

2024

N.04#VOL.2

eISSN: 2184-8661

FICÇÃO VIVA

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA



2024

N.02#VOL. 4

eISSN: 2184-8661

FICÇÃO VIVA

**REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES**

ROTURA

ROTURA

ROTURA — Revista de Comunicação Cultural e Artes
Vol. 4 | #2 | 2024

PRODUÇÃO EDITORIAL E DESIGN DA CAPA

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

IMAGEM DA CAPA

Ahmad Odeh @ unsplash.com

PROJETO GRÁFICO DA 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 nacio-
nais através do projeto “UIDP/04019/2020 CIAC”
da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

ROTURA é indexada em



index^R Scopus[®]



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



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 Moraes (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 do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação; Laboratório de Educação a Distância e e-Learning, Universidade Aberta, Portugal)
- Ana Paula Marques (ICS.uminho, Portugal)
- Ana Raposo (Escola Superior de Arte e Design, Portugal)
- Ângela Saldanha (Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade, 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)
- Branco di Fátima (UBI/ISCTE, Portugal)
- Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Camila Florencio dos Santos (Centro de estudos de comunicação e sociedade – CECS, Universidade do Minho, Portugal)
- Camila Mangueira (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)
- Cármen 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 (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
- 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)
- Eduardo Baggio (Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil)
- Emília Simão (UPT, Portugal)
- Eutália Ramos (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
- Fátima Lopes Cardoso (Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Comunicação Social, Portugal)
- 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)
- Gustavo Castro (Universidade de Brasília, Brasil)
- Heitor Alvelos (Universidade do Porto, Research Institute for Design and Media, Portugal)
- Hernando Urrutia (Universidade Portucalense, Centro de Investigação de Arquitectura, Urbanismo e Design – Polo UPT, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
- Hugo Barreira (Universidade do Porto, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Portugal)
- Hugo Filipe Rodrigues Paquete (Universidade do Algarve, 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)
- Jensy Campos Céspedes (Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica)
- 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)

Jorge Palinhos (Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior Artística do Porto, 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)

Juan Giménez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)

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)

Lilian 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)

Macarena Parejo Cuéllar (Universidad de Extremadura, Espanha)

Manuel Célio Conceição (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Marcela Belo (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Marcello Messina (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

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

Márcio Acselrad (Universidade de Fortaleza, Brasil)

Margarida Adamatti (Universidade de São Paulo, Brasil)

Margarida Alves (Universidade de Lisboa, Portugal)

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)

Marina Pereira (Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)

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)

Maurício Esposito (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)

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

Mirian Meliani (USP – Universidade de São Paulo, Brasil)

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

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

Olivia Novoa 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)

Patricia de Casas Moreno (Universidad de Extremadura, Espanha)

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

Patricio Dugnani (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

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)

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

Paulo Jorge de Almeida Falcão Alves (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Paulo Manuel Ferreira da Cunha (Universidade da Beira Interior, LAbCom, Portugal)

Pedro Almeida (iscte/CRIA-Iscte – Centro em Rede de Investigação em Antropologia, 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)

Regina Johas (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)

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

Ricardo Mestre (Universidade do Algarve, Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

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

Rosalía Urbano (Universidad Antonio de Nebrija, Espanha)

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

Rui Jorge Pereira Travasso (Instituto Politécnico de Beja, Portugal)

Rui Paulo Mateus António (Universidade do Algarve, Portugal)

Rui Pereira Jorge (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – NOVA FCSH, Portugal)

Sara Petracca (Universidade da Maia, Portugal)

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

Saúl Neves de Jesus (Universidade do Algarve, Portugal)

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

Sérgio Nunes (inesctec, Portugal)
Sílvia Quinteiro (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Sílvia Baptista Leiria Viegas (Universidade Aberta, 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)
Thomas Bjørner (Aalborg University, Dinamarca)
Tiago Cruz (Universidade da Maia, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Tiago Jorge Alves Fernandes (Universidade da Beira Interior, LabCom, Portugal)
Vanessa Lopes (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
Vanessa Oliveira (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Wagner de Miranda (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
Wiliam Pianco (FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil)

APOIO EDITORIAL

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

WEBMASTER E HELPDESK

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

EDITORES RESPONSÁVEIS POR ESTE NÚMERO

Francisco Silva Cavalcante Júnior (Universidade Federal do Ceará, Brasil)
Mírian Tavares (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Patrícia Dourado (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)
Ana Filipa Cerol Martins (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

REVISORES RESPONSÁVEIS POR ESTE NÚMERO

Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Ângela Saldanha (Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade, Portugal)
António Pedro Cabral dos Santos (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Cármen Monereo (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Caterina Cucinotta (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Cecília Salles (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, Brasil)
Eduardo Baggio (Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil)
Eutália Ramos (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Gustavo Castro (Universidade de Brasília, Brasil)
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 Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha (Universidade de Sorocaba (Uniso), Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Jorge Palinhos (Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior Artística do Porto, Portugal)
Marcela Belo (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
Márcio Acselrad (Universidade de Fortaleza, Brasil)
Margarida Alves (Universidade de Lisboa, Portugal)
Marina Pereira (Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)
Neuza Carla do Sacramento Alves Baptista e Costa (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Patrício Dugnani (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Paulo Jorge de Almeida Falcão Alves (Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Regina Johas (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)
Ricardo Mestre (Universidade do Algarve, Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Rosimária Rocha (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)
Rui Jorge Pereira Travasso (Instituto Politécnico de Beja, Portugal)
Rui Pereira Jorge (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – NOVA FCSH, Portugal)
Saúl Neves de Jesus (Universidade do Algarve, Portugal)
Sílvia Baptista Leiria Viegas (Universidade Aberta, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Portugal)

Sumário

Prefácio

Propostas para uma Ficção Viva 9

Propositions for a Living Fiction

Francisco Silva Cavalcante Júnior

Mirian Tavares

Patrícia Dourado

Susana Costa

Ana Filipa Cerol Martins

Dossier

A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar 16

The silhouette of a butterfly against the empty canvas: Traces of modernity in the experience of narrating 16

Leonardo Moura Mateus

A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual – a série *O Rei da TV* 27

The writers' room in Brazil: A hybrid mode of audiovisual creation – the case of The King of TV

Samir Cheida

Total Cinematic Musiké: the video-poematic experience of Patrizia Vicinelli 39

Total Cinematic Musiké: a experiência vídeo-poemática de Patrizia Vicinelli

Marzia D'Amico

Relato de Processo da obra de Bruno Grilo em Exposição colectiva na Casa-Museu Abel Salazar com o título *A apologia da crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)* 53

Process Report of Bruno Grilo's Work in a Collective Exhibition at Casa Museu Abel Salazar titled The Apology of Crisis (of Discomfort and Dialogue as Paradox)

Bruno Grilo

Imaginários entrelaçados de Brasil e de Portugal em uma performance visual do artista Edicleison de Freitas Cardoso: uma crônica sobre as Múmias 65

Interwoven imaginaries of Brazil and Portugal in a Visual Performance by the artist Edicleison de Freitas Cardoso: a chronicle on the Mummies

André Feitosa de Sousa

Nuits Blanches 73

Sleepless Nights

Pauline Le Pichon

A propósito da palestra de outro dia – Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista 82

Regarding the lecture the other day – Notes on a cook-actor and cinema as an impressionist art

Patrícia Dourado

Mirian Tavares

Varia

Social appeals in TV commercials: the Christmas messages of Portuguese brands 87

Os apelos sociais nos anúncios televisivos: as mensagens de Natal das marcas portuguesas

Sónia Silva

Fábio Ribeiro

Advergaming en la comunicación publicitaria: estudio del caso *Pepsiman* y su estrategia de recuerdo de la marca 102

Advergaming in advertising communication: Case study Pepsiman and its brand awareness strategy

Alex Mullo López

Jarelis Peñaherrera Romero

Patricia de Casas Moreno

Secção de Cinema do Orfeão: el despertar de la cultura cinematográfica en Covilhã y sus relaciones con Salamanca 116

Secção de Cinema do Orfeão: the awakening of film culture in Covilhã and its links with Salamanca

Manuel Herrería Bolado

Romy Schneider em Portugal: Cinema transnacional e censura no período Marcelista (1968-1974). 126

Romy Schneider in Portugal: Transnational cinema and censorship in the Marcelist period (1968-1974)

Jorge Manuel Neves Carrega

Ana Bela Moraes

**Digital Image: The Role of Apparatus, Artificial Intelligence,
and Machine Learning in Visual Communication in the
Digital Age. 138**

Wilson Caldeira
José Manuel Simões

Les littératures de la contagion: le legs camusien 150
Literatures of contagion: the Camusian legacy

Soumia Mejtia

**Contemporary Female Voices: The case study of *Our Uniform*,
by Yegane Moghaddam 162**

*Vozes Femininas Contemporâneas: O estudo de caso de Our
Uniform, de Yegane Moghaddam*

Cátia Peres
Cynthia Levitan

**Em frente ao espelho: a "situação-cinema" segundo Roland
Barthes174**

In front of the mirror: Barthe's conception of "film-situation"
Maria João Viegas

Prefácio

Propostas para uma Ficção Viva

Propositions for a Living Fiction

Francisco Silva Cavalcante Júnior
cavalcante@ufc.br
Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, Brasil
ORCID ID [0000-0001-7493-9270](https://orcid.org/0000-0001-7493-9270)

Mirian Tavares
mtavares@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID ID [0000-0002-9622-6527](https://orcid.org/0000-0002-9622-6527)

Patrícia Dourado
apdourado@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID ID [0000-0003-0418-7071](https://orcid.org/0000-0003-0418-7071)

Susana Costa
srsilva@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID ID [0000-0001-6117-5988](https://orcid.org/0000-0001-6117-5988)

Ana Filipa Cerol Martins
fceroim@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID ID [0000-0002-9732-5797](https://orcid.org/0000-0002-9732-5797)

DOI <https://doi.org/10.34623/A1RE-5N80>

Recebido 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Silva Cavalcante Júnior, F., Tavares, M., Dourado, P., Costa, S., & Cerol Martins, A. F. (2024). Propostas para uma Ficção Viva. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/337>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

“(o mecanismo do relógio é carne)”

Olga Tokarczuk, *Escrever é muito perigoso*, 2023.

Em *Escrever é muito perigoso* (2023), a escritora polonesa Olga Tokarczuk, ao falar sobre seu processo de criação, lembra-nos de que o mecanismo do tempo é carne (matéria viva) – e faz questão de colocar isso entre parênteses, como um aparte, um *memo*, para que não esqueçamos que afinal é este o assunto. Este número da **ROTURA**, que dedicou um Dossier ao pensamento ficcional e à urgência de refletir sobre a matéria viva da ficção, reuniu uma coleção de textos que contribuem com essa visão.

Tokarczuk acredita que “só a ficção, com seu potencial para construir uma pessoa inteira, tem vantagem sobre os argumentos da razão”. Não discordamos da escritora e, neste Dossier, buscamos somar aos argumentos da razão a observação atenta de experiências – um feixe amplo delas – de diferentes gestos de ficcionar (entre o audiovisual, a poesia, a música, a performance, as artes visuais etc.), em estreito diálogo com os estudos dos processos de criação, como modos de resistir ao adormecimento dos sentidos e às histórias sem viço que a sociedade, cada dia mais automatizada, ofecere-nos.

Compõem este acervo uma confluência de diferentes gêneros textuais e artísticos, alguns deles a estrear, como o Relato de Processo e o Ensaio Visual, que se juntam a outros já recorrentes na revista, como o Artigo, o Ensaio, a Entrevista e a Crônica de Arte.

Abre o Dossier o artigo *A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar*, do artista e investigador Leonardo Moura Mateus (Leonardo Mouramateus). Trata-se de uma reflexão sobre o gesto de narrar, com

o qual o autor lida tanto em seu ofício como cineasta, quanto em sua atuação como investigador. Isso se evidencia neste estudo, em que o tema é abordado com riqueza de recursos narrativos também na própria construção do texto. A partir de um relato pessoal, Moura Mateus revisita uma experiência de infância enquanto traça ligações entre as visões de Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago e Eduardo Coutinho sobre a natureza da narrativa, a crise da arte de narrar na modernidade, e a sua sobrevivência.

Em ***A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual – a série O Rei da TV***, Samir Cheida trata da expansão dos serviços de *streaming* e do aumento da demanda por séries que levaram os guionistas brasileiros a adotar a sala de roteiro, um método estadunidense. No entanto, o Brasil tem uma tradição de cinema autoral, inspirada especialmente pela política dos autores da *Cahiers du Cinéma*. O artigo explora como as narrativas audiovisuais atuais combinam características de ambos os métodos nas produções brasileiras, gerando tensões na produção.

Em ***Total Cinematic Musiké: The video-poematic experience of Patrizia Vicinelli***, Marzia D’Amico aborda a “*musikè*”, um conceito grego antigo que abrange não apenas música, mas também poesia, dança e outras formas de expressão artística, ligadas à educação e à formação ética. O artigo explora como esse conceito se manifesta na obra de Patrizia Vicinelli, que funde cinema, poesia e performance em colaborações experimentais (com foco na parceria com Mataro da Vergata e Gianni Castagnoli)..

Em ***Relato de Processo da obra de Bruno Grilo em exposição colectiva na Casa-Museu Abel Salazar com o título ‘A apologia da crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)’***, Bruno Grilo descreve o processo criativo e expositivo de três esculturas apresentadas em 2019, como parte de seu doutoramento em Artes Plásticas. As obras, intituladas *Liberdade Ficcional* e duas peças sem título, são esculturas que variam em tamanho e forma, explorando os conceitos de lugar e de espaço a partir do estudo da região política e afetiva do Algarve.

Em ***Imaginários entrelaçados de Brasil e de Portugal em uma performance visual do artista Edicleison de Freitas Cardoso: Uma crônica sobre as múmias***, André Feitosa apresenta-nos sua percepção sobre o experimento artístico de Edicleison de Freitas, conduzido no espaço público de Coimbra

em 2024. Através de uma performance que evoca uma “múmia” e seus rituais, é criado um elo entre as emoções do artista e o que ele considera como ruínas afetivas do público. Esse gesto coletivo utiliza a cidade e a arte contemporânea para explorar as narrativas e os rostos invisíveis, escavando memórias e evocando os mortos, visíveis e invisíveis, da trama urbana.

No Ensaio Visual ***Nuits Blanches***, Pauline Le Picon retrata cenários perturbadores que a impedem de dormir, criando uma série visual que explora a tensão entre ficção e vida. A obra reflete sobre o processo artístico como uma forma de resistência diante do vazio. Pela experimentação com a imagem, Le Pichon investiga o caos como fonte de criação e oferece uma experiência visual para abordar as ficções que emergem da insônia e da inquietação.

Em ***A propósito da palestra de outro dia – Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista***, que fecha o Dossier, Patrícia Dourado e Mirian Tavares apresentam uma entrevista com o cineasta Leonardo Mouramateus (Leonardo Moura Mateus) e o ator Mauro Soares. A entrevista retoma temas discutidos na palestra *Materialidades da Palavra nos Processos de Criação* (maio de 2023), realizada no âmbito do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, recém-inaugurado. As perguntas, enviadas após o evento e que foram suporte para outro texto sobre os artista, são aqui partilhadas como uma porta aberta para novas leituras e estudos sobre o tema, na tentativa de registar reflexões especialmente sobre a palavra enquanto matéria e ferramenta de criação; algumas memórias de infância; a composição com o vazio; o cinema como arte impressionista e algumas possibilidades para uma ficção viva.

A secção *Varia* reúne diversos outros contributos em temas que são caros à **ROTURA**. No artigo ***Os apelos sociais nos anúncios televisivos: as mensagens de Natal das marcas portuguesas***, Sónia Silva e Fábio Ribeiro analisam os apelos presentes em campanhas publicitárias televisivas de Natal divulgadas em Portugal. Utilizando uma metodologia qualitativa, os autores destacam o papel central das marcas de retalho, que enfatizam valores familiares, e das empresas de telecomunicações, que exploram narrativas emocionais em torno de temas como a solidão e a saúde mental.

Também no domínio da publicidade, ***Advergaming en la comunicación publicitaria: estudio del caso Pepsiman y su estrategia de recuerdo de la marca***, de Alex Mullo López, Jarelis Peñaherrera Romero e Patricia de Casas Moreno, propõe-nos uma análise sobre o *advergaming* como uma ferramenta para aumentar a notoriedade das marcas, no contexto da evolução das estratégias publicitárias. A investigação centra-se no jogo *Pepsiman* e no seu impacto nos estudantes da Universidade Técnica de Cotopaxi, utilizando uma abordagem exploratória e descritiva, tanto quantitativa como qualitativa.

Em ***Secção de Cinema do Orfeão: el despertar de la cultura cinematográfica en Covilhã y sus relaciones con Salamanca*** Manuel Bolado revela a fundação da Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã em 1957, que foi a primeira experiência da cidade com o cinema. O trabalho explora a relação deste com o Cineclube Universitário de Salamanca, destacando como o intercâmbio de filmes e livros fortaleceu os laços culturais nas décadas de 1950 e 1960, com eventos importantes como a Exposição Cineclubista de 1958, na Covilhã, fomentando a discussão sobre um cineclube ibérico.

Ainda na área dos estudos cinematográficos, Jorge Manuel Neves Carrega e Ana Bela Morais analisam, no artigo ***Romy Schneider em Portugal: Cinema transnacional e censura no período Marcelista (1968-1974)***, a presença da atriz no cinema português e os processos de censura a que os seus filmes foram sujeitos entre 1968 e 1974, destacando a evolução da sua imagem e a crescente abertura nos critérios de censura durante este período. A investigação reflete sobre as dinâmicas culturais e políticas que influenciaram a representação de Romy Schneider no cinema mediterrânico europeu, pretendendo contribuir para os estudos filmicos ao explorar as intersecções entre estrelato e censura num contexto nacional.

Digital Image: The Role of Apparatus, Artificial Intelligence, and Machine Learning in Visual Communication in the Digital Age, de Wilson Gomes Caldeira e José Simões, refletem sobre as implicações das tecnologias recentes no domínio da fotografia digital, em particular com o recurso à inteligência artificial (IA). O estudo explora o impacto dos sistemas de IA, capazes de gerar imagens realistas, na criatividade individual e na cultura visual. Os autores também abordam questões éticas

decorrentes da confiança incondicional na IA e nas tecnologias de aprendizagem automática no domínio da comunicação visual, com o objetivo de compreender como estas tecnologias estão a mudar a produção e o consumo de imagens no século XXI.

O artigo ***Les littératures de la contagion: le legs camusien***, de Soumia Mejtia, aborda a representação de epidemias na literatura, sejam elas naturais ou sociais e políticas, como as guerras. O texto adopta uma abordagem hermenêutica para analisar o modo como as obras literárias retratam a realidade epidémica e exploram as reacções humanas e sociais à adversidade. A autora debruça-se sobre a obra *A Peste*, de Albert Camus, relacionando-a com *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Ao olhar para estas obras, encontramos uma reflexão profunda sobre as respostas humanas perante o caos e a adversidade.

Em ***Vozes Femininas Contemporâneas: O estudo de caso de Our Uniform, de Yegane Moghaddam***, Cátia Peres e Cynthia Levitan analisam a representação da mulher em filmes de animação, centrando-se no filme *Our Uniform* (2023), realizado pela cineasta iraniana Yegane Moghaddam. Com o objetivo de contribuir para a análise da representação das mulheres, tendo como pano de fundo a questão da igualdade de género, as autoras destacam a forma como este filme de animação aborda os desafios que as mulheres enfrentam num contexto em que a violência contra elas prevalece.

Na secção de ensaios, ***Em frente ao espelho: a “situação-cinema” segundo Roland Barthes***, de Maria João Viegas, explora a experiência descrita por Roland Barthes em *En sortant du cinéma*, centrando-se nos momentos que antecedem a entrada e no interior de uma sala de cinema. Partindo do texto de Barthes e recorrendo a outros autores de referência, como Freud, Lacan e Brecht, a autora investiga os elementos da experiência cinematográfica para o espetador, destacando os conceitos contraditórios que definem a “situação-filme”, tais como limites pouco claros, hipnose temporária, passividade produtiva e afeto ambivalente.

– Os editores

In *Escrever é muito perigoso* [Writing is very dangerous] (2023), the Polish writer Olga Tokarczuk, while discussing her creative process, reminds us that the mechanism of time is flesh (living matter) – and she makes a point of placing this in parentheses, like an aside, a memo, so we do not forget that this is, after all, the subject. This issue of **ROTURA**, which dedicated a Dossier to fictional thinking and the urgency of reflecting on the living matter of fiction, gathered a collection of texts that contribute to this vision.

Tokarczuk believes that “only fiction, with its potential to build an entire person, has an advantage over the arguments of reason.” We do not disagree with the writer, and in this Dossier, we seek to add to the arguments of reason the careful observation of experiences – a broad range of them – of different fictional gestures (among audiovisual, poetry, music, performance, visual arts, etc.), in close dialogue with studies of artistic creation processes, as ways to resist the dulling of the senses and the lifeless stories that an increasingly automated society offers us.

This collection is composed of a confluence of different textual and artistic genres, some of them debuting, such as the Artistic Creation Process Report and the Visual Essay, alongside others already recurring in the magazine, such as the Article, Essay, Interview, and Art Chronicle.

The Dossier opens with the article ***The Silhouette of a Butterfly Against the Blank Screen: Traces of Modernity in the Experience of Narrating*** by the artist and researcher Leonardo Moura Mateus (Leonardo Mouramateus). It is a reflection on the act of narrating, which the author engages with both in his work as a filmmaker and in his role as a researcher. This becomes evident in this study, where the topic is addressed with a wealth of narrative resources in the construction of the text itself. Through a personal account, Moura Mateus revisits a childhood experience while drawing connections between the views of Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago, and Eduardo Coutinho on the nature of narrative, the crisis of the art of storytelling in modernity, and its survival.

In ***The Writers’ Room in Brazil: A Hybrid Mode of Audiovisual Creation – The case of The King of TV***, Samir Cheida discusses the expansion of streaming services and the increased demand for

series, which led Brazilian screenwriters to adopt the writers’ room, an American method. However, Brazil has a tradition of auteur cinema, particularly inspired by the Cahiers du Cinéma’s auteur policy. The article explores how current audiovisual narratives combine characteristics of both methods in Brazilian productions, creating tensions in production.

In ***Total Cinematic Musiké: The Video-Poematic Experience of Patrizia Vicinelli***, Marzia D’Amico discusses the concept of “musikè,” an ancient Greek term that encompasses not only music but also poetry, dance, and other forms of artistic expression, tied to education and ethical formation. The article explores how this concept manifests in Patrizia Vicinelli’s work, which merges cinema, poetry, and performance in experimental collaborations (focusing on her partnership with Mataro da Vergato and Gianni Castagnoli).

In the ***Process Report of Bruno Grilo’s work in a collective exhibition at Casa-Museu Abel Salazar titled ‘The Apology of Crisis (of Discomfort and Dialogue as Paradox)’***, Bruno Grilo describes the creative and exhibition process of three sculptures presented in 2019, as part of his PhD in Fine Arts. The works, titled Fictional Freedom and two untitled pieces, are sculptures that vary in size and form, exploring the concepts of place and space based on the study of the political and emotional region of the Algarve.

In ***Interwoven Imaginaries of Brazil and Portugal in a Visual Performance by the Artist Edicleison de Freitas Cardoso: A Chronicle on the Mummies***, André Feitosa presents his perception of Edicleison de Freitas’ artistic experiment, conducted in a public space in Coimbra in 2024. Through a performance evoking a “mummy” and its rituals, a connection is created between the artist’s emotions and what he considers the public’s emotional ruins. This collective gesture uses the city and contemporary art to explore invisible narratives and faces, excavating memories and evoking the visible and invisible dead from the urban fabric.

In the Visual Essay ***Sleepless Nights***, Pauline Le Picon portrays disturbing scenes that keep her from sleeping, creating a visual series that explores the tension between fiction and life. The work reflects on the artistic process as a form of resistance in the face of emptiness. Through experimentation with

imagery, Le Picon investigates chaos as a source of creation and offers a visual experience to address the fictions that emerge from insomnia and restlessness.

In *Regarding the Lecture the Other Day – Notes on a Cook-Actor and Cinema as an Impressionist Art*, which closes the Dossier, Patrícia Dourado and Mirian Tavares present an interview with filmmaker Leonardo Mouramateus (Leonardo Moura Mateus) and actor Mauro Soares. The interview revisits themes discussed in the lecture *Materialities of the Word in Creation Processes* (May 2023), held as part of the recently inaugurated Master's in Creative Processes at the University of Algarve. The questions, sent after the event and used as a basis for another text on the artists, are shared here as an open door to new readings and studies on the subject, attempting to record reflections on the word as matter and a creative tool; some childhood memories; composition with emptiness; cinema as impressionist art; and some possibilities for a living fiction.

The *Varia* section brings together other contributions on topics of interest to **ROTURA**. In *Social appeals in TV commercials: the Christmas messages of Portuguese brands*, Sónia Silva and Fábio Ribeiro analyze the appeals in Christmas advertising campaigns in Portugal. Using a qualitative methodology, the authors highlight the central role of retail brands, which emphasize family values, and telecommunications companies, which explore emotional narratives around themes such as loneliness and mental health.

Also on advertising, *Advergaming in advertising communication: Case study Pepsiman and its brand awareness strategy*, by Alex Mullo López, Jarelis Peñaherrera Romero and Patricia de Casas Moreno, examines the evolution of advertising strategies alongside technological innovation, highlighting advergaming as a tool to increase brand awareness. The research focuses on the game Pepsiman and its impact on students at the Technical University of Cotopaxi, using an exploratory and descriptive, both quantitative and qualitative approach. The results show that *Pepsiman* promotes effective integration of the brand into the game, creating a positive connection with players and reinforcing product recall. The authors highlight the challenge of avoiding intrusiveness and point to the future potential of this strategy as technology advances.

Manuel Bolado's article *Secção de Cinema do Orfeão: el despertar de la cultura cinematográfica en Covilhã y sus relaciones con Salamanca* reveals the founding of the Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã in 1957, which was the city's first cultural experience with cinema. The article explores the club's relationship with the Cineclube Universitário de Salamanca, highlighting how their exchange of films and books strengthened cultural ties in the 1950s and 1960s, with key events like the 1958 Cineclubista Exhibition in Covilhã fostering discussions about an Iberian film club.

Still in the area of film studies, in Romy Schneider in Portugal: *Transnational Cinema and Censorship in the Marcelist Period (1968-1974)* Jorge Manuel Neves Carrega and Ana Bela Morais examine the presence of this actress in Portuguese cinema and the censorship processes her films faced between 1968 and 1974, highlighting the evolution of her image and the increasing openness in censorship criteria during this period. This research reflects on the cultural and political dynamics influencing Schneider's representation in Mediterranean European cinema and contributes to film studies by exploring the intersections of stardom and censorship within a national context.

Digital Image: The Role of Apparatus, Artificial Intelligence, and Machine Learning in Visual Communication in the Digital Age, by Wilson Gomes Caldeira and José Simões, offers an analysis of the current state of the digital image and, specifically, the implications of recent technologies, in particular artificial intelligence (AI). The study explores the impact of AI systems, capable of generating realistic images, on individual creativity and visual culture. It also discusses the ethical issues arising from unconditional trust in AI and machine learning technologies in the field of visual communication, aiming to understand how these technologies are changing the production and consumption of images in the 21st century.

The article *Literatures of contagion: the Camusian legacy*, by Soumia Mejtia, addresses the representation of plagues in literature, both natural, such as epidemics, and social and political, such as wars. The research adopts a hermeneutic approach to analyze how literary works portray epidemic reality and explore human and social reactions to adversity.

The author looks at the work *The Plague* by Albert Camus, relating it to *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Márquez and *Blindness* by José Saramago. By looking at these works, we find a profound reflection on human responses in the face of chaos and adversity.

In ***Contemporary Female Voices: The Case Study of Our Uniform***, Cátia Peres and Cynthia Levitan analyze the representation of women in animated films, focusing on the case study *Our Uniform* (2023), directed by Iranian filmmaker Yegane Moghaddam. Aiming to raise awareness and promote gender equality, the authors highlight how this animated film can address the challenges women face in a context where violence against them remains prevalent.

In the Essay Section, ***In Front of the Mirror: Barthes's Conception of "Film-Situation"*** by Maria João Viegas explores Roland Barthes's altered state of consciousness described in *En sortant du cinéma*, focusing on the moments before entering and while inside a movie theater. Drawing on Barthes's text and engaging with other referenced authors like Freud, Lacan, and Brecht, the essay investigates the elements of the cinematic experience for the spectator, highlighting the contradictory concepts that define the "film-situation," such as unclear limits, temporary hypnosis, productive passivity, and ambivalent affection.

– The editors

Bio

Francisco Cavalcante Júnior é Professor de Arte Literária e de Metodologia de Pesquisa em Arte, Filosofia e Ciências no Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordena o Áacre – Laboratório de Literatura dos Afetos. Tem Pós-Doutorado em Comunicação e Produção Literária pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), Doutorado (bolsista do CNPq) em Leitura e Escrita pela Universidade de New Hampshire (EUA), Mestrado (bolsista Companheiros das Américas) em Educação Especial na mesma Universidade e graduação em Psicologia pela Universidade de Fortaleza (Unifor). É idealizador da Comunidade de Ações para Redesenho dos Modos de Existência e Prevenção do Suicídio – CARMENS. Autor de 23 livros, as suas mais recentes publicações são *Tempo-sol* (CRV, 2022) e *Amargoso* (Radiadora, 2022).

Francisco Cavalcante Júnior is a Professor of Literary Art and Research Methodology in Art, Philosophy, and Sciences at the Institute of Culture and Art (ICA) of the Federal University of Ceará (UFC). He coordinates Áacre – the Laboratory of Literature of Affections. He holds a Postdoctoral degree in Communication and Literary Production from the Faculty of Communication at the University of Brasília (UnB), a PhD (CNPq scholarship) in Reading and Writing from the University of New Hampshire (USA), a Master's degree (Companheiros das Américas scholarship) in Special Education from the same university, and a Bachelor's degree in Psychology from the University of Fortaleza (Unifor). He is the founder of the Community of Actions for Redesigning Modes of Existence and Suicide Prevention – CARMENS. Author of 23 books, his most recent publications are *Tempo-sol* (CRV, 2022) and *Amargoso* (Radiadora, 2022).

Mirian Tavares é Professora Catedrática da Universidade do Algarve. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação e Diretora do Doutoramento em Média-Arte Digital. É Doutorada em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Escreve regularmente para diversas revistas culturais, folhas de sala de exposições e catálogos artísticos e tem sido curadora de diversas exposições. Tem também coordenado e desenvolvido conceitualmente um conjunto de webséries inéditas, com vista à divulgação das ciências e das artes: o CIAC Talks. As suas áreas mais recentes de investigação são a Estética, a Média-Arte Digital, o Cinema, as Artes Visuais e a Literacia dos Media.

Mirian Tavares is a Cathedratric Professor at the University of Algarve. She is the coordinator of CIAC – the Research Center for Arts and Communication and Director of the Ph.D. program in Digital Media-Art. She holds a Ph.D. in Communication and Contemporary Culture from UFBA and a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP. She regularly writes for various cultural magazines, exhibition booklets, and artistic catalogs and has curated several exhibitions. She has also conceptually developed and coordinated a set of original web series aimed at promoting science and the arts: CIAC Talks. Her most recent research areas include Aesthetics, Digital Media-Art, Cinema, Visual Arts, and Media Literacy.

Patrícia Dourado é Investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve com bolsa FCT. Professora convidada do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, e membro do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, estuda os processos de criação em geral e os do cinema em específico, com foco

especialmente nas práticas do roteiro contemporâneo. Roteirista com experiência em roteiros de ficção, séries de animação, documentários, institucionais e educação digital, é ainda editora e revisora de livros de ficção e não ficção, revistas, coleções didáticas e coleções acadêmicas.

Patrícia Dourado is a Postdoctoral Researcher at the Research Center for Arts and Communication (CIAC) at the University of Algarve, funded by an FCT scholarship. She is a guest professor in the Master's program in Creative Processes at the University of Algarve and a member of the Research Group on Creative Processes at PUC-SP. With a PhD and a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP, she studies Creation Processes in general, and specifically in Cinema, with a particular focus on Contemporary Screenwriting Practices. She is a scriptwriter with experience in fiction scripts, animated series, documentaries, institutional and digital education. She also has experience as an editor and proofreader of fiction and non-fiction books, magazines, teaching collections and academic collections.

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 nas Edições CIAC. Tem também publicado em várias revistas com revisão por pares e apresentado trabalhos científicos em conferências nacionais e internacionais. Os seus interesses de investigação incluem a educação, as artes e a tecnologia, áreas para as quais tem colaborado através do desenvolvimento de projetos de investigação financiados e da participação em conferências e redes de trabalho internacionais. A sua investigação de doutoramento centra-se no estudo das manifestações e consequências do discurso de ódio em jogos e comunidades *online* de jovens e adolescentes, propondo abordagens baseadas em jogos e gamificação para lidar com esta questão.

Susana Costa is a PhD student in Digital Media Art (UAIG/UAb) and a collaborator at the Research Center for Arts and Communication (CIAC). She is the editor of *Rotura – Journal of Communication, Culture, and Arts*, of the *Humanitas Collection*, and she collaborates as a reviewer and editor for CIAC Editions. She has also published in various peer-reviewed journals and presented scientific papers at national and international conferences. Participating in several national and international projects, her research interests include education, arts, and technology. Her doctoral research focuses on studying the manifestations and consequences of hate speech in games and online communities of young people and adolescents, proposing game-based and gamification approaches to address this issue.

Ana Filipa Martins é professora adjunta da Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve, Portugal, onde lecciona na licenciatura em Ciências da Comunicação e no mestrado em Comunicação e Media Digitais. É doutorada em Comunicação e investigadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Tem participado em vários projetos financiados na área da literacia mediática, como investigadora, coordenadora local e Co-IR. Tem também promovido e coordenado projetos em colaboração com órgãos de informação e outras entidades.

Ana Filipa Martins is an adjunct professor at the University of the Algarve's School of Education and Communication, Portugal, where she lectures in the degree course in Communication Sciences and the master's program in Communication and Digital Media. She holds a PhD in Communication and is a researcher at CIAC – Research Centre for Arts and Communication. She has participated in various funded projects in the field of media production and media literacy, as a researcher, local coordinator and Co-IR. She has also promoted and coordinated several projects in collaboration with news organizations and other entities.

Dossier

A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar

The silhouette of a butterfly against the empty canvas: Traces of modernity in the experience of narrating

Leonardo Moura Mateus
lmouramateus@gmail.com
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
ORCID iD [0009-0004-5661-8122](https://orcid.org/0009-0004-5661-8122)

DOI <https://doi.org/10.34623/9WN1-0523>

Recebido 2024-04-30

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Mouramateus, L. (2024). A silhueta de uma borboleta contra a tela vazia: Vestígios da modernidade na experiência de narrar. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/278>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

A partir de um relato pessoal do autor, uma experiência de infância recontada ao longo de muitos anos, são traçadas ligações entre as visões de Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago e Eduardo Coutinho sobre a natureza da narrativa; a crise da arte de narrar na modernidade; e sua sobrevivência. Considerando que para Benjamin essa crise surge da incapacidade de intercambiar a experiência vivida, as contribuições das ideias de cada um dos autores nos ajuda a identificar a persistência do gesto narrativo, seja no conto literário moderno, seja no documentário contemporâneo. O intuito do artigo, que finaliza com um relato da experiência cinematográfica do autor, é pôr mais luz sobre as relações entre arte e vida inauguradas pelo pensamento moderno, relações que ainda respiram sob o tecido convalescente do gesto de narrar.

Palavras-chave

Narrativa · Modernidade · Experiência · Conto · Cinema Contemporâneo

Abstract

Drawing from a personal story, a childhood experience recounted over many years, the author draws links between the views of Ricardo Piglia, Walter Benjamin, Silviano Santiago and Eduardo Coutinho on the nature of narrative; the crisis of narration in modernity; and its survival. Considering that for Benjamin this crisis arises from the incapacity to exchange lived experience, the contributions of each

author's ideas help us identify the persistence of the narrative gesture, in modern short stories and contemporary documentaries. The aim of the article, which ends with a story of the author's experience in filmmaking, is to shed more light on the relationship between art and life inaugurated by modern thought, relationships that still breathe under the convalescent fabric of the narrative gesture.

Keywords

Narrative · Modernity · Experience · Short story · Contemporary cinema

“A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado;

de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.”

Ricardo Piglia – Novas Teses sobre o conto

1. “O caminho das aves migratórias”

Uma vez, quando ainda frequentava a escola, tive de fazer um trabalho em grupo sobre o tema aves migratórias. Meu grupo era formado pelos meus amigos mais próximos na sala, outros quatro meninos de 12 anos, o que poderia soar vantajoso para todos nós, não fosse pelo fato de que todas as vezes em que nos encontramos para discutir a divisão de tarefas, o assunto aves migratórias não se revelava tão urgente quanto a reviravolta num desenho animado, ou os boatos de um novo casal na 6ª série C. De modo que somente três dias antes da entrega do nosso trabalho decidimos nos encontrar trazendo tudo aquilo que tínhamos: uma folha de isopor; tesoura e cola; um rolo de nylon; algumas revistas; e um recorte de um livro de biologia do ensino médio que descrevia as rotas de uma dezena de aves que migravam.

Tudo o que sabíamos sobre aves migratórias estava naquele recorte arrancado de um livro antigo de meu irmão mais velho. Eu e meus companheiros de classe morávamos longe da biblioteca pública municipal e nenhum de nós tínhamos acesso a internet, por isso nossa pesquisa se resumia àqueles poucos parágrafos. Esse texto teria de ser dividido entre nós os cinco, já que parte da avaliação seria uma apresentação de 15 minutos para o professor e o resto da classe. Sabíamos, portanto, que só conseguiríamos cobrir a

duração exigida se nos repetíssemos uns aos outros, ou se falássemos o texto muito lentamente.

Nessa altura do processo, cientes da incipiência da nossa pesquisa, deslocamos nossas intenções para uma escultura que acompanharia o trabalho. Nossa ideia era apresentar à turma um móbile feito de fotografias de pássaros. Substituiríamos nossa falta de conteúdo com um gesto mais ou menos criativo, que mesmo sendo pouco original chamaria atenção para o nosso esforço. Mas a três dias da apresentação, quando nos encontramos na garagem, mesmo a ideia do móbile já parecia fracassada: jamais conseguiríamos encontrar boas imagens de pássaros em revistas velhas. Encontraríamos talvez águias, animais que eram comuns em publicidade de relógios e cigarros nos anos 90, mas mesmo elas, as águias, não são muito conhecidas por migrar. Não havia maneira de reverter a nota baixa que surgia no horizonte, e silenciosos sentamo-nos no chão da garagem de minha casa disfarçando o desespero.

Foi quando folheei aleatoriamente uma revista em meu colo. Sob meus olhos abriu-se uma página dupla com fotografias de um bando de pássaros a voar. Me entusiasmei com o achado, meus amigos também, mas fomos da surpresa à estupefação quando passei mais um par de folhas em busca do título da matéria. Lá estava: “O caminho das aves migratórias”. Acabava de me deparar com uma reportagem atual de dezenas de páginas descrevendo em minúcia o périplo dos pássaros que migram, contendo as verdades, as mentiras, e as dúvidas que a ciência ainda tinha sobre o fenômeno. Uma reportagem fartamente ilustrada, com fotografias de cor saturada de aves em pleno voo. Foi um milagre.

Não lembro se nossa apresentação três dias depois esteve à altura daquele acontecimento. Preferi ficar com a história, que ao longo dos anos narrei uma boa quantidade de vezes para amigos e conhecidos. Ainda que pareça mais do que provável que numa revista “Super Interessante” com curiosidades sobre ciência e tecnologia eu encontre uma reportagem sobre aves migratórias, aquele momento, em que eu abri uma revista aleatoriamente e dei de cara com a matéria, ficou fixado em minha memória como um instante de pura coincidência.

Desde as primeiras vezes que partilhei o relato dessa coincidência, suprimia da narração o nome das revistas. Se eu contasse essa história detalhando que

a publicação que folheei era especializada em curiosidades científicas eu tiraria um pouco do impacto da mesma. Assim, e aos poucos, aperfeiçoei meu relato. A cada vez que contava a história, testava o melhor caminho para agarrar quem me escuta. Até que finalmente cheguei numa espécie de estrutura: primeiramente demonstrando a aparente banalidade do cenário inicial (uma tarefa de classe); depois alargando ao máximo o destino incontornável do fracasso do meu grupo; para que no momento final eu deixasse cair a cortina e a coincidência surgisse em seu brilho máximo.

O gesto de narrar é central nas minhas memórias de infância. Mesmo hoje, meu prazer de ouvir e ler histórias está, de algum modo, no centro das minhas expectativas enquanto artista. Desenvolvo, a partir do rastro de uma impressão ou de uma memória, universos e existências alternativas. Penetro, através da fabulação, da descrição, do artifício, uma verdade só presente no negativo das imagens imaginadas. No cinema, na literatura, ou numa simples conversa, a narrativa é a ferramenta que uso para compreender aquilo que habitualmente é chamado de realidade e para o qual não tenho total acesso.

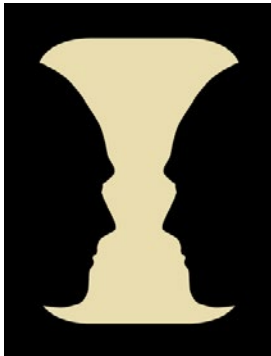


Figura 1. Uma versão do vaso de Rubin

Penso a narrativa como um Vaso de Rubin, o exemplo mais famoso de imagem ambígua, difundida pelo psicólogo dinamarquês Edgar Rubin. No Vaso de Rubin ou vemos a silhueta de um vaso ou vemos a silhueta de duas faces humanas. O cérebro tem dificuldades de interpretar as figuras ao mesmo tempo e, no entanto, estando em primeiro plano ou estando ao fundo, vaso e rostos compõem um todo. A figura ilustra para mim a ambiguidade do gesto de narrar: quem narra / quem ouve; o que se narra / o que se ouve; a palavra dita / a imagem imaginada;

os detalhes contados / os detalhes ausentes... Um narrador trabalha justamente no delinear fino da silhueta de um vaso, para que quem ouça perceba em algum momento, que enquanto um vaso surgia, duas faces começavam a se encarar sigilosamente. Ao fim da narrativa já não é possível saber o que é figura e o que é fundo.

