

2023

N.03#VOL.2

eISSN: 2184-8661

CINEMAS DO MEDITERRÂNEO

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

2023

N.03#VOL.2

eISSN: 2184-8661

CINEMAS DO MEDITERRÂNEO

**REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES**

ROTURA

ROTURA

ROTURA — Revista de Comunicação Cultural e Artes
Vol. 3 | #2 | 2023

PRODUÇÃO EDITORIAL

Juan Manuel Escribano Loza (Universidade do Algarve,
Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Portugal)

IMAGEM DA CAPA

RDNE Stock project @ pexels.com

CAPA

Bloco D Design e Comunicação Lda.

DIREITOS DE AUTOR

This work is licensed under Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License.



Esta publicação é financiada por fundos nacionais
através do projeto “UIDP/04019/2020 CIAC” da
Fundação para a Ciência e Tecnologia.

ROTURA é indexada em



Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes
é uma publicação do Centro de Investigação em
Artes e Comunicação, financiada pela Fundação
para a Ciência e Tecnologia. É publicada semes-
tralmente em acesso aberto.

URL: publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura
Email: rotura@publicacoes.ciac.pt
eISSN: 2184-8661

CIAC – Centro de Investigação em Artes e
Comunicação

Sala 0.28, Edifício 1, FCHS

Campus de Gambelas

Universidade do Algarve

8005-139 Faro — Portugal

Tel: +351 289 800 900 Ext: 7541

Email: secretaria.ualg@ciac.pt | ciac@ualg.pt

Web: www.ciac.pt



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Mirian Tavares (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

Bruno Mendes da Silva (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

EDITORES

Susana Raquel Mendes da Silva Costa (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

Ana Filipa Cerol Martins (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

EDITORES DE SECÇÃO

Patrícia Dourado (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

CONSELHO EDITORIAL

Adérito Fernandes-Marcos (Universidade de São José, China, Artech-International, CIAC, Portugal)

Aída María de Vicente Domínguez (Universidad de Málaga, Espanha)

Aldo Mazzucchelli (Universidad de la República e Universidad ORT, Uruguai)

Anthony Lewis Brooks (Aalborg University, Dinamarca)

Cecília Almeida Salles (Pontífica Universidade Católica de São Paulo, Brasil)

Gabriela Borges (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)

Gilbertto Prado (Universidade de São Paulo, Brasil)

Jeffrey Shaw (City University of Hong Kong, China)

Jorge La Ferla (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

José Simões (University of Saint Joseph, Macau, China)

Lucia Nagib (University of Reading, UK)

Nigel Power (King Mongkut's University of Technology Thonburi – Tailândia)

Paola Palma (UMR7172 Thalim – CNRS/ENS/Sorbonne nouvelle)

Piet Kommers (University of Twente, Holanda)

Tim Bergfelder (Universidade de Southampton, Reino Unido)

REVISORES

- Adérito Fernandes-Marcos (Universidade de São José, Macau, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Aída María de Vicente Domínguez (Universidad de Málaga, Espanha)
- Alba Vieira (Universidade Federal de Viçosa, Brasil)
- Álvaro Americano (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
- Ana Alexandra Mendonça Andrade de Carvalho (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Bela Morais (Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Portugal)
- Ana Carvalho (Universidade da Maia, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Clara Santos (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana da Silva (Instituto Politécnico de Santarém, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Filipa Cerol Martins (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Isabel Candeias Dias Soares (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Loureiro (Instituto Politécnico de Santarém, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ana Paiva (Universidade Aberta, Laboratório de Educação a Distância e e-Learning, Portugal)
- Ana Raposo (Escola Superior de Arte e Design, Portugal)
- António Araújo (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- António Branco (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- António Costa Valente (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- António Lacerda (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Arquitectura Urbanismo e Design, Portugal)
- Aquinei Timóteo (Universidade Federal do Acre, Brasil)
- Aurízia Félix Sousa Anica (Universidade do Algarve, Centro de Estudos de Literatura e Tradição, Portugal)
- Beatriz Cantinho (Universidade de Évora, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Camila Manguiera (Universidade do Porto, Portugal)
- Carina Infante do Carmo (Universidade do Algarve, Centro de Estudos Comparatistas, Portugal)
- Carla Ribeiro (Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Universidade do Porto, Portugal)
- Carlos Miguel Gonçalves (Universidade de Lisboa, Portugal)
- Cármem Monereo (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Caroline Govari Nunes (Unisinos, PPGCOM - Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Cultpop - Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop)
- Caterina Cucinotta (Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História Contemporânea, Portugal)
- Cátia Peres (Universidade do Algarve, Unidade de Investigação em Design e Comunicação, Portugal)
- Cecília Salles (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
- Célia Vieira (Universidade da Maia, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Cláudia Albuquerque de Lima Queiroz Costa (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)
- Daniela Garcia (Universidade do Algarve, Portugal)
- Danielle Crepaldi Carvalho (Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Brasil)
- Denize Araújo (Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil)
- Francisco Gil (Universidade do Algarve, Portugal)
- Francisco Lameira (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Gabriel Patrocínio (UNIDCOM-IADE/Universidade Europeia, Portugal)
- Gabriela Borges (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Gabriela Soares (Universidade do Algarve, Portugal)
- Heitor Alvelos (Universidade do Porto, Research Institute for Design and Media, Portugal)
- Hugo Barreira (Universidade do Porto, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Portugal)
- Ingrid Fechine (Universidade Estadual da Paraíba, Brasil)
- Isa Mestre (Universidade do Algarve)
- Isabel Carvalho (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Joana Lessa (Universidade do Algarve, Portugal)
- João Carlos Firmino Carvalho (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

- João de Mancelos (Universidade da Beira Interior, Portugal)
- João Martins (Escola Superior de Tecnologia e Gestão, Instituto politécnico de Viana do Castelo, Portugal)
- João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha (Universidade de Sorocaba (Uniso), Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- João Samartinho (Instituto Politécnico de Santarém, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Jorge Carrega (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- José Alberto Pinto (Universidade do Porto, Portugal)
- José Bidarra (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- José Maria Neto (Universidade de Pernambuco, Brasil)
- José Simões (Universidade de São José, Macau)
- Julia Godoy (UnCuyo, Argentina)
- Kenia Dias (Universidade de Brasília, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
- Laura Picazo Sánchez (Universidad Internacional de Valencia, Espanha)
- Leandro Mendonça (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
- Letícia Torres (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
- Lilían Ribeiro (Universidad de Huelva, Departamento de Educación, Espanha)
- Lucía Núñez Sánchez (Universidad de Huelva, Espanha)
- Luciana Corrêa de Araújo (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
- Luísa Monteiro (Instituto Politécnico de Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Manuel Célio Conceição (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Marcello Messina (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)
- Marcelo Ribaric (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Margarida Adamatti (Universidade de São Paulo, Brasil)
- Maria Caeiro (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Maria Cunha (Universidade de Aveiro, Portugal)
- María Jesús Botana Vilar (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Maria Potes Barbas (Instituto Politécnico de Santarém, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Mariana Liz (Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, Portugal)
- Marina Estela Graça (Universidade do Algarve, Portugal)
- Mário Domínguez (Universidade da Maia, Portugal)
- Marisa Guimarães Leite (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Marta Mendes (Instituto Politécnico de Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Mirian Estela Nogueira Tavares (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Natália Laranjinha (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Neuza Costa (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Olivia Nóvoa Fernández (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Óscar Toro Peña (Universidad de Huelva, Espanha)
- Paola-Andrea Gómez-Montoya (Universidad Pontificia Bolivariana, Colômbia)
- Patrícia Dourado (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Patrícia Vieira (Escola Superior de Tecnologia e Gestão, Instituto politécnico de Viana do Castelo, Portugal)
- Paula Cordeiro (Universidade de Lisboa, Portugal)
- Paula Martinelli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
- Paulo Alves (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Paulo Manuel Ferreira da Cunha (Universidade da Beira Interior, LAbCom, Portugal)
- Pedro Alves da Veiga (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Pedro Cabral Santos (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Pedro Ferré (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Pedro Sousa (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Raquel Pacheco (Universidade de Brasília, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Ricardo Di Carlo Ferreira (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Rita Wengorovius (Instituto Politécnico de Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Rosimária Rocha (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Sara Petracca (Universidade da Maia, Portugal)

Sara Vitorino Fernandez (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Selma Pereira (Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Sílvia Quinteiro (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Susana Raquel Mendes da Silva Costa (Universidade do Algarve, Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Teresa Torres de Eça (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Tiago Cruz (Universidade da Maia, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Tiago Jorge Alves Fernandes (Universidade da Beira Interior, LabCom, Portugal)

Wagner de Miranda (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)

William Pianco (FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil)

WEBMASTER E HELPDESK

Juan Manuel Escribano Loza (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

EDITOR RESPONSÁVEL POR ESTE NÚMERO

Jorge Carrega (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

REVISORES RESPONSÁVEIS POR ESTE NÚMERO

Ana Alexandra Mendonça Andrade de Carvalho (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Ana Bela Morais (Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Portugal)

Ana Raposo (Escola Superior de Arte e Design, Portugal)

António Costa Valente (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Carlos Miguel Gonçalves (Universidade de Lisboa, Portugal)

Denize Araújo (Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil)

Gabriel Patrocínio (UNIDCOM-IADE/Universidade Europeia, Portugal)

Gabriela Soares (Universidade do Algarve, Portugal)

Isabel Carvalho (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

João Carlos Firmino Carvalho (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

João Martins (Escola Superior de Tecnologia e Gestão, Instituto politécnico de Viana do Castelo, Portugal)

João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha (Universidade de Sorocaba (Uniso), Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

José Maria Neto (Universidade de Pernambuco, Brasil)

Kenia Dias (Universidade de Brasília, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)

Lucas Fabian Olivero (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Marcelo Ribaric (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Marisa Guimarães Leite Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Natália Laranjinha (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Patrícia Vieira (Escola Superior de Tecnologia e Gestão, Instituto politécnico de Viana do Castelo, Portugal)

Paula Martinelli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)

Ricardo Di Carlo Ferreira (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Sara Vitorino Fernandez (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Sílvia Baptista Leiria Viegas (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Wagner de Miranda (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)

William Pianco (FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil)

Sumário

Prefácio

Cinemas do Mediterrâneo 8

Cinemas of the Mediterranean

Jorge Manuel Neves Carrega

Susana Costa

Ana Filipa Cerol Martins

Patrícia Dourado

Artigos temáticos

A serial distrust: conspiracy and blame in the Italian poli- ziottesco and news media 12

*Estado de desconfiança. Violência, aplicação da lei e conspi-
rações no poliziottesco italiano*

Giulio Olesen

Ô saisons, ô châteaux et Du côté de la côte: les films touris- tiques d'Agnès Varda 28

*Ô Saisons, Ô Châteaux and Du Côté de la Côte: the touristic
films of Agnès Varda*

Ana Gavina

Alexandre Martins

Éric Many

Crime e mistério ao redor do Pianista de Truffaut 40

Crime and mystery surrounding Truffaut's Pianist

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Faria, um maître do cartaz cinematográfico 52

Faria, a maître of the cinematographic poster

Norberto Gaudêncio Junior

Seria Brunilde uma vamp de cinema? O culto às stars em Portugal (1920-1930): O caso de Brunilde Júdice 64

*Could Brunilde be a vamp? The cult of film stars in Portugal
(1920-1930): Brunilde Júdice as a case study*

Joana Isabel Duarte

Peregrinação: Da fonte matricial ao filme de Botelho . . . 78

Peregrinação: from the matrix source to Botelho's film

João Carlos Carvalho

O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX 88

*John Huston's Noah and the representation of the patriarch
in the 20th Century*

José Maria Gomes de Souza Neto

Varia

A paisagem que me representa: Rui Algarvio representan- do-se na obra 100

*The landscape that represents me: Rui Algarvio representing
himself in his work*

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues

Inteligência Artificial no Design de Comunicação em Portugal: Estudo de Caso sobre as Perspetivas de 10 Designers Profissionais de pequenas e médias empresas . . 114

*Artificial Intelligence in Communication Design in Portugal:
A Case Study on the Perspectives of 10 Professional
Designers from Small and Medium-Sized Enterprises*

Ângela Ferreira

Joana Casteleiro-Pitrez

Prefácio

Cinemas do Mediterrâneo

Cinemas of the Mediterranean

Jorge Manuel Neves Carrega
jmcarrega@ualg.pt
CIAC – Centro de Investigação em Artes e
Comunicação, Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD 0000-0002-0797-8891


Susana Costa
srsilva@ualg.pt
CIAC – Centro de Investigação em Artes e
Comunicação, Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD 0000-0001-6117-5988

Ana Filipa Cerol Martins
fcerolm@ualg.pt
CIAC – Centro de Investigação em Artes e
Comunicação, Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD 0000-0002-9732-5797

Patrícia Dourado
apdourado@ualg.pt
CIAC – Centro de Investigação em Artes e
Comunicação, Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD 0000-0003-0418-7071

DOI <https://doi.org/10.34623/nw5y-8k28>

Artigo recebido em 2023-09-21
Artigo publicado em 2023-09-21

 dossier temático “Cinemas do Mediterrâneo” que publicamos neste número da Revista **ROTURA** teve a sua génese no *Colóquio Internacional Cinemas do Mediterrâneo*, que se realizou na Universidade do Algarve em março de 2023, numa organização do Grupo de Estudos Fílmicos do CIAC. O Colóquio reuniu 19 investigadores oriundos do Reino Unido, Espanha, Itália, Brasil e Portugal, cujos trabalhos incidem sobre a produção cinematográfica dos países mediterrâneos, analisada segundo diferentes perspetivas teóricas e metodológicas. Os sete textos aqui reunidos refletem essa diversidade, que torna os cinemas do mediterrâneo um campo de investigação vasto e rico em possibilidades.

Abrimos com *State of Distrust. Violence, law enforcement, and conspiracies in the Italian poliziottesco*, artigo em que Giulio Olesen investiga o género do poliziottesco (filme policial italiano) para analisar o modo como estes refletem o contexto político, criminal e judicial da Itália na década de setenta, procurando valorizar estes filmes enquanto documentos históricos.

Seguidamente, *Ô Saisons, Ô Châteaux and Du Côté de la Côte: the touristic films of Agnès Varda* aborda os primeiros filmes documentários de Agnès Varda. Ana Gavina, Alexandre Martins e Éric Many identificam algumas das características estilísticas que distinguem a *cinécriture* da realizadora gaulesa, nos dois documentários turísticos que realizou.

Em *Crime e Mistério ao redor do Pianista de Truffaut*, Ana Alexandra Seabra de Carvalho analisa uma das obras emblemáticas da nouvelle vague e investiga a influência do *film-noir* norte-americano num filme de autor que mistura géneros e estilos, sem deixar de refletir as principais preocupações presentes na obra do cineasta.

Faria, a maître of the cinematographic poster, de Norberto Gaudêncio Junior, propõe uma visão ampliada da História do Cinema, ao apresentar a obra do artista gráfico brasileiro Cândido Aragonez de Faria, no período parisiense de sua produção (1882-1911), quando este se notabilizou, ao serviço da Pathé Frères, como um pioneiro da cartazística cinematográfica.

Em **O culto às stars em Portugal (1920-1930): o caso de Brunilde Júdice**, Joana Isabel Duarte contribui para o estudo das estrelas do cinema português silencioso, indagando o papel da fotografia publicitária na criação da imagem de vedetas e, em particular, do arquétipo de *vamp*.

Peregrinação: Da fonte matricial ao filme de Botelho, de João Carlos Firmino Carvalho, parte da obra de Fernão Mendes Pinto para analisar a adaptação cinematográfica realizada por João Botelho, obra que o autor investiga enquanto lugar de interrogação da História e de encontro entre as diferentes artes.

Encerramos este dossier com **O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX**, um artigo em que José Maria Gomes de Souza Neto analisa as representações fílmicas do patriarca Noé, da arca e dos animais, ao longo do século XX, concluindo que o cinema estabeleceu um verdadeiro paradigma imagético da história da arca de Noé.

Compõe ainda este número a seção Varia, com os artigos **A paisagem que me representa: Rui Algarvio representando-se na obra**, de Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues, e **Inteligência Artificial no Design de Comunicação em Portugal: Estudo de Caso sobre as Perspetivas de 10 Designers Profissionais de pequenas e médias empresas**, de Ângela Ferreira e Joana Casteleiro-Pitrez.

Em **A paisagem que me representa: Rui Algarvio representando-se na obra**, o autor Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues traz um olhar importante sobre o processo de criação observado durante uma residência artística com Rui Algarvio. A experiência com a prática da residência dobra-se em questões que o autor traz ao longo do texto, entre elas, especialmente: a busca por converter dicotomias em diálogos; a relação entre a identidade do artista e a identidade do lugar; e a simbiose possível a partir desta relação. De cunho especialmente filosófico e escrutinador, o texto se desenvolve

gradativamente em busca de construir chão para pensar uma simbiose possível entre sujeito, lugar e prática artística, tendo o processo de criação de Rui Algarvio e o desafio da Residência Artística “A paisagem que me representa” durante o festival *Montanha Mágica/Arte e Paisagem* como eixos para pensar tais questões.

Por fim, o artigo **Inteligência Artificial no Design de Comunicação em Portugal: Estudo de Caso sobre as Perspetivas de 10 Designers Profissionais de pequenas e médias empresas**, das investigadoras Ângela Ferreira e Joana Casteleiro-Pitre, explora as perspetivas de designers da Inteligência Artificial, destacando desafios e oportunidades na sua aplicação na prática profissional, em pequenas e médias empresas de design. Este artigo contribui significativamente para a compreensão da interseção entre o design de comunicação e a Inteligência Artificial, destacando a necessidade de mais estudos e discussões nesse campo em constante evolução.

Bio

Jorge Manuel Neves Carrega é Doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2014). Desde 2011, vem lecionando unidades curriculares sobre Cinema, Artes e Comunicação na FCHS e ESEC (UAIg). É autor de sete livros, entre os quais *Gêneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea* (2023), *Breve História da Cultura em Faro* (2018) e *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood* (2009). Publicou mais de três dezenas de artigos e capítulos de livros em publicações científicas. Presentemente, organiza o Colóquio *Cinemas do Mediterrâneo* e investiga a história da exibição cinematográfica no Algarve, a coleção de cartazes do Museu Municipal de Faro, e a dimensão transnacional dos géneros populares da Europa mediterrânea.

Susana Costa é doutoranda em média-arte digital (UAIg/UAb) e colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). É editora da *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, da Coleção *Humanitas* e colabora como revisora e editora das Edições do CIAC. Tem também publicado em várias revistas com revisão por pares e tem apresentado trabalhos científicos em conferências nacionais internacionais. Com participação em vários projetos nacionais e internacionais, os seus interesses de investigação são educação, artes e tecnologia. A sua investigação de doutoramento debruça-se sobre o estudo das manifestações e consequências do discurso de ódio em jogos e comunidades online de jovens e adolescentes e propõe abordagens baseadas em jogos e gamificação para conter este problema.

Ana Filipa Martins é docente na Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve, onde leciona no curso de licenciatura em Ciências da Comunicação e no mestrado em Comunicação e Media Digitais. Doutorada em Comunicação, é mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação e licenciada em Ciências da Comunicação, na variante de Audiovisuais e Media Interativos. É investigadora do CIAC e tem participado em diversos projetos na área dos media e da literacia mediática.

Patrícia Dourado é investigadora de Pós-Doutorado no CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve, com bolsa FCT. Professora convidada do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve. Membro do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (bolsas Capes), com doutorado sanduíche no CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve (bolsa PDSE da Capes). Estuda os processos de criação em geral e do cinema em específico, com foco nas práticas de roteiro do cinema. Roteirista com experiência em roteiros de ficção, séries de animação, documentários, institucionais e educação digital. Editora e revisora de livros de ficção e não ficção, revistas, coleções didáticas e coleções acadêmicas.

Como citar e licença

Carrega, J. M. N.; Costa, S.; Cerol Martins A. F. & Dourado, P. (2023). Cinemas do Mediterrâneo. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 8–11. <https://doi.org/10.34623/nw5y-8k28>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Artigos temáticos

A serial distrust: conspiracy and blame in the Italian *poliziottesco* and news media

Estado de desconfiança. Violência, aplicação da lei e conspirações no *poliziottesco* italiano

Giulio Olesen
golesen@bournemouth.ac.uk
Bournemouth University, Faculty of Media & Communication
Poole, United Kingdom
ORCID iD 0000-0001-5599-9358

DOI <https://doi.org/10.34623/k3v7-2z03>

Artigo recebido em 2023-06-14
Artigo aceite em 2023-07-26
Artigo publicado em 2023-09-21

Abstract

The article explores the *poliziottesco* (Italian Cop Thrillers) to document its contribution to the national debate on political, criminal and institutional violence in the early 1970s. It investigates the representation of the police and the judiciary in films with state-driven conspiracies at the centre of their plots. The article interrogates the possibility of using these films as historical documents by connecting them to news media discourses around the so-called *strategia della tensione* (strategy of tension), a series of terrorist attacks aiming at artificially raising political tension in Italy. Positioning the films as intermedial texts (Rajewsky, 2005), it is possible to identify shared representational and interpretative strategies between the seriality of Italian newspapers and that of these low-budget and fast-produced genre products. The use of news media as devices and news media narratives in the films allows them to intercept both the trauma related to the outcomes of terrorist attacks and the rage for the lack of effective state action. This approach sheds a new light onto often critically dismissed products and aims at situating them as a place of negotiation for the attribution of blame for the failures of the Italian state in the struggle against political violence.

Este artigo explora o filone do *poliziottesco* (*thrillers* policiais italianos) para documentar sua contribuição para o debate nacional sobre violência política, criminal e institucional no início da década de 1970. Investiga a representação da polícia e do

poder judicial em filmes que apresentam conspirações dirigidas pelo Estado no centro das suas tramas – *Esquadrão de Execução* (Vanzina 1972), *Profissionais Violentos* (Martino 1973), *Policia Assassino* (Ercoli 1975), *Ação Silenciosa* (Martino 1975). Abordando os debates em curso sobre o cinema popular (filone) italiano (Fisher 2014, 2019; Marlow-Mann 2013; O’Leary 2011), este artigo questiona a possibilidade de usar esses filmes como documentos históricos, conectando-os aos discursos da mídia em torno da chamada estratégia de tensão, uma série de ataques terroristas com o objetivo de aumentar artificialmente a tensão política na Itália. Posicionando os filmes como textos intermediários (Rajewski 2005), é possível identificar estratégias representacionais e interpretativas compartilhadas entre a serialidade dos jornais italianos e a desses produtos de gênero de baixo orçamento e produção rápida. O uso dos meios de comunicação como dispositivos e a reelaboração das narrativas dos meios de comunicação nos filmes inserem-nos num “ritual político” (Elliot, 1981) elaborando tanto o trauma relacionado com os resultados dos ataques terroristas como a raiva pela falta de ação eficaz do Estado contra eles. Esta abordagem lança uma nova luz sobre produtos muitas vezes rejeitados pela crítica, indo além de interpretações que se concentraram principalmente na natureza derivada dos filmes de gênero italianos. Em vez disso, pretende situá-los como um lugar de negociação para a atribuição de culpas pelas falhas do Estado italiano na luta contra o terrorismo.

Keywords

poliziottesco • Italian cinema • news media • *strategia della tensione* • terrorism

poliziottesco • cinema italiano • meios de comunicação social • *strategia della tensione* • terrorismo

Introduction

Bertone: “My men don’t feel comfortable shooting anymore. Every time they, unfortunately [sarcastic], shoot at a criminal, there are some problems, and the first people to create problems are journalists.”

Journalist 1: “But they were murderous robbers. Nobody would have had anything to object. We criticise you when you break a student’s head or fire at workers....”

Journalist 2: “...or when you throw anarchists out of the window.”

Bertone: “The Pinelli case is still open, and if somebody has to pay, he will pay for it.”

Journalist 1: “I doubt it...”

– *Execution Squad* (Vanzina, 1972)

Commissario (police inspector) Bertone’s polemic confrontation with the press presented above epitomises the dual quality of a cycle of films that focused on the most controversial civic institution of that early 1970s, the police. The scene from *Execution Squad* (Vanzina, 1972) attempts to replicate not only a familiar trope of Hollywood police movies – the clash between begrudged cops and sensationalist journalists – but also a conflict around the meaning and legitimacy of state violence – a prominent feature of Italian news outlets covering an intense season of protest. This article explores Italian Cop Thrillers of the early 1970s, the so-called *poliziottesco*¹. It addresses the shared elements of seriality between the movies and news media to document how the former contributed to the negotiation of the blame for state inefficiencies against political violence in Italy. The films are part of the milieu

1. The original derogative implication of the label *poliziottesco* (Bondanella, 2009, p. 453) is not intended here. It is used to mark a distance from other local and international productions of the decade centred on police work.

of Italian genre production called *filone* cinema. The term *filone* relates to Italian genre production between the late 1950s and the early 1980s characterised by specific production and marketing features. *Filone* cinema points to specific strands of Italian genre movies and the subcategories within these strands – subsets or sub-strands – which emerged from the commercial exploitation of previously successful international and local models. It is a label that finds agreement among scholars even if other definitions have been proposed to establish a difference from mainstream cinema – Koven proposes “vernacular cinema” in his analysis of the *giallo* (Koven, 2006). Implying issues of repetition and seriality, O’Leary (2011, p. 83) and Wood (2005, p. 11) label them “cycles” or “strands”, with Wood (2005, p. 11) clarifying that they are “a strand of similar films, rather than a genre”.

The *poliziottesco* responded to the success of Hollywood blockbusters like *Bullit* (Yates, 1968), *Dirty Harry* (Siegel, 1971) and *The French Connection* (Friedkin, 1971), mixing local and international tropes to maximise the potential for profit. It usually featured a police inspector using a heavy hand to uncover, avenge, defeat, and destroy – each not mutually exclusive – the villain of the day. The films put criminal, political, and institutional violence on screen, establishing powerful associations with the contemporary socio-political context through their use of news media idioms and newspapers and television as narrative devices. The primary focus of this article is a sub-cycle of the *poliziottesco* comprising a group of films produced between 1972 and 1975 that presented a police inspector uncovering state-driven conspiracies. This sub-cycle, defined by Fisher (2014) as “state conspiracy mode”, usually involves: faceless high ranks of the police, the secret service, or the judiciary as the ringleaders; state-sponsored terrorism (both left- and right-wing but primarily linked to reactionary conspiracies); attempted *coup-d’états*; undefeated powers-that-be; and protagonist defeated or killed.

The article first explores the construction of the relationship between the fictional plots and the material conditions of 1970s Italy through news media. Secondly, it addresses three events, the bombing of Piazza Fontana, the attempted *coup-d’état* of Junio Valerio Borghese, and the assassination of

Commissario Luigi Calabresi to analyse their impact on the narrative of the films. Finally, it investigates how changes in news media discourses around these events influenced shifts in the representation of the police and the judiciary in the state conspiracy mode of the *poliziottesco*. Accordingly, it focuses on two groups of films, the first produced between 1972 and 1973 – *Execution Squad* (Vanzina, 1972), *The Violent Professionals* (Martino, 1973), *High Crime* (Castellari, 1973), *The Great Kidnapping* (Infascelli, 1973) – the second produced in 1975 – *Silent Action* (Martino, 1975), and *Killer Cop* (Ercoli, 1975). Arguably, cinematic police officers and judges changed their roles and function in the fictional plots according to evolving discourses on law and order in news media, with the latter becoming the scapegoats for the failures of the Italian state in the struggle to contain violence in the country.

1. Sharing serial features – the *poliziottesco* and news media

“Words! Newspaper headlines for a couple of days, a pomp funeral and then smaller articles on inside pages. [...] Thus, people will become indifferent in a week or two. It is as inevitable and fatal as a heart attack, but who killed him? Our system!”

– *The Violent Professionals* (Martino, 1973).

Scholarship on *filone* cinema has already identified indirect links to the socio-political concerns of their production times. History-oriented studies in English and Italian language inserted the *poliziottesco* into the cultural production dealing with the representation of terrorism (Uva, 2007; O’Leary, 2011; Leotta, 2013) and justice (Vitiello, 2013) in Italian cinema, and the elaboration of the political imagery in Italy (Uva and Picchi, 2006). According to Fisher (2014) and Marlow-Mann (2013), it is essential to consider the *poliziottesco* not for the accuracy of its representation of actual events and institutional figures but as a platform reworking such events and figures to exploit their emotional charge. As noted by Marlow-Mann (2013), the *filone*

invested in the creation of an emotive experience by deliberately addressing social and political issues that resonated with the audience. The result was a rather ambiguous ideological position.

The *poliziottesco* reworked a conflict between Italians and their civic authorities that peaked dramatically in the 1970s with increased political and criminal violence. The coordinates of this conflict were familiar because they had been already mediated by and experienced through news media, helping filmmakers to project fears and anxieties on a recognisable urban landscape. In this respect, Buttafava (1980, p. 116) commented that the *filone* performed a sort of *pornografia cronachistica* (news pornography), exploiting the novelty of the news to maximise the emotional impact of the violence portrayed on screen. The films constructed a “flat present” that compressed into film narratives references to different events that unfolded across the first half of the 1970s and gave consistency to the films’ story world. The same flat present resonated with the mode of representation of the material conditions of 1970s Italy deployed by news media. Arguably, it is central to trace the shifts of media discourses at different moments of the decade to comprehend the historical significance of these fast-produced movies. News media are one of the sources available to film historians to infer the amount of information available to interpret the action portrayed in the movies. Accordingly, issues of accuracy or truthfulness of such information are not particularly relevant. It is a matter of zooming in on specific interpretations born and died within a minimal time.

Rajewsky’s idea of intermediality can help to interpret news media use in the films. Intermediality refers to when a “given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (Rajewsky, 2005, p. 53). *Poliziottesco* films referenced news media practices and discourses to contextualise the action and develop protagonists, villains, specific narratives, and themes according to current events. The imitation of the news coverage of the assassination of an actual *commissario* – Luigi Calabresi – to comment on the death of a fictional police inspector (Figures 1 and 2) is an example of this practice.



Figure 1. The fake edition of *Il Secolo XIX* commenting on the murder of Commissario Scavino (James Whitmore) in *High Crime* (Castellari, 1973)



Figure 2. *Corriere d'Informazione* commenting on the assassination of *Commissario* Calabresi (Calabresi assassinato a rivoltellate davanti a casa, 1972, p. 1)

The similarities concern not only the form but also the narrative construction of the front page and serve to provide fiction with a factual dimension through cinematic means. Scavino (Figure 1) is not just a *Commissario* but is the “*Commissario* of the drug affair”, like Calabresi was the “*Commissario* of Pinelli” (Figure 2). The fake edition of *Il Secolo XIX* (Figure 1) also replicates the ritual press performance that characterised the reporting of institutional deaths. The article on the right reports the “Unanimous disdain” for the act, expressing solidarity by commenting on the outrage of Italian citizens and institutions. The article on the left comments on the “Obscure threat” menacing public order and democracy and connects the event

to the deadly and mysterious action of unnamed enemies of society.

The repetitive use of these narrative devices supports the adaptability of the *filone*, exemplifying how the *poliziottesco* can be illuminated through established scholarly notions of “seriality” (Wagstaff, 1992; Kelleter, 2017). In terms of conscious marketing and formal strategies, the use of similar titles (often starting with *La Polizia* – the police) and using a limited number of actors for the same roles contributed to defining the *poliziottesco* as a cycle. Christopher Wagstaff addressed the serial features of *filone* cinema, comparing it to that of telefilms. The films can be read as a non-linear cumulative – or episodic – seriality where each instalment amended the standard formula to respond “to political events, cinematic trends and attendant economic opportunities” (Fisher 2019, p. 180). This formulaic approach allowed filmmakers to start the action from scratch in the subsequent film, using and referring to the idioms of news media to connote a set of recognisable serial features. Commissario Giorgio Caneparo’s (Luc Merenda) outburst in *The Violent Professionals* (Martino, 1973), presented at the beginning of this section, criticises the letter of condolence from the Minister of the Interior to the colleagues of *Commissario Del Buono* (Chris Avram), murdered in the previous scene. The scene comments on the meaning of institutional deaths in the wake of the killing of *Commissario Luigi Calabresi* (May 17, 1972) by replicating a recurrent practice of news media: the reporting of messages of condolence to the victims of political violence from prominent institutional figures. Caneparo reacts against the hypocrisy of the messages lamenting the lack of protection given to law enforcement agents by the higher ranks of the state. Luc Merenda repeats the same words two years later playing *Commissario Solmi* in *Silent Action* (Martino, 1975). This time, his words are not directed at his superiors but at the television. They comment on yet another news on civic institutions’ ineffective action in the face of mysterious murders. Merenda’s words had become part of a set of standardised reactions associated with the protagonists of the *poliziottesco*. The meaning of these words was not attached anymore to the context of the assassination of a police officer. The

serial features of the *filone* created the space to use a recurrent film trope to reference other media discourses in the struggle over the meaning of violence that characterised the decade.

2. Imitating news media discourses – the *strategia della tensione* as a serial text

The conspiracy sub-strand of the *poliziottesco* originated with the film *Execution Squad*. Its plot connected with two politically charged events: the bombing of Piazza Fontana and Borghese’s attempted coup. The film merged and compressed the two events – separated by one year – into a single narrative because the account of the two events developed by the press offered that possibility. Italian newspapers had been trying to connect and attribute order to a series of attacks and provocations by developing a “grand narrative” that fed from a climate of suspicion against political opponents, the government, and the state. The serial features of this “grand narrative” in crime news provided the elements to develop a recognisable fictional narrative depicting the criminal effort of a single reactionary organisation with ramifications in the Italian state. The press had labelled this effort *strategia della tensione* (strategy of tension), which linked the chain of terrorist attacks in the early 1970s to the action of reactionary groups sponsored by sectors of the state, aiming at seizing power in Italy² (Cento Bull, 2012). The bombing of the Bank of Agriculture in the Milanese Piazza Fontana on December 12, 1969, and the following investigations became the primary ground to fuel this conspiracy climate, empowered by institutional misconduct, omissions, and mistakes.

In the aftermaths of the explosion, newspapers reported thirteen dead and ninety wounded (Orrenda strage a Milano. Tredici morti e novan-

2. In later decades, on the basis of judicial evidence, it was ascertained that the bombings of the early 1970s, including Piazza Fontana, were “part of a deliberate strategy to place the blame upon leftist groups, whereas extreme-right groups were in fact responsible for the massacres” (Cento Bull, 2012, p. 7).

ta feriti, 1969, p. 1). The police and the judiciary directed the investigations against leftist groups, arresting Anarchist Pietro Valpreda after four days. Conservative news outlets celebrated the efficient work of Italian civic institutions (Bugialli, 1969, p. 1; Cervi, 1969, p. 1) that had provided a culprit to a nation shocked by a massacre defined at that moment as the “most cruel and brutal attack in the history of Italian terrorism” (Ora grave, 1969, p. 1). Yet, not everybody accepted the account of civic institutions. The attack concluded a season of mass protest that had spread across different sectors of Italian society (Lumley, 1990). The main opposition party, the *Partito Comunista Italiano* (PCI), interpreted the attack as part of the “fascist provocations and reactionary manoeuvres” (Strambaci, 1969, p. 1) aiming at stopping the advancement of the working class. At the left of the Communist party, extra-parliamentary groups soon connected the attack to the action of deviant state apparatuses, striving for the return of the Fascist dictatorship (*Lotta Continua*, 1970, p. 13). The media played a pivotal part in elaborating and disseminating these conspiracy theories. News media, political magazines, theatre, and cinema participated in the attempt to fill the gaps left by the Italian judicial system. As Deaglio writes, “[f]rom 1979 to 2005, nine trials attempted to reach the truth about the bombing, but no judicial truth has been reached” (2017, p. 171). Consequently, the battle over the interpretation of Piazza Fontana and subsequent acts of political violence was primarily fought through media, addressing polarised political constituencies. The *poliziottesco* participated with its own idioms placing civic institutions at the centre of their plots and using news media to address this struggle over interpretation.

In 1971, the revelation of Borghese’s attempted coup added another element to support the theory of “reactionary manoeuvres”, accompanied by accusations of institutional misconduct. Junio Valerio Borghese, the former commander of the *X MAS*, a division of the Navy that operated in support of Nazi Germany in the fascist *Repubblica Sociale di Salò* (1943-45), was the leader of the *Fronte Nazionale* (National Front). The Front established a compact anti-communist cartel at the right of the parliamentary neo-fascist party, *Movimento Sociale*

Italiano (MSI). The group’s plan involved disruptive actions that “would create a widespread climate of distrust, alarm and anxiety, paralysing government and exposing the ruling class’ impotence and corruption. Moderate public opinion would raise its voice for law and order to be enforced at all costs” (Ferraresi, 1995, p. 118). The *Fronte Nazionale* also sponsored citizen’s committees called *comitati di salute pubblica* (committees of public health), which self-declared mission was to protect citizens from the violence of leftist protesters. Borghese attempted the coup in the night between the 8th and the 9th of December 1970 but called back the operation at the last moment. Three months later, newspapers reported the attempted coup and discovered that the police had not retired Borghese’s passport (Madeo, 1971a, p. 1; Madeo, 1971b, p. 1), allowing him to escape abroad. The newspaper of the PCI, *l’Unità*, reported the coup in terms of police cover-ups, abetment, and conflict with the judiciary. An association of ideas linked police misconduct to the weak action of the government not asking for Borghese’s extradition, suggesting a shared motif between them (p.g., 1971, p. 1). Borghese was only the first of a series of attempted coups that involved right-wing personalities and that newspapers labelled *trame nere* (black plots)³. The same black plots linked inextricably with Piazza Fontana. In the climate of emergency that characterised the aftermath of the bombing there had been numerous pleads to establish special laws to fight terrorists (*Difendere la libertà*, 1969, p. 1), which sounded even more suspicious when, in 1972, the press revealed the investigations for the bombing of Piazza Fontana had turn to neo-fascist groups.

Execution Squad premiered in February 1972, only a few months after these revelations. In the film, *Commissario Bertone* (Enrico Maria Salerno) faces a wave of criminality in Rome and a group of vigilantes – a mysterious citizen committee called

3. The minister of Defence, Giulio Andreotti, submitted to the judiciary a dossier prepared by the secret service in September 1974. The document evidenced four attempted coups in the previous years, starting from Borghese’s and concluding with the last attempt in August 1974 (Crainz, 2003, pp. 483-484).

Roma Pulita (Clean Rome) – that targets criminals who escaped justice. When his superiors start to ask to suspend constitutional rights to be able to use violence and get results, Bertone begins to suspect an attempt to orient public opinion in favour of authoritarian measures. He discovers that actual and retired police officers, nostalgic of the order of the old times, hides behind the group of vigilantes, aiming at overturning democracy. A final confrontation with his mentor, former *questore* (local chief of police) Stolfi (Cyril Cusack), a prominent figure in the conspiracy, leads to Bertone’s assassination. The film’s success convinced Italian producers of the profitability of this conspiracy-fuelled formula that hinted at current events and was flexible enough to be adapted in the movies to come. The repetition involved in the reporting of trials and police investigations contributed to make familiar a narration of the investigative procedure that the film used to contextualise its fictional action. Violent cinematic excesses could be situated within precise spatio-temporal coordinates through the reference to news media idioms, structures, and content. This operation also contributed to the emotional charge of the movies, which exploited the diffused “feeling of alienation and cynicism derived from the accumulation of articles, trials, and public demonstrations” (Foot, 2009, pp. 424-425) that surrounded the events and procedures reworked by the films. The assassination of *Commissario* Calabresi in May 1972 offered the movies the possibility of adding a further layer to their representation of the police, making Calabresi-like characters the moral compass of the Italian state in the state conspiracy plot of the *poliziottesco*.

3. Death of a Commissario

Luigi Calabresi’s life changed with the death of Giuseppe Pinelli, an anarchist railworker who had been detained during the investigations on Piazza Fontana and fell from the window of Calabresi’s office at the 4th floor of the Milanese police headquarters. At the press conference, the police described Pinelli’s death as a suicide dictated by the collapse of his alibi. This event, summed with the witch-hunt against anarchists in the aftermath of

Piazza Fontana, made Calabresi the symbol of the strategy of repression of leftist dissent, fuelled by a harsh media campaign against him sponsored by the extra-parliamentary leftist group *Lotta Continua*. As Foot (2009, p. 408) documents, the Pinelli affair was consistent with the mythology and history of the left, and indeed many associated it with the death of other anarchists of the past in Italy and the United States. Not surprisingly, the police initially directed the investigations on Calabresi’s murder at local and international leftist groups – namely the German Baader-Meinhof (Zicari, 1972, p. 1). Nonetheless, the investigations soon turned towards the extreme right, as it had happened just a couple of months before with the investigations on the Piazza Fontana bombing.

The struggle over the meaning of political violence is central to comprehending the role of Calabresi-like characters in the conspiracy mode of the *poliziottesco*. *Commissario* Calabresi had been part of conspiracy theories at different levels: as a sponsor of an international anti-Communist plot before he died; as a victim of the strategy of reactionary provocations after his death. The latter interpretation endured until the end of the 1970s. The “ghost” paradigm, a retrospective reading focused on the guilt (Curti, 2006, p. 97) and disavowal (O’Leary, 2011, p. 102) of leftist filmmakers dominates scholarly interpretations of the reworking of Calabresi in the *poliziottesco*. Curti interpreted the transformation of Calabresi into an exemplary figure as “if cinema felt to owe something to the *commissario* and wanted to be forgiven” (2006, p. 97), considering the involvement of eminent figures of Italian cinema in the media campaign against him. On the other hand, O’Leary, recognising the lack of political sophistication of *poliziottesco* filmmakers, analysed the shift of blame from left to right as a signal of “a mechanism of disavowal [...]”. The murder of Calabresi was the fulfilment of a widespread desire and so becomes the emblem of a sense of communal guilt” (2011, p. 102). Even if Curti’s and O’Leary’s interpretations present valuable points, the references to Calabresi in the *poliziottesco* – and not in any other film of that time – seem to denote that a part of Italian cinema felt entitled to use his controversial figure without the need for political complexity. It signals the conscious effort

to exploit the tragedy in a context where leftist filmmakers withdrew from the theme. The films, as O’Leary argues, were not meant to be believed but worked as a “fantasy projection” – part anxiety about the uncertainty and the lack of justice, and part wish fulfilment of a resolution of the menaces of political and criminal violence (O’Leary, 2011, p. 95). Calabresi embodied this tension between anxiety and wish fulfilment, attracting sympathy and hatred from different sectors of the audience. The same tension could be projected towards the main protagonist of the films, and, consequently, towards the entire police force, which, in the public discourse, alternated between the role of the victim of political violence and the perpetrators of state repression.

Fictionalised renderings of the assassination of *Commissario* Calabresi became a central plot point of the state conspiracy mode of the *poliziottesco*, varying according to the evolution of the investigations on the murder but also according to the public debate on the legitimacy of police violence. Like the real police officer, in *High Crime* (Figure 3) and *The Violent Professionals*, both from 1973, the Calabresi-like character is killed down by his house and is the protagonist’s mentor. Notably, in *The Violent Professionals*, the assassin holds a copy of the newspaper *Sueddeutsche Zeitung* (Figure 4). It points to his German origins in line with current news on the actual investigations around the murder of Calabresi, but it lasts only a couple of frames, just the time to suggest an international plot that could serve well the conspiracy framework of the film.



Figure 3. *Commissario* Scavino is killed down by his house in *High Crime* (Castellari, 1973)



Figure 4. The assassin of *Commissario* Del Buono reading the *Sueddeutsche Zeitung* in *The Violent Professionals* (Martino, 1973)

The interaction between these Calabresi-like characters and the protagonist linked the action to contemporary debates on the legitimacy of police violence. The police were, at the same time, the centre of controversy for violence and misconduct, and political symbols of the struggle to secure order in the country. Accordingly, in the films, the violent policeman – the protagonist – was paired with a more experienced, democratic, and progressive mentor. As such, the pair and the dialogues between them embodied two sides of the debate, one advocating for a firmer hand against violence and the other demanding a fairer treatment of suspects and a restraint from violence. The mentors’ deaths served to unleash the rage of the protagonists and justify their violence. By comparison, these fictional deaths elevated the figure of Calabresi – once the symbol of police violence, now a martyr in the struggle against criminal, political, and institutional violence. Thus, the films produced in 1972 and 1973 seem to employ death as an emotional trigger that prompted audiences’ identification with the heroic lower and mid-ranks, and rejection of the treacherous higher ranks of the police. The portrayal of the higher ranks aligned with news media representations that focused on incompetence, corruption and nostalgic tendencies. Not surprisingly, in *Execution Squad* and *The Great Kidnapping* (Infascelli, 1973), the mind behind the series of homicides and kidnappings is the former *questore*, reinforcing with their final speeches the nostalgia for the order of the “old

times”. In *The Violent Professionals*, it is the actual chief of police, Mannino (Chris Avram). Narratively, their plots to provoke an authoritarian takeover of power serve also to realign the violent policeman with the parameters of democratic policing.

Reaching the middle of the decade, this representation shifted with little exceptions⁴. In the 1975 film *Silent Action*, the Calabresi-like character is the protagonist. He ends up killed down by his house by three individuals that, even if slightly hidden, can be associated with the primary suspects for the murder of Calabresi (Paolucci, 1975, p. 1) at the time of the film’s release – neofascist militants Nardi, Stefano, and Kiess.

In 1973, *High Crime* and *The Violent Professionals* removed the link between Calabresi and police brutality. In 1975, *Silent Action* exploited the new framework of interpretation concerning Calabresi’s death – a victim of a reactionary conspiracy. As the controversy concerning Calabresi had faded in favour of a new heroic status in mainstream news media, *poliziottesco* filmmakers could construct the reference without the need to provide “escape points” for democratic readings of the character. The violence attributed to Calabresi’s media persona before his death could be left unquestioned in the new iterations of cinematic police inspectors. The reference to Calabresi had become part of an established formula, severed from the controversies concerning the actual point of reference. More importantly, the increasing number of police fatalities at the hands of criminals and political extremists had contributed to building a more favourable political climate for the police force. Death allowed the movies to obfuscate the issue of police violence for Calabresi and his cinematic counterparts. This time, however, violence and death did not lead to the redemption of the protagonist but consolidated the lack of hope for the resolution of the action by democratic terms.

4. Similar to the previous incarnations, in *Killer Cop* (Ercoli, 1975), the Calabresi-like character is a dear friend of the protagonist, who refuses violence and is killed in a scene that randomly references *The Godfather* (Coppola, 1972).



Figure 5. Two men (one is out of frame driving) and a woman kill Commissario Solmi down by his house in *Silent Action* (Martino, 1975)



Figure 6. news of the order of arrest for Nardi (top), Stefano (left), and Kiess (right) for the murder of *Commissario* Calabresi (Paolucci, 1974, p. 1)

4. Judges as moralisers; judges as scapegoats

Judge Di Federico: “Justice is not a race or a sports competition, Minister. [...] this time, I don’t want to risk somebody committing suicide at the wrong moment, or a roll of wiretappings disappearing mysteriously, or a tape being tampered with or, above all, that after two or three years, it is discovered that I’m not the competent judge anymore.”

– *Killer Cop* (Ercoli, 1975)

The increased intensity of terrorist action in Italy in 1973-1974 significantly impacted media discourses on political and institutional violence in Italy. The attribution of blame for the failures in protecting citizens and securing justice for the perpetrators shifted towards the judiciary. The bombings targeting police headquarters in Milan (May 1973), a union demonstration (May 1974), and the *Italicus* train (August 1974) multiplied the news around investigations directed at opposing political factions. In this context, the judiciary became the primary target of criticism from news media, commenting on delays, cover-ups and excessive tolerance towards neofascists (Russo, 1974, p. 1; Passanisi, 1974, p. 1; Calvino, 1974, p. 1). A once untouchable institution became a more recurrent subject of criticism also in films. The dialogue above from *Killer Cop* exemplifies the outcome of this process. Judge Di Federico lists many of the controversial issues that had characterised the judiciary in the first half of the 1970s. The items of that list did not need specific explanations. The dramatic efficacy of the remarks relied on premises both internal and external to the text. On the one hand, filmmakers could count on audiences' familiarity with a dynamic already seen in other similar films – investigators lamenting the obstacles put in their way. On the other hand, they could connote this familiar film trope with information that Fisher (2014, p. 174) defines “prior knowledge”. For Fisher, this prior knowledge responded to the imperative for rapid profit and could be “assumed to be shared by their [the movies'] immediate target market” (Fisher, 2014, p. 174). News media played a central role in constructing different levels of prior knowledge for different sectors of the audience. In the case of *Killer Cop*, this information was used to direct at the judiciary the blame for the inconclusiveness of political investigations.

Similar to *Execution Squad*, *Killer Cop* reworks the massacre of Piazza Fontana and works within the framework of the *strategia della tensione* by presenting a fictional bombing executed by ideologically confused youths and orchestrated by a mysterious organisation with ramifications in the higher ranks of the state. In this interpretive framework, Judge Di Federico's fear that “somebody commits suicide at the wrong moment” could be

linked to the death of Pinelli and other witnesses in the investigations surrounding Piazza Fontana⁵. The concern regarding “a roll of wiretappings disappear[ing] mysteriously, or a tape being tampered with” connected with important investigations impacted by the mysterious disappearance of evidence. On Italian newspapers, the tendency was to blame the judiciary for these disappearances, implicitly accusing them of covering up for the powers-that-be (Anon., 1973, p. 1; Martinelli, 1973, p. 1). Finally, Di Federico's fear “that after two or three years, it is discovered that I'm not the competent judge anymore” resonated with any person following judicial news. The issue of conflicts of competence – the conflict between different *procure* (the offices of inquiring magistrates) concerning the right to investigate – was a primary element of discontent by news media. Conflicts of competence had been signalled to have considerably hindered various investigations, including those on the *trame nere* (Gambescia, 1974, p. 1), neo-fascist bombings (c.s., 1974, p. 1), and Piazza Fontana (Paolucci, 1975b, p. 1). Thereby, connecting to Fisher's (2014) argument, Di Federico's words confirm the extent to which the interpretation of the fictional action relied on a knowledge assumed to be shared by the films' target audience because news media had already mediated it.

Again, the connection between judges and contemporary debates on law and order depended on their interaction with the protagonist and shifted according to the evolving role of the judiciary in the public discourse. In earlier films of the state conspiracy mode of the *filone* like *Execution Squad* and *The Great Kidnapping*, the judge was a young and progressive deputy that supervised police work. Not dissimilarly from the pairing of the progressive mentor and the violent cop described in the previous section, this couple embodied opposing

5. In the investigations on a series of bombings in 1969, the testimony of Alberto Muraro accused Franco Freda, a neo-fascist that will be arrested in 1972 for Piazza Fontana. Muraro was found dead in September 1969. Initially, the fact was interpreted as a suicide, but was later linked to cover-ups in the framework of the *strategia della tensione* (Consigliere missino indiziato per l'omicidio Muraro, 1972, p. 1).

conceptualisations of law and order. The progressiveness of this idealist side of the judiciary was framed as a sign of weakness that contrasted with the urgency of a violent response from the police suggested by the graphic representation of the atrocities of ruthless criminals. Nonetheless, this relationship between the mid-ranks of the police and the judiciary ended up being one of mutual respect through the sacrifice of protagonist. The films suggested the collusion of unseen high ranks of the judiciary with the reactionary forces, but the face of the conspiracy that pointed at a problematic institution came from the ranks of the police. By 1975, however, the prior knowledge that the filmmakers considered to be shared by the target audience seems to be that the entire judiciary is powerless at its best, or complicit at its worst. Films like *Killer Cop* and *Silence the Witness* (Rosati, 1974) have the judiciary complicit with the conspirators. The police did not cease to be depicted as an agent of reactionary subversion (see, for example, *The Left Hand of the Law*, Rosati, 1975). However, the judiciary became the primary target of accusations and their failures the reason for the defeat of the state in the struggle against violence. At the beginning of the decade, the conspiracies always revolved around the high ranks of the police (*Execution Squad*; *The Violent Professionals*; *The Great Kidnapping*). In 1975, the best thing that an honest judge could do was to surrender to police methods and retire to other matters (*Killer Cop*, *Silent Action*).

Conclusion

The glorification of police action should not come as a surprise, considering that the organisation of the *filone*, mainly due to prominent action features, tended to give the last word to police officers. Violence was both the means and the evidence – clearly not in terms of the legal procedure – that police inspectors needed to deliver justice. The episodes of extreme violence by bloodthirsty criminals and terrorists proved that an extreme reaction was needed. O’Leary saw in these cinematic police officers “a scapegoat and fantasy representative who assuages or avenges the spectator’s sense of social and economic insecurity or political impo-

tence” (2011, p. 103). Across the cycle of films, the “fantasy representative” remained firmly attached to more and more violent police inspectors. The role of the “scapegoat”, however, was more ambivalent and, as this article explained, shifted with the changes in media discourses around state action in the struggle against political violence. In *The Violent Professionals* and *High Crime*, the role of *Commissario Del Buono* and *Commissario Scavino* can be connected to their sacrifice, which claimed the existence of a more progressive police and returned the violent protagonists to the parameters of the law. It was a noble sacrifice that served the narrative and the moral dimension of the films. Conversely, judges did not sacrifice for the greater good but were “offered” to audiences to avenge their “sense of social and economic insecurity or political impotence” (O’Leary, 2011, p. 103). Blaming the judges could allow audiences to identify with the angry reaction of the police. It also permitted the release of the emotional tension related to audiences’ distrust towards sectors of the Italian state in the framework of the *strategia della tensione*. The judges in the films where the real scapegoats who “explained” the inefficiency of the state in tackling terrorism in Italy. In the extreme cases, they also embodied the corruption of the state. Police inspectors continued to sacrifice themselves, dying in the process of unveiling conspiracies. Judges, transitioning from a position of isolation into one of extreme visibility in the early 1970s, could be positioned less problematically as the scapegoat offered to placate the rage of Italian audiences.

Apart from these changes, the nihilistic approach of the conspiracy mode of the *poliziottesco* stayed consistent, denying a solution to the mysteries on screen. The films revealed some hints of the accomplices and executors of the conspirative orders, but the puppeteers remained faceless – literally blocked from audiences’ gaze (Figure 7 and 8) – like they had remained nameless on the pages of the newspapers covering the season of terrorism in the early 1970s.

This sort of narrative device makes it even more problematic to look at individual films for accuracy of representation. As shown in this article, the reworking of actual events was primarily based on emotion and shock rather than verisimilitude, and it served to construct a flat present able to

evoke a state of rage, impotence, and dismay of the citizens facing a faceless and obscure threat. A similar approach can be found in news media, where journalists were trying to make sense of confusing and contradicting evidence and institutional cover-ups by collating all the events into a “grand narrative” labelled *strategia della tensione* or *trame nere* alternatively.



Figure 7. Deputy prosecutor Ricciuti (Mario Adorf) confronts a man, hidden from the sight of the viewer. The conversation qualifies him as a high magistrate keen to cover up the conspiracy exposed by *Commissario Bertone* in *Execution Squad* (1972)



Figure 8. A shadow covers the face of the main conspirator in *Killer Cop* (1975)

Conversely, as part of a cycle, the films can help to identify patterns of representation that are useful to engage with how the filmmakers interpreted the events of the decade. These patterns also support an evaluation of what filmmakers felt was

the best way to intercept and channel audiences’ feelings through their representation of the action and morality of different civic institutions. The feeling of political impotence was represented by complete distrust towards the possibility of effective collective action, made it impossible by the state itself. The denial of the full resolution of the action with the death of the protagonists in many of the films of the conspiracy mode – from *Execution Squad* to *Silent Action* – supports this reading. Violence was the only effective means to fight criminals. Nonetheless, it was never enough to dismantle the corrupted system where conspiracies proliferated. This cynical view of current socio-political conflicts was the answer of the *poliziottesco* to the threat assumed to be perceived by the ideal addressee of the *filone*. The actions and behaviours of civic institutions in the movies embodied the voices of a divided society struggling to attribute meaning to the violence experienced in the streets and through media. The interaction between these civic institutions shows how they were used to dramatise the negotiation of the blame for the failures of the Italian state.