2. "Um conto sempre conta duas histórias"

No ensaio "Teses sobre o conto", o escritor argentino Ricardo Piglia destaca uma pequena passagem do caderno de notas de Anton Tchekhov. Uma ideia para um conto: "Um homem em Montercarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". Piglia aponta para aquilo que é a chave da forma do conto, condensada no núcleo desse relato:

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto (Piglia, 2000, p. 89).

Ao fim do parágrafo, Piglia remata: "um conto sempre conta duas histórias" (Piglia, 2000, p. 89).

Meu relato das aves migratórias, apesar de ser muito mais trivial do que o mistério evocado pela anotação de Tchekhov (nunca convertida em um conto publicado), também faz uma cisão entre duas histórias paralelas: uma história visível (o trabalho com os amigos) e outro invisível (as circunstâncias por mim desconhecidas que de maneira discreta atuaram para que a revista chegasse às minhas mãos no momento em que eu, uma criança ansiosa, mais precisava dela). No fim da história, quando abro a revista na reportagem sobre aves migratórias, me transformo tanto no agente quanto na principal testemunha de um acontecimento banal arrancado à sua trivialidade. Tendo vivido uma história extraordinária, resta a mim a possibilidade de narrá-la. Mas para tirar melhor proveito disso, ou seja, para que eu seja um melhor narrador, é preciso que eu crie em quem lê, ou ouve meu relato, um impacto gêmeo àquele que eu senti ao abrir a revista em meu colo. Deixando assim a revelação para o final. A revelação da coincidência confunde-se com o ápice da narrativa – como o movimento final de um passe de mágica.

Narrar tem mesmo algo de ilusionismo: manipulo um evento com a mão direita enquanto escondo outro com a mão esquerda. No conto, segundo Piglia, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (Piglia, 2000, p. 90). Mesmo as consequências de tal coincidência em meu relato (a posterior apresentação do trabalho para a o professor e o resto da classe) já não tem tanta importância como o momento específico em que a cortina cai. Ta-dah! Esse “efeito de surpresa” é para Piglia uma marca do conto clássico. Ele cita como exemplos os trabalhos do estadunidense Edgar Allan Poe e do uruguaio Horacio Quiroga. Por sua vez, segundo Piglia, os escritores modernos como o já citado Tchékhov, ou a neozelandesa Katherine Mansfield, abandonam o final surpreendente e a estrutura fechada e trabalham a tensão entre a história em primeiro plano e a história secreta, sem nunca resolvê-la. “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2000, p. 92). Piglia nota que essa ideia tem alguma afinidade com a famosa “Teoria do Icerberg” de Ernest Hemingway, presente no livro *Death in Afternoon*:

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water (Hemingway, n.d.).

Piglia aponta que o conto de Hemingway intitulado “O grande rio de dois corações” poderia ser a descrição trivial de uma pescaria, mas na verdade ele esconde de maneira hermética uma história secreta: os efeitos da guerra no personagem Nick Adams. Hemingway “usa com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a ausência do outro relato” (Piglia, 2000, p. 93).

Em Hemingway, Kafka ou Borges, representantes do conto moderno, veremos uma transformação completa dessa cisão clássica entre o visível e o invisível: o principal nunca é contado, e toda a história é “construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 2000, p. 92). Assim, a minha historinha de aves migratórias, se fosse recontada

através de uma pena mais moderna, poderia ser contada de diferentes maneiras: a partir do relato em primeira pessoa de um dos meus colegas de classe (que teria dificuldades de concentrar-se porque seus pais estariam em meio a um processo doloroso de divórcio); ou através do cruzamento da trajetória de um pássaro, um fotógrafo de natureza, uma jornalista freelancer, um jornalista, e um estudante do 6º ano (cujas vidas entrelaçadas estão repletas de coincidências só percebidas pelo narrador); ou mesmo através de um artigo, tal como este mesmo que você lê, que esconderia um conto dentro de si.

Imagino assim a diferença entre o conto clássico e o conto moderno se fossem convertidos em Vasos de Rubin: no conto clássico a ênfase estaria no efeito gerado pelo instante em que se revela que a simples silhueta de um vaso escondia a face silenciosa de duas figuras (Ta-dah!). Já no conto moderno a ênfase estaria na simultaneidade da existência das imagens. O desenhar paulatino do conto moderno produz alguma tensão: os rostos talvez perdem simetria, o contraste entre o vaso e as faces não é tão evidente, e mesmo os rostos talvez não se encontrem frente a frente. É que no conto moderno vaso e faces não constroem uma imagem única, não podem ser emoldurados com absoluta clareza. A ênfase estaria na baixa distinção entre figura e fundo.

Piglia em seus ensaios mais de uma vez faz referência às mudanças ocorridas na literatura e nas formas de narrar que caracterizam a modernidade, e que influenciarão o trabalho de escritores ao longo do século XX. Na continuidade de suas “Teses sobre o conto” (intitulada “Novas teses sobre o conto”), Piglia escreve que seu conterrâneo Jorge Luis Borges, contista, não considerava o romance uma narrativa porque o romance é um gênero excessivamente alheio à oralidade, tendo perdido assim os rastros de um interlocutor presente. Mesmo soando como um arcaísmo, a presença de um interlocutor garantiu a existência do conto até os dias de hoje. A função desse interlocutor assegura “que a história pareça a princípio levemente incompreensível, como se feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros” (Piglia, 2000, p. 103). Seria como duas faces que se aproximam e que, discretamente, como que por acaso, formam em seus contornos a figura de um vaso, mesmo que de maneira transitória.

3. “A arte da percepção errada e da distorção”

A ideia de que algo separa a narrativa do romance já está em Walter Benjamin, para quem o surgimento do romance foi o primeiro indício da evolução que culminaria na morte da narrativa na modernidade:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (Benjamin, 1994, p. 201).

O romance, diferente da narrativa, se estruturaria ao redor da afirmação da perplexidade da experiência individual da vida para o leitor, num jogo de um para um: o escritor solitário e o leitor solitário. Já na narrativa, da qual o conto é representante, se manteria viva a experiência do desdobramento das histórias, incorporando o narrado à experiência própria de quem lê.

O declínio da arte de narrar e a defesa da troca de experiências individuais e coletivas é a premissa do ensaio “O Narrador” de Walter Benjamin, em que o filósofo alemão tece considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov, menos pela sua obra inicial (em que Benjamin vê uma expressão dogmática e doutrinária) e mais pela sua fase posterior, composta por narrativas curtas. Leskov, para Benjamin, é magistral, mas a distância que se estabeleceu entre o escritor e os contemporâneos de Benjamin aumentou. O motivo disso é a crise da experiência (ou *ehfahrung*, que pode significar o processo ou resultado de partir em viagem para explorar ou ficar a conhecer algo) na modernidade, que privou as pessoas de intercambiar o vivido. A cena mais famosa dessa decadência é o encontro de Benjamin com soldados que retornaram da I Guerra Mundial. Ao mesmo tempo que os livros sobre o evento se multiplicavam, os soldados que lá batalharam voltaram mudos, “mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198), incapazes de narrar o que presenciaram, o que sentiram. Esse colapso da arte de narrar é, portanto, o colapso da figura do narrador,

que para Benjamin, se dividia em pelo menos dois grupos, um grupo feito de pessoas que vem de longe (e da qual os soldados deveriam fazer parte), e o outro grupo composto por pessoas que ficaram. Benjamin concretiza respectivamente esses dois personagens arcaicos nas figuras do marinheiro comerciante e do camponês sedentário. Para Benjamin a narrativa tem uma dimensão prática, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, ou num provérbio. Em suma, o narrador é alguém que dá conselhos. Nada mais diferente que no romance, que é centrado em personagens isolados, incapazes de falar de maneira exemplar de suas preocupações, e que não recebem conselhos nem sabem dá-los.

Leskov, para Benjamin, está entre os escritores que recorrem à experiência que passa de pessoa a pessoa para escrever sua obra. O florescimento do romance no solo de uma burguesia ascendente é simultâneo à decadência da forma épica, simultâneo também à ascensão de uma nova forma de comunicação: a informação. Informação que necessita de ser plausível, algo incompatível com o espírito da narrativa.

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral [...]. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (Benjamin, 1994, p. 203).

Informar seria como mostrar o Vaso de Rubin dando ênfase pura e simplesmente às condições psicológicas que geram tal efeito.

A capacidade do narrador de trafegar entre experiências é desenhada por Benjamin através de uma bela imagem: “Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada” (Benjamin, 1994, p. 215). Para Benjamin, os soldados da I Guerra Mundial voltaram sem a capacidade de narrar o que viveram porque a experiência estratégica das trincheiras foi desmoralizante. Porque essa geração de homens, “se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1994, p. 198).

A chuva, as atrocidades, a espera pelo instante mortal, nada foi capaz de ser convertido em experiência, menos ainda de ser intercambiado. Se a literatura moderna opta por um caminho em que se valoriza mais a obscuridade do que a clareza, citando Piglia a respeito de Borges, é porque em Borges (mas eu diria que também em Rubem Fonseca, Lucia Berlin e Luis Bernardo Honwana)...

a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (Benjamin, 1994, p. 106).

A forma do conto moderno, um conto despido da “sucessão clara dos fatos”, nasce do desejo de intercambiar experiência num mundo onde a experiência já não tem o mesmo valor. Um dos desafios para escritores modernos, como Clarice Lispector ou Victoria Ocampo, ao escreverem seus contos, foi tentar com eles recobrem a capacidade de narrar o indizível, o trauma, a morte. Para Benjamin, a mudança de relação com a morte ocorrida na modernidade tem relação direta com a perda da comunicabilidade da experiência e a extinção da arte de narrar. “Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (Benjamin, 1994, p. 207). Para Benjamin, é no momento da morte que o saber de alguém, e sua existência vivida, assume sua forma transmissível. Essas são afinal as substâncias que compõem as histórias.

4. “Uma ponte, feita de palavras”

“Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”, diz Benjamin. “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”, escreve Tchekhov. O conto moderno foi um dos esconderijos onde a narrativa se refugiou.

Décadas mais tarde, mais precisamente em 1986, o escritor Silviano Santiago publica um ensaio intitulado “O narrador pós-moderno”, uma espécie de crítica ao “O narrador” de Benjamin. Leskov não será

mais o objeto de análise, em seu lugar entra o contista brasileiro Edilberto Coutinho. Santiago parte de uma pergunta simples: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (Santiago, 2002, p. 44).

No centro da questão de Santiago há a noção de autenticidade. “Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?” (Santiago, 2002, p. 44). Para Santiago é autêntica a narrativa tanto do jogador de futebol, quanto daquele que assiste a partida. Tanto da vítima de um incêndio, quanto do personagem que só está ali a observá-lo. A primeira hipótese de trabalho de Santiago é que na pós-modernidade o narrador narraria a ação enquanto espetáculo a que assiste, e não como atuante.

Para Benjamin a utilidade da narrativa (dar conselhos) é fruto da sabedoria de um narrador que os teceu a partir da substância viva de sua experiência. A informação não conseguiria transmitir sabedoria alguma, porque essa não foi tecida na substância viva da existência da pessoa que informa. A partir disso Santiago elabora sua segunda hipótese, a de que o narrador na pós-modernidade não transmitiria uma “sabedoria” a partir da observação de uma vivência exterior, alheia a ele.

Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (Santiago, 2002, pp. 46-47).

Santiago faz um movimento contrário ao de Benjamin, e associa a *experiência* de um ficcionista ao uso do “real” e do “autêntico” como artifícios, construções. Com isso Santiago tenta não deslegitimar o pensamento de Benjamin – ambos partem até de estratégias parecidas, já que tanto Benjamin (com Leskov) quanto Santiago (com Edilberto Coutinho) usam o conto ficcional e o narrador para refletir sobre a ideia de experiência em seus tempos respectivos. Santiago nota que, para Benjamin, a perda do caráter utilitário e a subtração do bom conselho e da sabedoria, referidas pelo filósofo alemão, só são referidas para salientar a “beleza da narrativa clássica” (Santiago, 2002, p. 47). Se Benjamin tenta extrair

plenitude da beleza que se esvai com a modernidade, Santiago está mais interessado em tentar compreender “a razão por que as asas do anjo da história não se fecham quando tomadas pela tempestade que é o progresso” (Santiago, 2002, p. 48). Santiago elabora hipóteses para tentar dar conta das transformações e fenômenos contemporâneos, e propor uma discussão e tipologia de um narrador pós-moderno.

Santiago apoia-se na leitura de alguns contos de Edilberto para comprovar suas duas hipóteses de trabalho. Num desses contos, intitulado “Azeitona e vinho”, um velho que narra o texto, toma vinho enquanto olha um jovem toureiro cercado de amigos e admiradores. O velho se embriaga enquanto fabula sobre a vida do jovem. O conto se desenvolve inteiramente sobre o olhar de um dos personagens lançado sobre o outro. A questão levantada por Santiago é “por que o narrador não narra *sua* experiência de vida” (Santiago, 2002, p. 51). Para Santiago, uma das características desse narrador pós-moderno é que ele “se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (Santiago, 2002, p. 51). Essa subtração faz o narrador identificar-se com um segundo observador: o leitor. Naquilo que é uma *pobreza de experiência* (grifo de Santiago), leitor e narrador se transformam em “espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (Santiago, 2002, p. 51).

Essa imagem encontra ecos nas *Novas Teses sobre o conto* de Piglia:

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais. Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma. (Piglia, 2000, p. 107).

O velho do conto de Edilberto olha e narra o jovem a partir de uma vivência melancólica, mas essa paixão mínima, essa reflexão sobre uma vida possível, dá mais a ver o próprio narrador do que o rapaz na mesa ao lado. Tudo o que não é dito, filtrado pelo olhar carregado de sensualidade, compõe a narrativa. Imagens do passado, que não se definem como reais ou como pura imaginação, se acumulam conforme

mais vinho é trazido à mesa. Uma sutil assimetria se espalha entre os dois rostos: juventude e velhice; quem observa e quem é observado; quem fala e quem não consegue falar (o toureiro do conto é um jovem gago apelidado de *El Mudo*).

Para Santiago, a narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas essa não vem do narrador. Toda a experiência está no jovem toureiro que é observado, mas que não tem voz no conto. A questão da sabedoria se inverte: a vivência do velho é de pouca valia. “Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador” (Santiago, 2002, p. 53). Santiago, algumas linhas mais tarde, conclui: “Desaparece a necessidade da narrativa. Existe, pesado, o silêncio” (Santiago, 2002, p. 54). Se as narrativas pós-modernas são quebradas é em virtude da incomunicabilidade da experiência intergeracional. Não há conselhos possíveis entre velhos e jovens. Ainda assim existe um elo possível que sustenta o conto: o olhar. “Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (Santiago, 2002, p. 52).

5. “Foi isso que ela disse”

Essa ponte feita de palavras, que sustenta a experiência do olhar e que torna a narrativa possível, poderia ser um mote para os filmes tardios do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. Na última fase de sua obra, já nos anos 2000, Coutinho, sempre curioso com as histórias e as visões de mundo das pessoas com quem ele conversava, reduziu ao máximo os elementos na frente da câmera, até sobrar pouco mais do que as palavras, expressões e silêncios de seus personagens. João Moreira Salles, produtor e amigo de Coutinho, descreve assim o momento final de sua obra:

Se acompanhamos a obra de Coutinho percebemos que o que ele faz é um exercício progressivo de eliminar os elementos que constituem o arsenal tradicional do cineasta. Ele elimina trilha sonora, roteiro, locação, movimento de câmera. No fim, a câmera está fixa num tripé. [...] Do meu ponto de vista, é isso que Coutinho descobriu: qual é o mínimo para que um filme possa seguir sendo chamado de filme. (Moreira Salles, Ramia & Ruiz, 2017, p. 23).

Jogo de Cena (2007) é radical em sua abordagem. Logo no primeiro minuto do filme, vemos em detalhe um recorte de jornal onde se lê: “CONVITE: Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”, seguido de data, horário e dois telefones para contato. A seguir vemos diversas mulheres, sentando-se numa cadeira sobre um palco de teatro, em frente ao diretor. O filme é todo baseado nos relatos variados, muitos deles comoventes, que elas dão.

Em todos os filmes de Coutinho vamos encontrar os mesmos temas: a morte, Deus, o amor, as canções, além do tema fundamental da relação entre pais e filhos, uma questão de sua vida também. Por isso funcionava, porque era vital para os que falavam e para quem ouvia, alguém que queria saber e encontrar sentido nas coisas. (Moreira Salles et al., 2017, p. 22).

Coutinho tem uma capacidade extraordinária de capturar histórias, e um interesse particular nas pessoas que sabem narrá-las. Mas há algo que afasta ainda mais “Jogo de Cena” do gênero de documentário *cabeças-falantes*, e esse afastamento desponta já na segunda entrevista: a mulher que conta o relato do nascimento de seu filho, um filho que morre ainda bebê, é substituída num corte seco por uma famosa atriz na TV brasileira, Andrea Beltrão, que dá continuidade ao relato da primeira. Andréa imita os trejeitos e pausas da primeira mulher. A montagem faz nossa atenção pular de uma para a outra, mas a história é a mesma, e segue. No final da história, Andrea Beltrão passa a conversar com Coutinho sobre as dificuldades que ela, enquanto atriz, teve de se aproximar de um relato tão vivo e que não pertencia de todo a ela. Sua técnica naquele instante está em crise.

Essa cena fundamenta o “jogo” que Coutinho propõe durante toda a duração do filme. Já não sabemos se as mulheres que contam histórias viveram de fato o que contam, ou se são atrizes. As únicas que sabemos que podem estar “atuando” são as 3 mais famosas (Fernanda Torres, Marília Pêra, além da já citada Andrea Beltrão), mas mesmo elas contam, por vezes, relatos que podem ou não ser biográficos. O momento mais impactante da proposta de Coutinho está no fim de uma longa fala de uma das mulheres,

que, ao final de sua história (uma crônica bem-humorada sobre o nascimento de sua filha), vira-se para a câmera e diz: “Foi isso que ela disse”.

Uma das características do cinema de Coutinho é o seu desinteresse pelo embate entre o que é factual e o que é mentiroso. Nas suas conversas tudo aquilo que seus personagens contam, sejam elas atrizes ou não, ele trata como verdade. Uma verdade narrativa, surgida do momento do encontro.

No [Edifício] Master, uma mulher me disse: “Vivi com um alemão por dez anos”. Eu não vou checar se foram dez ou cinco anos ou se ele era argentino. Eu perguntei se ela foi feliz e ela disse que foi. É o que me importa. Naquele presente é verdadeiro. O passado não me interessa, eu não vou pesquisar. Só não me interessa a mentira do mitômano, que é um belo assunto de filme, mas que factualmente não tem sentido. Fora isso a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira. Você me conta sua infância de um jeito como você a conhece hoje. Se eu for te procurar daqui a um ano você vai me dizer de outro jeito. (Coutinho in Frochtengarten, 2009, p. 128).

Coutinho conta assim duas histórias no interior de cada relato: a fábula propriamente dita, lotada de imagens, emoções, detalhes vivos sobre a vivência de tantas mulheres; e uma história secreta, que é a história da encenação, da falsidade, do jogo espontâneo, teatral, que surge no momento específico em que alguém dá voz a algo que lhe aconteceu. A memória, nas mãos da experiência, é um artifício, e é através das narrativas dos outros que Coutinho faz a sua narrativa. O “real” e o “autêntico” convertem-se em construções de linguagem. Essa “arte da duplicação”, para parafrasear Piglia, é algo que Johanna Berg, montadora de *Jogo de Cena*, aponta no processo de construção desses filmes finais:

É interessante que muitas vezes a pessoa contava uma história que poderia ser contada de uma maneira mais coerente, mais lógica, mais organizada, mas optávamos por manter o caos na maneira em que a pessoa contava a história. Não tentávamos limpar, fazer com que estivesse redonda, bem contada. Coutinho deixava a história fluir da maneira que a pessoa a apresentou, como se a própria forma de contar fosse uma espécie de narrativa paralela à história. (Berg, 2017, p. 41).

Se fosse possível descrever a história invisível que emerge do jogo de *Jogo de Cena* poderíamos pensar no filme como uma pesquisa sobre o dispositivo dramático; como um ensaio sobre a fragilidade do gesto artístico frente a monumentalidade da experiência vivida; como um filme político que nos conduz a pensar criticamente os relatos, ao nos aproximarmos e distanciarmos da experiência de quem os conta... Mas, de todas as possibilidades, a que prefiro é que, na história invisível de *Jogo de Cena*, Coutinho tenta partilhar o seu próprio encantamento. Partilhar o prazer com que o ser humano conta aquilo que viveu. Fazer atrizes interpretarem esses textos é um gesto cinematográfico que reforça o lado mais humano desse encantamento pela narrativa. A existência das histórias nos corpos de quem as repete e a sobrevivência dessas histórias nos corpos de quem as imagina.

Ele não acreditava em imagens ilustrativas. Seu cinema se apoiava no falar, no contar, um pouco como a ideia de literatura, onde não temos a imagem e somos obrigados a criar uma imagem mental, a construí-la. Ele acreditava nas imagens construídas pela palavra, com o discurso falado. Achava que a imagem criada pela palavra era mais forte que a imagem mostrada. (Berg, 2017, pp. 28-29).

No *Jogo de Cena* de Coutinho, o narrador falante de Benjamin se encontra com o narrador *stalker* de Santiago: a antiga arte de narrar é vista sob o olhar pós-moderno do cinema. Coutinho é um narrador que compõe narrativas com aquilo que os outros narram:

Então meus filmes são pela vida, porque a vida será sempre imperfeita, porque a vida será sempre incompleta. A perfeição é a morte. Acabou. Eu não sou otimista, mas meus filmes são a favor da vida porque aceitam a imperfeição do ser humano e da sociedade. Não quero saber do paraíso. Quero saber o que as pessoas fazem frente à dureza da vida e dos tempos. Às vezes podem cantar um bolero, pode ser isso. (Coutinho in Ramia, 2013, p. 321).

A sobrevivência da narrativa é uma manifestação da nossa própria sobrevivência.

6. “A palavra incorporada”

Em minha trajetória como diretor de cinema, uma constante presente de filme a filme é o meu interesse pela “arte de narrar”. O guião cinematográfico, no entanto, nunca me pareceu o vínculo específico entre a literatura e o cinema. Considero o guião um mapa necessário; uma lista de possibilidades; uma peça de comunicação entre mim e o resto da equipe. Sempre tive a suspeita de que em meus filmes esse vínculo entre literatura e cinema estivesse presente nos personagens e nos diálogos que tais personagens têm entre si, sobretudo nos instantes em que esses personagens narram histórias. Os filmes que dirigi têm muitos momentos assim, em que os personagens contam pequenos causos, coisas que lhes aconteceram ou que aconteceram a outros personagens. Tenho mais interesse na experiência do que na trama, mais no relato e menos na ação.

No momento em que um personagem narra vemos seu rosto, sua voz, as palavras que escolhe. É o que, segundo Jordana Berg, Coutinho chamava de “a palavra incorporada” (Berg, 2017, p. 29). O momento em que palavra e corpo estão presentes ao mesmo tempo. Todos esses são elementos que servem sobretudo para que o espectador crie, a partir do relato de alguém, uma segunda imagem dentro de sua cabeça, uma imagem só sua, incapaz de ser compartilhada completamente com o espectador da poltrona ao lado. Assim como Coutinho, sempre achei essa segunda imagem mais importante do que a imagem projetada, e que criá-la, criar a possibilidade de que o espectador imagine, ao invés dele simplesmente receber o que se mostra, era meu principal interesse como diretor. Gerar e transmitir experiência.

Meu interesse pela experiência talvez esteja manifestado mesmo antes dos personagens falarem. Quando eu escolho fazer filmes com aquilo que me interessa olhar ou ouvir; quando eu me debato com os problemas e soluções da linguagem cinematográfica; quando continuamente tomo decisões no set de filmagens sobre o que enquadrar e o que microfonar, faço das minhas tomadas de decisão o meu modo de transmitir e propor experiências – primeiro para a equipe, depois para os espectadores. E, mais importante do que definir de maneira clara que experiências são essas, tento permitir que os espectadores as vejam, as imaginem, e as definam. Que essas experiências

se mantenham ambíguas. Que essa ambiguidade sirva como a ponte que me conecta a quem assiste.

Algo que aproxima as visões de Piglia, Benjamin, Santiago e Coutinho, para além de enxergarem a importância de se contar e de se ouvir histórias, é o interesse deles na ambiguidade da matéria narrativa: o relato visível e o invisível (Piglia); o sentido secreto e a sucessão clara de fatos (Benjamin); o observar e o viver (Santiago). Essa é a ambiguidade natural do encontro, central no trabalho de Coutinho. É o que acontece quando alguém começa a narrar e outro alguém lhe dá ouvidos. Nesse momento o passado se refaz em pleno ar, batendo suas asas vindas de longe, à medida que as imagens são desenroladas no presente.

Somente depois de muitos anos repetindo a história das aves migratórias, é que fui me apercebendo desta característica: a narrativa é uma arte da presença. Sempre que conto minha história mato a saudades dos meus amigos de infância, de quem hoje sou distante, encapsulados que ficamos numa garagem de um domingo à tarde. No momento em que uma história é contada, em que se escreve um conto, em que se assiste um filme, o gesto de narrar devolve corpo ao passado. A narrativa projeta em quem ouve, lê ou assiste a semente distorcida de sua própria sobrevivência.

Como arte da presença, as narrativas são formas de perpetuar a vida contida no instante pretérito da experiência. Se para Benjamin a incapacidade de criar e transmitir experiências é uma das mais nefastas consequências de uma Grande Guerra, é porque tanto quanto aliviar o sofrimento ou nos dar conselhos, a sobrevivência da narrativa ao longo de milênios foi um sinal da nossa própria humanidade. Aquilo que nos liga às pessoas de outros tempos e espaços. Uma conversa entre vivos e mortos.

Referências

- [1] Benjamin, W. (1994) O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197-221). Brasiliense.
- [2] Berg, J. (2017) Editando a Coutinho. In *Eduardo Coutinho: Palavra e memória* (pp. 28-41). Los cuaderno de cine 23: Memórias. Núm. 012. E-book.
- [3] Coutinho, E. (2007) *Jogo de Cena* [Filme]. Video-filmes.
- [4] Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138.
- [5] Hemingway, E. (n.d.). Death in the Afternoon. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Hemingway#cite_ref-162
- [6] Moreira Salles, J. Ramia, M. Ruiz, P. (2017). Eduardo Coutinho: A arte de filmar a palavra. In *Eduardo Coutinho: Palavra e Memória* (pp. 14-27). Los cuadernos de cine 23: Memórias. Núm. 012.
- [7] Piglia, R. (2004). Teses sobre o conto. In *Formas Breves* (pp. 88-95). Companhia das Letras. E-book.
- [8] Piglia, R. (2004). Novas teses sobre o conto. Em *Formas Breves* (pp. 96-221). Companhia das Letras. E-book.
- [9] Ramia, M. (2013). Não quero saber como o mundo é, mas como está – entrevista com Eduardo Coutinho. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 307-322). Cosac & Naify.
- [10] Santiago, S. (2002). O narrador pós-moderno. In *Nas malhas da letra: Ensaios* (pp. 44-60). Rocco.

Bio

Leonardo Moura Mateus é cineasta, doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa, e Mestre em Arte Multimídia pela mesma instituição. Graduiu-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, em permanente contato com as artes performativas e a dramaturgia em dança. Escreveu e dirigiu filmes exibidos em numerosos festivais, tais quais Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel e Bafici. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal, França, Colômbia e, mais recentemente, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. *Antônio Um Dois Três* (2017), uma co-produção luso-brasileira e seu primeiro longa-metragem, estreou no Festival de Roterdão. *A vida são dois dias*, seu segundo longa-metragem, recebeu menção honrosa do júri da competição internacional do FIDMarseille. *Greice*, seu terceiro longa, estreou em 2024, também no Festival de Roterdão, ganhando posteriormente o prêmio de melhor realização no Indielisboa.

Leonardo Moura Mateus is a filmmaker, PhD candidate in Performing Arts and the Moving Image at the University of Lisbon, and Master in Multimedia Art from the same institution. He graduated in Cinema and Audiovisual from the Federal University of Ceará and has been in constant contact with the performing arts and dance dramaturgy. He has written and directed films screened at numerous festivals, including Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel and Bafici. Retrospectives of his filmography have been presented in Portugal, France, Colombia and, most recently, at the Rotterdam International Film Festival. *Antônio Um Dois Três* (2017), a Portuguese-Brazilian

co-production and his first feature film, premiered at the Rotterdam Film Festival. *A vida são dois dias*, his second feature, received an honorable mention from the jury of the FIDMarseille international competition. *Greice*, his third feature, premiered in 2024, also at the Rotterdam Film Festival, and later won the best director award at Indielisboa.

A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual - a série *O Rei da TV*

The writers' room in Brazil: A hybrid mode of audiovisual creation - the case of *The King of TV*

Samir Cheida
samircheida@yahoo.com
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo, Brasil
ORCID iD [0009-0001-6196-7579](https://orcid.org/0009-0001-6196-7579)

DOI <https://doi.org/10.34623/n0ph-9n59>

Recebido 2024-05-16

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Cheida, S. (2024). A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual – a série *O Rei da TV*. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/283>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

Com a difusão de serviços de *streaming* e uma crescente demanda por séries, produtores e roteiristas foram estimulados a utilizar um método norte-americano para a escrita de narrativas: a sala de roteiro. A sala de roteiro é um método com hierarquia marcada e com uma figura preponderante no processo de decisão, o *showrunner*. Entretanto, o Brasil tem uma tradição na produção de cinema e televisão. Em parte dos filmes e séries realizados no país, a forma de condução dos projetos é caracterizada pelo cinema de autor, uma derivação brasileira da política dos autores da *Cahier du Cinéma*. O artigo parte da possibilidade de que as atuais narrativas audiovisuais possuem características dos dois métodos de trabalho, e o embate entre os métodos produz marcas na materialidade. Com o apoio das teorias de processo de criação de Cecilia Salles, será analisada a série *O Rei da TV*, produzida pela Gullane Filmes e exibida na *Star Plus*. A série conta a história do apresentador Silvio Santos, um dos nomes mais populares da televisão brasileira. Um personagem com forte potencial para atrair espectadores, mas com muitos desafios para se transformar em um sujeito ficcional. Ao refletir sobre os procedimentos de criação da narrativa sobre o famoso apresentador, o artigo constata que a sala de roteiro brasileira é um modo híbrido de escrita audiovisual, porém ainda sem uma sistematização de métodos. A falta de sistematização é um traço do atual momento da produção brasileira, que ainda não consolidou uma relação equilibrada entre roteiristas, produtoras e plataformas de *streaming*.

Palavras-chave

Processo de criação · Roteiro · Séries · Audiovisual · Cinema de autor

Abstract

With the diffusion of streaming services and a growing demand for series, producers and screenwriters were encouraged to use an American method for writing narratives: the writer's room. The writer's room is a method with marked hierarchy and a preponderant figure in the decision process, the showrunner. However, Brazil has a tradition in film and television production. In most of the films and series made, the way of conducting the projects, is marked by authorial cinema, a Brazilian derivation of the policy of the authors of *Cahier du Cinéma*. The article starts from the possibility that the current audiovisual narratives have characteristics of the two working methods, and the clash between the methods produces marks in the materiality. With the support of the theories of the creation process of Cecilia Salles, will be analyzed the series *The King of TV*, produced by Gullane Films and shown in Star Plus. The series tells the story of television presenter Silvio Santos, one of the most popular names in the country. A character with strong potential to attract viewers, but with many challenges to transform into a fictional subject. When reflecting on the procedures of creation of the narrative about the famous presenter, the article finds that the Brazilian writer's room is a hybrid mode of audiovisual writing, but still without a systematization of methods. The lack of systematization is a feature of the current moment of Brazilian production, which has not yet consolidated a balanced relationship between screenwriters, producers and streaming platforms.

Keywords

Creation process · Script · Series · Audiovisual · Authorial cinema

1. Introdução

O papel dos serviços de *streaming* vem, cada vez mais, ganhando relevância em todo o mundo. Segundo

dados do instituto de pesquisa Nielsen¹, as plataformas de Vídeo On Demand (V.O.D) atingiram, em 2023, 38,7% da audiência total da televisão em todo o mundo, superando a tradicional transmissão por televisão aberta. O Brasil se configura como um dos maiores mercados de assinantes do serviço. De acordo com a pesquisa realizada pela companhia australiana Streaming Global², o Brasil é o segundo país que mais consome conteúdos em V.O.D. Assim, plataformas como Netflix, Amazon Prime, Disney, entre outras, competem entre si no mercado brasileiro e buscam o desenvolvimento de narrativas audiovisuais para serem oferecidas em seus catálogos.

Esse ambiente de alta competitividade tem como consequência uma grande pressão dos executivos das plataformas sobre os realizadores. O sucesso de uma série corresponde a um maior número de assinantes, e as plataformas, em sua maioria norte-americanas, procuram exportar os métodos de criação eficazes nos Estados Unidos para os processos de países emergentes, como o Brasil. Narrativas audiovisuais originais, como *3%* (2016), *Bom dia, Verônica* (2020), *Rota 66* (2022), *De volta aos 15* (2022) e *Cangaço Novo* (2023), entre outras, foram produzidas com um importante método de criação norte-americano, a sala de roteiro.

A sala de roteiro é um modo de trabalho norte-americano para desenvolvimento de séries, marcado por hierarquias bem definidas e pela presença do *showrunner*, um roteirista que também atua como produtor (Kallas, 2016). Criado na década de 1950 nos programas de *talk-show*, o método foi consolidado nos Estados Unidos e é responsável por muitos sucessos dos serviços de streaming, como *Game of Thrones* (HBO, 2011), *Stranger Things* (Netflix, 2016), *A Maravilhosa Sra. Maisel* (Amazon, 2017), entre outros.

Neste estudo, vamos apresentar uma análise sobre o processo de criação de uma série realizada nesse contexto no Brasil. O objetivo é tentar compreender como os roteiristas brasileiros³ lidam com os desafios narrativos num ambiente em que as propostas

1 Ver Nielsen. <https://www.nielsen.com/pt/insights/2023/streaming-grabs-a-record-38-7-of-total-tv-usage-in-july-with-acquired-titles-outpacing-new-originals/>

2 Ver Agemt. <https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>

3 No Brasil, os termos guião e guionista são substituídos pelos sinônimos roteiro e roteirista.

estéticas entram em confronto com os interesses comerciais das plataformas. E como adaptaram o método norte-americano à realidade brasileira.

Mais especificamente, a presente investigação irá focar no processo de criação dos roteiros da série *O Rei da TV*, lançada em 2022. O enredo da série foca na vida do apresentador Silvio Santos, um dos nomes mais importantes da televisão brasileira. Silvio se tornou popular na programação dos domingos da TV Globo durante a década de 1960, para, em seguida, se tornar dono de uma emissora, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Por muitos anos, o SBT competiu com a TV Globo pelos primeiros lugares na audiência, muito em função da popularidade de Silvio Santos e pelos programas criados pelo comunicador, que sempre demonstrou forte intuição para criação de formatos televisivos. As expressões de Silvio Santos até hoje são repetidas por boa parte da população, e sua figura continua sendo uma das mais admiradas no país. Como transformar o famoso apresentador em um personagem de uma obra de ficção foi o desafio dos realizadores brasileiros.

A série teve duas temporadas e foi encomendada pelo então canal norte-americano FOX para a produtora Gullane Filmes em 2018. Em 2019, a FOX foi vendida para o grupo Disney. Se, num primeiro momento, foi pensada para a TV a cabo, após essa venda, a série foi exibida no serviço de *streaming* Star Plus, que reúne conteúdo da FOX e do grupo Disney. A sala de roteiro da série iniciou-se em setembro de 2018 e foi finalizada em junho de 2020. Foi formada inicialmente por Ricardo Grynszpan, André Barcinski, Marcela Macedo, Erika Ferreira e Henrique Melhado. Quando o diretor Marcus Baldini foi escolhido para as filmagens, os roteiristas foram substituídos por Mikael de Albuquerque e Anna Francisco. A entrada de Marcus Baldini, diretor de filmes relevantes no Brasil, como *Bruna Surfistinha* (2011) e *O sequestro do voo 375* (2023), foi determinante para um novo rumo da narrativa sobre o apresentador Silvio Santos.

Como hipótese principal, o presente estudo procura demonstrar que existe, sim, uma implementação dos métodos da sala de roteiro na criação das séries brasileiras produzidas para o *streaming*. Entretanto, o método norte-americano foi transformado para se adequar ao contexto audiovisual brasileiro. Há uma diversidade de métodos e o convívio com outros

procedimentos de escrita audiovisual, e aqui, nesse caso, com a tradição do cinema de autor. O cinema de autor no Brasil é uma derivação da política de autor formulada pelos críticos franceses da *Cahier du Cinéma*.

Além disso, *O Rei da TV* demonstra que o papel do *showrunner*, figura vital no processo norte-americano, nem sempre é o mesmo no Brasil. Enquanto nos Estados Unidos o *showrunner* não apenas conduz a sala de roteiro, mas também participa das decisões da direção e da montagem, no Brasil, não encontramos um profissional desempenhando esse papel. A figura de liderança do processo de escrita, o chefe da sala, acaba se restringindo, muitas vezes, à redação dos episódios.

Outro ponto importante que caracteriza as salas brasileiras é uma maior interferência tanto da produtora como do canal. Ambos têm papel importante no processo de criação, com seus interesses interferindo em decisões sobre as narrativas. Nos Estados Unidos, o *showrunner*, por ter mais experiência e ter maior confiança dos estúdios de televisão, conduz o processo com menos ingerência. Logo, com maior participação, o canal e a produtora se tornam sujeitos participantes do processo de criação, aqui no Brasil.

Por fim, o modo de organização das salas de roteiro híbridas dialoga intensamente com alguns conceitos de processo de criação da teórica brasileira Cecília Salles. Todas as salas estudadas na pesquisa possuem características vistas por Salles em suas investigações. Salles, ao longo de sua trajetória, buscou traços que permitiriam construir um conceito geral sobre a criação. Em seu trabalho intitulado *Redes da criação* (2006), ela formula uma característica importante do processo, o itinerário dialético:

[...] a combinação e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atua dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição (Salles, 2006, p. 33).

Em *O Rei da TV*, percebe-se que o caminho da construção da série não foi percorrido de forma linear, muito menos sucessiva. Muitas idas e vindas são

registradas, e a interação entre os diferentes sujeitos do processo, os roteiristas, os donos da Gullane Filmes e os executivos do canal FOX, produziram um processo com alta complexidade. Salles nos conta, em suas observações sobre a criação, como se dá a dinâmica desse tipo de processo:

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas. Apresentamos, em nossos comentários sobre a tensão entre acabamento e inacabamento, essa mesma observação feita por olhares externos (Salles, 1998, p. 153).

Para validar as hipóteses, a pesquisa realizou entrevistas com os roteiristas e reuniu diferentes arquivos do processo de criação. Foram entrevistados o roteirista Ricardo Grynszpan, chefe da primeira fase da sala, e a roteirista Marcela Macedo⁴. Além disso, contou com entrevistas realizadas pelo Podcast Primeiro Tratamento, de Bruno Bloch e Fillipo Cordeiro, que entrevistou Ricardo Grynszpan e Julia Priolli, executiva do canal FOX quando *O Rei da TV* foi redigido. Com as entrevistas e as versões dos roteiros do piloto da série, foi possível observar o embate entre os interesses dos roteiristas e dos outros agentes participantes do processo.

Assim, o artigo apresentará o processo da série sobre o apresentador Silvio Santos a partir da análise das entrevistas e dos documentos do processo. Além disso, vamos procurar demonstrar como os procedimentos utilizados na sala dialogam com a pesquisa de Salles e com as hipóteses levantadas pela investigação.

2. A formação da sala de *O Rei da TV*

O projeto de transformar a vida de Silvio Santos em uma narrativa audiovisual tem uma origem que já demonstra o forte papel que o *player* tem na construção de uma série. O detonador do processo foi o canal FOX, e não um roteirista ou uma

produtora. Ricardo Grynszpan, em entrevista para o podcast Primeiro Tratamento, descreve o início do processo:

A gênese foi o seguinte, a FOX decidiu que queria fazer a série sobre o Silvio porque um cara que veio do SBT e virou um diretor do canal falou: precisamos contar a história do Silvio Santos. É uma história que está pingando aí, e a gente deveria ser os primeiros a fazer (Grynszpan, 2022).

A FOX, então, comprou os direitos do livro *Topa tudo por dinheiro: as Muitas Faces do Empresário Silvio Santos* (2018), de Maurício Stycer, uma biografia extensa sobre a vida do apresentador, que se tornou importante guia para os roteiristas. Segundo Ricardo, essa foi uma das bases de início do trabalho:

E aí eles resolveram fazer isso, uma bíblia⁵ assim, só de sinopses que eles imaginaram. Mas era uma coisa bem no começo, a vida dele começa assim e hoje está assim. É chamada a Gullane, provavelmente, porque os canais, se eles gostam de alguém, eles voltam a chamar. E aí a Gullane chamou o André Barcinski, que é jornalista. Mas como ele não é roteirista, e eu já havia trabalhado com o André na série sobre o Zé do Caixão⁶, eles devem ter falado: vamos chamar os dois porque já deu certo (Grynszpan, 2022).

Nota-se, portanto, que a FOX teve um papel bastante ativo na concepção do projeto, encomendando a uma produtora de confiança a realização da série, e convocando dois roteiristas que já haviam escrito uma série para o canal. Mas, mais do que isso, foi ela quem escolheu o tema e o protagonista da história que gostaria de contar. Ao longo da pesquisa, vamos ver a FOX se envolver em diversas etapas da produção, com participação intensa no processo de criação, mostrando seus interesses e buscas.

Com o início da redação dos roteiros, Ricardo foi nomeado o chefe da sala e passou a formar a equipe. Além de André, responsável pela pesquisa, foram chamados Henrique Melhado, Marcela Macedo e

4 Entrevistas realizadas pelo pesquisador em fevereiro de 2023.

5 Bíblia da série é um documento contendo uma apresentação do que será a narrativa serializada, feita para a produtora que busca interessados em investir no projeto.

6 Zé do Caixão (2015), minissérie de Vitor Maфра.

Erika Ferreira. Henrique já havia trabalhado com Ricardo. O chefe da sala, em entrevista para esta pesquisa, afirma: “Eu sabia que o Henrique era um cara que ele iria me respeitar aqui, discutir e ter liberdade, e eu ia ter também tranquilidade de chegar para ele e falar que não gostei do que ele havia escrito” (2023). Andrea Simão, chefe de diversas salas e professora de roteiro, comenta, no documento “Método Andrea para a sala de roteiro” (Moreira & Simão, 2021), que “A sala é uma eterna avaliação, mas com a fé de que juntos se pode ir mais longe. Deixar a vaidade para fora da sala. É preciso fé no olhar do outro”⁷. Andrea e Ricardo convergem com o posicionamento de que a sala deve ser um lugar de livre discussão das ideias. Isso difere do processo norte-americano, onde a hierarquia rígida impede uma maior circulação de ideias (Kallas, 2016). Aqui temos, portanto, uma primeira diferença em relação ao método original.

Com a sala montada, inicia-se o desenvolvimento da narrativa. Um dos desafios da série era como resumir a vida de alguém com mais de 90 anos e com inúmeros fatos relevantes em sua vida. E a FOX colocou como critério para a sala o limite de duas temporadas com oito episódios cada. Não haveria tempo de tela suficiente para contar a vida de Silvio de forma cronológica, iniciando na infância do apresentador e acabando a série nos dias atuais. Ricardo comenta que, por mais que Silvio fosse uma figura conhecida, muitos jovens não conheciam o apresentador no auge, e a série seria exibida em outros países, não só no Brasil. Então, ao invés de começar a série quando Silvio era jovem, e ainda não era o popular apresentador de TV, decidiu-se organizar a narrativa em duas linhas paralelas: uma que se passa em 1988, quando o apresentador estava em seu apogeu, e outra linha no passado, contando como o jovem Silvio se transformou em um líder de audiência na televisão na década de 1950. A solução, segundo Ricardo, foi a forma que a sala encontrou para apresentar de forma cativante o personagem no primeiro episódio da narrativa. Um procedimento combinado entre a sala liderada por Ricardo e pelos executivos do canal

FOX. Salles aponta, em sua pesquisa sobre criação, como compreender a costura da trama revela como se deram os procedimentos de criação:

O interesse das pesquisas sobre processos de criação é compreender a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos (formulação de hipótese ou abdução em termos peirceanos). A construção da nova realidade, sob essa visão, está no poder de reunir o mundo disperso (Bakhtin conforme citado em Salles, 2017, p. 46)

Se Ricardo de fato fosse um *showrunner*, com as mesmas funções do modelo norte-americano de sala de roteiro, era essa organização narrativa descrita no parágrafo anterior que veríamos no primeiro episódio de *O Rei da TV*. Entretanto, Ricardo não tomava as decisões finais sobre os rumos narrativos da série. Entender a relação entre os sujeitos envolvidos no processo de criação é fundamental para entender a estrutura do universo ficcional.

3. *Showrunner* x Chefe de Sala

Quando investigamos mais a fundo os tratamentos de roteiro e os depoimentos dados pelo próprio Ricardo e pelos outros sujeitos envolvidos no processo, o papel de Grynszpan se aproxima mais de um chefe de sala de roteiro do que de um *showrunner*. Segundo a pesquisadora Cristina Kallas, autora da publicação *Na sala de roteiristas* (2016), que reúne entrevistas com diversos roteiristas norte-americanos, o *showrunner* tem atribuições que extrapolam a redação dos roteiros. Ele também agrega funções de produção, envolve-se na condução do orçamento, participa da escolha de atores e vai para a ilha de edição conduzir a montagem. É responsável pelas decisões mais importantes dos caminhos da narrativa. Grynszpan, entretanto, conta, em entrevista para este estudo, que “[...] eu nunca participei de filmagem, nunca fui chamado para filmagem, nem para eles (a Gullane). Nunca participei da montagem, acho tudo um pouco chato” (Grynszpan, 2023). Ricardo teve um papel de liderança na sala de *O Rei da TV*, até por ser o roteirista mais experiente e ter uma formação mais especializada em dramaturgia. Mas, mesmo com maior experiência, ele se ateu à

7 Comentário descrito no texto “Método Andrea para sala de roteiro”, um resumo criado pelo professor Roberto Moreira sobre a aula ministrada por Andrea Simão para os alunos de graduação da Universidade de São Paulo.

redação dos roteiros. Segundo o dramaturgo, alguns obstáculos impedem a presença do *showrunner* nas salas brasileiras:

Acho que o roteirista brasileiro talvez não possa ser *showrunner* nos moldes de fora. Você precisa entender de produção, para entender exatamente os problemas. Ficamos com uma coisa mal resolvida, os problemas ficam estanques aqui no Brasil, fica cada um em um bloco. E eu acho que, por isso, a gente acaba não participando (Grynszpan, 2023).

Algumas funções do chefe da sala coincidem com as do *showrunner*. Kallas, ao longo de suas entrevistas, colhe dos roteiristas norte-americanos a constatação de que o *showrunner* é responsável pela “voz da série”. A voz seria a marca da série, como a série é reconhecida pelo espectador. Kallas, em sua pesquisa, faz entrevistas com diversos escritores e, numa delas, conversou com Diana Son, *showrunner* da série *13 Reasons Why* (2017). Quando perguntada sobre a voz de uma série, responde:

Kallas: Imagino que você tenha de escrever na voz do programa se quiser que seu roteiro permaneça intacto, certo? Pode explicar o que isso significa para um roteirista?

DS: Todo programa tem uma voz. É a voz do *showrunner*. É o estilo em que o autor escreve (Kallas, 2016, p. 163).

Em outra entrevista, agora com Terence Winter, *showrunner* de *Boardwalk Empire* (2010), Kallas volta a questionar sobre a importância da voz, e como ela interfere na percepção da série:

TW: Numa série você precisa sentir que aquilo é uma única peça coerente de escrita, que é a mesma voz contando a história. Portanto, o que você busca é: esse episódio soa como o outro, os personagens parecem diferentes, ele ainda soa como Nucky e o tom e o fluxo do episódio são similares? Quero dizer, a razão pela qual eu o filtro pela minha lente é a necessidade de que pareça a mesma série de televisão do começo ao fim (Kallas, 2016, p. 31).

A voz, segundo Kallas e os roteiristas entrevistados, pode ser composta por diversos elementos para marcar os episódios, de forma que o espectador também assista à série pela mesma lente do *showrunner*.

Terence Winter, no trecho acima, relata que buscava fazer Nucky sempre soar da mesma forma em cada capítulo de *Boardwalk Empire*.

Kallas chama a atenção também para o tom da série. O tom tem diálogo com o gênero e, segundo a pesquisadora, direciona a série mais para gênero de *gangsters*, como *Boardwalk Empire*, ou uma comédia sobre máfia, como *Família Soprano* (2001), por exemplo. As referências de gêneros de outras séries e filmes ajudam também a construir os critérios que norteiam os projetos. Tim Van Patten, *showrunner* de *Família Soprano*, comenta que, para o tom ser impresso também na encenação, uma reunião com a direção é importante, para que a visão da sala seja passada para quem vai filmar.

Tim Van Patten: Chega um momento, nesse período de preparação, em que você vai ter o que eles chamam de reunião de tom. O diretor vai se sentar com o autor do programa e passar os olhos pelo roteiro. Em *Família Soprano* isso era muito detalhado. E em alguns programas você tem que examinar cada cena, falar sobre o tom, a natureza da cena, o que os atores querem, o que está acontecendo, como isso se relaciona com o resto da série (Kallas, 2016, p. 188).

Grynszpan buscou, na sala que chefiou, criar a voz da série *O Rei da TV*. Para deixar uma marca na série, construiu com outros roteiristas uma contradição na personagem de Silvio que deveria permanecer por toda trama:

[...] só que ele só conseguia ganhar poder sendo popular. Então o conflito que a gente tinha carregado mais a tinta era esse. Quanto mais poderoso ele se torna, pela sua popularidade, mais ele se afasta de ser um desses caras do clubinho. Ele é poderoso de outro jeito. Ele é Zé povo, só que por mais rico que ele seja, ele não é chamado para jantar no Iate Clube, lá com o Roberto Marinho⁸. Eu acho que isso dava uma qualidade, uma coesão e uma cola que eu acho muito elegante também, percebe? (Grynszpan, 2023).

A marca do protagonista seria o conflito entre a busca por entrar na elite empresarial brasileira e

8 Roberto Marinho era o dono da Rede Globo de Televisão, herdeiro do importante jornal carioca *O Globo*.

seu poder de se comunicar com multidões. Segundo o próprio Ricardo, com as divergências com a produtora, e principalmente por o terem afastado das decisões finais sobre os caminhos da série, esse conflito não se tornou parte da voz da série: “Na hora que o diretor chegou, e começou a fazer as escolhas dele, isso acabou se diluindo” (Grynszpan, 2023). Aqui, já há um sinal de que quem acaba tomando as decisões importantes para os caminhos da série não seria o *showrunner*, ou o chefe da sala, e sim o diretor da série, no caso, o diretor Marcus Baldini.

Quando perguntado sobre o tom e referências de outras narrativas audiovisuais que poderiam ajudar a formar as marcas de *O Rei da TV*, Grynszpan conta que uma série que assistiu à época e que tinha traços parecidos com os da história do dono do SBT era a série mexicana *Luis Miguel* (2018), por possuir também duas linhas narrativas paralelas em tempos distintos. Num dos documentos de *notes* (comentários sobre um dos tratamentos do roteiro piloto), Ricardo cita outros filmes que utilizaram como referências para escrever *O Rei da TV*:

Faz meses que sugerimos como referências filmes como *Medo e Delírio* (Terry Gilliam), *O Povo Contra Larry Flynt* (Milos Forman), *O Lobo de Wall Street* (Scorsese) e algumas obras do Adam McKay. Nenhum desses filmes liga a mínima para a ‘veracidade’ das situações, são repletos de cenas bizarras, e tampouco são ingênuos. Em nenhuma reunião alguém questionou essas referências ou disse que elas não serviam. Pelo contrário: em todas as nossas conversas, seja com a FOX ou com a Gullane, sempre se rechaçou um tom mais ‘verdadeiro’ e ‘jornalístico’ para a série⁹.

Percebe-se que Ricardo e os roteiristas buscavam imprimir marcas visuais e de tom na série. Entretanto, a própria produtora Gullane não enxergava no roteirista o papel de definidor do estilo de *O Rei da*

TV, tanto que, no próprio documento, questionam o tom da narrativa sobre Silvio Santos, e depois de mais de um ano de sala de roteiro, escolhem um diretor, Marcus Baldini, para fazer essa definição.

O papel que Grynszpan desempenha no processo do *Rei da TV* se aproxima mais do que Andrea Simão descreve como o chefe da sala de roteiro. Simão propõe um método para a sala de roteiro que depende do desempenho do chefe da sala em “[...] conduzir o grupo de roteirista, transformar a bíblia de vendas na bíblia da sala, definir o ritmo e o tom da série, construir as sinopses, crias as escaletas e desenvolver os roteiros com os roteiristas” (Moreira & Simão, 2021). A experiente chefe de sala fala também do tom como atribuição da sala, mas, em *O Rei da TV* e em muitas outras séries, o tom será definido pelo diretor, pensando no contexto brasileiro, que tem poucos roteiristas com formação para o trabalho de *set*.

A forma como Simão idealiza a sala no documento “Método Andrea” pode ser comparada a grupos investigados por Salles em sua pesquisa e que, de alguma forma, chegaram a um ambiente de trabalho harmônico. A diversidade de sujeitos participantes de uma sala de roteiro tende a produzir obras mais interessantes, ainda mais se for criado um ambiente integrado e favorável. Salles observa como os teóricos Domenico de Masi e Edgar Morin destacam a capacidade de criação de grupos.

De Masi (2005b, p. 160) [...] chama de espiral do processo: momentos, que podem ser lidos pelas lentes de Morin, como responsáveis pelo calor cultural, nos quais ‘a integração vence a dominação, os líderes exercem o poder com os demais, instaurando assim um clima favorável, que multiplica e enriquece a troca de informações em todos os níveis, elimina as ameaças e os medos, potencializa a coragem de tentar e errar, atrai do exterior os melhores cérebros, protege os participantes com personalidades mais fracas e os ajuda a permanecer no grupo, determina a sintonia e a ‘extensão de onda’ comum graças às quais é mais fácil colher as mais sutis intuições que frequentemente se revelam resolutivas’ (Salles, 2017, pp. 124-125).

Durante a primeira fase da sala, Grynszpan e Marcela Macedo descrevem que o processo da redação dos roteiros foi bastante profícuo. As interações entre os diferentes sujeitos produziram ideias em consonância com os critérios definidos pelo chefe da sala junto com

9 Trecho retirado de um documento de *notes*. Os *notes* são peças de comunicação da indústria audiovisual. Pelos *notes*, a produtora, o canal e os próprios roteiristas indicam direcionamentos para a narrativa segundo sua visão e interesse. Quando uma versão do roteiro fica pronta, ela é lida por esses agentes da indústria, que fazem comentários nos *notes*, e o roteirista, por sua vez, faz a nova versão do roteiro levando em consideração os comentários dos agentes. Até a aprovação final (Sandler, 2007).

o canal e com os roteiristas. Dois executivos responsáveis pela dramaturgia do canal FOX, Julia Priolli e Carlos Queiroz, participaram diretamente da sala, trabalhando lado a lado com os roteiristas liderados por Ricardo Grynszpan¹⁰. Julia é uma das mais importantes executivas brasileiras de criação e roteiro, com formação na Columbia University. Em 2019, Julia era gerente de conteúdo original e representava os interesses da FOX na sala. Quando questionada sobre a participação dos executivos, Marcela destaca:

Foi bem agradável e construtiva. A Júlia e o Tetel (Carlos Queiroz) se envolveram muito com o projeto e buscavam o melhor nível dramático para o projeto sem tanta preocupação orçamentária (pelo menos não bloqueavam ideias mais ousadas, deixavam as escolhas evoluírem). Chegou num ponto em que a relação ficou bem horizontal e era como se eles fizessem parte da equipe de roteiro de fato (Macedo, 2023).

Destaca-se, mais uma vez, a diferença da sala brasileira para a norte-americana. Nos Estados Unidos, não há a possibilidade de os executivos do canal participarem da sala de roteiro. Segundo Kallas, os papéis não se misturam, e os executivos apenas leem e comentam os projetos.

Numa sala integrada, com ambiente favorável, hipóteses foram formuladas e testadas, até que se chegou à redação dos dezesseis roteiros das duas temporadas previstas. Entretanto, quando a Gullane escolheu quem deveria fazer a direção geral dos episódios, e Marcus Baldini entrou no projeto, *O Rei da TV* tomou outra direção. Em seguida, vamos ver as decisões tomadas ao longo do projeto e como se deu a entrada do diretor na série.

4. Novas lideranças

Após um ano de desenvolvimento da sala, Grynszpan e os roteiristas estavam alinhados com os executivos do canal FOX na maioria dos pontos, e o processo parecia pronto para as gravações dos episódios. Entretanto, nos *notes* enviados pela supervisão de dramaturgia da produtora, havia divergências em

pontos importantes. Como recorte para a argumentação do artigo, vamos focar na divergência sobre a estrutura do piloto.

Como foi descrito no tópico dois – A formação da sala de *O Rei da TV* –, a estrutura da série e do episódio piloto se dividiam em duas linhas narrativas paralelas. Uma trama que se passava em 1988, em que Silvio perdia sua voz no meio de um programa de domingo, a qual vamos chamar de trama A. A outra trama se passava no passado de Silvio, a qual chamaremos de trama B.

Sobre a trama A, havia uma concordância entre todos os agentes do processo. Quando se analisa os tratamentos dos roteiros e os *notes*, percebe-se que Gullane, FOX e roteiristas estavam alinhados.

Entretanto, sobre a trama B, FOX e roteiristas preferiam a história que se passava em 1955, em que um jovem Silvio Santos, dono de um circo, transformava-se em um apresentador de televisão. Já a Gullane preferia outro momento interessante da vida de Silvio, quando em 1945 ele era um adolescente que trabalhava como vendedor ambulante nas ruas do Rio de Janeiro.

Quando Baldini chega ao projeto, automaticamente ganha poderes decisórios sobre a narrativa. Ele lê os roteiros da sala desenvolvidos após um ano de trabalho e determina que novas mudanças sejam feitas na redação dos episódios.

Nos Estados Unidos, isso não aconteceria. A relação entre o diretor e o *showrunner* da série não permitiria essa guinada no processo. Porém, no Brasil, existe uma tradição nas práticas de produção em que o diretor tem maior ascendência sobre o projeto (Campos, 2021). Em *Processo de criação dos roteiristas de séries de TV brasileiras* (2021), a autora Bartira Campos realiza uma pesquisa sobre a história da implementação da sala de roteiro no Brasil. Ela já observa, nessa implementação, a força do diretor na relação com outros membros da equipe, como o roteirista. Por isso, quando Baldini chega ao projeto, ele se sente confortável em fazer todas essas trocas.

Gullane e Baldini enxergam no diretor o autor. Isso acontece porque o audiovisual brasileiro é marcado pela prática do cinema de autor, uma derivação da política de autores – *politique des auteurs* – defendida pela *Cahiers du Cinéma* nas décadas de 1950 e 1960. Essa formulação é feita pelo pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet. Na publicação *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos*

10 Podcast Primeiro Tratamento. <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>

1950 e 1960 (2018), Jean-Claude contextualiza o debate na crítica francesa, quando os filmes norte-americanos feitos durante a Segunda Guerra Mundial são exibidos na França, e como a política é interpretada no cinema brasileiro, um país sem uma indústria cinematográfica, mas com um importante movimento estético de confronto ao padrão hollywoodiano, o Cinema Novo. Na primeira parte do livro, Jean-Claude descreve como a política dos autores se originou, e como ela teve importante impacto nos cinemas fora do sistema industrial de Hollywood.

Na primeira metade dos anos 1950, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* lança uma proposta de crítica cinematográfica conhecida como a política dos autores, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil, e hoje as expressões autor e cinema de autor tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico (Bernardet & Reis, 2018, p. 10).

Segundo o pesquisador, jovens críticos franceses, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre outros, ao assistir aos filmes norte-americanos da década de 1940, em especial os filmes de Orson Welles e Alfred Hitchcock, identificam, nas obras, traços estilísticos dos diretores. No ambiente industrial norte-americano, em que filmes eram produtos de uma padronização de estilo, os jovens críticos destacaram cineastas que conseguem propor marcas pessoais na *mise en scène*. “O que importa no cinema, [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura” (Bernardet & Reis, 2018, p. 19). O termo literatura é importante, pois Truffaut e seus contemporâneos propuseram um cinema que desvaloriza a trama, o enredo, para destacar a linguagem do cinema em si, o papel do diretor. Os críticos da *Cahiers*, futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, vão defender os diretores norte-americanos que emergiram do padrão *hollywoodiano*, e propor que os filmes franceses também seguissem esse caminho, por isso uma política, uma proposta estética para a produção na França.

No Brasil, as propostas dos críticos franceses repercutiram primeiro entre os críticos brasileiros e, depois, entre os cineastas, com destaque para Glauber Rocha e Walter Hugo Khouri. Bernardet traz o seguinte trecho do livro de Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), para mostrar como o conceito francês foi interpretado entre os cineastas:

Se o cinema comercial é uma tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje, nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor (Rocha conforme citado em Bernardet & Reis, 2018, p. 184).

Glauber Rocha, diretor de importantes filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), propõe um papel de subversão para os autores brasileiros, confrontando a linguagem do tradicional cinema comercial. Segundo Bernardet:

Embutida na noção de autor está a recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade. A missão única dos autores brasileiros será lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas (Bernardet & Reis, 2018, p. 185).

O teórico do cinema Bernardet divide a redação do livro sobre a política do autor com o pesquisador Francis Vogner dos Reis. Francis comenta os capítulos do livro do teórico belga e também observa a transformação do conceito francês no Brasil:

No fim do capítulo, Bernardet constata que as transformações da compreensão de autor em Glauber Rocha apontavam uma diferença com relação à política dos autores que havia inspirado o primeiro momento do Cinema Novo (o diretor como começo, meio e fim), porque numa nova realidade estética e econômica do cinema – que deveria ser fundada pelo Cinema Novo – surgiria um produtor com consciência diferente daquele forjado na indústria capitalista (Bernardet & Reis, 2018, p. 201).

No trecho, constata-se que Glauber propõe uma supervalorização do diretor de cinema, que teria a responsabilidade de se colocar como autor. E que, por isso, teria um papel onipotente. Glauber defendia que, dentro do movimento do Cinema Novo, a relação hierárquica do cinema comercial, que tinha na figura do produtor o condutor do filme, se transformasse para que o diretor tomasse as principais decisões. Em comparação com as formulações dos críticos fran-

ceses, há pontos de divergência na versão brasileira da política. Truffaut e Godard defendem os cineastas que imprimiram um traço pessoal de estilo dentro da indústria norte-americana, como A. Hitchcock, O. Welles e J. Ford. No Brasil, a proposição é mais radical, a linguagem deve ser subvertida, e os papéis na hierarquia de produção trocados. Essa troca de papéis vai ultrapassar o Cinema Novo e marcar a relação entre diretor, produtor e roteirista na história do cinema brasileiro:

[...] não são só as funções de roteirista e realizador que devem juntar-se, mas também a de produtor. Três funções numa só [...] essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente (Bernardet & Reis, 2018, pp. 26-27).

O cinema no Brasil, que teve poucas experiências industriais e, muitas vezes, depende do estímulo estatal para se manter, é ainda um cinema independente, se tomarmos a própria definição discutida por Bernardet em seu livro, de que o cinema independente seria um cinema desobrigado do cinema comercial. E, quando observamos as relações entre funções na prática cinematográfica brasileira, o poder de decisão do diretor continua excessivamente valorizado. Os filmes brasileiros são anunciados também como filmes pertencentes a um diretor, um filme “de Fernando Meirelles”, “de Jeferson De”, “de Kleber Mendonça Filho”, ressaltando a posse do filme por um indivíduo, o que, para Bernardet, gera uma grande confusão sobre a prática cinematográfica. O cinema é marcado pelo trabalho coletivo. Porém, com o cinema de autor, rebaixa-se o papel das outras funções e se superdimensiona o cargo de diretor.

Portanto, quando Baldini chega ao processo, suas intenções vão confrontar o que já havia se desenvolvido na sala. Ao ler os roteiros já redigidos, entra em desacordo com a voz que até então marcava a narrativa sobre Silvio Santos. Segundo Ricardo Grynszpan, esse foi o processo da entrada de Baldini na produção:

A gente sentou para escrever essa série, que começou mais ou menos, em setembro de 2018, e em setembro de 2019, a Gullane finalmente escolheu quem iria ser o diretor. E, a partir daí, ele chegou e começou a participar

– não só participar, mas a mandar. Ele queria fazer uma série que não era exatamente aquilo que a gente queria. Sobre tudo que a gente criou, ele falava várias vezes que não era isso que ele queria filmar (Grynszpan, 2023).

Após a chegada de Baldini, ele passou a tomar para si decisões sobre a narrativa. Ricardo, Marcela, Henrique e Erika são dispensados pela Gullane nesse momento. Mesmo com os dezesseis roteiros projetados para a série desenvolvidos, Baldini monta uma nova sala de roteiro, com Mikael de Albuquerque e Ana Francisco. O trabalho da sala de roteirista foi reescrito pelo diretor e pelo seus roteiristas mais próximos.

Outra mudança significativa acontece no processo. Com as transformações no canal FOX após a aquisição do grupo Disney, Julia Priolli e Carlos Queiroz deixam a empresa. Julia e Carlos eram representantes do canal que defendiam, junto com Ricardo e roteiristas da sala, a trama B que se passava em 1955. Após a saída de Júlia, a última versão do roteiro a que a pesquisa teve acesso, de julho de 2020, não tinha mais essa sequência de eventos na trama B. Uma nova versão da adolescência de Silvio Santos como mascate e em conflito com o pai substitui essa sequência, e é esse tratamento de roteiro o último escrito antes das gravações. Com pequenas mudanças, o primeiro episódio da série é a versão filmada e montada desse roteiro.

O Rei da TV estreou em outubro de 2022. Segundo matérias veiculadas na época de lançamento, a série conseguiu aumentar o número de assinantes para o recém criado *Star Plus*, serviço de *streaming* lançado em agosto de 2022¹¹. A figura de Silvio Santos foi um impulsionador natural para o interesse sobre a série. A família do apresentador criticou como os fatos da vida de Silvio foram representados e, assim¹², ao polemizar a recriação dos eventos da vida real do apresentador, criaram ainda mais curiosidade sobre a série e, conseqüentemente, mais assinantes para o serviço de *streaming*. Com o sucesso da primeira temporada, a plataforma adiantou a estreia da segunda

11 Ver Veja. <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/as-estrategias-da-disney-e-do-star-para-manter-a-netflix-em-2o-lugar>

12 Ver CanalTech. <https://canaltech.com.br/series/o-rei-da-tv-por-que-a-serie-sobre-silvio-santos-gerou-polemica-244002>

e, ao invés de exibir a temporada um ano depois da primeira, exibiu-a em março de 2023, cinco meses após a primeira exibição.

Com o fim da análise sobre os documentos, podemos apresentar algumas conclusões sobre o processo, pensando no modo como a sala de roteiro norte-americana se transformou no Brasil, e no diálogo com a pesquisa sobre criação de Cecília Salles.

5. Aprendizados do processo

A pesquisa buscou ouvir diversos lados do processo e, além disso, teve acesso a documentos que também mostram o posicionamento de sujeitos que não foram entrevistados, como os produtores da Gullane e o diretor Marcus Baldini. E, ouvindo essas diversas vozes, percebe-se que o resultado exibido, o pensamento consolidado nos episódios da série, é fruto da interação dos sujeitos do grupo. Salles, em diálogo com De Masi, defende que projetos coletivos, com diversas interações entre os sujeitos, produzem criações com maior intrincamento e complexidade.

Se é claro que as diversas vozes compuseram *O Rei da TV* – inclusive vozes de outros sujeitos importantes, como os atores, diretores de fotografia, montadores, entre outros – a condução do processo não demonstra nem uma liderança clara nem um método sistematizado, como o modelo norte-americano. Salles salienta, em sua pesquisa, outras experiências de processo em grupo com lideranças contagiadas, como os filmes de Evaldo Mocarzel, Quentin Tarantino e de Sergei Eisenstein. Nessas experiências, os líderes conseguem trazer para o projeto o melhor de cada sujeito e, assim, construir obras audiovisuais relevantes, mesmo com as dificuldades de um processo em grupo. Eisenstein (conforme citado em Salles, 2017) compara a ação coletiva de se fazer cinema a de uma orquestra, em que cada instrumentista é contagiado e se engaja no propósito do grupo, a execução da música. Salles comunga com o cineasta russo e destaca processos com esse tipo de envolvimento do grupo.

Os estúdios de TV norte-americanos construíram uma metodologia, aperfeiçoada ao longo de mais de 70 anos, com uma liderança bastante clara e com uma organização de trabalho. A sala de roteiro tem uma hierarquia própria, em que o *showrunner*, alguém com experiência e formação para interceder tanto na

redação dos roteiros como na condução da produção, é responsável por manter a coerência sobre a voz da série. Mesmo com a troca de membros da sala, é possível manter a marca da série nos episódios, seguindo o que foi definido como sendo a voz da narrativa. É importante pontuar que essa voz da narrativa não é a voz do *showrunner*, mas, sim, a marca pela qual a série vai ser identificada por quem escreve e, depois, por quem assiste, como destaca Andrea Simão em seu documento sobre a condução da sala de roteiro.

Contudo, ao analisar a sala de *O Rei da TV*, percebemos que o processo encontrou dificuldade de definir uma voz única, pela qual todos os sujeitos da sala, sejam os roteiristas, sejam os executivos do canal, sejam os produtores da Gullane, seja a direção, estavam engajados e contagiados. Podemos inferir que a falta de um *showrunner* no processo, pela falta dessa figura no Brasil, prejudicou a construção desse fio condutor.

Em *O Rei da TV*, o que parece complicar o processo é a escolha tardia do diretor. Se o diretor é o responsável por tantos elementos que compõem a voz da série, como a escolha das tramas dos episódios e o tom da série, ele não deveria ser colocado no processo tão tardiamente. Grynszpan comenta como esse atraso prejudicou o processo:

[...] é o seguinte: se você vai ter um chefe, ou alguém que vai tomar a decisão final, esse cara precisa estar desde o começo, dizendo o que é que ele quer, e não chegar depois de um ano de processo, e dizer o que ele quer. Eu também acho que o *timing* disso foi muito ruim (Grynszpan, 2023).

De qualquer forma, esse conflito entre a tradição do cinema de autor e o trabalho da sala de roteiro parece prejudicar a materialidade da narrativa, conforme podemos ver também em outras séries produzidas nesse contexto.

Se a ausência de um *showrunner* e a relação tumultuada com a direção demonstra um ruído que incomoda os membros da sala de *O Rei da TV*, devemos pontuar que outra importante experiência do processo, que inclusive não faz parte do método norte-americano, parece bastante instigante. Na busca por atingir os objetivos de um dos sujeitos importantes do processo de criação, no canal FOX, a sala de roteiro experienciou a redação dos episódios

lado a lado com os executivos do canal. Além do processo agradar os roteiristas, na primeira fase da sala, chegou-se de forma mais orgânica e eficiente a uma voz única acordada pelos sujeitos participantes do processo de criação.

Porém, com as trocas dentro do projeto, quando assistimos *O Rei da TV* no ar, temos dificuldade de identificar uma voz, uma marca. Fatos importantes da vida de Silvio Santos são narrados e é perceptível um valor de produção alto, comparado com o contexto audiovisual brasileiro. Mas, com as idas e vindas do processo, a voz, ou o fio condutor que Salles destaca na sua análise sobre o trabalho em grupo, fica apagada ao longo dos episódios.

O exemplo do processo de *O Rei da TV* e de outros processos de criação de séries demonstram que vivemos um momento incipiente da consolidação de uma cadeia de produção audiovisual brasileira. Essa consolidação é importante de vários pontos de vista, seja do cultural, pois são narrativas nacionais que estão sendo desenvolvidas, e do ponto de vista econômico, já que cada série e cada filme movimenta muitos recursos financeiros e emprega diversos profissionais do audiovisual. No entanto, a investigação dos processos vistos até aqui demonstra a necessidade de uma reflexão dos sujeitos participantes dos projetos, sejam eles os executivos do canal, os membros das produtoras e os roteiristas, para que práticas mais harmoniosas e eficientes sejam adotadas nas, agora, salas brasileiras de roteiro.

Referências bibliográficas

- [1] Agemt. <https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>
- [2] Baldini, M. & Barcinski, A. Grynszpan, R. (2022). *O Rei da TV*. <https://www.starplus.com/pt-br/series/o-rei-da-tv/49yMuxeOUgSL>
- [3] Bernardet, J.-C. & Reis, Francis Vogner dos. (2018). *O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. Edições Sesc SP.
- [4] Bloch, B. & Cordeiro, F. (2020). *Primeiro tratamento – Julia Priolli*. <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>
- [5] Bloch, B. & Cordeiro, F. (2022). *Primeiro tratamento – O Rei da TV*. <https://www.primeirotratamento.com.br/2022/11/16/primeiro-tratamento-o-rei-da-tv-238/>
- [6] Campos, B. B. (2021). *Sala de roteiro: Processo de criação dos roteiristas da série na TV brasileira*. Alexa Cultural.
- [7] Cheida, S. (2023). Entrevistas com Ricardo Grynszpan e Marcela Macedo. [conteúdo inédito].
- [8] Kallas, C. (2016). *Na sala de roteiristas: Conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Jorge Zahar.
- [9] Moreira, R. & Simão, A. (2021). *Método Andrea para sala de roteiro*. <https://medium.com/t%C3%A9cnica-de-escrita-no-audiovisual/m%C3%A9todo-andrea-para-salas-de-roteiro-1371e6d7a4ea>
- [10] Nielsen. <https://www.nielsen.com/pt/insights/2023/streaming-grabs-a-record-38-7-of-total-tv-usage-in-july-with-acquired-titles-outpacing-new-originals/>
- [11] Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado*. Annablume.
- [12] Salles, C. A. (2017). *Processos de criação em grupos: Diálogos*. Estação das Letras e Cores.
- [13] Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Horizonte.
- [14] Sandler, E. (2007). *The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Script*. Batam Dell.

Bio

Samir Cheida é formado no Curso Superior de Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Tem Pós-Graduação em Roteiro para Cinema e TV na Fundação Armando Álvares Penteado. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com dissertação sobre o processo de criação na montagem da série transmídia *The Walking Dead* (2010). Atualmente, é doutorando do programa, com orientação da professora Cecília Salles, e analisa as séries audiovisuais brasileiras sob o ponto de vista do roteiro, procurando compreender o processo de criação de narrativas para plataformas de streaming. Tem grande experiência como montador, atuando em diversos projetos para cinema e TV, e também como roteirista, sendo semifinalista do laboratório Guiões em 2023.

Samir Cheida graduated in the Higher Course of Audiovisual by the School of Communication and Arts of the University of São Paulo. He has a post-graduate degree in script for cinema and TV at the Armando Álvares Penteado Foundation. He holds a master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP, with a dissertation on the creation process in the montage of the transmedia series *The Walking Dead* (2010). Currently, he is a PhD student of the program, with guidance from professor Cecília Salles, and analyzes the Brazilian audiovisual series from the point of view of the script, seeking to understand the process of creating narratives for streaming platforms. He has great experience as a editor, acting in several projects for cinema and TV, and also as a screenwriter, being semi-finalist of the laboratory Guiões in 2023.

Total Cinematic Musiké: the video-poematic experience of Patrizia Vicinelli¹

Total Cinematic Musiké: a experiência vídeo-poemática de Patrizia Vicinelli

Marzia D'Amico
marziadamico@edu.ulisboa.pt
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
ORCID [0000-0003-2490-6002](https://orcid.org/0000-0003-2490-6002)

DOI <https://doi.org/10.34623/rjnn-7s07>

Recebido 2024-01-18

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

D'Amico, M. (2024). Total Cinematic Musiké: the video-poematic experience of Patrizia Vicinelli¹. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/233>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Abstract

“Musikè” (also spelled “mousikē” or “mousike” in Greek) refers to the ancient Greek concept of music and the arts. In ancient Greek philosophy and culture, musikè had a broader meaning than the modern understanding of the term “music”. It encompassed not only instrumental and vocal sounds but also poetry, dance, and other forms of artistic expression. The term is derived from the Muses – the nine goddesses in Greek mythology responsible for inspiring and presiding over the arts and sciences. Musikè was considered an essential part of education in ancient Greece and was associated with the cultivation of the mind, spirit, and character. Its artistic and cultural value, also understood as the ethical formation of individuals, was therefore indispensable. In this article, we will explore how a similar experience can be declared through the fusion of cinema, poetry, and performance in the total *opus* of Patrizia Vicinelli, especially through her extensive experimental collaborations. Starting with a poetic-cinematic overview, we will delve into a detailed analysis of her cooperation with the artist Mataro da Vergato and the director and partner Gianni Castagnoli, encompassing set design, screenplay, reading, and recorded performance of *Durante la costa dei millenni* (*Along the Coast of Millennia*).

Keywords

Musikè · Videopoetry · Patrizia Vicinelli · Italian cinema · Total Poetry

¹ This work is funded by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. and, when eligible, by COMPETE 2020 FEDER funds, under the Scientific Employment Stimulus – Individual Call (CEEC Individual) - 2020.03074.CEECIND/CP1592/CT0013.

Resumo

“Musikè” (também escrito como “mousikē” ou “mousike” em grego) refere-se ao conceito grego antigo da música e das artes. Na filosofia e cultura da Grécia antiga, musikè tinha um significado mais amplo do que o entendimento moderno do termo “música”. Ela abrangia não apenas sons instrumentais e vocais, mas também poesia, dança e outras formas de expressão artística. O termo é derivado das Musas – as nove deusas da mitologia grega responsáveis por inspirar e presidir as artes e ciências. Musikè era considerada uma parte essencial da educação na Grécia antiga e estava associada ao cultivo da mente, do espírito e do caráter. Seu valor artístico e cultural, também entendido como a formação ética dos indivíduos, era, portanto, indispensável. Neste artigo, exploraremos como uma experiência semelhante pode ser declarada através da fusão de cinema, poesia e performance na obra total de Patrizia Vicinelli, especialmente por meio de suas extensas colaborações experimentais. Começando com uma visão geral poético-cinematográfica, aprofundar-nos-emos em uma análise detalhada de sua cooperação com o artista Mataro da Vergato e o diretor e parceiro Gianni Castagnoli, abrangendo o design de cenário, o guião, a leitura e a performance gravada de *Durante la costa dei millenni (Ao Longo da Costa dos Milênios)*.

Palavras-chave

Musikè · Videopoesia · Patrizia Vicinelli · Cinema italiano · Poesia Total

The concept of musiké: a brief excursion in a longstanding practice

In ancient Greek culture, the term “musikè” (μουσική) represented a broad and multifaceted concept that extended beyond the modern understanding of “music”. It referred to a composite art form that encompassed music, poetry, dance, and aspects of education and philosophy. Musikè was deeply rooted in the worship of the Muses, the goddesses of the arts and sciences, and played a fundamental role in the intellectual and moral development of Greek society. It involved not only the rhythmic and melodic

structuring of sound, or *melos*, but also maintained a close relationship with spoken word, particularly in the form of lyric poetry and epic recitations.

Far from being a mere source of entertainment, musikè was central to *paideia*, the education system, and contributed significantly to the cultivation of the ideal citizen. A central component of musikè was – as mentioned – *melos*, which referred to the integration of music (melody) and lyric poetry. Unlike modern music, *melos* was inseparable from poetic texts and adhered to strict formal rules regarding rhythm and meter. Aristotle emphasized that *melos* in ancient Greece was composed of three essential elements: the text (*logos*), the melody (*melos*), and the accompanying dance or gesture (*opsis*). This integration of components created a multi-modal form of art, in which music, poetry, and movement were inseparably linked (Aristotle, *Poetics*, 1447a). Additionally, Greek thinkers such as Plato and Aristotle believed that music, and by extension musikè, had a profound effect on a listener’s ethos, or moral character. They argued that specific musical modes could influence emotions and behaviors in different ways.²

This view positioned musikè as a crucial tool in the moral and ethical education of individuals. Beyond its aesthetic and emotional influence, musikè was essential to education (*paideia*) in ancient Greece, especially for the youth of the aristocracy. It was considered a key element in the formation of character and intellect, instilling virtues and fostering intellectual discipline. In both the *Republic* and *Laws*, Plato underscores the importance of music in shaping the soul, noting its capacity to create harmony between the emotional and rational aspects of an individual’s personality (Plato, *Republic*, 376c-403d). Thus, musikè was deeply intertwined with the development of ethical and rational faculties in the citizenry. Musikè also played a significant role in religious practices and public life. Festivals such as the Pythian Games and Dionysia prominently featured musical competitions and the performance of epic poetry, including Homer’s *Iliad* and *Odyssey*, which were often accompanied

2 For example, the Dorian mode was associated with dignity and courage, while the Phrygian mode was believed to evoke emotional excess and uncontrolled passions (Plato, *Republic*, Book III; Aristotle, *Politics*, 1340a-1342b).

by music. These performances transcended mere entertainment, serving as important social and religious rituals that reinforced communal bonds and celebrated divine favor. In conclusion, Greek musikè was a holistic art form that integrated music, poetry, and dance while playing an essential role in education, moral philosophy, and religious life. Its study reveals the profound influence it had on ethical development and social cohesion in ancient Greece. Moreover, musikè laid the foundation for many Western aesthetic and educational theories, demonstrating its lasting impact on both individual development and communal culture.

The concept of musikè, with its integration of music, poetry, dance, and philosophy, provides a powerful framework for understanding and engaging with the multimedia forms and poetic experimentalism of the 20th century. As the boundaries between artistic disciplines become increasingly blurred, the holistic nature of ancient Greek musikè offers a model for exploring the idea of total poetry—an artistic form that aspires to unite various art forms into a cohesive aesthetic experience. By examining the principles of musikè, we can draw parallels between ancient artistic practices and the avant-garde movements of the modern era, particularly those that sought to break away from traditional forms of artistic expression and explore interdisciplinary approaches.

The interdisciplinary nature of musikè directly parallels the multi-sensory, hybridized forms that emerged in 20th-century art, such as dadaism, surrealism, futurism, and concrete poetry. These movements sought to reject the boundaries of purely literary or visual modes of expression, often incorporating sound, visual elements, and performative aspects into their work. This shift resonates with the ancient Greek understanding that no single form of expression—whether poetry, music, or dance—could be fully realized in isolation. Instead, the arts were understood as interconnected, capable of influencing one another and contributing to the ethical and emotional development of individuals and society as a whole.

For example, futurist poetry, with its innovative use of typography, rhythm, and sound to create a multi-sensory experience, reflects the ancient Greek concept of melos, where the fusion of word, music,

and movement was essential to artistic expression. The avant-garde experiments of figures such as Filippo Marinetti³ and Hugo Ball⁴ can thus be seen as efforts to rediscover or reinvent a form of total art, akin to the integration of *logos* (speech), *melos* (melody), and *opsis* (gesture) that was central to Greek aesthetics, albeit in the context of modern technological advancements.

Furthermore, the concept of ethos, which was central to Greek musikè, is crucial for understanding the political and philosophical motivations of 20th-century artistic movements. Greek philosophers such as Plato and Aristotle emphasized that music and poetry had the power to shape an individual's moral character, and similarly, many 20th-century poets sought to challenge societal norms and provoke new ways of thinking through their work.

Poetic experimentalism in this period became a means not only for aesthetic exploration but also for social critique and the transformation of consciousness. In the work of artists like Antonin Artaud⁵,

3 Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) was an Italian poet, playwright, and founder of the Futurist movement, known for his radical break with tradition and celebration of modernity. Born in Alexandria, Egypt, and educated in France and Italy, Marinetti gained prominence with the publication of the *Futurist Manifesto* in 1909, which called for the rejection of the past and the embrace of speed, technology, and industrial progress. His work, marked by free verse, experimental typography, and a focus on the dynamic energy of the modern world, influenced multiple disciplines, including literature, art, music, and architecture. Marinetti was also politically active, aligning with Italian Fascism, though he frequently clashed with the regime over its cultural policies. Despite the controversies surrounding his political involvement, Marinetti remains a seminal figure in the history of modernism and avant-garde art.

4 Hugo Ball (1886–1927) was a German author, poet, and co-founder of the Dada movement at the Cabaret Voltaire in Zurich (1916). Known for pioneering sound poetry, exemplified by his poem *Karawane*, Ball's work rejected traditional aesthetics, embracing absurdity and anti-art. After leaving Dada in 1917, he pursued a more spiritual path, documented in his diary, *Flight Out of Time* (1927), a key text on Dadaism.