References

- [1] Bondanella, P. (2009). *A History of Italian Cinema*. Continuum.
- [2] Bugialli, P. (1969, December 17). L'anarchico Valpreda arrestato per concorso nella strage di Milano. *Corriere della Sera*, 1.
- [3] Buttafava, G. (1980). Procedure Sveltite. In F. Quadri, & G. Buttafava (Eds.), *Il Patalogo. Annuario 1980 dello spettacolo*: 2 (pp. 101-116). Ubilibri,
- [4] Calabresi assassinato a rivoltellate davanti a casa. (1972, May 17-18). *Corriere d'Informazione*, 1.
- [5] Calvino, I. (1974, August 6). Non possono smettere di colpire. *Corriere della Sera*, 1.
- [6] Cento Bull, A. (2007). *Italian Neofascism: The Strategy of Tension and the Politics of Nonreconciliation*. Berghahn Books. <https://doi.org/10.3167/9781845453350>
- [7] Cervi, M. (1969, December 17). La propaganda del terrore. *Corriere della Sera*, 1.
- [8] Consigliere missino indiziato per l'omicidio Muraro. (1972, July 12).. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1972/07/12/page_001.pdf
- [9] Crainz, G. (2003). *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Donzelli Editore.
- [10] c.s. (1974, December 23). Corre il rischio di finire a Roma l'istruttoria sulla strage di Brescia. *Corriere della Sera*, 1.
- [11] Curti, R. (2006). *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Lindau.
- [12] Deaglio, E. (2017). *Patria 1967-1977*. Feltrinelli Editore.
- [13] Difendere la libertà. (1969, December 13).. *Corriere della Sera*, 1.
- [14] Ferraresi, F. (1996). *Threats to Democracy: The Radical Right in Italy After the War*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400822119>
- [15] Fisher, A. (2014). Il braccio violento della legge: Revelation, conspiracy and the politics of violence in the poliziottesco. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2(2), 167-181. https://doi.org/10.1386/jicms.2.2.167_1
- [16] Fisher, A. (2019). *Blood in the streets: histories of violence in Italian crime cinema*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474411721.001.0001>
- [17] Foot, J. (2009). *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova: la memoria divisa del paese*. Milan: RCS Libri S.p.A.
- [18] Gambescia, P. (1974, November 15). Conflitto di competenza: si profila il tentativo di accentrare a Roma le inchieste sulle trame nere. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1974/11/15/page_001.pdf
- [19] Inquirenti o colpevoli? (1970, March 24). *Lotta Continua*, 4-5. https://fondazionerrideluca.com/web/wp-content/uploads/filebase/1970/03_1970/LC1_1970_03_24.pdf?t=1490308172
- [20] Kelleter, F. (2017). *Media of serial narrative*. The Ohio State University Press. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12756>
- [21] Koven, M. (2006). *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo*. The Scarecrow Press, Inc.
- [22] Leotta, A. (2013). Nostalgics, Thugs and Psycho-killers: The Representation of Neofascism in Contemporary Italian Cinema. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 1(2), 143-156. https://doi.org/10.1386/jicms.1.2.143_1
- [23] Lumley, R. (1990). *States of Emergency: Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*. Verso.
- [24] Madeo, A. (1971a, March 20). Ordine di cattura per Valerio Borghese e per altri tre fermati imputati di cospirazione. *Corriere della Sera*, 1.
- [25] Madeo, A. (1971b, March 22). Il Fronte preparò un piano per il futuro "vertice" del paese. *Corriere della Sera*, 1.
- [26] Marlow-Mann, A. (2013). Strategies of Tension: Towards a Reinterpretation of Enzo G. Castellari's *The Big Racket* and The Italian Crime Film. In L. Bayman, & S. Rigoletto (Eds.), *Popular Italian Cinema* (pp. 133-146). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137305657_8
- [27] Martinelli, R. (1973, December 6). Rubate sette bombine dello scandalo Anas. *Corriere della Sera*, 1.
- [28] O'Leary, A. (2011). *Tragedia All'italiana/Italian Tragedy: Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0106-9>
- [29] Ora grave. (1969, December 14). *Corriere della Sera*, 1.
- [30] Paolucci, I. (1974, March 4). Assassinio di Calabresi: emesso ordine di cattura contro tre noti fascisti. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1974/03/04/page_001.pdf
- [31] Paolucci, I. (1975a, September 17). Dalle truffe nere riaffiora il «caso Calabresi». *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1975/09/17/page_001.pdf
- [32] Paolucci, I. (1975b, April 5). Estromessi i magistrati di Milano da tutta l'inchiesta su P. Fontana. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1975/04/05/page_001.pdf
- [33] Orrenda strage a Milano. Tredici morti e novanta feriti. (1969, December 13). *Corriere della Sera*, 1.
- [34] Passanisi, E. (1974, May 29). Bomba contro un comizio antifascista. Sei morti e oltre novanta feriti a Brescia. *Corriere della Sera*, 1.
- [35] p.g. (1971, October 15). Gravi complicità hanno protetto il fascista Borghese. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1971/10/15/page_001.pdf

- [36] Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- [37] Russo, G. (1974, November 12). Magistratura e trame nere. *Corriere della Sera*, 1.
- [38] Strambaci, F. (1969, December 13). Orrendo Attentato a Milano. Tredici morti e 90 feriti. *l'Unità*, 1. https://archivio.unita.news/assets/main/1969/12/13/page_001.pdf
- [39] Uva, C. (2007). *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubbettino Editore.
- [40] Uva, C., & Picchi, M. (2006). *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*. Edizioni Interculturali S.r.l.
- [41] Vitiello, G. (2013). *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*. Rubbettino.
- [42] Wagstaff, C. (1992). A forkful of Westerns: industry, audiences and the Italian Western. In R. Dyer, & G. Vincendeau (Eds.), *Popular European Cinema* (pp. 245-261). Routledge.
- [43] Watergate all'italiana. (1973, May 9). *Corriere della Sera*, 1.
- [44] Wood, M. (2005). *Italian Cinema*. Berg Publishers. <https://doi.org/10.5040/9781350103399>
- [45] Zicari, G. (1972, May 25). Si cerca ad Amburgo il presunto assassino di Calabresi: un nome e un volto. *Corriere della Sera*, 1.
- [53] Rosati, G. (Director). (1974). *Silence the Witness/Il Testimone Deve Tacere* [Film]. Cineproduzioni Daunia 70.
- [54] Rosati G. (Director). (1975). *The Left Hand of the Law/La Polizia Interviene: Ordine di Uccidere* [Film]. Laser Films.
- [55] Siegel, D. (Director). (1971). *Dirty Harry* [Film]. Warner bros.; The Malpaso Company.
- [56] Vanzina, S. (Director). (1972). *Execution Squad/La Polizia Ringrazia* [Film]. Dieter Geissler Filmproduktion; P.A.C.; Primex Italiana.
- [57] Yates, P. (Director). (1968). *Bullit* [Film]. Solar Productions.

Filmography

- [46] Castellari, E.G. (Director). (1973). *High Crime/La Polizia Incrimina: la Legge Assolve*. Capitolina Produzioni Cinematografiche; Star Films Country; Star Films S.A.
- [47] Coppola, F.F. (Director). (1972). *The Godfather* [Film]. Paramount Pictures; Albert S. Ruddy Productions; Alfran Productions.
- [48] Ercoli, L. (Director). (1975). *Killer Cop/La Polizia Ha le Mani Legate* [Film]. P.A.C..
- [49] Friedkin, W. (Director). (1971). *The French Connection* [Film]. Philip D'Antoni Productions; Schine-Moore Productions; D'Antoni Productions.
- [50] Infascelli, R. (Director). (1973). *The Great Kidnapping/La Polizia Sta a Guardare* [Film]. Primex Italiana.
- [51] Martino, S. (Director). (1973). *The Violent Professionals/Milano Trema: la Polizia Vuole Giustizia* [Film]. Champion; Compagnia Cinematografica Champion; Dania Film.
- [52] Martino, S. (Director). (1975). *Silent Action/La Polizia Accusa: il Servizio Segreto Uccide* [Film]. Dania Film; Flora Film; Medusa Distribuzione.

Bio

Giulio Olesen is a lecturer in media at Bournemouth University (United Kingdom). He holds a Ph.D. in film studies and has research interests in the areas of Italian cinema and history, cinema and social conflict, and genre studies. Olesen has participated in academic events and conferences in Prague, at Canterbury Christ Church University, the American University of Rome, and The Ohio State University. He has published an interview with filone director Sergio Martino in the *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (2017) and is currently working on a monograph based on his research on Italian Cop Thrillers (*poliziottesco*).

Como citar e licença

Olesen, G. (2023). A serial distrust: conspiracy and blame in the Italian *poliziottesco* and news media. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 12–27. <https://doi.org/10.34623/k3v7-2z03>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Ô saisons, ô châteaux et Du côté de la côte: les films touristiques d'Agnès Varda

Ô Saisons, Ô Châteaux and Du Côté de la Côte: the touristic films of Agnès Varda

Ana Gavina

apgavina@ualg.pt

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade da Beira Interior

Faro, Portugal

ORCID iD 0009-0000-1773-6637

Alexandre Martins

acmartins@ualg.pt

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade do Algarve

Faro, Portugal

ORCID iD 0000-0002-4451-8472

Éric Many

ericmany@ese.ipp.pt

Escola Superior de Educação – Instituto
Politécnico do Porto

Porto, Portugal

ORCID iD 0000-0001-7441-1070

DOI <https://doi.org/10.34623/rvgs-4f21>

Artigo recebido em 2023-04-01

Artigo aceite em 2023-06-25

Artigo publicado em 2023-09-21

Résumé

Cet article s'intéresse aux premiers documentaires d'Agnès Varda: *Ô saisons, ô châteaux* (1957) et *Du côté de la côte* (1958), deux films commandés par l'Office de Tourisme de France. En prenant pour point de départ le lien entre l'acte de voyager et celui de filmer - présents dans les récits de voyage, les films d'exploration et les films touristiques -, notre examen de ces deux courts métrages s'appuie à la fois sur l'analyse des films eux-mêmes et sur le discours de Varda au sujet de sa création. En regardant de près ces œuvres créatives *sui generis*, on peut y retrouver les empreintes du cinéma vardien, à savoir ce qui constitue les fondements du style cinématographique revendiqué par la réalisatrice elle-même, celui de la cinécriture. L'utilisation de l'humour et une approche sociologique et lyrique sont également quelques-uns des éléments qui mettent en avant la singularité de la cinéaste, emmenant le spectateur vers une représentation géo-touristique et celle d'un voyage cinématographique.

This paper explores Agnès Varda's first documentaries: *Ô saisons, ô châteaux* (1957) and *Du côté de la côte* (1958), two films that were commissioned to her by the *Office de Tourisme de France*. Taking the link between travel and film as a starting point – a link that is present in travelogues, exploration films and tourist films – our journey through these short films is based both on the analysis of the films themselves and on Varda's speech about their creation. By closely analyzing these strikingly creative pieces, we can find trademarks of Vardian cinema, namely what would come to constitute the foundations of the cinematographic style claimed by Varda herself, that of *cinécriture*. The use of humor and a sociolo-

gical and lyrical approach are some of the elements that display her uniqueness as a filmmaker, taking viewers on a geographic-tourist representation, that is also a cinematographic journey.

Mots clés

Agnès Varda • Film touristique • Cinécriture • *Ô saisons, ô châteaux* • *Du côté de la côte*

Agnès Varda • Travelogue • Cinécriture • *Ô saisons, ô châteaux* • *Du côté de la côte*

Voyager et filmer: une relation symbiotique

Travel was the mainstay of the early moving picture. (Kevin Brownlow, 1979, p. 405)

Le lien entre cinéma et voyage ne se limite pas aux films dits touristiques, une catégorie qui, en règle générale, fait référence aux films réalisés sur commande dans le but de représenter et de promouvoir une destination touristique particulière. Le lien entre ces deux actes – voyager et filmer – est en effet de nature symbiotique, évident dans l'émergence parallèle des technologies de transport industrialisées (comme le bateau à vapeur et l'automobile) et celle des technologies d'enregistrement industrialisées (comme la photographie et la caméra vidéo). En effet, dans la lignée de Ruoff (2006), c'est précisément dans le voyage et le tourisme que ces éléments se croisent, et, selon l'auteur, à l'épicentre de cette rencontre se trouvent les travelogues (récit de voyage). Indissociable du film documentaire, le travelogue peut être défini comme un film non fictionnel dont le thème principal est un lieu (Peterson, 1998, cité dans Ruoff, 2006). Ces films sont considérés par John Grierson comme le premier chapitre de l'histoire du documentaire (Grierson, s.d., cité dans Sussex, 1975) et renvoient le cinéma à sa «vocation de machine à connaître le monde» (Ruoff, 2006, p.1). L'un des films documentaires de référence dans l'histoire du cinéma, *Nanook of The North* (1922) de Robert Flaherty (voir Figure 1),

est un exemple catégorique du dispositif cinématographique associé au voyage et témoigne du rôle de cette association dans la consolidation du film documentaire et ethnographique.



Figure 1. Photogrammes du film *Nanook of The North* (1922), de Robert Flaherty (Source: Flaherty, 1922).

Ruoff (2006) soutient que ces films ne constituent pas exactement un genre cinématographique en soi, mais plutôt des objets qui traversent les formes les plus variées du cinéma, comme les documentaires, les films amateurs et le cinéma d'avant-garde. André Bazin (1967), dans le chapitre *Cinema and exploration* – premier tome du livre *What is cinema?* – aborde brièvement les films dits d'exploration, depuis leur émergence (que l'auteur situe au milieu des années 1920), en passant par ce qu'il considère comme leur déclin (entre 1930 et 1940) et jusqu'à leur résurgence qui s'opère après la Seconde Guerre Mondiale. Les différents termes utilisés par l'auteur pour désigner ces films mettent en évidence la multiplicité et la diversité des œuvres qui rapprochent la pratique cinématographique de l'acte de voyager: films d'exploration; films tropicaux; films équatoriaux; documents ethnographiques; films exotiques.

Dans son article *Hollywood and the Travelogue*, Dana Benelli (2002) met en avant les films d'expédition ou ethnographiques ainsi que les travelogues. L'auteur souligne que ces œuvres sont très populaires auprès du public américain – notamment dans les années 1930 –, comme en témoigne le fait qu'en 1931, une centaine d'expéditions ont été

organisées dans le seul but de produire des courts métrages de cette nature: «[...] combing every nook and corner of the globe for new material for travelog shorts [...] Almost every major studio is financing one or more of the expeditions and around 50 are planned independently». (*Variety*, 1931, cité dans Benelli, 2002, p. 5).

Crafton (1997) identifie l'avènement du cinéma avec son synchronisé comme le principal moteur du succès de ces films qui sont, d'une part, des documents ethnographiques et, d'autre part, des films attrayants et captivants. Le son permettait de générer chez les téléspectateurs une plus grande illusion de présence et de proximité avec ces lieux lointains représentés à l'écran: «In the silent days the travelogs were generally looked upon as fillers, but since the addition of sound-effects, plus oral descriptive matter, the scenic material in many stands is getting a better audience play than the short comedies». (*Variety*, 1931, cité dans Benelli, 2002, p. 5).

Certains grands studios ont également misé sur la production de longs métrages documentaires structurés autour de l'aventure du voyage, montrant des paysages et des animaux sauvages et où différentes cultures sont exhibées comme des spectacles exotiques et lointains. C'est le cas du film *Africa Speaks!* (1930) de Columbia, un film sur les tribus africaines réalisé par Walter Futter. Bazin (1967), qui situe cette œuvre dans le déclin de ce type de film, y identifie une sorte d'exotisme instantané dont la principale caractéristique est de miser sur le sensationnalisme et le spectaculaire, tendance qui a grandement contribué à la consolidation de certains mythes et stéréotypes associés au continent africain: «Thus there came into existence the myth of an Africa inhabited by savages and wild beasts [...]» (p. 155).

Plus récemment, avec la démocratisation du tourisme et sa consolidation en tant que secteur économique de premier plan (Shaw & Williams, 2002), les films touristiques sont généralement compris comme des outils de promotion et des instruments de marketing qui informent les visiteurs potentiels sur les lieux et améliorent l'image des destinations (Hudson & Ritchie, 2006; Kim & Richardson, 2003). Comme le souligne Sampaio (2015), il est important de revenir à une notion

de film touristique plus large, hybride et ouverte, reconnaissant ses origines et son rôle fondamental dans les configurations primordiales du cinéma (Brownlow, 1979; Crafton, 1997; Ruoff, 2006), afin de ne pas réduire ces productions cinématographiques à l'activité économique qu'est le tourisme, en les considérant simplement comme des films publicitaires.

Les films touristiques réalisés par Agnès Varda, bien qu'ayant été commandés par l'Office de Tourisme de France et ayant donc des objectifs clairement économiques et touristiques, font partie de la filmographie d'un nom incontournable du cinéma. De plus, les films intègrent des traits clairement autoriaux, caractéristiques de la pratique cinématographique de cette dernière. Réaliser des films sur commande n'est d'ailleurs pas un exercice inhabituel et constitue pour certains cinéastes une façon de rentabiliser leur travail et d'établir des contacts dans le milieu (Sampaio, 2017). D'autre part, certains réalisateurs, comme cela semble être le cas de Varda, considèrent ces films comme un champ d'expérimentation, ce qui justifie la pertinence de l'étude de ces œuvres.

Néanmoins, malgré le succès et la prévalence des films associés aux voyages, ils sont souvent négligés dans les études de cinéma (Benelli, 2002; Sampaio, 2015). Actuellement, leur étude semble se concentrer surtout sur les impacts que ces films ont sur les touristes et les destinations touristiques en question (Hudson & Ritchie, 2006; Kim & Richardson, 2003). Cependant, il convient de souligner que la nécessité d'étudier ces films ne se justifie pas uniquement par leur négligence fréquente dans le domaine de la recherche sur le cinéma et l'audiovisuel. Comme le souligne Ruoff (2006), ces films sont importants car ils sont «une forme intrinsèque de cinéma» (p. 2). Ainsi, leur étude peut constituer une source de données précieuses, en s'établissant contre la prédominance des longs métrages de fiction dans les études cinématographiques et peut en outre permettre l'avènement de nouvelles perspectives et conduire la théorie cinématographique vers de nouveaux discours, plus complets et plus rigoureux.

Ô saisons, ô châteaux (1957)

On aurait l'air d'être embauchés par l'Office du Tourisme. (La pointe courte, 1954)

Après avoir réalisé son premier film, *La pointe courte* (1954), un long métrage de fiction, Agnès Varda a été contactée par le producteur français Pierre Braunberger pour réaliser un film pour le Tourisme de France sur les châteaux de la Loire. Bien qu'hésitante, elle a finalement accepté la proposition et a réalisé dans ce contexte son deuxième film: un court métrage intitulé *Ô saisons, ô châteaux* (1957), titre d'un poème d'Arthur Rimbaud. Dans une interview publiée dans la revue des *Cahiers du Cinéma* (Varda, 1965), la réalisatrice exprime son mécontentement d'avoir réalisé un film commandé: «J'étais tellement dépitée d'avoir fait un film de commande que je me suis consolée, en tournant en 16mm quelque chose à moi» (Varda, 1965, p. 47), faisant référence à son troisième film, *L'Opéra Mouffe* (1958).

Comme nous le démontrerons ensuite, bien qu'il s'agisse d'un film commandé, cette œuvre présente des particularités qui méritent d'être soulignées. Le film a été réalisé pendant l'automne, à la période de moindre affluence touristique. Loin de l'agitation habituelle des touristes, Varda s'est également affairée à filmer les habitants des lieux: ceux qui veillaient sur les châteaux, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. À propos de ce film, malgré son mécontentement initial, Varda souligne ce qui suit: «[...] [*Ô saisons, ô châteaux*] dure 22 minutes, on voit 7 minutes de châteaux et 15 minutes d'amuseries, de citrouilles, de chapeaux et d'autres choses» (Varda, 1965, p. 47). Ce choix de limiter le temps consacré aux informations sur les châteaux – le sujet sur lequel elle a été invitée à réaliser un film – ne signifie pas pour autant un détachement par rapport à la commande. La réalisatrice affirme: «[...] si vous écoutez ce qu'on dit durant les 7 minutes de châteaux, on vous explique très bien comment l'architecture a évolué du donjon de Loches à Chambord» (Varda, 1965, p. 47). Ainsi, Varda montre qu'elle a cherché à honorer ce qui lui avait été demandé, mais en recourant à un style reflétant son autorité. En

effet, il convient de souligner que les deux films touristiques d'Agnès Varda, ont été commandés par l'Office du Tourisme de France, ce qui implique certaines limitations. En effet, ce type de films suppose généralement des thèmes et des objectifs spécifiques – notamment des intentions pédagogiques – et obéissent à une durée préalablement établie. Varda assimile néanmoins l'acte de création de ce film à l'acte de création des peintres du Moyen Âge, qui se voyaient toujours confier des tableaux à motifs religieux :

the film takes as its reference point the painters of the Middle Ages who were invariably asked to do a limited set of iconic religious subjects [...] with the modesty of one who was responding to such a request yet painting according to their particular talent and/or religious feeling, they succeeding in giving each painting their personal stamp. [...]. It's not so much the subject that counts the most, but rather how, with what violence or what personal feelings they conveyed the subject. (Kline, 2014, pp. 152-153)

C'est précisément la marque personnelle d'Agnès Varda, notoire dans *Ô saisons, ô châteaux*, que l'on souhaite souligner. Comme l'a indiqué la réalisatrice, 15 minutes du temps total du film sont consacrées à montrer «d'autres choses». En effet, le divertissement traverse toute l'œuvre, une œuvre qui ne cache pas ses traits comiques et humoristiques et où toutes les scènes contenant la présence de figures humaines semblent être mises en scène d'une manière ou d'une autre (Gorbman, 2012). Avant même que le titre du film n'apparaisse, nous nous trouvons face à une petite mise en scène performative jouée par un groupe de jardiniers. Pour lutter contre le froid, ils frottent et soufflent sur leurs mains d'une manière visiblement chorégraphiée. Toute la scène est accompagnée par la partition d'André Hodeir qui accompagne les actions de ces hommes – ou est imitée par leurs actions -, rendant encore plus claire l'artificialité de leurs mouvements: d'une part, les sons des balais de percussion de la batterie sont synchronisés avec le mouvement du balai du jardinier

alors qu'il ramasse les feuilles du sol; d'autre part, on entend des instruments à vent tandis que les jardiniers soufflent sur leurs mains.

Plus tard, deux modèles féminins sont filmés avec des robes colorées – rouges, jaunes, pourpres, bleues, ... -, perchés sur les tours en pierre blanche des châteaux (voir Figure 2). Cette mise en scène crée une juxtaposition entre l'ancien et le séculaire et le nouveau et le moderne, provoquant des sensations ludiques et quelque peu absurdes (Gorbman, 2012). Une autre particularité très présente dans *Ô saisons, ô châteaux* est liée aux multiples interrelations, au caractère humoristique, entre l'image et le texte. La réalisatrice recourt plusieurs fois à des panneaux de signalisation et des panneaux indiquant les noms des lieux: à un moment donné, nous pouvons voir un panneau indiquant le sens de la localité «Hommes» pointant vers une femme qui marche vers la caméra; dans une autre scène, un panneau indique le nom de la localité «Veuves» et la distance pour y arriver «2». Dans le plan suivant, deux vieilles femmes habillées entièrement en noir sortent d'une boucherie (voir Figure 3).



Figure 2. Photogramme du film *Ô saisons, ô châteaux* (1957), de Agnès Varda (Source: Varda, 1957).



Figure 3. Photogramme du film *Ô saisons, ô châteaux* (1957), de Agnès Varda (Source: Varda, 1957).

D'autres aspects de la narration méritent d'être soulignés. En général, la narration informative – d'autorité – présente dans les documentaires est surtout masculine. Varda a recours à une voix féminine (celle de l'actrice Danièle Delorme) aux caractéristiques très distinctes de la narration masculine traditionnelle: au lieu de se montrer neutre, la narratrice alterne entre différents rythmes et intonations, qui dialoguent avec les images. Gorbman (2012) considère que cette voix représente la voix de la propre Agnès, qui revendique ainsi sa présence – féminine – dans le film. Bien que la présence de la réalisatrice soit un élément prédominant dans ses films, ce n'est qu'à partir de 1975, avec le film *Daguerréotypes*, qu'Agnès Varda commencera à utiliser sa propre voix dans la narration de ses œuvres. Quant à la relation narration-images dans *Ô saisons, ô châteaux*, elle est tantôt discordante

– une intonation douce qui contraste avec les détails de guerre qu'elle raconte – tantôt substantiellement synchronisée. En effet, à certains moments, la voix, le montage et les mouvements de caméra sont coordonnés dans une sorte de chorégraphie: dans une scène, alors que la caméra parcourt le grand hall du Château de Chinon, la narratrice explique que Jeanne d'Arc a parcouru cette salle et «reconnaît le Dauphin Charles» – la caméra s'arrête. La voix continue: «lui promet de le faire sacrer» – la caméra monte – «à Reims» – la caméra s'arrête au sommet des ruines.

La juxtaposition d'images, les jeux de mots, les mouvements de caméra, la musique, les voix et les interactions entre tous ces éléments font de ce film du début de la carrière d'Agnès Varda, une œuvre polysémique dont les composants mettent en évidence la singularité créative de la cinéaste.

Du côté de la côte (1958)

Après le succès de *Ô saisons, ô châteaux*, l'Office de Tourisme de France commande un nouveau film à Agnès Varda, cette fois-ci sur la Côte d'Azur – sur le littoral sud de la France – donnant lieu à son film *Du côté de la côte* (1958), un court métrage d'environ 26 minutes. Ce que la cinéaste nous raconte à propos de ce petit film montre comment elle envisageait ces productions comme des occasions de s'adonner à des expérimentations. Ainsi, bien que son discours soit avant tout centré sur les idées de restrictions ou de limites associées aux films commandés, la réalisatrice semble voir ces limites comme un point de départ pour une création singulière et divertissante, sans aucun mépris pour la commande:

With *Du côté de la côte* I found my taste for commissioned films. The limits of a given subject, the motivations of limited partners and the ambition of producers excited my desire to honour the order, repairing it a bit, introducing personal subjects and making people laugh and smile as much as possible. (ICAS, 2012, p. 197)

Varda ajoute :

J'aime bien rire, (je voulais d'abord appeler le film *Eden-toc*) mais l'ironie implique qu'on se moque des autres. Quand on accepte une commande, il vaut mieux essayer de ne pas s'y ennuyer, mais il s'agit plutôt de second degré que d'ironie. En voyant *Du côté de la Côte*, les gens se marrent, mais ce n'est pas tellement drôle. (Varda, 1965, p. 48)

Dans ces propos, la réalisatrice explique qu'elle cherche également à montrer ces lieux en recourant à un point de vue qui suscite l'intérêt. Elle ajoute que ce film «se rattache à un genre d'observation, d'explication par l'indulgence, ce qu'indique bien le commentaire. [...] Il faut être indulgent et regarder les gens comme on regarde le film. On rit d'abord et on comprend ensuite.» (Varda, 1965, p. 48). La perspective décrite par la réalisatrice, met en évidence sa préoccupation pour la compréhension et l'identification du spectateur avec les personnes représentées dans le film. La position que Varda adopte dans la réalisation de cette œuvre découle de sa volonté de «faire un essai sur le tourisme» (Varda, 1965, p. 48). Plus précisément, elle explique que, à travers ce processus créatif, elle cherche à comprendre «pourquoi les gens vont-ils sur la Côte d'Azur plutôt qu'ailleurs?» (Varda, 1965, p. 48). Nous comprenons ainsi que le regard que l'on découvre dans son film est celui des personnes qu'elle rencontre sur place. En dehors de ses propres motivations, Varda utilise ces personnes et cette destination touristique pour transmettre une idée: «[...] l'idée de repos qui est une belle idée, une idée basique.» (Varda, 1965, p. 48).

Ce film marque une progression dans la voix cinématographique d'Agnès Varda: plus riche en termes d'expérimentation que *Ô saisons, ô châteaux*, *Du côté de la côte* se fonde sur l'idée que le soleil, la beauté naturelle et le bleu, si présents sur la Côte d'Azur, sont des éléments mythologiques dans la conscience collective de ceux qui la visitent, évoquant ainsi le sentiment d'un paradis perdu (Gorbman, 2012). La réalisatrice consacre une partie du film à explorer les caractéristiques historiques, naturelles et culturelles des localités qui composent cette région, proposant un cadre informatif sur certaines personnalités y ayant séjourné – «Cornelia Salonine, l'Impératrice

romaine [...], le Cardinal Maurice de Savoie [...] la Reine Victoria [...] Friedrich Nietzsche» (Varda, 1958) – sur le type de végétation qui pousse dans la région – «les palmiers sauvages [...], les mimosas [...], les cyprès [...] et l'agave.» (Varda, 1958) –, sur des arbres inhabituels – «un orme énorme [...], un olivier millénaire [...], un cyprès chauve du Canada et de Louisiane.» (Varda, 1958) – ainsi que sur l'architecture exotique qui se développe dans les différentes villes côtières – «une mosquée soudanaise (Fréjus) [...], l'Orient Palace (Menton) [...], une maison persane (Monte Carlo) [...], une église russe (Nice).» (Varda, 1958).

En ce qui concerne les personnes qu'elle choisit de filmer, nous trouvons dans ce film une intention notoire de ne pas représenter les locaux, mais plutôt les masses – les foules qui se rassemblent dans cette région à la période la plus propice. Cette idée est d'ailleurs clairement exprimée dans la scène qui suit les crédits d'ouverture: dans un plan visuel symétrique, deux vieilles dames sont assises sur un banc, un arbre les séparant (voir Figure 4). Un âne est tiré de droite à gauche. Dans le plan suivant, une troisième dame (également âgée) sourit à la caméra. Nous revenons ensuite au plan des deux dames assises, cette fois-ci une vache est tirée de gauche à droite. Tout au long de cette petite mise en scène, le narrateur explique : «Notre propos n'est pas de cinématographier les indigènes. Selon l'imagerie classique, ils sont toujours vieux et toujours charmants. Laissons-les entre l'âne et le bœuf» (Varda, 1958). Ces derniers mots font référence à *Entre le bœuf et l'âne gris*, une chanson traditionnelle française de Noël. Les dames, symbolisant l'image champêtre et idyllique d'un lieu (comparées à l'enfant Jésus de la chanson), resteront à leur place et n'apparaîtront plus à l'écran, respectant les vœux du narrateur. La narration continue : «Notre sujet, c'est la foule. Ce sont les touristes, les curieux, les émigrants, les amateurs, les passagers qui découvrent un jour cette côte et s'y rassemblent pour épuiser leur temps de liberté». Simultanément, la caméra nous montre une foule de touristes couchés sur le sable, profitant de leurs jours de repos bien mérités.



Figure 4. Photogrammes du film *Du côté de la côte* (1958), de Agnès Varda (Source: Varda, 1958).

Ce sujet – la foule – sera traité et représenté avec humour: les personnes filmées deviennent des accessoires pour la caméra et, à travers une série d'interrelations entre les mots et les images, Varda produit un jeu humoristique et amusant d'images, de couleurs et de significations. Dans un champ strictement imagé, à travers différents cadres, Varda va, par exemple, déformer les corps de ceux qui se couchent sur la plage: parfois on voit le corps d'une dame adulte couchée qui a apparemment une tête d'enfant, parfois une autre avec une tête de chien (peut-être un centaure grossier) (voir Figure 5). On trouve également ces illustrations ludiques dans la relation narration-image: dès le prologue, le narrateur explique que «La Côte d'Azur» est aussi appelée «Le Côte d'Azur». Ceci nous est montré par l'image, à travers une enseigne (peut-être celle d'un hôtel) écrite incorrectement avec l'article «Le» au lieu

de «La». Ce phénomène est attribué à la présence préminente d'Anglais dans cette région, qui a laissé sa marque à différents endroits de référence tels que «La Promenade des Anglais [...], L'Hôtel des Anglais [...], La British Pharmacy» (Varda, 1958).

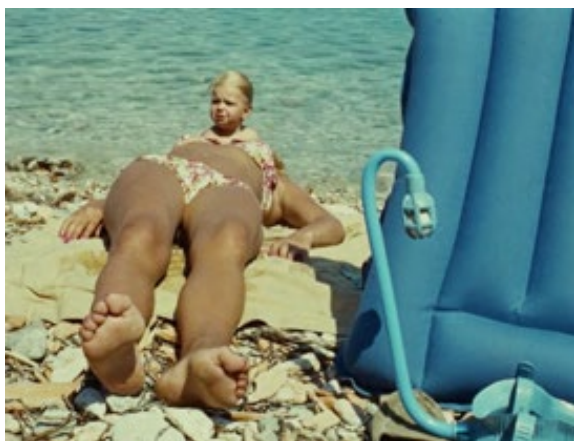


Figure 5. Photogrammes du film *Du côté de la côte* (1958), de Agnès Varda (Source: Varda, 1958).

En ce qui concerne les voix qui racontent le film, bien que la voix qui décrit et explique l'histoire et la culture des lieux soit masculine (la voix d'autorité), contrairement au film précédent, celle-ci est associée à une voix féminine, qui apparaît comme une sorte de complément et révèle les noms de certains lieux et personnes que nous voyons dans les images: «Nice [...], Menton [...], Cannes [...], Saint-Tropez» (Varda, 1958). Une méthode simi-

laire serait utilisée dans une œuvre ultérieure de la cinéaste: dans le film *Mur Murs* (1981), un documentaire sur les fresques murales de Los Angeles. Dans le cas de *Mur Murs* cependant, la voix d'autorité est féminine – celle d'Agnès Varda – et la voix complémentaire est masculine (non créditée). Elle sert à révéler les noms des artistes qui ont peint les fresques que nous voyons dans le film: «Twitchell [...], Gang V13 [...], Azman [...], Takamoto» (Varda, 1981).

Varda explique: «[*Du côté de la côte*] helped me become aware of my attraction for playing with images, for words and acrobatic comments, thus making the editing easier. I had also experimented with movements and rhythms.» (ICAS, 2012, p. 197). *Du Côté de la côte* semble en effet révéler une évolution dans le langage cinématographique d'Agnès Varda, nous montrant comment ces films commandés semblent constituer des points de transition et des opportunités pour la cinéaste de découvrir graduellement sa voix.

Au lieu d'une conclusion

À travers cette analyse, il a été possible de constater que nous trouvons dans ces deux courts métrages ce qui constituera les fondements du style revendiqué par Varda elle-même, celui de la cinécriture (McGuire, 2004). En effet, les deux projets touristiques sont marqués par une sémantique cinématographique dans laquelle se mélangent et s'articulent minutieusement acteurs, plans, textes, musiques et, bien sûr, voix off, qui formeront certaines des principales marques du cinéma vardien, dans son idée globale d'écriture cinématographique. Elle-même a dénoncé, lors d'une interview citée par McGuire (2004), la compartimentation du processus cinématographique:

J'en ai tellement assez d'entendre: C'est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme

les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes... (p. 179)

Dans les deux films en question, la variété de ressources et la polysémie prédominent. Cependant, il n'y a pas, dans cette profusion de significations, de chaos, de cacophonie, mais plutôt une polyphonie soigneusement orchestrée, un dosage des éléments et une synchronisation rigoureuse que le son (tantôt la musique, tantôt la poésie, tantôt la narration) guide jusqu'à la fin de la visite. *Du côté de la côte*, par exemple, commence avec une musique de Georges Delerue, dans une sorte d'opérette en langue occitane qui énumère les principales localités de la Côte d'Azur. Chaque lieu mentionné dans ce générique est introduit, au moment où le nom de la ville est chanté, par une affiche publicitaire ancienne des Chemins de Fer Français faisant référence à chacune de ces villes. Les plans filmés des localités accompagnent littéralement les paroles de la chanson, avec comme leitmotiv visuel des femmes en robes rouges apparaissant aussi bien sur les affiches que dans la mise en scène cinématographique. Ainsi, les deux courts métrages touristiques se déroulent progressivement, dans un enchaînement où les images, les accessoires et la bande sonore se mélangent doucement, avec des transitions qui oscillent entre le voir et l'entendre et qui nous emmènent, par analogie, vers une présentation géographique et touristique qui est aussi un voyage cinématographique.

En termes de contenu touristique (après tout, il s'agit du thème central de ces œuvres), le choix de Varda se porte évidemment sur de grandes références historiques, littéraires et architecturales. Cependant, comme dans d'autres productions de la cinéaste, elle évite la vision élitiste, combinant le sacré et le populaire, les rois et les anonymes, les exploits et la vie quotidienne. Ainsi, nous pouvons entendre, aux côtés de la poésie de François Villon (XVe siècle), des voix populaires; nous pouvons voir, à côté des statues de monarques, des jardiniers, des maçons, des portiers, des bagagistes ou des villageois qui posent. Dans les deux films, la cinéaste offre aux populaires un rôle central, mettant en avant l'activité tantôt du peintre amateur, tantôt du baigneur sur la plage, et sort ainsi de l'objectivité cinématographique (qui domine habituellement dans le film

documentaire). Elle met en scène et théâtralise les dialogues et les gestes des anonymes: par exemple, comme nous l'avons mentionné précédemment, dans la chorégraphie des jardiniers qui se meuvent au rythme d'une musique jazz.

On peut entrevoir ici les caractéristiques du futur monde cinématographique d'Agnès Varda où «tout détail est choisi avec minutie, tout est significatif: les objets quelconques, les lieux, les couleurs, les musiques, et surtout les prises de vue et le rythme du montage.» (McGuire, 2004, pp. 179-180). En ce qui concerne la perspective, dans les deux films touristiques, le point de vue externe prédomine – ce que Gaudreault et Jost (1990) appellent l'ocularisation zéro, également cité par Lahaie (1992) –, renforçant le sentiment d'objectivité et de neutralité de la réalité. Cependant, Varda nous emmène bien au-delà du cinéma documentaire et d'une prétendue impartialité cinématographique. Elle ne nous montre pas la réalité des territoires touristiques, mais une réalité (ré)créative, créée et subjectivée par des choix visuels et sonores qui s'organisent sémantiquement et analogiquement, et qui, mis en scène par la narration, prennent la forme de jeux de mots, de métaphores, d'illustrations, etc.

Dans les deux œuvres, on remarquera les artifices: le travail de mise en scène, la direction d'acteurs, la création de décors et de costumes. Par exemple, les jeux de couleurs dans *Du côté de la côte* ou, dans *Ô saisons, ô châteaux*, les plans des deux dames en noir qui apparaissent après le panneau de signalisation *2 Veuves*. Plus courant dans le cinéma de fiction, ce travail préparatoire vient ébranler l'archétype du film documentaire traditionnel qui vise à décrire le réel et dont on attend spontanéité, naturalité et vraisemblance.

Références bibliographiques

- [1] Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Volume I*. University of California Press.
- [2] Benelli, D. (2002). Hollywood and the Travelogue. *Visual Anthropology*, 15, 3-16. <https://doi.org/10.1080/08949460210640>
- [3] Brownlow, K. (1979). *The War, the West and the Wilderness*. Random House, Inc.
- [4] Crafton, D. (1997). *The Talkies: American Cinema's Transition To Sound, 1926-1931*. Charles Scribner's Sons.
- [5] Hudson, S. & Ritchie, J. R. (2006). Promoting destinations via film tourism: An empirical identification of supporting marketing initiatives. *Journal of Travel Research*, 44(4), 387-396. <https://doi.org/10.1177/0047287506286720>
- [6] Kim, H. & Richardson, S. L. (2003). Motion picture impacts on destination images. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 216-237. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00062-2](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00062-2)
- [7] Kline, T. J. (2014). *Agnès Varda. Interviews*. University Press of Mississippi.
- [8] ICAS (2012). *Entre Moteur! et Coupez! Dialogues with Agnès Varda* [Sevilla IX Festival de Cine Europeo – Festival Catalogue]. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. <https://docplayer.es/111017968-Es-un-proyecto-de-con-el-apoyo-del-instituto-de-la-cinematografia-y-de-las-artes-audiovisuales-con-el-apoyo-del-programa-media-de-la-union-europea.html>
- [9] Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Le Récit cinématographique*. Nathan-Université.
- [10] Gorbman, C. (2012). Finding a Voice: Varda's Early Travelogues. *SubStance* #128, 41(2), 40-57. https://www.jstor.org/stable/23260790#metadata_info_tab_contents
- [11] Lahaie, C. (1992). Visions en mouvement de la condition féminine: trois œuvres de femmes cinéastes. *Recherches féministes*, 5(1), 83-96. <https://doi.org/10.7202/057671ar>
- [12] McGuire, S. (2004). Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda. *Initial(e)s*, 19, 178-194. <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5160>
- [13] Ruoff, J. (2006). Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle. In Ruoff, J. (ed.) *Virtual Voyages. Cinema and Travel* (pp.1-21). Duke University Press.
- [14] Sampaio, S. (coord.) (2017). *Viagens, olhares e imagens: Portugal 1910-1980*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- [15] Sampaio, S. (2015). Outros filmes, outro cinema: o filme turístico. In Ribas, D. & Penafria, M. (eds.) *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 340-347). AIM.
- [16] Shaw, G. & Williams, A. M. (2002) *Critical Issues in Tourism: A Geographical Perspective*. Blackwell Publishing.
- [17] Sussex, E. (1975). *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson*. University of California Press.
- [18] Varda, A. (avril, 1965). *La grâce laïque. Entretien avec Agnès Varda par Jean-André Fieschi et Claude Ollier* [Entretien]. *Cahiers du Cinéma*, n.º 165.

Filmographie

- [19] Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of The North* [Film]. Revillon Frères.
- [20] Varda, A. (Director). (1981). *Murs Murs* [Film]. Ciné-tamaris.
- [21] Varda, A. (Director). (1975). *Daguerréotypes* [Film]. Ciné-tamaris.
- [22] Varda, A. (Director). (1958). *Du côté de la Côte* [Film]. Argos Films.
- [23] Varda, A. (Director). (1958). *L'Opéra Mouffe* [Film]. Ciné-tamaris.
- [24] Varda, A. (Director). (1957). *Ô saisons, ô châteaux* [Film]. Les Films de la Pléiade.
- [25] Varda, A. (Director). (1954). *La pointe courte* [Film]. Tamaris Films.

Bio

Ana Gavina est titulaire d'un diplôme en Langues et Cultures Etrangères (Institut Polytechnique de Porto), d'un diplôme en Cinéma (Université de Beira Interior) et d'un master en Gestion et Planification du Tourisme (Tourisme Culturel) (Université d'Aveiro). Avec expérience dans la production de films indépendants, ses principaux domaines d'intérêt sont le cinéma, les pratiques post-cinématographiques et les sous-cultures cinématographiques.

Alexandre Martins est doctorant en Art des Médias Numériques (UAIG/UAb, CIAC), titulaire d'un master en Patrimoine, Arts et Tourisme Culturel (ESE-IPP 2020) et d'un diplôme en Langues et Cultures Etrangères (ESE-IPP 2018). Il collabore actuellement avec la Direction Régionale de la Culture du Nord (DRCN), contribuant à la révision et à l'édition de la collection monographique «Património a Norte», et avec le Cine-Clube de Avanca pour l'organisation de ses archives documentaires. Il est chercheur au Centre de Recherche Transdisciplinaire «Culture, Espace et Mémoire» (CITCEM) et au Centre de Recherche sur les Arts et la Communication (CIAC), où il développe des études sur les arts numériques et la communication audiovisuelle.

Né à Angoulême (France) en 1971, Éric Many enseigne la langue, la culture et la littérature françaises à l'École Polytechnique d'Education de Porto depuis 1999. Titulaire d'un doctorat en Sciences de l'Education, il travaille également à la traduction et au sous-titrage de films et de documentaires. Il est l'auteur de livres de littérature jeunesse, publiés au Portugal et en France, et a reçu le prix Bissaya Barreto de littérature jeunesse en 2020.

Comment citer e licence

Gavina, A.; Martins, A. & Many, E. (2023). *Ô saisons, ô châteaux et Du côté de la côte: les films touristiques d'Agnès Varda*. ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes, 3(2), 28-39. <https://doi.org/10.34623/rvgs-4f21>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Crime e mistério ao redor do *Pianista* de Truffaut

Crime and mystery surrounding Truffaut's *Pianist*

Ana Alexandra Seabra de Carvalho
aacarva@ualg.pt
CIAC – Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD 0000-0003-2583-7221

DOI <https://doi.org/10.34623/erns-a530>

Artigo recebido em 2023-04-28
Artigo aceite em 2023-07-26
Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

À frente do seu tempo, *Tirez sur le Pianiste* (*Disparem sobre o Pianista*) é um filme francês de 1960, que podemos incluir no género *film noir*, embora realizado no espírito da *Nouvelle Vague* por François Truffaut, também coautor do argumento com Marcel Moussy, a partir do romance policial contemporâneo de David Goodis, *Down There*. Trata-se de uma adaptação bastante livre, produzida por Pierre Braunberger para Les Films de La Pléiade. Neste *film noir* com apontamentos de comédia, drama e romance, narra-se as aventuras do misterioso pianista Charlie Kohler quando se vê involuntariamente envolvido no submundo do crime e numa nova paixão amorosa. Pretendida homenagem do realizador ao clássico *film noir* americano e europeu, nesta obra cinematográfica, procede-se, contudo, a uma experimental justaposição de estilos, uma vez que o cineasta mistura géneros e emoções, levando-nos do suspense aos diálogos cómicos e aos *flashbacks* ao passado melodramático do pianista. Truffaut diverte-se e diverte-nos, multiplicando as surpresas e as digressões. Na verdade, a intriga de crime e mistério que decorre ao longo de todo o filme e participa ativamente na sua construção serve, sobretudo, de pretexto para a abordagem da temática principal da cinematografia de Truffaut: o amor e a complexidade das relações humanas. Daí decorre o fascínio que este filme continua a exercer junto dos cinéfilos.

Ahead of its time, *Tirez sur le Pianiste* (*Shoot the Pianist*) is a 1960 French film, which can be included in the *film noir* genre, although it was made in the spirit of the *Nouvelle Vague* by François Truffaut, also co-author of the screenplay with Marcel Moussy, from David Goodis' contemporary crime novel *Down There*. It is a quite free adaptation which was produced by Pierre Braunberger for Les Films de La

Pléiade. In this *film noir* with notes of comedy, drama and romance, the adventures of the mysterious pianist Charlie Kohler are narrated when he finds himself unintentionally involved in the criminal underworld and in a new love passion. Intended tribute of the director to the classic American and European *film noir*, in this cinematographic work, however, he proceeds to an experimental juxtaposition of styles, since the filmmaker mixes genres and emotions, leading us from suspense to comic dialogues and flashbacks into the melodramatic past of the pianist. Truffaut enjoys himself and us by multiplying the surprises and the digressions. In fact, the crime and mystery intrigue that takes place throughout the film and actively participates in its construction serves, above all, as a pretext for the approach to the main theme of Truffaut's cinematography: love and the complexity of human relations. Hence the fascination that this film continues to exert with cinema lovers.

Palavras-chave

Film noir • François Truffaut • O Pianista

Film noir • François Truffaut • The Pianist

Introdução

Neste estudo, abordamos o filme do realizador francês François Truffaut intitulado *Tirez sur le Pianiste* (*Disparem sobre o Pianista*) de 1960. A nossa hipótese de trabalho é que se trata de uma obra na qual se articulam vários géneros cinematográficos: o *noir* clássico americano conserva aí a sua importância, mas torna-se mais complexo com a mistura de outros géneros, como a breve aparição da iconografia do musical, da comédia, do drama e do romance, inovando-se, assim, no sentido da estética do cinema de autor da *Nouvelle Vague* francesa. Desta justaposição experimental, resulta uma obra única, bem à frente do seu tempo, simultaneamente homenagem e desconstrução do clássico *film noir* americano (e europeu), o que nos conduz à hipótese da sua classificação como filme *neo-noir*. Com efeito, segundo o realizador,

o carácter do protagonista revela-se complexo e poético, o que densifica substancialmente a caracterização da personagem do *noir* clássico. Por seu turno, os gângsteres também se diferenciam dos seus congéneres americanos, revelando-se figuras mais cómicas do que ameaçadoras. Como veremos, Truffaut diverte-se e diverte-nos, multiplicando as surpresas e as digressões, subvertendo o género *noir* através da reinvenção dos seus elementos estruturais e das suas convenções, às quais associa uma estética pessoal que reflete o seu contexto próprio, a França do final da década de 1950, e, sobretudo, a corrente cinematográfica da *Nouvelle Vague*. Na verdade, a intriga de crime e mistério que decorre ao longo de todo o filme e participa ativamente na sua construção serve, sobretudo, de pretexto para a abordagem da temática principal da cinematografia do realizador: o amor e a complexidade das relações humanas. Assim, após umas breves considerações sobre as características do género do *film noir* e do *neo-noir*, analisamos, então, a longa-metragem *Disparem sobre o Pianista* para nela destacarmos o modo como, bebendo na estética do *noir* clássico, tanto americano como europeu, Truffaut a transforma de modo muito pessoal, encenando uma narrativa inovadora, em que a esperada história de gângsteres serve, antes de mais, para evidenciar um protagonista tímido, solitário, em busca da sua identidade, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente magnético, tal como a música que interpreta ao piano no início e no fim do filme, o qual continua a exercer junto dos cinéfilos um enorme fascínio.

Breves considerações sobre o *film noir*

O termo *film noir*, relacionado com algumas películas americanas da década de 40 do século XX, surge em 1946 com os textos dos críticos franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier¹ (conforme citados

1. Nino Frank, “Un nouveau genre ‘policier’: L’aventure criminelle”, *L’Écran français*, n.º 61, 28-08-1946, pp. 14-16 e Jean-Pierre Chartier, “Les Américains aussi font des films ‘noirs’”, *Revue du cinéma*, n.º 2, nov. 1946, pp. 67-70 (citados por Branco, 2011, p. 328).

em Branco, 2011). Neste contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, o *film noir* partilha a sua história com o Existencialismo, como abordagem filosófica, e com o Surrealismo, enquanto movimento artístico, correntes que exerceram uma grande influência intelectual e estética nas décadas de 40 e 50, sobretudo, no contexto francês e francófilo. Como lembra Sérgio Dias Branco, para o Existencialismo, o indivíduo caracteriza-se pela solidão da sua vida. Assim, a realidade deste arredamento dos seus semelhantes “sublinharia a liberdade da pessoa e a responsabilidade dos seres humanos, definindo-os como determinantes em vez de determinados [...], como indivíduos exercendo a sua liberdade através da escolha” (Branco, 2011, p. 330). Então, os heróis dos *films noirs* “personificam estas ideias, definidos como são [...] pela forma de agir individual agitada pela crise e pelo desejo, pela alienação e pelo poder” (Branco, 2011, p. 330). Por outro lado, ainda segundo o mesmo autor, verifica-se que a individualidade no centro do Existencialismo se encontra igualmente no cerne do Surrealismo, quando este defende a libertação do potencial criativo da mente. De facto, como é bem sabido, ao pretenderem explorar o inconsciente, os Surrealistas almejavam descobrir o fantástico oculto sob o real, pois a sua estética revela “uma poderosa visão do mundo, uma energia revolucionária que procura anular as dicotomias racional/irracional e real/imaginário” (Branco, 2011, p. 330). Neste sentido, observa Sérgio Dias Branco que, “nas obras do *film noir*, a psicologia e a moralidade vacilam, a narrativa confunde, porque muitas vezes os criminosos oferecem os seus sentimentos e pensamentos aos espectadores. Tal aberta resistência, e notória desobediência, às normas pode ser vista como uma atitude surrealista” (Branco, 2011, p. 330). Assim, sendo a *existência* a base do Existencialismo e a *imaginação* a força do Surrealismo, Sérgio Dias Branco conclui o seguinte: “consideradas em conjunto [...], a imaginação dá existência às coisas imaginadas, uma existência sem essência. Entre o ser e o imaginado, os conceitos de existência e imaginação são fecundos para discutir a relação entre o *noir* e os filmes que a ele pertencem” (Branco, 2011, p. 330). A partir destas considerações, podemos compreender o sucesso do *film noir* no contexto da época.

Por outro lado, Abílio Hernandez Cardoso defende que o *film noir* corresponde a uma categoria “essencialmente *transgénica*, capaz de incluir, no seu vasto e variado cânone, filmes de *gangsters* [...], melodramas policiais [...], histórias de crimes passionais e psicologia criminal [...], *thrillers* com vocação de documentário social [...], e até [...] *westerns* [...]” (Cardoso, conforme citado em Branco, 2011, p. 330)². A designação de *film noir* pelos críticos franceses supramencionados prendia-se com aquilo que estes consideravam ser o traço distintivo de tais obras cinematográficas, ou seja, segundo o já citado Sérgio Dias Branco, “a representação da violência e da morte, o sadomasoquismo e a ambivalência moral [pois tais] filmes tinham um tom sombrio e azedo, desiludido até, na representação de uma sociedade liberal que estava ainda a sarar as feridas infringidas pela Grande Depressão” (Branco, 2011, pp. 338-339). O termo foi recuperado das décadas de 30 e 40, quando alguns jornais e revistas o empregavam com um sentido pejorativo para caracterizar certos filmes como *Crime and Punishment* (*Punição*, 1935) de Josef von Sternberg; *Les Bas-fonds* (*O Mundo do Vício*, 1936) de Jean Renoir; *Pépé le Moko* (1937) de Julien Duvivier; *Le Puritain* (1938) de Jeff Musso; ou *Le Jour se lève* (*Foi uma Mulher que o Perdeu*, 1939) de Marcel Carné. O termo *film noir* designava, então, no entender de Chartier e Frank, “um tipo de filmes considerados tenebrosos, que mostravam fracassos humanos, corrupções e crimes. Eram lamentos pela vida, de atmosfera sombria, sacrílega, alimentados pelo desalento” (Branco, 2011, p. 340). “Sombrios e magnéticos”, em geral, os *films noirs* revelam o inusitado, o marginal; são caracterizados por intrigas invulgares, erotismo, violência, ambivalência psicológica dos criminosos. Desta forma, verifica-se uma busca de correspondência entre a análise psicológica dos protagonistas enquanto seres opacos e divididos e as escolhas estéticas dos aspetos visuais, sonoros, narrativos e performativos nos filmes deste género.

2. Abílio Hernandez Cardoso, “Subjectividade, Desejo e Morte no *Film Noir* Americano”, *Cinema Americano*, <http://cinemamericano.no.sapo.pt/ARTIGOS/artigo%201.htm>, par. 7. (citado por Branco, 2011, p. 331).