5 Antonin Artaud (1896–1948) was a French dramatist, poet, and theorist, best known for his development of the Theatre of Cruelty. Artaud's radical ideas sought to shock audiences into confronting deeper truths through visceral, non-verbal, and sensory experiences. His works, including *The Theatre and Its Double* (1938), challenged traditional Western theatre's focus on dialogue and narrative, advocating instead for a more physical and immersive approach

poetry becomes an act of ritualistic transformation, designed to shock the audience out of complacency and reawaken their spiritual and sensory awareness. This vision of art as a medium for both personal and collective catharsis mirrors the ancient Greek belief in the ethical impact of musikè. The avant-garde's embrace of total poetry, which incorporates visual, sonic, and performative elements, can be viewed as a modern reinvention of musikè's capacity to influence both the moral and emotional dimensions of its audience. In this context, the aspiration for total poetry in 20th-century experimentalism reflects a desire to reunite the fragmented senses and restore a holistic experience of art. This aim closely resembles the original role of musikè, where artistic creation was not confined to a single medium but engaged the entire body and mind in an integrated experience. Poets such as Henri Chopin⁶ and Jackson Mac Low⁷, in their exploration of sound poetry and visual poetry, sought to engage multiple senses simultaneously, creating a total poetic experience that blurs the boundaries between listening, seeing, and reading.

The use of technology in the 20th century, particularly recording devices, film, and video, further enabled new forms of multi-media poetry that recall the synesthetic qualities of ancient musikè. In these works, which combine sound, text, and visual elements, contemporary poets create immersive envi-

to performance. Artaud's influence extends widely across avant-garde theatre, film, and performance art.

6 Henri Chopin (1922–2008) was a French poet, sound artist, and key figure in the avant-garde and concrete poetry movements. Known for his innovative use of sound poetry, Chopin experimented with magnetic tape and recording technology to explore the sonic possibilities of the human voice. His work sought to break down the boundaries between language, sound, and music, and he is often credited with pushing the limits of poetry beyond the written word. Chopin was also the editor of the influential magazine *OU*, which published experimental texts and sound works by leading avant-garde artists.

7 Jackson Mac Low (1922–2004) was an American poet, composer, and performance artist, central to the Fluxus movement and experimental poetry. Known for his use of chance operations and non-intentional methods, Mac Low incorporated randomness, collaboration, and interdisciplinary approaches into his work. His innovations in text-sound compositions and performance art significantly influenced postmodern poetry and avant-garde art. Notable works include *Stanzas for Iris Lezak* (1971) and his involvement in the early Happenings with other avant-garde figures.

ronments that expand beyond the confines of the printed page, evoking a return to the ancient Greek emphasis on rhythm, melody, and gesture as a unified art form. The rise of intermedia art in the 20th century, where disciplines such as visual art, poetry, and performance intersect and collide, can be seen as an effort to revive the ancient model of musikè. Just as in ancient Greece, where artistic expression was intimately tied to education and the cultivation of the individual, 20th-century artists sought to create works that transcended conventional boundaries and spoke to the human condition in a holistic way. Figures such as John Cage⁸, Merce Cunningham⁹, and Laurie Anderson¹⁰ worked in collaborative forms where the interaction between music, text, movement, and technology reflected an updated vision of musikè, one that was adapted to modern sensibilities and cultural contexts. Their work represents an attempt to recover art's transformative power by integrating different forms of expression into a single, immersive experience, much like the multi-modal integration of

8 John Cage (1912–1992) was an American composer, philosopher, and visual artist, renowned for his innovations in avant-garde music and experimental sound art. A leading figure in the Fluxus movement, Cage is best known for his use of chance operations, indeterminacy, and the incorporation of silence in works such as *4'33* (1952), which challenged traditional notions of music and performance. His exploration of prepared piano and interest in Eastern philosophies deeply influenced 20th-century music, art, and thought.

9 Merce Cunningham (1919–2009) was an American dancer and choreographer, celebrated for revolutionizing modern dance through his collaborations with avant-garde artists, particularly composer John Cage. Cunningham pioneered the use of chance operations and indeterminacy in choreography, challenging traditional narrative and musical synchronization in dance. His works, such as *Summerspace* (1958) and *Rainforest* (1968), explored new spatial relationships and often featured multimedia elements, significantly influencing contemporary dance and performance art.

10 Laurie Anderson (b. 1947) is an American experimental performance artist, composer, and musician, known for her pioneering work in electronic music and multimedia art. Combining spoken word, music, and technology, Anderson's work explores themes of language, politics, and storytelling. Her breakthrough piece *O Superman* (1981) gained widespread acclaim, blending avant-garde performance with pop culture. A leading figure in intermedia art, Anderson's innovative use of technology, including voice modulation and synthesizers, has significantly influenced contemporary music and performance.

musikè in ancient Greece. In conclusion, the concept of musikè provides a valuable lens through which to understand the interdisciplinary ambitions of 20th-century experimentalism, especially the desire for total poetry.

By recognizing the holistic, ethically engaged, and sensorially integrated nature of ancient musikè, contemporary artists and scholars can better appreciate how the merging of disciplines in modern art seeks to evoke deeper emotional, intellectual, and ethical responses. Just as the ancient Greeks viewed musikè as essential to the cultivation of the self and the community, modern experimentalists envision their total art as a means of re-engaging with the world, reconnecting the senses, and challenging artistic and social conventions. This reflection on musikè and its enduring relevance not only sheds light on the continuities between ancient and modern artistic practices but also invites a reconsideration of how we understand the role of art in shaping our ethical and emotional landscapes. The interdisciplinary practices of the avant-garde are, in this sense, a contemporary embodiment of the ancient Greek aspiration for a unified and transformative art, where the arts combine to address the whole human being, engaging both mind and body, ethics and aesthetics, in a comprehensive, total experience.

Patrizia Vicinelli (1943-1991)

Although faced with the difficulties of constructing a comprehensive bio-bibliography for Patrizia Vicinelli, owing to the scarcity of documentation she left behind and the historical lack of attention bestowed upon her memory until more recent times, the most recent installment in Le Lettere's Fuoriformato series presents a valuable avenue for delving into the expansive oeuvre of this enigmatic author, often deliberately elusive in her approach. Born in the vibrant city of Bologna in the year 1943, Patrizia's formative years and adolescence unfolded within the confines of the stately dwelling situated on Via Siepe Lunga. The trajectory of her life led her to seek solace in the familiar surroundings of her mother's bourgeois abode before ultimately succumbing to the complications arising from AIDS in 1991.

The narrative spanning from her transition into adulthood to her return to the familial homestead

is marked by a series of geographical relocations, meticulously chronicled through a rich tapestry of private correspondences, testimonials from intimate friends and colleagues, and the poignant expressions found in her public and poetic writings.

Within the expansive realm of her verbivocal-visual poetry, such as the evocative *à, a, A* (1967) – *Apotheosis of a schizoid woman* (1979), and linear (in-printing) works like *Non sempre ricordano* (1985) – *I fondamenti dell'essere* (1994), her adventures are fervently brought to life. This artistic exploration extends beyond the confines of poetry into prose, as exemplified by works like *Messmer* (1994), and the realm of theater, where *Cenerentola* (1997), stands as a testament to her multifaceted creative prowess.

From a tender age, she forged connections with influential figures in the realm of experimentalism, particularly within the Emilian region. Emilio Villa, affectionately referred to as “amico re” (king-friend) in her private correspondences and poetic compositions, and Adriano Spatola played pivotal roles in shaping and guiding her literary journey. A mere nineteen years old, she embarked on her poetic odyssey by contributing her inaugural work, *E capita* (1962), to the esteemed magazine *Bab Ilu*, under the nurturing guidance of Adriano Spatola.

The poetic debut in book form with the Lerici publishing house already presents, in its title, the tension between the poles of neo-avant-garde experimentalism. The book, published in 1967 and printed under the supervision of the *Marcatré* magazine, is titled – as mentioned – *à, a, A*: the repetition of the vowel in distinct symbols with unique characteristics indicates a continuity of variable meaning in its expression through pronunciation. The graphic arrangement of the symbols and their unique oral interpretation immediately signal a deviation from traditional Italian linear lyricism, while also indicating an inheritance from the Futurist experience that doesn't render it alien to tradition.

The graphic-sonic relationship is a participatory function in the text that will always characterize Vicinelli's work: movable characters reproduced in superimposition on each other, as well as the multidirectional arrangement of the text, make active reader participation and a renewed focus and interaction with the text by the author during vocal performance necessary. Indeed, just the previous year, Vicinelli

had participated in the '63 Group conference held in La Spezia, and on that occasion, she had recited her own verses, attracting the interest of everyone present, thanks to her expressive vocal energy (D'Amico, 2023).

Her exploration in the realm of visual poetry earns her national and international acclaim, showcasing her graphic experiments in exhibitions across Rome, Milan, New York, Tokyo, San Francisco, and the Venice Biennale.¹¹ Similarly, she delves deeply into the field of sound poetry, with phonetic-syllabic experiments featured in records like *à, a, A* (Marcatrè, 1967), *Futura poesia sonora* (Cramps Records, 1978, curated by the esteemed voice master Arrigo Lora Totino), and in the 11th issue of the *Baobab* magazine (1981).¹²

The necessity for corporeal expressiveness during live performances is an essential aspect of Vicinelli's poetic approach and her poetry itself. She frequently accompanies her public readings – whether of more narrative or experimental texts – with an executorial style that is both conceptual and infused with a vigorous, animalistic energy. In the context of video recordings of live performances, Vicinelli skillfully engages both the audience's gaze to honor the unfolding poetry and the camera's lens capturing its legacy for future generations. This performative capacity allows her to exist in the present and future simultaneously, revealing herself fully and almost brutally, even through the filter of the pursuing camera.

11 Tool, Milano (1972), Finch College Museum, New York (1972), Galleria d'Arte Moderna, Torino (1973), Bologna (1974), Artivisive, Roma (1974), Istituto Italiano di Cultura, Tokyo (1976), Expo Arte Bari (1977), Biennale di Venezia (1978), Italian Poetry 1960/1980, San Francisco (1982), Spazio Suono, Viareggio (1984).

12 In addition to featuring the work *Sette poemi* on the fifth CD for Cramps (Milan), Arrigo Lora Totino curated the radio broadcast *Il colpo di glottide: la poesia sonora come riscoperta dell'oralità* (1980), consisting of thirteen episodes that concluded with *La poesia sonora in Italia*. This episode included a review of experiments by Patrizia Vicinelli, Eugenio Miccini, Sergio Cena, Adriano Spatola, and Giulia Niccolai. Adriano Spatola, the creator of Italy's first audio magazine for sound poetry, *Baobab*, produced in collaboration with the publisher Ivano Burani, would include recorded poetry on cassette, presented as *Senza titolo* by Vicinelli (featuring a section from *Non sempre ricordano*).

Cinematic experiences

Patrizia Vicinelli's prompt proficiency in this live and multimedia performative space arises from a persistent collaboration with experimental theater (with Aldo Braibanti¹³ and Emilio Villa¹⁴), which will also extend to avant-garde cinema (with Alberto Grifi¹⁵ and Gianni Castagnoli¹⁶).

Consider *Transfert per camera verso Virulentia* (1967), a short film crafted by Grifi based on Braibanti's theater and in collaboration with him. Grifi, who was then a partner of Vicinelli, employed the poet and Braibanti as prominent voices (interacting and overlapping with other actors and unsettling sounds) to depict the fragmentary nature of the "marvelous perceptual disorder". This was visually portrayed by

13 Aldo Braibanti (Fiorenzuola d'Arda, September 17, 1922 – Castell'Arquato, April 6, 2014) was an Italian writer, screenwriter, and playwright. An intellectual, anti-fascist partisan, and poet, throughout his life, he was involved in art, cinema, politics, theater, and literature.

14 Italian poet (Cinisello-Balsamo 1915 – Rome 2003). Having developed in the hermetic atmosphere, he quickly turned to operations of programmatic transgression of literary language, until the decision, matured in the 1960s, to abandon the Italian language in favor of the French linguistic area. <https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-villa/>

15 Director and cinematographer, born in Rome on May 29, 1938. Among the most significant personalities in Italian militant cinema, he represented the perfect synthesis between the intellectual and artisan figures. His work, characterized by a refined formal research and constant political commitment, has been incessantly subjected by Grifi himself to continuous revisions, making its dating sometimes difficult and even removing it from usual forms of distribution. https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-grifi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

16 Gianni Castagnoli, Italian visual artist and filmmaker (Bologna 1946-2007), in his art used poor materials (paper, cardboard, wood and putty, which he uses in his paintings to represent objects). From 1969 he exhibited paintings and installations in collective and solo exhibitions. From 1972 he obtains important acknowledgments as a cinematographic author and participates with his films (including one of the most interesting results of the Italian experimental cinema, *La Nott'e 'l Giorno*, 1976) at international festivals. In 1979 he published 80's monographic volume, in which he collected xerochromes (a term he coined) made with color Xerox machines. Between 1982 and 1987 he collaborated, for fashion photography, with the magazine *Uomo Vogue*. Among the works of the 90' the series of the *Smokers* and of the *Horses*, the large panels in relief (Dora Maar, the triptych *Van Gogh*) and still lifes. https://www.xing.it/person/742/gianni_castagnoli

using prisms (“I constructed lenses and mirrors to place in front of the lenses”) that distorted the image captured by the lens, presenting on video the visions “bestowed upon us by psychotropic substances”.¹⁷

In the field of cinema, Patrizia Vicinelli was the protagonist, again under the direction of Grifi, in *In viaggio con Patrizia* (of which the filming dates back to 1964-65, but the first version is from 1985).

On the other hand, it is certainly a testament to the “time of a wonderful love,” as noted by Dall’Asta (2015, 243), the film *In viaggio con Patrizia*: among the footage shot between 1964 and 1965, not only typographic fragments emerge but also Vicinelli’s handwritten notes. In the graphic gesture, there surfaces an almost chemical elaboration of words, where the disassembled letters come together like molecular elements, undoubtedly retracing that primitive exploration of sound, sign, and gesture that both are experimenting with in the workshops of Braibanti during that period. Vicinelli reinterprets this primarily through the sound recordings of a poetic expression that she herself describes, once again, in the introduction to *à, a. A* (1967b). (Simi, 2020).

Later, she worked with Tonino De Bernardi in *A Patrizia*, where the theme revolves around a journey to Morocco (1969-70). Silent film shot in Turin and Morocco between 1968 and 1970.

We left and went far away because Patrizia had called us. The film bears witness to what we saw there and what we found on our return home, the two ideally united. In addition there is my inventory of love and visions, as well as the search for love, between reality and unreality on the ideal thread and the obsession of the mind. (De Bernardi, 1972).

In the 1980s, she also took part in the neo-realist documentary film by Claudio Caligari, playing a secondary but memorable character in *Amore tossico* (1983). In the script, Vicinelli takes on the role of Patrizia, a painter grappling with a heroin dependency. In a particularly tragic yet visually expres-

sive scene that encapsulates Vicinelli’s own poetic sensibility, Patrizia – having administered a dose to herself – uses the same syringe to create splatters on the wall behind her, then encourages her friend to do the same. Cesare, the protagonist, asserts that the resulting artwork, shaped by their shared experiences, becomes a manifestation of life and death intertwined. All the actors, much like Patrizia, were either heroin addicts during filming or had a history marked by substance abuse.

Cinema & poetry: *Non sempre ricordano*

To be able to hold the reins of Vicinelli and his companion’s wild artistic exuberance, it is necessary here to resort to a philological methodology, looking closely first of all at the typographical and publishing history of the text *Non sempre ricordano*, probably Vicinelli’s best-known poetic work.

Initially conceived as a hand-written work, it was later transcribed into typesetting, for more usable reading and difficult publishing problems. [It is the position of] a man who traverses the world within manifestations of darkness or light that interests me: let us say his attitudes define him more and more. These are underpinned by an underlying tension that is epic. (Bello Minciacchi, 2009, XLII).

The writer personally characterizes the poematic journey of *Non sempre ricordano* as an epic poem, a designation that becomes evident when the work is published in 1985 as part of the title by Ælia Læia following its third revision. This prolonged epic composition undergoes three revisions, precisely dated by Cecilia Bello Minciacchi in 1977, 1979, and finally in 1985, closely preceding its publication.

It comprised magnificent color tazebahs, now regrettably lost, and another handwritten version sprawled across lengthy notebooks. The variable nature of the poem’s notebooks (or sections), with each chapter embodying a new adventure, was inherent to Patrizia Vicinelli’s ‘epic’. (Bello Minciacchi, 2009, XLI).

The decision to forego further para-textual experiments undoubtedly posed a challenge for a poet as experimental and avant-garde as Vicinelli. However, the significance of this work within her poetic expres-

17 The quotations are sourced from A. Grifi, ‘From Grif-fith to Grifi,’ *Alias* (a weekly supplement of *il Manifesto*), January 19, 2008, p. 3. Where not otherwise indicated, all translations into English are mine.

sion and the philosophical impact she attributed to the text prompted her to relinquish these experiments. Consequently, she presented the work as potentially complete, in its purely linear form on paper: a perfect mixture of epos and ordinary life, represented in hybrid stylistic form.

Greater attention is thus warranted for the meticulous handling of layout and the thoughtful typographical choices concerning elements that make up the edited text. It is crucial to assign them the appropriate conceptual and, simultaneously, communicative significance. In addition to being able and necessary to be interpreted as a score for vocal performance, in fact, the choice of concatenation of words and the use of capital letters in contrast to large segments of white space seem to precisely present an alternation between light and darkness, a fundamental theme of the poematic-cinematic research we are analysing.

As analysed and interpreted in detail by Simi, Patrizia Vicinelli's filmic and poetic experience are constantly intertwined in both their ethical and artistic scores, progressively developing according to a fragmentary view of the constituted self. Nevertheless, it is difficult to find the accolades due to her. This is certainly the case with the film work *La notte'l giorno*:

Although the work is signed by Castagnoli and Vicinelli only appears as a 'camera assistant' and as a performer – 'with Patrizia Vicinelli' we read in the opening credits – her contribution, in terms of theoretical and poetic reflection, is certainly of broader scope. In fact, the film seems to be the visual counterpoint to *Non sempre ricordano*, as the words written by Vicinelli in 1984 to accompany the release of a video-performance of the poem, made together with Castagnoli, testify. (Simi, 2020).

Night'n'Day, a masterpiece of '70s independent cinema, emerges from a meticulous and rhythmic editing process that weaves together Super8 mm shots captured between 1973 and 1976 in diverse settings, cities, and under varying light conditions; transcending the boundaries between day and night. The film encapsulates the life and intimate experiences of the filmmaker and his partner, the poet Patrizia Vicinelli, who serves as the central focus. Alongside them, the film features the artists and friends encountered during their extensive journey,

which unfolds across different continents, spanning from Europe to America and eventually to Africa, following their departure from their hometown of Bologna.

Importantly, the cinematic gaze is effectively employed in Vicinelli's writing, manifesting as a kind of imaginative form of ekphrasis. This allows her to navigate through various genres of writing that she engages in, ranging from poetry to prose, to theatrical and cinematic screenplay.

TITOLO: in sovrapposizione: "RICOMPARSI,
ALL'ALBA"
RISORGENDO
DAI CAMPI
INVASI DA SMITRAGLIATE DI LUCE

TITLE: overlapping: "REAPPEARED,
AT DAWN"
EMERGING FROM FIELDS
INUNDATED WITH BURSTS OF LIGHT

In a form almost stripped down to its essence, resembling ekphrasis, the intense fragmentation of meaning within the verses vividly presents an image to the reader. The presence of light necessitates an imaginative engagement centered on the sense of sight, and the battlefield, initially entrenched in the ancient past, undergoes a transformation through assimilation. The term "smitragliate" is used to describe the origin of light on the field, despite its association with light, introducing an imaginative connection to modern weaponry. Just as the myth had previously, as declared explicitly in verses, permeated everywhere, including the contemporary narrative of ongoing human affairs, the modern world now infiltrates the realm of myth. This blending of the tangible and intangible extends to the merging of past and present, underscoring the fundamental coexistence of these diverse realms in an even more pronounced manner.

The same dissonant interweaving of epic and the ordinariness of life occurs in Castagnoli's film, where the fragmentation of the image blends details of everyday and familial life in a typical home movie style reminiscent of the teachings of Jonas Mekas — a window open with billowing curtains, the tousled bed in the morning, a

view of a sunset sky — to gestures that evoke fragments of Hollywood narrative cinema — whiskey glasses in cigarette smoke, ships setting sail, money pocketed in the darkness of the night, embraces in front of the fireplace, police cars. The traversed spaces are the same as those found in Vicinelli's poem, where Rome, New York, and Tangier are recognizable. (Simi, 2020).

Similarly to what has been observed for the correspondence between poetic-cinematographic text and cinematic realization of poetic inspiration, there is another document that we will evaluate here according to the video poem genre. It is not simply a recording of a performative reading, but a true cinematic-poetic staging.

In this video poem dated 1987, lasting less than four minutes, dedicated to the direct and close-up shot of Patrizia Vicinelli's worn face as she reads a portion from *Non sempre ricordano*, the play of lights and shadows that has been analyzed so far solidifies. The artist and the camera's oscillation also replicate the intrinsic elusiveness of the subject perpetuated artistically by the Vicinelli text.

Despite its brevity, this video poem already intensely captures the premises of a perfect synthesis of the Vicinelli-Castagnoli collaboration, which, instead of a dialogue between the arts, aims for a true blending of expressive possibilities.

It is Vicinelli and Castagnoli themselves who clarifies their intent in an interview release in May 1979 for a major Italian newspaper.

We do not want to theorize a relationship between film and poetry, nor do we want to present them as distinct technical figures. Film is fiction and so is the reading of a poem: the real thing happens within the words and images. And the real thing is the shared life experience from which the film and the text were born. The relationship between the two is the person of Patrizia who is inside and outside the film, the object of the images and the subject of the reading. (La Repubblica, 8 May 1979).

Durante la costa dei Millenni

This brief film captures the initial three segments of *I fondamenti dell'Essere* (comprising a total of 4 acts) featuring Patrizia Vicinelli, alongside scenic interven-

tions and direction by Gianni Castagnoli.¹⁸ Recorded in 1987 at the Teatro Dell'Arte in Milan during the *Ća+Ća – Two days of sound poetry* event, the performance is a significant live production involving Patrizia and Mataro da Vergato¹⁹, who collaborated with her in various events and performances from 1986 to 1990. The event drew the participation of prominent Italian and European poets.

I fondamenti dell'essere appears in magazine previews but also in a mix-media elaboration in collaboration with Gianni Castagnoli and Fiorella Petronici, further confirming the need for a look at the polyvalence of the verb that does not express itself completely in a univocal form but rather, since its conception, has been pawing for a planned extra-literary reaffirmation. extra-literary. In fact, there are numerous collaborations with musicians, directors, dancers throughout Vicinelli's life and artistic career.

This work, titled “The Foundations of Being”, is structured in four parts, connected by the same process of linguistic research. The main connotation, which is ethical, reflects different moments of perception – times of the spirit – and develops different ways of manifesting real time in activity and event, privileged places of every metamorphosis. The two relationships converge in the representation of a dialectical process whose terms transcend the sense of experience into the speculation of thought. Each of these four parts is accompanied by a sound and/or phonetic reflection-refraction. The second part,

18 *Durante la costa dei millenni* Tratto da ‘I fondamenti dell'essere’ poema di Patrizia Vicinelli. Voce: Patrizia Vicinelli, Regia: Gianni Castagnoli, Figure canti suoni strumentali: Stefano Armati, con Patrizia Vicinelli, Riprese: Giuseppe Baresi, Scenografia: Gianni Castagnoli, Suoni: Gianni Fini, Montaggio: Antonella Gazzola, Luci studio: Roberto Tomasin, Audio Rvm: Andrea Piscitelli, Una produzione PPV – Studio Platone 1987”: <https://vimeo.com/143293995>

19 Mataro da Vergato stage name that comes: from his paternal grandfather and the village where he was born.

He graduated at the Art Institute and the Academy of Fine Arts in Bologna. After various artistic experiences in Italy and abroad as a performer, in the early '90s, and after a period of living in New York, the key meeting with the computer. Thus began a personal quest for the relationship between photography, already cultivated by years of study, and the computer, using just appeared on the world stage. [...] <http://www.matarodavergato.com/biography.html>

“The Time of Saturn”, also includes a visual component that “reveals” the mode of analysis within the linguistic structure. (Pedio, 1994).

Inspired by Ariosto, the poem boasts a modern form of *entrelacement*. In a similar vein, Vicinelli distorts the chronological flow of narrative time by removing it from the empirical context and duplicating it. This creates a blurred distinction between the timing of external events and that of internal experiences for the subject (and subjects). The mythical, dreamlike, and empirical planes coexist within the world’s experience, and the narrative incorporates these varied perspectives. The integration of diverse moments and seemingly impossible forms, challenging to experience simultaneously, and lacking immediate connection without Vicinelli’s word-body (serving as inspiration for the reader-public), is achievable only through embracing fragmentation as the most genuine portrayal of perceived time. Indeed, the body contains and generates from a specific space-time point that encompasses the history of both personal and collective memory, including the mythical past, as well as the imagination and aspiration towards future stories.

The confluence of movement, singing, and music in *Il sonnambulo meraviglioso* (1986) marks a profound exploration into the realms of musikè, representing a distinctive and noteworthy experiment within the artistic landscape. This collaborative venture attains its zenith in the symbiotic relationship between Mataro da Vergato and the deeply and directly inspired poet, Patrizia Vicinelli. The multifaceted and eclectic artistic approach adopted by the participants in the production of *Durante la costa dei millenni* adds layers of complexity and richness to this unique creative endeavor.

In dissecting the elements that contribute to the extraordinary synergy within the performance, one cannot overlook the role of movement. Mataro da Vergato, known for his prowess as a dancer, infuses the stage with dynamic and expressive movements that serve as a visual counterpart to the unfolding narrative. His movements become a choreography of emotions, intertwining seamlessly with the thematic fabric of the production. Singing assumes a pivotal role in this exploration, transcending mere vocalization to become a narrative device. The sung poetry, facilitated by the musical elements meticu-

lously crafted by Mataro, amplifies the emotional resonance of the performance.

The collaboration with Patrizia Vicinelli, a poet of profound inspiration, adds a layer of linguistic richness, as her words find a melodic cadence that becomes an integral part of the auditory landscape. The musical dimension, particularly exemplified by the construction of Orpheus’s lyre, signifies a manual and artistic endeavor by Mataro. The lyre, beyond its functional role, becomes a symbol of craftsmanship and creative genesis. This manual skill, coupled with Mataro’s roles as a dancer and actor, underscores the depth of his artistic versatility. The fascination with this lyre serves as a catalyst for the production, initiating a collaborative spark that propels the performance into a realm where the tangible and the symbolic converge. The participants’ eclectic and multifaceted artistic approach within *Durante la costa dei millenni* further contributes to the richness of the overall endeavor. This diversity of artistic expressions creates a tapestry of experiences, inviting the audience to navigate through layers of meaning and interpretation. The experimental nature of musikè, as manifested in this collaborative venture, becomes a testament to the boundless possibilities that emerge when different artistic disciplines converge, creating an immersive and transformative experience for both the creators and the audience.

The artistic skills of Mataro da Vergato, with his training as a dancer, singer, and musician, blend with the power of performative poetic writing and poetic reading by Patrizia Vicinelli. Finally, the ability to capture the experience beyond the present moment through Gianni Castagnoli’s cinematography completes this unique experiential amalgam essential for the success of the staging.

Each participant, however, brings past training experiences in related fields, contributing to creating a complex experiential fabric necessary for the realization of the work. While Mataro da Vergato focuses on the success of this experience in Greek tradition, Vicinelli experiments with concrete poetry practices, with a particular emphasis on “Poesia Totale” theorized by Adriano Spatola. This poetic form seeks to break free from the page to vibrate in the air through vocal and oral sound, along with the materialization of language.

The significance of manual skill emerges as a pivotal aspect in the artistic collaboration, with Mataro da Vergato showcasing his multifaceted talents. Central to the stage presentation is the lyre, the key instrument associated with Orpheus, intricately crafted by Mataro himself. Drawing inspiration from archaeological vases, this musical instrument becomes not only a performative prop but a tangible manifestation of Mataro's craftsmanship. Beyond his prowess as a dancer and actor, Mataro's ability to manually construct the elements required for integrating sound and song serves as a testament to his artistic versatility. This hands-on involvement creates a unique synergy, positioning Mataro's creative contributions as an extension of his physical body.

The lyre, in this context, transcends its role as a mere accessory; it becomes a symbol of artistic genesis, sparking the initiation of production and collaboration. The fascination with the lyre, a product of Mataro's manual dexterity, establishes a profound connection that permeates the collaborative process. It serves as the catalyst that sets the wheels in motion, leading to a dynamic interplay between the visual and auditory elements within the performance. As the musical embodiment of Orpheus, the lyre assumes a central role in heralding the commencement of sung poetry, marking a crucial juncture in the narrative. This material representation of the Orpheus archetype not only enhances the aesthetic dimension of the performance but also assumes significance in the analytical framework. Mataro's lyre, as a tangible and symbolic entity, becomes a focal point for scrutiny, offering a lens through which the collaborative work can be deconstructed and understood. In this intricate interplay, Mataro's performance evolves into a rich textual tapestry from which Patrizia Vicinelli can draw inspiration for her subsequent poetic experiments, creating a seamless continuity between the tangible craftsmanship on stage and the poetic realms waiting to be explored.

In the course of an intellectual exchange, Vicinelli sends Mataro tapes containing obsessive recordings of her own voice – parts of which will be replicated and implemented in the final recorded performance. These recordings, prolonged repetitions of words, become a way to mark the vocal and oral temporality, serving as inspiration for Mataro's subsequent movements. Creative flexibility is a crucial element,

allowing constant adaptation to the dynamics of shared experience and maintaining a common creative horizon. Gianni Castagnoli enters the scene by directing and conceiving these videos, in which the two artists visually alternate on stage. With his artistic gaze, Castagnoli manages to elegantly integrate two forms of expression, traditional and modern, creating a synthesis that the camera transports into the new millennium.

To emphasize the importance of Castagnoli's artistic intervention in the staging, Mataro da Vergato, in a private video interview accorded to me in 2022, highlights the power of the scenography integrated into poetic practice: the three ghostly doors that appear in the video footage, in fact, are a solution derived from Castagnoli's specific artistic practice and produced with a Xerox photocopier.

The directorial decisions within the recording exhibit a deliberate and nuanced approach in differentiating between the visual representation of Mataro da Vergato's gestures and Patrizia Vicinelli's readings. This intentional divergence in cinematographic techniques underscores the unique nature of each artist's contribution to the overall performance. In capturing Mataro's expressive movements, a preference for wide-angle shots becomes apparent. This choice allows for an explicit and expansive interaction with the surrounding elements, emphasizing the dynamic and immersive nature of Mataro's engagement. The wide-angle shots not only showcase the physicality of Mataro's gestures but also provide a broader context, inviting the viewer to witness the artist's interaction with the environment, possibly echoing the thematic elements inherent in the Greek tradition of bodywork. Conversely, when turning the lens towards Patrizia Vicinelli's readings, there is a deliberate shift in approach. The close and tight close-up framing chosen for Patrizia's performances serves to intensify the focus on her spoken words, creating an intimate and immersive experience for the audience. This juxtaposition of visual styles enhances the overall narrative texture, presenting a dichotomy that mirrors the distinct artistic expressions of Mataro and Patrizia. Moreover, Mataro's deliberate emphasis on the grandiosity of Gianni Castagnoli's ideas adds another layer to the directorial choices. This emphasis, occasionally bordering on the unrealizable, not only captures the magnitude

of Castagnoli's conceptual contributions but also introduces an intriguing tension between the ideal and the tangible. By navigating this boundary, the visual storytelling becomes a dynamic exploration of artistic vision, pushing the boundaries of what is conceivable within the realm of performance and cinematic representation.

True to his textual interpretive skills, Castagnoli decides, for example, to have Mataro da Vergato appear on a white horse,²⁰ leaving him motionless on stage during the poem reading dedicated to the Knight, a central magical figure. This animal presence emphasizes an epic imaginary crucial for the textual transposition of Patrizia's epic writing principle.

The recorded instances of Patrizia's readings exhibit a distinctive visual approach, often featuring a close-up perspective from below. This cinematographic choice not only captures the essence of her spoken words but also introduces a fascinating element of elevation. This elevation, achieved through the vertical framing, imparts a sense of transcendence, seemingly transporting the viewer to a realm distinct from the immediate, tangible, and material surroundings.

Notably, when compared to the live performances that were often captured with Vicinelli engaging directly with the camera, this particular recording takes a different approach. In this instance, the gaze intentionally avoids the camera lens, choosing instead to fixate on a more distant alterity. The experiential richness derived from the fragmented nature of the performance is intricately woven into the scenic presence of Mataro da Vergato and the scenographic contributions of Gianni Castagnoli. This unique collaboration allows for the unfolding of a distinct performative trajectory. Unlike previous instances where the performance may have directly and immediately drawn attention to itself, here, there is a deliberate

choice to let the performance unfold more subtly. Castagnoli, in turn, assumes the role of directing this nuanced articulation towards a multiplicity that transcends the temporal and spatial dimensions of the performance. This multiplicity, embedded in the materiality of the world, serves as a vessel capable of embracing this work as a direct capture of the fictional action, resonating beyond the immediate confines of the performance space and time.

The convergence of the poet's, performer's, and director's perspectives culminates in a unified gaze, which subsequently undergoes a transformative refraction within the comprehensive performance documented on film. This deliberate amalgamation of diverse artistic practices and disciplines, each methodically weighed and integrated, begets an innovative manifestation of poetic involvement facilitated through the lens of the camera.

In this intricate fusion, the poet's discerning vision, the performer's emotive expression, and the director's strategic framing coalesce into a harmonious whole. This deliberate synthesis, meticulously orchestrated, serves as the cornerstone for a novel mode of poetic engagement that finds its expression through the medium of the camera. The resulting visual narrative encapsulates not only the individual nuances of each perspective but also transcends them, giving birth to a collective artistic statement that resonates profoundly within the realm of cinematographic representation.

Total Cinematic Musiké

As expounded and put into practice by Adriano Spatola, the visionary author of the literary cornerstone *Towards Total Poetry*, the poetry emerging from the experimentalism of the late twentieth century undergoes a departure from conventional mediatic genre classifications. Instead, it accentuates its inherent ability not only to exist independently but also to coexist harmoniously within the diverse realms of various arts and disciplines.

Towards Total Poetry aims, above all, to be a formula capable of establishing the necessity of seeing the field of experimental poetry not so much as a confused and fragmented area of dispersion, but as the coexistence of various directions interconnected by a dense network of relationships and exchanges... (Spatola, 1969).

20 The idea dates back to a live performance at 'Pratolino in the park of the Villa, with the great sculpture of the Apennines', Mataro da Vergato recalls in the interview. He also emphasises that on that occasion Gianni Castagnoli attempted to choreograph the entrance of Mataro da Vergato himself and Patrizia Vicinelli on horses, but that for logistical and security reasons this idea had to succumb to the obvious impossibility. It remains true that on that occasion Gianni Castagnoli's cinematographic gaze anticipated the later rendering on film.

Spatola's groundbreaking ideas, articulated in *Towards Total Poetry*, challenge the traditional boundaries that confine poetry to a specific medium or genre. This poetic approach of the late twentieth century, marked by its experimental spirit, seeks to liberate itself from rigid categorizations. It asserts a fluidity that allows poetry to transcend traditional constraints, finding expression not only on the printed page but also in the multifaceted landscapes of visual arts, music, and other interdisciplinary domains.

The essence of Spatola's perspective lies in recognizing poetry as a dynamic force capable of permeating and intertwining with diverse artistic expressions. The very core of this approach emphasizes poetry's adaptability and its innate inclination to collaborate and coexist with various forms of artistic manifestation. In essence, *Towards Total Poetry* becomes a manifesto for the liberation of poetry from constraining definitions, encouraging its unfettered exploration across the expansive spectrum of creative disciplines.

Contingently, Patrizia Vicinelli's inclination toward poetic participation across various art forms naturally aligns with the tradition embraced by Mataro da Vergato, who is deeply involved in the terminological reworking of musikè practices. Exploring the convergence of these two artistic perspectives reveals a synergy that transcends individual disciplines.

Vicinelli's commitment to integrating poetry with other art forms harmoniously intertwines with Mataro's approach to music and performance. Poetic participation thus becomes a guiding thread that connects diverse artistic expressions within this collaboration. In the context of musikè reworking, Mataro da Vergato experiments with pushing beyond pre-existing terminological boundaries, creating spaces for exploration and innovation.

This conceptual reinvention aligns with Vicinelli's predisposition to surpass the traditional limits of poetry, fostering a fertile ground for a deep and nuanced creative dialogue. Within this context of mutual influence and experimentation, the artist emerges as a catalyst for new expressive possibilities.

The fusion of Vicinelli and Mataro's traditions gives rise to an artistic approach that not only embraces the diversity of involved disciplines but also challenges pre-existing definitions of what is possible through the synergy of the arts. Vicinelli's poetic participation, woven through various arts, becomes a

creative lever that, combined with Mataro's reworked approach to musikè, offers a unique perspective on the power and versatility of artistic expression.

This collaboration not only attests to the richness of interdisciplinary interaction but also to the ability of these artists to push beyond conventions, shaping an artistic path that challenges and enriches traditional perceptions.

However, the genuine innovation is rooted in the extensive and expansive foray into the cinematic realm, a testament to the dedicated and meticulous collaboration with Gianni Castagnoli. The strategic decision to enlist an adept filmmaker for a pivotal collaborative variation, exemplified by the cinematic rendition of *I fondamenti dell'essere*, stands as a true testament to the seamless transition of classical arts into the modern milieu. This deliberate choice serves as tangible, empirical evidence that the poetic potential inherent in musikè thrives in its continual adaptation to the ever-evolving currents of contemporary times. Simultaneously, this approach articulates not only a distinct poetic validity of experimentation, viewing it as an inheritance from a broader tradition, but also underscores its intrinsic capacity to evolve and engage with the pressing demands of the present moment.

The deliberate inclusion of an experienced film director such as Gianni Castagnoli not only underscores the eagerness to explore novel artistic languages but also signals an acute awareness of the imperative to reinterpret classical art forms in an innovative manner. This reinterpretation is crucial for ensuring their sustained relevance and vibrant resonance in the dynamic tapestry of the contemporary artistic landscape. This intersection of classical and modern elements, through the lens of cinematography and collaborative endeavors, is emblematic of a conscious effort to bridge the gap between tradition and innovation, propelling the arts into new dimensions of expression and interpretation.

References

- [1] Anderson, L. (2018). *Laurie Anderson: All the Things I Lost in the Flood*. Rizzoli
- [2] Aristotle. (1902). *Poetics*. Translated by S.H. Butcher. Macmillan.

- [3] Aristotle. (1885). *Politics*. Translated by Benjamin Jowett. Clarendon Press.
- [4] Artaud, A. (1958). *The Theatre and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. Grove Press.
- [5] Babich, B. (2005). *Mousike techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger*. Academic Book Collections. 23. https://fordham.bepress.com/phil_babich/23
- [6] Ball, H. (1996). *Flight Out of Time: A Dada Diary*. University of California Press.
- [7] Bello Minciocchi, C. (2009). *Patrizia Vicinelli: Non sempre ricordano*. Le Lettere.
- [8] Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.
- [9] Chopin, H. (1979). *Poésie Sonore Internationale*. Hachette Littératures.
- [10] D'Amico, M. (2023). *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*. Mimesis.
- [11] De Bernardi, S. (1972). *Filmcritica*, no. 221.
- [12] *Durante la costa dei millenni*: <https://vimeo.com/143293995>
- [13] Ialongo, E. (2015). *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*. Fairleigh Dickinson University Press.
- [14] Mac Low, J. (1971). *Stanzas for Iris Lezak*. Station Hill Press.
- [15] Marinetti, F. T. (1973). *Futurist Manifesto*. Methuen.
- [16] Pedio (1994). *Patrizia Vicinelli, Opere*. Scheiwiller.
- [17] Plato. (1968). *Republic*. Translated by Allan Bloom. Basic Books, 1968.
- [18] Simi, G. (2020). La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale. (Doi: 10.17397/98969) *L'avventura* (ISSN 2421-6496). Fascicolo 2.
- [19] Spatola, A. (1969). *Verso la Poesia Totale*. Rumma, Salerno.
- [20] *La Repubblica*, 8 May 1979.
- [21] Vaughan, D. (1997). *Merce Cunningham: Fifty Years*. Aperture.
- [22] West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Clarendon Press.

como tradutora de poesia, ficção e não-ficção do inglês para o italiano. A sua prosa original, poesia e contributos culturais são apresentados na rádio, em papel e online. Organiza – em colaboração – um boletim mensal open access sobre feminismos transnacionais (Ghinea).

Marzia D'Amico is a Junior Researcher (FCT) at the Center for Comparative Studies (CEComp) of the University of Lisbon. Their research explores the interaction between tradition and experimentalism in its forms, expressions, languages, and codes, with a focus on the socio-political implications behind the production of verbo-voco-visual poetry by non-male subjects. They hold a PhD in Italian Literature from the University of Oxford (2019), where they investigated the revision of gender and female authorship in 20th-century Italy through an in-depth analysis of the literary mechanisms adopted by Amelia Rosselli and Patrizia Vicinelli in the intentional deconstruction of the epic genre. They work as a translator of poetry, fiction, and non-fiction from English to Italian. Their original prose, poetry, and cultural contributions are featured on radio, in print, and online. In collaboration, they organize a monthly open-access newsletter on transnational feminisms (Ghinea)..

Bio

Marzia D'Amico é Investigadora Júnior (FCT) no Centro de Estudos Comparatistas (CEComp) da Universidade de Lisboa. A sua investigação explora a interacção entre tradição e experimentalismo nas suas formas, expressões, línguas e códigos, com enfoque nas implicações sócio-políticas por detrás da produção de poesia verbocovisual por sujeitos não masculinos. É doutorada em Literatura Italiana pela Universidade de Oxford (2019), onde investigou a revisão do género e a autoria feminina na Itália do século XX através de uma análise aprofundada do mecanismo literário adoptado por Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli na desconstrução intencional do género épico. Trabalha

Relato de Processo da obra de Bruno Grilo em Exposição colectiva na Casa-Museu Abel Salazar com o título *A apologia da crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)*

Process Report of Bruno Grilo's Work in a Collective Exhibition at Casa Museu Abel Salazar titled *The Apology of Crisis (of Discomfort and Dialogue as Paradox)*

Bruno Grilo
brunomiguelgrilo@gmail.com
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0009-0002-6195-8717](https://orcid.org/0009-0002-6195-8717)

DOI <https://doi.org/10.34623/vhwh-fr46>

Recebido 2024-05-02

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Grilo, B. (2024). Relato de Processo da obra de Bruno Grilo em Exposição colectiva na Casa-Museu Abel Salazar com o título *A apologia da crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)*. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/281>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

O presente relato de processo criativo e expositivo da obra artística de Bruno Grilo reúne um conjunto de trabalhos desenvolvidos em 2019 para a Exposição colectiva na Casa-Museu Abel Salazar, no âmbito do doutoramento em Artes Plásticas – *O Sítio e o Lugar: Ensaios sobre a Prática e a Crítica*, a partir do caso de estudo do Algarve. O projecto foi desenvolvido sob a forma de três esculturas que pretendiam dialogar entre si, apesar de expostas em áreas distintas da Casa-Museu Abel Salazar, sendo as obras as seguintes: *Liberdade Ficcional*. Madeira e tinta industrial amarela. Dimensões: 150 x 200 x 40cm (Fig. 1); *Sem título*. Madeira, impressão digital sobre MDF. Dimensões: 150 x 200 x 40cm (Fig. 2); e *Sem título*. Madeira de Balsa. Dimensões variadas (Fig. 3).

Palavras chave

Ficcional · Político · Escultura · Fotografia · Processo artístico

Abstract

The present narrative about the creative and exhibition process of Bruno Grilo's artistic work brings together a set of works developed in 2019 for the collective exhibition at Casa-Museu Abel Salazar, as part of the PhD in Fine Arts – *The Site and the Place: Essays on Practice and Criticism*, based on the case study of the Algarve. The project was developed in the form of three sculptures that aimed to dialogue with each other, despite being exhibited in different areas of

Casa-Museu Abel Salazar. The works were as follows below: *Fictional Freedom*. Wood and yellow industrial paint. Dimensions: 150 x 200 x 40cm; *Untitled*. Wood, digital print on MDF. Dimensions: 150 x 200 x 40cm; and *Untitled*. Balsa wood. Various dimensions.

Keywords

Fictional · Political · Sculpture · Photography · Artistic process

Processo investigativo

O projecto para a exposição na Casa-Museu Abel Salazar, uma casa ao estilo colonial português onde Abel Salazar esteve exilado os últimos 25 anos de vida (1921-1946), incide em relações criadas entre paradigmas culturais, políticos e filosóficos do território Algarvio e numa liberdade ficcional convocada pela memória histórica do lugar da casa e da personalidade de Abel Salazar, que serviram como ponto de partida para o desenvolvimento das obras.

A ausência aparente de restrições e de fronteiras em grande parte do mundo ocidental criam a esperança e a ilusão de que tudo é possível, no entanto as complexidades das realidades actuais limitam-nos enquanto indivíduos, dando origem a paradoxos que demonstram os limites do conceito de liberdade individual.

Estamos a viver um alucinante momento de transição a vários níveis, social, económico, político, ambiental, entre outros, onde o avanço das novas tecnologias, ideologias de trabalho e formas de comunicação (que efetivamente estão a transformar o mundo) resultam em alterações que influenciam a nossa percepção do tempo, contribuindo para a idealização de um tempo mais acelerado. Logo aqui deparamo-nos com o paradigma de condicionantes de liberdade individual. Por exemplo, a visão original da internet e das redes sociais era potenciarem um “portal” para um novo hemisfério, uma espécie de paraíso onde a comunicação poderia ser partilhada livremente (Curtis, 2016). No entanto, os algoritmos tornaram-se tão poderosos e eficientes que se intrometem nas nossas vidas, mesmo sem nos apercebermos, ao ponto de controlarem com intensidade as nossas mais variadas escolhas. Acrescentando a esta ideia, esses mesmos

algoritmos refletem ainda um conjunto de características e interesses das nossas personalidades individuais, dominando assim uma parte da nossa liberdade de escolha.

O processo de criação artística do meu trabalho tem tido como ponto de partida o estudo de um lugar específico, o território algarvio, através da elaboração de ensaios críticos sobre a realidade sociocultural da região. O conjunto de trabalhos concretizados nos últimos anos desenvolvem-se sob a forma de processos investigativos resultantes do diálogo entre as obras de arte e as experiências concretas e críticas do lugar. As obras abraçam a interpretação da paisagem envolvente e da minha vivência histórica, material e poética. As obras pretendem ainda fazer um questionamento aberto e problemático de um Algarve que aparenta estar permanentemente à venda e sob alçada de interesses especulativos, quer sejam a terra e as casas, o sol e o mar, as férias por uma semana ou por uma vida inteira.

A leitura da exposição surge através de uma prática escultórica expandida dividida em três obras expostas em diferentes espaços da casa-museu, onde está presente a procura do questionamento da liberdade do nosso tempo e dos tempos de outrora. A população mais atenta aos problemas políticos circundantes consegue ver hoje de forma mais clara que os representantes políticos que fingem ter tudo sob controlo, têm na verdade poucas e fracas ideias para as recorrentes e constantes crises, tanto nacionais como globais, ou seja, as crises dos refugiados, guerras, crises financeiras ou de habitação que vão alterando especificidades locais de forma abrupta. Paralelamente, existem as ondas de dinheiro – perturbações oscilantes de grandes investimentos que geram, por exemplo, a construção descontrolada nas cidades, seguida por períodos de investimentos limitados, resultando em novas crises. As novas construções das cidades do litoral algarvio, por exemplo, passaram a ter características estéticas muito idênticas a outros lugares do globo e estão a ser vendidas a preços que a grande maioria das pessoas locais nunca poderão obter. Este pensamento/reflexão que propagou em parte a criação das obras artísticas apresentadas na exposição pretendeu confrontar a realidade inautêntica e ficcional do discurso dos representantes políticos.

A população que faz parte deste teatro aceita a sua ficção, estando todos presos a um sistema sem que se consiga encontrar uma alternativa a este estado.

Introduzidos alguns dos pensamentos políticos e conceptuais que influenciaram as obras de arte, e no decorrer deste relato de processo artístico, são agora analisados aspectos relativos à concepção da exposição e aspectos decorridos da auto-avaliação crítica realizada ainda durante o decorrer da exposição. Inicialmente, após duas visitas de reconhecimento à Casa-Museu Abel Salazar, a primeira preocupação foi em articular a complexa relação entre o corpo, o trabalho e o espaço expositivo. As obras apresentadas na exposição são formas particulares circunscritas no espaço da casa-museu e que produziram qualidades razoavelmente definidas nesse espaço. Porém, o uso reduzido da tridimensionalidade das seguintes obras, *Liberdade Ficcional* e *Sem Título*, dificultou a visualização de uma leitura mais aberta. Ou seja, a especificidade das formas simples destas obras poderiam criar algum desconforto ao espectador, mas nada que alterasse ou provocasse uma mudança do seu estado de espírito, apenas algum desconforto ou até mesmo apatia. As obras apresentam-se com formatos e estruturas simples, e foram dispostas de forma a relacionarem-se o melhor possível com a arquitectura da casa e a apreciação do espectador dada a sua escala humana.

A escultura, enquanto prática artística, tem passado por diversas transformações ao longo da história. O conceito da escultura no campo expandido, foi desenvolvido por Rosalind Krauss num texto publicado originalmente na revista *October* em 1979, onde introduziu o conceito de “campo expandido” para discutir a evolução da escultura contemporânea. Posteriormente, fez parte do livro *The originality of the avant-garde and other modernist myth*, publicado em 1985. As fronteiras das práticas escultóricas foram reflectidas e redefinidas por Krauss, libertando-as das suas concepções tradicionais e inseridas num novo espaço de possibilidades formais e conceptuais. Neste sentido, o processo conceptual de trabalho desenvolvido para as obras expostas na casa-museu pretendia entrar numa lógica de oposição e intersecção entre o espaço, a arquitectura, o tempo e a envolvimento expositiva, rompendo a ideia de que a escultura é simplesmente um objecto autónomo colocado num pedestal.

Sem Título foi uma obra disposta entre o corredor e as escadas de acesso ao piso superior, ocupando um lugar de canto na casa-museu. Este trabalho não é nem fotografia, nem escultura, nem será mesmo instalação, mas sim o desafio do conjunto entre as três. Na tentativa da criação de uma estrutura que se assemelhasse com as estruturas publicitárias, um dos principais defeitos foi um plano rectangular chapado contra a parede, ainda que Donald Judd definisse no seu célebre texto *Specific Objects* que “um retângulo é uma forma em si mesma; ele é, obviamente a forma total, determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele” (Judd, 2016), esta afirmação é relativa à disciplina da pintura. Já a imagem que incorpora o retângulo da obra expandida não reage às bordas e não apresenta unificação. Assim, as relações de cor, forma, imagem e estrutura não se encontram em convergência.

Esses julgamentos surgem da comparação do trabalho desenvolvido com expectativas estruturadas a partir de uma estética minimalista e de um pensamento contemporâneo na tentativa de estabelecer “novas” possibilidades para a arte. As obras foram pensadas e elaboradas previamente com recurso ao programa *Autocad*, distinguindo-se dos modos mais espontâneos da criação artística. As estruturas das três obras foram totalmente criadas e executadas de raiz, no entanto não apresentam uma significativa marca expressiva da “mão do artista”, isto é, quando comparado com os artistas mais clássicos da escultura. Aqui o acto de esculpir foi substituído pelo acto de idealizar, construir e ordenar.

A escolha dos materiais (madeira, MDF) foi, em primeiro lugar, devida à sua fácil manipulação, e ao facto de permitir a construção de algo que se aproximasse de estruturas para fins publicitários – técnica que já havia sido utilizada no desenvolvimento de outro trabalho em 2019 (*Your Beach Gallery in the City*).



Figura 1. *Liberdade Ficcional*, 2019. Casa-Museu Abel Salazar.

Foi pretendido o desenvolvimento de um trabalho artístico onde as premissas incidissem sobre a condição algarvia e a objectivação da liberdade local e global. A arte no contexto desta exposição apresentou-se com uma atitude política, filosófica e social. Uma boa forma de fazer arte é aquela que se opõe e confronta diferentes tipos de poder. No entanto, constatou-se o sentido ambíguo e inconsistente das obras que, ao estarem isoladas umas das outras em diferentes áreas da casa-museu, não permitiram ao espectador uma leitura fluida do que se pretendia criticar.

A peça feita em madeira de balsa *Sem Título*, disposta no meio de uma das salas e que ocupa o topo de uma mesa de madeira maciça, é uma peça de formas únicas e lineares, resultante de uma exploração das relações de robustez e leveza, gestos e materialidade. Existe uma estranheza nas estruturas expostas no topo da mesa, que por um lado, são visualmente mínimas, mas por outro espacialmente significativas. Os seus elementos estruturais foram as conexões com a geometria, ligações ao desenho arquitectónico e a delicadeza e precisão do trabalho manual necessário na manipulação da madeira de balsa. Apesar do ordenamento de partes individuais, o trabalho é visto como um todo e regeu-se por regras baseadas no equilíbrio, harmonia e ordenação das diferentes partes. Ainda assim, ficou a ideia de ter sido absorvida pelo chão, móveis e pela natureza carregada da casa-museu.

Ainda relativamente às suas composições formais também não houve uma plena satisfação. Por exemplo, verificou-se que a escultura feita em balsa, remetente da abstracção geométrica e do minimalismo, pouco pareceu acrescentar ao diálogo com as outras obras e ao discurso artístico da exposição. Ao reflectir sobre o que Rosalind Krauss enunciou em *Caminhos da escultura moderna* (1998) “uma coisa depois da outra” numa ideia de repetitividade, e relativamente à análise do minimalismo, a composição formal da balsa foi uma estratégia mal utilizada na tentativa de encontrar novos significados das relações escultóricas com as temáticas políticas que se pretendiam comunicar. Com as análises de Krauss em mente, de facto “temos uma tendência a pensar que o acto de descobrir como é determinada coisa significa conferir a ela uma forma, propor para ela um modelo ou imagem capaz de organizar o que,

visto superficialmente parece um arranjo incoerente de fenómenos” (Krauss, 1998, pp. 297-298).

Observando o campo da escultura expandida, elemento que caracteriza todas as obras expostas na casa-museu, a peça feita em madeira de balsa foi a que se assumiu com maior certeza em relação à sua natureza enquanto escultura. No entanto, essa também nos propõe uma relação para com a disciplina do desenho e da forma como o desenho também pode surgir no espaço. Da mesma forma, a proposta de trabalho do artista António Bolota na sua exposição “Ser Sombra” na Fundação Carmona e Costa em 2019, o desenho/escultura está dependente da experiência da percepção do espectador e, para ser compreendido, necessita de um olhar com a mesma imaginação e articulação daquele que um desenho propõe.

Ora, estas obras pertencem a um carácter singular da própria experiência política enquanto indivíduo de tal modo que, se essas experiências não forem bem comunicadas aos espectadores, não lhes é possível conhecer verdadeiramente o teor crítico das obras e, com isso, colocar em causa todo o seu valor visual, formal e político. Foi assumido que os trabalhos apresentados na exposição revelaram alguma imaturidade e inconsistência, e demonstraram falta de astúcia na sua apresentação formal e nos seus relacionamentos políticos. Contudo, como a base de uma exposição e de uma obra de arte é sempre a reflexão, esteve presente a ideia de que se teria de regressar aos problemas que surgiram com esses trabalhos através de outras experimentações e de outras formas de trabalhar mais ponderadas.

Já em 2021, numa altura severa para todo o mundo devido aos confinamentos impostos pela pandemia Covid-19, em paralelo a essa realidade, em Portugal, os vários casos de corrupção política e financeira colocavam em causa a ideia de democracia e liberdade. Foi com este espírito que surgiu o interesse de regressar à obra *Liberdade Ficcional* e trabalhá-la no ambiente da praia (Fig. 4), o lugar supostamente mais democrático e livre. Agora, o principal objectivo era fazer desta obra e do seu processo artístico um lugar para pensar, confrontar, experimentar e celebrar a arte. Ganhando deste modo uma dimensão completamente diferente, passando a explorar linguagens e discursos que se envolvem com a democratização do acesso à arte e com a ocupação do espaço da praia.



Figura 2. *Sem título*, 2019. Casa-Museu Abel Salazar.



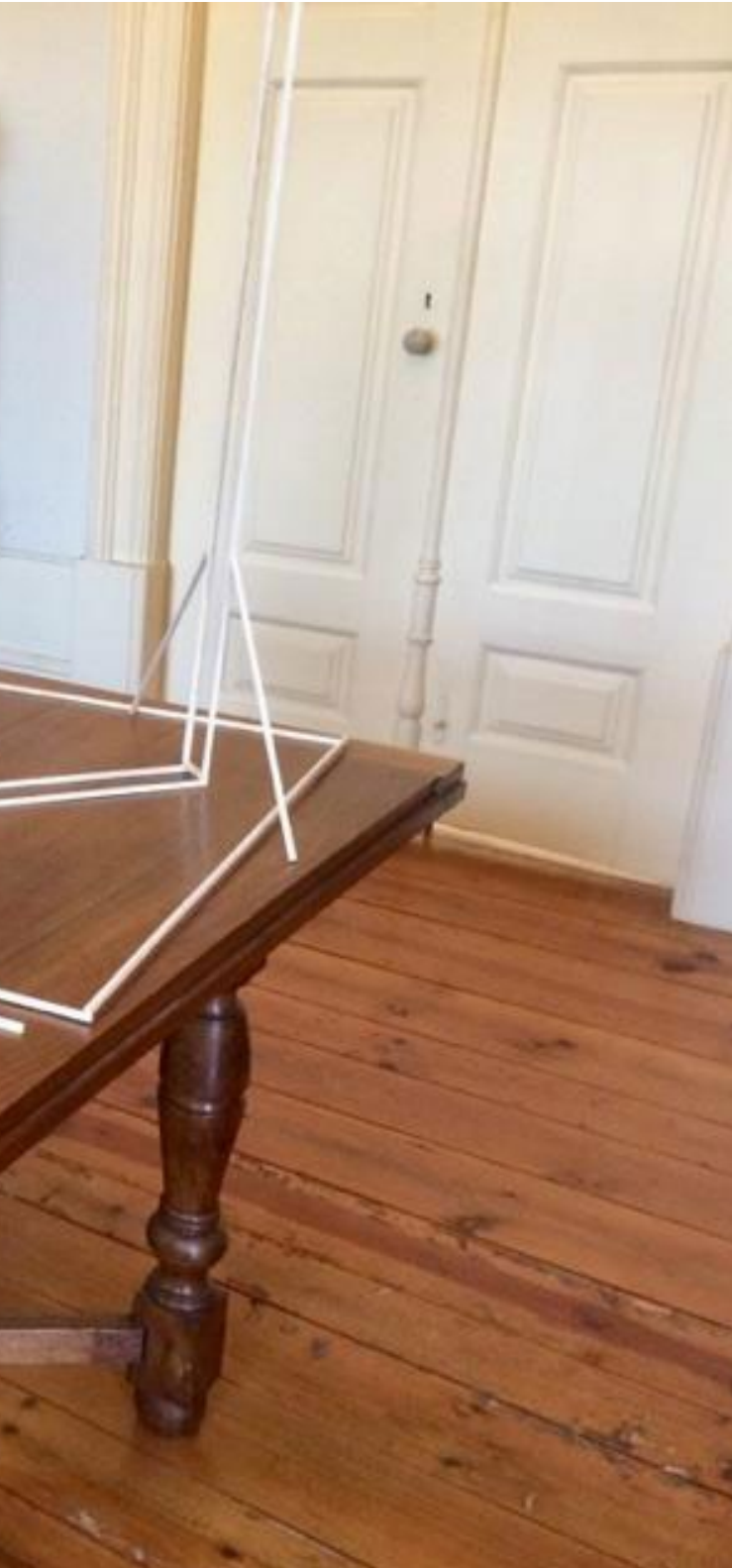
A praia oferece a oportunidade de desfrutar o sol, o mar e a areia, para além de permitir a passagem de uma variedade de movimentos e ações onde histórias se cruzam. Na praia, todos estão aparentemente integrados com a naturalidade de certos códigos, ainda que durante o verão muitas das praias e respectivas áreas estejam condicionadas a regras e delimitações. A escultura *Liberdade Ficcional* instalada na praia, dotada de um carácter de confrontação e questionamento político, utiliza a combinação do uso da imagem envolvente e do texto, permitindo ao espectador reflectir e constituir traços provocativos, singulares e inesperados da sua experiência, face a pensamentos que foram formulados durante o processo de investigação da obra, e que ao ser instalada na praia passou a recolher no horizonte elementos que nos aproximam da poética.

O ensaio *Sobre fotografia* de Susan Sontag discute a natureza da fotografia como uma representação da realidade e de como esta impacta a forma como observamos o mundo em redor (Sontag, 2012). Um dos conceitos que Sontag aborda é a ideia de que a fotografia pode ser entendida como uma forma de escultura. Segundo a autora, a fotografia não é apenas uma captura da realidade visual, permite também a sua transformação numa forma de arte para ser apreciada e interpretada de diferentes maneiras. A obra *Liberdade Ficcional*, ao ser registada como uma fotografia e permanecer neste formato/linguagem após a sua colocação temporária na praia, adquire novas dimensões e possibilidades de significado.

Ao analisar a relação entre fotografia e escultura, é importante considerar como a fotografia pode influenciar a percepção sobre uma escultura e vice-versa. Através da lente da câmara, a escultura pode ser vista com novas perspectivas, enfatizando detalhes que poderiam passar despercebidos de outra forma. Nesse sentido, já foi anteriormente afirmado que a obra passou a recolher no horizonte elementos que nos aproximam da poética. Da mesma forma, a fotografia de uma escultura pode representar uma interpretação particular do objeto, destacando aspectos emocionais, simbólicos ou estéticos que nem sempre são evidentes através da experiência no local.



Figura 3. *Sem título*, 2019. Casa-Museu Abel Salazar.



Posto isto, a ideia de que a escultura passou a ser uma fotografia não sugere uma simples transformação do objeto físico em imagem, mas sim uma ampliação das suas possibilidades de expressão e significados. A escultura, ao ser capturada pela fotografia, ganha novas camadas de interpretação e compreensão, possibilitando uma experiência estética mais rica e diversificada para o espectador.

As abordagens tanto de Susan Sontag como de Rosalind Krauss sobre a relação entre a fotografia e a escultura convida-nos a reflectir sobre a interseção de formas de arte expandidas (Krauss, 1998). O reconhecimento da fotografia como uma forma de escultura amplia a compreensão do potencial criativo e expressivo de ambas as práticas artísticas, contribuindo para um diálogo mais profundo e significativo entre imagem e forma.

Por último, de regresso aos assuntos que motivaram o desenvolvimento das obras, é necessário entender que em Portugal, desde 1975, as estruturas do poder têm-se mantido quase sempre as mesmas, não só nas instituições, mas também nas mentalidades das populações. Vivem-se tempos muito estranhos no sentido em que as sociedades estão cada vez mais divididas e fechadas entre si, não só política, mas também culturalmente, o que pode gerar grandes sentimentos de fúria e a percepção de que nada muda perante as desigualdades, as poderosas circulações das elites e os casos de corrupção que são cada vez mais comuns (Curtis, 2016). Ou seja, a estabilidade que tem caracterizado as sociedades ocidentais nas últimas décadas, tem vindo a revelar-se mais como uma tendência maior em relação à conservação de certas elites políticas e económicas do que, propriamente a uma efectiva evolução e renovação das estruturas institucionais. Além disso, as divisões e polarizações políticas têm vindo a acentuar-se criando uma sociedade cada vez mais fragmentada e revoltada, verificando-se este facto através da falta de confiança sentida por parte da população perante a falta de transparência e a falta de respostas eficazes aos problemas que vão surgindo. Este cenário de divisão e polarização tem de facto vindo a colocar em causa a capacidade de diálogo, concentração e harmonia necessária entre os diferentes sectores da sociedade portuguesa.



Figura 4. Vista da instalação *Liberdade Ficcional* na Praia do Xiringuito, 2021.

O facto de existir esta certa continuidade das elites políticas e económicas deve-se às relações que se mantêm e exercem sobre as decisões políticas, conseguindo deste modo manter a influência do seu poder ao longo do tempo. Adicionalmente, sem querer entrar na crítica partidária, o sistema político português tem sido tradicionalmente dominado por dois partidos políticos – o partido socialista e o partido social democrata. A falta de alternativas viáveis e principalmente a falta de mobilização política por parte da sociedade civil também contribui para a manutenção destas estruturas de poder.

Para finalizar este relato de processo, é relevante fazer novamente referência ao autor Donald Judd, que no seu artigo “Imperialism, Nationalism, and Regionalism” relaciona as questões das diferentes formas de poder e influências políticas, e critica a ideia de um único poder central, argumentando sobre a importância da diversidade cultural e artística. O pensamento defendido no texto de Judd vai ao encontro de muitas interrogações daquilo que se pretendeu criticar a nível local – do Algarve e de Portugal – e global – do mundo – com as obras desenvolvidas para a exposição na Casa Museu Abel Salazar. A reflexão dos conceitos abordados por Judd permite desenvolver um paralelismo entre as dinâmicas políticas e a arte contemporânea, por exemplo a ascensão da globalização e a crescente de forças nacionalistas são antagónicas na sua génese mas no entanto podem ser vistas como uma forma de imperialismo cultural, na qual a cultura dominante impõe a sua visão sob o restante.

A actual utopia da democracia espalhada um pouco por todo o mundo é (muitas vezes) contraditória, questionável e enfraquecida nas estruturas políticas. A velha ideologia democrática está a ser substituída por algo fora das categorias políticas; os políticos deixaram de ser representantes da população! Ao que parece são agentes das burocracias sociais que garantem a manipulação e gestão do perigo da imprevisível força de expressão, afirmação e liberdade do indivíduo na sociedade.

Perante o paradigma da liberdade no complexo “mundo real” no qual vivemos questiona-se qual é a verdadeira liberdade do português como indivíduo?

Este texto foi escrito de acordo com o antigo acordo ortográfico.

Referências bibliográficas

- [1] Curtis, A. (Director). (2016). *Hypernormalisation* [Documentário]. BBC. London, United Kingdom.
- [2] Judd, D. (2016). *Donald Judd Writings*. David Zwirner.
- [3] Krauss, R. (1998). *Caminhos da escultura moderna*. Livraria Martins Fontes Lda.
- [4] Krauss, R. (1999). *A voyage on art in the Age of the North Sea. Post-Medium Condition*. Thames and Hudson.
- [5] Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myth*. MIT Press.
- [6] Sontag, S. (2012). *Ensaaios sobre fotografia*. Quetzal Editores.

Bio

Bruno Grilo concluiu o mestrado em *Fine Art* pela Birmingham School of Art (Reino Unido) em 2014 e recentemente, em 2022, o doutoramento em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Desde 2013 que expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro, tanto em espaços estabelecidos (Convento de Santo António, Midlands Art Center (MAC), Birmingham Museum & Art Gallery Waterhall, Wolverhampton Museum, Galeria Trem, Galeria Municipal João Bailote, Museu Abel Salazar, Palacete dos Viscondes de Balsemão, Galeria Ocupa, Fórum da Maia, Museu da FBAUP Galeria Municipal Praça do Mar, Galeria Sá da Costa) como em locais ditos não convencionais (restaurante macrobiótico, praia, biblioteca). Entre 2015 e 2016 realiza uma residência artística na Wolverhampton School of Art (Reino Unido), com a duração de um ano. Ainda em 2016 foram também realizadas residências nos laboratórios artísticos do Chisenhale Art Place e do MAC Birmingham (ambos no Reino Unido). Actualmente é professor auxiliar do curso de Artes Visuais da Universidade do Algarve e membro da Associação 289.

Bruno Grilo completed his Master's degree in Fine Art at the Birmingham School of Art (UK) in 2014 and recently, in 2022, his PhD in Visual Arts at the Faculty of Fine Arts of Porto University. Since 2013, has exhibited regularly in Portugal and abroad, both in established spaces (Convento de Santo António, Midlands Art Center (MAC), Birmingham Museum & Art Gallery Waterhall, Wolverhampton Museum, Trem Gallery, Municipal Gallery João Bailote, Abel Salazar Museum, Palacete dos Viscondes de Balsemão, Ocupa Gallery, Fórum da Maia, FBAUP Museum, Municipal Gallery Praça do Mar, Sá da Costa Gallery) and in so-called unconventional locations (macrobiotic restaurant, beach, library). Between 2015 and 2016, he carried out an artistic residency at the Wolverhampton School of Art (UK), lasting one year. In 2016, also

completed residencies at the artistic laboratories of Chisenhale Art Place and MAC Birmingham (both in the United Kingdom). Currently is an assistant professor on the Visual Arts course at the University of Algarve and a member of the 289 Association.

Imaginários entrelaçados de Brasil e de Portugal em uma performance visual do artista Edicleison de Freitas Cardoso: uma crônica sobre as Múmias

Interwoven imaginaries of Brazil and Portugal in a Visual Performance by the artist Edicleison de Freitas Cardoso: a chronicle on the Mummies

André Feitosa de Sousa

andre_feitosa@msn.com

Touro University Berlin

Berlin, Alemanha

ORCID iD [0000-0003-0695-975X](https://orcid.org/0000-0003-0695-975X)

DOI <https://doi.org/10.34623/qscz-ep16>

Recebido 2024-05-01

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Feitosa de Sousa, A. (2024). Imaginários entrelaçados de Brasil e de Portugal em uma performance visual do artista Edicleison de Freitas Cardoso: uma crônica sobre as Múmias. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/280>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

A presente iniciativa transpõe imagens e sensações referidas por um experimento artístico de 2024 para a dimensão corrente do texto e seu possível reflexivo, a partir de um trabalho conduzido no espaço público de Coimbra (Portugal), pelo artista Edicleison de Freitas e a participação de terceiros passantes. Enquanto gesto de abrangências coletivas, seja pelos temas da família e da memória, seja pela conjugação aberta dos imaginários junto ao seu respectivo público circunstancial variado, seja, ademais, pelo enfrentamento da cidade através dos mecanismos poéticos da arte contemporânea, quis o artista propor uma dilatação muito específica sobre a matéria do tempo - qual seja: enquanto o corpo sucede-se como agência (um uso/krestai que dele se apodera) de uma Múmia performada, o rito convoca restos emocionais do artista que se aglomera com ruínas afetivas reverberadas do seu público, em um procedimento que escava das narrativas para os rostos inventivos da arte, talvez por exumar e salvar os mortos dos atores envolvidos, então visíveis e invisíveis dentro da cidade.

Palavras-chave

Múmia · Performance · Espaço público

Abstract

The present initiative transposes images and sensations referred by an artistic experiment from 2024 into the current dimension of text and its potential for reflection. This work was conducted in the public

space of Coimbra (Portugal) by the artist Edicleison de Freitas with the participation of walking others. As an act of collective breadth, through themes of family and memory, through the open combination of imaginations with its varied situational audience, and through the confrontation of the city via the poetic mechanisms of contemporary art, the artist aimed to propose a very specific expansion on the matter of time. This approach involves the body succeeding as an agency (an appropriation/use of it) of a performed Mummy, calling upon the artist's emotional remnants that merge with affective ruins echoed from the audience, in a process that excavates from narratives to the inventive faces of art, perhaps to exhume and save the deads ones of the actors involved, both visible and invisible within the city.

Keywords

Mummy · Performance · Public space

Introdução à Paisagem

Não menos artístico e simultaneamente performativo na dimensão do aberto com a matéria da palavra, o presente exercício retoma e incide no gesto criativo do cronista para além da esfera de finalidade imediatamente pública, enquanto registro documental coletivo ou jornalístico.

Embora possamos convergir que se pretendeu disciplinar (cientificar) desde o experimento do ensaio até o domínio do poema, outrossim, por um lado, é importante tanto resistir à captura da palavra em suplicio expressivo, mediante o sentido normativo ou logicamente comunicável, valendo-se, por outro, de um potencial anômalo e consorciado às linhas reminiscentes de fuga contra uma hegemonia institucional das variantes metodológicas, do rigor historiográfico ou sociológico ou filosófico naturalizados como legitimidade do fenômeno da arte.

Insisto, portanto, nesse modo de olhar fragmentado a partir dos compromissos aberrantes da singularidade, de modo que o olhar aparentemente internalizado expande-se de zona minoritária de afetação para inflexão sobre um possível narrativo inesperado.

É próprio ao espaço cognitivo do cronista lançar-se à superfície do mundo como quem tensiona uma

convocação auto-reflexa de estranhamento sobre o próprio mundo-vivido – afinal, de modo a materializar experiências de rugosidade sobre os estímulos de suposta lisura e indiferença, faz-se necessária a coragem de errância que implica, por sua vez, a vacância sobre a expectativa de modelagem antecipada de real, segundo as categorias perceptuais ditas por racionais e engendradas nos sofisticados acordos de poder literário-acadêmico.

Assumo, por conseguinte, uma proposição da ferramenta da crônica em arte em vizinhança ontológica necessária da ficção – com as demais implicações correlatas sobre o prisma modificado de verdade, de saber, de estética, de ética e também de numinoso, portanto, em sua fugidia teologia face o verbo que se impõe em fúria.

Diferentemente da pintura e da antropologia em seus trânsitos sobre a paisagem, esse modo atualizado da crônica exige um pacto de atravessamento iniciático com o fenômeno, sem o qual está barrada a modificação liminar do numinoso. Quero, então, de pronto circunscrever a inclinação desse recorte de olhar sobre um campo de transcendência que não se esgota como sinônimo de sublime secularizado.

Como nos Sutas (Sermões Budistas) ou relatos orais asiáticos, a respeito do que se ouviu caracterizar por um terceiro, ele mesmo interceptado pela abertura ao *mysterium tremendum*, também o presente texto (a-)firma seu arco, sua *arké* abismática, nos termos do “Assim eu ouvi”.

Refiro-me, então, à posição de obscuridade inicial em que o sujeito duplamente se trai como portador de uma verdade assegurada: quando se percebeu, destarte, atingido por esse algo de motivações desconhecidas e que lhe foi originado do perspectivismo exterior, posteriormente acrescido em complexidade, por exigência de uma lembrança internalizada a ser transmitida, quando a experiência é vertida para a tessitura inventiva da memória com o suporte (delirante) da palavra.

Deslizando pela Rua

Com organização do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, da Universidade de Coimbra e da Câmara Municipal de Coimbra, a ANOZERO'24 – V Bial de Arte Contemporânea de Coimbra situa o presente contexto de reflexão estética.

Enquanto projeto iniciado no ano de 2015, a referida edição da Bienal elegeu por tema “O Fantasma da Liberdade”, com obras e apresentações selecionadas pelos curadores Ángel Calvo Ulloa (n. 1984) e de Marta Mestre (n. 1980), de transcurso público compartilhado entre 6 de abril e 30 de junho de 2024, em Coimbra (Portugal).

Dentre as atividades listadas no âmbito do “Programa Convergente” (onde constavam: Incluindo a Liberdade e a Geração da Liberdade – atividade realizada no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova; Processo 8868 – atividade realizada no Teatro CITAC; Anatomical Folding Book – atividade realizada no Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra; Podcast – atividade realizada na RUC-Rádio Universitária; Peça a Palavra! – atividade realizada no TUMO Coimbra; Auto das Ciganas, de Gil Vicente – atividade realizada no CAPC Círculo Sereia), destaco as variadas iniciativas públicas, entre os dias 13 e 18 de maio de 2024, transcorridas à Rua Visconde da Luz, artéria central para a região densamente histórica da Baixa de Coimbra.

Tendo o artista brasileiro Nelson Ricardo Pinto Martins por curador interessado nas trocas imediatas de materialidade simbólica no espaço e usos da Cidade, as referidas ações de “múltiplas poéticas no campo das artes visuais contemporâneas” receberam o nome de “Ágora”, assim compartilhadas, em uma segunda-feira e um sábado, entre 14h e 19h, à frente dos números físicos “23” e “25” daquele logradouro supraindicado.

Nenhuma investigação em arte, especialmente na sua dimensão contemporânea, curatorial e pública enredadas pelos discursos das artes visuais, desconsidera os modos como a presença dos artistas insere-se no espaço citadino e de memória social.

Não há como supor que o hipotético gesto criativo do artista, efetivado entre as paredes limpas de uma galeria queira substancializar, por absurdo, uma mesma rede de significados, quando da ramificação entre sua presença junto à paisagem física citadina em sua dimensão pública.

Não apenas o espaço acomoda a fronteira existencial radical do artista e sua ancestralidade poética acumulada; também o artista afeta-se pelos fluxos humanos e não-apanos humanos (animais, inorgânicos, inumanos, espirituais) que habitam a dilatação temporalizada do espaço.

De modo especial, os trabalhos curados pela agenda de experimentos artísticos da referida “Ágora” ladearam os achados arqueológicos da *mikvah* medieval de Coimbra – portanto, o endereço colateral e sinalizado para os banhos ritualísticos judaicos, ainda vinculados à história descontinuada da Judiaria Velha de Coimbra, onde a própria Câmara Municipal adquiriu os edifícios vizinhos, sites aos números “19” e “21”.

Quase um ano antes, no mês de junho de 2023, também na Baixa de Coimbra, o mesmo curador Nelson Martins organizou uma intervenção artística coletiva, intitulada “Museu Móvel das Memórias Perdidas”, onde artistas evocaram memórias e histórias que co-habitam naquela importante delimitação histórica.

Novamente ali, em 2023, dentre os participantes selecionados pelo curador Nelson Martins, já estava o artista e doutorando Edicleison de Freitas Cardoso (n. 1992), brasileiro residente e desenvolvendo atividades profissionais artísticas na Cidade de Coimbra há cinco anos.

Ao longo de outros registros escritos, recortei essa presença criativa do senhor Freitas Cardoso e a superfície visual do seu trabalho poético na Cidade de Coimbra:

- a. com seu vídeo-instalação do notório projeto “Ritual Vindication”, submetido e apresentado no salão de processos artísticos então realizados pelos estudantes de doutoramento do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, no segundo semestre de 2019;
- b. por ocasião da residência “Habitar-se/Coabitarnos”, transcorrida na Baixa de Coimbra, durante o mês de abril de 2021, tendo por curadora Susana Rodrigues (Sousa, 2021);
- c. a premiação artística (Sousa, 2023), na categoria de “jovens líderes investigadores” (special recognitions 2022), atribuída em novembro de 2022, face o reconhecimento da sua investigação de natureza plástico-artística, celebrada no âmbito da 37a. Reunião do World Cultural Council, com exposição ulterior, intitulada “Na pele da Múmia” (Ferreira, 2022), a convite das galerias do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

No intervalo entre os respectivos marcos textuais, durante a programação da XXV Semana Cultural da

Universidade de Coimbra (1-15 março de 2023), o artista Edicleison Freitas formulou o projeto “Onde o longe nada tinha” (7 de março de 2023), que integra sua performance presencial “Solo” (Universidade de Coimbra, 2023), outrora já experimentada com público diferente, no jardim do Colégio das Artes, seguida de nova realização posterior no jardim da Casa das Artes Bissaya Barreto, ambos em Coimbra.

Tratou o artista, naquela ocasião de 2023, de submeter o seu corpo a uma relação limítrofe de tensão, por contingência deliberada de soterramento, de apneia e de contemplação sobre a própria violência social pública que foi historicamente dirigida à sua integridade pessoal, conforme um processo de investigação artística iniciado durante a série “Múmias” (2020), mediante ampla convocação de memórias pessoais e familiares em seu território de nascimento.

Também um projeto de 2023, contextualizado na Mostra “Horizontes da Arte Contemporânea” (Associação Apura, 2023), realizada pela Associação Cultural Apura e curadoria de Lia Cachim (Revista AZAR), o referido artista Edicleison Freitas dialogou a sua apresentação do “SOLO” em tempo real, com um trabalho de vídeo-performance, tendo sua própria genitora (a senhora Maria Dilene Freitas) no plano de contra-encenação – naquela ocasião do vídeo, a figura da mãe operacionaliza o instrumento rural da enxada para escavar um buraco na terra do seu quintal de familiaridade doméstica, de modo a plantar/enterrar a cabeça do próprio filho como expectativa de sementeira.

Não apenas a mãe do artista (atualmente aposentada) mas seus tios, avós e ascendentes maternos alimentaram suas respectivas famílias com os recursos da agricultura familiar e do trabalho rural com a agricultura na terra de terceiros proprietários. No vídeo compartilhado, enquanto a ação da senhora Maria desenvolve-se de pé utilizando-se da ferramenta de agricultura, no plano aberto frontal da câmera, Edicleison está sentado, olhando lateralmente, contemplando inexpressivamente.

Agora posicionado em sua mesa de costuras com diferentes materiais daquele universo (tesoura, tecidos, linhas), a nova ação de 2024, conforme instalação transitória ao número 23 da Rua Visconde da Luz (Coimbra), desdobra o campo de investigação do artista Edicleison Freitas em seu diálogo com o espaço público histórico da Baixa de Coimbra.

Paralelamente às habilidades plásticas do artista no campo estético do tipo cênico (no âmbito da maquiagem, da cenografia, do figurino, da criação de objetos/adereços), o multi-artista decidiu aprofundar seu conhecimento técnico rigoroso no universo tradicional dos bordados, da tecelagem, da especificidade com a matéria dos tecidos, através de cursos específicos de artesanato de arte têxtil outrora proibidos, por definição moral restritiva de gênero, em seu contexto tradicional de nascimento.

Desde a residência artística “Habitar-se” (2021) em que Edicleison Freitas participou, pelo menos dois dos seus projetos alusivos aos tecidos-costuras já dialogavam com uma memória sefardita (judaica) na Baixa de Coimbra – seja a sua performance infinita, realizada em tempo aberto ou de elasticidade real insuficiente, a partir de um círculo infinito que surge pelo método da crochetação (costura de crochê), de modo a permitir uma conexão em vivo descendente e mortos ascendentes pelo ofício também ancestral; seja a partir da tela-portal, uma cortina suspensa onde a passagem dos vivos atravessa seus corpos no kadish judaico dos enlutados anônimos, uma obra delicada e bordada manualmente, com transliteração do hebraico para algarismos romanos, sobre uma fronteira transparente e acionado/recitado em gravação de áudio.

Para Edicleison Freitas, essa matéria criativa interpretada como estrutura fabril desloca-se como sua estratégia de recomposição e aproximação ancestral para seus vários fios de origens camufladas, desconhecidas, suprimidas etc., e de questões existenciais aparentemente intransponíveis como efeito dessas interrogações sem endereçamento.

Não se tratou, por assim dizer, de resgatar uma técnica como quem enfrenta a dimensão do tecido enquanto destreza virtuosa ou testemunho de uma memória antropológica (costura, bordado, coloração, formas reconhecidas), mas de experimentar, segundo as torções do contemporâneo em arte, particularmente das artes visuais e da performatividade artístico-ritual, quais os modos de fazer avançar as qualidades dessa matéria têxtil para deslindar (desfiar) aspectos para si mesmo ocultos de uma narrativa poética/profética/trágico-prometeica.

Deslizando no tempo

Novamente interpelado com o trânsito/rua, situado entre campos de memórias dessas várias Coimbras sobreimpressas, simbólicas e não apenas geologicamente evocadas, o artista Edicleison Freitas retornou com sua cabeça-capacete costurado de Múmia, em novo procedimento de salvamento/*vindication* sobre o habitualizado relacional do espaço.

Portador do objetivo, qual seja, de solicitar diretamente ao aberto da memória (a rua) que sua Múmia produza uma família de vestígios mínimos sobre a ruína dos materiais, o artista, então, reúne os vivos para uma convocação dos espectros de memórias coletivas, nessa travessia ambicionada da materialidade como pertencimento entre rostos Mumificados.

Assim dispostas, portanto, como a Múmia Mater-na, a Múmia Paterna e a Múmia Fraterna, dessa forma desprendidas e revestidas de ataduras/bandagens (conforme um experimento livre com tecidos, costurados sobre a forma dos vivos participantes), o artista converge narrativas participadas de família, conforme matéria-prima de relações liminares entre os códigos dos mortos.