Para Inês Costa, o gênero cinematográfico do *noir* bebe de “quatro fontes: o Expressionismo Alemão, o realismo poético francês³, a literatura *hard-boiled* americana e os filmes policiais americanos” (Costa, 2018, p. 7). Segundo esta investigadora, a ligação ao Expressionismo Alemão prende-se com a constante utilização de planos picados e contrapicados, assim como com as técnicas de iluminação “*low-key*, usadas para a criação do efeito de contraste *chiaroscuro*, constante no Expressionismo Alemão, apontam para um discurso cinematográfico que remete para além do visual e que reflecte sobre o lado obscuro da condição humana” (Costa, 2018, p. 7). A autora indica ainda vários outros elementos estruturais do *film noir*, tais como: um contexto epocal do século XX (estendendo-se, posteriormente, à nossa contemporaneidade), urbano, onde predominam as cenas noturnas; a ausência de uma estrutura cômica, apesar de poder conter alguns elementos cômicos; a negação das convenções sociais e da felicidade doméstica por parte do protagonista através da sua inatingibilidade ou recusa; a afirmação da individualidade definida através do assassinato de alguém em desafio aos costumes sociais modernos e à lei; a representação icónica do assassinato por um ator de renome ou através de uma interpretação brilhante por parte de um ator menos conhecido (Costa, 2018, p. 9). Quanto às convenções da estrutura narrativa que, embora não lhe sendo exclusivas, distinguem o *film noir*, Inês Costa salienta, entre várias outras, as seguintes: a *femme fatale*; personagens ativas e sexuais e personagens passivas e não sexuais; a narração em *voz-off* e o *flashback*, normalmente do ponto de vista do protagonista masculino; a frequente construção de um retrato; a amnésia temporária,

associada à popularidade da psicologia freudiana no cinema americano do pós-guerra; a presença de clubes noturnos, luzes néon, isqueiros, gabardinas, quartos de hotel, apartamentos claustrofóbicos, telefones, automóveis, salões de bilhar, ringues de boxe, ginásios, para além de armas e determinadas roupas que caracterizam a iconografia do *film noir*, etc. (Costa, 2018, pp. 9-10). A realidade conturbada e imoderada deste período histórico ocidental é representada no gênero *noir* por meio de uma busca estética que explora os enquadramentos desequilibrados, criadores de uma composição perturbadora, mas também os contrastes de luz, a prevalência das sombras e o uso de ângulos invulgares de filmagem, de forma a gerar uma tensão visual (Costa, 2018, p. 10). Para o mesmo efeito contribuem as filmagens *on location*, bem como a prevalência de espaços conotados com o perigo e a criminalidade. Assim, constrói-se “a ideia de um labirinto impossível de ultrapassar, formando-se uma das convenções mais relevantes para o *film noir*” (Costa, 2018, p. 89). Como veremos adiante, o filme *Disparem sobre o Pianista* de Truffaut recupera um bom número destes clichés do *noir*, mas problematiza-os de acordo com a estética da *Nouvelle Vague* francesa.

Com efeito, no final da década de 50, o gênero *noir* estava já em transformação. Após a caracterização daquilo que designa como o período clássico do *film noir*, Inês Costa verifica que, posteriormente, tais convenções regressam, embora com acentuadas diferenças, num tipo de filmes apelidados de *neo-noir*, que mantêm viva e atual a importância do gênero *noir*. A evolução, diríamos natural, do gênero, reinventando os seus elementos estruturais e as suas convenções através de uma perspectiva ainda mais sombria, culminou, então, na criação do termo *neo-noir*. Com efeito, tal como, nas suas origens, o *film noir* espelhou o pessimismo decorrente da Segunda Guerra Mundial, o mesmo sucede com a turbulência do contexto histórico do *neo-noir* nos Estados Unidos nas últimas décadas do século XX e estendendo-se ao momento atual. Contudo, concordamos com Inês Costa quando esta investigadora salienta uma diferença importante entre o *film noir* e o *neo-noir*, a qual pode ser encontrada “na forma como o protagonista desenvolve uma grande

3. De acordo com Jorge Carrega “o *film noir* bebeu igualmente inspiração no chamado realismo poético francês, em particular filmes-chave como *A cadela* (*La chienne*, J. Renoir, 1931), *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Foi uma mulher que o perdeu* (*Le jour se lève*, M. Carné, 1939) e *A fera humana* (*La bête humaine*, J. Renoir, 1938), que viriam a ser alvo de remakes hollywoodianos, mais ou menos assumidos, como *O fugitivo desceu à cidade* (*Algiers*, J. Cromwell, 1939), *Almas perversas* (*Scarlet Street*, F. Lang, 1945) e *Desejo humano* (*Human desire*, F. Lang, 1954)” (Carrega, 2023, p. 114).

preocupação pela sua identidade [...] [uma] busca por si próprio [enquanto sujeito individual] e não tanto pelo criminoso, como se verificava anteriormente” (Costa, 2018, pp. 90-91). Com efeito, verificamos que o tímido e misterioso protagonista de *Disparem sobre o Pianista* se apresenta nesta categoria.

Numa obra recém-publicada, o investigador Jorge Carrega revisita esta categoria cinematográfica e classifica o *film noir* como um subgênero do filme policial. Diz ele:

Sem dúvida um dos gêneros maiores da história do cinema, o filme policial foi evoluindo ao longo do século XX, dando origem a subgêneros como o filme de gangsters, o *film noir*, o filme de investigação policial e os chamados *caper movies* (filmes de assaltos). Ao contrário do *western*, o filme policial e o *thriller* criminal posicionam a narrativa num período contemporâneo, decorrendo em cenários urbanos e com personagens que se movem no meio do crime. As suas origens remontam a obras como *The Musketeers of Pig Alley* (D. W. Griffith, 1912), *Regeneração* (*Regeneration*, R. Walsh, 1915) e *Fantômas* (L. Feuillade, 1914-1915), mas, apesar do êxito alcançado pelo seriado francês, foi o cinema norte-americano que dominou o gênero, determinando toda a evolução posterior até ao início da II Guerra Mundial. (Carrega, 2023, p. 113)

Ademais, Jorge Carrega evoca as fontes literárias deste gênero cinematográfico, referindo o romance naturalista do século XIX como uma das principais influências no contexto franco-italiano, nomeadamente com as obras *Aquela Loira* (*Casque d’Or*, de Jacques Becker, 1952) ou *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, de Marcel Carné, 1953), adaptação do romance homónimo de Émile Zola (Carrega, 2023, p. 114). Ao longo das décadas seguintes, o filão continuou a ser explorado, bebendo de igual modo “na ficção policial francesa do século XX, profundamente influenciada pela *pulp fiction* norte-americana, mas também na obra do belga Georges Simenon” (Carrega, 2023, p. 114) e o seu célebre inspetor Maigret.

Disparem sobre o Pianista (1960), de François Truffaut

No contexto francês, o *film noir* (igualmente designado como *polar*), destaca-se pelas obras de Jacques Becker⁴, Henri-Georges Clouzot⁵, Jules Dassin⁶, Henri Decoin⁷, Julien Duvivier⁸ e Gilles Grangier⁹, que, de acordo com Jorge Carrega, “souberam adaptar a estética do *film noir* americano, ao cinema e à realidade sociocultural francesa, abrindo caminho ao notável trabalho de Jean-Pierre Melville¹⁰ e ao *neo-noir* de Jaques Deray¹¹ e Georges Lautner” (Carrega, 2023, p. 40)¹². Segundo este investigador, a

-
4. Jacques Becker, *O Último Golpe* (*Touchez pas au Grisbi*, 1954).
 5. Henri-Georges Clouzot, *As Diabólicas* (*Les Diaboliques*, 1955).
 6. Jules Dassin, *Rififi* (*Du Rififi chez les Hommes*, 1955).
 7. Henri Decoin, *Caça aos Traficantes* (*Razzia sur la Chnouf*, 1955).
 8. Julien Duvivier, *Um Caso Diabólico* (*Voici le Temps des Assassins*, 1956).
 9. Gilles Grangier, *Gangsters de Paris* (*Le Rouge est mis*, 1957).
 10. De acordo com Jorge Carrega “Durante a década de 1960, Jean-Pierre Melville levou o *polar* ao auge da estilização maneirista. Em filmes como *O denunciante* (*Le doulos*, 1962), *O segundo fôlego* (*Le deuxième souffle*, 1966), *O ofício de matar* (*Le samourai*, 1967) ou *Cai a noite sobre a cidade* (*Un flic*, 1972), o cineasta demonstra a sua admiração pelo cinema de Hollywood, ao incluir referências a clássicos do *film noir*, como *Aluga-se esta arma* (*This gun for hire*, F. Tuttle, 1942) e *Assassinos* (*The killers*, R. Siodmak, 1946), numa *mise-en-scène* que se distingue pelo rigor colocado no trabalho de atores e na utilização da iconografia do gênero” (Carrega, 2023, pp. 116-118).
 11. Jacques Deray, *A Piscina* (*La Piscine*, 1969). Segundo Jorge Carrega, “outros realizadores, como Henry Verneuil [...] e José Giovanni contribuíram com alguns dos maiores sucessos do filme policial e de suspense. *Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963), *Último domicílio conhecido* (*Dernier domicile connu*, J. Giovanni, 1968), ou *O golpe* (*Le casse*, H. Verneuil, 1971) revelam a competência absoluta destes contadores de histórias, capazes de tirar o melhor partido de uma estrutura industrial, altamente especializada na produção deste gênero de filmes” (Carrega, 2023, p. 118).
 12. Jorge Carrega acrescenta: “Com maior ou menor influência estilística do *film noir* norte-americano, o filme policial e de suspense assumiu grande preponderância na dinâmica da indústria de cinema francesa, até meados dos anos 1970, graças ao trabalho de realizadores como René Clément, Jean-Pierre

importância de tal cinematografia teria igualmente levado François Truffaut a realizar, em 1969, *A Sereia do Mississippi* (*La Sirène du Mississippi*; Carrega, 2023, p. 118), numa coprodução franco-italiana.

No entanto, já em 1960 François Truffaut se tinha aventurado entre o *film noir* e o *neo-noir* com a obra que aqui nos ocupa, *Disparem sobre o Pianista* (*Tirez sur le Pianiste*). Este realizador francês (1932-1984) começou por exercer a atividade de crítico de cinema nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Arts-Lettres-Spectacles*. Aos 22 anos, abraçou a carreira de argumentista e realizador autodidata, seguindo a política do cinema de autor que defendia nos seus artigos. Participou, depois, como ator em vários filmes e tornou-se produtor promovendo, contra um cinema de entretenimento puramente comercial, a “política de autores” preconizada por Marcel L’Herbier. Figura maior da *Nouvelle Vague*, Truffaut realizou uma vintena de longas-metragens que contribuíram para revolucionar a narração cinematográfica, a qual, em consonância com as ideias de André Bazin, buscava uma narração subjetiva que projetasse um olhar objetivo, servindo-se da profundidade de campo e do plano-sequência, mas respeitando a continuidade do curso da vida. Truffaut pretendia, acima de tudo, fazer filmes pessoais e sinceros.

Disparem sobre o Pianista (1960) é a segunda longa-metragem de François Truffaut, realizada após o sucesso da sua primeira, datada do ano anterior e intitulada *Os Quatrocentos Golpes* (*Les Quatre Cents Coups*), êxito que será, aliás, igualmente alcançado pela sua longa-metragem seguinte, a também memorável *Jules et Jim* (1962). Porém, a recepção de *Tirez sur le Pianiste* não foi unanimemente positiva. Com efeito, os minutos iniciais deste filme revelam-se desconcertantes

e, no geral, podemos afirmar que se trata de uma obra irreverente, um pouco louca até. A partir do romance policial *Down There* do escritor norte-americano David Goodis (1956), embora seguindo uma intriga livremente adaptada¹³, o realizador explora os códigos estéticos do género *noir*, mas acrescentando-lhe apontamentos de comédia, drama e romance.

Tirez sur le Pianiste narra as desventuras de Charlie Kohler (interpretado por Charles Aznavour) quando tropeça involuntariamente no submundo do crime e numa nova paixão amorosa. Repleto de situações cómicas à mistura com armas e bandidos, trata-se, por um lado, de uma homenagem mordaz ao filme de gângsteres americano e europeu, porém realizado agora no espírito da *Nouvelle Vague* francesa. A partir do romance de Goodis, cujo enredo decorre em Filadélfia, Truffaut recria o protagonista, Charlie Kohler (nome falso), que, em Paris, se vê subitamente envolvido numa luta entre dois bandos de gângsteres. Charlie tem, contudo, um passado secreto: outrora um famoso pianista clássico (Édouard Saroyan – a sua verdadeira identidade), mas que se retirara dos palcos, mudando de nome, após a trágica morte da sua esposa. Esta obra cinematográfica procede a uma justaposição de estilos, uma vez que Truffaut mistura géneros e emoções, levando-nos do suspense aos diálogos cómicos (muitos deles durante as cenas de rapto) e *flashbacks* ao passado melodramático de Charlie. Truffaut diverte-se e diverte-nos, multiplicando as surpresas e as digressões. Na verdade, a intriga de crime e mistério que decorre ao longo de todo o filme e participa ativamente na sua construção serve, sobretudo, de pretexto para a abordagem da temática principal da sua cinematografia: o amor e a complexidade das relações humanas. O desastre comercial do lançamento deste filme, bem à frente do seu tempo, contrasta com o posterior sucesso junto de um público cinéfilo.

Como dissemos acima, Truffaut abre este filme de gângsteres à maneira dos *noirs* americanos das décadas de 40 e 50: depois dos créditos

Melville, Henry Verneuil, Claude Chabrol, George Lautner e Jacques Deray, que souberam tirar o melhor partido dos carismáticos Jean Gabin, Lino Ventura, Alain Delon, Jean Paul Belmondo e Maurice Ronet, atores que desenvolveram grande parte das suas carreiras em filmes policiais e de suspense. Com efeito, Ronet, Ventura e Delon foram projetados para o sucesso graças a três filmes fundamentais: *Fim de semana no ascensor* (*Ascenseur pour l'échafaud*, L. Malle, 1958), *Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960) e *À luz do sol* (*Plein soleil*, R. Clement, 1960)” (Carrega, 2023, pp. 115-116).

13. François Truffaut é coautor do argumento com Marcel Moussy.

iniciais¹⁴, assistimos a um longo *travelling* passado num ambiente urbano e noturno – *Paris by night* –, em que uma personagem masculina corre para escapar a um automóvel que o persegue. Planos rápidos e montagem veloz mostram a cidade à noite, as ruas escuras, o pavimento molhado, os faróis de um carro rasgando a escuridão à medida que persegue o fugitivo envergando um sobretudo. O suspense é acentuado pela música, pois antevê-se que algo de violento esteja prestes a acontecer. Contudo, Truffaut serve-se do seu vasto conhecimento cinematográfico para surpreender os espetadores, desconcertando aqueles que esperavam apenas um filme do género *noir* (Alencar, 2011). O fugitivo (interpretado por Albert Rémy), que na sua corrida desnorteada cai na rua ao chocar com um candeeiro, é ajudado a erguer-se por um desconhecido (interpretado por Alex Joffé) transportando um grande ramo de flores destinado à sua esposa. Os dois homens travam, então, um inesperado diálogo sobre o amor e o casamento – que serão, como é sabido, temas recorrentes na obra do realizador francês, mas que se afiguram completamente insólitos e despropositados na situação em causa –, enquanto caminham tranquilamente pelas ruas escuras de Paris. O perseguido esquece a fuga por momentos, até que o seu interlocutor se despede e dobra a esquina, dirigindo-se a casa, para nunca mais voltar a aparecer no filme. Portanto, desde o início, como afirma João Bénard da Costa, “o espectador é duplamente defraudado: não tem, perante si, a ‘intriga policial’ típica dos filmes americanos,

em que Truffaut se inspira (o cinema, aqui, não é *action*), nem se pode comprazer no psicologismo realista tão caro aos filmes franceses (as personagens são desenraizadas e atuam, como a ‘história’, aos solavancos)” (Costa, 2009), o que se confirmará ao longo de todo o filme. João Bénard da Costa acrescenta ainda o seguinte:

Precisamente, essas características (acolhidas com tantas reservas) são as que conferem a *Tirez sur le pianiste* o seu maior poder de atração. Na filmografia de Truffaut, este é o primeiro filme em que o autor tenta combinar as duas “paixões maiores” da sua vida de cinéfilo: o cinema americano, de Hawks, Hitchcock, Preminger ou Fuller com o cinema francês de Renoir e Becker. O que, depois, obras como *La mariée était en noir*, *La sirène du Mississippi* ou *La chambre verte* (para só citar filmes maiores) iriam desenvolver, acha-se aqui configurado pela primeira vez, numa procura de fusão de dois estilos que dão a este filme muito do seu apaixonante experimentalismo. (Costa, 2009)

Por outro lado, nesta obra espelha-se a presença emblemática de uma outra Paris coeva, mais real com as suas zonas problemáticas, muito diferente da Cidade-Luz que habitualmente surge nos filmes da época, com os seus monumentos históricos ou locais turísticos facilmente reconhecíveis. Depois, a trama regressa ao registo *noir*, visto que, assim que o desconhecido desaparece da sua vista, o fugitivo de sobretudo recomeça a sua correria desenfreada até entrar num bar situado num bairro da periferia pobre, o qual ostenta à entrada um letreiro, onde se pode ler: “Charlie Koller (bal tous les jours)”. Trata-se do cabaré do Sr. Plyne (interpretado por Serge Davri) e da sua mulher Mammy (Catherine Lutz). Nesse exato momento, assiste-se à atuação vibrante de um cantor que tenta chamar a atenção dos clientes que bebem e conversam. Este artista é o próprio Bobby Lapointe, autor da canção que interpreta, intitulada “Avanie et Framboise”. É uma música frenética, com uma letra *nonsense* e picante, correspondendo ao ritmo da ação do filme. O homem que vinha sendo perseguido pede infor-

14. Esta longa-metragem foi produzida por Pierre Braunberger para Les Films de La Pléiade. Trata-se de uma obra a preto e branco, com uma duração aproximada de 78 min. A música original ficou a cargo de Georges Delerue, mas o filme conta também com a participação do já referido Bobby Lapointe (canções: *Marcelle* e *Avanie et Framboise*, interpretadas no início do filme no *bistro* “À la Bonne Franquette” (expressão que significa “sem cerimónia”, designando aqui um estabelecimento de restauração e entretenimento bastante simples e popular), onde trabalha igualmente o protagonista, o pianista Charlie Kohler); e de Félix Leclerc e Lucienne Vernay (*Dialogue d’amoureux*, canção escutada no rádio do automóvel conduzido por Léna em direção ao esconderijo nas montanhas, quando o Pianista se põe em fuga na parte final do filme). A fotografia é de Raoul Coutard, a montagem de Claudine Bouché e Cécile Decugis.

mações e dirige-se aos fundos do bar, área reservada aos funcionários. Rapidamente encontra quem procurava, o seu irmão Charlie Kohler (interpretado por Charles Aznavour), o pianista protagonista do filme. Na verdade, o verdadeiro nome deste último é Édouard Saroyan e há quatro anos que não via este seu irmão mais velho, Chico. Porém, Chico e um segundo irmão, Richard (interpretado por Jean-Jacques Aslanian) são uns vigaristas que deram um golpe com outra dupla de gângsteres, mas fugiram com todo o dinheiro. Ora, são justamente os comparsas enganados que perseguem Chico de automóvel na cena de abertura. Contando tudo isto a Charlie, ele tenta obter a sua ajuda, mas o pianista descarta-se, preparando-se para a sua atuação da noite. Porém, no último momento, Charlie decide ajudar o irmão, mal sabendo que a sua pacata vida vai mudar radicalmente com essa atitude. Os dois bandidos roubados pelos irmãos Saroyan – Momo (interpretado por Claude Mansard) e Ernest (Daniel Boulanger) – passarão todo o restante filme à procura dos parceiros que os haviam traído. Para chegar até eles, não hesitarão em perseguir o pianista Charlie e o seu irmão mais novo, Fido, um rapaz de 13 anos (interpretado por Richard Kanayan) que mora com ele.

Após a saída de cena dos dois gângsteres naquela primeira noite atribulada, Charlie acompanha a pé até casa a sua colega de trabalho, Léna (interpretada por Marie Dubois), apaixonada por ele. Também Charlie está interessado nela, mas, devido à sua grande timidez, não tem coragem de lhe pegar na mão ou de a abraçar. A jovem desaparece repentinamente, enquanto Charlie está absorto nos seus pensamentos (dados em *voz-off*), indeciso sobre qual a melhor atitude a tomar para com ela. Então, o pianista retorna ao seu apartamento, onde Clarisse (interpretada por Michèle Mercier), uma amigável prostituta que também trabalha no bar e mora no mesmo prédio, ajudando-o a cuidar de Fido, vem passar a noite com ele, pois mantém uma relação livre e descontraída.

Todavia, o apartamento do pianista continua a ser vigiado por Momo e Ernest, que planeiam raptar o rapaz no caminho para a escola na manhã seguinte. Não o conseguem, porém, pois Fido, tendo-os observado através da janela do quarto, decide pregar-lhes uma partida, atirando-lhes

um saco de leite sobre o para-brisas do carro, o que lhes dificulta de maneira inesperadamente anedótica a condução, e, assim, o rapaz consegue alcançar a escola a salvo. Os gângsteres, contudo, acabam por apanhar Charlie e Léna, obrigando-os, sob a ameaça algo caricata de armas, a entrarem no seu automóvel para que o pianista os leve ao esconderijo dos irmãos Saroyan. Durante o rapto, a conversa que se estabelece dentro do veículo é absurdamente humorística. Os dois bandidos discutem entre si sobre as aselhices do condutor, proferem inúmeros despropósitos machistas, num tom cómico e descontraído, acompanhado pelo riso aparentemente cúmplice da jovem mulher. Porém, os sequestrados conseguem escapar quando o carro é mandado parar por um agente da autoridade, em virtude de uma infração de trânsito provocada pela inteligente e proativa rapariga, que, seguindo ao lado do condutor, carregara no acelerador num sinal vermelho.

A salvo dos gângsteres, Charlie e Léna refugiam-se no quarto da bela jovem; então, através de um *flashback*, ficamos a conhecer o que sucedera a Édouard Saroyan, a verdadeira identidade de Charlie Kohler. Reputado pianista clássico, decidiu mudar de nome após o suicídio da sua esposa, Thérèse (interpretada por Nicole Berger), quando, durante uma discussão, esta lhe confessou que o sucesso da sua carreira musical ficara a dever-se inteiramente ao facto de ela ter cedido ao assédio sexual do agente de artistas Lars Schmeel (interpretado por Claude Heymann). Atónito, Édouard não conseguiu pronunciar uma palavra, limitando-se a abandonar o quarto. Então, Thérèse atirou-se da janela, e o pianista carregará doravante na consciência o peso desta morte.

Léna conhece o passado glorioso de Charlie e admira o seu talento musical. Por outro lado, descobrem que os bandidos haviam localizado o pianista através do ciumento patrão do cabaré, que há muito deseja a empregada com ardor. Mais tarde, de regresso ao bar, Charlie e Léna tentam obter satisfações de Plyne. Este provoca uma cena de ciúmes e envolve-se numa luta feroz com o pianista, o qual, numa pausa da briga, tenta demover o adversário de continuar. Sentindo-se, porém, observado pela vizinhança, Plyne quer vencer a todo o custo e procura estrangular o pianista. Como

autodefesa, este consegue alcançar a faca perdida no chão e tenta atingi-lo no braço que o sufoca, mas o patrão vira-se bruscamente e, então, Charlie acaba por lhe espetar no meio das costas, matando-o sem querer e arriscando-se, desta forma, a ser condenado por um crime ainda mais grave que os dos seus irmãos ladrões. Todavia, Léna, a mulher de Plyne e os músicos do cabaré vêm em auxílio de Charlie e escondem-no da polícia.

Entretanto, os gângsteres conseguem finalmente raptar o jovem Fido, que acaba por lhes revelar o esconderijo dos irmãos nas montanhas. A viagem recupera a comicidade do primeiro sequestro, estabelecendo-se alguma cumplicidade entre os bandidos e o rapaz. Por outro lado, o automóvel sofre uma avaria, precisando de ser empurrado pelos dois homens até uma estação de serviço, com Fido, bem-disposto, ao volante...

Tomando conhecimento do rapto do irmão mais novo, Charlie e Léna vão tentar salvá-lo, viajando de carro de Paris até às montanhas geladas¹⁵. No entanto, o pianista não quer colocar a jovem em perigo e decide continuar sozinho, obrigando-a a regressar a casa no automóvel. Devido à pane da sua viatura, os gângsteres atrasam-se e chegam depois de Charlie. Dá-se, então, um violento tiroteio entre os quatro bandidos. Charlie e Léna, que lhe tinha desobedecido, tentam acudir a Fido, mas a jovem apaixonada é mortalmente atingida. Trata-se, assim, de mais uma morte a atormentar a consciência do pianista, neste caso a da segunda mulher que se sacrifica por ele, sem contarmos com a do patrão morto involuntariamente. Contudo, devido aos testemunhos da vizinhança, esse ato do pianista fora considerado em legítima defesa e accidental, tendo-o livrado de problemas maiores com a justiça.

Destroçado, Charlie regressa, porém, ao trabalho rotineiro ao piano do bar. No final do filme, é-lhe apresentada a empregada substituta de Léna, abrindo-se aqui a hipótese de um novo caso amo-

roso, apesar de tudo, pois a vida parece continuar nos seus moldes habituais.

Como dissemos acima, em *Disparem sobre o Pianista* articulam-se vários géneros, resultando daí um filme único: o *noir* conserva a sua importância, mas torna-se mais complexo com a mistura de outros géneros, como a breve aparição da iconografia do musical, da comédia e até do *western*, como nota Ana Luiza Fernandes Alencar, referindo ainda que esta mistura de géneros também afeta o tom do filme. O efeito inicial que causa no espectador é de desorientação, o que está de acordo com a intenção subversiva de François Truffaut, que presta, assim, uma homenagem aos chamados filmes B de Hollywood das décadas de 40 e 50 do século XX (Alencar, 2011), ao mesmo tempo que inova no sentido da estética do cinema de autor da *Nouvelle Vague* francesa.

Por outro lado, a atuação do cantor Bobby Lapointe é tratada numa composição visual assaz interessante: vemo-lo a cantar em primeiro plano, tendo ao fundo o pianista Charlie com uma expressão bastante melancólica e ao lado um risonho baterista. Em seguida, a câmara aproxima-se até enquadrar apenas o rosto de Charlie, de quem escutamos em *voz-off* o fluxo do pensamento em sintonia com o grande plano do seu rosto. O pianista ainda vai partilhar os seus pensamentos com os espetadores noutras sequências, como na cena em que caminha ao lado de Léna, por quem está apaixonado, mas não conseguindo aproximar-se mais, surgindo pequeno e frágil na sua timidez. Na verdade, segundo o realizador, o carácter do protagonista é bem mais complexo e poético, o que densifica substancialmente a caracterização da personagem do *film noir* americano:

Seu músculo mais aparente é o coração. Pode-se ser fraco e vulnerável sem ser uma vítima; é por isso que eu quis que o personagem de *Pianiste* fosse tão completo: rico, pobre, corajoso, medroso, tímido, impulsivo, sentimental, autoritário, egoísta, terno, doce e contente no amor, ainda que não dando nunca os 'primeiros passos'. Charlie é tímido, mas as mulheres adoram os homens tímidos e se jogam para eles. Eu não suspeitava como seria fácil trabalhar

15. É durante este trajeto que escutamos no autorrádio a canção de Félix Leclerc e Lucienne Vernay intitulada *Dialogue d'amoureux*, simbolizando o sentimento destes apaixonados, Charlie e Léna.

com Aznavour; ele traz consigo uma tal verdade que se transforma pouco a pouco no próprio filme. (Vaz, 2016).

Os gângsteres, por seu turno, também se diferenciam dos seus congêneres americanos, revelando-se figuras mais cômicas do que ameaçadoras: o momento de maior tensão – a cena do rapto de Charlie e Léna – desliza mesmo para o *nonsense*, frustrando novamente qualquer tentativa de classificação. Nos diálogos inusitados travados entre estas quatro personagens dentro do automóvel, como se fossem velhos amigos, estão presentes o humor e temas de grande interesse do realizador, como as mulheres e o fetiche pelas pernas femininas. Os sequestradores desfilam um rol de comentários machistas, misóginos e chauvinistas, mas tudo isso resulta afinal cômico.

Outro diálogo relevante é o que se trava entre o pianista e os seus irmãos Chico e Richard, na cabana nas montanhas, em que recordam momentos da infância, como aquele em que o jovem virtuoso Édouard Saroyan, de 14 anos, parte para a academia de música, enquanto os irmãos, pequenos selvagens, o tentam impedir. Agora, o regresso de Édouard/Charlie, depois de matar, embora acidentalmente, o dono do bar e fugir à justiça, é visto pelos irmãos delinquentes como a sua verdadeira natureza, um retorno às origens.

Do tiroteio trocado entre os gângsteres e os irmãos Chico e Richard Saroyan¹⁶ resulta a inesperada morte de Léna e a paradoxalmente bela imagem do seu corpo a deslizar na neve. A este propósito, apraz-nos citar as seguintes palavras de João Bénard da Costa:

O máximo de intervenção e audácia reserva-nos Truffaut para o fim. Retomando *La nuit du carrefour* de Renoir, Truffaut (que

nunca “explicou” os irmãos) insere-os num *décor* mítico que traz subitamente à memória os mais tenebrosos dos contos de Grimm da nossa infância, com a mesma contrapartida de terror e atração. O “realismo” torna-se fantástico, os bandidos transformam-se em ogros e a “carne humana” tem que ser devorada.

É então que surge a seqüência final (a espantosa morte de Léna na neve) em que, retomando o grande cinema lírico de Hollywood (de Griffith a Borzage), Truffaut transforma esta história de sentimentos recalcados num poema de paixões soltas e confere a Marie Dubois, também (veja-se o assombroso plano do escorregar dela na neve) a força mítica que anima essa seqüência. (Costa, 2009).

Após o episódio fatal para a jovem apaixonada, a perseguição entre os bandidos continua, assim como a vida de Charlie/Édouard regressa ao que antes fora já: o trabalho ao piano no bar, onde lhe é apresentada uma nova empregada, quiçá um novo amor.

François Truffaut desconstrói, assim, o *film noir* em *Disparem sobre o Pianista*, para abordar a temática amorosa com grande sinceridade e acuidade. É justamente através das histórias de amor do presente e do passado que o retrato de Édouard/Charlie se desenvolve, mas também todo o significado do próprio filme. À semelhança das reações curiosas dos gângsteres e da sua relação com o pianista e Léna, que constantemente se opõem às expectativas do espectador, este compreende que Édouard/Charlie foge tanto do amor como dos próprios criminosos. A sua timidez¹⁷ corrói-o e já

16. Estes bandidos lembram figuras da B.D.; inclusivamente, os seus nomes evocam os famosos irmãos Marx: Chico, Momo e Fido. Truffaut joga com o género, por exemplo, quando um dos gângsteres, mentindo descaradamente, jura pela saúde da mãe que está a dizer a verdade, a cena é cortada e visionamos a seguir uma outra cena, na qual uma senhora de idade cai no chão fulminada por um ataque cardíaco. O riso é inevitável.

17. Concordamos com João Bénard da Costa quando diz que este é um “filme construído sobre um sentimento, a timidez (como bem notou Pierre Kast), *Tirez sur le pianiste* é capaz das maiores audácias formais desde a seqüência do duelo (vinda do *M. Lange* de Renoir e do *Casque d'or* de Becker) até ao espantoso tratamento do passeio noturno de Charlie-Édouard (a brincadeira com o nome teria a sua devida posteridade no *Pierrot le fou* de Godard) com Léna (*‘parce qu’Elena’*)” (Costa, 2009). Neste sentido, os livros,

o fez perder muitas vezes o que desejava, como dá a entender a voz que emana da sua consciência. Uma voz que, curiosamente, não é a do ator-cantor Charles Aznavour, como se a sua consciência fosse uma entidade distinta, dirigindo-se a ele e dando a entender ao espectador que Édouard/Charlie é um homem atormentado pela incerteza, pela dúvida, e que age quase sistematicamente de uma forma diferente daquela que a sua consciência lhe dita. Este processo é bastante recorrente na cinematografia de François Truffaut, o que lhe permite aqui subtrair a palavra às ações, que se tornam, assim, mais eloquentes. Gestos, atitudes e expressões são o principal meio de comunicação, que é, em última análise, normal e criterioso quando se trata de falar de sentimentos. Sentimentos difíceis de controlar, abalando todos estes homens, tão deslumbrados como enfeitiçados por estas mulheres, que estão no centro das suas apostas e dos seus desejos, apresentando-se como fontes de esperança e felicidade, mas que lhes provocam, ao mesmo tempo, medo e um sentimento inevitável de incerteza. A maioria das personagens masculinas do filme, da mais tímida à mais grosseira, tem uma teoria sobre as mulheres. Contudo, nenhum deles sabe como deve abordar ou agradar ao sexo feminino. As mulheres tornam-se, desta forma, o tema central da obra. A temática amorosa, constante nos filmes de François Truffaut, assume aqui, então, aspetos diversos sugeridos por diferentes figuras femininas carismáticas, de onde se destacam Clarisse, encarnação do amor físico e desprendido, e Léna que consubstancia o amor romântico. O pianista de Truffaut encontrou inevitavelmente o seu isolamento, pois ele sempre foi tímido e solitário.

objetos sempre presentes nos filmes do cineasta, como tema ou elemento, aparecem aqui, com os títulos sobre timidez, que Édouard/Charlie procura para superar aquilo a que o seu agente chama de doença curável. Léna gosta de Charlie precisamente porque é ele tímido e respeitador das mulheres (Alencar, 2011).

Conclusão

Para terminar, atentemos de novo nas pertinentes observações de João Bénard da Costa: “num filme em que abundam as citações cinematográficas (para não falar das musicais, literárias e das cinéfilas como no plano com o número dos *Cahiers*), Truffaut procede como o seu ‘pianista’: retém tudo o que é bonito (*‘J’aime tout ce qui est beau’*)” (Costa, 2009). Como dissemos acima, o filme *Disparem sobre o Pianista* funde elementos do *film noir* e da estética da *Nouvelle Vague*. Porém, como sempre em François Truffaut, sobressai como verdadeiro tema o amor. Inconstante, triste, ardente, tímido, desiludido, animal, ele surge constantemente em metamorfose através dos diferentes retratos de mulheres. Não há tiradas líricas para Truffaut, que permanece na sobriedade, mas sempre pertinente, dando muita autenticidade a esta história e a estas personagens. A doçura dos sentimentos muitas vezes acaba esmagada pelo vigor das paixões; contudo, durante todo este tempo, o amor continua a passar, deixando para trás todas aquelas almas errantes, e o piano continua a tocar... Segundo Robert Ingram e Paul Duncan, no seu livro *François Truffaut, em Disparem sobre o Pianista*, o realizador subverte o género *noir*, uma vez que “a profusão de componentes aparentemente aleatórios e heterogêneos formam apenas a camada exterior do filme. No seu cerne estão temas centrais da visão do mundo de Truffaut: a satisfação e desespero do amor; a complexidade da relação do ‘casal’; o homem tímido e hesitante (Charlie); a mulher forte e decidida (Thérèse e Léna); o chauvinismo em relação às mulheres” (Vaz, 2016). Desta forma, consideramos que se trata de uma obra que, bebendo na estética do *film noir* clássico, tanto americano como europeu, ao mesmo tempo a transforma através da reinvenção dos seus elementos estruturais e das suas convenções, às quais associa uma estética pessoal que reflete o seu contexto próprio, a França do final da década de 1950, e, sobretudo, a corrente cinematográfica da *Nouvelle Vague*. François Truffaut encena aqui uma narrativa inovadora, em que a esperada história de gângsteres serve, antes de mais, para evidenciar um protagonista tímido, solitário, em busca da sua identidade, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente magnético, tal como a música que interpreta ao piano no início e no fim do filme.

Referências bibliográficas

- [1] Alencar, A.L.F. (2011, 24 de junho). *Atirem no Pianista (Tirez sur le pianiste)* de
- [2] François Truffaut, 1960. *Patagonia*. <http://patagoniaufpe.blogspot.com/2011/06/atirem-no-pianista-tirez-sur-le.html>.
- [3] Branco, S.D. (2011). *Film Noir: Um género imaginado*. *Revista de História das Ideias*. Vol. 32 (2011), FLUC, pp. 327-354. <https://impactum.uc.pt/digitalis.uc.pt>. https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41397/1/Film_Noir%2C_um_genero_imaginado.pdf.
- [4] Carrega, J. (2023). *Gêneros populares e cinema transnacional na europa mediterrânea*. CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. <https://doi.org/10.34623/n7nt-n533>
- [5] Costa, I.A. (2018). *Coming out of the Shadows: O Homem e a Cidade do Noir ao Neo noir*. [Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos, Faculdade de letras da Universidade de Lisboa]. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/37640/1/ulfl258369_tm.pdf.
- [6] Costa, J.B. da (2009). *Atirem no Pianista*, François Truffaut, 1960. *Foco – Revista de Cinema*. <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-pianista.htm>.
- [7] Goodis, D. (1956). *Down There*. Gold Medal.
- [8] Martin, M. (2005). *A Linguagem cinematográfica*. LiDinálivro.
- [9] Truffaut, F. (Realizador). (2010). *Disparem sobre o Pianista*. [Filme]. Les films de la Pléiade.
- [10] Truffaut, F. (Realizador). (1960a). *Tirez sur le Pianiste*. [Bande-annonce]. Les films de la Pléiade.
- [11] Truffaut, F. (Realizador). (1960b). *Tirez sur le Pianiste* [Filme]. Les films de la Pléiade.
- [12] Truffaut, F. (Realizador). (1960c). *Charlie – Tirez sur le Pianiste*. [Filme]. Les films de la Pléiade.
- [13] Vaz, S. (2016, junho). *Atirem no Pianista/Tirez sur le Pianiste de François Truffaut, França, 1960. + de 50 anos de filmes*. <https://50anosdefilmes.com.br/2016/atirem-no-pianistatirez-sur-le-pianiste/>.

Bio

Ana Alexandra Seabra de Carvalho, doutorada em literatura francesa, é docente da Universidade do Algarve, investigadora do CLEPUL e colaboradora do CIAC. A sua investigação abarca as literaturas francesa e comparada, os estudos de tradução, a história da leitura e os estudos sobre fantástico e ficção científica, tendo publicado numerosos estudos em revistas especializadas e atas de colóquios. Publicou vários livros: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003); *Viagens sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Eros & Thanatos. Estudos de Literatura* (2018); *O Calafrio da Leitura* (2021); *O Gosto da Literatura* (2021); *O Jogo no Jogo* (ed., 2008). Em coautoria: *Aventuras d'escrita(s)* (2004); *Ensaio & outros escritos* (2008); *Retóricas* (ed., 2005); *Outras Retóricas* (ed., 2006); *O Monstruoso na Literatura e Outras Artes* (ed., 2018). É autora das traduções: *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Féredin no País dos Romances*, do Padre Bougeant (coautoria, 2007) e *O Silfo*, de Claude Crébillon (2008).

Como citar e licença

Seabra de Carvalho, A. A.. (2023). Crime e Mistério ao redor do Pianista de Truffaut. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 40–51. <https://doi.org/10.34623/erns-a530>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Faria, um *maître* do cartaz cinematográfico

Faria, a *maître* of the cinematographic poster

Norberto Gaudêncio Junior
norberto.gaudencio@mackenzie.br
Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo, Brasil
ORCID iD 0000-0001-5909-3000

DOI <https://doi.org/10.34623/zx8b-b848>

Artigo recebido em 2023-05-10
Artigo aceite em 2023-08-09
Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

O presente trabalho, baseado numa tese de doutoramento do autor, propõe uma visão ampliada dos estudos voltados ao cinema ao apresentar a obra do artista gráfico brasileiro Cândido Aragonez de Faria, no período parisiense de sua produção (1882–1911), quando este se notabilizou artista gráfico especializado na indústria do entretenimento e como um pioneiro da cartazística cinematográfica. Discorre sobre o termo *petit maître* que usualmente lhe é atribuído e propõe uma revisão da história da comunicação gráfica que também contemple os artistas tidos por “medianos” como objeto de estudo. Aborda a valoração do cartaz neste final de século XIX, amplamente ancorada numa perspectiva modernista de construção de sua história, fator que colaborou para o apagamento histórico posterior deste artista. Enfatiza o papel da imagem fotográfica como principal referencial imagético na obra gráfica de Cândido de Faria e gosto pelo “realismo” das plateias neste período. Aborda sua produção pioneira de cartazes para a companhia cinematográfica Pathé, destacando seu protagonismo como colaborador inserido nas estratégias de apresentação e legitimação do primeiro cinema adotadas por esta empresa, bem como a influência de diferentes instâncias da cultura visual urbana deste período em sua obra. Por fim, reivindica a inserção de Cândido de Faria, e outros artistas que como ele estiveram comprometidos com o “negócio da imagem impressa”, como merecedores de maior investigação acadêmica.

The present work, based on a doctoral thesis of the author, proposes an expanded view of studies focused on cinema by presenting the work of the Brazilian graphic artist Cândido Aragonez de Faria, in the Parisian period of his production (1882–1911), when he became a notable graphic

artist specialized in the entertainment industry and as a pioneer of cinematographic posters. Discusses the term *petit maître* that is usually attributed to it and proposes a review of the history of graphic communication that also contemplates the artists considered by “average” as an object of study. Addresses the valuation of the poster at the end of the nineteenth century, largely anchored in a modernist perspective of construction of its history, a factor that contributed to the later historical erasure of this artist. Emphasizes the role of the photographic image as the main imagery reference in the graphic work of Cândido de Faria and taste for the “realism” of the audiences in this period. Addresses his pioneering production of posters for the film company Pathé, highlighting his protagonism as a collaborator inserted in the strategies of presentation and legitimation of the first cinema adopted by this company, as well as the influence of different instances of the urban visual culture of this period in his work. Finally, it claims the insertion of Cândido de Faria, and other artists who like him were committed to the “business of the printed image”, as deserving of further academic investigation.

Palavras-chave

História • Cinema • Imagem impressa • Cartaz • Entretenimento

History • Cinema • Printed image • Poster • Entertainment

1. Introdução: por uma história ampliada do cinema e do design gráfico

De certa forma, a recente “descoberta” da obra de Cândido Aragonez de Faria enquadra-se num processo de revisão que almeja alavancar a cultura popular, e os chamados “impressos efêmeros”, ao status de objetos mais valorizados de estudo. Isso ocorre porque estes foram suportes privilegiados para uma “fertilização cruzada” com outros gêneros, promovendo um maior contato entre a história da arte e as novas áreas dos estudos visuais, numa abordagem que, invariavelmente, pede a interdisciplinaridade (Mainardi, 2017). Faria, como este artigo procurará elucidar, se beneficiou deste entrecruzamento, pois o artista brasileiro foi influenciado não só por uma *imagerie* popular impressa, mas também por diferentes instâncias da cultura visual de seu tempo. Para tanto, utiliza sobretudo em suas análises a obra organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwarz (2001), que aborda o surgimento do cinema em relação a o contexto cultural de seu tempo, *a modernidade*, enfatizando a relação deste com outros gêneros de discurso como a pintura, a literatura, a fotografia, os museus de cera e a publicidade.

Pelas razões expostas acima, seria improdutivo analisar a obra de Faria em busca de um cânone, abordagem que tantas vezes engessa a historiografia da arte e do design gráfico, sendo esta última sempre muito inclinada a privilegiar nomes e trabalhos filiados à uma linhagem modernista¹. Foi como artista especializado no negócio do entretenimento, e não como um pintor de cavalete ou um artista recém-convertido ao *elã* modernista, que Faria consolidou sua carreira em Paris. Carreira esta, ressalta-se, que foi menos resultado de uma fortuna crítica, e mais pelo reconhecimento do público a que sua obra se

1. Para Hans Belting (2006, 105) a história escrita da arte esteve fixada nesta primeira modernidade na imagem abstrata de uma história da arte que seguiria uma lei natural, um ideal coletivo de modernidade dirigido ao futuro de maneira linear e sequencial. Surgiu sob a égide da “originalidade” um discurso estetizante hegemônico que acabou por definir todo um cânone da modernidade.

destinava, bem como das expectativas comerciais daqueles que contratavam seus serviços.

Em 1882, quando Faria aportou em Paris, o cartaz já se beneficiava de certa valorização e aceitação crítica, e a voga do cartaz ilustrado estava em seu auge, operando seu discurso legitimador. Alguns nomes se firmavam como figuras de autoridade deste processo valorativo, “especialistas da produção simbólica” aptos a “situar o ato da criação individual no âmbito de um campo ou de um mercado particulares”, na sempre oportuna leitura de Pierre Bourdieu (2012, 3). Não há dúvidas, por exemplo, de que Jules Chéret, o mais aclamado *affichiste* do período, foi um de seus principais símbolos e articuladores, assim como o colecionador e historiador Ernest Maindron, um dos principais responsáveis por elevar o cartaz ao *status* de objeto de arte. Havia uma filiação detectável no discurso de valorização e legitimação do cartaz: aquela que o aproximava de uma linguagem gráfica de feitiço vanguardista. Mais adiante neste texto discorrer-se-á um pouco mais sobre esta questão, pois Faria, em sua produção cartazística, ocupou uma posição intermediária neste embate crítico, e sua aparente adesão a uma estética “conservadora”, facilmente detectável em seus cartazes cinematográficos, certamente colaboraram para sua menor aceitação de sua arte nestes círculos legitimadores, bem como o apagamento histórico posterior de seu nome.

Não surpreende, portanto, que Faria tenha sido mais preservado pela historiografia que se dedica aos primórdios do cinema do que pela do design gráfico. Até então ignorado, o artista hoje é revivido e analisado por estudiosos da sétima arte que tomam o cinema como um *ponto de chegada* em pleno diálogo com outros gêneros de discurso e linguagens que o antecederam (como o teatro, o circo, o jornalismo, a fotografia e, obviamente, o cartaz), também consideradas materialidades pertinentes à historiografia do cinema. Como salientou Marta Mestre (2017, 55), “a cultura do cinema, domínio vasto e em expansão, cobre uma grande amplitude de artefatos e usos, entre os quais toma particular relevância o cartaz”. Mas não se trata aqui apenas da valorização deste e demais artefatos como “únicos testemunhos” de filmes há muito esquecidos, ou para os quais sequer sobrevivam outros registros, mas sim de analisar essas imagens em busca de

belezas inéditas [...] apagando a distinção entre as formas de arte, as formas do comércio ou da vida colectiva”, de abordar a imagem para além de questões típicas do representacional (*o que ela representa, o que ela diz, etc.*), e de colocar a ênfase na relação desta com outras imagens. Em suma, de responder à questão: “*que outras imagens solicitas?*” (Mestre, 2017, 61).

A obra cartazística de Cândido de Faria, para além do mero aspecto representacional, do registro impresso de um fragmento temporal de uma obra cinematográfica, é rica na sua relação com outras imagens e referências iconográficas. Trata-se, portanto, de compreender a nova cultura visual imposta pela *belle époque* e, sobretudo, o novo estatuto do olhar inaugurado neste período. Sem desconsiderar o conhecido assombro com que o cinema foi percebido nas suas primeiras exposições, é preciso levar em conta que esta nova forma de linguagem foi gestada no contexto urbano de uma modernidade que se caracterizava por uma multiplicidade de estímulos que exigia um regime de atenção e distração recíprocas, convidando o observador a exercer a *sua arte do que fazer com estas mensagens*, naquilo que Michel de Certeau (2008, 42-46) apropriadamente chamou de *patchworks* do cotidiano. Cândido de Faria convidava, assim como convida, ainda hoje, a estas inusitadas tecituras.

2. O flerte fotográfico de Faria

A carreira de Cândido Aragonez de Faria é usualmente dividida em três períodos: o brasileiro (1866-1879), em que o artista teve uma prolífica participação nas publicações caricatas de seu tempo; o argentino (1879-1882), quanto estendeu esta atuação para alguns dos principais periódicos portenhos e, por fim, o parisiense (1882-1911), quando instalou um bem sucedido ateliê em Montmartre, dedicando-se, sobretudo, à ilustração de cartazes e partituras musicais para artistas da sociedade do espetáculo que então emergia. Foi, portanto, contemporâneo de nomes ilustres da história da arte e do *design*.

É preciso empreender o estudo da obra de Faria tomando-a como um *elemento tensionado* de um momento histórico marcado por profundas transformações e rupturas estéticas. Para o historiador do cartaz Alain Weill (1982, 342), o artista brasileiro seria classificado como um *petit maître*, pois o volume e a regularidade de sua produção publicitária permitiram que ele atuasse *apenas* como cartazista, talvez impossibilitando-o de ter se dedicado às belas-artes ou à vanguarda então emergente. Este é um fator primordial para que se entenda o apagamento histórico deste artista. Incapazes de atender os valores estéticos exigidos pelo novo contexto de escrita da história a partir do modernismo, estes artistas tidos por “medianos”, transformaram-se, aos olhos da história, nos “pequenos mestres”. Mas o que de fato alimentava esta distinção hierárquica era um conjunto de sistemas simbólicos que foram aplicados às estratégias de promoção e comercialização do primeiro modernismo (Jensen, 1994), também presentes nas estratégias de promoção do cartaz finissecular. Por isso, para compreender a obra de Faria, é necessário despir o termo *petit maître* de qualquer valor pejorativo, e evitar o maniqueísmo que usualmente promove o entrenchamento de duas tendências: de um lado a arte acadêmica tida por conformista e, de outro, aquela dos modernistas exaltada como inventiva. Faria ocupava uma posição intermediária neste campo, dividido entre as demandas de uma indústria do entretenimento que tinha no seu ateliê um dos parceiros mais produtivos e eficientes, e as novas investigações estéticas do modernismo emergente. Foi um moderno, e não necessariamente um modernista.

Este conhecido debate dividiu a comunidade artística do período. Críticos renomados da imagem impressa, como André Mellerio e Roger Marx, faziam questão de salientar a distinção entre a cromolitografia como mero processo reprodutivo (*le vulgaire chromo*) e a litografia em cores como um meio expressivo original (*l'estampe originale*), cientes dos avanços dos processos fotográficos que já lhe batiam à porta². Faria optou pela ilusão

2. Além disso, o cartaz oitocentista se enquadrava perfeitamente no também conhecido conceito benjaminiano da quebra

referencial calcada em certo realismo fotográfico, ao passo que outros cartazistas de melhor fortuna crítica, como Toulouse-Lautrec ou Chéret, investiram na pesquisa do signo plástico, em modos de representação mais conceituais, ainda que também calcados em *imageries* populares, como as formas estereotipadas dos cartazes de circo, ou mesmo as fotografias comerciais³. A arte de Faria oferecia uma aparência de modernidade combinada com a acessibilidade, a narrativa e a coerência pictorial da tradição acadêmica, conciliando uma modesta paleta modernista com a legibilidade acadêmica. O jornalista Armand Verhille, uma das poucas fontes de época a mencionar o trabalho de Faria enfatiza este aspecto de seu trabalho⁴:

E é nisso que Faria prestou um serviço inestimável à arte litográfica; ele nunca tentou fazer uma arte abstrata e altaneira que afasta e mantém à distância. Não, ele foi o primeiro a compreender esta verdade, absurda à força de ser verdadeira: para ser compreendido é preciso ser compreensível, e para conquistar a multidão, as grandes massas, não se deve pretender espantar,

aurática do original artístico pelas modernas tecnologias de reprodutibilidade, questão central e facilmente detectável no discurso deste intelectual. O artista litográfico gozava de tal liberdade no manejo dos pincéis e do lápis litográfico, que podia atingir um “tom estabilizador” nas imagens que gravava, mais factíveis e próximas do real do que aquelas obtidas por outros processos de gravação de matrizes, como o entalhe na madeira ou a incisão na placa de cobre.

3. Importante salientar que esse flerte com a cultura vernacular foi também praticado pela vanguarda artística do período, desejosa de uma *posse da modernidade*, uma ruptura com a tradição autoritária/acadêmica em busca de novas origens e de uma prática artística purificada. Daí muitos destes artistas elegerem para sua arte imagens informais de sociabilidade espontânea, tais como cenas ambientadas em cafés, prostíbulos ou mesmo em bucólicas viagens às *banlieues* parisienses.

4. Trata-se de um artigo publicado em sua versão integral em setembro de 1912, meses após a morte do artista, no jornal *Le Cinéma et L'Echo du cinéma*. Verhille foi o redator e um dos responsáveis pelo *Pathé-Journal* (inicialmente um hebdomário impresso e posteriormente um jornal de atualidades exibido nas salas de cinema), o que sugere que conheceu, ou pode ter convivido com o artista brasileiro.

“impressionar” com fantasias ou tentativas transcendentais, mas se deve simplesmente tentar compreender a multidão, assimilar seu espírito e adivinhar seus gostos. Foi porque Faria tinha compreendido o povo, que em troca o povo o compreendeu e veio a ele (Verhulle, 1912, 1).

Deve-se ainda lembrar o gosto particular das plateias no período aqui abordado pela autenticidade, certa *veracidade pictórica*, típica da arte acadêmica e de seu realismo histórico (Weber, 1988, 199-200). Ou mesmo que certa noção de “respeitabilidade” era bem quista pelas estratégias de legitimação dos cafés-concertos e de muitos de seus artistas e, posteriormente, também do cinema. Enquanto os artistas-cartazistas, críticos, marchands e colecionadores mais exigentes se cercavam com suas investigações formais – e os critérios de valoração delas decorrentes – os cartazes continuavam sendo colados e expostos à exaustão nos muros da cidade a fim de cumprir seu propósito manifesto: a persuasão destas “grandes massas”. A contextualização histórica aqui proposta demonstra como o chamado “flerte fotográfico” de Faria, neste momento de transição, adentrou o novo século ainda fomentando velhos acirramentos. Esse contexto é necessário para que se entenda o modo como este artista utilizou a fotografia como arquivo imagético disponível.

Para o artista modernista, era fundamental captar a aparência das coisas e não a realidade, por meio de uma abordagem cada vez menos mimética e antifotográfica – ainda que muitos neste período fizessem uso da fotografia como ponto de partida. Se comparado ao tratamento que artistas mais afeitos à vanguarda davam aos seus retratados, em que a fotografia era apenas um pretexto para uma ousada pesquisa formal, os retratos de Faria possuem certo caráter documental. Ao trabalhar a partir do registro fotográfico, operando sua transcrição para um novo suporte, Faria, como comunicador que era *a priori*, procurou privilegiar as características do signo original, garantindo uma passagem sem ruídos de uma forma a outra (Figuras 1 e 2). Este ideal de transparência, fundamental no comprometimento do artista brasileiro com “a multidão”, segundo Verhulle, talvez tenha sido a principal razão de sua cooptação como cartazista de cinema.



Figura 1. Cândido Aragonez de Faria. *Alcazar d'Été. Tous les soirs Derouville-Nancey*. [1890-1900]. Imprimerie Delanchy. Fonte: BnF Catalogue général – Bibliothèque nationale de France



Figura 2. Jules Chéret. *Folies-Bergère. Les Girard*. [1877]. Imprimerie Jules Chéret. Fonte: BnF Catalogue général – Bibliothèque nationale de France

3. Um cartaz pioneiro

Em 1902, Faria assinou aquele que é considerado o primeiro cartaz cinematográfico exclusivamente dedicado a um filme: *Les victimes de l'alcoolisme*, dirigido por Ferdinand Zecca (Figura 3). Sobre a aproximação de Faria com Pathé, se anterior ou posterior a esta primeira colaboração, e os motivos que teriam lhe rendido o convite, infelizmente esta pesquisa não possui muitas fontes indiciais. O que certamente se impõe como possibilidade é a transição natural de um artista que se especializou em um nicho de entretenimento que serviu de semeadouro para a nova arte cinematográfica quando esta ainda gestava suas especificidades⁵.

O que se pode afirmar é que o pioneirismo de Charles Pathé se ancora, em grande parte, no modo como investiu em uma organização industrial que substituía os procedimentos empíricos tradicionais por métodos científicos de produção aplicados à produção cinematográfica. Esta aplicação de princípios industriais mostrou-se em parte inconciliável com as exigências de uma criação artística individual. Fala-se, inclusive de certa *uniformização* no estilo Pathé, uma planificação estandardizada decorrente destas exigências produtivas que, por sua vez, restringia as potencialidades estéticas dos filmes que produzia. A prática de reduzir os roteiros a um conjunto de matrizes narrativas das quais se poderiam extrair algumas variantes é um exemplo desta aproximação da produção cinematográfica com os princípios da industrialização moderna, configurando o que Le Forestier (2006, 271) chamou de uma *estética econômica*, em que os princípios artísticos deviam se submeter aos pressupostos econômicos e financeiros.

5. É notório que os primeiros espaços explorados para a divulgação do cinematógrafo foram os estabelecimentos parisienses já voltados para o universo do entretenimento, locais não exclusivamente consagrados à imagem em movimento, mas sim “à cultura do sensacional e da curiosidade científica, entre panoramas, *dioramas*, museus de cera, gabinetes de anatomia e visitas à morgue” (BOSSÉNO, 2002, p. 168). Basta lembrar que os irmãos Lumière recorreram a locais como o Musée Grévin ou o Folies-Bergère para a exibição de seus primeiros filmes. Como resumiu Eugene Weber (1988, p. 211): “a forma mais popular de espetáculo cênico tinha gerado a forma mais popular de divertimento no século XX.



Figura 3. Cândido Aragonez de Faria. *Les Victimes de l'alcoolisme*. [1902]. Imprimerie Bougerie. Fonte: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

Obviamente, esta produção em linha, orientada para a expansão e para o lucro, deveria contar com um aporte publicitário apto a lhe dar suporte. Os anos de formação do cinema coincidiram com a modernização das práticas publicitárias e, à medida que a demanda por filmes se expandia, a emergente indústria cinematográfica foi também impelida a aplicar modernas técnicas publicitárias para promover os produtos que lançava no mercado. Se antes tomavam de empréstimo as empíricas práticas de negócios de entretenimentos adjacentes, como o teatro e o café-concerto – e não foi à toa que Faria e outros cartazistas pioneiros do cinema eram oriundos deste meio –, agora os produtores, distribuidores e exibidores tiveram de aceitar o fato de que a demanda por seus produtos deveria ser estimulada, dirigida e controlada por representações produzidas industrialmente (Steiger, 1990). Antes delegadas aos próprios exibidores, paulatinamente as principais empresas cinematográficas estabeleceram departamentos de publicidade e atribuíram responsabilidades individuais para uma gama de atividades, tais como a preparação de cartazes, anúncios de campanhas, sinopses, etc. A especialização de um ateliê como o de Faria neste nicho de negócios é apenas um exemplo desta mudança de comportamento.

Quando o cartaz pioneiro de *Les Victimes de l'alcoolisme* saía das prensas da Imprimerie Bourge-

rie, o cinema francês, em muito impulsionado pelas iniciativas de Charles Pathé, já se preparava para a transição de um “mero espetáculo de curiosidades” para uma arte apta a ser aceita pelas especificidades de sua linguagem. Mas não há como negar que o filme de Zecca ilustrado por Faria ainda pertence ao chamado *cinema de atrações* que se confundia com as tantas distrações gestadas pela Terceira República. Este primeiro cinema, com seus rolos de filmes de curta metragem constantemente trocados pelos exibidores, ainda em muito se assemelhava à frenética e descontínua alternância dos palcos dos cafés-concerto e *music-halls*. Não surpreende, portanto, que a ideia de diferentes gêneros cinematográficos, que se tornou uma prerrogativa para expansão das companhias cinematográficas, tenha surgido neste período, dada a facilidade com que o público lidava com esta miríade de estímulos⁶.

Este primeiro cinema de atrações possuía quatro características essenciais. Primeiro, era um cinema com certa tendência a exibir como atrações as próprias possibilidades técnicas deste meio (daí o sucesso das trucagens de Méliès), ao invés da diegese de uma narrativa espaço-temporal. Segundo, os *tableaux* presentes nos filmes eram considerados elementos autônomos, em que se investia na unicidade do quadro, apresentando-o não como um segmento temporal, mas como a totalidade de uma ação que se desenrola em um espaço homogêneo. Terceiro, este ponto de vista unificado do quadro tornava os atores *performáticos* de uma ação física e não exa-

tamente *personagens* com motivações psicológicas precisas. E, por fim, como quarta característica, esses filmes eram vendidos como produtos semiacabados, cabendo aos exibidores a edição final, dando-lhe a liberdade de, por exemplo, variar a velocidade de projeção, contratar os *bonimenteurs* que explicavam o desenrolar do filme para a plateia, executar músicas ao vivo, dentre outras variâncias textuais (Abel, 1994, 60-61).

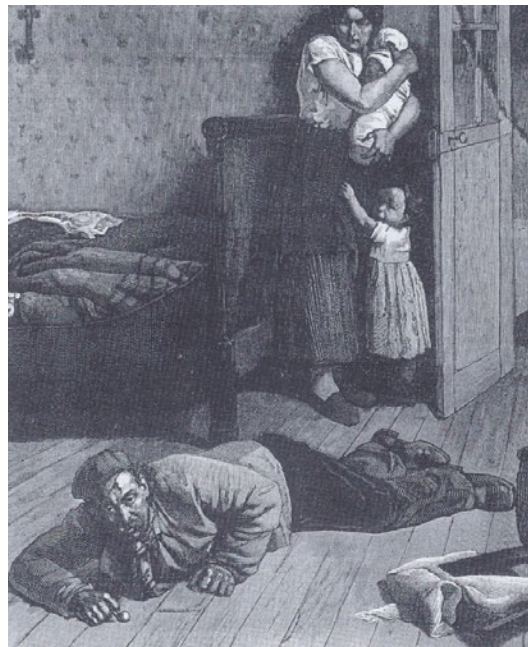


Figura 4. André Gill . *L'homme ivre*. [1880]. Fonte: Miller, J. (2001, 81)

6. Pathé passou a investir na diversificação de seu catálogo de gêneros não só como uma questão de gosto artístico, mas sobretudo como um imperativo econômico, dada a necessidade de atender à demanda de uma produção crescente. Em 1902, mesmo ano em que Faria iniciou sua colaboração com a empresa, tornou-se possível identificar em média doze gêneros, ou *séries*, enfocados: *1ª série*: cenas ao ar livre, vistas gerais e cenas de gênero; *2ª série*: cenas cômicas; *3ª série*: cenas com truques e cenas com transformações; *4ª série*: cenas de esportes e acrobacias; *5ª série*: cenas históricas, políticas, militares e de atualidades; *6ª série*: cenas picantes; *7ª série*: cenas de danças e balés; *8ª série*: cenas dramáticas e realistas; *9ª série*: cenas e contos de fadas; *10ª série*: cenas religiosas e bíblicas; *11ª série*: cenas cine-fonográficas e *12ª série*: cenas de artes e indústrias (Le Forestier, 2006, 33). Faria desenhou cartazes para muitas destas séries, principalmente para os filmes que a companhia classificava como “dramáticos e realistas”.

Os primeiros filmes providos de história da Pathé, por exemplo, utilizaram um estilo narrativo em que a psicologia dos personagens, o suspense narrativo e o julgamento moral tinham um papel menor. Investiam em personagens estereotipados, próximos à caricatura, com papéis sociais (e a conformidade ou não-conformidade destes com as normas sociais do período) facilmente reconhecíveis. Pelo mesmo motivo, estes filmes empregavam padrões de narração, formas de se contar uma história, *dependentes da premissa de que os espectadores já conheciam histórias semelhantes às apresentadas nas*

telas, provavelmente provenientes de outros meios de comunicação. Havia, portanto, um importante elemento de previsibilidade e familiaridade nesta forma de contar histórias, uma *presciência do público*. Estes primeiros filmes eram alusivos e incompletos, o que explicaria o uso de narrativas extracinetográficas, certo “conhecimento compartilhado” com o espectador que tinha por finalidade preencher qualquer lacuna desta presciência do público. Mas, no caso específico da Pathé, esta foi também uma estratégia bem-sucedida para o seu sucesso internacional, dada a universalidade destes temas.

Esta complexa maneira de se contar uma história esteve presente, por exemplo, no cartaz pioneiro de Faria. *Les victimes de l'alcoolisme* retomava o assunto de um filme anterior da Pathé: *Le rêve d'un buveur* (1897). Ambos pertencem à série de filmes dramáticos e realistas uma das marcas registradas da empresa neste período. Com roteiro provavelmente adaptado do romance *L'assommoir*, de Émile Zola, o filme é dividido em cinco *tableaux* que constituem tomadas de cena autônomas, cada uma ilustrando uma etapa da derrocada do trabalhador – da alegria e prosperidade familiar à miséria e loucura final⁷. Também consta que *Les victimes*, o filme, teria sido influenciado por uma série de litografias populares de suas versões teatrais. O cartaz de Faria, que teve por base fotografias de estúdio, ilustra didaticamente quatro dos cinco *tableaux* do filme: o interior da sala de jantar do trabalhador ainda feliz e próspero; a primeira visita ao vendedor de vinhos (o *tableau* ausente na ilustração); os malefícios do álcool, quando a esposa do trabalhador vem resgatá-lo do cabaré (a cena hierarquicamente privilegiada pelo artista); a miséria no sótão; e, por fim, o *delirium tremens* no asilo.

A *imagerie* do período é farta em exemplos que procuram evidenciar os efeitos maléficos do álcool. O cartaz de Faria é apenas um dentre tantos registros que optaram por um discurso imagético

repleto destas redundâncias. Em um interessante estudo sobre o assunto, Jill Miller (2001, 79-80) analisou uma imagem impressa em uma edição de 1880 do *Le Journal Illustré*, intitulada *L'homme ivre*, de autoria de André Gill (Figura 4). Nela, têm-se a figura masculina, marido e pai, em uma situação-limite decorrente do vício, e uma mulher, esposa e mãe, que protege seus filhos desta triste ameaça que já ultrapassou a porta, quebrando a santidade da família e do lar simbolizada pela cruz na parede. Miller lembrou que a narrativa estereotipada de Gill remetia às famílias desfavorecidas de bairros mais pobres, como Montmartre, representada por quartos esparsos sob furtadas inclinadas (igualmente presentes no cartaz), e que esta provinha de certa literatura do período, também citando Zola como a principal matriz para este intercâmbio de temas. Convém também salientar, neste caso, o perfeito alinhamento da Pathé com o ideário burguês da Terceira República, em seu ensejo regenerativo de recobrar a fibra moral da França. *É perceptível que Faria* artista parecia ciente de que os filmes ainda não possuíam muita coerência interna, dificultando a apreensão do público, o que exigia certo didatismo nas imagens, tópicos e histórias apresentados, neste caso *quadro a quadro*. O cartaz parece de fato investir no poder narrativo de suas quatro cenas, promovendo um resumo visual do filme, muito ao feitio das ilustrações de jornais que acompanhavam os *faits divers*, as narrativas de grande alcance popular que cobriam de acidentes a crimes sensacionais⁸.

Em um livro fundamental sobre a cultura de massa no período aqui estudado, Vanessa Schwartz (2001) afirmou que o jornal serviu como uma das mais poderosas formas de cultura urbana moderna, pois se dirigia a um leitor “universal” e, assim como as novas e populares formas de entretenimento cultural de então, emoldurava, representava e sensacionalizava o real como a essência do moderno espetáculo parisiense. A relação com os

7. Entre os anseios civilizatórios presentes no discurso republicano, havia um esforço calçado na promoção da higiene física e mental que seria responsável pelo surgimento de uma “nova França”, despida de todos os seus vícios. Mas, dentre todos os males a serem combatidos, o alcoolismo, sem sombra de dúvidas, foi eleito o inimigo maior dos republicanos.

8. O termo *faits divers* entrou em uso no último terço do século XIX. Os *faits divers* narravam nos mínimos detalhes histórias inacreditáveis, porém verdadeiras: eventos excepcionais que ocorriam com pessoas comuns e que eram transformados em algo chocante e sensacional, alcançando pessoas comuns do anonimato ao reino do espetáculo.

tableaux-vivants, e este gosto pela realidade no primeiro cinema foram igualmente abordados por esta pesquisadora, quando defendeu a premissa de que os espectadores levavam para as salas de cinema modos de ver cultivados em outras atividades e práticas culturais disseminadas no período. O frequentador do primeiro cinema não constituía um tipo exclusivo de espectador, pois, em combinações diversas, ele também experimentava outras atrações, em uma espécie de permutação, estabelecendo vínculos potenciais entre as diferentes instituições de entretenimento e estímulo visual, em um efeito cumulativo de múltiplos hábitos do olhar. Esta abordagem também foi feita por Mark B. Sandberg (2001, 444), que ao analisar os museus de folclore, entretenimento filiado aos museus de cera, negou que haveria no período aqui estudado uma distinção clara entre diferentes tipos de espectadores, pois as audiências do primeiro cinema não constituíam um grupo exclusivo, ao contrário, levavam para as salas de exibição “expectativas sobre o assistir derivadas de suas experiências com outras atrações visuais”.

Schwartz abordou três locais de prazer popular na França – o necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas – que, segundo ela, teriam oferecido uma espécie de *flânerie* para as massas, promovendo um tipo novo e mobilizado de olhar que caracterizaria o espectador pré-cinematográfico. Todos eles, em determinado grau, também tributários das imagens impressas pelos jornais de grande circulação. O caso do museu de cera é emblemático. Comparado em sua inauguração a um “jornal vivo e animado”, o Musée Grevin ofertava uma série de *tableaux* com corpos e objetos realisticamente trabalhados, criando cenários reconhecíveis, “micronarrativas na forma de um olho mágico dirigido à vida parisiense” (Schwartz, 2001, 422). E, diferentemente de uma pintura acadêmica, ou de uma encenação de palco, o museu de cera pôde aliar a esta experiência realística o movimento do espectador, que se ajustava a diferentes perspectivas visuais ofertadas pelo *tableau*. Esse movimento incorporado introduziu ação aos quadros e a possibilidade de narrativas seriadas. Como foi o caso de *L’histoire d’un crime*, um estrondoso sucesso de público deste museu em 1899 que narra por meio de sete quadros realísticos as diferentes etapas de um crime: do assassinato, passando pela prisão e julgamento, a cela do condenado

e sua execução. Um *fait divers*, digno das páginas de jornais, muito semelhante ao de *Les victimes*. A análise de Schwartz tratou de estabelecer a devida ligação com o cinema: *L’histoire d’un crime* foi adaptado para as telas em 1901, tornando-se o primeiro sucesso de Zecca na Pathé e, ao que consta, motivado e inspirado pela bem-sucedida exposição no Musée Grevin. *Les victimes de l’alcoolisme* praticamente o sucedeu em 1902. Outros comentários provenientes da imprensa do período destacavam o efeito de realismo da exposição, descrevendo-a como um “*faits divers* vivo”. Essa percepção de um realismo exacerbado devia-se à familiaridade do público com a narrativa, que evocava histórias familiares:

Esses *faits divers* “instantâneos”, entretanto, presumiam que o visitante teria um conhecimento prévio da narrativa do crime, oriunda dos jornais, e deste modo se apoiavam na habilidade do espectador em relacionar a exposição com uma investigação já conhecida. Narrativa e realismo, entre estas exposições, presumia a “leitura” intertextual do espectador; movimentando-se não apenas através da mídia (dos jornais para os quadros), mas também através do deslocamento dos modos de percepção (da palavra escrita para a escultura de cera tridimensional) (Schwartz, 2002, 128).

Em suma, os corpos e os objetos meticulosamente organizados em *tableaux vivants*, constituíam uma técnica que permitia aos espectadores experimentar um espaço diegético ainda perseguido pelo primeiro cinema de atrações, libertando-os para buscar relações imaginárias com a cena em exibição, diferentes camadas de representação, este *efeito cumulativo dos hábitos do olhar*, concluindo que a busca por uma narratividade no cinema não se limitou ao aprimoramento técnico ou à introdução de novas práticas institucionais. É plausível afirmar que no cartaz de *Les victimes* Faria atuou como uma espécie de mediador, um *metteur-en-scène*, ciente destas experiências adquiridas em práticas culturais extracinematográficas, e das expectativas delas decorrentes. O gosto pelo mimetismo é condensado na bidimensionalidade do cartaz que preserva certo aspecto escultórico dos corpos estáticos do *tableau-*

-*vivant*. Se esta possível menção às origens do sucesso anterior de Zecca foi uma dedução do artista, ou uma exigência prévia que resultou em um desenho com alto teor programático, é algo que esta pesquisa não pode responder. Faria talvez estivesse ciente de que o observador projetava em uma representação conteúdos para os quais ele já possuía referências em seu próprio contexto mental. Museus de cera, jornais ilustrados, pinturas históricas, panoramas: os cartazes de Faria sintetizavam essas diferentes experiências do olhar. O que se destaca é que, além de constituir uma transposição realística dos fotografamas ou fotografias que lhe serviram de referência, o que de fato ocorreu neste caso, o cartaz pioneiro de Faria é mais um exemplo de como este artista lidava com questões pontuais da cultura visual da modernidade.

4. Cartazes que contam histórias

A rápida popularização do cinema e a intensificação das práticas promocionais forçaram as companhias cinematográficas a adequá-las para uma audiência que aos poucos se afeiçoava ao cinema como uma forma de entretenimento narrativo. Entre 1904 e 1907 o cinema francês passou por um período de transição, com alterações flutuantes na interação dialética entre apresentação/espetáculo e representação/narrativa. Basicamente, trata-se do momento em que a predisposição inicial do cinema de atrações em *mostrar* foi direcionada para o *contar* uma história. O *tableau*, antes independente e autônomo, passou a ser visto como parte de um todo. Uma nova atenção passou a ser dada a questões como sucessão e simultaneidade, que produziram uma nova e inter-relacionada forma de contiguidade e sequencialidade, em que o significado de uma cena era francamente dependente daquela que a antecede e da que a sucede. Este processo de narrativização implicaria em uma espécie de negociação entre as funções miméticas e narrativas do filme, entre a imagem fotográfica como uma reprodução da realidade e a narrativa como um sentido, a inteligibilidade desta realidade. Essas mudanças retiraram o processo de significação do cinema das mãos do exibidor (as múltiplas textualidades já descritas) transferindo-o para o espectador, que agora deve se

exercitar nesta lógica narrativa renovada nos filmes. À medida que a narrativa cinematográfica se tornou mais inteligível, o cartaz de cinema também pôde investir em outras soluções gráficas para atrair o olhar do espectador.

Faria trabalharia, a partir de *Les victimes*, uma relação de permuta entre a serialização e a colagem, ainda que a imagem pregnante indiscutivelmente permaneça como recurso gráfico predominante. Convém distingui-los. A serialização ocorre quando várias imagens de um tema, uma após a outra, em instantes mais ou menos distintos, oferecem uma micronarrativa. Consiste na reconstrução pelo espectador, em uma operação linear e contínua, da dimensão temporal ausente entre as imagens. É o recurso utilizado no cartaz de *Les victimes*, ainda embrionário no que tange à linguagem de um cartaz cinematográfico, que Faria aperfeiçoaria, mas não abandonaria de todo. Em suma, se o cinema de atrações ainda carecia de uma coerência narrativa interna, cartazes como o de *Les victimes* cumpriam o papel quase pedagógico de explicitá-la por meio da sequencialidade. A colagem, por sua vez, é o inverso da serialização, é a inclusão de várias representações em uma única imagem. O olhar não lida mais com os intervalos, pois os instantes múltiplos são levados para o interior de uma única imagem (AMOUNT, 2004, p. 95-100).

Cartazes como o do filme *La poule aux oeufs d'or* (1905) (Figura 5), dirigido por Gaston Velle, já demonstravam a busca de Faria por uma linguagem gráfica menos afeita ao didatismo narrativo. A história, baseada em uma fábula de La Fontaine, é mais do que conhecida: após tirar na sorte uma encantada galinha que põe ovos de ouro, um camponês ganha e perde uma fortuna. Para o cartaz do filme, Faria condensou em uma imagem três camadas de informação: ao fundo, o alegórico balé que encerra o filme; ao centro a galinha; e à frente o momento em que o camponês e sua esposa descobrem a fortuna que os aguarda. O filme possui duas cenas de dança, certamente os momentos mais *féeriques* da produção. No primeiro, os ovos postos pela galinha se transmutam em bailarinas, seguido pela cena em que os camponeses quebram o primeiro dos ovos premiados. Em termos narrativos, é a transição entre estas duas cenas que o cartaz de Faria exploraria. Mas para esta composição o artista optou por ilustrar o

segundo balé, que encerra o filme e retoma a primeira encenação acrescida de novos elementos alegóricos, como o imenso e ensolarado ovo dourado. Em seu cartaz, Faria basicamente contrapôs duas naturezas distintas de imagens: uma realística, representada pelos camponeses (que o artista reforça por um contorno preto, quebrando, de certa forma, a unidade da imagem) e outra fantasiosa, representada pelo balé ao fundo. À função meramente narrativa é acrescida uma de apresentação, em que os atores (cortados na altura do peito) são destacados em seus papéis. Nos planos de fundo, as imagens secundárias servem como um frágil fio condutor apenas *sugerindo* uma narrativa. A intensificação de um código cromático, o amarelo/dourado, cumpre a importante função de unificar graficamente estas diferentes camadas de informação. Vê-se como Faria já experimentava, e ao seu modo antecipava, certo modelo cartazístico para cinema que se tornaria comum nos anos seguintes.

5. Considerações finais

La Poule aux oeufs d'or, com seus hoje “intermináveis” 14 minutos de duração, pode ser visto integralmente na internet. Experiência que, para o espectador do século XXI, explicita ainda mais a fragilidade deste cinema ainda primitivo, mas certamente foi encantatório para as plateias de seu tempo. Em suma, o que se apresentou nestas últimas páginas, foram exemplos de como Faria (e outros cartazistas de cinema) teriam sido responsáveis não só por dotar de visibilidade material os filmes que promoviam, mas também por prover os espectadores de pistas narrativas, bricolagens visuais, auxiliando sua melhor compreensão.

Evidencia-se, com isso, o papel de Faria com um *comunicador a priori*, até mesmo como um publicitário *avant la lettre*, se consideradas certas práticas que viriam a se tornar comuns com a publicidade científica estadunidense nas décadas seguintes. Este aspecto programático de sua produção pode ter sido intensificado pelas próprias prerrogativas produtivas implantadas por Charles Pathé, evidenciadas por este artigo. À parte seu excepcional talento como ilustrador, cujas peculiaridades podem ser percebidas apenas por um olhar treinado, é preciso admitir que a sintaxe visual de muitos de seus cartazes para a

Pathé foram também praticadas por outros artistas gráficos que colaboraram com esta empresa – ainda que Faria tenha sido, de longe, o mais solicitado. Não por acaso, com a morte do artista, seu ateliê, agora liderado por seu filho Jacques de Faria, continuou atendendo as demandas da Pathé e seguindo muitas das premissas visuais anteriormente praticadas.

Trata-se do caso clássico das diretrizes de *briefing* que devem se sobrepor aos ensejos artísticos do criador, tão presente nos debates do cartaz finissecular, e que continuaram a alimentar a prática do design de comunicação durante o século XX, e quiçá ainda neste século, pois o conceito de cultura impressa foi por muito tempo personificado na figura do *peintre-graveur*, e excluiu profissionais como Faria que realmente dominavam o “negócio da imagem gráfica”. Daí a conhecida polaridade apontada por Calinescu (apud Fallan, 2010, 111) entre uma modernidade que se deseja idealista e outra pragmática. Superar dicotomias como esta deve ser a premissa dos investigadores em busca de uma história ampliada do design – e do cinema – para que nomes por vezes esquecidos, como o de Cândido Aragonez de Faria, possam assumir seu merecido protagonismo.



Figura 5. Cândido Aragonez de Faria. *La Poule aux oeufs d'or*. [1905]. Fonte: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Referências bibliográficas

- [1] Abel, R. (1994). *The ciné goes to town: French cinema 1896-1914*. University of California Press.
- [2] Amount, J. (2004). *O olho interminável: Cinema e pintura*. Cosac Naify.
- [3] Belting, H. (2006). *O fim da história da arte*. Cosac Naify.
- [4] Bosséno, C. (2002). Le répertoire du grand écran: Le cinéma “par ailleurs”. In *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd’hui*. Fayard.
- [5] Bourdieu, P. (2012). *O poder simbólico*. Editora Bertrand Brasil.
- [6] De Certeau, M. (2008). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Editora Vozes.
- [7] Fallan, K. (2010). *Graphic Design History: Understanding theory and method*. Bloomsbury.
- [8] Gaudêncio Junior, N. (2015). *Um sergipano em Paris: a arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisienne (1882 a 1911)*. Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- [9] Jensen, R. (1994). *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*. Princeton.
- [10] Le Forestier, L. (2006) *Aux sources de l’industrie du cinéma: Le modèle Pathé, 1905-1908*. L’Harmattan.
- [11] Mainardi, P. (2017). *Another World*. Yale University Press.
- [12] Mestre, M. (2017). A perda e a paixão das imagens. In *Cinema em cartaz: Cartazes da coleção Joaquim António Viegas – Câmara Municipal de Faro*. Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, S.A..
- [13] Miller, J. (2001). Les enfants des ivrognes: concern for the children of Montmartre. In *Montmartre and the making of mass culture*. Rutgers University Press.
- [14] Sandberg, M. B. (2001). Efigie e narrativa: examinando o museu do folclore do século XIX. In *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac Naify.
- [15] Steiger, Janet. (1990) Announcing wares, winning patrons, voicing ideals: thinking about the history and theory of film advertising. In *Cinema Journal, Texas, v. 29, n. 3, p. 3-31*
- [16] Schwartz, V. R. (2001). O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac Naify.
- [17] Verhille, Armand (1912). FARIA. In *Le Cinéma et L’Echo du cinéma: journal hebdomadaire, illustré, indépendant, Paris, n. 30, p. 1, 20 set.*
- [18] Weber, E. (1988). *França Fin-de-Siècle*. Companhia das Letras.
- [19] Weill, A. (1982). *L’affiche française*. Presses Universitaires de France.

Bio

Norberto Gaudêncio Junior é designer gráfico, professor e pesquisador da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É coordenador de Educação Continuada do Centro de Comunicação e Letras (CCL) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É autor dos livros “A Herança Escultórica da Tipografia” (2004) e “Cultura Gráfica” (2010). Foi curador e autor do texto do catálogo da exposição “Veja ilustre passageiro: o Atelier Mirga e os cartazes de bonde”, realizada no Instituto Tomie Ohtake (2011). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com estágio realizado na Université Paris Descartes – Sorbonne. Atualmente pesquisa a trajetória profissional e a obra de artistas imigrantes na primeira metade do século XX que colaboram com a construção de uma modernidade gráfica brasileira – com ênfase no desenho publicitário. Também colabora com o grupo de pesquisa que investiga os cartazes pioneiros do cinema na coleção de Joaquim António Viegas que faz parte do acervo do Museu Municipal de Faro.

Como citar e licença

Gaudêncio Junior, N. (2023). Faria, um *maître* do cartaz cinematográfico. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 52–63. <https://doi.org/10.34623/zx8b-b848>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Seria Brunilde uma vamp de cinema? O culto às stars em Portugal (1920-1930): O caso de Brunilde Júdice¹

Could Brunilde be a vamp? The cult of film stars in Portugal (1920-1930): Brunilde Júdice as a case study

Joana Isabel Duarte
joanaisabelfduarte@gmail.com
CITCEM-FLUP, TRAMA-UdL
Porto, Portugal
ORCID iD 0000-0002-4433-8156

DOI <https://doi.org/10.34623/wjw-a789>

Artigo recebido em 2023-07-12

Artigo aceite em 2023-09-21

Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

O culto às estrelas de cinema encontra-se relativamente inexplorado em Portugal. Este artigo pretende indagar a existência de estrelas portuguesas ao longo da década de 1920, habitualmente considerado o período áureo do vedetismo cinematográfico a nível internacional. Elegeu-se como caso de estudo a figura de Brunilde Júdice, uma vez que se trata de uma atriz do período silencioso muito celebrada pelos críticos e cinéfilos portugueses. Adicionalmente, indagar-se-á o papel da fotografia publicitária e de cena na criação da imagem da vedeta, em especial no arquétipo de *vamp*.

The cult of film stars remains unexplored in Portugal. This article aims to study the presence of Portuguese stars during the 1920s, which is often considered the golden age of stardom. The Portuguese actress Brunilde Júdice was selected as a case study. Indeed, according to Portuguese critics and cinephiles, Júdice was regarded as the most distinguished and mythical actress of the silent film era. Furthermore, this article will delve into the role of promotional film stills in shaping the star's image, especially concerning the vamp archetype.

Palavras-chaves

Brunilde Júdice • Silva Nogueira • culto às estrelas • estrelas portuguesas • arquétipo da *vamp*

Brunilde Júdice • Silva Nogueira • cult of the stars • Portuguese stars • vamp archetype

1. Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (Referência: SFRH/BD/143333/2019).

Introdução

Os estudos em torno das estrelas de cinema (*star studies*) constituem uma das disciplinas mais populares nos estudos cinematográficos, em especial no que diz respeito à receção, história sociológica do cinema e da cinefilia. Esta área tem conhecido numerosas transformações ao longo do século XX e XXI – indo mais além dos trabalhos pioneiros de Edgar Morin (1980) Henri Agel (1983), originalmente publicados na década de 1950 – e atualmente abarca um conjunto alargado de sub-tópicos e orientações, que vão desde perspetivas feministas, à teoria *queer*, à moda e publicidade, aos estudos de envelhecimento, entre outros.

Hollywood, outrora o maior impulsionador do *star system*, foi durante anos a fio a indústria privilegiada destes estudos. Paulatinamente, foram surgindo outras investigações dedicadas ao fenómeno das estrelas no Reino Unido (sobretudo nos atores ligados à Rank Organisation, que na década de 1950 tentou rivalizar com Hollywood), na França e na Itália. Mais recentemente, a literatura mostra a emergência de pesquisas noutras geografias além do mundo ocidental, nomeadamente em Bollywood e na Ásia; assim como, pontualmente, em alguns países da América Latina². Tirando estas exceções, verifica-se uma lacuna neste âmbito fora do universo anglo-saxónico, existindo várias cinematografias – inclusivamente na Europa – onde a temática das estrelas se encontra francamente inexplorada. Tal ocorre em indústrias cinematográficas menos desenvolvidas, como é o caso de Portugal, onde estes estudos rareiam. Com efeito, podem-se apenas enumerar alguns trabalhos neste âmbito, nomeadamente os de Leonor Areal (2019), para o período do Neorealismo, e os de Paulo Baptista (2014; 2015), que explora a relação entre a fotografia (retratística, em particular) e os atores/atrizes do teatro e cinema português das décadas de 1920 e 1930. Escasseia, no entanto, uma visão de conjunto, que consideramos essencial para compreender o

2. Especialmente quando se trata de atrizes com repercussão em Hollywood, como é o caso de Carmen Miranda (vd. Melo de Jesus Ruiz, 2017).

ambiente social e cultural que se viveu durante o período de ouro do “culto das vedetas”, que se situa, *grosso modo*, na década de 1920.

Nesse sentido, tivemos como objetivo indagar, a partir da imprensa periódica especializada e da literatura disponível sobre o assunto, a existência de um culto às estrelas de cinema em Portugal, de forma a cobrir a referida lacuna e lançar bases para futuras explorações. Elegemos como estudo de caso de estudo a figura de Brunilde Júdice (1898-1979), por se tratar de um exemplo invulgar na cinematografia portuguesa, numa altura em que praticamente não existiam estrelas de cinema. O seu protagonismo é partilhado entre o teatro e o cinema – com clara predileção para o primeiro – mas tal não impede Júdice de se imbuir características “cinematográficas” e de ser reclamada, pelos cinéfilos, para a sétima arte.

1. Stars sem system: elementos para uma ausência no caso português

A máquina do *star system*, que lança e mantém as estrelas de cinema, existe em indústrias muito poderosas, pois diz respeito, primeiramente, a uma lógica económica. Está dependente, aliás, de um outro sistema: o dos estúdios; que só existiu plenamente nos Estados Unidos da América até 1948³. Os estúdios tinham um controlo apertado sobre os contratos dos atores, mas também outros aspetos da sua vida profissional/pessoal, como nomes e toda uma criação de uma *persona* em torno deles. A personalidade da estrela de cinema prolongava-se nas personagens que interpretavam, e *vice-versa*, alimentando-se assim uma simbiose entre a vida real e a do écran das ilusões.

3. Nesta data, Hollywood e os seus grandes estúdios sofreram um golpe na sequência de uma decisão em tribunal que levou a uma reorganização interna do *studio system*. O monopólio dos estúdios de cinema sobre a distribuição e exibição de filmes – controlavam quase todos os aspetos da indústria cinematográfica, desde a produção de filmes à sua exibição nas salas de cinemas (tinham redes próprias de cinema e contratos com os exibidores) – ficou francamente enfraquecido por essa ocasião, no célebre caso *United Stats v. Paramount* (1948).

Com efeito, quer *studio system*, quer o *star system*, eram realidades bastante particulares à indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América. Nesse sentido, no caso europeu há que ter reservas em falar num sistema de estrelas, pois nunca houve um panorama tão prolífero e organizado de estúdios como em Hollywood. Ainda assim, em cinematografias como as da França e do Reino Unido, as estrelas foram muito impulsionadas e protegidas pelos estúdios e distribuidoras, pois elas eram o garante da frequência cinematográfica. Quer Morin (1980), quer Agel (1983, p. 7), concordam em como na primeira metade do século XX as vedetas eram um dos principais incentivos para a ida ao cinema.

O cinema português, por sua vez, não se pagava nas bilheteiras como os cinemas francês e britânico, por exemplo, pagavam. Do mesmo modo, não existiam produtoras e distribuidoras com poderio económico capaz de fazer verdadeiras campanhas publicitárias em torno de um restrito círculo íncito de atores. Sem esse tipo de indústria economicamente autossuficiente e viável, não se pode falar de um sistema. Poder-se-á, contudo, falar em estrelas, já que a criação da *star* também se desdobrava a um nível simbólico – e não apenas financeiro. A estrela preconiza um instinto coletivo (Agel, 1983, p. 14) e corresponde a uma necessidade afetiva e de mito, independente do *star system*, embora seja extremamente potenciada por este (Morin, 1980, p. 79). Esse valor simbólico que a vedeta possui pode, por conseguinte, ser encontrado noutras cinematografias menos organizadas e ricas industrialmente.

Com efeito, a estrela de cinema é alguém que é sublevada no écran, por via da *fotogenia*, um conceito que estava muito em voga nos textos teóricos de cinema na década de 20, como os de Louis Delluc e Jean Epstein. No entanto, os rostos dos atores têm de existir – quiçá até *persistir* – e manter-se para lá da magia da sala escura. Reporta-se absolutamente essencial que a presença das estrelas tenha uma vida para lá das fitas, e tal acontece com especial eficácia por via das materialidades: a imagem fixa impressa em revistas, cartonados, cartazes, selos, etc., e que faz com que os atores sejam constantemente publicitados. Sem estas valências, os rostos e gestos dos

atores seriam mais facilmente olvidados, já que o fugaz e efémero tempo em que existem no écran não seria suficiente para permanecer na memória do espectador⁴. A imagem é, porventura, o fator mais importante no sistema de estrelas, mas não o único: também a fortuna crítica desempenha um papel crucial em manter a estrela de cinema viva; aquilo que os críticos, escritores e cinéfilos escrevem sobre determinados autores ajudam a legitimar e sedimentar o seu legado.

No caso português, notou Bénard da Costa como as atrizes de cinema quase sempre se apagaram quando o seu brilho começava a ser evidente (Costa, 1999, p. 11). É o caso de artistas como Mirita Casimiro, Dina Teresa, Leonor Maia, Maria Cabral. O aparecimento destas atrizes nos écrans causa algum furor, que a médio-prazo sai gorado. Assim, de um modo geral, o estrelato em Portugal foi, durante a primeira metade do século XX – e até um pouco depois – composto por fogos-fátuos; e são precisamente as mulheres que mais parecem sucumbir a esse fenómeno de ofuscamento. Como podem as estrelas escapar a essa obumbração e manter o seu brilho no firmamento celeste do cinema? A resposta parece residir quase exclusivamente na transição para uma indústria cinematográfica de maior dimensão. Os exemplos de António Vilar e Virgílio Teixeira assim o comprovam. Vilar é, efetivamente, o maior galã português; embora grande parte da sua carreira tenha sido feita fora de Portugal. Depois de protagonizar filmes como *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942) e *Amor de Perdição* (António Lopes, Ribeiro, 1943), o ator trabalha quase exclusivamente em Espanha e noutros países europeus (chegando mesmo a contracenar com vedetas dos novos cinemas como Brigitte Bardot e Anna Karina). Algo semelhante aconteceu com

4. Um estudo levado a cabo por Vincendeau (2000, p. 29) evidenciou como o *box office* nem sempre é coincidente com a popularidade dos atores nos restantes media. Em 1950, na França, verificou-se que se se contabilizar as fotografias, postais, *film stills*, cartazes, entre outros materiais, a maior estrela francesa é Brigitte Bardot. No que diz respeito a livros, escreveu-se mais sobre Bardot do que Funès e Belmondo. E, no entanto, os filmes com estes dois últimos mostraram ter um valor mais elevado nas bilheteiras.

Teixeira, embora este não tenha cortado as suas ligações a Portugal de forma tão contundente quanto Vilar. Poderíamos, igualmente, incluir os nomes de Helga Liné, Milú e Isabel de Castro na lista de atrizes que encontraram melhores oportunidades no país vizinho.

Quanto às atrizes portuguesas que não abandonam o país, não raras vezes estas desaparecem do cinema por se casarem (como aconteceu com Leonor Maia, Milú, Nita Brandão, Maria Clara), como de resto notou um articulista de *Animatógrafo* na década de 40 (A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia, 1941, p. [02]). A falta de oportunidades no cinema português para as jovens vedetas construírem uma carreira talvez esteja na génese dessa dispersão. Com efeito, apenas atrizes como Beatriz Costa lograram permanecer nos ecrãs por mais do que um par de anos, e mesmo ela perde a sua importância no cinema a partir dos anos de 1940.

2. Estrelas portuguesas durante o período de ouro do culto às vedetas

O fenómeno das estrelas pode, em Portugal, ser mais apreciado em termos de culto às estrelas internacionais do que na criação e devoção das suas próprias vedetas. Com efeito, a partir dos anos 20 os textos e imagens em torno dos “ases” do écran começam a ser especialmente prolíferos nas várias revistas especializadas que então se publicavam (Duarte, 2018) e não só (a *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, inicia a partir de 1922 uma rubricada denominada *Estrelas e ases do cinema*, normalmente com enfoque internacional). Conhecem-se, igualmente, alguns periódicos exclusivamente focados nos “artistas cinematográficos”, como *Biografias dos artistas cinematográficos* (1921-1922).

Enquanto o culto à vedeta internacional se encontra muito bem documentado na imprensa periódica, o mesmo não se poderá dizer sobre estrelas portuguesas. No entanto, na década de 1910 existem pelo alguns fenómenos dignos de nota, como o de Pratas, O conquistador, uma espécie de Charlot português; e o de Nascimento

Fernandes, que fez vários filmes em Portugal e em Espanha como ator e realizador. A partir da década de 20, a presença de atores nacionais em capas de revistas cinéfilas continua a ser bastante inexpressiva, focando-se ocasionalmente em atores masculinos. É o caso de Nestor Lopes (Figura 1) – que encabeça uma publicação dedicada ao cinema português, Portugal Cinematográfico (1923) – e de Artur Duarte (Figura 2), capa de um dos primeiros números da revista Cinéfilo (1928). A presença destas imagens, sobretudo de Artur Duarte, pode ser explicada de várias formas. Artur Duarte trabalhava como ator na Alemanha, no estúdios UFA. A revista em questão só consegue publicar um grande dossiê de imagens de Artur Duarte porque elas provêm de um poderoso estúdio onde Duarte trabalhava. Raramente as produções portuguesas foram capazes de fazerem reportagens tão completas em torno de um ator nas revistas de cinema.



Figura 1. O ator Nestor Lopes na capa de *Portugal Cinematográfico* (N.º 1, 1923). Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto

mentário *A voz do Operário* (António Leitão). Segue-se um novo período de eclipse de Júdice dos ecrãs – mas não dos palcos – e só voltará a aparecer nos anos 40 em filmes como *Ladrão, precisa-se!* (Brum do Canto, 1946), a coprodução *Amanhã como hoje/Mañana como hoy* (Mariano Pombo, 1946) e, na década seguinte, *O Cerro dos Enforcados* (Fernando Garcia, 1954), onde contracenou com o seu marido – Alves da Costa – e com jovens atrizes emergentes, como é o caso de Helga Liné. Foi, dos anos de maturidade, talvez um dos seus papeis de maior relevo.

3.1. “Porque não tornámos a vê-la num filme?” Brunilde Júdice, a *vamp* que o cinema português não teve

Júdice chama a atenção dos críticos e das revistas relativamente cedo, inclusive na imprensa cultural, na *Ilustração Portuguesa* (Figura 3). Num número dessa revista, já de 1921, Júdice é colocada lado a lado com uma atriz inglesa; e reconhece-se na atriz portuguesa uma grande artista que uma pertence à arte falada (teatro), mas também à arte muda, a do cinema. Por esta altura, seria impossível prever o percurso de Júdice: apesar da estreia na sétima arte, seria na “arte falada” que a artista se manteria com maior firmeza.



Figura 3. Duas imagens de Brunilde Júdice na *Ilustração Portuguesa*, N.º 810 (1921). Fonte: Hemeroteca Digital

Curiosamente, e apesar do seu afastamento dos ecrãs, Brunilde Júdice é entrevistada pelas revistas cinéfilas em finais dos anos 20 e inícios dos anos 30. Essa presença é significativa da sua importância na memória dos cinéfilos, daqueles que a viram em *Amor de Perdição* e *Mulheres da Beira*, assim como nos palcos de Lisboa. Os elogios que se lhe fazem na imprensa são francamente curiosos. O então crítico (e futuro realizador) Jorge Brum do Canto, que a entrevista em 1929, descreve-a como “alta, delgada, elegante, fazendo lembrar [...] a silhueta esguia de Brigitte Helm, vestindo impecavelmente, Brunilde é [...] bem diferente da outra Brunilde lendária” (Brum do Canto conforme citado em Sena, 1998, p. 6), aludindo, possivelmente, à valquíria Brunilda da mitologia nórdica.

Na década de 30, apesar de se encontrar afastada dos ecrãs – teve apenas uma pequena participação documental n’*A voz do operário*, fazendo de si mesma –, Júdice é vista como uma atriz repleta de potencial para o cinema, talento que fora relativamente aproveitado nos anos 20, numa altura em que o cinema silencioso português se desenvolvia com a Invicta Film, mas que esmorece definitivamente nos anos 30. Não obstante, é detentora de um excelente reportório e fortuna crítica nas revistas cinéfilas e nas revistas generalistas. Os seus modos angulosos, o seu “perfil de beleza estranha [...] insinuante” (Ribeiro, 1983, p. 104), são vistos como internacionais, e o seu ar é comparado a artistas como Greta Garbo, Marlène Dietriche e Myrna Loy (já nos anos 20 tinha sido comparada a Brigitte Helm). Poucas atrizes portuguesas seriam tão comparadas às grandes vedetas do cinema internacional como Júdice.

São vários os textos que realçam a sua suposta queda para o cinema, mas é também reiterada a sua aura de *vamp*, esse arquétipo de mulher sedutora, perversa e cruel que o cinema tanto popularizou. Júdice *poderia* ter sido a *vamp* que o cinema português não teve – porque não possuía uma indústria apetrechada para tal. Com efeito, Brunilde Júdice é uma figura que, desde o ponto de visual (e não tanto de “trabalho”, visto o seu currículo no cinema ser diminuto), se aproximava de um padrão cinematográfico (Baptista, 2014, p. 371), algo que rareava nas atrizes lusas. Talvez só mesmo Beatriz Costa, com a sua franja à Louise Brooks, pudesse fazer par com a figura de Brunilde Júdice, embora

Costa fosse francamente mais “popular” e, se quisermos, menos misteriosa. O percurso de Júdice transparece essa aura esfíngica, já que raramente trabalhou no teatro de revista (ao contrário de Beatriz Costa) e muitos dos seus papéis sugerem personagens femininas livres e desafiadoras de convenções. A par da sua interpretação em *Mulheres da Beira*, em que Júdice interpreta uma jovem rapariga que abandona a virtude e a vida campestre por uma paixão arrebatadora por um fidalgo (que rapidamente a esquece e despreza), papéis como os que desempenha no teatro, em *Uma mulher sem qualidades* (1923) e *A Serpente* (1934), solidificam a figura de Júdice não só como transgressora (como o é em *Mulheres da Beira*), mas também como *vamp* e *femme fatale*.

António Ferro, a propósito da Companhia Lucília Simões⁶, celebra a figura de Brunilde Júdice, dirigindo-se a ela como “a perversa”, um arquétipo de mulher que havia substituído a ingénua no teatro (tal como, aliás, no cinema). Para estas mulheres

o corpo é a maior glória, que vivem sobre a arame das atitudes, que trazem os olhos no rosto, como joias, que arrastam a alma, como um vestido. As perversas são as mulheres que cultivam o mal sem convicção, por diletantismo, que experimentam todas as sensações, na vida, como as elegantes experimentam todos os chapéus, numa loja: sem se decidirem par nenhum. As perversas são as mulheres ferozes, as panteras humanas da Civilização, com garras nos dedos longos, com olhos agudos como dentes. As perversas são as turistas do pecado [...] Brunilde Júdice, o pretexto das minhas fra-

ses, é um corpo admiravelmente acabado para desempenhar as perversas [...] Brunilde Júdice, atriz da Hora, é um dos mais belos manequins de frases que eu conheço, um paradoxo com cabeça, tronco e membros, um corpo sem princípio nem fim (Ferro 1987, pp. 160-161).

Este tipo de mulher tornava-se cada vez mais frequente no cinema, baixo o arquétipo de *vamp*, ou, como se aportuguesou nas revistas de cinema, *vampe*. A *vamp* corresponderia a uma figura feminina cruel e mortífera, capaz de levar um homem à ruína. O cinema com recurso às *vamps* foi um fenómeno *multi-média* que se viveu intensamente não só nos ecrãs, como nas revistas cinéfilas internacionais (Trotter, 2020, p. 37). Entre 1915 e 1925, os estúdios de Hollywood produziram vários melodramas que contavam com um papel de *vamp*. Os mais célebres seriam os de Theda Bara, degradadora da moral em filmes como *A fool there was* (Frank Powell, 1915). Também Musidora, com a sua interpretação de Irma Vep em *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916), e Pola Negri, em fitas como *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919) e *Sappho* (Dimitri Buchowtzi, 1921), fazem parte destas categorias. A *vamp* é o rosto cinematográfico da Tentadora, uma figura passível de ser encontrada nas civilizações mais antigas, e que encontra o seu equivalente na literatura em personagens como Nana ou Carmen. No cinema, partilha algumas afinidades com o *divinismo*, corrente estética do cinema italiano mudo (1913-1920) onde as mulheres encarnavam papéis fatais. Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli fazem parte desse leque de *femmes fatales*, a que António Ferro prestou culto em termos francamente panegirísticos (Ferro, 1917). Das *grandes trágicas do silêncio* que Ferro enumerara, Pina Menichelli, a mulher que enverga a “máscara da perfídia” (1917, p. 38), é talvez a que mais se assemelha com o tipo de mulher que Ferro procura (ou que encontra?) em Brunilde Júdice.

Uma década mais tarde, já em meados dos anos 30, Júdice volta a um papel de grande destaque enquanto *vampe*, numa peça da autoria do chileno Armando Moock, *A serpente*. Com a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Brunilde Júdice assume a pele de uma mulher fatal que arruína o seu amante

6. Ferro enaltece, nesse texto, Lucília Simões, natural do Brasil, cujo rosto “onde há mil rostos [...] faz passar todas as aventuras da sula Alma, como num écran. Ela é a artista fotogénica da Palavra (...) a maior atriz de Portugal, a maior atriz do Brasil” (Ferro, 1987, p. 230). Brunilde Júdice trabalhou várias vezes com Lucília Simões que, tal como ela, também incorpora papéis de *flapper* e de novos modelos de feminilidade, em peças como *A garçonne* e *A primeira noite. A garçonne*, onde Lucília Simões interpreta o papel principal, terá causado grande escândalo e culminou na sua proibição (Baptista, 2015, p. 185).

escritor. A recepção desta peça e da sua prestação é bem sugestiva do seu poder entre aqueles que a observavam nos palcos. Vejam-se estas palavras publicadas no *Notícias Ilustrado*:

Brunilde Júdice, a das atitudes coleantes, a estranha e estilizada Brunilde. [...] A sua elegância nervosa de fina “corsa”, heráldica e angulosa, talha bem rara nas nossas bochechudas portuguesas-conseguiu pôr na sua personagem uma nota de distinção notável. Desta sua interpretação surge um problema de arte, interessante. Seria Brunilde uma ‘vamp’ de cinema? Há quem encontre na atriz [...] uma sugestão vaga dos melhores modelos do género: as ‘Marlénés’ e as ‘Gretas’...

Não há dúvida que Brunilde [...] [tem] também esse véu de perturbadora neurastenia que sem ser o enjoo perpétuo da Garbo ou o desdém ‘meio-sono’ da Marléne, interessa mais que a banalidade do ‘sorriso saudável’ com pestanas de meio metro... Outros acham-lhe as feições demasiado pessoais – o que para o cinema não é um defeito. Em qualquer circunstância Brunilde é uma das mulheres mais elegantes, mais completas da cena portuguesa.

E ele há tão poucochinhas... [sublinhado nosso] (Será Brunilde uma “vamp” de cinema?, 1934, pp. 4-5)

Importará lembrar, neste contexto, que o arquétipo de *vamp* – mencionado no texto – requereu um novo tipo de estrela: a de uma mulher madura e de origem exótica (Trotter, 2020, p. 37). Em 1934, com 36 anos, Brunilde Júdice encaixa perfeitamente nesse perfil, como fica patente no excerto do *Notícias Ilustrado*: as suas feições são vistas como internacionais (“angulosas”), por oposição às “bochechudas portuguesas”, o que lhe atribui um toque de exotismo. Essa diferenciação da mulher portuguesa comum não é de todo descabida, uma vez que Júdice possuía não sangue da ilha mediterrânica da Córsega (como aparentemente sugere o texto), mas sim italiano – era filha do barítono

napolitano Guglielmo Caurson, e da célebre cantora portuguesa Maria Júdice da Costa.



Figura 4. Três fotografias de Brunilde Júdice (da autoria de Silva Nogueira) publicadas a ilustrar um artigo do *Notícias Ilustrado* (N.º 300, 1934). Fonte: Biblioteca Pública de Braga



Figura 5. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira no seu estúdio na Rua da Escola da Politécnica (1934). Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança

O seu ar é comparado às grandes divas do cinema silencioso, Greta Garbo – que, curiosamente, num texto da revista *Kino* também já tinha sido descrita como “coleante” (Greta Garbo, 1930, p. [1]), um termo aparentemente em voga nessa época para descrever as qualidades sub-reptícias e serpenteantes das *stars*⁷ – e Marlène Dietrich, sem os supostos defeitos destas (desde o perpétuo enjoo de Garbo ao desdém de meio sono de Dietrich). A pergunta lançada no *Notícias Ilustrado* – se seria Brunilde uma *vampe* do cinema – tem como referentes estas figuras então quase mitológicas; e esconde igualmente o desejo de se ver, no cinema português, alguém com as mesmas propriedades das estrelas supramencionadas, o que não chegou a acontecer. A acompanhar o artigo, publicam-se três fotografias da atriz (Figura 4), em corpo inteiro, assinadas por Silva Nogueira, no seu estúdio. Concordamos com Baptista (2014, p. 363) quando este afirma que uma delas em particular (Figura 5) manifesta uma pose cinematográfica, sendo possível ainda desenhar afinidades com um retrato de 1932 de Joan Crawford sob a lente de Edward Steichen⁸ (Baptista (2014, p. 363). Em ambas as fotos, as atrizes apresentam-se de corpo inteiro envergando um vestido negro, esguio, sob um fundo acinzentado e minimalista.

Com efeito, Silva Nogueira teria, em finais dos anos 20, remodelado o seu estúdio *Fotografia Brasil*, na Rua da Escola Politécnica. O fotógrafo introduz um novo sistema de luzes, substitui os típicos cenários pitorescos por fundos neutros, e dota o estúdio com elementos geométricos e arquitetónicos que fazem parte das composições de muitas fotografias de atrizes nesta época (Baptista, 2014, p. 363). Essa incorporação de um gosto próximo da *Art déco*, presente nos cenários, permite estabelecer grandes afinidades entre a fotografia de vedetas (maioritariamente de teatro) de Silva Nogueira com os grandes fotógrafos de Hollywood, como Sinclair Bull, e da moda, como

Steichen. O cinema não era, aliás, nada estranho a Silva Nogueira, que teria relações com a Tóbis e que participara como fotógrafo de cena n’*A canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), onde teve oportunidade de fotografar Beatriz Costa, atriz que viria a reproduzir profusamente ao longo da sua carreira.

A idealização de Brunilde Júdice, e de uma possível ligação da atriz ao cinema, ocorre mais do que uma vez, como um excerto da revista especializada *Cine* atesta. O redator do artigo sublinha, à semelhança do articulista do *Notícias Ilustrado*, a queda de Brunilde Júdice para o cinema. Essa queda residiria no seu talento, mas também, no nosso entender, na forma como ela se apresenta e se faz retratar, e que tem grandes afinidades com o *glamour* das estrelas de Hollywood. Neste texto, Júdice aparece novamente acompanhada pelo nome de grandes atrizes de Hollywood, como Garbo e Myrna Loy. Júdice é descrita como o arquétipo de mulher sedutora, dotada de uma completa aura de *vamp*:

Brunilde possui todos os requisitos para poder dedicar-se ao cinema. Não possui a frieza de Greta Garbo, nem a falsa atitude de sedução de Mirna Loy (sic); mas parece mergulhada num torpor constante e dá-nos a sensação nítida de uma verdadeira «vamp». [sublinhado nosso] (Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica?, 1934, p. 5).

O autor do artigo lamenta o esquecimento a que Brunilde foi dotada, sobretudo na época dos fonofilmes, expressando o desejo de a ver em breve na tela, já que esse seria o momento em que Júdice mais poderia interessar à arte cinematográfica (Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica?, 1934, p. 5). Uma vez mais, o artigo encontra-se ilustrado com, precisamente, uma fotografia de Silva Nogueira (Figura 6).