Já não se tratava, a exemplo de outrora, de enterar e experimentar a zona de vizinhança da morte com a própria cabeça na terra, nesse apelo de quem retorna ao útero que é mundo-mãe-solidão, mas, aqui, de propor um dispositivo de enfrentamento conceitual ampliado: do artista reconhecido sozinho em sua criação poética; do artista como efeito de uma criação familiar sem apoio; do artista exilado e deslocado das suas escassas referências afetivas; do artista como estrangeiro político e cultural; do artista consigo mesmo em zonas de estranhamentos etc.

Ao requisitar sobre os pedestres, dessa memória e da rua aparentemente indiferenciadas, uma família dos Mumificados produzidos, consigo afiliados mediante deriva dessa participação anônima, qual seja, de cabeças-formas e narrativas que orientam as estéticas enlutadas de novas cabeças-costuradas desprendidas, assim, a própria ação-Múmia empresta ao artista um potencial de sobrevivência, mediante seu gesto de ternura sobrenatural – a bilateralidade do artista que cede sua força de vida ao processo, enquanto o actante Múmia, por sua vez, intervém e complementa a vida do artista.

Consequentemente investida sobre um corpo cultural-biográfico agora Mumificado, a materialização de um Álbum de Família, possível e suturado, possível e desfigurado, um Álbum, desafiando o então inexistente, se faz incluir e também oferece pertença mínima aos desaparecimentos da própria Cidade (gentrificação) – sobre o vazio surgiu não apenas as fotografias sobre as cabeças costuradas, mas também o indício narrativo (as histórias de vida compartilhadas) que orientou uma criação particular da personagem familiar e sua respectiva identidade visual.

Não foi por acaso que as referidas Múmias desprenderam-se dessa multiplicidade de vida no suporte de cabeça-narrativa, compartilhada entre participantes voluntários que, se ocupando desse espaço público de trânsito sobre a memória cidadina, desse lugar de agência e partilha de si na cidade, destinam suas experiências de contato emocional para a transmutação de um terceiro – nesse caso, o artista que fia entre/sobre um mosaico amplo de retalhos biográficos enlutados, assim reconfigurados de narrativa oral em narrativa plástica no domínio simbólico da Múmia.

Para além da estrutura vestível (visceral) de uma cabeça de narrativas Mumificadas, conservadas a partir da poética relacional no trânsito do artista e seu público/Cidade, travou-se a inscrição, no campo experiencial dos envolvidos anônimos, de uma qualidade de partilha emocional transversal aos modos da fotografia gregária proposta de família: na imagem, um corpo e quatro cabeças reunidas; no espaço, vários laços de identificação e de mobilização horizontal, com a implicação coletiva dos testemunhos e a escuta vinculativa sobre os dramas humanos.

No aspecto tangível da cena, ademais, se via uma mesa simples com banco, máquina de costura elétrica, cesto de retalhos, caixa de som móvel ligada ao microfone, porta-retratos na referida mesa de trabalho, dividindo espaço com agulhas, tesoura e objetos práticos de costura, visitados com participantes e perguntas do tipo genéricas sobre famílias. O artista, por sua vez, participava modelando sobre o corpo dos voluntários e também fazendo uso da palavra, a respeito da sua experiência biográfica.

Para o artista, o novelo, o fio e o puxar da linha foram mecanismos essenciais para investigar cama-

das mais profundas da sua jornada existencial, onde tecido, rosto e superfície atravessam significados políticos de afeto, de comunidade, de salvamento, de pertencimento, de *vindication*.

Nessa travessia pública, mediada pela ação da costura, o jogo simbólico também situa a liberdade política dos corpos e dos gêneros que, desde o contexto familiar de origem, impediu o corpo cisgênero masculino do artista de experimentar o universo afetivo dos tecidos.

Por um lado, costurar e bordar seria uma das fronteiras relacionais mais habituais com as mulheres que o circundavam, em sua comunidade de origem ancestral (Guanacés, Cascavel, Ceará, Brasil), por outro lado, educado por mulheres (mãe, madrinha, tia, avó, vizinhas mulheres, amigas da família) e factualmente isolado dessas trocas entre as mulheres mais velhas, o artista percebeu-se insuficientemente inserido e simultaneamente desamparado.

Naquela realidade social de origem, o artista ainda é o único corpo de identidade de gênero masculino com habilidade e eloquência técnica no manejo das linhas e dos tecidos, em parte refletindo sua memória coletiva do sistema familiar imediato e da sua comunidade tradicional.

A inexistência de bordadeiro, de costureiro e de alfaiate masculino naquela comunidade específica, para além das opressões familiares e culturais-geográficas, também consente outro experimento de memórias vinculativas junto às mulheres de família, com quem obteve colateralmente o afeto de suas origens compartilhadas, não por implicação ou inserção plena, se não por uma concentração muito atenta de familiaridade somente observada/distanciada, um tipo de silenciamento forjado quase como invisibilidade.

Enquanto superfície rugosa de entranhas e também descontinuidades poéticas, a maleabilidade têxtil para o artista Edicleison Freitas reveste-se como substrato visível para um largo emaranhado de narrativas ancestrais: vez que a sua produção de Múmias permitiu também retornar, no sentido de transpor e de ressuscitar o ocultado/o esquecido, a partir de uma série de temas destinados à supressão e desintegração plenas.

Ao longo do contínuo poético de Edicleison Freitas está flagrante a indagação que, para o fulgor da memória ser protegido ou ressuscitado, imagética

ou poeticamente concebido, haveria de ser necessário custear algo pela travessia afetivamente segura: uma pedra preciosa, uma moeda de ouro, seja pelo deslocamento mítico, atemporal, daquilo de valor até o destino transgeracional, seja, ademais, o saber possível de reivindicação posterior, a título de memória e seu efeito de ressurreição pelo sentido.

Também nos registros dos antigos príncipes abastados mumificados, a continuidade de um pós-vida imediato seguia informada pela configuração de possíveis com objetos assentados de memórias. Sem endereçamento e continuidade adequada junto aos próximos vivos, o nascimento permanecia vida nua, crua, bruta, vida portanto biológica e não qualificada de sobrevivência.

Desse modo antevisto como potencialmente traumático, de modo a constituir passagens significativas entre dimensões do invisível, seria mitologicamente conveniente reter, deter, portar e transportar consigo um mínimo de valor acumulado, um objeto persuasivo de valor capaz de ser oferecido como símbolo de troca necessária, entre os respectivos caminhos de barqueiro e de possível ressurreição/recomposição futura.

Então, se pergunta o artista Edicleison Freitas à sua própria ancestralidade, como manejar um rito de ressurreição dos mortos suprimidos ou de transcendência ao tempo finito da exploração quando a ficção da sobrevivência material interpõe seus obstáculos de aprisionamento econômico, de impossibilidade de recurso ou reserva simbólica de sublime?

Em sua respectiva poética ancestral, a gestualidade performativa de Edicleison Freitas questiona o que lhe foi possível historicamente oferecer quando, de fato, por limitação de classe social, não se dispõe das moedas de valor reconhecido para as muitas dimensões de trocas exigidas (autonomia para morar bem, para comer bem, para estudar bem, para adquirir bons materiais, para deslocamentos de pesquisa etc.), referentes aos diferentes planos de fruição e de segurança?

Resguardada a dificuldade cotidiana, nesse quadro de modos sociais de sobrevivência capturadas pela necessidade de alimentação não garantida, desse contexto precisamente de enfrentamento, o artista enxerga que o valor mais elevado porquanto escasso em sua realidade emocional é o espaço da própria história, uma vez que é a memória coletiva

dos vulnerabilizados que permanece sempre ameaçada de dissolução ou de impedimento contingente na transmissão para a geração seguinte.

Para aqueles, todavia, que não possam deter o fulgor (o ouro, o brilho) para desprender trocas nas passagens necessárias, assim ameaçados pelo desafio na boa-passage ou materialmente aflitos pela incapacidade de construir memórias delicadas de beleza poética e de esperança criativa de significados, em vez daquela memória-ouropresumível, onde o humanamente salvo como dignidade esteja resguardado, na medida contrária de resistência à assimilação materialista e esvaziada como repetição da sobrevivência, o artista Edicleison Freitas performa sua Múmia que age sobre o vazio da rua e perlabora o desaparecimento, como estratégia última de salvar rostos de ficção como resíduo possível de amor entre si.

Na superfície fiada dessa herança ficcional que é uma pele têxtil de significados costurados, vagorosamente um artista visual tece sua linguagem invisível e forja uma textura de candura política: convoca primas, tias, madrinhas, mães, avós, anciãs mortas para, em seu corpo ancestral, cozer o tempo emaranhado das urgências emocionais coletivas sobre a temporalidade desértica da sobrevivência.

Amorosamente entre-olhando-se, uns aos outros, horizontalmente pactuados como humanidade, é o artista, agora incluído pela sua paisagem ancestral de mortos mumificados, quem se pergunta: o que pode ser, quem seria capaz de ser, o que lhe resta para ser no fio do tempo da vida quando há margem de sonho para a vida?!

Referências

- [1] Associação Apura. (2023). Eventos Anteriores – Horizontes da Arte Contemporânea. <https://www.festivalapura.com/anterior>
- [2] Ferreira, C. (2022). Na pele da Múmia (Entrevista com Edicleison Freitas). *Mutante*, 23 de dezembro de 2022. <https://mutante.pt/2022/12/na-pele-da-mumia/>
- [3] Sousa, A. F. (2021). Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbr'á-baixa. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 1(2), 99-110. <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/48>

- [4] Sousa, A. F. (2023) Síntese estendida para uns trinta anos, Crônica do artista cearense (brasileiro) que obteve prêmio de jovens investigadores no World Cultural Council 2022. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(1), 154-163. <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/144>
- [5] Universidade de Coimbra. (2023). *XXV Semana Cultural da Universidade de Coimbra*. https://www.uc.pt/site/assets/files/1356464/programa_xxvscuc_13032023.pdf

Bio

André Feitosa de Sousa nasceu brasileiro de uma família de fugitivos judeus seculares, atualmente estudante de mestrado em Holocaust Studies na Touro University de Berlim. Feitosa de Sousa tem 42 anos, é psicólogo de graduação (realizada no Brasil e revalidada em Portugal), com formação complementar na clínica Humanista, possui dois mestrados acadêmicos (em Portugal e no Brasil) e doutorado também concluído na Europa. É militante de Direitos Humanos, com trabalho específico realizado no campo da proteção às vítimas ameaçadas (2021-2023). Dançarino de Butô, por ocasião do doutorado em Arte Contemporânea (Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2021), realizou investigação sobre temas da sua ancestralidade familiar. O trabalho autoral de Feitosa de Sousa compreende a dinâmica das instalações artísticas enquanto suporte para exercício crítico do pensamento e a intrusão política de novos pressupostos sensíveis nas fórmulas de conhecimento. Membro do ESFINGE Coletivo Ancestral, Feitosa de Sousa está interessado nas intervenções que componham junto aos espaços e às memórias de objetos, conforme uma orientação de poética imersiva e necessariamente iniciática. O enfoque criativo de Feitosa de Sousa apresenta-se interdisciplinar, dialógico e comunitário, reunindo mais de sessenta ensaios publicados em capítulos de livros.

André Feitosa de Sousa was born in Brazil to a family of secular Jewish fugitives and is currently studying for a master's degree in Holocaust Studies at Touro University in Berlin. Feitosa de Sousa is 42 years old, a psychologist with an undergraduate degree (completed in Brazil and revalidated in Portugal), with further training in the Humanist clinic, two academic master's degrees (in Portugal and Brazil) and a doctorate also completed in Europe. He is a human rights activist, with specific work carried out in the field of protection for threatened victims (2021-2023). As a Butô dancer, during his PhD in Contemporary Art (College of Arts, University of Coimbra, 2021), he carried out research into his family ancestry. Feitosa de Sousa's authorial work encompasses the dynamics of artistic installations as a support for the critical exercise of thought and the political intrusion of new

sensitive assumptions into formulas of knowledge. A member of ESFINGE Coletivo Ancestral, Feitosa de Sousa is interested in interventions that build on the spaces and memories of objects, according to an immersive and necessarily initiatory poetic orientation. Feitosa de Sousa's creative approach is interdisciplinary, dialogical and communitarian, bringing together more than sixty essays published in book chapters.

Nuits Blanches

Sleepless Nights

Pauline Le Pichon
pauline.lepichon@hotmail.fr
École Supérieure d'Art et de Design
Valenciennes, France
ORCID ID [0009-0004-1310-5044](https://orcid.org/0009-0004-1310-5044)

DOI <https://doi.org/10.34623/w2j7-t870>

Recebido 2024-04-09

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Le Pichon, P. (2024). Nuits Blanches. *Rotura – Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/267>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

Dans *Nuits Blanches*, l'artiste Pauline Le Pichon illustre les scénarios troublants qui l'empêchent de dormir la nuit. Des récits si perturbants et avec un aspect si réel qu'ils deviennent étouffants pour l'auteure. Cette proposition a été soumise au dossier «Fiction Vivante» de *Rotura – Revue de Communication, Culture et Arts* (Centre de Recherche en Arts et Communication, 2024), en tant que corps visuel répondant à l'un des défis de l'appel : désautomatiser le regard, en explorant la relation entre fiction et vie. Si, dans l'étouffement d'une nuit blanche, la voix échoue et le verbe ne communique plus, l'image, un ensemble d'entre eux, matérialise la résistance à créer comme processus artistique et insurrection de la vie face à ce qui semble vide et absorbé. Cet essai visuel offre, à travers l'expérience de l'artiste Pauline Le Pichon, la possibilité de continuer à démêler les nuits blanches et la puissance de vie qui réside également dans le chaos (l'origine de la création, selon Aristote), en tant que matière artistique et partage de films possibles, à travers l'expérience de l'image livrée au regard des autres, dont cet essai visuel est un exemple.

Mots-clés

Photographie · Photographie mise en scène · Réalité
· Fiction · Nuit

Abstract

In *Nuits Blanches*, the artist Pauline Le Pichon illustrates the disturbing scenarios that prevent her from sleeping at night. Narratives so unsettling and with such a realistic aspect that they become suffocating for the author. The proposal was submitted

to the “Living Fiction” dossier of *Rotura – Journal of Communication, Culture, and Arts* (Center for Research in Arts and Communication, 2024) as a visual body responding to one of the challenges of the call: to de-automatize the gaze, with the proposal of exploring the relationship between fiction and life. If, in the gasp of a sleepless night, the voice fails and words no longer communicate, the image – a set of them – materializes the resistance to create as an artistic process and as a rebellion of life against what seems empty and absorbed. This visual essay offers, through the experience of the artist Pauline Le Pichon, the possibility to continue unraveling ‘nuits blanches’ and the force of life that also inhabits chaos (the origin of creation, according to Aristotle), as a matter of art and the sharing of possible films, through the experience of the image delivered to the eyes of others, of which this visual essay is an example.

Keywords

Photography · Staged Photography · Reality · Fiction · Night

Il faut porter encore en soi un chaos
pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante.
(Nietzsche, 2012, p. 26)

«Nuits Blanches» (2019-) est une série photographique illustrant les divers scénarios que mon imagination crée lors du coucher, et qui m’empêchent de dormir à cause de leurs aspects à la fois effrayants et irréels.

En lisant l’appel à candidatures pour «Living Fiction», il m’a semblé pertinent de proposer cette série puisqu’elle traite à la fois de notre capacité à imaginer – raconter des récits fictifs tout en les confondant avec la réalité. Elle parle ainsi de ces passages d’un espace à un autre, notamment de la transition entre la pensée et la matérialité de l’image, et du privé à la monstration.

Enfin, elle désigne le cercle vicieux existant entre la création de fictions déstabilisantes et le besoin irréprouvable de l’artiste de créer, et donc de chercher ici à se manipuler soi-même pour y arriver. Dans «Nuits Blanches», fiction et réalité coexistent, mais c’est la fiction qui finit toujours par prendre le dessus.

Note d’intention de cette série

Il fait nuit. Je me glisse sous la couette en espérant m’endormir rapidement. Je suis fatiguée mais quelque chose m’empêche de tomber dans les bras de morphée. Les mains moites et la chaleur qui augmente, je me tourne et me retourne sans cesse.

Je sais trop bien ce qui m’arrive: je me suis mise à inventer des scénarios à partir du moindre détail de mon existence. Des projections rarement rationnelles, frisant plutôt l’improbable. Des histoires parfois heureuses mais plus souvent angoissantes, étouffantes. Il fait nuit et j’ai involontairement appuyé sur le bouton “et si...” Rongée par cette voix dans ma tête, je vais encore m’endormir difficilement ou pas du tout.

“Nuits blanches” s’inspire de ces scénarios et de cet instant T où je commence à “me faire des films”. Une rencontre, un lieu, un sms... n’importe quel élément de ma vie quotidienne suffit à déclencher mon imaginaire.

Les rideaux s’ouvrent. Mon cerveau devient un cinéma dans lequel je suis sans le vouloir et mes yeux, bien qu’ouverts sur le monde extérieur, ne voient que des films faux inspirés de faits réels. Je perds toute lucidité et je lutte contre moi-même en essayant de ne pas y croire.

À travers de ce travail, s’exprime aussi la dualité entre l’artiste, la personne obsédée par la création d’histoires dans son travail durant la journée et l’autre, celle qui est parfois dévorée par des narrations – à la limite de la paranoïa – le soir venu. Le lien se crée entre les deux.

Le projet est thérapeutique lorsque les pensées nourrissent le travail de l’artiste et amènent celle-ci à un apaisement. Mais elles peuvent, de ce fait, devenir nécessaires, vitales à sa production.

Mon cerveau est une banque d’images, une matière à exploiter, un support à creuser. En passant de mon espace privé à l’espace public, les projections dont je suis à la fois réalisatrice et seule spectatrice deviennent des images fixes livrées au public.

Autoportraits, portraits, natures mortes. Tout est semblable à ce que j’imagine. L’utilisation du triptyque établit une progression. Celle du songe qui né d’un rien et qui s’étend au point de livrer toute une séquence. Comme mes pensées nocturnes, les triptyques atteignent un certain climax et laissent finalement la personne spectatrice perplexe voire anxieuse.

Références bibliographiques

- [1] Nietzsche, F. (2012). Ainsi parlait Zarathoustra. La Gaya Scienza.
- [2] Aristote. (1990). Poétique. Le Livre de Poche.

Bio

Diplômée de l'École Supérieure d'Art et de Design de Valenciennes, **Pauline Le Pichon** est artiste depuis 2014. Dans son travail, elle a choisi de jouer avec les codes du médium photographique en multipliant les ambiguïtés. L'artiste pose de nombreuses questions au spectateur afin qu'il puisse s'approprier chaque image. Ses différentes séries ont été exposées dans de nombreux événements et lieux artistiques nationaux et internationaux tels que la Biennale d'Issy-les-Moulineaux, le salon d'art contemporain Hybrid'art, le CICA Museum ou encore le Rugby Art Gallery and Museum.

Graduate of the École Supérieure d'Art et de Design de Valenciennes, **Pauline Le Pichon** has been an artist since 2014. In her work, she has chosen to play with the codes of the photographic medium by creating multiple ambiguities. The artist raises many questions for the viewer, allowing them to make each image their own. Her various series have been exhibited at numerous national and international art events and venues, such as the Issy-les-Moulineaux Biennale, the Hybrid'art contemporary art fair, the CICA Museum, and the Rugby Art Gallery and Museum.



Figure 1. Composition 1 du triptyque *Nuits Blanches*. © Pauline Le Pichon





Figure 2. Composition 2 du triptyque *Nuits Blanches*. © Pauline Le Pichon





Figure 3. Composition 3 du triptyque *Nuits Blanches*. © Pauline Le Pichon



A propósito da palestra de outro dia - Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista

Regarding the lecture the other day - Notes on a cook-actor and cinema as an impressionist art

Patrícia Dourado
apdourado@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0003-0418-7071](https://orcid.org/0000-0003-0418-7071)

Mirian Tavares
mtavares@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-9622-6527](https://orcid.org/0000-0002-9622-6527)

DOI <https://doi.org/10.34623/yf35-5917>

Recebido 2024-05-02

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Dourado, P., & Tavares, M. (2024). A propósito da palestra de outro dia – Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/282>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

Entrevista concedida pelo cineasta Leonardo Mouramateus e pelo ator Mauro Soares às investigadoras Patrícia Dourado e Mirian Tavares, a propósito da palestra “Materialidades da Palavra nos Processos de Criação”, realizada em 16 de maio de 2023, em Faro, no Algarve, no âmbito da disciplina de Materialidades Transversais da Criação, do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve. A entrevista era um material de apoio das investigadoras, cujas perguntas foram enviadas depois da palestra como um meio de ter algum registro material de alguns pontos abordados pelos artistas, e às quais eles gentilmente responderam. As respostas, que foram importantes para o desenvolvimento de outros trabalhos das investigadoras, são aqui compartilhadas com a comunidade científica interessada no estudo dos arquivos da criação e das nuances do gesto ficcional, especialmente destes dois artistas – mas não apenas – em modo de convite para estudos futuros. Entre os pontos abordados estão a palavra enquanto matéria e ferramenta de criação; o laboratório-cozinha do ator-químico-cozinheiro Mauro Soares, algumas memórias de infância; a composição com o vazio; o cinema como arte impressionista para Leonardo Mouramateus, possibilidades para uma ficção viva e o ator como ser diante das coisas.

Palavras-chave

Cinema · Processos de Criação · Arquivos da Criação · Registro do Pensamento em Processo · Entrevista

Abstract

Interview given by filmmaker Leonardo Mouramateus and actor Mauro Soares to researchers Patrícia Dourado and Mirian Tavares, regarding the lecture “Materialities of the Word in Creative Processes,” held on May 16, 2023, in Faro, Algarve, as part of the course Transversal Materialities of Creation, within the Master’s in Creation Processes at the University of Algarve. The interview was a supplementary material for the researchers, whose questions were sent after the lecture as a way of obtaining a tangible record of some points discussed by the artists during the event, to which they kindly responded. The answers, which were significant for the development of other works by the researchers, are here shared with the scientific community interested in the study of creation archives and the nuances of the fictional gesture, particularly in relation to these two artists – but not exclusively – as an invitation for future studies. Among the topics discussed are the word as material and tool for creation; the laboratory-kitchen of actor-chemist-cook Mauro Soares; some childhood memories; composition with emptiness; cinema as an impressionist art form for Leonardo Mouramateus; possibilities for a living fiction; and the actor as a being in front of things.

Keywords

Cinema · Creation Processes · Creation Archives · Recording of Thought in Process · Interview

Após terminada a palestra que os artistas Leonardo Mouramateus e Mauro Soares vieram apresentar em Faro, no Algarve, no âmbito do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, em 16 de maio de 2023, sob o tema das “Materialidades da Palavra nos Processos de Criação”, percebemos que pouco havíamos anotado. Nem caderno tínhamos a mão e era tarde quando nos apercebemos disso. Assistimos à apresentação tentando tomar notas mentais, mas nada seguras para o que planejávamos escrever depois. Enviamos então algumas perguntas breves e complementares por e-mail aos artistas, em busca de ter também um registro escrito deste dia.

Não nos pareceu justo, no entanto, ter essas respostas só para nós, que, como investigadoras interessadas em arquivos da criação (em suas mais diversas formas

expressivas) e por saber da importância da partilha desses arquivos para a construção de possíveis futuros estudos sobre outros cinemas, deixamos aqui partilhadas, com a autorização deles, as respostas que gentilmente enviaram para ajudar em nossa investigação.

Leonardo Mouramateus e Mauro Soares têm uma parceria artística de já quase 10 anos, entre longas e curtas-metragens. Leonardo Mouramateus é cineasta, brasileiro, nascido em Fortaleza; Mauro Soares é ator, português, nascido em Viseu.

Nesta entrevista, estão presentes temas como a palavra enquanto matéria e ferramenta de criação; o laboratório-cozinha do ator-químico-cozinheiro Mauro Soares, algumas memórias de infância; a composição com o vazio; o cinema como arte impressionista para Leonardo Mouramateus, possibilidades para uma ficção viva e o ator como ser diante das coisas.

São breves fragmentos de imagens-pensamentos, em que é possível perceber a criação em estado de eferescência, em palavras carregadas de reflexão poética. Fica o convite para futuras novas imagens-pensamentos, a partir delas, como um dos modos de alastrar, expandir e contaminar-nos da ficção viva de Leonardo Mouramateus e Mauro Soares.

Leonardo Mouramateus: Vou tentar responder de alguma maneira às tuas perguntas. Como você sabe as respostas nunca são definitivas. São as respostas que me vieram hoje. Outro dia eu posso falar exatamente o oposto, com outras palavras. O Mauro, que ponho em cópia, vai responder as perguntas do jeito dele, é claro.

A primeira pergunta que deixamos aqui foi o ponto de partida para a palestra: como trabalham com as palavras – cineasta e ator – como matéria de e para a criação?

Leonardo Mouramateus: A palavra é trabalhada como qualquer outro elemento fundante do filme: luz, enquadramento, tom, atuação, montagem... Isso quer dizer que a palavra nunca é pensada isoladamente.

A palavra, como todos os elementos, quando eu começo a imaginar um filme (e o modo como eu imagino um filme nunca é como uma historinha, sempre é como um enquadramento, sob certa luz, com diferentes corpos, que provavelmente vieram de algum lugar e estão indo para outro...) tem uma flexibilidade enorme, e aos poucos, no processo de escrita, encenação e mon-

tagem, ela muda, se distorce, é suprimida, é adicionada, até chegar àquilo que é a cena “finalizada”.

Como qualquer elemento fundante, a palavra tem suas peculiaridades, e a principal delas é a sua capacidade imperativa de significar algo. Às vezes brinco com essa peculiaridade (por exemplo, adoro trabalhar falha de comunicação como elemento importante na dramaturgia e na encenação), às vezes sofro com ela.

Mais do que a luz ou o enquadramento, a palavra é percebida de maneira extremamente isolada por supostamente conter os significados absolutos daquilo que é contado (se um personagem diz “eu tenho fome”, isso é percebido pelo espectador como uma verdade definitiva, sem nenhum grau de sutileza ou ambiguidade), o que é um erro que nasceu com o cinema sonoro – o cinema silencioso é muito mais livre nesse aspecto.

Então, de certa forma, é em busca dessa liberdade que eu tento usar a palavra. Batendo nela, suprimindo, saturando e, sobretudo, criando um segundo filme que está em paralelo àquele que vemos e ouvimos, um filme que não é mostrado, que o espectador só imagina enquanto assiste aquilo que ocorre no fluxo do filme (isso vem desde meus primeiros curtas, como *Charizard* e *Mauro em Caiena*, e atinge uma espécie de supersaturação no *A vida são dois dias*).

Mauro Soares: Respondo-te sem ver o que o Leo escreveu. Se eu tiver que/conseguir ser direto, sucinto (nunca consigo) dir-te-ia que o meu interesse no objeto (matéria) palavra é principalmente por dois viés, um (mais antigo, duradouro) musical. As palavras não são nada para mim. O Leo disse-me na semana passada que estou menos niilista do que quando me conheceu 9 anos atrás.

As palavras são paredes antigas que não nos servem mais, os mortos falam... Mas a música, o valor rítmico, o efeito/afeto sonoro... (que são talvez o grande motor da etimologia) são apaixonantes... Digo isto não apenas das palavras, mas da sucessão das palavras. Mesmo que não me entendas, ouves-me. Outro (mais presente) semântico: seria perguntar quais são as sugestões/possibilidades (impossibilidades/omissões)? Todo o gesto é palavra, somos sinfonia.

O Mauro falou que se não fosse ator, bem poderia ser cozinheiro. Queríamos muito que ele falasse um pouco sobre isso.

Mauro Soares: Há duas categorias. A primeira é mais circunstancial, é o que me lembro ter sido a primeira resposta à pergunta “o que queres ser”. O meu padrinho de batismo e o meu outro padrinho (marido da minha madrinha de batismo) ambos emigrantes e cozinheiros levaram-nos cedo a crer, a mim e à minha avó, que me criou na maior parte dos meus primeiros 17 anos (os meus pais são emigrantes), que havia nisso uma predestinação. Talvez fosse só uma maneira de organizar o facto de eu passar tanto tempo na cozinha, à volta das mulheres.

A outra (que talvez interesse mais) é mais relacional hoje em dia. Aos meus 34 anos, sou profundamente entusiasta de tudo o que diz respeito aos alimentos, principalmente aos cozinhados. Considero poucas coisas dignas de serem sagradas, mas a alimentação (e a habitação) são-o sem dúvidas (digo sagrado sem qualquer necessidade por Deus).

Ao mesmo tempo, a cozinha, o cozinhar e o alimento são tão concretos, e eu sou uma pessoa demasiado absorta, preciso tanto ser gracedado pelo concreto, que sorte que este interesse me encontrou. É como se as cozinhas, o cozinhar, os alimentos encerrassem em si grande parte das coisas que me alimentam na vida (olha o sentido do que acabo de dizer).

Mia Couto escreveu:

“– Cozinhar não é serviço, meu neto – disse ela.
– Cozinhar é um modo de amar os outros.”

Será que as circunstâncias (e as avós) me predestinaram? O engenheiro químico (e eu sou-o, quase) é um cozinheiro.

A mesa é encontro, de pessoas, da História e de histórias. Os cozinhados são manifestação concreta da cultura, da partilha. Ao mesmo tempo, tudo isto é extremamente individual, questão de gosto. A mesma batata pode ser cozinhada de tantas maneiras. Transformação, alquimia, ritual, amor, amor, amor...

Ser o ator disto tudo é ser “cozinheiro”, não? Esta resposta nunca terá fim.

Vocês trouxeram um paralelo com o Cézanne e queríamos que relembassem um pouco essa escolha.

Leonardo Mouramateus: Falamos dele para falar de muitas coisas, mas aquilo para que o puxei inicialmente foi para falar da ideia de compor com o vazio. Com

aquilo que ainda não existe. Deixar ali espaços sem preencher, que no final podem ou não estar preenchidos. Essa ideia de espaço vazio é bem importante dentro do modo de produção que nos interessa.

Daí que há um segundo aspecto que Cézanne também dialoga, do cinema como arte impressionista, como um modo de estar no mundo, olhar uma montanha, pintá-la uma e outra vez, menos como finalidade de entendê-la e mais como gesto de sair de casa. Na real, não é a montanha que o Cézanne pinta, é o tempo agindo sobre ela (e sobre ele mesmo).

Mauro Soares: Mais uma vez sem ver o que Leo escreveu: Patrícia, a minha relação com a pintura é críptica, pelo menos com aquela daqueles a quem muito admiro. A do Cézanne (tal como a de Matisse que muito o admirava) suponho que me influencia em tudo o que faço por amor.

Falo-te nestas respostas sobre palavra/acção... mas o que é a imagem... de momento só te posso dizer inspiração e afeto. Aos poucos vou descrepando as imagens de Cézanne, confio que o Leo te tenha dito o quanto o pouco que sabemos nos inspira muito.

O Leonardo falou na palestra sobre nem toda ficção ser viva. O que seria uma “ficção viva”?

Leonardo Mouramateus: Acho que é a ideia, também bastante impressionista, de estar aberto para que a ficção se contamine com o inesperado, com o movimento do mundo, em oposição a uma ficção morta, escrita e enterrada no papel.

O Mauro falou algo sobre o “ser ator”, para ele, como “ser diante das coisas” (se eu não estiver enganada).

Mauro Soares: O Wikcionário diz ATO: Substantivo a.to, masculino, concreto e abstrato. 1. processo de fazer algo; manifestação real e tangível. 2. algo que foi feito. 3. seção de uma peça teatral. 4. algo produzido por um órgão legislativo.

“A formação em ‘-or’, na maioria dos casos, corresponde em português aos substantivos que caracterizam um ser pelo exercício ou prática de uma ação” (Nilsa Areán-García).

Tanto quanto consigo entender, eu como ator devo ser ação/manifesto diante das coisas. As coisas são infundáveis, imateriais, utopias, pesquisadas e construídas por nós que precisamos/queremos falar

(estender pontes). Os atos são as palavras, a única possibilidade para a existência, eu sou o meio.

Desculpa se estou a ser muito analítico. Claro que é sobre efeito, mas o efeito só parece ser possível de definir no concreto específico de cada trabalho, até lá nada mais me parece ser possível dizer que “ser diante das coisas”.

Sobre os entrevistados

Leonardo Mouramateus é cineasta, doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa, e Mestre em Arte Multimédia pela mesma instituição. Graduou-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, em permanente contato com as artes performativas e a dramaturgia em dança. Escreveu e dirigiu filmes exibidos em numerosos festivais, tais quais Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel e Bafici. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal, França, Colômbia e, mais recentemente, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. *António Um Dois Três* (2017), uma co-produção luso-brasileira e seu primeiro longa-metragem, estreou no Festival de Roterdão. *A vida são dois dias*, seu segundo longa-metragem, recebeu menção honrosa do júri da competição internacional do FIDMarseille. *Greice*, seu terceiro longa, estreou em 2024, também no Festival de Roterdão, ganhando posteriormente o prêmio de melhor realização no Indielisboa.

Leonardo Mouramateus is a filmmaker, PhD candidate in Performing Arts and the Moving Image at the University of Lisbon, and Master in Multimedia Art from the same institution. He graduated in Cinema and Audiovisual from the Federal University of Ceará and has been in constant contact with the performing arts and dance dramaturgy. He has written and directed films screened at numerous festivals, including Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel and Bafici. Retrospectives of his filmography have been presented in Portugal, France, Colombia and, most recently, at the Rotterdam International Film Festival. *António um dois três* (2017), a Portuguese-Brazilian co-production and his first feature film, premiered at the Rotterdam Film Festival. *A vida são dois dias*, his second feature, received an honorable mention from the jury of the FIDMarseille internatio-

nal competition. *Greice*, his third feature, premiered in 2024, also at the Rotterdam Film Festival, and later won the best director award at Indielisboa.

Mauro Soares iniciou a sua relação com o teatro enquanto aluno do Mestrado Integrado em Engenharia Química e Bioquímica (NOVA School of Science and Technology, Lisboa). Estrelou em filmes como *António um dois três* (IFFR 2017), *Sol Alegria* (IFFR 2018), *Bela Mandil* (Viennale 2018), *Meio Ano-Luz* (IDFA 2021), *Human Flowers of Flesh* (Locarno, 2022), *Greice* (IFFR 2024). Mauro coescreveu e participou em *A chuva acalanta a dor* (IFFR 2020) e *A vida são dois dias* (FIDMarseille 2022), que também produziu. É um alumnus da Berlinale Talents Acting Studio de 2019, parte do elenco de *A Portuguesa* (Berlinale 2019) e 1º Assistente de Realização de *O Trio em Mi Bemol* (Berlinale 2022).

Mauro Soares began his relationship with theater while studying for a Master's degree in Chemical and Biochemical Engineering (NOVA School of Science and Technology, Lisbon). He starred in films such as *António um dois três* (IFFR 2017), *Sol Alegria* (IFFR 2018), *Bela Mandil* (Viennale 2018), *Meio Ano-Luz* (IDFA 2021), *Human Flowers of Flesh* (Locarno 2022), and *Greice* (IFFR 2024). Mauro co-wrote and appeared in *A chuva acalanta a dor* (IFFR 2020) and *A vida são dois dias* (FIDMarseille 2022), which he also produced. He is an alumnus of the Berlinale Talents Acting Studio 2019, part of the cast of *A Portuguesa* (Berlinale 2019), and served as First Assistant Director for *O Trio em Mi Bemol* (Berlinale 2022).

Bio

Patrícia Dourado é Investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve com bolsa FCT. Professora convidada do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, e membro do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, estuda os processos de criação em geral e os do cinema em específico, com foco especialmente nas práticas do roteiro contemporâneo. Roteirista com experiência em roteiros de ficção, séries de animação, documentários, institucionais e educação digital, é ainda editora e revisora de livros

de ficção e não ficção, revistas, coleções didáticas e coleções acadêmicas.

Patrícia Dourado is a Postdoctoral Researcher at the Research Center for Arts and Communication (CIAC) at the University of Algarve, funded by an FCT scholarship. She is a guest professor in the Master's program in Creative Processes at the University of Algarve and a member of the Research Group on Creative Processes at PUC-SP. With a PhD and a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP, she studies Creation Processes in general, and specifically in Cinema, with a particular focus on Contemporary Screenwriting Practices. She is a scriptwriter with experience in fiction scripts, animated series, documentaries, institutional and digital education. She also has experience as an editor and proofreader of fiction and non-fiction books, magazines, teaching collections and academic collections.

Mirian Tavares é Professora Catedrática da Universidade do Algarve. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação e Diretora do Doutoramento em Média-Arte Digital. É Doutorada em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Escreve regularmente para diversas revistas culturais, folhas de sala de exposições e catálogos artísticos e tem sido curadora de diversas exposições. Tem também coordenado e desenvolvido conceitualmente um conjunto de webséries inéditas, com vista à divulgação das ciências e das artes: o CIAC Talks. As suas áreas mais recentes de investigação são a Estética, a Média-Arte Digital, o Cinema, as Artes Visuais e a Literacia dos Media.

Mirian Tavares is a Cathedric Professor at the University of Algarve. She is the coordinator of CIAC – the Research Center for Arts and Communication and Director of the Ph.D. program in Digital Media-Art. She holds a Ph.D. in Communication and Contemporary Culture from UFBA and a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP. She regularly writes for various cultural magazines, exhibition booklets, and artistic catalogs and has curated several exhibitions. She has also conceptually developed and coordinated a set of original web series aimed at promoting science and the arts: CIAC Talks. Her most recent research areas include Aesthetics, Digital Media-Art, Cinema, Visual Arts, and Media Literacy.

Social appeals in TV commercials: the Christmas messages of Portuguese brands

Os apelos sociais nos anúncios televisivos: as mensagens de Natal das marcas portuguesas

Sónia Silva
sonsilva@ucp.pt
Universidade Católica Portuguesa
Braga, Portugal
ORCID iD [0000-0002-8166-9851](https://orcid.org/0000-0002-8166-9851)

Fábio Ribeiro
fabior@utad.pt
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Vila Real, Portugal
ORCID iD [0000-0001-8071-6145](https://orcid.org/0000-0001-8071-6145)

DOI <https://doi.org/10.34623/trt1-fr37>

Recebido 2024-01-09
Aceite 2024-09-04
Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Silva, S., & Ribeiro, F. (2024). Social appeals in TV commercials: the Christmas messages of Portuguese brands. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/231>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Abstract

Television still represents an important part of the Advertising investment of many Portuguese brands. Focusing on data about the impact of television on the brands' Advertising budget and having the Christmas season as context, characterized by strong investment in Advertising campaigns, this study seeks to answer the following question: what kind of appeals are conveyed in the Christmas adverts of the brands that invest the most in Advertising in Portugal? Based on a qualitative methodology, this research focused on the content analysis of Christmas advertisements broadcast by generalist Portuguese televisions (public and private) in 2022 that invested the most in Advertising.

The results suggest that retail brands are the protagonists of Christmas Advertising campaigns in Portugal, producing highly visible productions with expressive messages and large budgets. There were also some particularities: retailers emphasize “family” values through their products, while telecommunications companies, although maintaining a commercial focus, incorporate emotionally charged narratives, exploring themes like loneliness and mental health.

Keywords

Television Advertising · Christmas Campaigns · Social Responsibility · Emotional Appeals

Resumo

A televisão continua a representar uma parte importante do investimento publicitário de muitas marcas portuguesas. Centrando-se em dados sobre o impacto

da televisão no orçamento publicitário das marcas e tendo como contexto a época natalícia, caracterizada por um forte investimento em campanhas publicitárias, este estudo procura responder à seguinte questão: que tipo de apelos são veiculados nos anúncios de Natal das marcas que mais investem em publicidade em Portugal? Com base numa metodologia qualitativa, esta investigação centrou-se na análise de conteúdo dos anúncios de Natal veiculados pelas televisões portuguesas generalistas (públicas e privadas) em 2022 que mais investiram em publicidade.

Os resultados sugerem as marcas de retalho como protagonistas nas campanhas publicitárias de Natal em Portugal, realizando produções de grande visibilidade, com mensagens expressivas e orçamentos avultados. Notaram-se, ainda, algumas particularidades: os retalhistas enfatizam o valor “família”, utilizando os seus próprios produtos; as empresas de telecomunicações, insistindo no valor comercial, apostam em narrativas com uma forte dimensão emocional, na medida em que são explorados temas como a solidão e a saúde mental.

Palavras-chave

Publicidade televisiva · Campanhas de Natal · Responsabilidade social · Apelos emocionais

Introduction

Recent academic research has shown that, in a global level, audiences are increasingly demanding more from brands, expecting them to foster a positive impact on their communities through efforts in social causes (Gruber, Kalaiauer & Schlegelmilch, 2017; Hayes, Holiday & Park, 2022; Kim, Cheong & Lim, 2015). Simultaneously, growing criticisms related to sustainability and social inequalities - which are also a consequence of international political crises and the post-pandemic period - have put social changes on the agenda of brands and organisations a bit all over the world (LaVoi & Haley, 2021). What should be the purpose of companies and institutions beyond the production and marketing of goods and services? What social impact should brands have to contribute to solving problems that affect society?

This overview seeks to address Social Responsibility, which can be defined as the actions of a

company or institution towards some values and expectations from a society or group (Hayes *et al.*, 2022). Social Responsibility can be understood as all policies and practices, which go beyond economic and legal requirements, with a positive impact in specific audiences of organisations (Schaefer, Terlutte & Diehl, 2020). As Carroll (2016) has been advocating in his research, a socially responsible commitment lies at the top of the pyramid, i.e., the moment from which companies start investing in voluntary and philanthropic actions that meet society’s wishes and aim to improve its quality of life.

Because of these growing demands, organizations seem to be interested in these campaigns of Social Responsibility, thus minimizing their environmental footprint, or taking a position on issues related to human rights hence supporting minorities and/or disadvantaged groups (Holiday, Hayes, Britt & Lyu, 2020). This involvement with social causes and concerns can represent an advantageous communication strategy for brands, as it allows them to be different and competitive. Moreover, it allows them to disseminate positive attitudes, strengthening engagement with audiences, creating positive associations with the image of the brand and, finally, promoting a respectable reputation within the community (Fernández, Hartmann & Apaolaza, 2021). As stated by Schaefer *et al.* (2020), Advertising has a positive influence that helps organisations in their socially responsible reputation. As brands engage in a common effort to address social causes in their Advertising campaigns, they may be contributing to public awareness of certain issues that affect the entire community (Fernández, Hartmann & Apaolaza, 2021).