7. Ferro utilizou-o a propósito também de Pina Menichelli (Ferro, 1917, p. 40).

8. O retrato de Joan Crawford a que nos referimos data de 1932 e pode ser visto nas reproduções do Artsy.



Figura 6. Brunilde Júdice num artigo de *Cine* (N.º 2, 1934), com uma fotografia de Silva Nogueira. Fonte: Hemeroteca Digital

Júdice encontra-se aqui representada de forma bastante diferente das imagens reproduzidas no *Notícias Ilustrado*, apresentando-se agora imbuída de elementos exóticos (fatores essencial na figura *vamp*), como o acentuar das longas pestanas, o uso do turbante e a ostentação de joias. Greta Garbo utilizara, apenas três anos antes no filme *Mata-Hari* (George Fitzmaurice, 1931), um acessório similar, que lhe ocultava o cabelo e pontuava a testa com uma vistosa joia. Também nessa altura Garbo foi alvo de um grande ensaio fotográfico – por parte de Sinclair Bull – onde ostentava essas vestes e adereços. O final dos anos 20 e inícios de 30 foi, efetivamente, por vezes faustoso e exótico nas suas superproduções, como filmes como *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) bem o evidenciam. Por outro lado, o género musical que espoletava a um ritmo acelerado, em filmes exuberantes como *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933). A caracterização de Júdice com estas vestes – tão estranhas aos costumes lusos e às suas produções cinematográficas – remete para um referencial cinemático que já havia sido intuído nos seus outros ensaios fotográfico com Silva Nogueira.

3.2. A fotografia de *glamour* como criação de uma *vampe*

O caso da Brunilde Júdice levanta um questionamento pertinente, relacionado com a forma como a atriz foi sendo retratada por meio da fotografia, e se não terá sido esse tipo de retrato a influenciar os textos de *Cine* e do *Notícias Ilustrado*. De facto, são as materialidades que, na época a que nos referíamos, mantinham o cinema vivo. Não é demais repetir a célebre declaração de John Kobal, que defende que os filmes criaram as estrelas de cinema, mas foi a imagem fixa – a fotografia – que as terá mantido vivas (Kobal, 1988, p. 65) no imaginário dos espectadores e dos leitores dos *magazines* especializados. Aumont, como Edgar Morin no seu estudo sobre as *Stars*, reitera esta ideia, ao considerar a fotografia de *glamour* como uma exigência mediática do cinema, que precisava de publicitar os seus filmes (Aumont, 1998, p. 66). A estrela só existe enquanto reprodução: o que empresta “aura ao corpo real da vedeta não é tanto a sua raridade como a sua invisibilidade” (Geada, 1987, p. 64). É por intermédio das revistas que a vedeta se torna, na sua raridade e efemeridade, *visível*, e passível de ser cultuada. A sua aura não fica necessariamente mais corroída quanto mais é reproduzida: parece, aliás, suceder o contrário em termos de popularidade e de culto no fenómeno das *stars*.

Silva Nogueira captou Júdice ao longo dos anos, por vezes com retratos mais cândidos (Figura 7), embora sempre algo sedutores na sua aparente inocência e alheamento. Os cabelos longos são devedores das atrizes da década de 1910, como Mary Pickford e Lilian Gish: não se está, ainda, perante a *flapper* que viria a ser popularizada na década de 20. O *glamour* da foto de Silva Nogueira é um *glamour* doce, como o apelidou Aumont, e que consistia em dotar as atrizes de um ar sonhador (Aumont, 1987, p. 66). É igualmente de notar o *flou* aplicado nesta fotografia, e que corresponde a uma certa indefinição e desfoque ao redor do rosto da atriz, conferindo-lhe um ar quase etéreo. Nos anos 30, contudo, o olhar de Silva Nogueira sobre Júdice já está mais consentâneo com o seu tempo (Figura 8), e aproxima-se da modernidade da fotografia de *glamour*, das fotografias publicitárias de estrelas que tanto vingaram nos estúdios de Hollywood. A pose

da atriz, sob a lente deste fotógrafo, aproximou-se das grandes atrizes de cinema; parece, pelo menos, dever a esses referenciais. Com efeito, a fotografia de *glamour* de Hollywood apostara muitas vezes nestes cenários minimalistas, que pretendem reforçar o retrato da *star*, a sua sensualidade – sensualidade essa que, para alguns autores, como Aumont, existe forçosamente na imagem a preto e branco (Aumont, 1987, p. 67).

A comparação com Garbo, Dietrich e sobretudo a ideia de *vamp* poderá vir deste imaginário visual, fotográfico, que circulava nas revistas especializadas e não só – como o caso do *Notícias Ilustrado* nos demonstra. Imagens como Figura 5, Figura 6 e Figura 8 concretizam bem essa ideia de *femme fatale*, algo que ainda não estava patente na fotografia dos anos 20 (Figura 7). É curioso que, numa delas, Júdice se apresente a fumar – como Beatriz Costa também o fez muitas vezes – algo que para a atriz constituía uma «tragédia», algo que só faria «forçada em cena» (Sena, 1998, p. 8). Estes comentários põem a nu a ideia de construção, na fotografia de Silva Nogueira, de uma mulher fatal; capaz de se aproximar dos modelos e arquétipos então em voga no cinema.



Figura 7. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira, década de 1920. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível no Google Arts & Culture



Figura 8. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira, c. 1934. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível no Google Arts & Culture

Considerações finais

Apesar de não ser possível falar num leque de *stars* portuguesas na década de 1920, pois foram escasas e fugazes, é especialmente curioso o caso de Brunilde Júdice. Mesmo não se tratando de uma atriz que se tenha dedicado, em exclusividade, ao cinema – bem pelo contrário – causou grande impacto entre os cinéfilos, graças à aura com que se fez notar, de raiz cinematográfica. A sua apresentação, bem como os papéis que representou no cinema e no teatro, lançaram-na como uma figura muito cobiçada e apreciada pelos cinéfilos. Embora os jornalistas que escreviam nas revistas desejassem que Brunilde regressasse à sétima arte, a atriz manifesta uma clara preferência pelo teatro e pela comunicação com o público (Sena, 1998, p. 8). De facto, o caminho de Brunilde Júdice haveria de ser o dos palcos; mas não por falta de amor pelo cinema – as suas entrevistas demonstram, aliás, uma cinefilia fervorosa, desde o forte apreço por obras como *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) com Jean Falconetti, a uma grande exigência face ao cinema nacional e aos seus reali-

zadores, que considera inexistentes (Sena, 1998, p. 10). A exceção parece recair sobre Leitão de Barros. Com efeito, Brunilde teria acolhido com alegria a ideia de participar na *Varanda dos Rouxinóis*, mas após a ida do realizador para a Alemanha, o projeto terá sido deixado de parte⁹. Para Júdice, talvez a indústria cinematográfica não lhe oferecesse, à época, aquilo que ensinava. «Porque se não há de aqui também fazer Cinema?» (Sena, 1998, p. 9) perguntará a atriz a propósito da cinematografia nacional. Ter-se-á feito pouco. Como décadas mais tardes reflexionaria um articulista de *Animatógrafo*, a ausência de sangue novo – não só realizadores e técnicos, mas também atores – e, de certo modo, de estrelas em Portugal, seria justificada pela ausência de *continuidade* e consistência na produção cinematográfica lusa (A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia, 1941). Para uma vedeta, nada envelheceria mais do que não fazer filmes, e isso era especialmente válido para as atrizes, que rapidamente enveredavam por outras vias – como o casamento – ou pela transição para outras cinematografias mais desenvolvidas, como Espanha.

Algumas considerações podem ser retiradas desta investigação, nomeadamente a constante associação de Júdice à figura da vampe. Parece evidente que essa ligação provém não só do teatro e da memória cinéfila dos filmes silenciosos (*Amor de perdição*; *Mulheres da Beira*), mas também, muito particularmente, da forma como Júdice era representada nas fotografias e nas revistas de cinema. A sua *persona* de mulher sedutora e intangível, alimentada nos ecrãs e nos palcos, é reiterada pela imagem fixa, aquela que efetivamente perdura, ao contrário do cinema e do teatro, que são imateriais. Bem assim, Júdice enquadrava-se facilmente no arquétipo de *vamp* nos anos 30, quer pela sua idade, quer pelo exotismo da sua ascendência. Na imprensa, construiu-se uma narrativa em torno de Brunilde Júdice que de outra forma não seria detetável, tendo em conta a sua diminuta filmografia. O apreço registado nas revistas cinéfilas

é iterado, anos mais tarde, por historiadores do cinema, como Matos-Cruz, Bénard da Costa e Félix Ribeiro, que veem em Júdice uma figura mítica do cinema português.

Particularmente intrigante e pouco explorado parece ser o papel das fotografias no lançamento das estrelas e dos astros do cinema e do teatro no caso português. Neste artigo, quis-se demonstrar e lançar pistas de como o grande enlevamento em torno da Brunilde Júdice poderá ter sido atizado pelas fotografias de *glamour* que circulavam na imprensa periódica. No entanto, verificamos que ainda haverá muito por explorar nesta área. Paulo Baptista levou a cabo um importante estudo sobre esta temática, ao debruçar-se sobre o trabalho de Silva Nogueira, fotógrafo de personalidades dos espetáculos. Através da fotografia, Silva Nogueira constrói uma imagem (e uma *persona*) com referentes de grande modernidade e de várias artes, nomeadamente a do cinema. Contudo, as relações entre o fotógrafo e a arte cinematográfica merecem ser mais aprofundadas, não só por ter captado personalidades do mundo do entretenimento, mas também por ter participado diretamente na feitura d'*A canção de Lisboa*, onde foi fotógrafo de cena, e no *Vendaval Maravilhoso* (Leitão de Barros, 1949), onde criou um extenso ensaio fotográfico de Amália Rodrigues. As imagens, a forma como se representam os “artistas” dos ecrãs e dos palcos, são, como se pretendeu mostrar neste estudo, fundamentais para o entendimento da receção de determinada estrela. O fenómeno das *stars* não poderá ser lido sem ter em conta estas valências.

9. Leitão de Barros apenas regressou a ele no final dos anos 30, altura em que finalmente realiza *A varanda dos rouxinóis* (1939).

Referências bibliográficas

- [1] A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia. (1941, 26 de maio). *Animatógrafo*, II série, 29, [s.p.].
- [2] Agel, H. (1983). *O cinema*. Livraria Civilização.
- [3] Areal, L. (2019). As estrelas de cinema no Neo-Realismo. *Translocal - Culturas contemporâneas locais e urbanas*, 4, pp. 1-18. <https://translocal.funchal.pt/wp-content/uploads/2019/01/Leonor-Areal-4.pdf>
- [4] Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Paidós.
- [5] Baptista, P. A. R. (2014). O corpo desvendado. *Revista de História da Arte*, 2, pp. 354-372.
- [6] Baptista, P. A. R. (2015). *Estrelas e ases: O retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/20195>
- [1] Barreira, H. D. S. (2017). *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/110018>
- [2] Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica? (1934, 24 de maio). *Cine*, 2, p. 5. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Cine/Cine.htm>
- [3] Costa, J. B. (1999). *A dupla vida de Isabel Ruth*. Cinemateca Portuguesa.
- [4] Duarte, J. I. (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. [Relatório de estágio de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Vol. 1 e 2, Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/114328>
- [5] Ferro, A. (1917). *As grandes trágicas do silêncio*. Monteiro & Companhia.
- [6] Ferro, A. (1987) *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Verbo.
- [7] Geada, E. (1988). *O cinema espectáculo*. Edições 70.
- [8] Greta Garbo. (1930, 22 de maio). *Kino*, 4.
- [9] Kopal, J. (1988) *The art of the great Hollywood portrait photographers (1925-1940)*. Pavilion Books.
- [10] Matos-Cruz, J. (1998). *Querida Brunilde*. In Sena, N. (org.). *Brunilde Júdice*. Cinemateca Portuguesa, pp. 3-4.
- [11] Melo de Jesus Ruiz, S. (2017). “A Journey to a Star”: reflecting about the construction process of Carmen Miranda as a Brazilian/Latino icon in the USA. *Línguas & Letras*, V. 18, 40, pp. 112-125. <http://doi.org/10.5935/1981-4755.20170018>
- [12] Morin, E. (1980). *As estrelas de cinema*. Livros Horizonte.
- [13] Morte da atriz Brunilde Júdice. (1980, fevereiro). *25 de Abril: Comunidades Portuguesas*, 44, p. 16. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/25deabril/25deabril.htm>
- [14] Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*. Cinemateca Portuguesa.
- [15] Sena, N. (org.) (1998). *Brunilde Júdice*. Cinemateca Portuguesa.
- [16] Será Brunilde uma “vamp” de cinema? (1934, 3 de março). *Notícias Ilustrado*, 300, pp. 4-5.
- [17] Trotter, D. (2020). Come-hither looks: the Hollywood vamp and the function of cinema. *Critical quarterly*, Vol. 62, 2. <https://doi.org/10.1111/crq.12556>
- [18] Vincendeau, G. (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. Bloomsbury.

Filmografia

- [19] Barros, J. L. [Realizador]. (1937). *Maria Papoila* [Filme]. Filmes Lumiar.
- [20] Barros, J. L. [Realizador]. (1939). *A varanda dos rouxinóis* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [21] Barros, J. L. [Realizador]. (1949). *Vendaval Maravilhoso* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [22] Buchowtzki, D. [Realizador]. (1921). *Sappho* [Filme]. PAGU.
- [23] Canto, J. B. [Realizador]. (1946). *Ladrão, precisa-se!* [Filme]. Cineditora.
- [24] DeMille, C. B. [Realizador]. (1934). *Cleopatra* [Filme]. Paramount Pictures.
- [25] Dreyer, C. T. [Realizador]. (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Filme]. Société Générale des Films.
- [26] Feuillade, L. [Realizador]. (1915-1916). *Les Vampires* [Série de filmes]. Gaumont.
- [27] Fitzmaurice, G. [Realizador]. (1931). *Mata-Hari* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [28] Garcia, F. [Realizador]. *O Cerro dos Enforcados* [Filme]. Nacional Filmes.
- [29] Lacerda, A. [Realizador]. *Tempestades da vida* [Filme]. Invicta Film.
- [30] Leitão, A. [Realizador]. (1931). *A voz do operário* [Filme]. [António Leitão]
- [31] LeRoy, M. [Realizador]. (1933). *Gold Diggers of 1933* [Filme]. Warner Bros.
- [32] Lubitsch, E. [Realizador]. (1919). *Madame DuBarry* [Filme]. PAGU.

- [33] Lupo, R. [Realizador]. (1923). *Mulheres da Beira* [Filme]. Invicta Film.
- [34] Pallu, G. [Realizador]. (1921). *O amor de perdição* [Filme]. Invicta Film.
- [35] Pallu, G. [Realizador]. (1923). *Claudia* [Filme]. Invicta Film.
- [36] Pallu, G. [Realizador]. (1923). *Lucros ilícitos* [Filme]. Invicta Film.
- [37] Pombo, M. [Realizador]. (1946). *Amanhã como hoje/Mañana como hoy* [Filme]. Doperfilme e Peninsular Films. [Coprodução ibérica]
- [38] Powell, F. [Realizador]. (1915). *A fool there was* [Filme]. Fox Film Corporation.
- [39] Ribeiro, A. L. [Realizador]. (1943). *Amor de perdição* [Filme]. Companhia Portuguesa de Filmes.
- [40] Ribeiro, F. [Realizador]. (1942). *O Pátio das cantigas* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [41] Telmo, C. [Realizador]. (1933). *A canção de Lisboa* [Filme]. Tobis Portuguesa.

Bio

Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual (FLUP, 2018). É doutoranda em Estudos do Património (Universidade do Porto) e em Território, Património y Cultura (Universitat de Lleida), onde prepara uma tese sobre «Cinefilias e cultura cinematográfica em Portugal nos anos 50 e 60». Desenvolve investigação no âmbito da imprensa de cinema, dos estudos cinematográficos, da imagem e do património.

Como citar e licença

Duarte, J. I. (2023). Seria Brunilde uma *vamp* de cinema? O culto às *stars* em Portugal (1920-1930): O caso de Brunilde Júdice. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 64–77. <https://doi.org/10.34623/wgjw-a789>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Peregrinação

Da fonte matricial ao filme de Botelho

Peregrinação: from the matrix source to Botelho's film

João Carlos Carvalho
jccarva@ualg.pt
Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID ID: 0000-0003-4389-5847

DOI <https://doi.org/10.34623/6f9z-ca63>

Artigo recebido em 2023-04-22
Artigo aceite em 2023-08-13
Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

A figura de Fernão Mendes Pinto e/ou a sua obra, *Peregrinação*, inspiraram criativos de diferentes áreas artísticas: da pintura à escultura ou da azulejaria e das diferentes artes gráficas e ilustrativas à banda desenhada, do teatro à música e ao cinema. Escolhemos, para objeto deste nosso texto, e depois de uma sumária apresentação quer da experiência aventureira de vinte e um anos deste viajante português da época dos Descobrimentos, quer do sucesso e da natureza da obra deste autor quinhentista, a adaptação-reatuação cinematográfica de 2017 do realizador João Botelho, lugar de interrogação da História a partir do presente do cineasta (e nosso) e de experimentação de diversos modos de contar/filmar uma história (a sua e a de outros) e lugar de encontro entre as diferentes artes, nomeadamente a literatura, a fotografia/pintura, o teatro, e, certamente, a música como ingrediente compositivo e estilístico essencial em que o *contar* se torna cantar. Recorre-se a dois coros de sete elementos cada (cantores/atores) que reinterpretam sete músicas do álbum discográfico em vinil *Por Este Rio Acima* (1982) do cantor/compositor Fausto, um nome incontornável da música portuguesa contemporânea e, simultaneamente, um outro trabalho interpretativo *sui generis* em torno da obra do autor quinhentista. Este expediente dos coros (à maneira operática) destaca-se entre as várias liberdades criativas do cineasta que contribuem para a ideia de cinema como construção e experimentação.

The figure of Fernão Mendes Pinto and / or his work, *Peregrinação*, inspired creatives from different artistic areas: from painting to sculpture or tile making and from different graphic and illustrative arts to comics, from theatre to music and cinema. For the purpose of this text, and after a

brief presentation of both the twenty-one years adventurous experience of this Portuguese traveler from the Discoveries era and the success and nature of the book of this 16th-century author, we chose the 2017 film adaptation-recreation by João Botelho, a place for questioning History based on the filmmaker's present (and ours) and for experimenting with different ways of telling/filming a story (his own and that of others) and a meeting place for different arts, namely literature, photography/painting, theatre, and certainly music as an essential compositional and stylistic ingredient in which *telling* becomes *singing*. Two choirs of seven members each (singers/actors) reinterpret seven songs from the vinyl record album *Por Este Rio Acima* (1982) by singer/composer Fausto, an unavoidable name in contemporary Portuguese music and, simultaneously, another *sui generis* interpretative work around the book of the 16th century author. This expedient of the choirs (in an operatic way) stands out among the filmmaker's various creative freedoms that contribute to the idea of cinema as construction and experimentation.

Palavras-chave

Peregrinação • Fernão Mendes Pinto • Literatura • Cinema • adaptação-recriação

Peregrinação • Fernão Mendes Pinto • Literature • Cinema • adaptation-recreation

A figura de Fernão Mendes Pinto e/ou a sua obra, *Peregrinação*, inspiraram criativos de diferentes áreas artísticas: da pintura¹ à escultura² ou da azulejaria³ e das diferentes artes gráficas e ilustrativas à específica banda desenhada (com adaptações, como a de 1982, de José Ruy⁴), do teatro⁵ à música⁶ e ao cinema. Escolhemos, para objeto deste nosso texto, e depois de uma sumária apresentação do percurso de vida de vinte e um anos e do sucesso e natureza da obra do nosso autor quinhentista, a adaptação-recriação cinematográfica de 2017 do realizador João Botelho, lugar de interrogação da História a partir do presente e de experimentação de diversos modos de contar/filmar uma história e lugar de encontro entre as diferentes artes, de que a opção pelos momentos musicais é apenas um exemplo.

1. Possível representação da figura do célebre viajante português no painel central do retábulo da Igreja da Misericórdia de Almada do artista quinhentista Giraldo Fernandes de Prado. Quadro *Peregrination* (1985) de Júlio Pomar. O mural pictórico-escultórico “Evocação de Fernão Mendes Pinto”, em Almada, de Francisco Bronze e Jorge Pé-Curto.
2. A estátua de Fernão Mendes Pinto, situada no Pragal, Almada, de António Duarte; a efígie de Fernão Mendes Pinto no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa.
3. Painéis de azulejos de Rogério Ribeiro de homenagem à *Peregrinação* de Mendes Pinto, no Fórum Romeu Correia, em Almada.
4. Cf. José Ruy (1982). *Fernão Mendes Pinto e a sua Peregrinação (adaptada em banda desenhada por...)*, 1ª ed. (álbum várias vezes reeditado; cf. Meribérica-Liber, 1987; cf. Âncora, 2015). Esta adaptação surgiu, inicialmente, na célebre coleção dos anos 50, *Cavaleiro Andante*, dirigida por Adolfo Simões Muller. O autor adaptou, igualmente, entre outras obras da literatura e cultura portuguesas, o poema épico *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões (três volumes, Editorial Notícias, 1983), banda desenhada inicialmente publicada no *Jornal da BD*.
5. A célebre representação teatral do grupo A Barraca, *Fernão, Mentos?* (1981).
6. Cf. Fausto (1982). *Por Este Rio Acima*. Triângulo (álbum discográfico duplo). Cf. Fausto (1984). *Por Este Rio Acima*. CBS (CD duplo).

Sobre a fonte matricial: o livro de Fernão Mendes Pinto

Na obra *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1509/11?⁷-1583), redigida entre 1569/70 e 1578/80, na sua casa do Pragal (em Almada), recriam-se, em termos pretensamente autobiográficos, as experiências e aventuras do narrador e personagem *Fernão Mendes Pinto*, decorridas entre 1537 (ou anteriormente, uma vez que a narrativa começa pelo período anterior à partida para a Índia) e 1558.

Como muitos outros portugueses da época, Fernão Mendes Pinto partiu para o Oriente em busca de uma vida melhor. Enquanto sujeito itinerante/deambulante/peregrino, vagueou pela geografia confusa dos confins da Ásia e do Extremo Oriente (isto é, para além do Índico, para além do controlo político-administrativo, ideológico-religioso e comercial do império português), durante vinte e um anos, numa vertiginosa aventura da roda da fortuna em que desempenhará os papéis que o Destino lhe reservou, atirando-o sucessiva e interminavelmente da euforia para a disforia e de novo para a euforia..., e pondo-o em contacto com diferentes povos, culturas, religiões e geografias naturais, de cujos exotismos dará conta profusamente. Esta longa, conturbada e marcante experiência de vida fá-lo-á relativizar verdades absolutas (por exemplo, em termos ideológico-religiosos), fá-lo-á perceber as contradições entre as palavras e as ações, tornando-o céptico quanto à natureza dos homens e de instituições, embora nunca deixe de se sentir português e cristão. Na verdade, ao contrário de alguns *transfrontiermen* portugueses que por lá ficaram, cortando os laços com a sua identidade original, Fernão Mendes Pinto regressa a Portugal, onde se reintegrará como bom cristão-católico (irmão da Misericórdia), onde casará, terá filhos e escreverá a sua “rude e tosca escritura” (Pinto, 1995, Fol. 1) que por herança deixará à sua prole, mas que também legará

aos leitores, coevos e vindouros, manifestando deste modo plena consciência de que a sua obra resistirá ao esquecimento dos tempos (o que, de facto, se confirmou plenamente como se mostrará de seguida).

Terminada, pois, a aventura vivida, começará a aventura da escrita e da ventura do seu texto, publicado trinta e um anos após a sua morte, isto é, em 1614, na oficina de impressão de Pedro Craesbeeck⁸ (no filme de Botelho, representado pelo ator Alexander David). Ainda manuscrito, o seu texto foi conhecido de um círculo restrito próximo do autor⁹ e é provável (mas não inteiramente determinado) ter sido objeto de algumas alterações antes de ser, finalmente, publicado. O título descritivo completo e a organização em capítulos, por exemplo, poderão ter sido da responsabilidade de Francisco de Andrade, irmão da Misericórdia (tal como Fernão Mendes Pinto o foi). Após a sua publicação, em 1614, a obra tornou-se aquilo que hoje designaríamos como um *best-seller*, enquanto incontornável relato sobre o longínquo e exótico Extremo Oriente, conhecendo sucessivas traduções para algumas das principais línguas europeias, logo a partir do século XVII: Francisco de Herrera Maldonado, *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto*, Madrid, 1620; Bernard Figuier, *Les Voyages Adventureux de Fernand Mendez Pinto*, Paris, 1628; Jan Hendrik Glazemaker, *De Wonderlyke Reizen van Fernando Mendez Pinto*, Amesterdão, 1652; Henry Cogan, *The Voyages and Adventures of Fernand Mendez Pinto*, Londres, 1653; Anónimo (ou Henrich Boom e Dietrich Boom?), *Die wunderliche Reisen Ferdinandi Mendez Pinto*, Amesterdão, 1671. Devemos reconhecer, neste ímpeto tradutivo que se traduz em adaptações-criações em maior ou menor escala, quer o crescente gosto pelo exótico entre os leitores europeus de então,

7. Há biógrafos que consideram a data de 1514 (Cristóvão Aires, Brito Rebelo ou Francis M. Rogers – vide João David Pinto Correia (1983). *Autobiografia e Aventura na Literatura de Viagens: a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Editora Comunicação, 87-88.

8. Cf. Pinto, Fernam Mendez (1995). *Peregrinação de ...* (Edição fac-símile da edição de 1614). Castoliva Editora Limitada.

9. Referimo-nos, por exemplo, a João de Barros, que aconselhou Fernão Mendes Pinto, a Francisco de Andrade, que terá preparado a publicação, a padres jesuítas como Cipriano Soares ou João de Lucena – vide José Manuel Garcia (1995). Apresentação. *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto* (edição fac-similada da ed. de 1614). Castoliva Editora, pp. 7-18.

quer a crescente atenção a este tipo de textos por parte de todos aqueles leitores mais interessados em informações acerca das partes orientais e asiáticas.

Quanto à natureza da escrita de Fernão Mendes Pinto, importa sublinhar que, nesse campo, a regra aristotélica¹⁰ da distinção entre o *registro do que aconteceu* (plano do histórico) e o *registro do que poderia ter acontecido* (plano do literário), ou seja, da distinção entre verdade factual e verosimilhança, não se pode aplicar, uma vez que na *Peregrinação* nem tudo é verdade, nem tudo é “mentira”, mas traçar uma fronteira clara entre a verdade acidental e a construção da memória ou mesmo a imaginação criadora não se nos afigura uma tarefa com inteiro sucesso. Hoje, não temos dúvidas em identificar o texto de Mendes Pinto como texto literário, mas esquecemos que o conceito de *literatura* ou o de *escritor* são relativamente recentes, em termos históricos. No tempo em que foi escrito ou em que foi publicado, não podemos dizer que tal texto se insira no núcleo duro dos códigos estético-literários (em que predominam as poéticas clássicas); situar-se-ia, quando muito, no limite das suas margens, a pender mais para o lado do relato de viagem, isto é, para o lado do registro documental acerca das coisas do Oriente. Contudo, a suspeição acerca da sua credibilidade (ou a *suspensão da credulidade*) instala-se muito cedo neste texto, que viverá, durante vários séculos, esse paradoxo de ser interpretado como *documento* ao qual não se pode dar inteiro crédito. Independentemente de esse seu lado aventureiro e de escrita construída (a sua *deficiência*, para certo tipo de leitores) poderem ter contribuído, ao longo dos tempos, para a formação de um gosto pela narrativa de entretenimento e de efeito exótico, entre outro tipo de leitores, a verdade, é que será, fundamentalmente, com o século XX que a narrativa de Fernão Mendes Pinto será definitivamente lida/interpretada como obra literária. Luciana Stegagno Picchio (1978) lê-a como antipoema, como narrativa fantástica e pícaro, escrita na primeira pessoa do anti-herói indivíduo. Ao longo do século XX, o texto conta-

rá com diferentes e, por vezes, desconstruídas e incompatíveis interpretações (como, por exemplo, a de Jaime Cortesão, a de Eduardo Lourenço, a de Rebecca Katz, a de Aníbal Pinto de Castro, a de Aquilino Ribeiro, a de António José Saraiva, etc.). A complexidade do texto justifica tal disparidade hermenêutica; alguns desses pontos de vista são incompatíveis, outros, podem ser compatibilizados mediante certos ajustamentos, tendo sempre em conta o necessário e desejável equilíbrio entre o incontornável presente do intérprete e o igualmente incontornável contexto epocal da obra. A complexidade desta narrativa de viagem obriga-nos a lê-la com algum cuidado: embora a vertente documental possa ser importante, isso não faz dela uma obra documental; embora o elemento pícaro possa estar presente (o recorrente “pobre de mim” que revela as fraquezas humanas), isso não faz dela uma obra pícaro; embora o efeito de fantasia seja criado pelo trabalho sobre a linguagem (exotismo; monstruoso), isso não faz dela uma obra “fantástica”; a crítica aos desvios do império do Oriente ou aos reprováveis desvios das boas práticas cristãs não faz desta narrativa uma condenação do império ou do cristianismo-catolicismo; um afloramento, no texto, da questão religiosa/espiritual não faz dele um texto de natureza religiosa/espiritual.

O filme de Botelho

Há muito que se aguardava uma versão cinematográfica da obra de Fernão Mendes Pinto que tivesse a assinatura de um realizador conceituado e que fosse posta a circular nos circuitos nacionais da cinematografia comercial. Tal falta ou falha foi, finalmente, colmatada, a 1 de novembro de 2017, com a estreia nacional, nas salas de cinema, da película com o mesmo título do célebre livro de viagens de Fernão Mendes – *Peregrinação* – do realizador português João Botelho, o qual – é justo recordar-se – nos tem vindo a disponibilizar um já diversificado conjunto de adaptações ao grande ecrã de obras de autores do cânone literário português (Almeida Garrett¹¹; Eça

10. Cf. Aristóteles (1992). *Poética* (trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 115-116.

11. Botelho, J. [Realizador]. (2001). *Quem és tu?* [Filme]. 39 Degraus. (Adaptação de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett)

de Queiroz¹²; Fernando Pessoa/Mário de Sá-Carneiro¹³; Bernardo Soares/Fernando Pessoa¹⁴; Agustina Bessa-Luís¹⁵; José Saramago¹⁶; Alexandre O’Neill¹⁷).

Produzido pela *Ar de Filmes*, por Alexandre Oliveira, o filme tem uma duração de 1 hora e 48 minutos e surge classificado como género de aventura para um público a partir dos 12 anos. Conta com um variado elenco, de que se destacam os atores Cláudio da Silva (no duplo papel de Fernão Mendes Pinto e de António de Faria; Martim Barbeiro representa Fernão Mendes Pinto enquanto jovem), Cassiano Carneiro (como intérprete malaio), Pedro Inês (como Cristóvão Borralho¹⁸), Jani Zhao (no papel da chinesa Meng), Catarina Wallenstein (como D. Maria Correia de Brito¹⁹), com a participação especial de Rui Morisson e Luís Lima Barreto, com dois grupos corais que deram voz às adaptações que Luís Bragança Gil e Daniel Bernardes fizeram de conhecidas peças musicais de Fausto, com um trabalho de fotografia de Luís Branquinho, e, de resto, acrescente-se, com uma numerosa equipa técnica.

Antes de mais, convém lembrar que toda a adaptação implica uma leitura/interpretação do *texto de partida*, neste caso da narrativa de Fernão Mendes Pinto entendida como sistema semiótico de segundo grau, que condicionará a significação do

texto de chegada, neste caso a obra cinematográfica e fílmica do realizador português, entendida como um outro sistema semiótico caracterizado por um diferente conjunto de regras codificadoras. É sabido haver entre Literatura e Cinema uma óbvia relação de proximidade: ambas são *artes temporais*, ambas contam histórias (embora saibamos bem que nem toda a literatura e nem todo o cinema assim se caracterizem).

Esta passagem da obra narrativo-literária para a obra cinematográfica/fílmica, que se designa por transcodificação intersemiótica, implica, neste caso, um problema acrescido: o salto temporal – dos finais do período áureo dos Descobrimentos portugueses para a Contemporaneidade do(s) intérprete(s). Contudo, Botelho não nos apresenta, neste seu trabalho, um filme de época (*não o saberia fazer* – afirma-o ele (Botelho em entrevista a Halpern, 2017)). O seu ponto de partida é o seu/nosso tempo – o contemporâneo –, lugar a partir do qual interroga a nossa História, simultaneamente individual e coletiva. Não é tanto a história contada por Fernão Mendes Pinto – embora também o seja – que lhe interessa reproduzir no seu filme (reprodução impossível, no limite), mas antes os modos possíveis de contar/filmar uma história da História. E fá-lo, certamente a partir da sua própria experiência de leitura do texto quinhentista²⁰ que – como confessa – lhe fornece todo um programa fílmico (deleitar a partir da novidade/variedade)²¹, selecionando, com o olhar de cineasta, os momentos narrativos que mais o atraíram/seduziram (distribuídos por três núcleos: o “eu” pobre de mim – Fernão Mendes Pinto; o “ele”, António de Faria, corsário/vilão; o “nós” – os portugueses da propagação da fé e do

12. Botelho, J. [Realizador]. (2015). *Os Maias*. [Filme]. Ar de Filmes. (Adaptação do romance homónimo de Eça de Queiroz).

13. Botelho, J. [Realizador]. (1981). *Conversa Acabada*. [Filme]. V. O Filmes. (Diálogo entre Pessoa e Sá-Carneiro).

14. Botelho, J. [Realizador]. (2010). *O Filme do Desassossego*. [Filme]. Ar de Filmes. (Adaptação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa).

15. Botelho, J. [Realizador]. (2008). *A Corte do Norte*. [Filme]. F. F. Filmes de Fundo. (Adaptação do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís).

16. Botelho, J. [Realizador]. (2020). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. [Filme]. Ar de Filmes. (Inspirado no livro homónimo de José Saramago).

17. Botelho, J. [Realizador]. (2022). *Um Filme em Forma de Assim*. [Filme]. Ar de Filmes. (Inspirado no título do livro de crónicas *Uma Coisa em Forma de Assim*).

18. Cristóvão Borralho, Fernão Mendes Pinto e Diogo Zeimoto terão, supostamente, sido os primeiros navegadores a desembarcar no Japão.

19. Esposa de Fernão Mendes Pinto.

20. Referimo-nos aqui ao manuscrito. A publicação já será seiscentista.

21. No filme, surge precisamente essa referência à narrativa autobiográfica de Fernão Mendes Pinto por uma personagem, Frei Manuel Coelho, que, na Licença, escreve/diz: “Este livro cujo título é Peregrinação ... não tem coisa alguma contra a nossa santa Fé ou bons costumes... antes é história muito boa, cheia de muita variedade e novidade... porque a novidade (segundo diz o filósofo) deleita, e a variedade como afirma Santo Agostinho tira o fastio, pelo que se pode imprimir” (modernização ortográfica nossa, *vide supra* Licenças in *Peregrinaçam...*).

império). Pena é que alguns outros momentos/outras passagens do livro estejam ausentes no filme: teria sido interessante ver como João Botelho trabalharia a questão da representação exótica/monstruosa do célebre *caquesseitão*²² (embora a presença visual, no filme, das inquietantes jamantas voadoras ou dos lagartos/dragões de Komodo da Indonésia já fossem duas fortes sugestões dessas dimensões exóticas e monstruosas) ou a questão da *ordenação falhada* do protagonista na Companhia de Jesus aquando da chegada a Goa do corpo incorrupto do Padre Francisco Xavier (modelo de heroísmo religioso católico que exercerá em Fernão Mendes Pinto uma forte influência)²³.

Certamente também para esses modos possíveis de contar/filmar terão contribuído interpretações de outros autores que assimilou na sua própria interpretação: o caso de António de Faria como *alter ego em negativo* de Fernão Mendes Pinto – tese de Aquilino Ribeiro – é exemplo disso (é, aliás, o próprio cineasta quem afirma que tal tese resulta cinematograficamente muito bem, tendo sido aproveitado o mesmo ator para representar as duas personagens (Botelho, 2017)). O piscar de olho ao cinema de aventura (como o da série *Piratas das Caraíbas*, iniciada em 2003), para jovens espetadores entusiasmados com o ator Johnny Deep no papel do Capitão Jack Sparrow, parece poder inferir-se legitimamente a

partir da personagem António de Faria enquanto negativo fotográfico da personagem Fernão Mendes Pinto, ou seja, enquanto pirata, sanguinário guerreiro e perseguidor de muçulmanos, enquanto ladrão de túmulos, malfeitor, e até, na liberdade criativa de Botelho, enquanto violador de uma indefesa noiva (na verdade, o célebre episódio do rapto da noiva, patente no Capítulo XLVII do livro, não refere nenhuma violação), o qual quer o autor quer o realizador farão convenientemente desaparecer num dos muitos naufrágios da *Peregrinação*. Os múltiplos naufrágios são, aliás, um bom exemplo daquilo a que se chama de *montagens estilísticas*, ou seja, um mecanismo narrativo recorrente que é colocado entre as muitas aventuras, concluindo umas e dando origem a outras, numa espécie de roda da fortuna em que aos momentos de euforia (e ganhos de riqueza) se seguem, inevitavelmente, os de disforia (e perdas de riqueza) e assim por diante, dando-se, desse modo, novas oportunidade aos homens de se redimirem dos seus pecados (o Destino ou os misteriosos desígnios divinos estão permanentemente presentes nesta longa e labiríntica peregrinação).

Entre esses modos possíveis de contar / filmar, conta-se ainda o bem conseguido *expediente económico* (em termos narrativos e orçamentais) do arqui-intérprete malaio (representado por Cassiano Carneiro) de todas as línguas orientais, que faz dupla com Fernão Mendes Pinto (será tal dupla um outro piscar de olho à célebre dupla de Cervantes? (Martins, 2017)). No livro, aparecem várias línguas orientais, umas na língua original transcritas no texto outras traduzidas supostamente pelos vários “línguas” (i.e.: intérpretes/tradutores) que aparecem na obra. Fernão Mendes Pinto terá, pois, recorrido a diferentes tradutores, embora ele próprio pudesse, nalgum ou noutra caso, ter traduzido para o português gongórico ao gosto da época aquilo a que chamaríamos um estilo exótico que esconde e revela o Mesmo civilizacional (a perspectiva do cristão, português, europeu), patente em todas as traduções. No livro e no filme, aparecem referências a alguns conhecimentos do protagonista acerca de certas fontes escritas histórico-culturais do Outro²⁴. No

22. Cf. *Peregrinação...*, Cap. XIII (sic), Fol. 14 e 14 v.: “Vimos aqui também uma muito nova maneira, e estranha feição de bichos, a que os naturais da terra chamam *Caquesseitão*, do tamanho de uma grande pata, muito pretos, conchados pelas costas, com uma ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de uma pena de escrever, e com asas da feição das do morcego, com o pescoço de cobra, e uma unha a modo de esporão de galo na testa, com o rabo muito comprido pintado de verde e preto, como são os lagartos desta terra. Estes bichos de voo, a modo de salto, caçam os bugios, e bichos por cima das árvores, dos quais se mantêm” (modernização ortográfica nossa).

23. Cf. *Carta do Irmão Fernão Mendes aos padres e irmãos da Companhia de Jesus*, de 1554 (onde se faz referência à forte comoção emocional que a chegada a Goa do corpo incorrupto do Padre Francisco Xavier provoca em Fernão Mendes Pinto e que o põe *fora de si* ao ponto de o levar a pensar em ingressar na Companhia de Jesus) e a *Carta de Fernão Mendes ao Reitor do Colégio de Goa*, de 1555 (onde Mendes Pinto se lamenta ao Reitor de *ainda ser quem sempre foi* – “ainda este sou”, diz ele, referindo-se à sua condição laica e mundanal).

24. No livro surgem concretamente alguns exemplos: *Livro das Flores* (Muçulmanos, Cap. LIX); *Livro Sétimo (dos Doze) das*

filme, o arqui-intérprete malaio substitui a multiplicidade de intérpretes do livro numa solução irónica e humorística para a babélica tradução do Oriente e da Ásia para uma língua europeia, o português (embora, na verdade, para o português do Brasil). Tal expediente permite ao filme de Botelho jogar com o conceito de verosimilhança, mais concretamente com os limites do verosímil, reequacionando essa mesma problemática da leitura/receção que é central na obra do nosso autor quinhentista. Não será por acaso que Botelho insiste nas cenas em que Fernão Mendes Pinto regressado a Portugal narra as suas incríveis e exóticas aventuras nas longínquas terras do Oriente e da Ásia aos seus mais próximos, sejam os seus familiares (mulher e filhas) sejam os seus conhecidos e amigos. No seio familiar, a mulher censurará as histórias demasiadamente assustadoras e cruéis para serem ouvidas pelas crianças, mas também aconselhará o marido a não revelar tudo o que sabe acerca daqueles territórios a estrangeiros sedentos de informações privilegiadas. Mas com os conhecidos e amigos a questão é outra: ouvem, mas descreem da veracidade do relato. E é precisamente este o problema de Fernão Mendes Pinto: fazer crer na autenticidade da informação veiculada através de uma narrativa autobiográfica em que os dois planos se confundem (o da realidade e o da imaginação criadora). O piscar de olho ao público recetor/destinatário com os excessos e dramatismos intencionais que acompanham os relatos ou com as suas imprecisões ou hesitações propositadas não passa despercebido, nem quando vemos Fernão Mendes irritado com a preferência que D. Sebastião manifestaria pelas patranhas inventadas n' *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões em detrimento da sua obra e da sua

pessoa (mais uma saborosa liberdade criativa do nosso cineasta).

As mulheres estão muito presentes no livro de Fernão Mendes Pinto, antes de mais, a mulher portuguesa, branca e cristã de que nos fala ainda em Portugal, antes da partida para o Oriente – a senhora nobre a quem serviu em Lisboa e logo abandonou apressadamente partindo da capital ou a senhora Dona Beatriz que acolheu em Santiago do Cacém os portugueses náufragos e vítimas dos corsários franceses que acoassavam a costa da zona de Sesimbra – ou a mulher com quem casou depois de regressar da sua longa viagem pelo Oriente – referimo-nos a Maria Correia de Brito, que os investigadores supõem ser a mulher de Fernão Mendes Pinto. Na sua peregrinação-deambulação pelos Orientes encontrou também mulheres portuguesas e cristãs como a filha de Tomé Pires na China ou uma cristã encontrada lá para as bandas do Pegu e Bengala. Mas é a mulher exótica que ocupa um lugar de maior destaque na obra, nomeadamente a beleza da mulher chinesa (Cap. LXV), da mulher japonesa (Cap. CCXXIII), da mulher alva do Pegu (Cap. CLXV), a honradez/piedade da mulher léquia (Caps. CXXXIX, CXLI e CXLII), o rico vestuário da mulher do Calaminhan (Cap. CLXII), o poder da mulher do reino de Çunda (Cap. CLXXII). Fiquemo-nos por aqui relativamente à obra escrita. No filme de Botelho, a lei da economia leva-o a centrar-se em duas das portuguesas relacionadas com o espaço nacional – a senhora nobre com quem Fernão Mendes tem intimidade sexual e ser essa a razão da partida apressada para a Índia (há quem defenda outra tese, mas adiante) e, depois do regresso ao Reino, a mulher com quem se casará e de quem terá filhos, Maria Correia de Brito. Até aqui o realizador segue mais ou menos o texto escrito. Mas é quando passamos para a mulher chinesa e japonesa que encontramos os maiores desvios ao texto e as maiores liberdades criativas, pois Botelho vai mostrar-nos um Fernão Mendes Pinto apaixonado pela bela chinesa Meng aquando da sua permanência forçada na China e, posteriormente, por uma bela jovem japonesa, filha de um senhor que o acolhe aquando da sua estada no Japão. Será, porventura, esta a forma encontrada por Botelho para introduzir o ingrediente das relações amorosas e da intimidade do

Ordenações do Reino (Chineses, Cap. LXXXIV); *Crónica (das oitenta) dos Reis da China* (Chineses, Cap. XCII); *Toxefalem* (Chineses, Cap. XCVI); *Aquesendoo* (Chineses, Cap. CVII); *As Brochas d'O da Vontade do Filho do Sol* (Chineses, Cap. CXV; traslado de um volume sobre as crenças do reino de Calaminhan com o título *Crenças Novas da Gentilidade do Cabo do Mundo* (Tibetanos, Cap. CLXIV); etc. No filme, vemos, numa liberdade criativa do realizador, a chinesa Meng a ensinar a língua e história chinesas a Fernão Mendes Pinto a partir de uma fonte escrita.

protagonista, homenageando metonimicamente a mulher exótica e a sua beleza.

Finalmente, como exemplo dessa diversidade de modos de olhar/contar/filmar está toda a concepção de João Botelho acerca do cinema como lugar de encontro/confluência entre as diferentes artes (ou mesmo de todas as artes) – neste caso, a literatura, a fotografia/pintura (o escuro de Rembrandt e não o *chiaroscuro* de Caravaggio na fotografia de Luís Branquinho), o teatro (em certos momentos do filme, precisamente quando o discurso mais se cola ao texto do autor quinhentista, o cinema de Botelho parece citar Manoel de Oliveira) e, muito especialmente, a música. De facto, a vertente mais surpreendente do filme de João Botelho tem a ver com esta presença dos momentos musicais como ingrediente compositivo e estilístico essencial em que o *contar* se torna *cantar* (as venturas e as desventuras), fazendo progredir a narrativa fílmica. São utilizados dois coros de sete elementos cada (cantores/atores) que reinterpretem sete músicas do álbum discográfico em vinil *Por Este Rio Acima* (1982) do cantor/compositor Fausto, um nome incontornável da música portuguesa contemporânea e, simultaneamente, um outro trabalho interpretativo *sui generis* em torno da obra redigida no século XVI. São elas: “Por este rio acima”; “O barco vai de saída”; “A guerra é a guerra”; “A ilha”; “O cortejo dos penitentes”; “Olha o fado” e “Navegar, navegar”. Correspondem a sete momentos narrativos diferentes: a partida para a grande aventura individual e coletiva, os horrores da guerra e o medo da morte no mar, a viagem labiríntica pelos rios acima (China), a entrada dos portugueses na China como prisioneiros e penitentes, o célebre episódio da Ilha de Calempluy que permitiu ao autor do livro a crítica indireta ao Mesmo através do Outro, a tola e insensata disputa caseira entre os portugueses prisioneiros dos chineses (os partidários dos Madureiras e os partidários dos FONSECAS) e, finalmente, a canção do regresso à pátria, refletindo sobre a grande aventura individual e coletiva da era dos Descobrimientos portugueses. São coros não instrumentais, de canto *a capella*, que irrompem na diegese e imobilizam a ação em curso, causando surpresa e estranhamento no espetador desprevenido. Tais coros não têm nada de coro grego,

antes remetem para o género operático, de que o realizador é confesso apreciador. São várias as legítimas liberdades criativas (formais e de conteúdo) de Botelho neste filme, mas esta é seguramente aquela que mais contribui para a ideia de cinema como construção, experimentação, artefacto, desnaturalizando a linguagem/o discurso da pretensa verosimilhança da mimese, expondo-se assim a imensa distância que nos separa da obra e do tempo de Fernão Mendes Pinto.

Em suma: simultaneamente próximo do texto de partida (na letra e no espírito) – na materialidade do discurso; nas montagens estilísticas; no carácter simbólico, metonímico e imagético-descriptivo – e dele distante pela reorientação/reinvenção de alguns dos seus mecanismos funcionais e também pelas compreensíveis e legítimas traições criativas cometidas (exemplo disso são as referidas paixões orientais do protagonista e as incongruentes imagens de certas localizações geográficas), o filme de João Botelho presta um notável serviço à cultura e literatura portuguesas e apresenta-se-nos como um merecido tributo ao texto desse deambulante aventureiro português de Quinhentos que se fez omnipresentemente global na geografia asiática, que pôs diante dos olhos do leitor europeu a imensa diversidade humana, religiosa e natural do mundo oriental da época e que expôs criticamente as contradições da dilatação da fé e do império.

Referências bibliográficas

1. Impressos

- [1] Aristóteles (1992). *Poética* (trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- [2] Carvalho, J.C.F.A. de (2003). *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens – Estudo de processos retóricos e hermenêuticos* (pp. 120-181). Edições Colibri.
- [3] Correia, J.D.P. (1983). *Autobiografia e Aventura na Literatura de Viagens: a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Editora Comunicação.
- [4] Martins, G. d'O. (2017, outubro, 25). Diáspora lusitana. *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, nº 1228, 25 out.-07 nov., 11.
- [5] Picchio, L.S. (1978). Editoriale. *Quaderni Portoghesi*, nº 4, Pisa, 9-14.
- [6] Pinto, F.M. (1995). *Peregrinação de...* (Edição fac-símile da edição de 1614, com apresentação de José Manuel Garcia). Castoliva Editora Limitada.
- [7] Halpern, M. (2017, outubro 25). Um herói português. *Jornal de Letras*. Ano XXXVII, nº 1228, 25 out.-07 nov., 8-10.

2. Filme

- [8] Botelho, J. (Realizador). (2017). *Peregrinação*. [Filme] Ar de Filmes.

3. Endereços eletrônicos acerca do filme de Botelho

- [9] Ar de Filmes. Peregrinação – um filme de João Botelho. <http://www.ardefilmes.org/peregrinacao/> (data de consulta: março-abril de 2023)
- [10] Botelho, J. (2017, outubro). Peregrinação. Nota do realizador, *Folha de sala, TNSJ*. <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Peregrina%C3%A7%C3%A3o%20final.pdf>
- [11] Oliveira, L. M. (2017, outubro 31). Por este livro acima. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/10/31/culturaipilon/critica/por-este-livro-acima-1790895>
- [12] Pacheco, N. (2017, outubro 31). Fernão Mendes, o homem que se fez total. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/10/31/culturaipilon/noticia/fernao-mendes-o-homem-que-se-fez-total-1790897>

Bio

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho (nascido em Lisboa, 1962) é Professor da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. É Investigador integrado do CLEPUL e colaborador do CIAC. É doutorado em Literatura Portuguesa Clássica pela Universidade do Algarve, mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e licenciado em Línguas e Literaturas Modernas por esta última Universidade. Foi diretor do Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, entre 2000 e 2003. Participou em vários Júris de Doutoramento e de Mestrado, quer como presidente, quer como orientador, quer ainda como arguente. Publicou vários livros e possui numerosas publicações dispersas por diversas Revistas e Atas de Colóquios, nacionais e internacionais, sobre matérias relacionadas com a literatura e cultura portuguesas, com a teoria e crítica literárias, com os estudos comparados e com a retórica.

Como citar e licença

Carvalho, J. C. (2023). *Peregrinação: da fonte matricial ao filme de Botelho*. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 78–87. <https://doi.org/10.34623/6f9z-ca63>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX

John Huston's Noah and the representation of the patriarch in the 20th Century

José Maria Gomes de Souza Neto
jmsouza.neto@upe.br
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Recife, Brasil
ORCID iD 0000-0002-4889-1282

DOI <https://doi.org/10.34623/t3pm-ce58>

Artigo recebido em 2023-05-02
Artigo aceite em 2023-09-21
Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

Este artigo analisa as representações fílmicas do patriarca Noé, da arca e dos animais, ao longo do século XX. Através da história narrativa e cultural, apresenta-se a importância do mito do Dilúvio nas sociedades contemporâneas, especialmente o papel que a história noaica desempenha nas disputas entre fundamentalistas e progressistas. Examina-se, também, as apropriações dessa história pelo cinema entre as décadas de 1900 e 1930, culminando na produção do filme *A Bíblia* (Huston, 1966).

No âmbito desse filme específico, objetiva-se analisar a sequência do Dilúvio, em especial em dois aspectos: a representação da embarcação e dos animais, estabelecendo as relações entre essas passagens e as referências cinematográficas e artísticas pretéritas ao mesmo tempo que se analisa como a edição e a trilha sonora incorporaram essas referências ao filme. Concluímos que o resultado final exposto em tela se estabeleceu como um verdadeiro paradigma imagético do século XX e da história da arca de Noé.

This article examines the cinematic representations of the patriarch Noah, the ark, and the animals throughout the 20th century. Through narrative and cultural history, it presents the importance of the Flood myth in contemporary societies, particularly the role that the Noahic story plays in disputes between fundamentalists and progressives. Additionally, it explores the cinema's appropriations of this story from the 1900s to the 1930s, culminating in the production of the film "The Bible" (Huston, 1966).

Within the context of this specific film, the objective is to analyze the Flood sequence, particularly in

two aspects: the representation of the vessel and the animals. Connections are established between these scenes and previous cinematic and artistic references while examining how editing and the soundtrack incorporated these references into the film. We conclude that the final result displayed on the screen has become a true visual paradigm of the 20th century and the history of Noah's Ark.

Palavras-chave

Noé • Cinema • História • Animais

Noah • Cinema • History • Animals.

E abre-se a porta da arca
Lentamente surgem francas
A alegria e as barbas brancas
Do prudente patriarca.
Vendo ao longe aquela serra
E as planícies tão verdinhas
Diz Noé: “Que boa terra
Pra plantar as minhas vinhas”.

A Arca de Noé, Vinícius de Moraes¹.

Quando o poeta e compositor brasileiro Vinícius de Moraes decidiu compor versos destinados à infância, um dos temas por que optou foi a Arca de Noé, uma escolha compreensível: trata-se de história que faz parte do imaginário de gerações inteiras, muito especialmente das crianças. Dada a impossibilidade (*a priori* indiscutível) de sua existência efetiva, tornou-se progressivamente numa espécie de conto de fadas de origem bíblica, no qual um bondoso velho (super-herói *avant la lettre*) salva a si, sua família e todas as espécies animais do mundo de homens maus e violentos, tudo isso sob o beneplácito divino. Uma narrativa dessas não tinha como não ser atraente para as mentes infantis, e com a secularização das sociedades e o advento do capitalismo de massas, toda sorte de produtos vendáveis foi empacotada e oferecida ao mundo inteiro – incluídos aí os filmes – e cada um deles contribuía para afastar o mito noaico de sua relevância original.

É comum dizermos que o cinema é um grande formador da consciência histórica (Schmidt, 2014). Em larga medida, imaginamos o passado a partir das imagens que assistimos nas salas de projeção ou, mais recentemente, em nossos lares, televisões, computadores, celulares. Para Baldissera e Bruinelli (2014, p. 24), “o mundo contemporâneo constrói sua consciência – mesmo a histórica – muito mais baseada nos filmes, que em geral são vistos por um número muito maior de pessoas que [...] em trabalhos históricos acadêmicos”. Essa afirmação não deixa de ter sua verdade, mas há um senão que precisa ser apontado: no caso específico da história do Dilúvio, o cinema embarcou numa consciência já estabelecida.

1. <https://www.viniusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/arca-de-noe>

O velho patriarca, sua embarcação e os bichos-passageiros, as águas torrenciais cobrindo a terra inteira... tudo isso e muito mais já habitava a imaginação das audiências, e nos parece inegável que essas audiências têm profundo afeto por esse mito – certamente, um dos mais poderosos da história.

Mito do dilúvio: presença

A que nos referimos quando falamos de mito? O classicista Richard Buxton (2019, p. 18) traz uma definição bastante útil para explicarmos esse conceito: trata-se de “história tradicional socialmente poderosa”. Por história, entenda-se uma narrativa, um conjunto de eventos ordenadamente estruturados; tradicional na medida em que é transmitida de narrador a narrador, eventualmente de geração a geração, até chegar a um ponto em que não há sequer a recordação de quem a criou. Por fim, se apresenta relevância significativa nas sociedades que a recontam, é poderosa. A história noaica se encaixa em cada um desses três critérios: desnecessário falar de coerência narrativa ou tradição, mas a prova de sua relevância social é que permanece não apenas sendo contada e recontada, mas também assumida pelos mais diversos grupos sociais, que a absorvem e lutam pelos seus significados. E claro, seu tema é absolutamente atemporal, “a vida, sempre à mercê dos deuses, sobrevivendo contra tudo e todos por meio de uma mera embarcação cuja tripulação, humana e animal, suporta o cataclismo para repovoar o mundo” (Finkel, 2014, p. 310).

O cinema adentrou num campo narrativo muito bem lavrado, alimentou-se dele e propôs relativamente pouca renovação – ou segundo Elley (2014), os cineastas tiraram proveito de tradições já existentes, perpetuando-as para diversão e benefício gerais. As representações fílmicas de Noé são, majoritariamente, bastante conservadoras, até mesmo quando, embora passadas em nosso tempo vivido, fazem referência ao tema, caso do filme apocalíptico *2012* (Emmerich, 2009): numa destruição planetária sem precedentes, tudo o que a humanidade concebe para salvar a si e a tudo aquilo que mais preza são arcas blindadas capazes de resistir a maremotos e que carregam elefantes, girafas, a *Mona Lisa* e o *Davi* de Michelangelo.

Como bem colocou Burnette-Bletsch (2016, p. 3), na análise dos filmes (referindo-se especifica-

mente aos bíblicos, mas é possível extrapolar para outros gêneros), tanto “cineastas quanto espectadores devem ser reconhecidos como participantes ativos do processo interpretativo [...] estabelecer o(s) significado(s) de um filme não cabe exclusivamente ao cineasta”. O público claramente tem apoiado as transposições da história de Noé para o cinema, mas esses produtos fílmicos têm mirado num certo horizonte de expectativas já bem conhecido, ou seja, reapresentam elementos incontornáveis, dentre os quais o patriarca barbudo, uma (b)arca de madeira e, claro, muitos bichos – de que é exemplo *A Volta do Todo Poderoso* (Shadyac, 2007), comédia hollywoodiana sem qualquer valor artístico maior, mas que apresenta uma das reuniões de animais visualmente mais impressionantes da história do cinema. Embora a sequência não chegue a durar dois minutos, o cuidado na recriação dos espécimes, as posturas naturalistas com que se movimentam, o brilho do sol nas pelagens ou plumagens é inegável. Cenas assim são parte essencial da experiência que as audiências esperam quando vão assistir a um filme sobre Noé: quanto maior a diversidade faunística, melhor.

O fato é que por ser uma “história tradicional socialmente poderosa”, em que pese o desgaste provocado pela banalização comercial a que foi submetida, a narrativa do Dilúvio permaneceu e permanece significativa. Exemplo de sua importância está precisamente no cinema, que a reconta de tempos em tempos, com maior ou menor investimento, em enormes épicos ou em curtas-metragens. Cada década retira (ou acrescenta) o foco que deseja: por exemplo, a comédia infanto-juvenil brasileira *O Trapalhão na Arca de Noé* (Rangel, 1983), conferiu ao velho patriarca uma perspectiva bastante comum àquela década, a de conservacionista. Um faxineiro de zoológico chamado Duda é convocado por um Noé intergalactizado para defender a fauna do Pantanal mato-grossense de perigosos contrabandistas de peles (um problema constantemente abordado pela televisão na época) e acaba encontrando o Papangu, um dócil dinossauro, último de sua espécie, que precisa ser salvo. Preocupações desse gênero, porém, não são inerentes ao mito: Santo Agostinho, por exemplo, não teve qualquer atenção específica para com elas quando abordou o tema, e “escreveu em sua obra, *A Cidade de Deus*, que ‘houve na arca animais de todo gênero não tanto para reparar sua espécie animal

quanto para figurar as diversas nações salvas por causa do sacramento da Igreja” (Souza Neto, 2016, p. 105). O Noé ecológico é uma criação de um tempo, de um momento, e o filme brasileiro a refletiu em sua apropriação do mito. Essa fluidez é, precisamente, o segredo da sobrevivência dos mitos mais importantes: para Buxton (2019, p. 245), a adaptação a novas realidades faz com que essas histórias permaneçam estimulando, perturbando e inspirando suas audiências.

A virada dos séculos XX e XXI testemunha a ascensão de um poderoso fundamentalismo cristão, muito especialmente em países americanos, como os Estados Unidos e o Brasil – em ambos, o protestantismo evangélico e pentecostal ganhou significativa força (no caso brasileiro motivado por um crescimento impactante, num país que até poucas décadas atrás era a maior nação católica do mundo) e estabeleceu confronto com setores mais liberais/laicos, embate no campo dos costumes, das práticas e dos saberes que vem sendo chamado de “guerra cultural” (Starnes, 2014). Entre os muitos aspectos desse conflito, nos interessa mais diretamente a leitura literal que esses grupos fazem do texto bíblico: se lá está que o mundo foi criado em sete dias, foram sete somente, sem que se admita uma interpretação metafórica. Essa abordagem transborda para todas as outras passagens, inclusive a de Noé: teria havido efetivamente uma arca com medidas tais, construída ao longo de séculos por oito pessoas, com capacidade de abrigar casais de todas as espécies vivas do mundo. Com alterações pontuais, essa narrativa permanece sendo defendida, e a cada argumento sobre sua impossibilidade física (não há água suficiente para cobrir o monte Everest; as espécies são numerosas demais para caberem num único barco, por maior que seja; é impossível como estocar comida e água suficientes, tampouco escoar os dejetos de todas essas criaturas), contra-argumentos baseados em fatos supostamente científicos são apresentados, eventualmente criando situações constrangedoras.

Em 2016, foi criado no estado norte-americano Kentucky um parque temático chamado *Ark Encounter* voltado para criacionistas e cuja atração central é uma (re)construção da arca segundo as dimensões estabelecidas na Bíblia. Um dos pontos fundamentais para esses grupos é a negação de diversas teorias científicas, tais como a evolução e a criação puramente

física do universo. Nesse contexto, a história da arca é fulcral, de que é exemplo a embarcação do parque: embora do lado de fora haja um zoológico com animais vivos, o verdadeiro destaque encontra-se dentro dela, recintos com réplicas de animais pré-históricos em tamanho natural que, afirma-se, também teriam embarcado, de répteis mamaliformes, dinossauros e mamíferos primitivos até pterossauros, recriados com impressionante riqueza de detalhes, comprovação de que uma nave com as medidas bíblicas seria capaz de comportar todas as espécies (ou “tipos”) animais e mantê-las enquanto durasse o Dilúvio.

Tudo isso mostra como o mito noaico está muito vivo nessa transição dos séculos. Ainda que os mais variados produtos nas prateleiras permaneçam a banalizá-lo², o foco hoje vai muito além dessa traquitana. Trata-se efetivamente de algo redivivo e reinterpretado, alçado à condição de foco central da crença por diversas denominações cristãs fundamentalistas, mas que também vem sendo discutido pelos seus opositores, batalha essa em que os produtos audiovisuais desempenham um papel fundamental.

Dilúvio e cinema

Filmes bíblicos existem literalmente desde o início do cinema, atingindo seu pico de popularidade entre as décadas de 1950 e 60. Mas, como de resto outras produções relacionadas à Antiguidade, quase desapareceram no final do século XX – houve, claro, exceções, tanto no campo mais autoral (*A Última Tentação de Cristo*. Scorsese, 1988) quanto no mais popular (*O Príncipe do Egito*. Chapman, Hickner, Wells, 1998). Os derradeiros anos do século passado, contudo, renovaram a demanda por essas películas (explorações divertidas como *A Múmia*. [Sommers, 1999], ou *Gladiador* [Scott, 2000], *blockbuster* vencedor de Oscars). Nesse âmbito, o subgênero bíblico ganhou fôlego renovado com *A Paixão de Cristo* (Gibson, 2004), ao qual se seguiram muitos outros, como o

2. Não raro a guerra cultural e o capitalismo de massa convergem: a coleção de miniaturas *Noah's Pals* (<https://noahspals.wordpress.com/noahs-pals-fundraising-program/>), lançada na década de 2010, foi precisamente um produto voltado ao público infantil com forte viés criacionista.

relativamente recente *Maria Madalena* (Davis, 2018). Esses filmes “movem-se em direções inusitadas, não raro incorporando elementos dos filmes de ação, fantasia e horror em sua narrativa audiovisual [...] muito embora a qualidade artística dessas produções e as lentes interpretativas que empregam variem bastante” (Burnette-Bletsch, 2016, p. 4).

Ainda que o autor Anton Karl Kozlovic tenha atribuído o subtítulo “um Dilúvio cinematográfico” ao seu capítulo dedicado à história de Noé no volume *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film* (2016), não deixa de haver aí certo exagero: sim, há diversos filmes dedicados ao tema desde há muito, mas falar de “dilúvio” soa como uma exorbitância retórica. Seja como for, ele catalogou as produções que, de alguma forma, bebem no mito, agrupando-as em seis “categorias taxonômico-heurísticas básicas” (p. 35):

- Cinebios, tentativas de “recriar histórias bíblicas como se os espectadores estivessem efetivamente presenciando eventos históricos ‘reais’, por mais duros que sejam”, dentre as quais a sequência do Dilúvio d’*A Bíblia*.
- Semicinebios, extrapolações fílmicas que “empregam personagens, eventos e acessórios das Escrituras, mas em circunstâncias não-histórias ou, de outras formas, imaginativas”, como o *Noé* (2014), de Darren Aronofsky.
- Desastres e ficção científica, “histórias de desastres devastadores que utilizam referências e ressonâncias bíblicas”, como *Impacto Profundo* (1998), de Mimi Leder, que efetivamente apresenta um local chamado Ark Cave Site, destinado a salvar seres humanos e animais.
- As Comédias, que “empregam o humor para explorar a crença bíblica, inevitavelmente suprimindo [elementos mais] sombrios e perturbadores”. Neste grupo podemos citar (muito embora Kozlovic não o faça) *O Trapalhão na Arca de Noé* (1983) dirigido por Del Rangel e, até onde foi possível apurar, única produção de língua portuguesa a abordar a história da arca.
- Animações, que proveem “narrativas bíblicas inovadoras, que frequentemente apresentam a perspectiva dos animais e identificam espécies (mitológicas?) faltantes”, como o longa *El Arca* (2007), de Juan Pablo Buscarini.

→ Por fim, Outros Gêneros (ecos narrativos), em que “histórias do dilúvio aparecem como subtextos sagrados, alusões míticas ou ecos culturais”.

O cinema nos apresenta uma grande oportunidade para pensar como o mundo antigo é retomado pelo tempo vivido, recriado e transformado para falar aos interesses daquele momento específico, que revisita o passado para justificar ou dar sustentação ao contexto presente. O filme vai às fontes antigas, estabelece diálogos com elas e com os séculos de reprocessamento e as transposições fílmicas precedentes, gerando uma rica tessitura de tempos e significados a ser explorada na construção do conhecimento histórico, um debate riquíssimo para o profissional de História, que pode não apenas tratar de conteúdos particulares, mas também deve estabelecer compreensões transversais, perpassando várias temporalidades. Há que se investigar como se deu a formação das imagens canônicas de Noé e sua arca no cinema, começando pela referência bíblica:

Então Deus disse a Noé: ‘O fim de toda criatura se apresentou perante Mim, porque se encheu a terra de roubo por causa deles, e por isso os farei perecer juntamente com a terra. Assim, faze para ti uma arca de madeira de cipreste; e farás compartimentos na arca e a revestirás com betume, por dentro e por fora. E assim a farás: 300 cúbitos será o comprimento da arca, 50 cúbitos de largura e 30 cúbitos de altura. Uma janela farás para a arca e com 1 cúbito a terminarás em cima, e colocarás a porta da arca ao seu lado, e farás compartimentos térreos, segundos e terceiros. (*Bíblia Hebraica*, Gen, 6:13-17).

Embora seja uma descrição detalhada, não dá conta inteiramente da forma da nave³, de modo que

3. O formato da arca não é discussão menor, pois diversos grupos religiosos criacionistas empregam leituras restritas do texto bíblico. As Testemunhas de Jeová, por exemplo, defendem em suas publicações a forma de caixa retangular. Já grupos protestantes como *Creation Ministries International* (<https://creation.com/what-we-are>) e *Answers in Genesis* (<https://answersingenesis.org/>)

a primeira fonte de representação em que o cinema bebeu foi a tradição imagética ocidental: a arca era um barco, algo que pode ser, inclusive, encontrado em representações coloniais americanas, e foi precisamente essa imagética que veio dar nos primeiros filmes relacionados ao tema. O mais antigo filme que pudemos encontrar referente à história noaica é o curta-metragem britânico *Tale of the Ark* (Cooper, 1909), narrativa onírica de uma garotinha. Noves-fora esse pioneirismo, nos interessa mais diretamente a própria barca de brinquedo: a mesma forma geral que encontramos em quase todas as representações cinematográficas do Dilúvio.

Na busca pelas “influências sincréticas, literárias e culturais, do cinema, todas elas operando simultaneamente” (Burnette-Bletsch, 2016) da sequência do Dilúvio em *A Bíblia*, chegamos à *Arca de Noé* (Michael Curtiz, 1928) extravagância hollywoodiana bem típica dos anos 1920, uma fábula moralizante que contrapõe a realidade moderna à Antiguidade antediluviana – em ambas, o perigo espreita os bons, seja por meio das bombas alemãs, seja pela perseguição empreendida por Nefilim, rei de Acad. Nesse contexto, em 1917 um pregador busca confortar os seus ouvintes narrando com detalhes a história da arca, de como a perseverança salvara, então, Noé e sua família e como voltaria a fazê-lo no tempo em que se passava o filme.

Certos elementos presentes n’*A Bíblia* podem ser claramente rastreados até a *Arca de Noé*: ambos são exemplos do cinemão de entretenimento, com passagens bastante ágeis para suas respectivas épocas. As cenas da inundação são chocantes, evocando ilustrações oitocentistas como as de Gustave Doré, com pecadores contorcendo-se sobre rochas e árvores enquanto as águas sobem velozmente e raios cortam os céus. Uma das legendas diz: “E para a arca vieram... o Reino Animal... das montanhas e

planícies, dos desertos varridos pela chuva e do céu enegrecido, obedientes ao comando divino”. Em verdade, mesmo para padrões atuais a reunião de criaturas impressiona. Primeiro, nada há de efeitos visuais; segundo, contrariamente ao passo célere, mas pacífico, das bestas de Huston, as de Curtiz correm e se acotovelam, movimentos esses tornados mais nervosos pela velocidade acelerada da projeção. Por caminhos estreitos, elefantes, camelos e zebras se espremem, corre uma vara inteira de caititus (porcos selvagens americanos) açoitados todos pela chuva. As cenas dessa entrada angustiada são intercaladas com as águas, ferocidade líquida que devasta Acad, submerge os ídolos e lugares onde antes imperava o monarca mesopotâmico. Uma passagem não-bíblica proposta em *Arca de Noé* será, de alguma forma, retomada em outro filme quase um século posterior: o *Noé* de Aronofsky. No primeiro, um dos filhos do patriarca, Jafé (o caçula), vai à grande cidade de então, Acad, passa por tribulações sem fim (como ter os olhos cegados e ser acorrentado a uma mó), mas não apenas encontra seu grande amor como a leva para a salvação a bordo. No segundo, outro filho, Cam (o do meio), compreende que enquanto todas as criaturas a bordo têm companhias, ele está só. Dirige-se, pois ao acampamento dos homens, encontra uma moça e busca salvá-la, mas vê seu plano frustrado pelo próprio pai.

Sucesso de público (arrecadou mais de 2.000.000 dólares [Glancy, 1995, p. 59]), a despeito dos gastos de produção conseguiu arrecadar mais que o dobro do que havia custado. Foi o primeiro grande épico a apresentar a narrativa do dilúvio nas telas, e as metáforas visuais lá criadas estabeleceram padrões posteriormente retomados.

Walt Disney produziu um curta metragem animado sobre a arca em 1933, e três anos depois foi lançado *Mais Próximo do Céu* (Connelly, Keighley, 1936), interessante transposição para o cinema de uma peça teatral dirigida pelo próprio autor, o dramaturgo branco norte-americano Marc Connelly. No filme, uma senhora negra reúne um grupo de crianças negras em sua casa, lê o Gênesis para elas e responde às perguntas sobre Deus e a criação. Uma menina, sonhando acordada, fantasia o Céu com um Jeová negro, “De Lawd” (The Lord), e a partir de então começa a imaginar as histórias protagonizadas por pessoas de sua mesma cor. Para Reinhartz,

answersingenesi.org/about/) incorporam “princípios de design náutico da ciência marítima” e imaginam estruturas como projeções no alto e uma quilha para vencer as ondas. Vale ainda citar a divertida experiência midiática do professor Irving Finkel, do Museu Britânico, que em 2014 orientou a construção de uma arca para um programa do canal Nova, seguindo o modelo redondo babilônico que ele mesmo havia encontrado (https://www.youtube.com/watch?v=JSnxK7E31-wE&ab_channel=GeorgeSisco).

o recurso a um elenco inteiramente afro-americano para representar personagens bíblicos é relativamente único na história do cinema, mas também controverso. Afinal, como explicou Connelly, sua peça era uma tentativa de ‘apresentar certos aspectos de uma religião viva em termos dos seus seguidores... milhares de negros do Sul Profundo’ [...] Para muitos críticos contemporâneos, essa afirmação aponta para os diversos estereótipos sobre a religiosidade, vida e cultura afro-americanas perpetuados no filme, que enquadra seus personagens em papéis estereotípicos familiares: *Uncle Toms, Coons, Mulattoes, Mammies e Bucks*. (Reinhartz, 2013, p. 126).

As narrativas se passam em contextos da cultura afro-americana do sul dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, dentre as quais o Dilúvio, cuja arca é uma casinha num barco no alto de uma montanha para onde seguem casais das mais diferentes espécies, todos anotados numa comprida lista. Os bichos chegam apressados, portando etiquetas identificativas, alguns engaiolados, e à medida que embarcam seus nomes são riscados. Como a garotinha havia aprendido os nomes na escola, eles entram em ordem alfabética, dos aardvarks e aligátors até as zebras. Interessante observar como o contexto da cultura negra sulista norte-americana manifesta-se nos bichos presentes: há, claro, girafas e elefantes inevitáveis, mas também animais de criação (bodes, jumentos, vacas e touros), a fauna dos campos sulistas (raposas, sapos-boi, urubus, serpentes-mocassim-cabeça-de-cobre) e mesmo duas pequenas caixinhas onde se lê “2 *bullweevils*”, boll weevils, bicudos-do-algodoeiro, uma praga dos algodoads – se existiam (e causavam problemas) no tempo em que se passava o filme, precisavam ter entrado na arca.

Sucesso nas bilheterias, *Mais Próximo do Céu* (Connelly, Keighley, 1936) mostrou que o público continuava respondendo positivamente a produções que retratavam a história noaica. Não obstante, quase duas décadas se passariam até que outro longa-metragem voltasse a abordá-la; dessa vez não nos Estados Unidos, mas do outro lado do Atlântico.

Noé em A Bíblia

No começo da década de 1960, o italiano Dino De Laurentiis era um dos produtores mais importantes do mundo: produzira filmes de arte (*As Noites de Cabíria* [Fellini, 1957]; *A Estrada* [Fellini, 1954]), espetáculos hollywoodianos (*Guerra e Paz* [Vidor, 1956]) e mesmo algumas recriações da Antiguidade (*Ulisses* [Camerini, 1954]; *Barrabás* [Fleischer, 1961]). Originalmente, ele desejava filmar a Bíblia em seu inteiro teor⁴, em sequências dirigidas por diversos diretores, dentre os quais Kurosawa e Fellini, ideia essa que não vingou. Em 1962, a proposta limitou-se ao livro do Gênesis, mas ainda assim três diretores (Robert Bresson, Orson Welles e Luchino Visconti) declinaram dos convites. Finalmente, as filmagens começaram em 1964, sob a batuta de John Huston, e A Bíblia acabou sendo uma coprodução ítalo-americana: segundo Hall e Neale (2010, p. 179), De Laurentiis entrou com um capital de 18 milhões de dólares, oriundo de investidores privados e bancos suíços, e depois vendeu os direitos de distribuição internacional às produtoras 20th Century Fox e Seven Arts por 15 milhões (recuperando assim quase todo o investimento inicial). O retorno financeiro foi respeitável – 25,3 milhões de dólares nas bilheterias – mas apesar disso, a Fox teve de engolir um prejuízo de mais de 1.5 milhão. A Bíblia marcou o fim de uma era: seria o último grande épico bíblico a ser lançado por um grande estúdio norte-americano pelos próximos vinte anos.

Realizá-lo em inglês garantia o mercado dos Estados Unidos, radicalmente avesso às legendas, mas ainda que apresentasse muito do sabor dos épicos hollywoodianos, tratava-se de um filme internacional. A direção estava a cargo de Huston, mas dali em diante a vasta maioria do pessoal criativo e técnico era formada por europeus. O roteiro de Christopher Fry, poeta e dramaturgo inglês, com contribuições creditadas a Jonathan Griffin (outro inglês), Ivo Perilli e Vittorio Bonicelli, italianos. A equipe técnica majoritariamente italiana: fotografia, casting, direção de arte, maquiagem, figurino, coordenação de dublê, câmeras, música. As exceções

4. Um vestígio dessa proposta original resistiu no título original do filme: *The Bible: In the Beginning...* (A Bíblia no (ou só o) começo).

eram a trilha sonora, comandada pelo compositor japonês Toshirô Mayuzumi (com participação de Ennio Morricone) e efeitos visuais – usando uma imagem cara ao próprio filme, uma Torre de Babel. Uma aquisição interessante teria sido Charlie Chaplin, convidado por Huston para representar Noé, mas que recusou o convite, de modo que o próprio diretor acabou assumindo o personagem (Kinnard & Crnkovich, 2017, p. 27).

A meia década que levou para sair do papel para as filmagens, as idas e vindas de diretores e as diversas intervenções dos roteiristas geraram algo irregular: cada um dos segmentos tem uma personalidade própria. A Criação é filmada com lentes enevoadas, numa atmosfera onírica; a Torre de Babel é dura, como a pesada maquiagem do rei Nimrod; a história de Abraão é reverente, fiel ao texto. E claro, a sequência da arca, a mais conhecida, possui uma identidade cômica toda sua, em que o patriarca interage com os bichos num modo já descrito como uma comédia pastelão (slapstick): o elefante quer ser constantemente coçado; o avestruz arreganha o bico e silva em sua cara; leões, guepardos e tigres nada mais são que “gatos grandes. Não os ouve ronronar?”, pergunta Noé.

Como já observamos, ao retratar a arca de Noé, filmes, pinturas ou outras formas artísticas geralmente atendem a certos horizontes de expectativa, como a própria embarcação e os animais. Em ambos os casos, *A Bíblia* não foi diferente. Segundo a notícia *Ark Easier for Noah to Build*, publicada no jornal *Deseret News* em 2 de fevereiro de 1965, foram construídas cinco arcas para o filme: três exteriores, uma interior e outra em miniatura. A maior (60m de comprimento, 20 de largura e mais de 15 de altura) ficava no *backlot* adjacente à Dinocittà, os estúdios De Laurentiis, e foi usada para o plano geral do patriarca embarcando os animais. O cenário interior (45m de comprimento e 18 de altura) tinha três deques divididos em uma centena de baias e uma rampa que ia de alto a baixo. Um esqueleto serviu para as cenas em que Noé e sua família construía a embarcação, e como esta demandasse madeira, árvores foram transplantadas de três localidades diferentes (Monte Borsio, Tivoli e Coleferro) e diante delas ergueu-se o cenário; à medida em que a arca ia ficando pronta, as árvores sumiam – indicando que seus troncos já teriam sido

utilizados. Por fim, uma miniatura foi empregada nas cenas durante a inundação.

A sequência da arca, sozinha, durando cerca de 45 minutos, custou 3 milhões de dólares, 1/3 dos quais destinado à construção dos barcos, processo que durou meses e ocupou 500 trabalhadores. Tudo isso ajuda a explicar o porquê de *A Bíblia* compartilhar com outra superprodução *mezzo* norte-americana, *mezzo* italiana, *Cleópatra*, a honra torta de ser a maior bilheteria do seu ano de lançamento e, ainda assim, ser incapaz de gerar lucro.

O trabalho cenográfico é indiscutível (ou como colocou Derek Elley, 2014, uma soberba demonstração do talento italiano para o trabalho artesanal), e quando a nave é finalmente apresentada completa impacta a audiência, embora sem fugir daquele mesmo e usual modelo de arca-barco das representações artísticas precedentes, num reforço/reelaboração de um ícone canônico⁵ da história do dilúvio. Investir nessas referências-chave é fundamental, principalmente em se tratando de uma produção comercial dessa monta; é necessário entregar ao público aquilo que ele deseja ver, da maneira mais impressionante possível – daí os muitos milhões de dólares e inúmeras horas de trabalho empregados na construção de uma arca que lembrasse aquelas já vistas em outras mídias, só que ainda mais espetacular.

Outro ícone canônico cuidadosamente trabalhado foi a entrada dos animais. Há séculos uma imagem fundamental para o imaginário ocidental (ou até mais amplamente, monoteísta), essa cena dos bichos, sua diversidade e representatividade geográfica, foi elaborada a partir da Idade Média, águas que findaram por alcançar o cinema do século XX. O contato com a África, a Índia e, principalmente, as Américas e sua fauna extraordinária, transformou o modo como os europeus entendiam o mundo natural. Nas cortes dos reinos expansionistas ibéricos, espécimes exóticos encheram as coleções reais: nos primeiros lustros do século XVI, monarcas portugueses foram presenteados com elefantes e um rinoceronte indianos e importaram papagaios,

5. “imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual” as quais “constituem pontos de referência inconscientes [...] decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva” (Melo, 2012, p. 15).

saguis e macacos da Bahia, enquanto em Castela a rainha Isabel mantinha um zoológico de criaturas raras provenientes dos domínios além-mar. Essa variedade recém-encontrada teve grande impacto nas artes plásticas: as aves, por exemplo, antes retratadas pelo seu valor religioso e apologético, tornaram-se um extraordinário elemento estético. Quanto à arca, o limitado espaço esboçado na Bíblia precisava acomodar cada vez mais criaturas, representá-las em toda sua maravilhosa pluralidade. Diversamente do que ocorrera até então, elas eram o foco das representações, não por seus supostos significados morais, mas por espelharem o universo inteiro que se abria, modelo perpetuado séculos adentro e do qual o cinema mostrou ser legítimo herdeiro e continuador quando começou a filmar essa história.

Na *Arca de Noé* (Curtiz, Zanuck, 1928), em que pese as limitações da tecnologia de então, as audiências já contemplaram a diversidade da fauna, particularmente a mamífera, como jamais puderam. Algo semelhante se deu com *Mais Próximo do Céu*, claramente mais modesto, mais metafórico que realista, mas que não deixou de investir na diversidade faunística para encher os olhos das plateias. Faltava, porém, uma superprodução, algo verdadeiramente comparável a mastodontes fílmicos como *Ben-Hur* (Wylar, 1959) para que a sequência da entrada na arca fosse retratada em toda sua magnificência – nesse ponto, a megalomania de Dino De Laurentiis, “coragem que beirou a imprudência” (Bellu, 2016), fez a diferença.

Dois elementos fílmicos são essenciais à compreensão dessa sequência: a música⁶ e a edição. A primeira, dinâmica e ritmicamente poderosa, foi composta por Toshirô Mayuzumi, compositor japonês de vanguarda pessoalmente escolhido por Huston. A segunda, obra dos editores Ralph Kemplen e Alberto Gallitti, cerziu os acordes às imagens filmadas, sincronizando num todo harmonioso música e movimentos dos animais ao longo do embarque, um dos aspectos mais notáveis do filme.

A relação do diretor/ator John Huston com seus astros animais não-humanos merece uma tese em si.

O Noé que representou estabelece uma relação absolutamente pessoal com eles e interage com diversos deles nos mais variados momentos. Estão em toda parte, dos alvíssimos pombos empoleirados na charua do patriarca a dois simpáticos burrinhos, únicas testemunhas da primeira conversa entre ele e Jeová. Diferentemente de outras produções, contudo, não há elefantes amestrados auxiliando na construção da arca – os únicos bichos que aparecem nessa etapa são uma parilha de bois. Nada, absolutamente nada indicava o que estava por vir.

No momento de reuni-los, o patriarca toca sua flauta, cujo tema tem um certo sabor oriental, dos encantadores de serpentes, apropriado ao papel que cumpria nesse momento, e talqualmente o flautista de Hamelin de pronto coloca em cena criaturas que, em outras produções, teriam sido os destaques maiores: elefantes, girafas, camelos, dromedários, lhamas, zebras, gado, cavalos, búfalos, todos em fila indiana. A marcha, com ritmo binário e sincopado, é inicialmente marcada pelas cordas graves, ilustrada pelos passos dos elefantes, que lideram essa primeira leva de passageiros.

A música segue num crescendo, à medida que mais e mais criaturas adentram a embarcação. O tema original da flauta, ainda que ouvido por toda a peça, quando Noé some de cena passa a ser tocado pelas cordas e os animais “assumem” o protagonismo. Elementos musicais específicos acompanham espécies ou grupos específicos, como os registros agudos de cordas, sopros (flautas) e xilofones para os pássaros que parecem entrar pelas aberturas no telhado. O ritmo é ligeiro, há pressa, mas não agonia, pois não há, como em outros filmes, a ameaça da tempestade que se aproxima – como disse o patriarca, “são animais de bom coração. Eles não lhes farão mal, nem uns aos outros, pois dentro deles está o conhecimento do dilúvio que cairá sobre a terra”. O sol brilha, a música parece impelir animais, humanos e não-humanos, a acelerar o passo, mas todos terão seu lugar a bordo: filhotes de urso malaio, antílopes e marabus indianos, homens que carregam fardos de feno, mulheres levando mudas de fruteiras – uma delas ainda encontra tempo para encaminhar um recalcitrante casal de patos.

A música sobe cada vez mais, e o espetáculo passa a ser exclusivo dos animais: tigres olham para a câmera, anunciados por naipes de metais que evocam

6. Nesse particular, desejo agradecer ao Prof. Dr. Vinícius Ferreira Barth pela imensa contribuição na compreensão desse elemento.

a realza; uma corça pisa desconfiada (suas delicadas patas acompanhadas pelos graves) até que de repente antílopes irrompem ao fundo, assustando-a e fazendo-a escoicear, quando então se aproxima o cervo e parece acalmá-la. Nesse contexto de velocidade, em que a esses quadrúpedes seguem-se avestruzes em carreira, duas tartarugas se esforçam para chegar à salvação (marcadas por uma cadência descendente). Surgem cangurus saltitantes, e a música acompanha seus pulos, e quando um casal de gansos aparece em close, seus grasnados incorporam-se à trilha sonora. Cisnes, pelicanos e cabras parecem um tanto relutantes, e é preciso estimulá-los a andar mais rápido. A entrada dos hipopótamos em cena é nada menos que extraordinária: as dobras dos couros dos dois paquidermes, seus corpos roliços movendo-se, conferem a impressão de esforço, ressaltada pelas cordas mais graves e os metais mais arrastados que marcam suas pisadas numa cadência encorpada, artifício semelhante ao usado logo adiante com dois imensos ursos-pretos. À medida que a tarde cai, as cenas mudam de tom. O azul do céu já está mais escuro. Os acordes mais graves permanecem, ocorre a única interação agressiva entre animais – um grou e o casal de chimpanzés, cujos guinchos também entram na trilha sonora. Os coelhos, acompanhados pelo flautim, entram apressados, e por fim chegam os ursos-polares, talvez por terem vindo de mais longe.

Na entrada da arca, um Noé/Huston, claramente satisfeito e livre da flauta, dá as boas-vindas aos passageiros: três tapas nos traseiros dos burros (em perfeita sincronia com a trilha sonora), olhares de admiração para tigres e leões que passam, palmas para que o urso-polar treinado pare diante de si e pareça fazer uma reverência. E claro, nos últimos minutos, quando tudo já está mais sombrio e o patriarca apara a primeira gota de chuva com a mão (anunciada por flautins e vibrafones), ele percebe que as pobres tartarugas ainda estão relativamente distantes da porta, corre até elas e as traz a bordo. Com todos os bichos embarcados e em segurança, tem-se uma orquestração completa – já não falta mais ninguém. A música se encerra num ânimo sombrio, com o fechamento da arca e o início das chuvas.

Diferentemente de todos os filmes sobre a arca de Noé que vimos até aqui, neste os animais não são meros componentes do cenário, mas sim personagens efetivos, com personalidades. Sua entrada a bordo

não é uma corrida desabalada de seres assustadiços; antes, seus olhos brilham e as penas se assanham, cenas que têm mais a ver com as pinturas de temática noaica (em que cada ser pintado recebia o devido destaque) do que com os filmes precedentes. Foi, de fato, algo singular, inédito e irrepetido. Jamais se viu algo assim – e jamais será visto novamente.

Numa época sem os efeitos visuais de que dispomos atualmente, os bichos precisaram ser efetivamente reunidos. Duas centenas deles foram trazidos do Althoffs Circus, nos Alpes alemães, e o manejo ficou a cargo de tratadores que fizeram as vezes dos parentes de Noé. Ainda assim, não foi nada fácil lidar com esse plantel: em *On Location: The Bible as Living Technicolor*, notícia da revista *Time* norte-americana de 15 de janeiro de 1965, o repórter descreveu ursos malaios brigando e assustando os camelos, “zebras beliscando, ovelhas balindo, iaques grunhindo e gado Ankole-Watusi mugindo”. O verdadeiro teste, contudo, ainda estava por vir: “esta semana, todo o zoológico, acompanhado por cerca de 1.000 pássaros, subirá a rampa, dois a dois”, e diante desse desafio hercúleo, o supostamente ateu Huston teria dito: “‘Meu Deus’, como diabos Noé fez isso?”.

Conclusão

No século XX, nenhuma representação do mito do Dilúvio foi mais importante que a sequência de *A Bíblia*. Embora não tenha sido (ou precisamente porque não foi) particularmente revolucionária, sem acrescentar muito ao conjunto de imagens canônicas já trabalhadas pelas artes plásticas e pelo próprio cinema, suas cenas ergueram-se à condição de estado da arte, com os recursos financeiros que permitiram sua concretização com uma verossimilhança inaudita. O visual impactante da embarcação, a diversidade dos animais e a maneira criativa como foram filmados são marcos do cinema épico e, principalmente, da representação do mito noaico na sétima arte; nada, nas quatro décadas seguintes, chegou nem perto do poder dessa narrativa fílmica: criara-se um cânone. Somente no século XXI o *Noé*, de Darren Aronofsky veio questionar esse padrão estabelecido. À arca-barco tão típica, opôs uma retangular e com aspecto mais tosco. A um patriarca bonachão, contrapôs um herói significativamente mais jovem e másculo.

Ao invés do deslumbre com os animais marchando para a salvação, o nojo com cobras, lagartos, sapos e insetos variados, e em vez dos mamíferos conhecidos (Aronofsky deixou expressa sua vontade de fugir do “clichê do urso polar, elefante e leão entrando na arca”), criaturas saídas de pesadelos pré-históricos.

Se *A Bíblia* dialogara com os avatares fílmicos precedentes, o mesmo ocorreu com *Noé*, mas enquanto lá houve reverência, aqui deu-se transgressão, renovação do mito noaico cinematográfico. Juntas, essas duas produções se colocam como as duas maiores transcrições da história do Dilúvio já levadas às telas. Cada uma à sua maneira mostram como esse mito permanece vivo – como, aliás, sempre esteve.

Longe o arco-íris se esvai
E desde que houve essa história
Quando o véu da noite cai
Erguem-se os astros em glória
Enchem o céu de seus caprichos
Em meio à noite calada
Ouve-se a fala dos bichos
Na terra repovoada

A Arca de Noé, Vinícius de Moraes⁷.

Referências filmográficas

- [1] Aronofsky, D. (Director). (2014). *Noah* [Noé] [Film]. Dir. Darren Aronofsky. EUA, 2014. Paramount Pictures, New Regency Productions, Protozoa Pictures, Disruption Entertainment, FortyFour Studios.
- [2] Buscarini, J. P. (Director). (2007). *El Arca* [A Arca de Noé] [Film]. Patagonik Film Group, Wildbrain Entertainment.
- [3] Camerini, M. (Director). (1954). *Ulisse* [Ulisses] [Film]. Lux Film, Paramount Pictures, Producciones Ponti-de Laurentiis, Zénith Films.
- [4] Chapman, B., Hickner, S.; Wells, S. (Director). (1998). *The Prince of Egypt* [O Príncipe do Egito] [Film]. DreamWorks Animations, DreamWorks Pictures.
- [5] Connelly, M., Keighley, W. (Director). (1936). *The Green Pastures* [Mais Próximo do Céu (Film)]. Warner Bros.
- [6] Cooper, A. M. (Director). (1909). *Tale of the Ark*. [Film].
- [7] Curtiz, M., Zanuck, D. F. (Director) (1928). *Noah's Ark* [Arca de Noé] [Film]. Warner Bros.
- [8] Davis, G. (Director). (2018). *Mary Magdalene* [Maria Madalena] [Film]. See-Saw Films, Porchlight Films, Universal Pictures International Production (UPIP), Film4, A Film Location Company, Lotus Production.
- [9] Emmerich, R. (Director). (2009). *2012* [Film]. Columbia Pictures, Centropolis Entertainment, Farewell Productions, The Mark Gordon Company. Dir. Roland Emmerich. EUA, 2009.
- [10] Fellini, F. (Director). (1954). *La Strada* [A Estrada] [Film]. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- [11] Fellini, F. (Director). (1957). *Le notti di Cabiria* [As Noites de Cabária] [Film]. Dino de Laurentiis Cinematografica, Les Films Marceau.
- [12] Fleischer, R. (Director). (1961). *Barabbas* [Barrabás] [Film]. Columbia Pictures, Dino De Laurentiis Company.
- [13] Gibson, M. (Director). (2004). *The Passion of the Christ* [A Paixão de Cristo] [Film]. Icon Productions.
- [14] Huston, J. (Director). (1966). *The Bible: In the Beginning...* [A Bíblia] [Film]. Dino de Laurentiis Cinematografica, Twentieth Century Fox, Seven Arts Productions.
- [15] Leder, M. (Director). (1998). *Deep Impact* [Impacto Profundo] [Film]. Paramount Pictures, Dreamworks Pictures, Zanuck/Brown Productions, Manhattan Project, Amblin Entertainment.
- [16] Rangel, D. (Director). (1983). *O Trapalhão na Arca de Noé* [Film]. Dir. Del Rangel. BRA, 1983. Renato Aragão Produções Cinematográficas, Embrafilme.
- [17] Scorsese, M. (Director). (1988). *The Last Temptation of Christ* [A Última Tentação de Cristo] [Film]. Universal Pictures; Cineplex Odeon Films; Ufland Productions.
- [18] Scott, R. (Director) (2000). *Gladiator* [Gladiador] [Film]. DreamWorks Pictures, Universal Pictures.
- [19] Shadyac, T. (Director). (2007). *Evan Almighty* [A Volta do Todo Poderoso] [Film]. Universal Pictures, Spyglass Entertainment, 7. Relativity Media, Shady Acres Entertainment, Original Film.
- [20] Sommers, S. (Director). (1999). *The Mummy* [A Múmia] [Film]. Universal Pictures, Alphaville Pictures.
- [21] Vidor, K. (Director). (1956). *War and Peace* [Guerra e Paz] [Film]. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- [22] Wyler, W. (Director). (1959). *Ben-Hur* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

7. <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/arca-de-noe>

Referências bibliográficas

- [23] *Ark Easier for Noah to Build*. Deseret News, 2 de fevereiro de 1965, p. A11. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=336&dat=19650202&id=IkMJAAAAI-BAJ&pg=6950,255047> Acesso em 15/09/2023.
- [24] Baldissera, J. A., Bruinelli, T. de O. (2014). *Tempo e magia: a história vista pelo cinema* – Antiguidade. Escritos.
- [25] Bellu, Francesco (2016). “La Bibbia” di John Huston 50 anni fa sul monte Corراسi. Sardinia Post, 18 de setembro de 2016. Disponível em <https://www.sardiniapost.it/culture/cinema/la-bibbia-huston-50-anni-sul-monte-corrasi/> Acesso em 15/09/2023.
- [26] *Bíblia Hebraica* (2006). Sêfer.
- [27] Buxton, R. (2019). *O Mundo Completo da Mitologia Grega*. Vozes.
- [28] Burnette-Bletsch, R. (org.) (2016). *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film*. Walter de Gruyter GmbH. <https://doi.org/10.1515/9781614513261>
- [29] Elley, D. (2014). *The Epic Film: Myth and History*. Routledge
- [30] Finkel, I. (2014). *The Ark before Noah: Decoding the story of the Flood*. Doubleday.
- [31] Glancy, H. M. (1995) *Warner Bros Film Grosses, 1921-1951: the William Schaefer ledger*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15:1, 55-73, DOI: 10.1080/01439689500260031
- [32] Hall, S., Neale, S. (2010). *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*. Wayne State University Press.
- [33] Kinnard R., Crnkovich, T. (2017). *Italian Sword and Sandal Films, 1908-1990*. McFarland & Company.
- [34] Melo, M. (2012). “*Como se fossem Insetos*”: África e Política no Cinema Contemporâneo. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.
- [35] *On Location: The Bible as Living Technicolor*. Time Magazine, 15 de janeiro de 1965. Disponível em <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,941897-1,00.html> Acesso em 15/09/2023.
- [36] Reinhartz, A. (org.) (2013). *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Routledge.
- [37] Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. Paz e Terra.
- [38] Schmidt, M. A. M. dos S. *Cultura Histórica, Ensino e Aprendizagem de História: questões e possibilidades*. In Oliveira, C. M. S.; Mariano, S. R. C., (org.). (2014). *Cultura Histórica e Ensino de História*. Ed. UFPB.
- [39] Starnes, T. (2014). *God bless America*. Charisma Media.
- [40] Souza Neto, J. M. G. de (2016). “All that creeps, all that crawls, all that slithers”: Perspectivas históricas sobre o filme Noé (2014), de Darren Aronofsky. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, Vol. 5, Número 2, pp. 90-120.

Bio

José Maria Gomes de Souza Neto é Doutor em História pela UFPE, Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco/ Campus Mata Norte. Membro permanente do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade de Pernambuco. Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Colaborador do Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Ministra as disciplinas de Antiguidade Oriental e Clássica. Líder do Leitorado Antigo: grupo de ensino, pesquisa e extensão em História Antiga. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de História; literatura e História; recepção da Antiguidade; Antiguidade e Ensino de História.

Como citar e licença

Gomes de Souza Neto, J. M. (2023). O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 88–99. <https://doi.org/10.34623/t3pm-ce58>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

A paisagem que me representa: Rui Algarvio representando-se na obra

The landscape that represents me: Rui Algarvio representing himself in his work

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues
luisfilipes.s.p.rodrigues@gmail.com
Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa
Oporto, Portugal
ORCID iD 0000-0002-7288-5288

DOI <https://doi.org/10.34623/y400-s522>

Artigo recebido em 2023-03-26

Artigo aceite em 2023-09-21

Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

Esta reflexão baseia-se na Residência Artística designada *A paisagem que me representa*, no âmbito do encontro internacional *Montanha Mágica/Arte e Paisagem*. O desafio que se colocou foi o de explorar o processo criativo para pensar-se e representar-se através do pensamento e da micropaisagem do Jardim de Malufa em Covilhã. Nesta perspetiva, augurava-se que a interpretação desse Jardim resultasse na representação de si, artista. A ideia de partida, para este desafio, era a de interpretar a identidade do lugar do jardim através da representação baseada em dialéticas como as seguintes: imaginação-perceção; realidade interna-realidade externa; memórias-novos conhecimentos. Esta abordagem previa uma inter-relação interno-externo pela dinâmica de introspeção/extrospeção. Neste sentido, a relação entre o artista e o jardim passaria por uma reflexão baseada no seu interior através da interpretação da exterioridade do lugar, recorrendo à expressão de exteriorização de todo o fenómeno. Sendo que este, assente na dialética e simbiose subjetivo-objetivo, resultou em representações da identidade do artista – a paisagem humana – através da interpretação da identidade do lugar/jardim – a paisagem natural. Quem participou com um projeto criativo nesta atividade foi o artista Rui Algarvio e eu-próprio. No caso da presente reflexão teórica, esta teve como referência a nossa partilha de ideias nas visitas ao ateliê do artista e aos jardins, nas quais assumi o papel de ouvinte atento do que o Rui ia relatando relativamente ao seu processo criativo, ao que o surpreendia, ao que estranhava e ao que admirava.

This reflection is based on the Artistic Residency entitled *The landscape that represents me*, within the scope of the international meeting *Montanha Mágica/Arte e Paisagem*. The challenge there was to explore the creative process to think and represent oneself through thinking and representation about the microlandscape of Jardim de Malufa in Covilhã. In this perspective, it was hoped that the interpretation of this Garden would result in the representation of oneself, the artist. The starting idea for this challenge was to interpret the identity of the garden's place through the representation based on dialectics such as the following: imagination-perception; internal reality-external reality; memories-new knowledge. This approach envisaged an internal-external interrelationship through the dynamics of introspection/extrospection. In this sense, the relationship between the artist and the garden would involve a reflection based on his interior through the interpretation of the exteriority of the place, resorting to the expression of externalization of the whole phenomenon. This being based on the subjective-objective dialectic and symbiosis, resulted in representations of the artist's identity – the human landscape – through the interpretation of the identity of the place/garden – the natural landscape. Rui Algarvio and myself participated with a creative project in this activity. In the case of the present theoretical reflection, this was based on our sharing of ideas during the visits to the artist's studio and the gardens, in which I assumed the role of attentive listener to what Rui was reporting in relation to his creative process, what surprised him, what he found strange and what he admired.

Palavras-chave

Representação • Autorrepresentação • Identidade • Intersubjetividade • Intrassubjetividade

Representation • Self-representation • Identity • Intersubjectivity • Intrasubjectivity

1. Introdução

O propósito deste texto é o de abordar uma investigação artística (desenvolvida no campo empírico) em que a criatividade alcance uma abrangência sistémica do pensamento, da ação, da racionalidade e da sensibilidade. Daí que o campo artístico em questão seja de natureza expressiva a manufaturada, em que se estabeleça, particularmente, uma ligação intrínseca e dialética entre a desordem das sinergias do corpo desencadeadas ao nível da ordem da psicomotricidade; a ação do corpo que (se) reflete (no) processo de pensamento; a ordem da razão que incute uma coerência e uma evolução lógica na aplicação dos mecanismos cognitivos sobre a construção de um pensamento (formal); a reordenação sensível que reorienta a ação e o pensamento, conforme o nutrimento de afetos, das emoções e sensações – segundo a, designada por Rodrigues (2000), *inteligência sensível*¹.

Assim, esta análise debruça-se particularmente sobre um tipo de arte, cuja condição de manufatura, reitere-se, reúne, numa experiência holística, o sujeito no seu todo, ou seja, a razão, as emoções, os afetos, os sentimentos, as sensações (orgânicas e hápticas), os instintos, a ação do corpo, a percepção, as memórias e as sinestésias. O foco neste tipo de processo criativo deve-se, portanto, ao facto de incluir todas as variáveis do ser-se, no campo do sistema mente-corpo, que, conforme se argumenta neste texto, melhor contribuem para uma projeção/representação da identidade do artista – através de uma representação subjetivada dos/pelos dados percetivos, em que a analogia é explorada expressivamente.

São as circunstâncias holísticas aqui alegadas que acompanharão o propósito de explicar como, por via da criação dos trabalhos realizados na Residência Artística, Rui Algarvio reflete a sua identidade na obra – representando-se através do

1. “Afim, ao utilizar a expressão, inteligência da sensibilidade, está sempre implícita, como se sabe, uma informação lógico-discursiva, demonstrando claramente que toda a atividade racional, lógica, cognitiva, tem subjacente uma aproximação afetiva, sem a qual o ser fica incapacitado de pensar inteligentemente” (Rodrigues, 2000, p. 57).

que lhe é exterior – num processo em que procura encontrar uma representação (acerca de uma certa identidade local), ela própria, com uma (nova) identidade.

Sublinhe-se que, por um lado, este estudo se contextualiza num conjunto de partilhas artista (eu)-artista (Rui Algarvio), adotando uma abordagem teórica com um carácter hermenêutico e um desenvolvimento heurístico. Repare-se que a mesma – ainda seja o efeito da ação objetiva da racionalidade de uma linguagem verbal², que permita as representações com natureza científica na perspetiva clássica³ – está alicerçada numa relação dialógica e intersubjetiva entre autores (eu e Rui Algarvio).

Por outro lado, o conhecimento aqui analisado e desenvolvido baseia-se na experiência introspetiva e intrassubjetiva *eu (consciente)-eu (inconsciente)*, em que o conhecimento se descobre sem que haja uma programação, estruturação e linearidade. É nesta condição que o presente texto extravasa o contexto do século XIX ao nível da racionalidade da linguagem verbal (explicada por Foucault),⁴ desenvolvendo-se, pelo contrário, por uma natureza ensaística que entra no espaço, também ele (teórico), da criatividade. Mais: a reflexão que se apresenta, com uma tipologia especulativa e apodítica, não se coloca num extremo lógico-deutivo; antes se enquadra na mesma abordagem

analógico-expressiva, que desenvolvi também na minha participação prática na Residência, isto é, conjugando tendências divergentes como objetividade/subjetividade, racionalidade/sensibilidade e cogito/empírico.⁵

2. Contexto concetual

2.1. A representação

Relativamente ao conceito de representação, assumiremos que constitui um processo de materialização do devir, do fluxo, da energia e do fenómeno do pensamento. Ela configura, numa forma e segundo uma estrutura(ção), o que se encontra à deriva na imaginação e/ou a aguardar o fixar da percepção e da racionalidade – portanto, a partir da sua condição de iminente e potencial conhecimento.

A representação é, acima de tudo, o produto e o processo de um exercício cognitivo que se associa à consciencialização; é o meio em que se atinge um degrau, a partir do qual se segue outro degrau, subindo degraus na clarificação de um conhecimento mais alargado e complexo. Este processo de conhecimento através de representações, segundo Damásio (2004), desenvolve-se pelo fenómeno de consciencialização que, pela explicação do autor, ocorre sempre que se gera a representação resultante da modificação do nosso organismo por consequência da sua inter-relação com o “objeto”.⁶

2. “Segundo Habermas, a estrutura comunicativa do mundo-da-vida está orientada para a ação. A situação de comunicação implica uma racionalidade – atividade racional dirigida a um fim – comunicativa da interação, i. e., da atividade comunicativa de concretização de relações mediadas pela linguagem” (Dantas, 2001, pp. 136-137).

3. “Em relação a todo o conhecimento, a linguagem encontrava-se [nos séculos XVII e XVIII] numa situação fundamental: não se podiam conhecer as coisas senão por intermédio dela. [...] porque era ela o primeiro esboço de uma ordem nas representações do mundo; porque era a maneira inicial, inevitável, de representar as representações” (Foucault, 1991, p. 337).

4. As preocupações do século XIX consistiam em “querer neutralizar e como que polir a linguagem científica, a tal ponto que, destituída de toda a particularidade própria, purificada dos seus acidentes e das suas impropriedades – como se não pertencessem de modo algum à sua essência –, ela possa tornar-se o reflexo exato, o duplo meticuloso, o espelho fiel de um conhecimento que, esse, não é verbal” (Foucault, 1991, p. 338).

5. Ainda que difícil, procura-se, neste texto, um certo desvio do formalismo do conhecimento (que opôs Russel a Freud no século XIX), na direção do seguinte pensamento de Foucault (1991, p. 361): “O homem é um modo de ser tal que nele se funda uma parte de si mesmo, que ele não reflete num cogito, ao ato de pensamento pelo qual o recupera; e que, inversamente, vai dessa pura captação aos obstáculos empíricos, à ascensão desordenadas dos conteúdos, à fuga das experiências que escapam a si mesmas, a todo o horizonte silencioso do que se oferece à extensão movediça do não pensamento.”

6. Atente-se ao pensamento de Damásio (2004, pp. 45-46): “Sugiro que nos tornamos conscientes quando os dispositivos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi modificado por um objeto – e quando este conhecimento ocorre simultaneamente com a representação saliente de um objeto. O sentido de si no ato

Como referido, na arte que aqui se analisa, o campo da representação é entendido num sentido holístico, como produto de um processo sistémico corpo-mente, que englobe a ação, a racionalidade e a sensibilidade – e que torna expressiva a representação. Com efeito, a representação, quando expressiva, é o efeito e também a causa de um entendimento sensível e subjetivo acerca da objetividade (do pensamento) relativa(o) à exterioridade da forma (e do meio que a envolve) a que se remete direta (pela percepção e pela mimese) ou indiretamente (pela imaginação, pela recordação ou pelo raciocínio). Nesta ótica, argumentamos que a representação assim desenvolvida se tornará particularmente significativa e identitária.

Na arte, o artista procura o objeto com que se quer relacionar, representando aquilo que deseja ver (acerca do objeto e além do objeto: uma referência presente, uma memória ou a própria obra de arte), e que o conduzirá a uma consciencialização sensível, isto é, na qual o objeto que se apresenta é o resultado de um ajuste sensível àquilo que o artista necessita expressar. Desde logo, no processo de criação, no fenómeno em que o organismo se modifica gerando as representações correspondentes, o objeto do mundo externo – que causa essa modificação no mundo interno – é formulado/criado pelo artista em conformidade com os seus desejos e necessidades e, portanto, tornando a consciencialização naturalmente mais afim ao mundo interno do criador, mais idiossincrática e próxima da identidade do artista. Daí que este, ao criar, altera o seu organismo não só por efeito do objeto externo, mas também do objeto interno e da subjetividade que neste se gera, nomeadamente, numa formulação da identidade, ela própria, enquanto objeto. De qualquer modo, o desejo do artista poderá ser o de criar condições otimizadas, para que as sinergias do sistema mente-corpo se desencadeiem numa harmonia com o mundo que lhe é externo e com o mundo interno, com que se relaciona numa expectativa de (auto)conhecimento.

de conhecer um objeto é uma fusão de conhecimento *novo*, continuamente criado no interior do cérebro enquanto os “objetos”, realmente presentes ou recordados, interagem com o organismo e causam a sua modificação”.

Nesta relação fenomenológica de consciencialização, também há a influência do conhecimento adquirido, que, por sua vez, se contextualiza na autobiografia do autor. Mais: depende do contexto não só do passado e do momento presente, mas também de um futuro imaginário ou iminente e da inteligência, ambas na direção de um alargamento da consciência. Ressalve-se que, não obstante estas variáveis se oponham no que se refere ao papel do real, respetivamente, aproximando-se e divergindo-se da analogia objetiva, qualquer uma delas interdepende, com maior ou menor grau, das restantes.⁷

2.2. A identidade

O modo como representamos os nossos pensamentos e entendimentos acerca das formas do mundo é o efeito da nossa identidade. Por sua vez, esta resulta de uma simbiose entre o objetivo e o subjetivo, se condensa um conjunto de idiossincrasias, valores e aprendizagens pessoais e culturais, que foram definindo a nossa autobiografia e a nossa (pretérita) relação racional (objetiva) e sensível com o mundo. Quando a representação deste se traduz na racionalidade do conhecimento que se contextualize na universalidade coletiva, a influência da identidade poderá subsumir ao desempenho intelectual, num determinado contexto antropológico, literal ou neutro; já quando a representação é artística, traduzindo-se na expressão de uma emoção, de uma ideia ou pensamento, proporciona-se a influência da identidade, abrindo o fluxo da sensibilidade, de tal modo que a racionalidade (da representação) do pensamento se torna sensível, subjetiva e pessoal.