Following these data, Social Responsibility has stood out as a trend in the Advertising campaigns of many international brands, which seek to appeal to the emotion and sensitivity of the audience to promote empathy and solidarity in relation to certain social causes. However, although the relationship between communication and Social Responsibility has been studied throughout the latest years (mainly in the field of public relations) (Kim *et al.*, 2015), there is still little research on the potential of social causes in the Advertising campaigns. As Hayes *et al.* (2022) noted, research on Advertising and Social Responsibility is a developing area, scarcely explored and discussed.

The special issue of the *International Journal of Advertising*, published in 2022, subject to the topic “Advertising & Corporate Social Responsibility”, emphasized the relevance of this concept and shed light on this area where socially responsible Advertising strategies are studied (Hayes *et al.*, 2022). By crossing the concepts of Advertising and Social Responsibility, this scientific framework will arguably help organizations in their Advertising strategies, to engage with positive effects in their environment and to promote a closer approach to the interests of customers (Gurrieri, Tuncay, Zayer & Coleman, 2022).

Advertising and Social Responsibility are analysed in this article. As to observe the intersection of these two areas, this study focuses on Christmas television Advertising the most important brands in Portugal in 2022. Following the most recent data of Media-Monitor, an ongoing observatory from the Portuguese media monitor Markttest¹, from the first semester of 2022, we selected the Portuguese brands that have been large investors in advertisement. The Christmas season is a period characterised by an overall notorious brand investment in the Advertising campaigns that deal with empathy and emotional appeals. As for the selection of the medium, television commercials were collected, since television still represents an important part of the Advertising investment of many brands operating in Portugal. On December 8, 2021, *Jornal de Negócios* – a Portuguese economic news outlet – stated that, according to a study by IPG Mediabrands, television still mobilises 50% of the Advertising market share in Portugal in 2021, even during a pandemic period (*Jornal de Negócios*, 2021). Notwithstanding the growing numbers of streaming and on-demand platforms, the traditional consumption of television is still alive, according to a news published on January 24, 2023, in *Notícias Magazine* (Gonçalves, 2023). Following another Portuguese media observatory, *Meios & Publicidade*, as of February 16, 2022, 90% of the Portuguese people still watch television programs on a daily basis, and the

most exposed to television are the elderly, but, still according to the same news, the cases of respondents who said they watch little, or no television are rare. These data suggest the relevance of television as mass media and the willingness of brands to continue investing in the creation of campaigns.

Fernández *et al.* (2021) stated that brands tend to communicate their Social Responsibility on social networks. So, what kind of appeals are broadcasted in the Christmas’ advertisements of the biggest investing brands in Portugal? There is a tendency for brands to associate themselves with Social Responsibility? We intend to look at the television adverts and understand whether their narratives seek to expand the brands’ image of Social Responsibility by associating them with social causes at Christmas time.

To answer the starting question and fulfil the objectives set for the research, we began with an exploratory study using a qualitative methodology, namely a content analysis of the television adverts aired during the 2022 Christmas season by the brands that invested the most in Advertising in Portugal in the first half of 2022. However, before presenting the data of this empirical study, we discuss the main theoretical frameworks around the concept of organizational Social Responsibility, as well as its relationship with the field of Advertising.

1. Theoretical background

1.1. Social Responsibility: a management philosophy or an Advertising strategy?

According to Windsor (2001), organisational Social Responsibility is one of the oldest and most fundamental fields of study in the relations between organisations and society. It is, indeed, a concept that has been around for over 80 years and is the key player of a long and varied history (Agudelo, Jóhannsdóttir & Davídsdóttir, 2019; Hayes *et al.*, 2022). The first texts on Social Responsibility and its connection with the organisational environment are a product of the second half of the 20th century, which finds the main contributions in the United States of America (Carroll, 2016) in the disciplines of Economics and Management. However, it is in the 21st century, especially in the last two decades, that we have been witnessing the emergence of this

1 The Markttest Group is a Portuguese company specializing in market research and information processing, whose activity covers various segments such as measuring media audiences and monitoring Advertising investments, which we considered for this research.

debate about the role of organisations in society (Murphy & Schlegelmilch, 2013).

In a pragmatic approach, Social Responsibility is directly related to the positive impact that companies and institutions have on the lives of the people with whom they relate to. It embodies the ability and willingness of companies to balance their profits with a positive view of society (Hayes *et al.*, 2022). This balance suggests that organisations are socially responsible just because they intend to enhance their image and foster favourable attitudes within publics (Holiday *et al.*, 2020). This perspective of corporate self-interest should not be seen suspiciously. If Social Responsibility deals with social causes, triggered by true and legitimate desire to contribute (and not by expectations of profit or reputation), it is also possible to assume that, regardless its motives, these actions are positive if they bring benefits to the community and influence society in a positive way (Holiday *et al.*, 2020).

Be that as it may, the ideal concept of Social Responsibility is a management philosophy that follows the entire organisational existence, from the establishment of a mission that commits to the creation of products/services that consider the needs and well-being of all stakeholders, to the implementation of direct actions aimed at improving the quality of life of the community. According to Carroll (2016), Social Responsibility is better understood as a phenomenon that should be embodied in the identity and culture of organisations. Schaefer *et al.* (2020) noted that audiences are most likely to develop positive associations when they understand some of positive connection between social affairs and the very brand identity. This is especially important when the reputation of the company or institution is at stake (Li, Kim & Alharbi, 2021)

In the last decade, public interest in Social Responsibility has been increasing (Gruber *et al.*, 2017). Employees, consumers, partners, suppliers, media and all stakeholders expect companies to have a positive impact on communities and to contribute to solving humanity's major problems (pandemic, political and humanitarian crises, social inequalities, the struggle for equality and human rights, etc.) (Gruber *et al.*, 2017; Hayes *et al.*, 2022).

Yet complex and challenging, scholars tend to acknowledge that the benefits of this social commit-

ment are clear. When citizens fully understand the interplay between the social fact and the identity of the organisation, they also perceive the relationship between the values of organisations and their purposes. Hence, they tend to engage more easily with both the company and the social cause (Gruber *et al.*, 2017; Hayes *et al.*, 2022; Silva, 2022)

In fact, currently, the central argument that has occupied the debate around Social Responsibility is that organizations should play a more active social role, given their privileged position in society (Balonas, 2014; Eisenegger & Schranz, 2011; Silva, 2022). This is, moreover, a thesis that is in line with the 2030 agenda defined by the United Nations, which contains 17 goals to promote sustainable development, whose achievement will also depend on the participation of companies and institutions. This list of goals includes: no poverty; zero hunger; good health and well-being; quality education; clean water and sanitation; affordable and clean energy; decent work and economic growth; industry, innovation and infrastructure; reduce inequalities; sustainable cities and communities; responsible consumption and production; climate action; life below water; life on land; peace, justice and strong institutions; and partnerships for the goals (United Nations, 2023).

From the organisations' point of view, these goals imply the impact of actions on their target audiences and on the society. And this seems to be the main challenge that companies and institutions are facing nowadays: recognizing the purposes of all their publics, thus aligning them with the mission and organizational objectives.

Despite this difficulty in articulating interests, what is certain is that all over the world, organizations and brands have tried to promote socially responsible discourses in their advertisements, to get closer to their audiences. However, as several academics have pointed out, the debate surrounding the Advertising of Social Responsibility actions is still tense.

1.2. Advertising and social causes: Social Responsibility trend

The debate surrounding the publicity of Social Responsibility actions dates to at least the 1980s, when the concept of greenwashing became widespread as the

best way to describe the attempt by organisations to cover up reprehensible practices and “clean up” their image by implementing and disseminating actions designed to promote ecological causes.

Although this type of organisational conduct has evolved in a positive way, there is still a certain mistrust regarding the publicity of brands’ social actions. As Ihlen, Bartlett and May (2011) once remarked, Social Responsibility deals with some level of suspicions, as it serves the self-interest of brands, though some reinforce these campaigns with a strong social commitment, thus thinking about the improvement and protection of their reputation. So, this is also a matter of ethics and socially positive attitudes. In this sense, Murphy and Schlegelmilch (2013) did emphasize the use of Social Responsibility as an instrumental strategy to have some sort of advantage with competitors, by promoting an illusion of positive reputation.

Bearing in mind this contextual framework, it is safe to consider that organisational messages about social responsibilities are regularly regarded by audiences as a strategy to obtain positive images (Morsing, 2006). Thus, the communication of social actions is not always beneficial for organisations as it may create distrust rather than a positive contribution to society (Etang, Lugo-Ocango & Ahmad; 2011; Lindgreen & Swaen, 2010; Waddock & Googins, 2011). The more companies expose their support for social causes, the more they seem to be to be exposed to criticism.

This is, indeed, a complex debate. Citizens ask for organizations to be ethical and transparent, as they also expect actions for the progress of the environment and society in general. In one hand, there is an expectation for companies and institutions to engage in Social Responsibility activities but, on the other, the public does not appreciate when these campaigns are widely disseminated (Morsing, Schultz & Nielsen, 2008; Silva, Ruão & Gonçalves, 2021). The challenge for organisations seems to lie in their ability to credibly show their commitment to building a socially responsible commitment, also corresponding to the sustainable development goals proposed by the UN in its 2030 agenda.

Although publicising the support for social causes can improve the organisations’ reputation, it is also positive for their publics and for society, which learn about and get involved in these actions (Bal-

nas, 2014; Fernández *et al.*, 2021; Gonçalves, 2013). Gonçalves (2013) concluded that the communication of socially responsible strategies is positive for several reasons: 1) allowing the entity to position itself in the competitive market and to keep up with international trends in terms of economic, social and environmental intervention; 2) giving the organisation’s audiences and society in general its right to information by making its activities known; 3) setting as an example and results in the replication effect, since through publicity it shows competitors and other companies and institutions that it is possible to apply good Social Responsibility practices; 4) it always implies prior preparation work that is real; 5) finally, making little sense to do well and not say it, although it is necessary to consider the form and weight with which actions are publicised. This last statement brings us to the main challenge of disseminating Social Responsibility which deals with the notion of how and when to communicate, so that the information is well received and does not cause distrust among the receivers.

According to Holiday *et al.* (2020), identity, culture and the mission of the organization is crucial for Social Responsibility. If all of the latest are legitimate and credible, positive attitudes are likely to be found in the public, promoting their involvement and adherence to the cause. Credible and truthful socially responsible messages give rise to positive evaluations of organisational behaviour (Schaefer *et al.*, 2020). When this is the case, Advertising has a positive influence on the perception of the company as being socially responsible (Fernández *et al.*, 2021).

The integration of social commitment in the overall strategy of the organisation, as well as the credibility of the message, seem to be the key factors for the success of this Advertising/Social Responsibility binomial. These facts are central to the effectiveness of the socially responsible behaviour of organizations (Silva, 2022). Social Responsibility seems to be oriented towards building relationships of trust with all organizational audiences.

According to Balonas (2011), individuals are increasingly sensitive to issues such as equal opportunities, children’s rights, the defence of minorities, civic information on AIDS and other health problems, ecological awareness, including animal abuses. To support these concerns, Advertising has

been directing its discourse towards raising citizens' awareness of the problems of the moment, seeking to change various behaviours towards major issues that in recent years have worried society in general, such as domestic violence, the disrespect for human rights, environmental protection and the fight for equal rights and duties.

The empirical study that we presented next is precisely related to the analysis of the Advertising messages emitted in Portugal by five brands, in their television commercials broadcasted during the Christmas season of the year 2022, as to understand the fundamental messages of the Advertising.

2. Methodology

What kind of appeals are broadcasted in the Christmas' advertisements of the biggest investing brands in Portugal? There is a tendency for brands to associate themselves with Social Responsibility? As to provide insights in these questions, this research analyses advertisements broadcasted on television in Portugal, during the Christmas season of 2022. Television continues to represent an important amount of the Advertising investment of many Portuguese brands (*Jornal de Negócios*, 2021). Moreover, it continues to have a relevant space in the media consumption of the Portuguese population (Gonçalves, 2013).

Considering the research problem as well as the theoretical framework presented, we present an exploratory study that uses a qualitative methodology, namely content analysis, a technique that has proven to be suitable for observing advertisements, as evidenced by some research (Applequist & Ball, 2018; Boyland, Harrold, Kirkham, & Halford, 2012; Koudelova & Whitelock, 2001). To choose the Advertising films to observe, we selected a convenience sample, following Grimes and Peirce (2013), who argue the simplicity of the resources associated with this procedure which, however, makes it impossible to generalize the results.

Following the MediaMonitor data published by Marktest (2022), according to the amounts invested in Advertising, in the first semester of 2022, in Portugal Modelo Continente Hipermercados SA, Altice Portugal, NOS Comunicações, Lojas Lidl Companhia and Pingo Doce – Distribuição Alimentar SA were the most investing brands in the

Portuguese Advertising market in the first semester of 2022 that, cumulatively, also participated in the Advertising campaigns during the 2022 Christmas season. Nonetheless, it is important to underline two particularities in this sample selection: 1) in the case of Altice Portugal, it was considered the television advertisement promoted by MEO, a telecommunication brand which represents one of Altice's main assets; 2) as of the brand Continente, two television commercials were broadcasted in the Christmas season, so the sample of this research was composed of six Advertising films.

Based on the principles of Bardin's content analysis (2009) and on analysis of previous works that focused on the observation of advertisements (Applequist & Ball, 2018; Boyland, Harrold, Kirkham & Halford, 2012; Gobé, 2002; Koudelova & Whitelock, 2001), an analytical model was created according to the following categories of analysis:

- Brand circulation (acting in Portugal and/or in an international dimension);
- Type of product or service provided;
- The slogan that was the defined for the commercial;
- Communication objective of the advertisement (whether it is the launch of a product/service; its demonstration; the comparison and differentiation of products/services; the reinforcement of brand values; brand positioning; or a rebranding);
- Genre of the advertisement film (in what format the story of the advertisement is told, namely a romance, a drama, a comedy, a family situation, a musical or the presentation of a solution to a problem);
- Scenarios/location of the advert (understand if the story takes place at home; outside; in a commercial space; in a fictional setting; or none of these);
- Characters in the commercial (identify whether the character or characters are celebrities; authorities; ordinary people; children; animals; or none of these);
- Sound dimension of the commercial (to characterise the sound integrating the commercial, i.e. if there is music; words and or/ speech; sound effects; or silence);

- Psychological state of the characters (if the characters in the commercial are continuously frustrated or unhappy; continuously excited and happy; or if there are changes in their psychological state depending on events in the story);
- Function of the music (ranging from a supporting approach, an emotional expression/remembrance, a jingle, a symbolic representation, a sense of fun; or a social validation, consent and a physical reaction);
- Reward associated with the commercial (a reward, quality and/or performance; saving money; saving time; family approval; approval from friends and/or peer group; social approval; personal satisfaction; or security, just to name a few);
- Appeal of the commercial (whether the story intends to invest on romance, beauty, joy, socialization, solidarity, health or comfort and convenience).

After creating the analysis model made up of the categories mentioned, a table was drawn up (a summary of which can be found in Table 1) and filled in by viewing and observing the adverts selected for the study. Once the six TV commercials had been analysed, the results were summarised in the following discussion, organised according to the order of the categories presented above.

3. Results and discussion

An analysis based on the variables “brand circulation” and “type of product or service marketed” describes the leading companies in the Advertising investment in Portugal. Continente (the number one in the ranking provided by MediaMonitor), Lidl and Pingo Doce are part of the group of the main food distribution chains present in the Portuguese territory that are also dedicated to the retail of several products, such as household cleaning products, decoration and small furniture for the home, personal care and beauty, children’s products, games and toys, among others. In second place, we have the telecommunications companies leading the Advertising investment market. NOS Comunicações and MEO (which is part of Altice Portugal) are two of the five telecom

operators that monopolize the television, internet, landline and cell phone markets in Portugal. From these five brands, Lidl is the only one performing an international circulation. Although Altice is a multinational company, MEO is a Portuguese brand. From this point on, this article briefly describes the story behind each commercial starting with the slogan.

As already mentioned, Continente presented two television commercials during the Christmas season 2022, with different stories. “There’s no Christmas like ours²” is the slogan of the campaign that the hypermarket created with the purpose of comparing and attributing higher quality to its food products for the Christmas dinner (Figure 1). Taking advantage of a comic situation, the story takes place at the home of a couple who receive their parents for dinner on Christmas Eve. Fearful that there may be a shortage of food, the mother starts to take out of a bag several typical Portuguese products (such as *pão de ló*, *bolo rainha*, [both Portuguese traditional pastries], among others), which she describes as she arranges on the table. For her part, the daughter repeatedly says “that wasn’t necessary”, in an expression that shows both humor and disapproval at the same time.

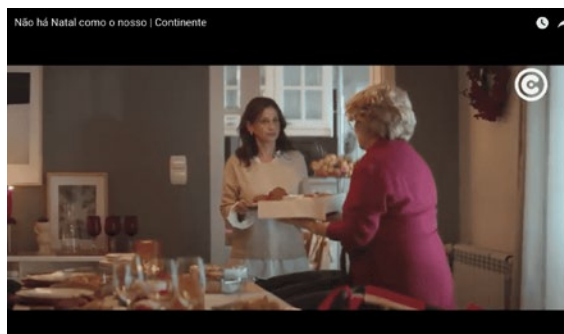


Figure 1. Frame from the “There’s no Christmas like ours” commercial for the Continente brand. Source: Continente (2021)

The other Advertising spot of the Continente brand with the slogan “It’s already Christmas at Continente and there are so many toys for everyone” is a message sung by the Brazilian children’s youtuber Lucas Neto and the symbol of the brand’s Christmas toys, Popota (Figure 2). Throughout the commercial, the characters

² All the slogans have been translated by the author, as the original version is in Portuguese.

sing and dance in a fun jingle, while showing the supermarket's aisles full of toys. In this film, the music is the main character since it is a sung message (jingle).

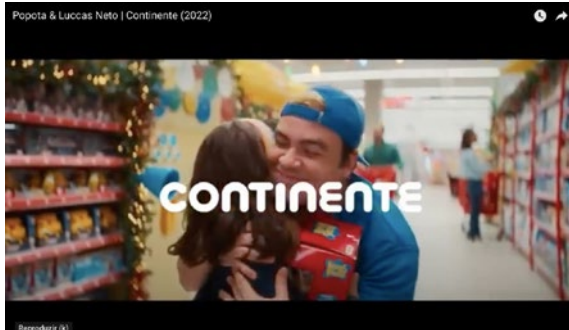


Figure 2. Frame from the commercial “No Contigente is already Christmas” from the Contigente brand. Source: Contigente (2022).

MEO, a brand belonging to Altice Portugal, presented a Christmas Advertising campaign focused on gender equality. Following the slogan “We are all entitled to differences and let it not make any difference”, the Advertising film is inspired in a drama about a group of children who promote a protest movement to show adults that Santa Claus exists after all (Figure 3). The various protest situations are reported by the media, and it is in this context that the brand promotes its services, showing people getting informed about the movement on television, over the internet or by telephone. In this film, characters barely talk to each other, and music plays an important role in the dramatization of the message.

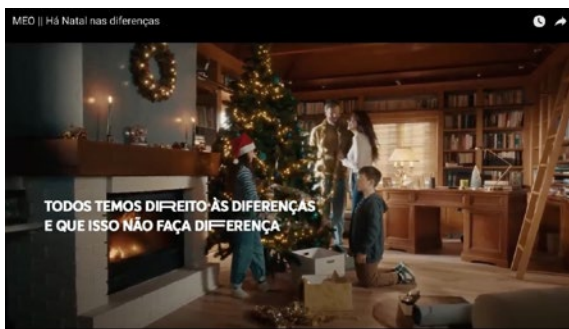


Figure 3. Frame from the commercial “We all have the right to differences and let that make no difference” from the MEO brand. Source: MEO (2022).

The telecommunications operator NOS also promoted a Christmas campaign with the slogan “This Christmas offer attention” (Figure 4). The scene is a carousel, which shows the twists and turns of a family's life, centred on the moments shared between a child/adolescent and his parents. The central moment of the story is when the life journey of this now young adult ends up in a divorce. In that moment, we see a distressed and disoriented man who receives on his cell phone the message from his parents with the text “We are here”. The commercial message is emphasized by the presence of the song *Don't you (forget about me)* (James Morrison, 2018), originally produced by Simple Minds and adapted by James Morrison, which assumes the emotional function of the commercial.



Figure 4. Frame from the commercial “This Christmas offers attention” from the NOS brand. Source: NOS (2022).

“Celebrate without the usual rush. Relax, it's Christmas” was the slogan chosen by Lidl for its Advertising strategy (Figure 5). The campaign's TV spot takes on a humorous tone by focusing on a male character who, faced with a city environment of stress and confusion preceding Christmas Eve, remains immune to the tension, and starts his supper preparations with shopping at a Lidl hypermarket, where we see him. Choosing all the necessary foods. Then he heads home and, relaxed, while reading or exercising, prepares dinner to welcome the whole family. The commercial ends with the traditional family gathering around the table to share the meal and open the gifts. Again, the message is emphasized by the adaptation of the song “Easy like Sunday morning” by Lionel Richie (1977), which in this case serves to give the ad a funny and upbeat tone.



Figure 5. Frame from the commercial “Celebrate without the usual rush. Relax, it’s Christmas” from LIDL brand. Source: Bárbara Sousa (2022).

Finally, the Pingo Doce supermarket presented its Christmas campaign with the slogan “Because a Happy Christmas is when we get together and savour it” and used the jingle as the main element of its commercial (Figure 6). Throughout 60 seconds it is possible to hear an audio message that is accompanied by several scenes of everyday life linked to the purchase of food products and their preparation. Between scenes that go from the supermarket to homes, we can see several family situations, with people always in a good mood, using Pingo Doce brand products that appear in close-ups. The commercial ends with a scene of a family at Christmas dinner and a table full of food, with the final spoken message “At Christmas sit at the table with the quality and savings of Pingo Doce”.



Figure 6. Frame from the commercial “At Christmas sit at the table with the quality and savings of Pingo Doce” from the Pingo Doce brand. Source: Pingo Doce (2022).

From these stories, we were able to generically characterize each of the commercials consider-

ing their communication objective, the genre of Advertising film used, the scenario or scenarios selected, the characters chosen and their state of mind as well as the sound dimension of the commercial and its function. This information is all set in Table 1.

In the telecommunication operators, the humorous tone and the music are both elements that seeks to produce funny moments in the audience. Both NOS and MEO turn into drama to cast themselves as brands that have a word to say about problems that affect today’s society. As of NOS, the message point at loneliness and the importance of looking away and paying attention to others. MEO deals with the right to be different and the freedom of expression and opinion. Besides aiming at a socially responsible positioning, both brands also try to show their services throughout the films, integrating them in several scenes. In both TV commercials music is also the main sound element, which contributes to the dramatization of the message and to the intensification of emotional expression. However, MEO also uses the dialogue between characters to reinforce its positioning. NOS, on the other hand, uses the song Don’t you (forget about me), adapted by the artist James Morrison, as the element responsible for the emotional component of the commercial.

Despite similar objectives, the scenarios and characters used by the operators were different. NOS created a fictional scenario and portrayed the twists and turns of an individual’s family life using the metaphor of a merry-go-round. In turn, MEO chose a group of children to star in their film and told their story in a combination of outdoor (streets of a city) and indoor (school, media newsroom, and home) settings.

So, based on these features, what kind of rewards do brands promise with their Christmas campaigns? And what are the appeals used in the Advertising communication strategy of the brands that invest the most in Advertising in Portugal? This was the crucial aspect of the article, as stated in the very beginning of the text.

Following Table 1, similarities were also found in the rewards and appeals suggested by brands in the same product segment, which is not surprising given the previous results.

Advertiser	Slogan	Communication goals	Genre of the Advertising film	Scenario	Characters and state of mind	Function of sound and music	Reward associated with the ad	Appeal
Modelo Continente Hipermercados SA	<i>"There is no Christmas like ours"</i>	Food product demonstration Product comparison and differentiation	Comedy	Domestic environment (home)	Continuously happy family	Speech accompanied by fun background music	Practical reward	Appetite and socialization
	<i>"At Continente it's already Christmas and there are so many toys for everyone"</i>	Product Demonstration (toys)	Musical	Commercial Space (store)	Continuously happy celebrity	Jingle	Higher product quality Family approval Saving money	Fun
Alice Portugal (MEO)	<i>We are all entitled to our differences and let it not make a difference</i>	Brand positioning Service demonstration	Drama	Outdoor spaces and domestic environment (home)	Children who go from a state of discouragement to cheerfulness	Speech accompanied by background music that promotes conformity to the message	Personal satisfaction	Union and solidarity
NOS Comunicações	<i>"This Christmas offer attention"</i>	Brand positioning Service demonstration	Drama	Fictional setting: carousel	Ordinary person who goes from a central state of discouragement to cheerfulness	Music that supports emotional expression	Personal satisfaction	Solidarity
Lojas Lidl Companhia	<i>"Relax, it's Christmas"</i>	Food product demonstration Brand positioning	Comedy	Exterior and domestic environment (home)	Ordinary person and family continuously happy	Party music	Time Savings Product quality Family approval	Appetite, socialization and fun
Pingo Doce Distribuição Alimentar SA	<i>"Because a Happy Christmas is when we come together and savor"</i>	Demonstration of food products Reinforcement of brand values	Family situation	Commercial space and domestic environment (home)	Ordinary people and families continuously happy	Jingle	Product Quality Money saved Approval from family and friends	Appetite, socialization and fun

Table 1. General characterization of the television commercials

As shown in Table 1, the three supermarket chain brands - Continente, Lidl and Pingo Doce – focused on the quality of their product, as to be approved by families and/or friends, hence saving time or money. These rewards were sustained by the appeal to appetite (provoked by the presentation of plans close to the food products), socialization and family unity, very much associated with the Christmas festivities.

Ignoring the socially responsible Advertising, Portuguese telecom operators also took advantage of the values of the Christmas season, but as a tool to solidarity and unity of the audience around current social causes. In doing so, they centred their messages on promises of the personal satisfaction that the audience can feel when they undertake good deeds.

This reward linked to personal satisfaction is not, in fact, a recent discovery. In 1943, when Abraham Maslow presented his psychological theory on the hierarchy of needs, he stated that the quest for self-fulfilment is a craving that lies at the top of the pyramid (Maslow, 1943). According to this psychologist, once the basic physiological, comfort, and safety needs have been met, individuals focus on their relationship with others, seeking to satisfy their social and emotional needs. This desire is translated into the participation in solidarity movements and the need to raise the awareness of the whole society to certain causes (Balonas, 2011). This desire to protest and show support for society's problems is, in fact, a trend that has developed in the last decade (mainly by the action of the so-called generation Z) and that brands try to follow.

However, returning to the analysis of NOS and MEO commercials, and as we discussed in the literature review, brands also seek benefits when they get involved in the Advertising of social causes. All tend to associate their products or services with the solution to the problem. This was precisely the option of the two telephone operators. NOS ended its Advertising film with the message “this Christmas, pay attention, we help you with more data, calls and SMS”. MEO was not so keen in this objective, but showed the audience that television, cell phone and internet packages can be a very important means in supporting freedom of thought and expression.

As noted in the theoretical framework, this reciprocity of benefits should not, however, be looked

down upon. Advertising has always been and will always be a persuasive communication technique in which brands invest to achieve certain strategic objectives. This does not preclude a growing desire to extend the benefits of Advertising to society, and by alerting and, if possible, contributing to the alleviation of certain social problems.

Final remarks

Within the field of Advertising for social causes, this study seeks to discuss the appeals that were used in the Advertising communication strategy of the most high-profile Portuguese brands in the Christmas 2022 season. The main objective of the research was to understand if the commercials have followed the trend of Social Responsibility, manifested by the appeal for certain social causes.

Supported by the advantages of the qualitative methodology, a convenience sample was selected, during the Christmas season 2022, in Portugal, by the five brands that invested the most in Advertising that year. Then, it was defined a content analysis of six commercials, supported by 13 study variables that allowed, firstly, to contextualize the Portuguese Advertising market and, secondly, to understand the way brands plan and prepare their Advertising strategies to communicate with audiences.

The data collected and analysed in this article concluded, in a first level, that hypermarket chains lead the ranking of Advertising investment in Portugal, according to data from the first half of 2022. Continente occupies the first place in this table, and Lidl and Pingo Doce are also in the first five positions. Moreover, the telecommunication operators represented a market segment that also invests a great deal of its budget in Advertising. In Portugal, Altice (MEO) and NOS are the telecom companies that advertise the most.

The second conclusion of this work is that brands that operate in the same market segment tend to compete, also, for the audience's attention, as they tend to promote Advertising campaigns that focus on the same promises and the same appeals, a function socially attributed to Advertising and that, apparently, is repeated in this study. The analysis of the TV commercials showed that Continente, Lidl and Pingo Doce preferred to highlight and differentiate

their food products, making use of the concept of fun and family unity around the table, very present at Christmas time. The promises are quite similar: quality products, as the whole family joins the same picture of food and socialization.

The telecommunications companies, NOS and MEO, follow a different path. By excluding the humorous tone of their messages and focusing on the creation of dramatic and emotional stories that alert the public to emerging social causes. NOS pays attention to the situation of loneliness in which many people feel, particularly after a pandemic period. MEO deals with the appeals of civic engagement towards the respect of difference and freedom of expression. The emotional and psychological states of the characters, combining precise scenarios and particularly emotive songs, support the drama, as these two brands seek to activate the dimension of personal satisfaction that can be achieved when the audience focuses on the other. It should be noted that NOS and MEO do not ignore their commercial goals by showing, throughout the commercials that their services can help solve these problems, starting by giving them a voice.

This article suggests that the Advertising appeals used in the Christmas campaigns of these five Portuguese brands assume an increasingly social role, stimulating the awareness of individuals to current problems. This was seen in the analysis of the NOS Comunicações and MEO (owned by Altice Portugal) Advertising films, which orient their Christmas messages in such a way as to draw attention to current social causes. However, it is also true that the concept of family at the table, socialization and union, very characteristic of the festive season, is preferred by the largest Portuguese hypermarket chains.

Notwithstanding these conclusions, this study presents some limitations. Firstly, the analysis of Advertising campaigns does not allow one to determine all the findings discussed in the literature review. It was not possible to understand whether the commercials broadcast by NOS Comunicações and MEO are the result of strategies that sought to incorporate social commitment in the overall management of organisations. Such a finding would imply an internal audit of these companies' practices and interviews with the communication departments

of those brands. Future studies should consider this combination of research techniques.

Thus, although this research focuses mainly on the characteristics of a circumscribed and small sample, we hope to bring a modest contribution to the broadening of knowledge in the field of social cause Advertising. We also believe that the analysis model created will serve as a basis for other works that intend to engage in content analysis of advertisements.

References

- [1] Agudelo, M. A. L., Jóhannsdóttir, L. & Davídsdóttir, B. (2019). A literature review of the history and evolution of corporate Social Responsibility. *International Journal of Corporate Social Responsibility*, 4(1),1-23. <https://doi.org/10.1186/s40991-018-0039-y>
- [2] Applequist, J. & Ball, J. (2018). An Updated Analysis of Direct-to-Consumer Television Advertisements for Prescription Drugs. *Annals of Family Medicine*, 13(3), 211-216. <https://doi.org/110.1370/afm.2220>
- [3] Balonas, S. (2014). Olhar o público interno: o fator crítico nas estratégias de responsabilidade social. In Ruão, Salgado, P., Freitas, R. & Ribeiro, P. C. (eds.), *Comunicação organizacional e relações públicas: Horizontes e perspectivas. Relatório de um debate*. CECS – Communication and Society Research Centre – University of Minho.
- [4] Bárbara Sousa. (2022, November 16). *Lidl lança campanha publicitária a pensar no Natal* [Video]. Grande Consumo. <https://grandeconsumo.com/lidl-lanca-campanha-publicitaria-a-pensar-no-natal/>
- [5] Balonas, S. (2011). *Publicidade sem código de barras: contributos para o conhecimento da publicidade a favor de causas sociais em Portugal*. Húmus Editora.
- [6] Bardin, L. (2009). *Análise de Conteúdo*. Edições 70.
- [7] Boyland, E., Harrold, T., Kirkham, T. & Halford, J. (2012). Persuasive techniques used in television advertisements to market foods to UK children. *Appetite*, 58, 658-664. <https://doi.org/10.1016/j.appet.2011.11.017>
- [8] Carroll, A. B. (2016). Carroll's pyramid of CSR: Taking another look. *International Journal of Corporate Social Responsibility*, 1(3). <https://doi.org/10.1186/s40991-016-0004-6>
- [9] Continente. (2022, November 8). *Popota & Luccas Neto* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=L52OBvnRZrw>
- [10] Continente. (2021, November 15). *Não há Natal como o nosso* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ofVAW02Rrj8>
- [11] Eisenegger, M. & Schranz, M. (2011). Reputation management and corporate Social Responsibility. In Ø Ihlen, J. L. Bartlett & S. May (Eds.), *The Handbook of Communication and Corporate Social Responsibility* (pp. 128-146). John Wiley & Sons.

- [12] Etang, J. L., Lugo-Ocando, J. & Ahmad, Z. A. (2011). Ethics: corporate Social Responsibility, power and strategic communication. In Ø Ihlen, J. L. Bartlett & S. May (Eds.), *The Handbook of Communication and Corporate Social Responsibility* (pp. 167-187). John Wiley & Sons.
- [13] Fernández, P., Hartmann, P. & Apaolaza, V. (2021). What drives CSR communication effectiveness on social media? A process-based theoretical framework and research agenda. *International Journal of Advertising*, 41(3), 385-413. <https://doi.org/10.1080/02650487.2021.1947016>
- [14] Gonçalves, G. (2013). Ligações perigosas: Comunicação e responsabilidade social empresarial. *Cadernos de Comunicação*, 17(2). 15-29. <https://doi.org/10.5902/2316882X>
- [15] Grimes, T. & Peirce, K. (2013). Three reasons samples become separated from their populations in communication research. *Mass Communication and Society*, 16(3), 441-459. <https://doi.org/10.1080/15205436.2012.725796>
- [16] Gobé, M. (2002). *A Emoção das Marcas*. Negócio Editora.
- [17] Gruber, V., Kaliauer, M. & Schlegelmilch, B. (2017). Improving the Effectiveness and Credibility of Corporate Social Responsibility Messaging: an Austrian Model Identifies Influential CSR Content and Communication Channels. *Journal of Advertising Research*, 57(4), 397-409. <https://doi.org/10.2501/JAR-2015-015>
- [18] Gurrieri, L., Tuncay Zayer, L. & Coleman, C. (2022). Transformative Advertising Research: Reimagining the Future of Advertising. *Journal of Advertising*, 51(5), 539-556. <https://doi.org/10.1080/00913367.2022.2098545>
- [19] Hayes, J., Holiday, S. & Park, H. (2022). Corporate Social Responsibility & the Advertising strategic planning process: a literature review & research agenda. *International Journal of Advertising*, 41(2), 210-232. <https://doi.org/10.1080/02650487.2022.2038432>
- [20] Holiday, S., Hayes, J., Britt, B. & Lyu, Y. (2020). The cause effect: The impact of corporate Social Responsibility Advertising on cause consumer engagement behavior after brand affiliation ceases. *International Journal of Advertising*, 40(2). <https://doi.org/10.1080/02650487.2020.1769408>
- [21] Ihlen, Ø., Bartlett, J. L. & May, S. (2011). Corporate Social Responsibility and communication. In Ø Ihlen, J. L. Bartlett & S. May (Eds.), *The Handbook of Communication and Corporate Social Responsibility* (pp. 3-22). John Wiley & Sons.
- [22] James Morrison. (2018). Don't you (Forget about me) [Song]. *On Mum's List*. Universal Music Group
- [23] Jornal de Negócios. (2021). Televisão absorve 50% do mercado publicitário em Portugal e vai crescer em 2022. *Jornal de Negócios*. [online] 8th December. Retrieved from: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/televisao-absorve-50-do-mercado-publicitario-em-portugal-e-vai-crescer-em-2022>
- [24] Koudelova, R. Whitelock, J. (2001). A cross-cultural analysis of television Advertising in the UK and the Czech Republic. *International Marketing Review*, 18(3), 286-300. <https://doi.org/10.1108/02651330110695611>
- [25] Kim, K., Cheong, Y. & Lim, J. (2015). Choosing the right message for the right cause in social cause Advertising: Type of social cause message, perceived company – cause fit and the persuasiveness of communication. *International Journal of Advertising*, 34(3), 473-494. <https://doi.org/10.1080/02650487.2015.1006081>
- [26] Lavoï, S. & Haley, E. (2021). How pro-social purpose agencies define themselves and their value: An emerging business model in the Advertising-agency world. *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, 42(4), 372-390. <https://doi.org/10.1080/10641734.2021.1949650>
- [27] Lim, J. Y., Kim, J. & Alharbi, K. (2021). Exploring the role of issue involvement and brand attachment in shaping consumer response toward corporate social advocacy (CSA) initiatives: The case of Nike's Colin Kaepernick campaign. *International Journal of Advertising*, 41(2), 233-257. <https://doi.org/10.1080/02650487.2020.1857111>
- [28] Lionel Richie. (1977) Easy [Song]. *On Commodores*. Universal Music on Demand
- [29] Marktest (2022). Modelo Continente lidera publicidade no primeiro semestre. *Marktest* 22th August. Retrieved from: <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~28e3.aspx?fbclid=IwAR043M5h2ZC0fmiJ64tSH-9HkhfkCXsaE6KIMLUB1-4p7G1HqoqfeKdkvyyw>
- [30] Maslow, H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370-396. <https://doi.org/10.1037/h0054346>
- [31] MEO. (2022, November 30). *Há Natal nas diferenças* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ykSh57XUFeU>
- [32] Meios & Publicidade (2022). Inquérito Nacional: As diferenças de consumo entre televisão e rádio em Portugal. *Meios & Publicidade*. Retrieved from: <https://www.meiosepublicidade.pt/2022/02/inquerito-nacional-as-diferencas-de-consumo-entre-televisao-e-radio/>
- [33] Morsing, M. (2006). Corporate Social Responsibility as strategic auto-communication: On the role of external stakeholders for member identification. *Business Ethics: A European Review*, 15(2), 171-182. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8608.2006.00440.x>
- [34] Morsing, M., Schultz, M. & Nielsen, K. U. (2008). The 'Catch 22' of communicating CSR: Findings from a Danish study. *Journal of Marketing Communications*, 14(2), 97-111. <https://doi.org/10.1080/13527260701856608>
- [35] Murphy, P. E. & Schlegelmilch, B. B. (2013). Corporate Social Responsibility and corporate social irresponsibility: Introduction to a special topic section. *Journal of Business Research*, 1-7. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2013.02.001>

- [36] NOS. (2022, November 29). *NOS Natal 2022: o carrossel* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=b7PLmniWly4>
- [37] Pingo Doce. (2022, November 3). *Era tão bom se tudo fosse | Natal | Pingo Doce* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sGBN85XLjXI>
- [38] Schaefer, S., Terlutte, R. & Diehl, S. (2020). Talking about CSR matters: employees' perception of and reaction to their company's CSR communication in four different CSR domains. *The Review of Marketing Communications*, 39(2), 191-212. <https://doi.org/10.1080/02650487.2019.1593736>
- [39] Silva, S. (2022). *Comunicação organizacional e responsabilidade social: Uma análise às estratégias das universidades portuguesas* [online]. LABCOM. https://labcomca.ubi.pt/wp-content/uploads/2022/11/202202_ComResponSocial_SoniaSilva-2-1.pdf
- [40] Silva, S., Ruão, T. & Gonçalves, G. (2021). Comunicar a responsabilidade social: um modelo de comunicação para as universidades públicas portuguesas. *Estudos em Comunicação*, 3, 115-148. <https://doi.org/10.25768/20.04.03.33.06>
- [41] United Nations. (2023). Department of Economic and Social Affairs: Sustainable Development. *United Nations*. Retrieved from: <https://sdgs.un.org/goals>
- [42] Waddock, S. & Googins, B. K. (2011). The paradoxes of communicating corporate Social Responsibility. In Ø. Ihlen, J. L. Bartlett & S. May (Eds.), *The handbook of communication and corporate Social Responsibility* (pp. 23-43). John Wiley & Sons.
- [43] Windsor, D. (2001). The future of corporate Social Responsibility. *The International Journal of Organizational Analysis*, 9(3), 225-256. <https://doi.org/10.1108/eb028934>

Bio

Sónia Silva is an assistant professor at the Faculty of Philosophy and Social Sciences of the Portuguese Catholic University – Braga Regional Center. Between 2020 and 2024, she has also been a assistant professor in the Department of Arts and Communication at the University of Trás-os-Montes and Alto Douro. She teaches Organizational and Strategic Communication, and is responsible for various subjects related to Advertising, public relations, marketing communication consultancy and protocol and event organization. She has also taught transversal subjects such as Communication Theories, Research Methodology, Sociology of Communication, Methodology and Quantification of Information and Scientific Communication. Since 2015, she has also been a collaborating member of the Center for Communication and Society Studies and, since 2024, an integrated member of the Center for Philosophical and Humanistic Studies. In terms of research, Sónia Silva focuses on the areas

of organizational and strategic communication, Social Responsibility, Advertising and public relations. Integrated Researcher at CEFH (Universidade Católica) and Researcher Collaborator at CECS (University of Minho).

Associate Professor in the Department of Humanities, Arts and Communication at the University of Trás-os-Montes and Alto Douro (UTAD), **Fábio Ribeiro** teaches in the areas of Journalism (Radio, Press, Television, Digital Media) and Science Communication. Fábio Ribeiro is Director of the Graduation Degree in Communication Sciences in UTAD and Vice-Director of the Masters' Degree in Communication Sciences, also in UTAD. He is the Director of Information and Content in UTAD TV, the web-based audiovisual laboratory in UTAD. He completed his European PhD in Communication Sciences, field of expertise in Sociology of Communication, in 2013 at the University of Minho, after joining PUBLIRADIO research group at the Autonomous University of Barcelona, in Spain. From a research point of view, he focuses on topics such as interactivity between citizens and the media, local media and science communication. Integrated Researcher at CICANT (University Lusofona) and Researcher Collaborator at CECS (University of Minho).

Sónia Silva é professora auxiliar na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional de Braga. Entre 2020 e 2024, foi também professora auxiliar no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Lecciona Comunicação Organizacional e Estratégica, sendo responsável por várias disciplinas relacionadas com Publicidade, relações públicas, assessoria de comunicação de marketing e protocolo e organização de eventos. Tem também leccionado disciplinas transversais como Teorias da Comunicação, Metodologia da Investigação, Sociologia da Comunicação, Metodologia e Quantificação da Informação e Comunicação Científica. Desde 2015, é também membro colaborador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e, desde 2024, membro integrado do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos. Em termos de investigação, Sónia Silva centra-se nas áreas da comunicação organizacional e estratégica, Responsabilidade Social, Publicidade e relações públicas. Investigadora Integrada do CEFH (Universidade Católica) e Investigadora Colaboradora do CECS (Universidade do Minho).