Consideremos que a expressão da representação artística inclui a face intelectual (universalista)

7. Veja-se o que diz Malrieu (1996, p. 236): “É, pois, verdade que em certo sentido a imaginação e a inteligência se opõem mutuamente: a primeira usa projeções sustentadas na identificação e a segunda visa a diferenciação das representações subjetiva e objetiva, aparecendo como uma crítica incessante da projeção. No entanto, a inteligência, enquanto atividade de representação, de apreensão analógica e de interrogação, não deixa de tornar patentes as suas raízes na imaginação”.

e a face sensível do sujeito – que são as partes com que a sua identidade se perfaz verdadeiramente, conquanto nunca definitiva ou estaticamente⁸ – do artista, que se debruça sobre a representação do mundo externo. Nesta deriva pela exterioridade, o artista representa uma obra cuja identidade advém da interseção entre a sua própria identidade e a identidade do lugar, na medida em que a obra e o lugar funcionem como um espelho cujo reflexo lhe devolve a cultura que deseja e/ou com que se identifica.⁹

2.3. Ação-Pensamento

Apesar da diferenciação entre mente e corpo, associando-se, respetivamente, ao pensamento/cognição/consciência e à ação/psicomotricidade/expressão, podemos entender que a ação que subjaz ao pensamento. Isto é, o pensamento é não só o produto/efeito da representação da ação – seja esta corporal ou imaginativa ou ambas (se se tratar de manufacturar uma obra de arte) – mas também a ação/causa do processo de representação. Digamos que pensar é o processo e configuração da representação do que se imagina ou das ideias, dinamizando-as/estruturando-as/acionando-as (in)coerente, criativa e correlativamente. Com a intra/inter/relação das ideias desenvolve-se uma dialética ação-pensamento, num sentido reflexivo recíproco, com que se categoriza (fixando a ação) o pensamento e com que se transforma (dinamizando a representação do pensamento sobre) a ação.¹⁰

8. “Se a identidade é um processo, continuamente aberto e interativo, é impossível alguma vez estabilizá-la e ainda menos descobrir-lhe no interior a sua verdade última” (Kaufmann, 2005, p. 29).

9. “[Os missionários salesianos] para obterem a conversão dos índios, começavam por lhes destruir a organização espacial das aldeias. [...] Destruíam o ‘espelho’ que lhes permitia, apesar das imagens deformadas, olharem-se na sua própria cultura, e conduziam-nos, por conseguinte, a processos violentos de perda de identidade” (Silvano, 2017, p. 26).

10. “O objetivo da atenção/consciencialização não é libertar a mente do mundo fenomenal; é permitir à mente a capacidade de ser absolutamente presente no mundo. O objetivo não é evitar a ação, mas sim estar-se totalmente presente nas

Parece-nos oportuno, neste contexto, convocar o discernimento desenvolvido por Carl Popper (2002) na sua obra “O conhecimento e o problema corpo-mente”. Nesta abordagem, Popper distingue o mundo 1 – o mundo dos corpos físicos e dos seus estados físicos e fisiológicos; o mundo 2 – o dos estados mentais, disposições ou tendências orgânicas; e o mundo 3 – dos produtos da mente humana.

Poderemos concluir que o mundo 1 se refere ao objeto, enquanto matéria pré-existente, o mundo 2 refere-se à subjetividade do sujeito, com a disposição para se relacionar com o objeto e transformá-lo, e o mundo 3 refere-se à objetividade, ou ao objeto construído pela objetivação da relação subjetiva entre o mundo 2 e o mundo 1. O que nos leva a sugerir que o “objeto” é a proto-objetividade; o sujeito é fonte eminente da subjetividade; a ciência é a produção eminente da objetividade como efeito da ação do sujeito sobre o objeto, tornando a sua condição proto numa condição de efetiva objetividade. Por seu lado, a arte, no contexto desta associação, considera-se uma pré-objetividade (ou uma quase objetividade), como se a objetividade da mesma se situasse numa certa condição pré-consciente. Ou seja, a arte não é pura/eminentemente subjetividade, pois não se situa confinada no mundo 2, nem é pura/eminentemente objetividade, pois, ainda que objeto materializado, tem uma presença/influência (legítima) do mundo 2. Numa palavra, a arte une estes três mundos numa experiência total.

Na base da abordagem de Popper (2002, p. 158), repare-se que este refere que o conhecimento subjetivo é inato (ou tradicional) e disposicional, não se conseguindo formulá-lo de modo explícito. Na arte, tal estado de disposição potencial não é exceção. A arte não efetiva o conhecimento e não se processa de modo unívoco assim, mas também não a associamos ao sentido da teoria de autoexpressão. Ao contrário do que esta sugere – em que “a qualidade do trabalho feito depende da aptidão para o executar; depende apenas do talento e dos estados psicológicos e talvez fisiológicos” (Popper, 2002, p. 163) – processa-se com “a ação recíproca de

nossas ações, de modo a que o comportamento da cada um se torne progressivamente mais responsivo e consciencializado” (Varela, Thompson & Rosch, 2001, pp. 166-167).

dar e receber entre a pessoa e o respetivo trabalho” (idem), isto é, numa interinfluência biunívoca entre o mundo 3 (um meio envolvente e a obra de arte) e o mundo 2, para além de este mediar o mundo 1 e o mundo 3.

Não obstante a representação seja da ordem do mundo 3, ela é o efeito da ação do mundo 2. Mas, na arte, essa representação, ainda que possa, eventualmente, não adquirir a massa de um objeto (quando enquadrada nas artes visuais, principalmente quando digitais), é um produto objetivo que se aloca no mundo 3, é uma artificialidade. Deve-se ressaltar que em nenhuma circunstância o corpo se separa da mente, pois a mente, do mundo 2, habita na orgânica do corpo, do mundo 1. O que nos leva a sugerir que o mundo 3 é a representação da relação dialética entre o mundo 2 e o mundo 1. Por outro lado, podemos pensar que a arte se situa no mundo 3, mas ao contrário da ciência, está refém do mundo 2 e só se entende e legitima à luz deste. Já na ciência, o mundo 3 poderá independentizar-se do mundo 2, ao ponto de o podermos gerar e compreender sem a sua influência (se pensarmos, num extremo, na inteligência artificial), ou seja, sem a influência de uma determinada identidade.

A ideia de identidade é uma construção subjetiva resultante da experiência em que o sujeito conjuga os 3 mundos, mas, como na arte, não é situável no plano eminente da objetividade científica; antes se situa no entre o mundo 2 e o mundo 3: como se a obra, enquanto mundo 3, fosse a expressão do mundo 2 na sua dependência do mundo 1. Numa palavra, a obra de arte, do mundo 3, será sempre objeto da ação (do pensamento) ao nível do mundo 2 sobre o mundo 1, assim como sobre o mundo 2 (sobre a subjetividade dos sujeitos) e sobre o mundo 3 (sobre o objeto que se gera).

Em relação à dialética entre a ação e o pensamento, desenvolvida pela psicomotricidade do processo criativo das obras desenvolvidas nesta Residência Artística, repare-se que nela interferem a racionalidade – inerente ao domínio técnico, que dependente da gestão dos mecanismos da cognição com que se procura a analogia de uma forma em relação a um referente objetivo e/ou concreto – e, simultaneamente, a sensibilidade que abre as possibilidades criativas processuais e expressivas (incutindo uma certa irracionalidade na técnica).

Portanto, o mundo 3 adquire identidade, na medida em que tenha sido consequência do fenómeno mente-corpo, em que se inscreve o eu e seu mundo 2, seja na sua inorgânica fisiológica seja na sua ordem racional dependente da mesma. Daí que se adote a ideia de que a obra adquire identidade, num sentido mais abrangente, sempre que o artista crie num sentido holístico e sistémico, isto é, pela ação do corpo e pela ação do pensamento e sua interação dialética. Repare-se no que afirma Claxton:

As pessoas pensam com as sensações corporais. Pensam com a sua imaginação. E pensam com as mãos, tanto através de gestos como no processo efetivo de fazer coisas. Não que o intelecto conceba as coisas e então as mãos façam o que lhes dizem. [...] a interação entre ambos assemelha-se [...] a um baile em que às vezes dirige uma pessoa e às vezes outra (Claxton, 2016, p. 247).

Nesta medida, a racionalidade, do domínio técnico e da objetividade do pensamento, torna-se sensível e idiosincrática, desde que a racionalidade se sensibilize na expressão do pensamento, quando este provenha também das sinergias corporais e não só dos mecanismos cognitivos. De certo modo, evocando Merleau-Ponty, deseja-se a experiência de no “solo do mundo sensível e do mundo do trabalho” (2004, p. 15) sejam condições que existem, como na nossa vida, no “nosso corpo, não esse corpo possível em relação ao qual é permitido defender que se trata de uma máquina de informações, mas este corpo atual que eu chamo meu, a sentinela que se mantém silenciosamente sob as minhas palavras e os meus atos”.

3. A conversão de dicotomias em dialéticas numa condição originária una

No contexto histórico no Jardim de Malufa, a paisagem terá resultado de um reequilíbrio ordem/desordem e sujeito/paisagem em que a convergência racional-sensível se terá submetido a uma certa artificialidade do conceito de identidade de micropaisagem natural, dada a sua geometrização.

Isto considerando que esse conceito dependeu do projeto que delineou a organização e a formalização do jardim e dependeu das intervenções posteriores (ambas obedecendo à ordem racional geométrica e/ou da funcionalidade da sua utilização). De qualquer modo, podemos idear a evolução do jardim considerando que tenha resultado da competição e/ou complementaridade entre a indeterminação do fluxo desordenado da proliferação espontânea da natureza e a submissão desta à determinação deliberada da natureza humana (seja na sua face racional seja na sua face da imaginação)¹¹ com que a controlou, restringiu, “domesticou” e reordenou.

O âmbito em que se explorou a representação do lugar – procurando a (re)convergência entre a natureza racionalizada e a natureza sensibilizada de si através da expressão – incluiu variáveis que influenciaram a experiência criativa, a saber: uma paisagem natural do jardim racionalizada por delimitações geométricas que o definem numérica e quantitativamente¹²; uma paisagem natural envolvente irrestrita que circunscreve a cidade; a paisagem urbana restringida por um desenho geometrizado, *inscrita na/circunscrita pela* desordem da paisagem da montanha; a paisagem humana cuja natureza é o racional-sensível, em que, pela expressão, nem uma nem outra se inscreve ou cir-

cunscreve, mas sim onde se proporciona uma certa simbiose de complementaridade.

No contexto desta reflexão, é de primordial importância entendermos a paisagem/natureza humana do artista enquanto circuncentro¹³ das referências da obra e para onde convergem os vetores do pensamento, da ação e da interpretação da representação. Esses vetores não são senão os elementos – cuja posição média de equilíbrio (as mediatrizes) dos três elementos (lados de um triângulo) – que perfazem a criação da obra (a identidade do artista, a identidade artificial do lugar, a identidade natural da micropaisagem) de que se deseja uma identidade (tendencialmente) perfeita (da circunferência circunscrita ao triângulo relacional). Será a imaginação a procurar a (in) tangibilidade da perfeição (da circunferência); embora a verdadeira perfeição seja, na realidade, a experiência de manifestação sensível do extravasar as circunscrições lógicas, coadunando, num certo devir de reequilíbrio e “equidistância”, o natural e o artificial, o sensível e o racional, a semelhança e a imaginação.

Para lançar o desafio da Residência para este objetivo que combine a artificialidade da predefinição do conceito de (micro)paisagem – como uma identidade produzida com um certo teor racional – e a naturalidade do conceito da paisagem – cuja identidade se revê no clima, na topologia e outros fatores que a tornam particular –, propôs-se uma exploração da *dialogia forma (manifesta)-conteúdo (latente e tácito)*, confrontando binómios subjacentes às conjunções entre a ação e o pensamento e entre a racionalidade e a sensibilidade, por exemplo os seguintes: opacidade/translucidez; centrípeto/centrífugo; sujeito/lugar; manifestação/ocultação; ocupação/desocupação; afirmação/negação; adaptação/inadaptação; rigor/fragilidade; convicções/medos; certezas/hesitações; fechado/aberto; ação/pensamento; exterioridade/interioridade; orgâni-

11. “Estes dois conceitos [natureza e natureza humana] funcionam para assegurar a dependência e o nexos recíprocos da imaginação e da semelhança. Decerto que a imaginação não é, aparentemente, mais do que uma das propriedades da natureza humana, e a semelhança um dos efeitos da natureza. [...] Natureza e natureza humana permitem, na configuração geral da Episteme, o ajustamento da semelhança e da imaginação, que funda e torna possíveis todas as ciências empíricas da ordem” (Foucault, 1991, p. 125).

12. “O mundo antigo, através da medida e do número, elege o caminho para aceder ao conhecimento racional das coisas. Para os pitagóricos, o mundo sensível oferece qualidades e quantidades que a razão é capaz de unificar mediante relações; o princípio racional unificador do conhecimento encontram-no na relação quantitativa. Nos finais do século VI A.C. conseguia-se aceder com o pensamento a um campo mais além do ser puramente físico, os pitagóricos descobriram as relações numéricas que pertencem ao âmbito dos entes ideais, identificando a ordem real da natureza com a ordem real do pensamento. Os números e as figuras geométricas consideraram-se a essência das coisas” (Molina, 2003, p. 218).

13. O circuncentro é a interseção das mediatrizes dos lados de um triângulo. Este ponto é o centro da circunferência circunscrita ao triângulo, que irá passar pelos seus vértices. Uma propriedade importante do circuncentro é o fato de que ele é equidistante dos seus vértices. Isso pode-se demonstrar facilmente pois a distância será igual ao raio da circunferência.

co/inorgânico. Com efeito, esperava-se que estas inter-relações se conduzissem, através de uma dialética, para a consubstanciação de diferentes tipos de pensamento numa representação cuja essência estética fosse a razão sensível – de certo modo, como diz Schiller, uma conceção de um belo em que se sintoniza “a razão e a sensibilidade, sendo apenas por causa desta sintonia que ele tem encanto para nós” (1997, p. 223). E essa sintonização permite que (o seu) jardim seja, nas palavras que Rui Algarvio aplicou no título da Figura 1, “aquele que a sua vista apanha”, acrescente-se, conforme a suscetibilidade ao encanto.



Figura 1. “Jardins da Malufa (o seu jardim é aquele que a sua vista apanha)”. Técnica mista sobre papel de aguarela 300 g, 150×300 cm, 2021.

No fundo, desejava-se desafiar o artista a desenvolver um processo criativo para a procura de um belo entendedor, que fosse facilitado pela inter-relação entre os binómios significativos (sugeridos) – ao nível do conteúdo – por meio da abordagem simultaneamente de extrospeção formal e de introspeção sensível. Isto é, por meio da dinâmica forma/conteúdo, desejava-se a imersão numa reflexão – sobre/atraves dos conceitos com sentidos significativos divergentes – com que se re/ordenasse a representação tornando-a permeável à sensibilidade ou, como consta no título da Figura 2, na medida em que “este jardim é o prazer dos sentidos”. Numa palavra, desenvolvendo a repre-

sentação de um conhecimento sensível, onde não houvesse oposição de opostos, mas sim, pelo seu diálogo, uma condição originária uma para onde os mesmos (re)convergissem.



Figura 2. “Jardins da Malufa (este jardim é o prazer dos sentidos)”. Técnica mista sobre papel de aguarela 300 g, 150×300 cm, 2021.

4. A procura introspetiva da identidade do artista por meio de uma extrospeção dirigida à identidade do lugar

O contexto da abordagem artística que se desenvolveu na Residência confrontou-se com uma parte do Jardim Malufa desenhada de um modo racional e, portanto, com uma composição formal geométrica (que se terá estatizado numa certa categorização estabelecida pelo autor do seu projeto e pelos que habitaram no lugar). Esta condição constitui uma exterioridade pré-determinada, a partir da qual se propôs a Rui Algarvio uma reformulação formal através de uma livre associação de ideias por via da des/re/ordenação, que incutisse o teor sensível e natural no antes racional e artificial. Constatámos que terá sido a conjugação da racionalidade, na sua condição *a priori*, com a sensibilidade, *a posteriori*, que permitiu a revelação da identidade (natural) em devir do artista, quando desenvolveu a sua expe-

riência de interpretação e desestabilização da ideia de identidade (artificial) estabilizada do jardim (e dependente de conceitos e tipologias de organização geométrica). Em vez disso, a intervenção na ideia de jardim é, na verdade, um meio de se fundir nele, como se a natureza do jardim fosse (ou se tornasse) da família da natureza humana do artista. O pretexto para isso foi a relação com o Jardim Malufa (mas poderia ser outro objeto de relação), no qual se encontraram condições particulares de abordagem artística. Veja-se, também, o que descreve Notz (in Centeno e Freitas, 1991) referindo-se à abordagem do “jardim” pelos autores medievais, neste caso, no que se refere à “função simbólica atribuída ao ato da leitura que cria a relação entre o texto e aquilo a que chamaremos jardim”:

No jardim, a Natureza fala a linguagem do homem. A variedade das suas produções, noutros lugares incontável e confusa, concorda com o projeto do jardineiro que deseja harmonizar ou distinguir as espécies, espera que a Natureza dê vida ao que concebeu. Ele pede-lhe, de certo modo, que refaça o puzzle de antemão imaginado, que leia a ‘divisa’ no sentido medieval, a descrição que ele propõe. Os cuidados do jardineiro tendem para que a Natureza manifeste no seu recinto a beleza e a bondade cujos critérios são comuns a ambos. [...] Descrever este jardim é idealmente reconhecer-se naquele cuja linguagem exprime a perfeita harmonia entre o homem e a Natureza, entre a palavra e a coisa, cuja distinção permite enfim aceder à plenitude do sentido. (Notz in Centeno e Freitas, 1991, pp. 65-66)

Pode-se entender, acerca do que se vem expondo, que não nos focamos numa exclusividade do subjetivismo introspectivo. Aliás, neste projeto, é inerente criar espaço para um, designado por Quintás (2004, p. 218), “encontro”, isto é, “uma relação bipolar que vincula a autonomia e a heteronomia, e desborda por elevação toda a posição hegemônica do sujeito sobre o objeto, do homem sobre o mundo, a ‘interioridade’ sobre a ‘exterioridade’”. Nesta ótica, a abordagem extrospectiva pela representação da paisagem serviu de base (e foi necessária) à exploração

de uma diferente interpretação sobre a percepção da artificialidade das formas (que categorizam a identidade superficial ao jardim).

Porém, essa visão extrospectiva não se reduziu a uma objetividade mimética, antes teve o papel de objeto de relação do artista – eu–não eu – com que se possibilitou a emergência da sensibilidade do artista e a respetiva imergência, numa certa introspeção. No fundo, Rui Algarvio, estabeleceu uma relação consigo próprio, recorrendo às expressões de Melchior-Bonnet (2016, p. 222), num certo “face a face”, numa “projeção, circulação – do desejo ao reflexo e do reflexo ao desejo” para “observar-se, avaliar-se, sonhar-se, transformar-se”. Mas também, apoiando-nos em Elkins (1997), para possuir:

Quando dizemos, ‘apenas olhar’, eu quero dizer que estou a investigar, eu tenho o meu ‘olho à procura’ de alguma coisa. Olhar é expectar, desejar, nunca somente taking in light, nunca meramente recolher padrões e informação. Olhar é possuir ou o desejo de possuir [...]. Eu não posso olhar para nada – qualquer objeto, qualquer pessoa – sem a sombra do pensamento de possuir essa coisa. Esses apetites não só acompanham o olhar – eles próprios estão a olhar. (1997, p. 22, T. A.)

Nestas circunstâncias, as representações do(s) pensamento(s) nas obras artísticas desenvolvidas nesta Residência são o reflexo da interioridade da identidade do artista, resultante da interinfluência entre o *mundo interior-mundo exterior* e também da (intra)relação introspectiva *eu (consciente)-eu (inconsciente)*, que depende da relação extrospectiva *eu-não eu*. O que nos remete para a afirmação de Matos, quando diz que “aprender com a experiência relacional, emocional e epistémica [...] é investigar: fazer perguntas à realidade, externa e interna; questionar e questionar-se” (2011, p.: 34). Por outro lado, a relação deliberada de Rui Algarvio em relação ao Jardim (e envolvimento) consolida um certo valor e sentido significativo do mundo externo; como diz Crespo (2011, p. 201), fundando-se no pensamento de Wittgenstein (Diários, 11/6/1916), “é através do sujeito, da sua vontade, que o valor penetra no mundo e é através da relação do sujeito

com as coisas que elas se tornam significativas”, mas, acrescente-se, não como corroboração de significados pré-estabelecidos.

Assim, os resultados artísticos não pretendiam evidenciar o significado pré-existente de identidade de lugar artificial dos Jardins do Malufa, que se revelasse pela constatação da percepção da exterioridade da sua composição formal (organizada deliberada e racionalmente pela geometria do seu projeto) ou da desorganização na espontânea proliferação das plantas (resultante da ausência da deliberação do projeto ou da vontade de seus pretéritos habitantes). O que se pretendia, e que se indicia nos trabalhos de Rui Algarvio, era a possibilidade de que a representação, enquanto exterioridade, assumisse o papel de um espelho que fizesse com que o autor (se) questionasse e (se) interrogasse através do (reflexo do) seu olhar sensível e entendedor¹⁴, por um lado, acerca (e através) da exterioridade dos lugares da paisagem e, por outro lado, simultânea e conseqüentemente, acerca (e através) da interioridade de si.

Na base destes pressupostos, sugerimos que a Residência Artística que Rui Algarvio desenvolveu tem de facto uma relação forte à identidade do próprio artista¹⁵. Em concreto esta inter-relação *identidade do artista–identidade do lugar–identidade da obra* processou-se por uma identificação empática/introjetiva e percetiva/extrospetiva ao (contexto do) lugar. O artista pensou sobre o lugar representando-o expressivamente, procurando uma ideia da interseção entre a identidade artificial (imanada pela cultura e pelo projeto do jardim), a

identidade natural (própria da especificidade da família das plantas) e a identidade do artista. De certo modo, a relação do artista com a exterioridade da natureza não corresponde a uma alienação de si.

Repare-se que, num sentido oposto ao que Rui Algarvio desenvolveu, a aproximação submissa à objetividade externa criaria uma distanciação da subjetividade do artista, ou seja, uma alienação do eu. Todavia, ainda que não se pretendesse tal trajeto, a objetividade, ou uma certa alienação de si, é necessária para que o sujeito consiga discernir o que é ou não é.¹⁶ Por outras palavras, à semelhança do jogo de uma criança, a criação artística desenvolvida nesta Residência acompanhou-se por uma oscilação, uma intrusão e uma realização, na relação entre o imaginário e o real. Sugerimos a leitura do seguinte parágrafo de Winnicott:

[A criança] ao jogar, manipula fenómenos exteriores ao serviço dos sonhos, e investe alguns deles com significação e sentimentos oníricos. Há um desenvolvimento que vai dos fenómenos transitivos ao jogo, deste ao jogo partilhado, e deste às experiências culturais. [...] O jogo é intrinsecamente excitante e precário. Esta característica não deriva do despertar dos instintos, mas sim da precariedade da ação recíproca, na mente da criança, entre o que é subjetivo (quase de alucinação) e o que se percebe de maneira objetiva (realidade verdadeira ou partilhada). (Winnicott, 2013, pp. 97-98).

A ideia que se quer relevar é que a arte aqui analisada conjuga a subjetividade introspetiva (e subjetiva) e objetividade extrospetiva (do real externo/material/concreto). A obra de arte seria, nestes termos, a construção de uma “identidade narrativa” (que Ricoeur desenvolveu), nas palavras de Correia (2012, p. 96): “a partir da mediação entre a experiência de nós próprios – a ipseidade – e os espelhos, ou lentes da ficção literária que permitem redimensionar a nossa existência, seja a nível dos

14. “Assim, a visão desdobra-se: há uma visão sobre a qual eu reflito, não a posso pensar senão como pensamento, inspeção do Espírito, juízo, leitura de signos. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, dominada por um corpo seu, da qual só podemos ter ideia exercendo-a, e que introduz. Entre o espaço e o pensamento, a ordem autónoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não foi eliminado: ele foi remetido do «pensamento de ver» para a visão em ato” (Merleau-Ponty, 2004, p. 45).

15. Não se confundindo personalidade, em que se evidenciam/manifestam comportamentos específicos/particulares do sujeito, com identidade, socorremo-nos da ideia de Jung (2008, p. 521) de que “a identidade é sempre um fenómeno inconsciente”, é “uma igualdade inconsciente com o objeto”, “uma igualdade *a priori*, que jamais foi objeto da consciência”.

16. “Não há construção de subjetivação sem esses momentos de perda de si, mesmo que se corra o risco de eliminar o Eu com o Mim” (Touraine & Khosrokhavar 2001, p. 122-123).

nossos valores, da nossa vivência do tempo ou da nossa linguagem”. Veja-se a atenção que o artista assume em relação à experiência, do cotidiano, quando menciona no título da Figura 3: “o jardim tem uma vida quotidiana”.

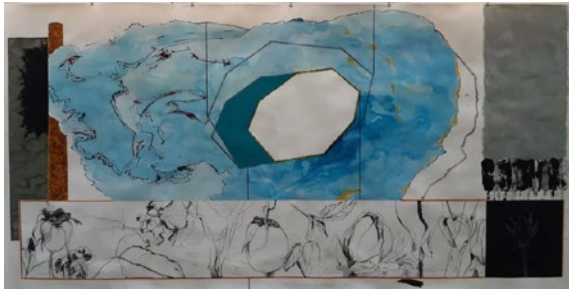


Figura 3. Rui Algarvio, “Jardins da Malufa (o jardim tem uma vida quotidiana)”. Técnica mista sobre papel de aguarela, 300 g, 150×300 cm, 2021.

Poderemos pensar nos trabalhos de Rui Algarvio como tentativa de convergência de si para si, de tal modo que a identidade, apropriando-nos das palavras de Correia (2012, p. 96), “descobre-se nesse instante temporal de esquecimento e de crise, que, mais do que apagar, faz ressaltar ainda mais a identidade das nossas vidas”. O que não que dizer que o artista tenha procurado consubstanciar na obra uma cultura em que se pudesse reconhecer, mas sim descobrir-se¹⁷, ou melhor, ampliar o alcance do fenómeno de sua (auto)consciencialização. Logo, para que no processo criativo o fenómeno de consciência potenciase o conhecimento e não o reconhecimento, revelou-se profícua uma análise da ideia cultural implícita, acompanhada de uma introspeção, que permitisse ao artista não uma identificação à ideia cultural prévia, mas sim à sua desconstrução e, assim, à complexificação de seu autoconceito: a sua identidade.

17. Note-se que, segundo pensa Jullien (2017, p. 73), a cultura não deve servir para uma construção da ideia de si na tentativa de um certo reconhecimento; em vez disso, ela conjuga um conjunto de recursos para promover a capacidade existencial como sujeito, em que, separando-se (dela), adquire consciência.

5. Pensar o lugar através da expressão da representação da simbiose entre a identidade do eu e a identidade do não eu

A reflexão/investigação artística sobre o tema proposto para a residência artística revelou uma diferente maneira de representar(-se) através do pensar(-se) e do ser(-se) no meio, do não eu, presumivelmente, alterando ou alargando a (auto)consciência através da relação entre o mundo interno e o mundo externo. Neste sentido, supôs-se que no devir de uma introspeção, através da extravasão criativa, se pudesse formular não só uma diferente ideia de identidade de um lugar do mundo externo, mas também o conceito da identidade do mundo interno do si mesmo. Isto considerando que, por um lado, em ambos os casos, a experiência se mede por uma atenção extrospectiva acerca do exterior, ao mesmo tempo que a interioridade manifeste a sensibilidade de uma introspeção por meio da relação com o mundo externo. Por outro lado, pressupõe-se a condição de que a ação da procura da identidade da representação passasse pela relação entre a identidade do (mundo interno do) artista e a identidade do (mundo externo do) lugar, através do reequilíbrio racionalidade/sensibilidade, eu/não eu, ordem/desordem e artificial/natural.

Para ir ao encontro das possibilidades que se acabaram de mencionar, sugeriu-se que a orientação da residência artística não se direcionasse por um pensamento ilustrativo sobre (o não eu do) lugar, mas antes por uma representação interrogante através da experiência que, pela imergência no imaginário em ligação próxima com o inconsciente, conduzisse o artista para um fluxo mais direcionado à sua individuação (do eu, do self). Diríamos que se desejava que o processo de criação se associasse a uma verdade (acerca de si), pelas palavras de Heidegger (2019, p. 33), como um “desocultamento do ser” em que a mesma (verdade), contudo, segundo o autor, “não está obrigada a tomar forma corpórea”, isto é, no que nos refere, uma equivalência entre a ideia de si e a respetiva representação e muito menos sua figuração.

Logo, não se esperava que as representações fechassem significados, nem que as palavras confinassem representações. O que se desejava era

desafiar o artista a explorar uma ambiguidade entre significados e formas (a elas associados), com que se abrissem diferentes e mais idiossincráticos sentidos do si mesmo, ainda que através da (subjetivação) da objetividade (das formas) do não eu, do lugar do jardim.

Propôs-se, assim, uma abordagem poética que coadunasse ideias de identidade de lugar/não eu, em que o artista se aproximasse da sua própria identidade através da abordagem subjetiva, numa certa alienação do pré-conceito de identidade do lugar, formulando o seu conceito da identidade do lugar, com que convergisse para a interioridade de si. Não obstante, essa subjetivação, ao ter como meio a representação, na verdade, associa-se à objetivação, ou melhor, a uma dessubjetivação, com que de certo modo se torna possível um olhar de si para si, de certo modo, um olhar externo a partir da interioridade.¹⁸

A aproximação a si através da aproximação sensível (e entendedora) à estética do lugar ultrapassa a mera sensação agradável da perceptibilidade do exterior, num sentido mais abrangente, implica uma relação entendedora nesse recurso ao perceptível e respetiva representação expressiva.¹⁹ A partir da razão sensível e da objetividade subjetivada, a expressão da criação dos trabalhos desta residência possibilitou a compatibilização e o (re)convergir de tendências divergentes como as seguintes: a racionalidade e a sensibilidade; a identidade artificial racionalizada (pela geometria) da paisagem de um jardim; a identidade natural de uma paisagem agreste, da montanha, livre da razão humana; a identidade do sujeito que pensa, atua e representa sobre uma paisagem onde circula e que observa; a identidade híbrida (natural e artificial) da obra da

arte, isto é, um objeto com uma identidade própria, resultado da equação em que a identidade do eu se interseta com a identidade dos não eus. No fundo, a expectativa era de que o artista recriasse o conceito de identidade do lugar, por forma a que o mesmo (se) revelasse (n) o processo do pensamento sobre uma certa projeção da sua própria identidade.

Como se foi evidenciando nesta reflexão, Rui Algarvio adotou uma modalidade de exploração artística em que – numa abordagem com um certo coeficiente de analogia, em que teve como ponto de partida a objetividade das formas de um lugar – a exterioridade da forma e a interioridade do seu sentido subjetivo não se excluem; complementaram-se na identidade da obra, que, por sua vez, não é senão a interseção da identidade do artista e a identidade do lugar, numa oscilação entre a alienação/aproximação de/a si e do/ao lugar.

Conclusão

O trajeto de pesquisa/investigação artística constituiu-se pela flexibilidade intrínseca entre a forma e o conteúdo, entre o ser-se e ser no lugar – através da coabitação dinâmica, mais ou menos pacificadora, entre afirmações, negações e interrogações, entre a constatação e a inquietação, entre a identificação e a identidade. Nesta ótica, podemos sugerir que para Rui Algarvio o processo de interpretação do lugar se conjugou/estendeu (tacitamente) com/ao autoconceito de si, artista, na medida em que a experiência dialógica terá permitido uma exposição a oscilações, introversão/extroversão, introspeção/extrospeção e expressão/reflexão. Sendo que o que potenciou este caminho foi a livre associação de sentidos e as situações em que a objetividade da percepção e do entendimento se terá nutrido pela sensibilidade estética, cinestésica, emotiva e afetiva.

Podemos inferir que esta residência permitiu uma experiência em que, implicitamente, se terá descaracterizado da identidade da composição formas do Jardim de Malufa, inculcando-lhes um diferente entendimento por meio de sua exploração artística e idiossincrática, e assim atribuindo-lhes uma diferente identidade. O recurso para o conseguir foi a ambiguidade entre a afirmação, a negação e a interrogação; portanto, não pela polaridade de

18. “Não há subjetividade, mas um olhar sobre si, que liberta a subjetivação”, no sentido de uma dessubjetivação em que, acrescenta o autor, “nos deixamos invadir pelas forças exteriores que comandam a subjetividade” (Touraine & Khosrokhavar, 2001, p. 122).

19. O belo distingue-se do agradável porque, diz Schiller (1997, p. 196), “agrada através da forma do seu fenómeno, não através da sensação material. É certo que ele agrada ao sujeito racional apenas na medida em que o mesmo é simultaneamente sensível; mas também ele só agrada ao sujeito sensível na medida em que o mesmo é simultaneamente racional”.

qualquer uma das interjeições, mas sim pela sua correlação estimulante e dialética, pelo diálogo com que se reconciliaram.

O processo criativo desenvolveu-se de tal modo que a expressão de formas inéditas (com uma identidade própria) se revelou como efeito de uma flexibilidade entre a racionalidade e a sensibilidade, isto é, numa racionalidade sensibilizada e numa sensibilidade entendedor. Essas formas inéditas conduziram (e seriam conduzidas por) uma configuração do eu, e cuja consciencialização se poderia revelar nova/diferente e, portanto, com algum ineditismo, sempre que a razão se sensibilizasse. Mas não só: também quando o instinto de racionalizar-se em equilíbrio com os afetos e as emoções – tudo isto num alargamento da consciência. Daí que entendamos que estas obras revelam a ideia de que a forma consubstancia realidades de naturezas (aparentemente) diferentes, num certo sentido, através da simbiose entre a racionalidade e a sensibilidade – variáveis que, inerentemente, se completam e complementam no fenómeno de consciencialização (de si). Portanto, podemos sugerir que a ação do pensamento criativo funciona como fenómeno do conhecer(-se) sentindo(-se), sempre que na reordenação da representação dos sentidos – desestabilizando, questionando e reformulando as categorias sobre o entendimento de uma identidade – se desenvolva um autoconceito individual mais clarividente. Numa palavra, transformando, através da expressão, a representação do não eu numa representação do eu, de si mesmo. Em suma, a residência artística orientou-se pela abordagem fenomenológica e poética do lugar e por uma certa imersão autobiográfica acerca do eu sensível e entendedor.

Referências bibliográficas

- [1] Crespo, N. (2011). *Wittgenstein e a Estética*. Assírio & Alvin.
- [2] Foucault, M. (1991). *As palavras e as coisas*. Edições 70.
- [3] Heidegger, M. (2019). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.
- [4] Jullien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- [5] Jung, C. (2008 [1921]). *Tipos psicológicos*. Edhasa.
- [6] Kaufmann, J.-C. (D. L. 2005). *A invenção de si: Uma Teoria da Identidade*. Instituto Piaget.
- [7] Malrieu, P. (D. L. 1996). *A construção do imaginário*. Instituto Piaget.
- [8] Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. Edições Perspetiva.
- [9] Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. (5ª ed.). Vega.
- [10] Matos, A. C. (D. L. 2011). *Relação de qualidade: Penso em ti*. CLIMEPSI Editores.
- [11] Popper, K. R. (2002). *O conhecimento e o problema corpo-mente*. Edições 70.
- [12] Quadros, A. (1986). (Organização, introdução, notas e bibliografia básica atualizadas). *Obra em prosa de Fernando Pessoa: Páginas sobre Literatura e Estética*. Publicações Europa-América.
- [13] Quintás, A. L. (2004). *La experiencia estética y su poder formativo*. Universidad de Deusto.
- [14] Rubin, R. (2023). *The creative act: A way of being*. Edinburgh: Canongate.
- [15] Schiller, J. C. F. (D. L. 1997 [1792-1804]). *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- [16] Touraine, A. & Khosrokhavar, F. (2001). *A procura de si*. Instituto Piaget.
- [17] Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (2001). *A mente corpórea: Ciência cognitiva e experiência humana*. Instituto Piaget.
- [18] Winnicott, D. W. (1971/2013). *Realidad y Juego*. Gedisa Editorial.

Bio

Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa. Pós-doutorado em Media Artes, FALUBI (2022). Doutor em Arquitetura – Ramo do Desenho, FAUL (2018); Mestre em Educação Artística, FBAUL (2007), Licenciado em Artes Plásticas – Pintura, FBAUP (1996). Publicação regular de artigos científicos em revistas portuguesas e internacionais. Participação regular em congressos nacionais e internacionais. Publicação do livro *Desenho, Criação e Consciência* (2010) e do livro *Desenho e Geometria* (2023). 1º Prémio no Concurso de Artes Plásticas do Inatel (2015), Prémio Aquisição no Prémio de Jovens Pintores Fidelidade (1998). Exposições individuais desde 1993, das quais se destacam as seguintes: 2023, Galeria Porto Oriental, Porto; 2022, Galeria Pintor Fernando Azevedo, Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa; 2021: Museu Municipal de Faro; 2018: Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha; 2015: Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal; 2013/2014: Ars GEometrica Galéria, Eger, Hungria; 2013: Galeria Monumental, Lisboa; 2005: Galeria Vilar (ÁRVORE) [...] Diversas exposições coletivas, em Portugal e no estrangeiro (Madrid, Veneza, Skopje, Amesterdão, Seul, Xi'an, Tallinn, Milão, Londres e Toronto).

Como citar e licença

Salgado Pereira Rodrigues, L. F. (2023). A paisagem que me representa: Rui Algarvio representando-se na obra. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 100–113. <https://doi.org/10.34623/y400-s522>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Inteligência Artificial no Design de Comunicação em Portugal

Estudo de Caso sobre as Perspetivas de 10 Designers Profissionais de pequenas e médias empresas

Artificial Intelligence in Communication Design in Portugal: A Case Study on the Perspectives of 10 Professional Designers from Small and Medium-Sized Enterprises

Ângela Ferreira

angela.ferreira@ubi.pt

Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior Covilhã, Portugal

ORCID iD 0009-0009-9562-5508

Joana Casteleiro-Pitrez

joana.casteleiro.ferreira@ubi.pt

Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior Covilhã, Portugal

ORCID iD 0000-0003-1182-9108

DOI <https://doi.org/10.34623/k2dr-bf60>

Artigo recebido em 2023-02-28

Artigo aceite em 2023-09-21

Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

Quando se debate inovação na área do design, debate-se necessariamente sobre tecnologia. As novas tecnologias conduziram a mudanças que têm tido implicações na prática projetual do designer. A Inteligência Artificial (IA) é uma dessas tecnologias que está a causar um grande impacto em inúmeros setores. Consideramos que na área do design ainda há pouca investigação sobre a forma como a IA é utilizada e percebida. O objetivo deste estudo passa por compreender como os designers percebem e utilizam a IA no design de comunicação em Portugal. Tendo como base esta premissa, foi aplicada uma metodologia de carácter qualitativo cujo plano de investigação é o estudo de caso. Os instrumentos de recolha de dados foram as entrevistas e os questionários com designers de 10 empresas portuguesas de design de comunicação e a pesquisa documental dos *websites* dessas mesmas empresas.

A investigação revelou que os profissionais de design possuem noções básicas de IA, compreendendo os seus benefícios e desvantagens. Em geral, têm opiniões positivas sobre o uso da IA no seu trabalho diário, acreditando que será importante para o futuro do design. Utilizam-na para verificações de qualidade e análise de *insights* dos utilizadores durante as fases finais do processo de design, mas a maioria opta por não a utilizar devido a fatores como o alto custo de *softwares* e *hardware*, a falta de ferramentas específicas no mercado nacional e a crença de que a IA não fornece a componente empática e humana necessária ao domínio do design. Os entrevistados também relataram ter pouco conhecimento sobre as competências necessárias para trabalhar com a IA

no dia-a-dia. Os resultados não pretendem representar todo o panorama do design de comunicação em Portugal, mas sim oferecer a perspetiva relatada pelos participantes deste estudo.

When one debates innovation in the field of design, one necessarily debates technology. New technologies have brought changes that have had implications on the designer's projectual practice. Artificial Intelligence (AI) is one of these technologies that is having a major impact on numerous sectors. We believe that in design there is still little research on how AI is used and perceived. The objective of this study is to understand how designers perceive and use AI in communication design in Portugal. Based on this premise, a qualitative methodology was applied, whose research plan is the case study. The instruments for data collection were interviews and questionnaires with designers from 10 Portuguese communication design firms and documentary research of the websites of these same firms.

The research revealed that design professionals have basic notions of AI, understanding its benefits and drawbacks. In general, they have positive opinions about the use of AI in their daily work, believing it will be important for the future of design. They use it for quality checks and analysis of user insights during the final stages of the design process, but most choose not to use it due to factors such as the high cost of software and hardware, the lack of specific tools in the national market, and the belief that AI does not provide the empathetic and human component necessary for design mastery. Respondents also reported having little knowledge about the skills needed to work with AI daily. The results are not intended to represent the whole landscape of communication design in Portugal, but to offer the perspective reported by the participants of this study.

Palavras-chave

Design de Comunicação • Inteligência Artificial • Empresas de Design

Communication Design • Artificial Intelligence • Design Companies

1. Introdução

Um dos principais motores de inovação no domínio do design é o surgimento de tecnologias disruptivas. As primeiras revoluções industriais visavam a simulação do trabalho manual através do uso de máquinas. Na revolução digital o propósito passa pela tentativa de simulação da mente humana.

Nos últimos anos, a Inteligência Artificial (IA) tem sido tema de discussão. A IA é a simulação de inteligência por máquinas ou algoritmos através da execução de tarefas tipicamente associadas a seres inteligentes, tais como a assimilação de conclusões a partir de dados (Andreu-Perez *et al.*, 2018; Russell & Norvig, 2020). No entanto, é importante destacar a diferenciação entre “Inteligência Artificial” e “Inteligência Artificial Generativa”. Enquanto a IA abrange um espectro mais amplo de técnicas e aplicações, a IA Generativa refere-se especificamente a abordagens que envolvem a criação de conteúdo original e inovador por parte das máquinas (Jovanovic & Campbell, 2022). Alguns exemplos de ferramentas de IA Generativa incluem o *Midjourney*, *DALL-E*, *Stable Diffusion*, *Designs.ai*, *DeepArt*, *RunwayML* e *Artbreeder*.

Segundo Ana Paiva (como citado em Guerra, 2019), em Portugal existem já muitos investigadores de IA reconhecidos internacionalmente. No caso específico do design, podemos dizer que os investigadores e profissionais desta área têm demonstrado interesse e preocupação sobre os efeitos futuros da IA e da IA generativa e a forma como ela pode afetar o design. A profissional internacional *Silka Siestma*, chefe de Emerging Design na *Adobe*, afirma numa entrevista com Helen Armstrong (2021):

Estamos no horizonte de uma nova era de computação espacial – um mundo onde as experiências digitais se interligam com a realidade física. Tecnologias imersivas e 3D como AR (realidade aumentada) e VR (realidade virtual), juntamente com voz e sensores incorporados, estão todas a convergir para um novo meio, alimentado por inteligência artificial [...]. Esta é uma enorme mudança atual no design. (Siestma como citado por Armstrong, 2021, p. 78).

Segundo o especialista em design de interação Keima Kai (2022), a área do design deverá passar por uma transição significativa:

O advento da tecnologia no domínio do design é um fenómeno bem conhecido, e os designers há muito que estão na vanguarda do aproveitamento do seu potencial para inovar e alargar os limites do seu ofício. Tal como no final do século XV a ascensão da tipografia incentivou os escribas [...], não é rebuscado esperar uma mudança semelhante desencadeada pela IA no século XXI. (Kai, 2022).

No entanto, ainda não é possível compreender quais os trâmites dessa transição. Por um lado, pelo facto da IA não estar ainda totalmente estabelecida e por outro porque não existe de momento um volume de investigação considerável sobre a IA no âmbito do design. A investigação desenvolvida até aqui é direcionada sobretudo para o Design UX e para a Interação Homem-Máquina (Chromik *et al.*, 2020; Yang *et al.*, 2018) focando maioritariamente grandes empresas internacionais, como é o caso da *Tesla*, *Airbnb*, *Netflix* ou *Microsoft* (Verganti *et al.*, 2020) sendo que também foram estudadas algumas *start-ups* (Cautela *et al.*, 2019). Tem ficado de lado o estudo sobre outras áreas do design e a IA em pequenas e médias empresas. Por estes motivos, identificou-se uma oportunidade de estudar a IA no Design de Comunicação em pequenas e médias empresas em Portugal.

É no cerne deste quadro teórico que surge a questão central desta investigação: como é que a IA é utilizada e percebida por designers que trabalham em pequenas e médias empresas de Design de Comunicação Portuguesas? Os seguintes objetivos específicos são, portanto, estabelecidos a fim de delinear e especificar o âmbito da investigação:

- a. Analisar a perspetiva/perceção dos designers portugueses sobre a IA;
- b. Compreender como as empresas de design portuguesas utilizam IA.

De modo a conseguir responder ao problema de investigação, foi feito um estudo de caso, cujas

estratégias de recolha de dados implicaram uma entrevista semiestruturada, um questionário com 10 designers profissionais de empresas portuguesas e a pesquisa documental dos *websites* das empresas que participaram no estudo.

2. O Design e a IA

Como já referimos, o impacto tecnológico no domínio do design tem trazido mudanças nos processos, métodos, técnicas, criação de áreas e nas questões éticas que se vão estabelecendo. De acordo com Schwab (2016), uma quarta revolução industrial está agora a tomar forma, tendo por base a revolução digital. Com o desenvolvimento tecnológico, muitos projetos de design tornaram-se imateriais. A quarta revolução industrial, também conhecida como Indústria 4.0, acontece numa convergência de tecnologias como a Internet das coisas, robótica, veículos autónomos, a impressão 3D, a IA, entre outras (Schwab, 2016). Esta convergência afeta a natureza do emprego, do design e da materialização de produtos e de serviços, bem como o mercado e a estrutura de relações com os seres humanos (Bianchinia & Maffei, 2020). Implica, por isso, mudanças na forma como as pessoas trabalham, vivem, produzem, consomem e aprendem (Vrana & Singh, 2021). Esta revolução afeta o campo do design, as suas instituições culturais e económicas, as suas práticas integradas, (Bianchinia & Maffei, 2020) o papel e as competências dos designers (Liu & Nah, 2019).

A IA tem-se desenvolvido rapidamente nos últimos anos e está presente em diversos setores, causando um impacto significativo na automatização do trabalho e despertando interesse público e académico (Schwab, 2016). Consequentemente, o campo do design e o exercício da profissão são afetados por essas mudanças.

A investigação sugere que há benefícios significativos na utilização de IA no design (Chromik *et al.*, 2020; Lew & Schumacher, 2020), mas também lembra que existem limitações (Dove *et al.*, 2017; Olsson & Väänänen, 2021). A literatura identifica vantagens do processo de design assistido com IA, como a automação de tarefas repetitivas, e desafios, como a necessidade de superar as limitações da

tecnologia e melhorar a colaboração entre humanos e máquinas (Mostow, 1985). Em entrevista a Carly Page (2021) o Professor Stefano Puntoni alerta para a necessidade de supervisão humana ser ainda garantia do correto funcionamento dos sistemas evitando erros. Já o especialista de IA Mukerji Jeet na mesma entrevista (Page, 2021) afirma que a IA pode tornar os seres humanos preguiçosos. As principais vantagens e desafios são discutidos adiante.

2.1. Vantagens

2.1.1. Interpretação de Grandes Conjuntos de Dados

As aplicações de IA que têm suscitado mais interesse, são aquelas que permitem que os computadores completem tarefas com as quais os seres humanos têm dificuldades, incluindo compreender e tirar conclusões a partir de enormes quantidades de dados (Donahue, 2018). Conseqüentemente, a robustez da IA depende da rapidez com que ela pode avaliar grandes quantidades de dados e fazer sugestões de design. Posteriormente, um designer pode decidir e autorizar revisões com base nessa informação (Philips, 2018). Grandes volumes de dados podem ser analisados para criar produtos com melhor desempenho com base nas melhores práticas, convenções e normas UX, e métricas de usabilidade estabelecidas.

2.1.2. Conhecimento Imparcial

Quanto mais utilizadores e um fluxo de dados mais rico e complexo existir, melhores serão as previsões de design assistido por IA sobre o comportamento do utilizador.

As técnicas de *clustering* podem extrair grupos de utilizadores distintos dos registos de dados, oferecer compreensão analítica de quantos grupos podem ser vistos nos dados, e permitir ao investigador preencher os dados específicos (Chromik *et al.*, 2020). Uma análise realizada a empresas descobriu que, utilizando provas estatísticas extraídas dos dados que se obtêm de várias fontes, as *startups* podem analisar e interpretar o comportamento dos

utilizadores utilizando a IA. De acordo com Cautela *et al.* (2019), a IA pode melhorar a objetividade e a análise qualitativa, fundamental em determinados projetos de design.

2.1.3. Automatização

De acordo com entrevistas a profissionais de UX e IHC de empresas e universidades, os designers veem oportunidades para o *Machine Learning* (ML) automatizar algumas das suas tarefas diárias. Ao processar inquéritos contextuais ou entrevistas, por exemplo, previa-se que os serviços de fala para texto baseados no ML reduzissem drasticamente o tempo entre a recolha e análise de dados (Chromik *et al.*, 2020).

A fim de dar aos criativos mais tempo para se concentrarem na sua criatividade, a IA e o ML podem ser utilizados para os libertar do trabalho repetitivo, das execuções difíceis e das responsabilidades organizacionais (Heier, 2020; Pfeiffer, 2018). Este fenómeno é uma recorrência de uma tendência que surgiu durante a revolução industrial (Neuburg *et al.*, 2020). Por conseguinte, repetir padrões de design é uma tarefa que a IA pode completar, tornando irrelevante o domínio de ferramentas de design para exercícios repetitivos (Neuburg *et al.* 2020).

2.1.4. Personalização

Um sistema de IA tem várias oportunidades para explorar padrões baseados no comportamento humano, tanto ativo como passivo (Lew & Schumacher, 2020). Os sistemas de design baseado em IA são capazes de determinar que tipos de *layouts* ou desenhos são preferidos por um conjunto demográfico de utilizadores e que tipos de composições gráficas não serão atraentes para a maioria dos utilizadores. Em alguns sistemas, quando é identificada uma alteração nos interesses e preferências dos utilizadores, a funcionalidade de personalização permite que os *websites* e aplicações se remodelem a si próprios (Cass, 2019).

Um exemplo é a lista de reprodução *Discover Weekly* no serviço de transmissão de música *Spotify*,

que sugere uma série de músicas com base nos padrões do histórico de pesquisa do utilizador e nas suas preferências musicais prospetivas. Adicionalmente, o ecrã inicial da aplicação oferece uma variedade de recomendações baseadas no humor, atividades e circunstâncias externas como o dia da semana e a hora do dia (Kaput, 2022).

2.1.5. Novas Funções de Trabalho

De acordo com uma pesquisa com 1.075 organizações de 12 setores diferentes (Wilson & Daugherty, 2018), a IA está cada vez mais a chegar a conclusões por meio de procedimentos difíceis de entender, necessitando da assistência de especialistas humanos para explicar as suas atividades a utilizadores inexperientes. Eles são particularmente cruciais em campos regulamentados que dependem de evidências, como direito e medicina. As empresas exigem funcionários que trabalhem ininterruptamente para garantir que os sistemas de IA operam de maneira correta, segura e ética, além de ter pessoas que possam explicar os resultados da IA.

Os cargos já foram desenvolvidos, como *Deep Learning UX (DLUX)*, segundo a *Salesforce*, e *Human Centered Machine Learning (HCML)*, segundo o *Google*. Estas palavras sugerem que os designers humanos são responsáveis pela entrada, ajuste dos modelos e seleção final da produção (Heier, 2020).

2.1.6. Aprendizagem Constante

Os métodos tradicionais de design têm restrições significativas relacionadas com a aprendizagem. Mas os sistemas de IA adaptam-se naturalmente, em contraste com os sistemas convencionais que podem durar anos (Olsson & Väänänen, 2021). A IA reduz significativamente a barreira da aprendizagem, permitindo a entrega de design cada vez mais interativo.

Um ciclo oferece uma nova oportunidade de aprender mais, além de utilizar os dados e algoritmos mais recentes (Verganti *et al.*, 2020). Os ciclos de resolução de problemas tornam-se mais precisos nas suas previsões das exigências e comportamentos dos utilizadores à medida que novos dados são

continuamente recolhidos e o motor de IA incorpora capacidades de aprendizagem, levando à proposta de melhores soluções ao longo do tempo.

2.2. Desafios

2.1.1. Conhecimento Técnico

Em diversos projetos de investigação os designers têm afirmado frequentemente que é um desafio compreender o que a IA pode ou não alcançar (Dove, 2017; Yang *et al.*, 2016). Há um consenso crescente de que, para utilizar IA de maneira eficaz, é necessário que os designers tenham algum conhecimento técnico sobre o assunto. No entanto, ainda há incompreensão no que respeita ao nível, quantidade e pertinência do conhecimento necessário aos designers (Yang *et al.*, 2020). De acordo com um estudo de Yang (2017), é recomendável capacitar os designers com literacia técnica, em vez de apenas instruções sobre como funciona a IA.

2.1.2. Dificuldade em Criar com IA

A IA é uma tecnologia mais desafiadora para trabalhar do que as tecnologias anteriores, e esse é um dos motivos pelo qual se vê menos inovação de design com a IA. Também promove um afastamento significativo das convenções de design anteriores, como a transição inicial do papel para a página web (Holmquist, 2017). Os designers podem, portanto, achar desafiador a criação de projetos que façam a ponte entre a IA e as perspetivas humanas (Dove *et al.*, 2017).

Ao discutir as dificuldades apresentadas pelo ML numa sondagem de peritos em UX, os inquiridos mencionaram frequentemente a sua dificuldade em compreender a tecnologia (Dove *et al.*, 2017). Como resultado, nem os padrões de design, nem as ferramentas de prototipagem, nem os cursos de design a incluem atualmente como um componente padrão da abordagem de design UX.

Da mesma forma, os investigadores de design afirmam que não foram feitos estudos suficientes para prever como o ML poderia melhorar a expe-

riência do utilizador. Uma escassez de investigação que funde UX e ML foi revelada pela investigação de Yang Banovic & Zimmerman (2018) em que analisaram 2.494 artigos relacionados com IHC (Interação Homem-Máquina).

2.1.3. Colaboração com Cientistas de Dados

Para conseguir obter o máximo da tecnologia de IA, os designers devem colaborar com cientistas e engenheiros de dados, tal como acontece noutros projetos interdisciplinares (Girardin & Lathia, 2017). Embora tenham conhecimento técnico em sistemas de ML, os engenheiros podem não entender totalmente como a IA afetará a sociedade. Por outro lado, os designers podem evitar danos aos serviços de IA se estiverem cientes de repercussões imprevistas e direções inseguras (Pair, 2018).

Especialistas em IA, no entanto, podem ser um recurso escasso e com o qual é difícil de comunicar. No estudo de Yang *et al.* (2020), vários designers afirmaram que a ausência de um fluxo de trabalho compartilhado, áreas delimitadas ou um vocabulário comum dificultava o trabalho eficaz com engenheiros de IA.