Professor Associado do Departamento de Humanidades, Artes e Comunicação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), **Fábio Ribeiro** lecciona nas áreas de Jornalismo (Rádio, Imprensa, Televisão, Media Digitais) e Comunicação de Ciência. Fábio Ribeiro é Diretor da Licenciatura em Ciências da Comunicação na UTAD e Vice-Diretor do Mestrado

em Ciências da Comunicação, também na UTAD. É o Diretor de Informação e Conteúdos da UTAD TV, o laboratório de audiovisuais web-based da UTAD. Concluiu o Doutoramento Europeu em Ciências da Comunicação, área de especialização em Sociologia da Comunicação, em 2013, na Universidade do Minho, depois de integrar o grupo de investigação PUBLIRADIO, na Universidade Autónoma de Barcelona, em Espanha. Do ponto de vista da investigação, centra-se em temas como a interatividade entre os cidadãos e os media, os media locais e a comunicação científica. Investigador Integrado do CICANT (Universidade Lusófona) e Investigador Colaborador do CECS (Universidade do Minho).

Advergaming en la comunicación publicitaria: estudio del caso Pepsiman y su estrategia de recuerdo de la marca

Advergaming in advertising communication: Case study Pepsiman and its brand awareness strategy

Alex Mullo López
alex.mullo@utc.edu.ec
Universidad Técnica de Cotopaxi
Latacunga, Ecuador
ORCID iD [0000-0001-9876-9210](https://orcid.org/0000-0001-9876-9210)

Jarelis Peñaherrera Romero
jarelis.penaherrera3698@utc.edu.ec
Universidad Técnica de Cotopaxi
Latacunga, Ecuador
ORCID iD [0009-0007-9605-3607](https://orcid.org/0009-0007-9605-3607)

Patricia de Casas Moreno
pcasas@unex.es
Universidad de Extremadura
Badajoz, España
ORCID iD [0000-0003-1205-8106](https://orcid.org/0000-0003-1205-8106)

DOI <https://doi.org/10.34623/js5a-a356>

Recibido 2024-02-01

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licencia

Mullo López, A., Peñaherrera Romero, J., & de-Casas-Moreno, P. (2024). Advergaming en la comunicación publicitaria: estudio del caso Pepsiman y su estrategia de recuerdo de la marca. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/241>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumen

Las estrategias publicitarias evolucionan a partir de la innovación tecnológica, de la publicidad en medios tradicionales se ha pasado a la publicidad digital, sin embargo, la infoxicación publicitaria en la internet ha conllevado a que el público objetivo rechace la presencia de las marcas que optan por esta estrategia. A partir de ello han tenido que innovar y presentar nuevas propuestas de comunicación publicitaria. Es así que el *advergaming* se presenta como una estrategia que pretende impulsar el *brand awareness* (recuerdo de la marca) y adaptarse a los avances de la web 4.0, ya que fusiona elementos publicitarios con la trama de un juego propio de la marca. Por consiguiente, la presente investigación tiene por objetivo analizar si la comunicación publicitaria mediante la estrategia del *advergaming* en el juego *Pepsiman* tiene un impacto significativo para el *brand awareness* en los estudiantes de la Universidad Técnica de Cotopaxi, para ello se utiliza un diseño no experimental de carácter exploratorio – descriptivo, aplicando enfoques cuantitativo y cualitativo. Los resultados indican que *Pepsiman* logra una inmersión visual y la integración coherente de la marca en el video juego. Por otra parte, genera una conexión positiva entre los jugadores y la marca, influyendo en la percepción y recordación del producto. Aunque algunos participantes no experimentaron cambios en su percepción, la mayoría reconoce la efectividad del juego como estrategia publicitaria. Finalmente, los expertos destacan el desafío de mantener la no intrusividad y reconocen el potencial futuro del *advergaming* con la evolución tecnológica.

Palabras clave

Advergaming · Comunicación publicitaria · *Pepsiman* · Conocimiento de la marca · Engagement

Abstract

Advertising strategies evolve from technological innovation, thus, advertising in traditional media has moved to digital advertising, however the advertising infoxication on the internet has led to the target audience to reject the presence of brands that opt for this strategy, from this they have had to innovate and present new proposals for advertising communication, thus advergaming is presented as a strategy that aims to boost Brand Awareness (brand recall) and adapt to the progress of the web 4.0, since it merges advertising elements with the plot of a brand's own game. Therefore, the present research aims to analyze whether advertising communication through advergaming strategy in the *Pepsiman* game has a significant impact on Brand Awareness in students of the Technical University of Cotopaxi, using a non-experimental design of exploratory-descriptive character, applying quantitative and qualitative approaches. The results indicate that *Pepsiman* achieves visual immersion and coherent integration of the brand in the video game. On the other hand, it generates a positive connection between the players and the brand, influencing the perception and recall of the product. Although some participants did not experience changes in their perception, most of them recognize the effectiveness of the game as an advertising strategy. Finally, experts highlight the challenge of maintaining non-intrusiveness and recognize the future potential of advergaming with technological evolution.

Keywords

Advergaming · Advertising communication · *Pepsiman* · Brand awareness · Engagement

1. Introducción

Durante mucho tiempo, las marcas han empleado los medios de comunicación tradicionales, como la radio, la televisión y la prensa, para promocionar sus

productos. Sin embargo, con la revolución tecnológica, Internet ha surgido como una plataforma de comunicación en línea, llevando a las empresas a desplazar la publicidad tradicional y apostar por la creación de publicidad digital (Mosquera & Ferney, 2018). Este cambio ha generado un desafío tanto para los medios convencionales como para los digitales caracterizado por la presencia excesiva de mensajes promocionales en el entorno digital generando incomodidad entre los consumidores debido a la abrumadora cantidad de anuncios en la web, lo que ha disminuido la efectividad de la publicidad (Priego *et al.*, 2021).

En esta situación, el campo de la comunicación y la publicidad enfrentan el constante reto de adaptarse a la evolución de los mercados y las tecnologías emergentes (Vázquez *et al.*, 2023). Los consumidores no prestan atención a la publicidad tradicional como antes. Por consiguiente, ahora es necesario que las empresas enfoquen la publicidad creando experiencias valiosas para los consumidores (Ilc, 2023). Es crucial entender que estas experiencias deben ser interactivas al ofrecer información relevante sobre un tema específico y de utilidad para el consumidor (Castillo-Díaz & Vinuesa-Suárez, 2019). En este sentido, las empresas buscan pasar de una relación meramente comercial a una más cercana y amigable, centrada en el amor por la marca “*lovemark*”. Este enfoque implica ofrecer productos personalizados según las preferencias del cliente para fortalecer los lazos entre el consumidor, la marca y los productos (Cabrera, 2018).

Para abordar los desafíos actuales en publicidad, se destaca la tendencia de hibridación de géneros en la comunicación. Se borran las fronteras entre información, comunicación y entretenimiento, dando lugar a estrategias comunicativas innovadoras, como las estrategias *pull* y *push*. Selva (2009) menciona que la estrategia *pull* genera una necesidad en el cliente mediante la construcción de una imagen de marca, mientras que la estrategia *push* implica la promoción activa y la distribución de productos hacia el público objetivo. Aunque estas estrategias son enfoques opuestos en *marketing*, pueden complementarse y fortalecerse mutuamente para superar los obstáculos publicitarios y establecer conexiones más sólidas con los consumidores (Castro-de-Castro, 2015).

En un contexto en el que los consumidores pueden optar por pagar y obtener lo que desean, la publicidad puede ser rechazada de manera rápida (Castiblanco-Ji-

ménez *et al.*, 2022). Antes, era el cliente quien buscaba el producto, pero ahora es el producto el que busca al cliente (Pérez, 2020). Ante esta situación, las empresas han optado por una comunicación publicitaria más interactiva e inmersiva, utilizando los videojuegos por su manera de entretener y conectarse con las personas de forma más inmediata (Avilés-Cordova, 2020).

Las primeras incursiones en la publicidad dentro de los videojuegos se remontan a la década de los 80, cuando los anunciantes comenzaron a mostrar interés en emplear los juegos electrónicos como un medio publicitario. En la actualidad muchas organizaciones a nivel mundial han incorporado la representación de sus marcas en estos softwares, añadiendo un toque de realismo, beneficiando tanto a la marca como al videojuego y a los jugadores.

Uno de los formatos utilizados es el *advergaming*, considerado como el desarrollo de un videojuego adaptado a los requisitos particulares de comunicación de una marca (Méndiz, 2010). Los videojuegos iniciales considerados como *advergames* son considerablemente diferentes de los que encontramos en la actualidad, ya que la fase inicial de estos incluyó juegos diseñados con el propósito de promover otros productos, generalmente relacionados con la industria audiovisual, es decir juegos creados con base al *storytelling* de producciones cinematográficas. Sin embargo, con el progreso vinculado al avance tecnológico y la innovación y las demandas de las marcas, los videojuegos fueron mejorando en cuanto a calidad y dificultad de juego (Prado, 2019).

En este contexto en el que las marcas han explorado la mayoría de sus opciones para transmitir mensajes y establecer conexiones con el público, surge el *advergaming* como herramienta de comunicación publicitaria (Castro-de-Castro, 2015).

Un ejemplo claro de la constante evolución de las estrategias publicitarias, es la de la marca *Pepsi*, fundada en 1893 por el químico Caleb Bradham en New Bern, Carolina del Norte. Esta marca se caracteriza por establecer estrategias innovadoras para su posicionamiento en el mercado, como, por ejemplo, el video juego *Pepsiman* en la década de los 90 en la cual los jugadores asumían el papel del héroe de la sed con *Pepsiman*, quien corría a través de varios niveles recolectando latas de *Pepsi*. La estrategia *Say it with Pepsi*, utilizó emojis con la finalidad de conectar con los millenials; o la estrategia *Pepsi MAX Unbelievable*

Bus Shelter (2014) – *Neuromarketing*, la cual consistía en crear una pantalla de realidad aumentada en la parada de un bus, ya que buscaba recordar que *Pepsi* te acompaña a todo lugar (Borja & Brito, 2015).

A partir del análisis previo, la investigación se enfoca en un estudio de caso derivado de la empresa internacional de refrescos *Pepsi*, concretamente, en el videojuego *Pepsiman* como ejemplo de *advergaming* y su impacto en el recuerdo de la marca. En base a ello, se plantea la siguiente interrogante de investigación ¿Cómo impactó la comunicación publicitaria, con la estrategia del *advergaming* a través del juego *Pepsiman* en los universitarios?

Frente a esta pregunta, se presenta el siguiente objetivo general, analizar si la comunicación publicitaria mediante la estrategia del *advergaming* en el juego *Pepsiman* tiene un impacto significativo para el recuerdo de la marca en los estudiantes de la Universidad Técnica de Cotopaxi. Para cumplir con este objetivo se plantean los siguientes objetivos específicos, en primer lugar, se busca identificar las estrategias de comunicación publicitaria mediante el *advergaming* presente en el videojuego seleccionado. A continuación, conocer si la estrategia en el videojuego logra que los usuarios recuerden la marca. Finalmente, explicar si la comunicación publicitaria mediante el *advergaming* es una estrategia relevante para recordar la marca *Pepsi*. Para ello se trabaja en un diseño de investigación no experimental de carácter exploratorio – descriptivo, utilizando metodologías de investigación cuantitativa mediante encuestas y metodología cualitativa a través del análisis de contenido y entrevistas de profundidad.

2. Comunicación publicitaria

La publicidad ha tenido que adaptarse a la revolución tecnológica y a la presencia de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). El modelo tradicional de enviar mensajes publicitarios a grandes audiencias a través de medios convencionales ya no resulta efectivo. Con el auge de las plataformas digitales, han surgido nuevas narrativas, como la transmedia, que se caracteriza por su composición interactiva y que depende de la participación del *prosumer* (Caldera & Rodríguez, 2021). En este sentido, Téllez (2017) destaca que el objetivo de la narración transmedia es utilizar una variedad de medios como un modelo

multiplataforma para construir una historia atractiva en todos los sentidos.

Este cambio ha dado lugar a nuevas formas de publicidad y promoción mediante formatos más interactivos, diversos y específicos. En la era de la web 4.0, los avances tecnológicos han generado transformaciones en la relación entre marcas y consumidores. La tecnología disruptiva ha empoderado a los clientes, permitiéndoles interactuar con las empresas de formas antes inimaginables (Inprofit, 2023).

Según Romero & Rosa (2018), en Internet las empresas cuentan con diversas opciones para promocionarse como; la estrategia de *email marketing*, que es una de las más antiguas y destacadas por su flexibilidad; el *banner*, ampliamente reconocido por su ubicación publicitaria en un sitio web específico; los *pop-ups*, formato que emplea ventanas emergentes, que aparecen cuando un usuario accede a un sitio web; la publicidad en dispositivos móviles, adaptando los anuncios a nuevos formatos multimedia e interactivos; y la publicidad en redes sociales, que abarca desde la creación de perfiles empresariales hasta anuncios en los muros de usuarios y enlaces patrocinados. Sin embargo, hay que destacar que la publicidad en el ecosistema digital enfrenta un desafío de saturación debido al aumento de estrategias publicitarias que han infocicado a los usuarios. En respuesta a esta situación, *Google* ha implementado un bloqueador de anuncios en *Google Chrome* para prevenir la aparición de anuncios no deseados y molestos, con el objetivo de mejorar la experiencia de navegación de los usuarios (Del-Pino, 2007).

Las audiencias, cada vez más hiperconectadas e hipersegmentadas, incluyen a nativos digitales, una nueva generación de consumidores que las empresas buscan fidelizar llamados *prosumers* (Castro-de-Castro, 2015). En su investigación Gilibets (2023) los define como individuos que no solo consumen productos o servicios, sino que también participan activamente en su creación, promoción y mejora. Estos *prosumers* son actores clave en la economía digital, donde la colaboración y la co-creación son fundamentales. En este proceso, es esencial reconocer las demandas de los clientes y encontrar formas apropiadas de satisfacer sus necesidades (Martín & Micaletto, 2022).

De esta forma, y ante los retos que plantea el entorno digital, se ha dado lugar a un nuevo paradigma publicitario que conecte con los *prosumers*

mediante un pasatiempo común en todas las edades y atractivo para diversas audiencias, los videojuegos (Martínez *et al.*, 2020). Estrategia publicitaria que debe ser aprovechada por las empresas (Fanjul-Peyró *et al.*, 2019), ya que permite una comunicación bidireccional entre usuario y empresa, la hibridación entre publicidad e información y la experiencia de juego (Méndiz, 2010).

La creación de estas nuevas estrategias de comunicación publicitaria, con un enfoque moderno, ha inspirado formas de publicidad que construyen una narrativa de marca a través del *storytelling* en los videojuegos (Cañete-Sanz & de-La-Hera, 2023). Es así que (Guisado, 2017) define al *storytelling* como una técnica efectiva en *marketing* para que las marcas se comuniquen con los clientes y establezcan relaciones emocionales. En esta estrategia, el producto se convierte en el elemento central del juego y sobre el cual se construye la experiencia en su totalidad (Durante-Rincón *et al.*, 2020).

Los expertos en comunicación publicitaria han empezado a observar que el *advergaming* ofrece oportunidades valiosas para alcanzar a una audiencia variada mediante una plataforma entretenida y atractiva (Cicchirillo, 2019). Si una compañía opta por asociar su marca a un videojuego, es crucial considerar, para lograr una comunicación efectiva, tanto la notoriedad como la retención de la marca (Mut, 2022). Resultado de este pensamiento se logra introducir publicidad de manera sutil en los videojuegos. Cabe mencionar que cada juego es creado de forma distinta, ya que difiere en cuanto a su diseño general, la incorporación de la marca en el juego y la complejidad de los desafíos que los jugadores encuentran mientras participan en ellos (Ghosh *et al.*, 2022).

3. El *Advergaming* y su uso para recordar la marca

El *advergaming* tiene sus raíces en la década de 1980, sin embargo, en sus inicios fue usado de manera ocasional. Su popularidad ha crecido significativamente en los últimos años debido al auge de la industria de los videojuegos (Fariás, 2018). El concepto *advergaming* emerge de la combinación de dos palabras: *advertising* y *video gaming*, lo que significa la inclusión de publicidad en los videojuegos en línea, creados específicamente para una marca (Méndiz, 2010).

Un detallado estudio de contenido realizado por (Lee *et al.*, 2009) reveló que aproximadamente el 50% de los *advergaming* evaluados consideraban esencial la recolección de productos y logotipos de marcas para completar el juego. Los *advergaming* a menudo replican acciones comerciales del mundo real, como la recolección de productos o la búsqueda de la marca objetivo (Van Berlo *et al.*, 2021). Mediante esta estrategia, los anunciantes buscan generar una experiencia divertida para el usuario, asegurándose de que el consumidor se divierta y desarrolle una percepción positiva de la marca y del producto (Durante Rincón *et al.*, 2020).

Para Méndiz (2010) esta práctica se clasifica en tres formas: *advergaming* asociativo, donde el producto se vincula con el estilo de vida o la actividad representada en el juego; *advergaming* ilustrativo, donde el producto se muestra dentro del contexto de un videojuego específico; y *advergaming* demostrativo, que permite a los consumidores interactuar con el producto dentro del videojuego, ofreciendo una experiencia única relacionada con el producto y diseñada especialmente para la marca. El éxito en este campo requiere la creación de juegos atractivos, con buenos gráficos y altos niveles de interactividad, lo que contribuye a establecer preferencias en el consumidor en comparación con otras marcas (Ortega-Ruiz & Velandia-Morales, 2011).

El *advergaming* es efectivo para generar notoriedad y mejorar el *engagement* ya que les permite a los usuarios interactuar con la marca de manera entretenida sin sentirse bombardeados por la publicidad (Almanza, 2022). En comparación con la publicidad digital convencional, los *advergaming* se destacan por su mayor eficacia al captar la atención de los consumidores (Catalán & Martínez, 2020). Por consiguiente, esta estrategia no solo ofrece oportunidades de entretenimiento y promoción, sino que también mejora la relación con el consumidor (Fernandes *et al.*, 2018).

La experiencia interactiva mediante las representaciones visuales, objetos y figuras presentes en los *advergaming* otorgan a los jugadores un completo dominio sobre la experiencia de juego, permitiendo que recuerden con mayor facilidad las cosas en las que participan activamente (Pradro, 2019). Esto implica que el usuario puede ingresar y salir libremente de la experiencia que está creando y tiene la libertad de tomar diversas decisiones en el proceso, logrando una percepción positiva y memorial de una marca o

producto y aumentando el *brand awareness* (Carrillo & Castillo, 2005).

En un entorno en el que la comunicación publicitaria se abre en nuevos campos y las marcas luchan por la atención de los clientes, una nueva forma de recordar la marca puede marcar la diferencia, por lo tanto, desarrollar y mantener la memoria de marca de manera efectiva se convierte en un objetivo clave para la publicidad.

4. Metodología

La presente investigación se trabaja con un diseño no experimental de carácter exploratorio – descriptivo, utilizando enfoques cuantitativo y cualitativo como metodologías de investigación para recopilar información relevante. Estos procedimientos científicos son utilizados para comprender y analizar el estado del objeto de estudio en una investigación (Benalcázar-Larrea & Piguave-Soledispa, 2019).

En este sentido, atendiendo a la metodología cuantitativa se ha seleccionado las encuestas de opinión como herramienta de análisis, mientras que, por su parte, para la metodología cualitativa se ha optado por la técnica de análisis de contenido y las entrevistas en profundidad para alcanzar los objetivos planteados:

- O1. Identificar las estrategias de comunicación publicitaria mediante el *advergaming* presentes en el videojuego *Pepsiman*.
- O2. Conocer si la estrategia de *advergaming* presente en el videojuego *seleccionado* logra que los usuarios recuerden la marca.
- O3. Explicar si la comunicación publicitaria mediante esta técnica es una estrategia relevante para recordar la marca elegida.

Para cumplir con el O1 se ha utilizado el análisis de contenido. Este es definido como una técnica de análisis de textos, ya sean escritos, pintados o filmados, que se basa en la lectura como su herramienta principal para recopilar información.

En la tabla 1 se enuncian las dimensiones y variables de estudio adaptadas al objeto de estudio (*Pepsiman*) a partir del modelo propuesto por Malagón (2022). En primer lugar, se destaca la experiencia ilustrativa, evidenciando la eficacia con la cual el videojuego emplea diversos elementos visuales. Esta

primera categoría se erige como un pilar fundamental, transmitiendo y consolidando una representación estéticamente coherente para el jugador.

La tercera estrategia, enmarcada en la categoría del advergaming, se erige como la última pero no menos crucial. En este ámbito, se define el tipo de *advergaming* empleado, explorando cómo la marca se integra en el juego y resaltando los aspectos clave que permiten llegar directamente al público. Este enfoque estratégico demuestra cómo el juego *Pepsiman* fusiona de manera efectiva la diversión del juego con la promoción de la marca, creando así una experiencia atractiva para los jugadores.

En el O2 se trabaja con la encuesta de opinión, formulario elaborado con el propósito de adquirir datos a través de múltiples preguntas relacionadas con el tema de investigación (Benalcázar Larrea & Piguave Soledispa, 2019). Este instrumento está conformado por un total de 16 ítems a través de preguntas cerradas planificadas atendiendo a una serie de dimensiones específicas: a) la experiencia del juego, b) la influencia en la percepción de la marca y c) el comportamiento de los jugadores con respecto a los productos de Pepsi. Dicho instrumento fue validado por tres docentes de la carrera de Comunicación de la Universidad Técnica de Cotopaxi.

Para definir la muestra se tomó en cuenta la cantidad de estudiantes que pertenecen a la UTC, conformándose un universo de 12.000 personas pertenecientes a los diferentes grados y titulaciones, es conveniente para la presente investigación elegir a los universitarios como parte del estudio ya que son el público objetivo que busca captar Pepsi en sus estrategias de promoción (Farías, 2018).

Una vez aplicada la fórmula con 99% de confianza y 5% con margen de error, se determinó una muestra de 631 alumnos a quienes se les aplicó la encuesta. Finalmente, para validar la confiabilidad del instrumento se realizó la fórmula de Alfa de Cronbach, para ello se dividieron las preguntas de la encuesta realizada a los estudiantes en 5 grupos, grupo 1 Conocimiento del juego, grupo 2 Fidelidad, grupo 3 Recuerdo de la marca, grupo 4 Actitud sobre la marca y grupo 5 Perspectiva sobre el juego, obteniendo los siguientes coeficientes grupo1= 0,70, Grupo 2= 0,66, Grupo 3= 0,61, Grupo 4= 0,81 y Grupo 5= 0,67 que se encuentra en el rango de 0,60 a 0, 65, rango de 0,66 a 0,71 y de 0,72 a 0,99, realizando una promedio entre todos los coeficientes equivale a 0,69 lo que indica que el instrumento es muy confiable.

Categorías	Subcategorías	Descripción
Experiencia Ilustrativa	Narrativa creativa	Creatividad dentro del juego
	Personajes característicos	Análisis de personajes icónicos y memorables en el juego
	Escenarios o entornos temáticos	Evaluación de la ambientación y escenarios relacionados con la marca
	Elementos visuales atractivos	Análisis de elementos visuales que atraen la atención de los jugadores
	Música y sonidos temáticos	Evaluación de la banda sonora y efectos de sonidos relacionados con la marca
	Nostalgia	Evaluación de elementos que evocan nostalgia en jugadores
Estructura	Descarga gratuita	Evaluación de la accesibilidad del juego (gratuito o de pago)
	Actualizaciones regulares	Análisis de la frecuencia y relevancia de las actualizaciones
	Dinámica del juego	Evaluación de la jugabilidad y mecánicas del juego
<i>Advergaming</i>	Advergaming Ilustrativo	Análisis de cómo se integra la estrategia de advergaming en el juego.

Tabla 1. Dimensiones y variables de estudio. Fuente: Elaboración propia a partir de la tabla de Malagón (2022)

Para el O3 se realizan entrevistas en profundidad, ya que se busca conocer la perspectiva de los expertos con relación a las estrategias publicitarias utilizadas por la marca Pepsi. Durante esta interacción se plantean un total de 11 preguntas predefinidas con el propósito de recopilar información valiosa para la investigación (Cook & Reichardt, 1986). Estas entrevistas se llevan a cabo con expertos en comunicación publicitaria.

5. Resultados

01. Identificar las estrategias de comunicación publicitaria mediante el *advergaming* presentes en el videojuego *Pepsiman*

Para identificar las estrategias de comunicación publicitaria mediante el *advergaming* en el videojuego *Pepsiman* se utiliza una tabla de categorías, subcategorías y descripciones conforme a la Tabla 1.

La experiencia ilustrativa que denota la eficacia con la cual el videojuego utiliza diversos componentes visuales para transmitir y consolidar una representación estéticamente coherente para el jugador.

La estructura, que permite saber los componentes del videojuego para proporcionar una experiencia satisfactoria a los usuarios.

El *advergaming*, que aborda como se integra la marca en el juego y los aspectos que se destacan para llegar al público de forma directa.

A continuación, se expone el análisis de contenido del videojuego *Pepsiman* conforme a la tabla de categorías.

Experiencia Ilustrativa

La experiencia ilustrativa en el juego *Pepsiman* se construye a través de una narrativa creativa que presenta al personaje protagonista de la historia intentando superar obstáculos para recolectar la mayor cantidad de latas de *Pepsi*, antes de que se acabe el tiempo. Este personaje característico representa la marca con un traje plateado y azul junto con el logotipo de la marca de refrescos.

El storytelling que emplean en esta estrategia es de carácter positiva y enérgica, el personaje se ve inmerso en distintos escenarios temáticos como calles congestionadas, fábricas en pleno funcionamiento, entornos urbanos desérticos, centros comerciales agitados y áreas residenciales tranquilas, que reflejan situaciones cotidianas, pero al mismo tiempo resaltando en torno

al lenguaje audiovisual con ayuda de la hipérbole, la exageración por obtener una bebida *Pepsi*.

Los elementos visuales, como el diseño distintivo y los gráficos se integran de manera coherente en el juego, permitiendo que el usuario tenga una experiencia visualmente significativa, las narrativas transmedia describen un relato en el cual realzan la participación del personaje (*Pepsiman*), para ello emplean aspectos importantes como la música y los sonidos temáticos, incluyendo efectos relacionados con *Pepsi* como abrir una lata o banners de la marca, contribuyen así a la autenticidad de la marca.

Además, se utiliza la estrategia de *marketing* emocional siendo esta una parte importante en el videojuego, ya que la forma en cómo lo perciben los compradores potenciales se convierte en crucial y un punto clave en la estrategia de la marca. De esta forma, *Pepsiman* lo utiliza para evocar nostalgia mediante elementos retro y niveles inspirados en el pasado, añade una capa emocional, que mejora la conexión de los jugadores con la marca estudiada.



Figura 1. Videojuego *Pepsiman*. Fuente: Plataforma para PC *Pepsiman*

Estructura

La estructura de *Pepsiman* se fundamenta en estrategias clave, comenzando con la descarga gratuita del juego para celular y PC. Esta iniciativa busca ampliar la base de jugadores al eliminar las barreras de acceso financiero, permitiendo a más usuarios disfrutar del juego sin necesidad de adquirirlo para consolas como *PlayStation*. Aunque esta estrategia mejora la accesibilidad y participación, es importante señalar que, con el tiempo, *Pepsiman* no ha logrado introducir nuevas actualizaciones significativas, según *Levelup*, medio de comunicación especializado en cultura *geek* y videojuegos. Este

acontecimiento se dio debido a que en 2006 cerró el estudio que desarrollaba el juego.

Por lo tanto, esto puede afectar la retención de jugadores a largo plazo, subrayando la importancia de tener una estrategia continua de actualizaciones para mantener la frescura del juego y el compromiso de la comunidad de jugadores. La dinámica del juego se distingue por su jugabilidad rápida, niveles progresivos con obstáculos temáticos, mecánicas de recolección, sistemas de puntuación y la capacidad de interactuar con el entorno y personajes. Estos elementos combinados ofrecen a los jugadores tener una mejor interacción entre el juego y el usuario.

Advergaming

Esta estrategia en el caso de *Pepsiman*, se caracteriza por implementar la publicidad en la experiencia de juego. Más allá de ser una plataforma para promocionar la marca, *Pepsiman* fusiona elementos publicitarios con la trama del juego. Esta integración no es superficial ya que la marca se sumerge en la narrativa y el diseño del videojuego de manera coherente.

La etiqueta “ilustrativo” se aplica porque la presencia de la marca *Pepsi* se destaca visualmente en todos los aspectos del juego, y no solo se limita a la mera exposición de logotipos, sino que se extiende a diversos aspectos del entorno del juego. Desde vallas publicitarias estratégicamente ubicadas hasta la presencia de camiones distintivos de *Pepsi*, tiendas exclusivas que solo ofrecen la gaseosa y casas de tonalidades azules y blancas, cada elemento contribuye a la inmersión del jugador en un mundo donde la marca forma parte integral de la experiencia.

Esta incorporación en cada rincón del juego refuerza la identidad de la bebida y también establece una conexión más profunda y directa entre la historia del juego y la marca permitiendo que el usuario al ver constantemente estos componentes recuerde con facilidad el producto.

O2. Conocer si la estrategia de *advergaming* presente en el videojuego seleccionado logra que los usuarios recuerden la marca.

Se obtuvo la participación de una muestra de 631 personas, que representan el 5% de la población de la Universidad Técnica de Cotopaxi. El perfil de los estudiantes oscila entre los 18 a 30 años, de los cuales 153 son quienes han jugado al videojuego de *Pep-*

siman, correspondiendo al 24%. De esta población de jugadores, se determina que el 83% es decir 117 personas son hombres, y el 17% representado por 26 personas son mujeres. Esto indica que los hombres tienen un mayor interés en el videojuego, mientras que las mujeres tienden a preferir otras actividades durante su tiempo libre.

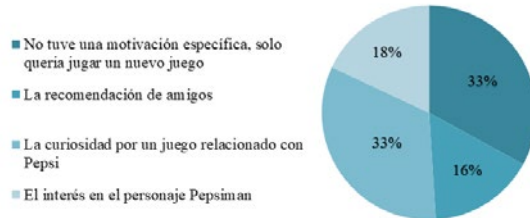


Figura 2. ¿Qué te motivó a jugar *Pepsiman*? Fuente: Elaboración propia

Los resultados de la figura 2 sobre las motivaciones para jugar a *Pepsiman* corresponden únicamente a las personas que han jugado *Pepsiman* (153). Los resultados revelan una diversidad de factores, que influyeron en la participación de los estudiantes. Un 33% indica que no tuvieron una motivación específica, simplemente buscaban nuevos juegos para entretenerse, sin importar la marca que lo lanzara, lo que permitió a Pepsi llegar con la estrategia *advergaming* a nuevos públicos.

Por otra parte, otro grupo de encuestados que representan otro 33% menciona que decidieron jugar porque les llamó la atención que la marca de gaseosa, dedicada solo a fabricar un producto bebible, lanzara un videojuego. Esto, debido a la familiaridad que tienen las personas con la marca, lo que despertó la curiosidad de los encuestados por descubrir el desarrollo y narrativa del juego. De este modo, la marca buscaba generar una percepción positiva sobre el producto, permitiendo tener una mayor retención y recuerdo de la marca en la mente de los jugadores.

Los datos relacionados con la figura 3 indican que el 35% de los encuestados que han jugado *Pepsiman* considera que en algo el videojuego ha influido en su percepción y conocimiento de la marca, lo que muestra que el juego logra en parte influenciar hacia el consumo de la marca. No obstante, hay un 23% de encuestados que indica que el videojuego tiene poca influencia para el conocimiento y percepción

de la marca y un 21% que, en absoluto el videojuego no ha logrado influenciar en el conocimiento y percepción de Pepsi.

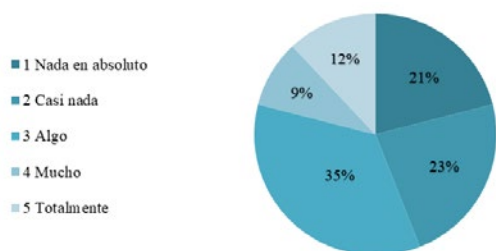


Figura 3. ¿En qué medida crees que el juego "Pepsiman" ha influido en tu percepción o conocimiento de la marca Pepsi? Fuente: Elaboración propia

Estos datos evidencian que, si bien el videojuego permite al usuario tener una conexión directa con elementos publicitarios de la marca, el mismo hecho de no haber innovado y actualizado la versión del videojuego con elementos que potencien la fidelización de la marca, mucho más allá de la presentación de la identidad corporativa, no ha logrado mejorar y potenciar el conocimiento, consumo y fidelización de la marca en una gran parte de usuarios del videojuego.

Sin embargo, un 12% de encuestados enuncian que el videojuego ha logrado totalmente incidir para el conocimiento de la marca y por ende, su consumo. Así mismo, un 9% valora que *Pepsiman* incidió mucho en su percepción y conocimiento del producto comercial. Estos hallazgos respaldan la idea de que el *advergaming* puede tener un papel clave en la comunicación publicitaria, ya que permite formar vínculos duraderos entre los jugadores y la marca, contribuyendo así al recuerdo positivo de la misma.

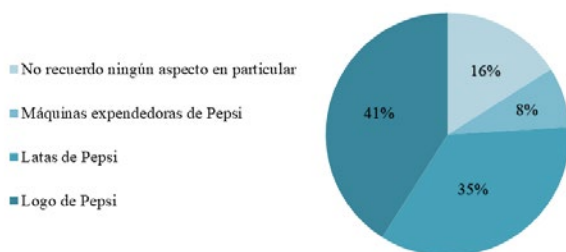


Figura 4. ¿Cuál de los siguientes aspectos del juego *Pepsiman* recuerdas con mayor claridad en relación a la marca *Pepsi*? Fuente: Elaboración propia

El análisis de la memoria asociada al juego *Pepsiman* revela que el aspecto que se recuerda con mayor claridad en relación con la marca es su logo, elemento clave para el posicionamiento, siendo mencionado por un 41% de los participantes (Figura 4). Esto es debido a que el logo se refleja en todas partes del juego, incluyendo al personaje principal que lo muestra como emblema en su traje.

Además, las latas de refrescos también dejaron una impresión significativa, siendo recordadas por un 35% de los encuestados, ya que el objetivo del juego es lograr recolectar la mayor cantidad de latas antes de que concluya el tiempo. En menor medida, las máquinas expendedoras alcanzan un 8%. Este porcentaje se debe a que en un contexto actual ya no es común ver máquinas de la bebida, debido a la discontinuidad y la venta del producto en pequeñas y grandes superficies.

No obstante, es importante señalar que un 16% indicó no recordar ningún aspecto en particular del juego en relación con la marca, siendo una forma de indicar que no tienen un contexto anterior de lo que es *Pepsi* y simplemente se enfocan en el juego como tal. Estos resultados resaltan la estrategia del juego *Pepsiman* al establecer una conexión visual sólida con la mayoría de los usuarios y la marca, especialmente, a través de elementos claves como el logo y las latas de refresco. Estos aspectos específicos del juego han dejado una impresión duradera en la memoria de los participantes. Y para poder asegurarlo, se planteó la siguiente pregunta a los estudiantes:

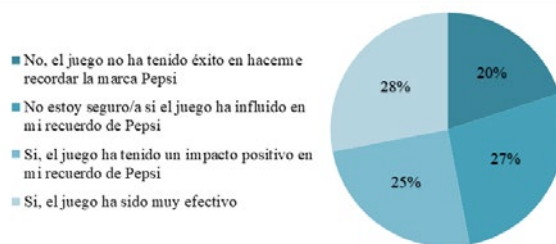


Figura 5. ¿Crees que el juego *Pepsiman* ha tenido éxito en que recuerdes la bebida *Pepsi*? Fuente: Elaboración propia

Las respuestas a esta interrogante, expresadas en la figura 5, indican que un 28% de los participantes consideran que el juego ha sido muy efectivo para influir en la relación y el recuerdo con la marca debido

a los elementos característicos del juego, permitiendo al jugador estar constantemente expuesto a la marca y a la vez controlar todo lo que sucede en su entorno. De igual forma un 25% considera que el videojuego ha tenido un impacto positivo en el recurso de Pepsi.

Por su lado, un 20% opina que el juego no ha tenido éxito para ayudar a relacionar la narrativa con la marca estudiada. Esto debido a que no les gustó el juego y al momento de experimentarlo no les pareció llamativo, perdiendo interés en *Pepsiman*, lo que refuerza la necesidad de que la marca actualice periódicamente el videojuego en función a los datos estadísticos de usabilidad. De este modo, el recuerdo sobre la misma varía en cada encuestado, sin embargo, la mayoría considera que el juego ha sido una gran estrategia para que la marca anide en la mente de los jugadores.

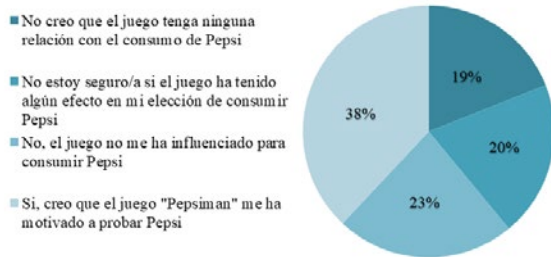


Figura 6. ¿Consideras que el juego *Pepsiman* te ha impulsado a consumir la gaseosa *Pepsi*? Fuente: Elaboración propia

Como se muestra en la figura 6, un significativo 38% considera que el juego ha motivado positivamente su decisión de probar *Pepsi* debido a la experiencia inmersiva del juego. Esto provoca un recuerdo más fuerte de la marca, logrando una conexión positiva, influyendo en la predisposición a consumir el producto.

Por su parte, un 23% sostiene que el juego no ha tenido impacto en su elección de consumo, ya que juegan al videojuego, pero no consumen el producto por diversos factores, ya sea porque no les gusta o no lo han probado.

Un 20% no está seguro si el juego ha tenido relación con su consumo de Pepsi, sin embargo, la marca logra el objetivo de que los usuarios consuman el producto.

Por último, un 19% cree que el juego no tiene ninguna relación con dicho consumo porque ya con-

sumían y tenían preferencia por *Pepsi* en comparación con otras bebidas antes de jugar a *Pepsiman*.

O3. Explicar si la comunicación publicitaria mediante el *advergaming* es una estrategia relevante para la recordación de la marca *Pepsi*.

Las entrevistas realizadas ofrecen una valiosa perspectiva por parte de los expertos de comunicación publicitaria en relación con el *advergaming* y su aplicación en el caso del videojuego *Pepsiman*. A continuación, se detalla una explicación y análisis de las entrevistas realizadas, con la finalidad de obtener los datos más relevantes y de mayor aportación a los hallazgos de investigación.

En el caso de *Pepsiman*, la estrategia de *advergaming* se respalda en componentes esenciales, que impulsan su efectividad comunicativa. La presencia constante de la marca *Pepsi* es principalmente representada por el superhéroe *Pepsiman*, el cual establece una conexión directa con el usuario porque es quien controla al personaje principal. La jugabilidad es simple pero adictiva, además, la repetición cuidadosa de elementos visuales característicos de la marca como son las latas de gaseosa se convierte en elementos fundamentales, que contribuyen de manera significativa al impacto positivo y duradero en la memoria del jugador.

De esta forma, los expertos indican también que la estrategia aplicada en *Pepsiman* se muestra como un ejemplo destacado de una integración exitosa, consiguiendo fusionar la presencia de la marca de manera efectiva sin afectar la continuidad del juego. Este tipo de comunicación publicitaria tiene las ventajas de la interacción directa y la creación de experiencias memorables, que la publicidad digital y tradicional no tienen. Sin embargo, todavía existe el desafío de mantener una integración no intrusiva de la marca para que la experiencia del juego sea placentera para el usuario y tenga un mejor recuerdo hacia el producto.

Pepsiman es un juego para todo tipo de edades por su fácil entendimiento y sus toques humorísticos en cada nivel. Estos son aspectos positivos, que permiten, tanto a jóvenes como adultos tener una buena experiencia lúdica y que cause buenas impresiones para cooperar al *brand awareness*. Por otro lado, la ayuda de las herramientas tecnológicas, facilitan a la marca el alojamiento tanto del recuerdo y mente

de los jugadores, claro que pudiese mejorar y definir el público objetivo con un *buyer persona*, *plugins* que ayudan a ver que parte del videojuego les gusta más a los usuarios y cuál es el tiempo de participación en el juego.

El futuro del *advergaming* se presenta prometedor, especialmente, con el progreso de las tecnologías, por ejemplo, con la ayuda de la inteligencia artificial se puede generar contextos, entornos, personajes y experiencias interactivas personalizadas. Además, la creciente inserción de los juegos en la vida diaria de las personas sugiere que el *advergaming* continuará siendo una herramienta efectiva para fortalecer la retención de la marca. En este escenario, la flexibilidad y la creatividad serán pilares esenciales para impulsar el *advergaming* hacia el futuro de la comunicación publicitaria.

6. Discusión y conclusiones

La investigación sobre el juego *Pepsiman* destaca que, al desarrollar videojuegos, las marcas no solo promocionan productos, sino que buscan crear experiencias atractivas para los consumidores. La conexión entre la narrativa del juego y la marca Pepsi se logra mediante la inmersión visual, siendo elementos visuales llamativos sobre el producto, cruciales para captar la atención de los usuarios. La integración completa de la marca en la experiencia del juego mejora la percepción del consumidor sobre la bebida, y la interacción con el producto dentro del juego se vuelve esencial y memorable, generando preferencia hacia la marca. Algo similar se concluye en la investigación de Almanza (2022) en la que se realiza un estudio sobre el caso del videojuego “Luis The Game”, destacando la importancia de crear una relación entre el jugador y el juego para que el usuario maneje las acciones del entorno a su gusto, permitiendo que el producto ingrese en la mente de los consumidores y genere recordación de la marca.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado en el caso de *Pepsiman*, la mayoría de los estudiantes encuestados muestran una mayor conexión hacia la gaseosa Pepsi, considerando el juego como una forma de publicidad entretenida que logra el objetivo de hacer que recuerden la marca. La participación en el juego expone constantemente a los usuarios a elementos narrativos que proporcionan información

y características sobre el producto, contribuyendo de manera efectiva a que la marca quede arraigada en la mente de los jugadores. El estudio de Rodríguez *et al.* (2021) respalda esta observación al examinar la percepción de universitarios sobre la marca Adidas en el