2.1.4. Falta de Transparência

Os inquiridos de um estudo sobre as dificuldades de usar ML como ferramenta de design (Dove *et al.*, 2017) estão preocupados com a semelhança do ML a uma caixa negra (Stoimenova & Price, 2020). Como muitos paradigmas de IA simplesmente tentam construir um relacionamento entre variáveis de saída e entrada com base numa coleção de dados, é impossível determinar exatamente que componentes de dados um sistema de IA tem e não tem usado (Holmqvist, 2017). Esta falta de transparência levanta preocupações sobre como este problema afetará a confiança dos utilizadores no sistema e quem será responsabilizado em caso de falha ou dano. Adicionalmente, pesquisas e entrevistas com designers revelam que o acesso ao utilizador é visto como uma barreira significativa devido aos requisitos legais, confidenciais e financeiros (Chromik *et al.*, 2020).

2.1.5. Negligência na Diversidade de Utilizadores

Os designers que trabalham com IA, entrevistados no estudo de Mohapatra (2020), deram alta prioridade ao aspeto ético envolvido na conceção de produtos e serviços.

O estudo de Olsson e Väänänen (2021) concluiu que a IA centrada no ser humano deve ter em conta a diversidade de utilizadores finais. Os resultados do estudo indicam que a ideia fundamental de IA pode implicar a falsa promessa de personalização automática por defeito, podendo levar os designers a ignorar a diversidade dos utilizadores. Como resultado, grupos de utilizadores vulneráveis como os idosos podem receber um mau serviço (Olsson & Väänänen, 2021).

2.1.6. Limitações de Criatividade

O estudo de Neuburg *et al.* (2020) indica que a principal falha da IA no âmbito do design diz respeito à compreensão do design como um processo de resolução de problemas. É precisamente quando o processo de design requer desafios e redefinição de paradigmas estabelecidos em vez de apenas produzir artefactos, que o uso de IA atinge os seus limites.

Existe uma preocupação generalizada, segundo o Relatório Pfeiffer (2018), de que a IA iria nivelar a produção criativa e poderia resultar num nível de mediocridade uniforme que tornaria possível a quase toda a gente produzir resultados atrativos. Independentemente da experiência prévia de design dos utilizadores, ferramentas como Wix ADI já incluem conceitos de design nos seus algoritmos para ajudar os clientes a publicar *websites* (Wadsworth, 2019). Isto pode tornar mais desafiante a distinção entre o trabalho gerado por máquinas e o fornecido por profissionais criativos. IA, ML e principalmente a IA generativa têm a capacidade de tornar a criação de obras visuais acessível a utilizadores amadores.

3. Metodologia

3.1. Estudo de Caso

O objetivo da investigação, a necessidade de compreensão e a profundidade de exploração do tópico são fatores importantes na escolha da metodologia de investigação. Para o presente estudo, foi escolhido o modelo metodológico do estudo de caso único, que permite analisar a fundo um caso, seja uma pessoa, grupo, organização, comunidade, processo, entre outros (Coutinho, 2011; Crowe *et al.*, 2011). Este método pode ser utilizado para responder ao “como” e o “porquê” das perguntas de investigação (Yin, 2002).

Um dos aspetos fundamentais dos estudos de caso é a recolha de dados de diversas fontes e métodos (Coutinho, 2011; Yin, 2002). Ao combinar evidências quantitativas e qualitativas, determinadas pesquisas de estudo de caso têm a capacidade de ir para além de uma investigação qualitativa simples. Os estudos de caso nem sempre requerem o mesmo nível de evidência observacional direta e abrangente que é exigido por outros tipos de investigação qualitativa (Yin, 2002).

Por conseguinte, os estudos de caso podem abarcar diversas características, incluindo dimensões pequenas ou amplas, abordagens qualitativas ou quantitativas, experimentos controlados ou observações naturais, bem como análises tanto em momentos específicos como em contextos históricos (Gerring, 2004). Garante-se, assim, que os participantes tenham diferentes perspetivas possibilitando a triangulação de dados durante a análise (Coutinho, 2011).

3.2. Amostra

Neste estudo de caso participaram profissionais de design de pequenas e médias empresas portuguesas. A amostra é constituída por 10 designers com idades compreendidas entre os 29 e os 47 anos, sendo nove do sexo masculino (representando 90% da amostra) e uma do feminino (10%). Os participantes da amostra tinham no total entre 10 e 20 anos de experiência. Os dados demográficos encontram-se representados na Tabela 1.

Empresa	Sexo	Idade	Anos de Experiência	Cargo
<i>Gen Design Studio</i>	Masculino	43	20	Diretor Geral
<i>Mau Maria</i>	Masculino	39	12-13	Sócio-Gerente, Designer, Diretor Criativo
<i>Bliss Applications</i>	Feminino	29	10	Pesquisa em Marketing e Estratégia
<i>CATO</i>	Masculino	43	16	Diretor Criativo, Designer
<i>Gigarte</i>	Masculino	39	15	Diretor Criativo
<i>Ideias Frescas</i>	Masculino	40	14	Diretor de Projetos
<i>Ângelo Paixão</i>	Masculino	38	15	CEO, Designer
<i>One Line</i>	Masculino	47	19	Diretor Criativo
<i>OOF</i>	Masculino	33	14	Diretor Criativo
<i>Ideoma</i>	Masculino	41	15	Sócio Fundador, Design Gráfico, <i>Web Design</i>

Tabela 1. Dados relativos aos participantes do questionário.

3.4. Estratégias de Recolha de Dados

Segundo, Yin (2002) “Num estudo de caso a recolha de dados deve incluir a utilização de numerosas fontes de pesquisa” (p. 83). Para conduzir este estudo, utilizámos entrevistas semiestruturadas, questionários e uma pesquisa documental aos sites das empresas. A literatura sugere que as entrevistas são uma das principais fontes de recolha de dados em estudos de caso e podem fornecer informações valiosas de várias perspetivas (Yin, 2002).

Utilizámos entrevistas semiestruturadas porque possibilitam manter o foco e ao mesmo tempo ser flexíveis, permitindo uma abordagem mais ampla e equilibrada (Adams, 2015). As entrevistas foram realizadas com profissionais de pequenas e médias empresas portuguesas de design e o objetivo principal foi obter informações sobre a utilização de IA por essas empresas, recolher opiniões de designers sobre a IA em geral e a sua utilização no design.

Além das entrevistas, foi feito um questionário com os designers entrevistados anteriormente. O questionário foi escolhido como método de recolha de dados devido ao tipo de perguntas formuladas, que requeriam apenas respostas simples e diretas.

Para completar o estudo, foi feita ainda uma pesquisa documental aos *sites* das empresas que foram entrevistadas para verificar se mencionavam a IA. A pesquisa documental serve para confirmar ou complementar as informações obtidas através das outras fontes de dados (Coutinho, 2011) e para averiguar se as empresas consideram pertinente mencionar a IA, num ponto de vista de estratégia comercial.

3.5. Procedimento

O período de recolha de dados foi de novembro de 2021 a maio de 2022.

De 29 de novembro a 18 de abril, as empresas de design foram contactadas por e-mail com informações sobre o objetivo do estudo e um pedido de adesão. As entrevistas foram realizadas na plataforma *Zoom* entre 9 de dezembro de 2021 e 18 de abril de 2022 e duraram entre 15 e 32 minutos. Foi solicitada autorização para a captação do áudio para posterior transcrição das respostas. Quando

não foi possível agendar uma reunião para três das entrevistas e questionários, foram respondidas por e-mail. Entre 26 e 28 de abril, a pesquisa documental foi realizada nos *sites* das empresas que participaram nos questionários e nas entrevistas (Tabela 2).

Na sequência da recolha de dados, foi efetuada a análise dos mesmos.

3.6. Análise de Dados

A Análise de dados é o processo de obtenção de informação valiosa a partir de dados brutos. O objetivo é encontrar significado nos dados e identificar padrões, tirar conclusões e fazer recomendações com base nessas conclusões. A análise de entrevistas, questionários e *websites* foi realizada entre 26 de maio e 10 de julho. De acordo com Miles *et al.* (2013), a análise de dados consiste em três fluxos de atividade simultâneos: a) condensação de dados; b) visualização de dados; e c) tirar/verificar conclusões.

A condensação foi amplamente utilizada na análise de entrevistas não estruturadas, onde foi necessário transcrever o conteúdo e remover dados desnecessários. Os dados selecionados dos *sites* das empresas e as informações filtradas das entrevistas foram apresentados em tabelas. Já os dados dos questionários foram apresentados em gráficos para tornar a visualização do conteúdo mais eficiente.

Tirar e verificar conclusões é o terceiro fluxo, onde os padrões, explicações e fluxos causais são anotados à medida que se avança. As conclusões são verificadas e a validade dos significados emergentes é examinada quanto à plausibilidade, robustez e confirmabilidade (Miles *et al.*, 2013). Esta fase ocorreu durante todo o processo de análise, especificamente durante e depois da condensação e visualização de dados.

Empresa	Site	Áreas de Atuação
Ângelo Paixão	https://angelopaixao.com/	Design Gráfico, <i>Web Design</i> e Marketing Digital
<i>Bliss Applications</i>	https://www.blissapplications.com/	Design de Produto, Design UX e <i>E-Commerce</i>
CATO	https://www.catodesign.com/	Identidade Visual, Produção Gráfica, Fotografia, Vídeo, Ilustração, Projetos 3D, Design de Produto, Consultoria e <i>Web Development</i>
<i>Gen Design Studio</i>	http://www.gen.pt/ e https://www.csgi.com/portfolio/experiences-practice/	Soluções de Apoio às Empresas, Gestão de Receitas, Experiência do Cliente, Transformação Digital, <i>Managed Systems</i> , IoT, 5G, Telecom e OTT
<i>Gigarte</i>	https://gigarte.pt/	Design de Comunicação, Comunicação e Marketing, Design UX/UI, Multimédia e Audiovisuais
<i>Ideias Frescas</i>	https://ideiasfrescas.com/	Design Gráfico, <i>Web Design</i> , <i>Web Development</i> , Marketing, <i>3D Creator</i> , Arquitetura, Vídeo e Multimédia
<i>Ideoma</i>	https://ideoma.pt/	Branding, <i>Web Design</i> , Marketing Digital e Fotografia Publicitária
<i>Mau Maria</i>	https://www.maumaria.pt/	<i>Branding</i> , Design Gráfico, <i>Web Design</i> , Design de Interação, <i>Packaging</i> e Editorial
<i>One Line</i>	https://online.pt/	Comunicação Visual, Design Digital, Ambientes
<i>OOF Design</i>	https://www.oof.pt/	Projetos editoriais, Identidades, <i>Branding</i> , Design de Exposições, <i>Web Design</i> , <i>E-commerce</i> , <i>Social Networking</i> , <i>Packaging</i> , Sinalética, Edição de Livros e Desenvolvimento de Produto

Tabela 2. Empresas que participaram na pesquisa documental.

4. Apresentação e Discussão de Resultados

4.1. Análise dos dados relativos ao questionário a designers profissionais

Durante a realização do questionário, verificou-se que 40% dos participantes utilizavam IA no seu trabalho diário (Gráfico 1).

No entanto, em metade das empresas, em algum momento, houve projetos que utilizaram IA (Gráfico 2).

Metade dos participantes (50%) sentia que seus conhecimentos sobre IA eram mínimos, enquanto 40% acreditavam ter conhecimentos médios

(Gráfico 3). Nenhum dos entrevistados afirmou ter conhecimentos avançados sobre o assunto.

Dos participantes, 70% afirmaram conhecer alguma plataforma ou *software* de design que utiliza IA, enquanto 30% disseram não conhecer (Gráfico 4).

Entre os que conheciam, 60% já haviam utilizado, enquanto somente 10% não utilizavam essas ferramentas.

Quando questionados se já tinham ouvido falar de plataformas de design assistido por IA, apenas 20% dos participantes responderam positivamente (Gráfico 6). Desses 20%, todos já tinham utilizado pelo menos uma delas e sabiam que eram baseadas em IA.

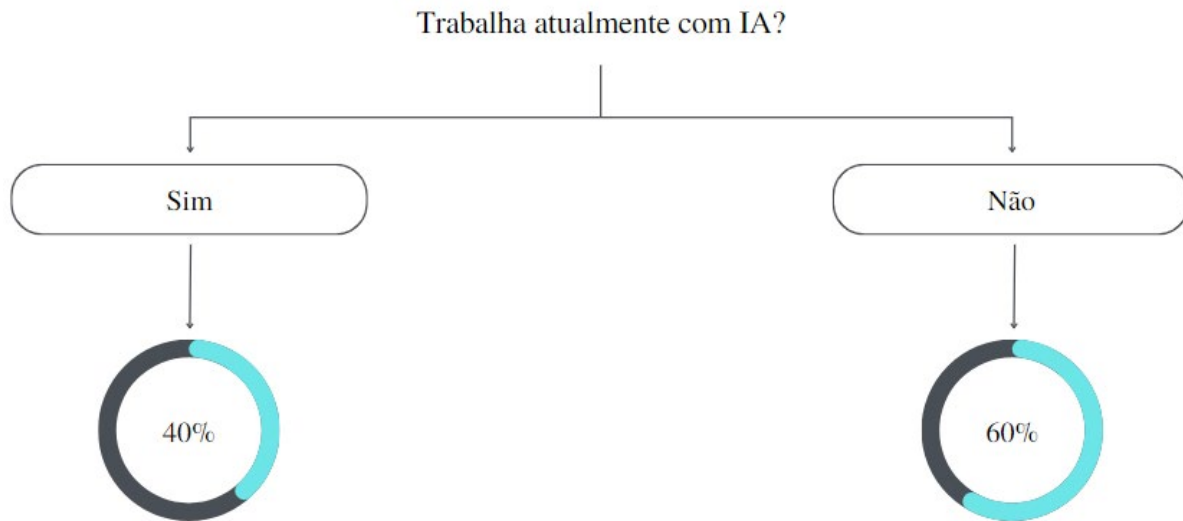


Gráfico 1. Análise da pergunta 1: Trabalha atualmente com IA?

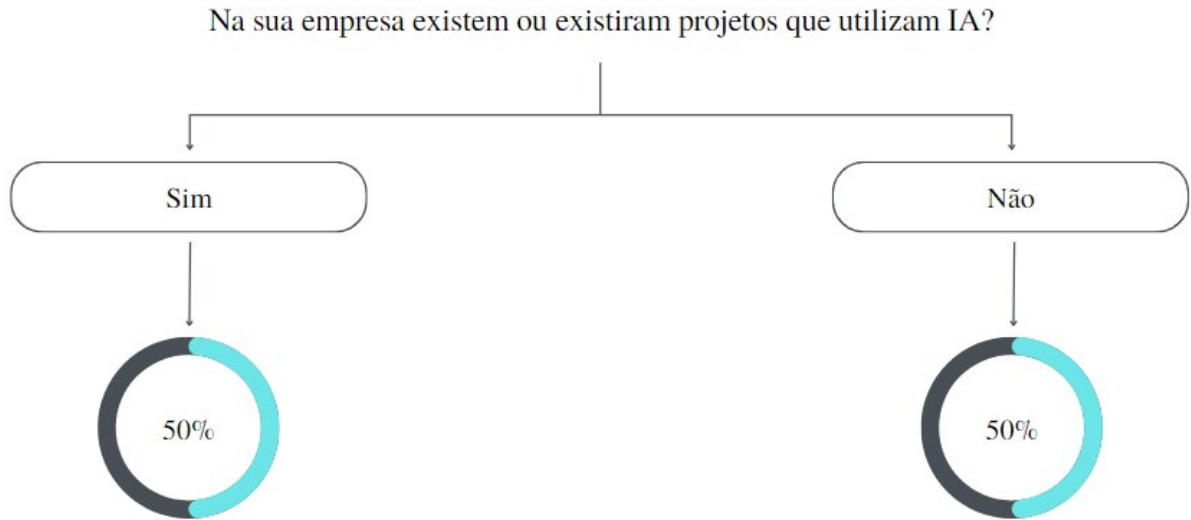


Gráfico 2. Análise da pergunta 2: Na sua empresa existem ou existiriam projetos que utilizam IA?

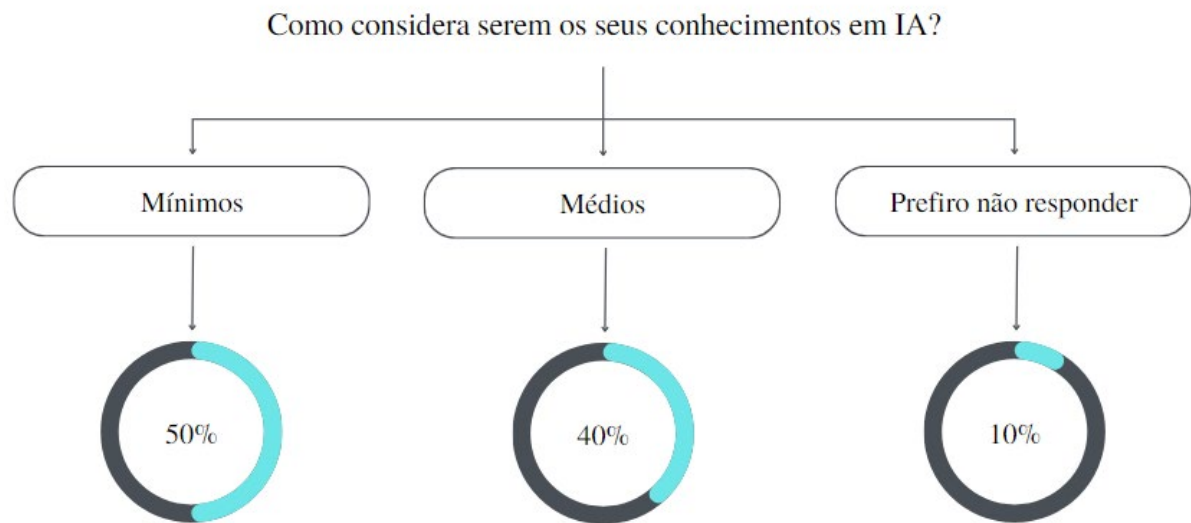


Gráfico 3. Análise da pergunta 3: Como considera serem os seus conhecimentos em IA?

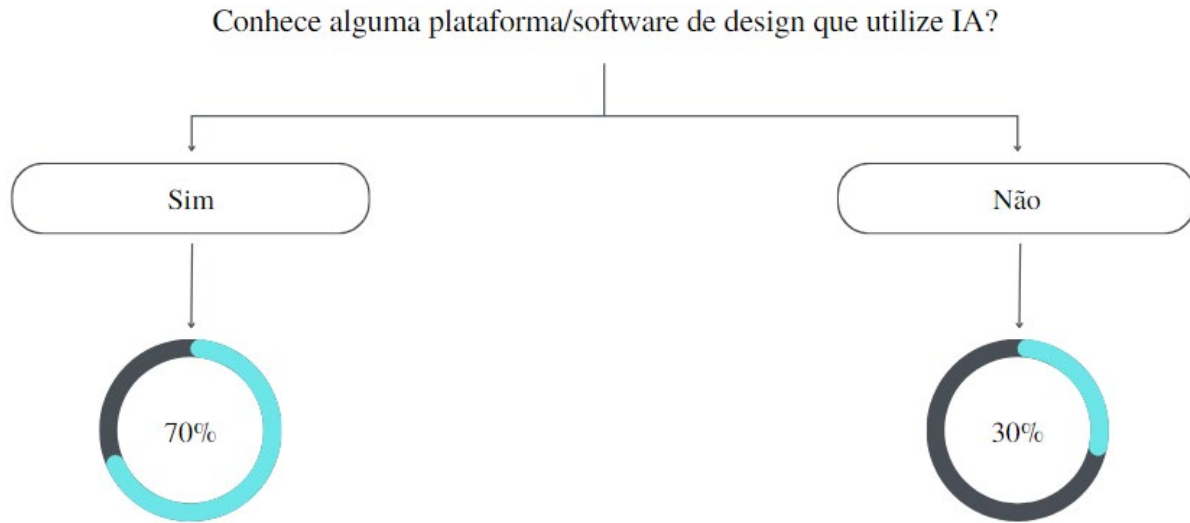


Gráfico 4. Análise da pergunta 4: Conhece alguma plataforma/software de design que utilize IA?

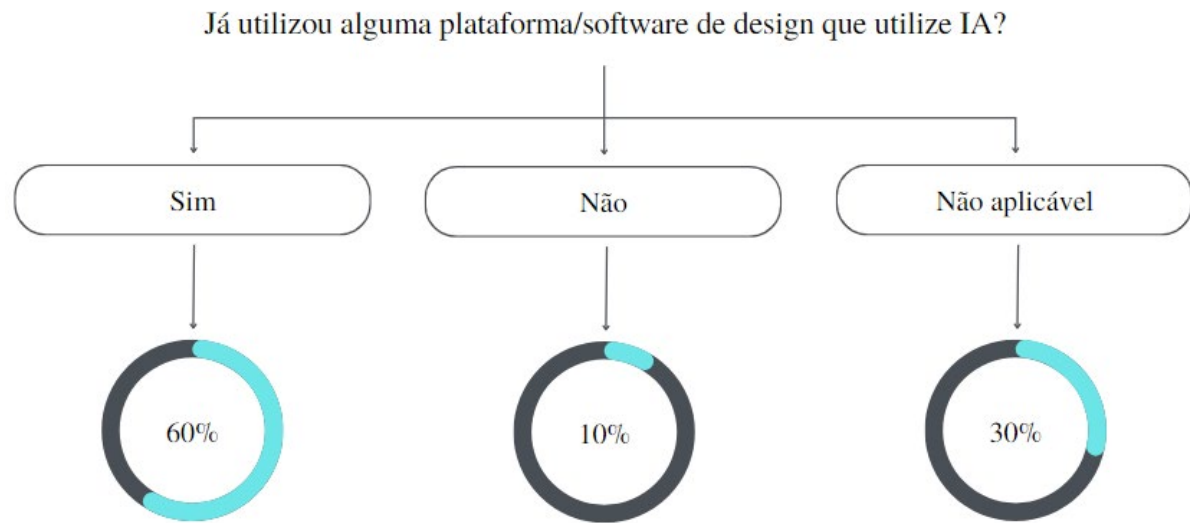


Gráfico 5. Análise da pergunta 5: Já utilizou alguma plataforma/software de design que utilize IA?

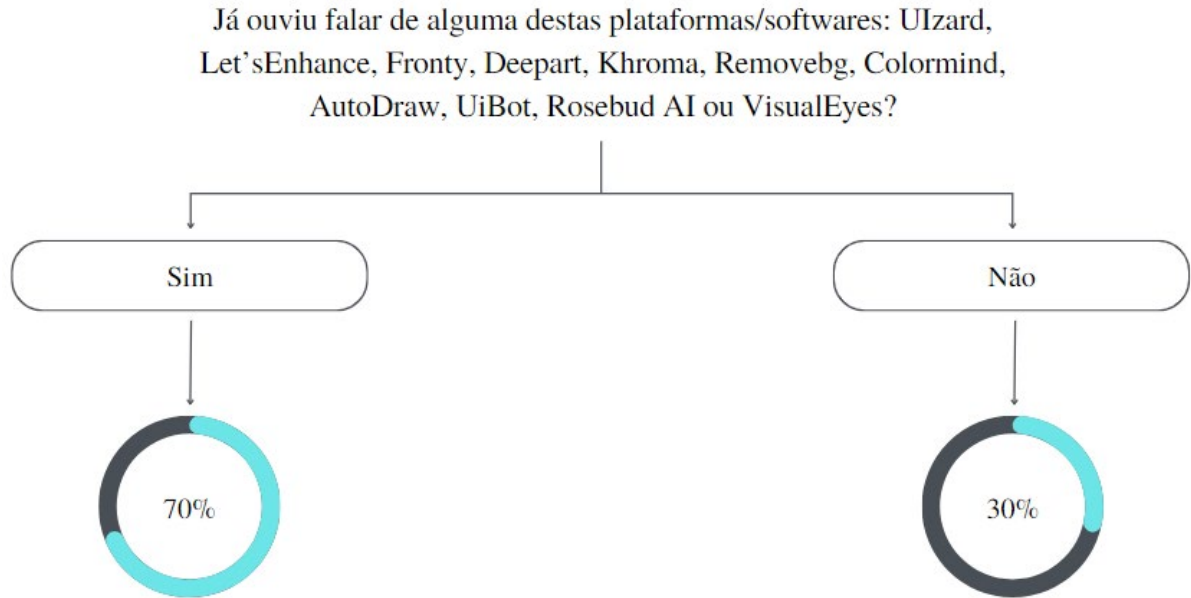


Gráfico 6. Análise da pergunta 6: Já ouviu falar de alguma destas plataformas/softwarewares: *UIzard, Let'sEnhance, Fronty, Deepart, Khroma, Removebg, Colormind, AutoDraw, UiBot, Rosebud AI ou VisualEyes?*

4.2. Análise dos dados relativos à entrevista a designers profissionais

4.2.1. Perceção de IA

No início da entrevista, os participantes mencionaram a sua própria definição de IA. Metade dos participantes definiram IA como uma máquina ou conjunto de ferramentas programadas para executar tarefas sem intervenção humana, enquanto 30% mencionaram a capacidade de simular inteligência humana através de computação e 20% consideraram a IA uma máquina capaz de se adaptar ao utilizador através da aprendizagem ou análise. Quando interrogados sobre exemplos práticos de IA, os mais mencionados foram os *bots* de mensagens, os *chats* e as chamadas. Outros exemplos, incluem análise de dados, aplicações para *smartphones*, *websites*, câmaras, robôs, tradução automática, reconhecimento facial e produção e edição audiovisual. A maioria dos participantes expressou sentimentos neutros ou positivos sobre a IA, acreditando que ela pode resolver problemas futuros, facilitar tarefas

diárias, maximizar a produção e poupar tempo no trabalho manual.

De acordo com os participantes, a principal vantagem da IA é o aumento da velocidade, desempenho e produtividade pela substituição da mão de obra humana em tarefas redundantes e tarefas que não requerem uma intervenção importante de um humano. Segundo os participantes, a IA também pode reduzir os custos de recursos humanos de uma empresa, já que nunca para de funcionar. Alguns participantes acreditam que a IA pode melhorar a vida em geral, enquanto um deles menciona que os parâmetros UX parecem ser algo a que um algoritmo pode dar uma resposta ótima para uma tarefa de design, utilizando os dados recolhidos.

Embora não estando diretamente relacionadas com o contexto de design, os participantes destacaram várias desvantagens da IA, incluindo a possibilidade de se tornar perigosa se for usada para fins prejudiciais ou se insurja contra os seres humanos. Outras desvantagens incluem a diminuição da relação com o cliente, substituição de trabalhadores e desconforto para aqueles que não

estão acostumados a trabalhar com a tecnologia. Além disso, foi mencionado que a IA pode causar dependência. Quanto ao uso da IA em design, foram identificadas desvantagens como custo elevado, necessidade constante de atualização de ferramentas, resultados menos criativos e espontâneos e a incapacidade de funcionar em todos os setores, especialmente em questões éticas e/ou emocionais.

4.2.2. Percepção da IA e a sua Utilização na Área do Design

Os participantes em geral acreditam que é possível utilizar a IA no design, com alguns a admitir que ela pode até mesmo substituir o trabalho dos designers. No entanto, vários participantes (30%) afirmam que a IA não é adequada para tarefas criativas ou que envolvem questões subjetivas, psicológicas, éticas, metafóricas ou emocionais. Um deles (10%) acredita que é difícil para a IA substituir a capacidade humana de lidar com questões complexas e subjetivas. Outro acredita que a IA seria útil somente na parte inicial do processo de design, principalmente na pesquisa e recolha de informações.

Todos os participantes acreditam que a IA pode contribuir para o trabalho dos designers, embora alguns não saibam exatamente como. Um deles (10%) acredita que a IA pode substituir os designers em tarefas do dia-a-dia e ajudá-los a trabalhar de forma mais eficiente com software. Também acreditam (10%) que a IA pode ajudar a compreender melhor o que os clientes querem e precisam. Os restantes mencionam melhorias no tempo de produção e qualidade através da otimização automática de processos, minimização de tarefas redundantes e verificação de qualidade.

60% dos participantes não veem desvantagens na utilização da IA pelos designers, mas 30% mencionam a perda da criatividade e subjetividade no trabalho, e 10% mencionam a possibilidade de os designers se tornarem dependentes da tecnologia e deixarem de desenvolver habilidades criativas.

A principal diferença levantada no trabalho diário de um designer que usa IA é a rapidez, segundo os participantes. Outras diferenças mencionadas

incluem a automatização de tarefas mundanas, decisões mais eficientes, melhores resultados nas pesquisas e otimização de processos. Os participantes acreditam que a IA pode ajudar a fazer pesquisas mais precisas e diminuir os riscos de tomar decisões menos eficientes.

Metade dos participantes (50%) acreditam que a IA é importante, mas não fundamental para o futuro do design. Acreditam que a IA pode acelerar o processo, mas a criatividade e a capacidade de criar elementos gráficos ou visuais sem tecnologia ainda é possível. Os restantes 50%, consideram a IA como fundamental para o futuro do design, especialmente no desenvolvimento de sistemas digitais e experiências digitais. Acreditam que é importante que os designers compreendam as capacidades da IA e as utilizem para desenvolver sistemas com uma boa experiência de utilizador.

90% dos profissionais, consideram que vale a pena utilizar a IA no processo de design, enquanto apenas 10% responderam que não vale a pena, sem fornecer justificação. Um entrevistado afirmou que sempre vale a pena ter ferramentas disponíveis e usá-las quando necessário, enquanto outros dois indicaram que só é recompensador usá-la em processos pequenos, como no processamento de imagens.

A maioria dos participantes (60%) aconselha os jovens designers a aprender mais sobre a IA, acreditando que a tecnologia é sempre vantajosa para quem faz design. No entanto, 30% dos participantes não recomendam o uso de IA aos jovens designers, considerando mais importante que os designers tenham bases sólidas de design, antes de utilizar a IA para automatizar o processo.

Um quinto dos profissionais (20%) defende que o conhecimento especializado necessário para um designer trabalhar com IA é dominar as ferramentas e os softwares de design que incorporam IA. Um participante (10%) acha que o nível de conhecimento depende do projeto, sendo importante ter um conhecimento superficial das possibilidades e aprofundar mais o conhecimento dependendo dos projetos que vão surgindo. Outro participante (10%) considera importante para os designers o conhecimento relacionado com linguagens de programação.

4.2.3. IA nas Empresas de Design em Portugal

Quatro das 10 empresas entrevistadas (40%) já utilizaram a IA nos seus projetos, mas apenas em três delas é recorrente. Os critérios para uso podem depender dos prazos, do cliente ou do tipo de projeto. Apenas dois profissionais (20%) revelaram em que fase do processo de design utilizam a IA, e ambos disseram que é utilizada no final do processo, para verificação de qualidade e automatização de processos de validação, geralmente na fase de desenvolvimento. Esses mesmos participantes, também mencionam a utilização para campanhas online, analisando dados e métricas, e para verificar se uma imagem ou o texto é amigável para os motores de busca.

Das empresas que participaram no estudo, 20% possuem especialistas de IA com contrato de trabalho. A colaboração entre designers e especialistas é geralmente coordenada por gestores de projeto – que gerem o projeto e o produto e coordenam as equipas –, ou através da comunicação direta entre as duas partes.

4.2.4. IA no Design Português

Metade dos entrevistados (50%) afirma não ter conhecimento da disponibilidade atual dos recursos de IA para designers e empresas em Portugal. 30% acredita que a disponibilidade é equiparada ao estrangeiro, enquanto outros 20% acreditam que é baixa.

Acerca do conhecimento que os designers portugueses têm sobre IA, 40% dos entrevistados estimam que seja adequado. Duas dessas pessoas (20%) acreditam que não é necessário ter conhecimentos técnicos de engenharia, mas sim saber trabalhar com ferramentas. 20% consideram que o conhecimento é insuficiente, com um entrevistado (10%) a mencionar que é muito básico, especialmente na sua geração.

70% dos entrevistados acreditam que os designers portugueses estão disponíveis para utilizar a IA no trabalho diário. Um entrevistado comenta que qualquer designer que use software já está a utilizar IA num nível baixo. Os outros 30% acreditam que

os designers estão disponíveis, mas com algumas limitações: se acharem pertinente no processo, se houver lucro e desde que não tenham preconceito em usar a IA.

4.3. Análise de Dados Relativos à Pesquisa Documental

Na pesquisa documental, foram analisados os *websites* das empresas que participaram na entrevista e no inquérito para encontrar menções de IA. Foram procurados os termos IA na página inicial, em páginas internas ou externas, nos serviços que dispõem, no portefólio, no currículo da equipa ou no software. A pesquisa mostrou que em nenhum *website* das empresas *Ângelo Paixão*, *Bliss Applications*, *CATO*, *Gigarte*, *Ideoma*, *Mau Maria*, *One Line* e *OOF* há menções à IA. No *website* da *Gen Design Studio* também não há menções à IA, mas após ser adquirida pela *CSG* em 2020, encontraram-se vários artigos no *website* da *CSG* acerca da IA. O único *site* que mencionava IA diretamente é o da *Ideias Frescas*, num artigo do *blog*. Os dados estão dispostos na Tabela 3.

4.4. Discussão

Em geral, os designers foram capazes de descrever IA num nível alto de abstração e forneceram exemplos práticos apropriados, mostrando que possuem conhecimento básico sobre o assunto. A maioria dos designers vê a IA como algo positivo, pois pode resolver problemas futuros, facilitar tarefas diárias, maximizar tempos de produção e economizar tempo em trabalho manual. As principais vantagens mencionadas pelos participantes, como aumento de velocidade, desempenho e produtividade através da substituição da mão de obra humana em tarefas redundantes, são consistentes com as vantagens mencionadas na literatura.

Um dos participantes mencionou o alto custo das ferramentas de design e a necessidade de atualizações constantes. O custo das plataformas de IA varia dependendo de diversas variáveis, incluindo tipo e características da IA, formato de dados, velocidade de processamento de dados e taxa de

precisão. Em 2021, o custo anual de uma plataforma de IA de terceiros poderia variar entre 0 e 40.000 dólares, enquanto soluções de IA personalizadas podem custar entre 10.000 e mais de 300.000 dólares, incluindo o custo de desenvolvimento e lançamento (Imran, 2021).

Todos os designers que participaram do estudo acreditam que a IA pode ser usada no trabalho quotidiano, mas metade dos participantes observam limitações principalmente na componente criativa. A principal desvantagem, mencionada por três participantes, é a falta de emoção e subjetividade humana, que pode tornar os projetos menos criativos e muito semelhantes. Esta observação coincide com o que foi relatado no Relatório Pfeiffer (2018), que mostra preocupação na comunidade de design de que a IA possa nivelar a produção criativa, resultando em uma produção visual mediana e uniforme.

Um dos problemas com o uso de IA, segundo um participante do estudo, é a tendência dos designers se tornarem mais preguiçosos. Afirmação semelhante fez o especialista em AI, Jeet Mukerji, em entrevista a Carly Page (2021).

A maioria dos participantes neste estudo não vê desvantagens no uso da IA no design e parecem

não mostram preconceito em relação à tecnologia. De facto, a maioria dos participantes afirmou ter conhecimento e já ter utilizado plataformas ou softwares de design baseados em IA.

Os participantes foram interrogados sobre a sua familiaridade com plataformas de design assistido por IA, como *Uizard*, *Let'sEnhance*, *Fronty*, *Deepart*, *Khroma*, *Removebg*, *Colormind*, *AutoDraw*, *UiBot*, *Rosebud AI* e *VisualEyes*. Considera-se que estar a par de *softwares* como estes pode ser uma prova do interesse no tema. A análise concluiu que apenas dois participantes conheciam e usavam alguma dessas ferramentas e estavam cientes de que eram baseadas em IA.

Os entrevistados não indicaram quais consideravam ser os conhecimentos especializados necessários para um designer trabalhar com IA. A literatura também apresenta dúvidas sobre essa questão, com debates sobre qual é o nível de conhecimento técnico necessário dos designers (Yang *et al.*, 2020). Como não há certezas sobre quais conhecimentos são necessários, é difícil determinar se os designers portugueses possuem o conhecimento adequado em relação à IA. Metade dos profissionais que participaram no nosso estudo, no entanto, consideram que possuem a informação necessária.

Empresa	Página Inicial	Páginas Internas	Páginas Externas	Portefólio	Currículo da Equipa	Software Utilizado	Serviços
Ângelo Paixão							
Bliss Applications							
CATO							
Gen Design Studio			✓				
Gigarte							
Ideias Frescas		✓					
Ideoma							
Mau Maria							
One Line							
OOF							

Tabela 3. Pesquisa documental dos sites das empresas.

Mais de metade dos entrevistados aconselham jovens designers e estudantes a aprender mais sobre IA, enquanto 30% não recomendam essa aprendizagem porque deve ser dada prioridade à aprendizagem sobre as bases de design. No entanto, eles concordam que a IA é importante e que, se os jovens designers já possuem as bases necessárias, aprender sobre qualquer assunto é sempre benéfico.

O estudo conduzido por Liu e Nah (2019) defende que é necessária uma base sólida de design para lidar com os desafios na era da IA. Afirmam que a maior fraqueza da IA é a falta de compreensão da empatia humana, por isso o desenvolvimento da capacidade dos futuros designers para entender e analisar o pensamento humano é fundamental. A educação atual em design também é criticada por dedicar muito tempo ao desenvolvimento de habilidades e conhecimento de *software*, o que pode não ser recomendado para a futura educação em design. A IA torna mais fácil do que nunca a apresentação de modelos de design, por isso a capacidade de apreciação e avaliação do designer é mais importante do que a capacidade de apresentar esses mesmos modelos.

Os profissionais do design demonstram opiniões díspares sobre o impacto da IA no design. Enquanto 40% acreditam que é fundamental para o futuro do design, 50% acreditam que não é basilar, pois o design consegue trabalhar sem ela. Todavia, todos concordam que a IA é importante, mas não parece ser ainda claro para os participantes como a IA pode influenciar o design.

O uso e a disponibilidade de recursos de IA em Portugal são incertos e os entrevistados tiveram dificuldade em discutir sobre o assunto, com respostas a variar entre estar atrasado, equiparado ou bem posicionado.

De acordo com Ana Paiva, professora de Engenharia Informática e diretora de um grupo de pesquisa em IA, Portugal tem uma boa base em IA e possui muitos investigadores reconhecidos internacionalmente (conforme citado em Guerra, 2019). Portugal também ficou bem colocado no ranking de empresas da UE que usam tecnologias de IA em 2021, ficando em segundo lugar atrás da Dinamarca (Eurostat, 2022). Paulo Novais, presidente de uma associação de IA em Portugal e Professor Universitário, acredita que o país tem potencial para se

destacar no cenário europeu, mas precisa identificar áreas estratégicas para desenvolver as capacidades em IA (conforme citado em Guerra, 2019).

Por outro lado, de acordo com Daniela Braga, encarregue de desenvolver a estratégia de IA para os EUA, Portugal não tem medidas concretas para desenvolver IA (Monteiro, 2021). Em entrevista a Fábio Monteiro, Braga afirma que o país tem as condições para se tornar um centro de IA na Europa, mas precisa de mais investimento, tanto público quanto privado, impulsionado pelo Estado. De acordo com as informações recolhidas, pode-se inferir que Portugal tem boas condições para se tornar um centro de IA na Europa, mas a falta de investimento pelo Estado impede o potencial do país.

Existem profissionais especialistas em IA em duas das três empresas que frequentemente usam a tecnologia no processo de design. Embora alguns designers vejam dificuldades em trabalhar com especialistas de IA, os participantes desta pesquisa não relataram problemas de comunicação. Numa das empresas, designers e especialistas em IA colaboram através de *product owners*, que gerem as equipas. Na outra, eles simplesmente conversam entre si. A IA é usada no final do processo de design para verificar qualidade, garantir usabilidade e analisar dados.

Através da análise dos *websites* das empresas, é possível observar que mesmo em empresas que utilizam a tecnologia no processo de design, há poucas menções à IA ou nenhuma. Dos 10 *websites* analisados, apenas 1 mencionou IA numa das páginas internas. Considerando que 4 dos entrevistados afirmaram que utilizaram IA no trabalho diário e que metade das empresas já tiveram projetos que aproveitaram a tecnologia, pode-se concluir que as menções à IA são bastante limitadas.

5. Conclusão

Com base nos resultados desta investigação, podemos fazer algumas considerações acerca da utilização da IA no âmbito do design de comunicação em Portugal. Os designers portugueses revelaram estar conscientes das vantagens e desvantagens da IA. Contudo, a sua adoção generalizada continua

a deparar-se com obstáculos. Questões como o elevado custo e a perceção de que a IA pode reduzir o papel humano no processo de design foram mencionadas como razões para a relutância em adotar esta tecnologia.

Apesar destes factos, vários designers estão a utilizar a IA nas fases finais do processo de design, sobretudo para verificação de qualidade e análise de dados. Adicionalmente, a comunicação entre designers e especialistas em IA parece ocorrer sem problemas, embora exista uma falta de ênfase na tecnologia nos *websites* das empresas participantes, presumivelmente devido à maioria dos *websites* se concentrar em promover a criatividade e o portfólio da empresa, em vez da tecnologia.

A principal limitação deste estudo foi a falta de um maior número de participantes. Consequentemente, a fim de melhorar os resultados, seria importante entrevistar mais designers que utilizam IA no processo de design. Embora o estudo seja um estudo de caso e não uma investigação baseada em amostragem, gostaríamos de alargar o leque de participantes para obter um maior número de respostas diferentes. Aumentar a escala da investigação, adicionando uma componente quantitativa, seria então a principal sugestão para trabalhos futuros, pois ajudaria a generalizar os resultados.

Adicionalmente, uma das limitações de destaque nesta pesquisa foi a falta de clareza na definição do objeto de investigação. O termo “IA” utilizado no estudo é genérico e não distingue as diversas aplicações que já estão incorporadas em ferramentas utilizadas no processo de design há vários anos. Num trabalho futuro, seria necessário fornecer uma definição mais precisa e abrangente de IA para evitar ambiguidades e garantir que os participantes compreendem adequadamente o âmbito da investigação.

Apesar das limitações mencionadas, acreditamos que este trabalho abre caminho para futuras investigações sobre a utilização, perceção e impacto da IA no design de comunicação em Portugal.

Referências bibliográficas

- [1] Adams, W. (2015). Conducting Semi-Structured Interviews. In J. Wholey, H. Hatry, & K. Newcomer (Eds.), *Handbook of Practical Program Evaluation* (4ª ed., pp. 492-505). Jossey-Bass.
- [2] Andreu-Perez, J., Deligianni, F., Ravi, D. & Yang, G.Z. (2018). *Artificial intelligence and robotics*. arXiv preprint arXiv:1803.1081 <https://doi.org/10.48550/arXiv.1803.10813>
- [3] Armstrong, H. (2021). *Big Data, Big Design: Why Designers Should Care about Artificial Intelligence* (Kindle ed.). Princeton Architectural Press.
- [4] Bianchinia, M., & Maffei, S. (2020). Facing the Fourth Industrial Revolution: empowering (human) design agency and capabilities through experimental learning. *Strategic Design Research Journal*, 13(1), 72-91. <https://doi.org/10.4013/sdrj.2020.131.06>
- [5] Cass, J. (2019, Maio 5). Artificial Intelligence & Its Impact on the Design Industry. *Just Creative*. <https://justcreative.com/artificial-intelligence-design/#ftoc-is-ai-an-ally-or-enemy-of-the-design-industry>
- [6] Cautela, C., Mortati, M., Dell’Era, C., & Gastaldi, L. (2019). The impact of Artificial Intelligence on Design Thinking practice: Insights from the Ecosystem of Startups. *Strategic Design Research Journal*, 114-134. <https://doi.org/10.4013/sdrj.2019.121.08>
- [7] Chromik, M., Lachner, F. & Butz, A. (2020). ML for UX? - An Inventory and Predictions on the Use of Machine Learning Techniques for UX Research. *Proceedings of the 11th Nordic Conference on Human-Computer Interaction: Shaping Experiences, Shaping Society* (pp. 1-11). Association for Computing Machinery. <https://www.medien.fh.uni.de/pubdb/publications/pub/chromik2020nordichi/chromik2020nordichi.pdf>
- [8] Coutinho, C. (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas - Teoria e Prática*. Almedina.
- [9] Crowe, S., Cresswell, K., Robertson, A., Huby, G., Avery, A., & Sheikh, A. (2011). The case study approach. *BMC Medical Research Methodology*, 1-100. <https://doi.org/10.1186/1471-2288-11-100>
- [10] Donahue, M. (2018, Junho 12). Designers Will Guide AI Into the Next Design Revolution. *Adobe Blog*. <https://blog.adobe.com/en/publish/2018/12/06/designers-will-guide-ai-into-the-next-design-revolution>
- [11] Dove, G., Halskov, K., Forlizzi, J., & Zimmerman, J. (2017). UX Design Innovation: Challenges for Working with Machine Learning as a Design Material. *Proceedings of*

- the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (pp. 278-288). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025739>
- [112] Eurostat. (2022, Abril). Use of artificial intelligence in enterprises. *Eurostat*. https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Use_of_artificial_intelligence_in_enterprises#Enterprises_using_artificial_intelligence_technologies
- [113] Gerring, J. (2004). What Is a Case Study and What Is It Good for? *The American Political Science Review*, 98(2), 341-354. <http://www.jstor.org/stable/4145316>
- [114] Girardin, F., & Lathia, N. (2017). When User Experience Designers Partner with Data Scientists. *AAAI Spring Symposia 2017 Series*. <https://www.aaai.org/ocs/index.php/SSS/SSS17/paper/view/15364>
- [115] Guerra, A. R. (2019, Abril 16). Portugal “tem competências” em inteligência artificial e pode “dar o salto”. *Dinheiro Vivo*. <https://www.dinheirovivo.pt/especial/vodafone-business-conference/portugal-tem-competencias-em-inteligencia-artificial-e-pode-dar-o-salto-12786073.html>
- [116] Heier, J. (2020). State of the Art and Design for AI. *Proceedings of the First Conference on Designing with Artificial Intelligence* (pp. 16-26). appliedAI.
- [117] Holmquist, L. (2017). Intelligence on tap: AI as a new design material. *Interactions*, 28-33. <https://doi.org/10.1145/3085571>
- [118] Imran, M. (2021, Outubro 8). How Much Does Artificial Intelligence Cost in 2021. *Folio3*. <https://www.folio3.ai/blog/how-much-does-artificial-intelligence-cost/>
- [119] Jovanovic, M., & Campbell, M. (2022). Generative artificial intelligence: Trends and prospects. *Computer*, 55(10), 107-112. <https://doi.org/10.1109/MC.2022.3192720>
- [120] Kai, K. (2022, Dezembro 12). The Future Of Design: Human-Powered Or AI-Driven? *Smashing Magazine*. <https://www.smashingmagazine.com/2022/12/future-design-human-powered-ai-driven/>
- [121] Kaput, M. (2022, Setembro 19). How Spotify Uses Artificial Intelligence—and What You Can Learn from It. *Marketing Artificial Intelligence Institute*. <https://www.marketingaiinstitute.com/blog/spotify-artificial-intelligence>
- [122] Lew, G., & Schumacher, R. (2020). AI and UX: Why Artificial Intelligence Needs User Experience. Apress.
- [123] Liu, J., & Nah, K. (2019). A Study on the Role Change of Designers in the Age of Artificial Intelligence. *Journal of the Korean Society Design Culture*, 339-349. <https://doi.org/10.18208/ksdc.2019.25.4.339>
- [124] Miles, M., Huberman, M., & Saldana, J. (2013). *Qualitative Data Analysis: A Methods Sourcebook* (3ª ed.). SAGE.
- [125] Mohapatra, A. (2020). *Designing for AI: A collaborative framework to bridge the gap between designers and data scientists, and enabling designers to create human-centered AI products and services*. [Master Dissertation, KTH Industrial Engineering and Management Machine Design, Stockholm]. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-286016>
- [126] Monteiro, F. (2021, Julho 30). Inteligência Artificial. Portugal “está uns passos atrás”, mas “tudo bem”, diz portuguesa que Biden contratou. *Rádio Renascença*. <https://rr.sapo.pt/especial/economia/2021/07/30/inteligencia-artificial-portugal-esta-uns-passos-atras-mas-tudo-bem-diz-portuguesa-que-biden-contratou/247981/>
- [127] Mostow, J. (1985). Toward Better Models Of The Design Process. *AI Magazine*, 44-57. <https://doi.org/10.1609/aimag.v6i1.468>
- [128] Neuburg, K., Quadflieg, S., & Nestler, S. (2020). Will artificial intelligence make designers obsolete? *Proceedings of the First Conference on Designing with Artificial Intelligence* (pp. 80-85). appliedAI.
- [129] Olsson, T., & Väänänen, K. (2021). How Does AI Challenge Design Practice? *Interactions*, 62-64. <https://doi.org/10.1145/3467479>
- [130] Page, C. (2021, Maio 29). Is AI making us lazy? *ITPro*. <https://www.itpro.co.uk/technology/artificial-intelligence-ai/359557/is-ai-making-us-lazy>
- [131] Pair. (2018, Fevereiro 8). AI Is Design’s Latest Material. *Google Design*. <https://design.google/library/ai-designs-latest-material/>
- [132] Pfeiffer, A. (2018). *Creativity and technology in the age of AI*. Adobe. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16400.76804>
- [133] Philips, M. (2018). The Present and Future of AI in Design (With Infographic). *Toptal*. <https://www.toptal.com/designers/product-design/infographic-ai-in-design>
- [134] Russell, S., & Norvig, P. (2020). *Artificial Intelligence - A Modern Approach*. Prentice Hall.
- [135] Schwab, K. (2016, Janeiro 14). The Fourth Industrial Revolution: what it means, how to respond. *World Economic Forum*. <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond/>
- [136] Stoimenova, N., & Price, R. (2020). Exploring the Nuances of Designing (with/for) Artificial Intelligence. *Design Issues*, 45-55. https://doi.org/10.1162/desi_a_00613
- [137] Verganti, R., Vendraminelli, L., & Iansiti, M. (2020). Innovation and Design in the Age of Artificial Intelligen-

- ce. *Journal of Product Innovation Management*, 212-227. <https://doi.org/10.1111/jpim.12523>
- [38] Vrana, J., & Singh, R. (2021). NDE 4.0—A Design Thinking Perspective. *Journal of Nondestructive Evaluation*, 40(1), 1-24. <https://doi.org/10.1007/s10921-020-00735-9>
- [39] Wadsworth, T. (2019, Janeiro 10). The State of AI in UI/UX Design. *Adobe Experience Cloud*. <https://business.adobe.com/blog/perspectives/the-state-of-ai-in-ui-ux-design>
- [40] Wilson, J., & Daugherty, P. (2018). Collaborative Intelligence: Humans and AI Are Joining Forces. *Harvard Business Review*, 114-123. <https://hbr.org/2018/07/collaborative-intelligence-humans-and-ai-are-joining-forces>
- [41] Yang, Q. (2017). The Role of Design in Creating Machine-Learning-Enhanced User Experience. *AAAI spring symposium series* (pp. 406-411). AAAI Press.
- [42] Yang, Q., Banovic, N., & Zimmerman, J. (2018). Mapping Machine Learning Advances from HCI Research to Reveal Starting Places for Design Innovation. *Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-11). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173704>
- [43] Yang, Q., Steinfeld, A., Rosé, C., & Zimmerman, J. (2020, Abril). Re-examining Whether, Why, and How Human-AI Interaction Is Uniquely Difficult to Design. *CHI 2020: The ACM CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. <https://doi.org/10.1145/3313831.3376301>
- [44] Yang, Q., Zimmerman, J., Steinfeld, A., & Tomic, A. (2016). Planning Adaptive Mobile Experiences When Wireframing. *Designing Interactive Systems* (pp. 565-576). Nova Iorque: Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/2901790.2901858>
- [45] Yang, Q., Scuito, A., Zimmerman, J., Forlizzi, J., & Steinfeld, A. (2018). Investigating How Experienced UX Designers Effectively Work with Machine Learning. *Proceedings of the 2018 Designing Interactive Systems Conference* (pp. 585-596). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196730>
- [46] Yin, R. (2002). *Case Study Research: Design and Methods* (3ª ed.). SAGE Publications.

Bio

Ângela Ferreira é licenciada em Informática Web pela Universidade da Beira Interior, onde também concluiu o mestrado em Design Multimédia. A sua especialização situa-se na confluência entre tecnologia e design, refletindo-se tanto nas suas conquistas académicas como nas suas contribuições para este campo.

Joana Casteleiro Pitrez é doutorada em Design de Comunicação (FBAUL), professora do Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior e investigadora integrada do LABCOM – Comunicação e Artes/UBI. Anteriormente lecionou na Universidade Lusófona (ULHT) e trabalhou como designer digital, do seu portfólio fazem parte marcas como a Volkswagen, Nike, Johnson & Johnson, UNICEF, Henkel, Guardian Newspapers, Pfizer, Ziggo, Phillips, Neutrogena, KLM. Os seus interesses de investigação debruçam-se sobre os temas do design, realidade aumentada, novos media e educação.

Como citar e licença

Ferreira, A. & Casteleiro-Pitrez, J. (2023). Inteligência Artificial no Design de Comunicação em Portugal: Estudo de Caso sobre as Perspetivas de 10 Designers Profissionais de pequenas e médias empresas. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 114–133. <https://doi.org/10.34623/k2dr-bf60>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Chamada de trabalhos

Na última década, o aumento da visibilidade e exposição do discurso de ódio *online* tem despertado preocupações culturais, sociais e académicas. Esta questão abrange tópicos como a polarização social, política e religiosa, a disseminação de ideologias de ódio, a promoção da violência através de propaganda e recrutamento *online*, e o impacto no bem-estar dos indivíduos envolvidos, com implicações na construção de um discurso pluralista, próprio de sociedades pacíficas, justas e inclusivas.

Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre o tema e abordar formas eficazes de prevenir e intervir no discurso de ódio *online*, convidamos a comunidade científica a submeter estudos e abordagens teóricas e empíricas que contribuam para o entendimento dos seguintes tópicos::

- Impacto do discurso de ódio *online* na sociedade.
- Influência do ambiente digital no comportamento e desenvolvimento de crianças, jovens e adolescentes.
- Interações de jogadores *online* e comunidades digitais de jogos como espaços propícios para a disseminação do discurso de ódio.
- Análise de estratégias e iniciativas eficazes de prevenção e intervenção no discurso de ódio *online*.
- O papel das redes sociais na promoção de uma cultura de paz, justiça e instituições fortes.
- Impacto da pandemia e do ensino a distância na exposição de crianças e jovens ao discurso de ódio e comportamentos de risco *online*.
- Políticas públicas e marcos regulatórios para reagir ao discurso de ódio e à violência *online*.
- Outros estudos relacionados com discurso de ódio.

Aceitam-se artigos redigidos em português, espanhol, francês e inglês.

- **Prazo para submissão de artigos: 07-12-2023**
- Notificação de aceitação: 26-01-2024
- Envio da versão final: 02-02-2024
- Publicação: 29-02-2024

Editores:

- Anthony Brooks (Aalborg University)
- Ana Filipa Martins (CIAC, Universidade do Algarve)
- Janice Richardson (Digital Citizenship Expert, Council of Europe)
- Susana Costa (CIAC, Universidade do Algarve, Universidade Aberta)

A chamada para a secção Varia, que acolhe artigos de temática livre, assim como para Recensões, Crónicas de Arte e Entrevistas permanece aberta em fluxo contínuo.

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO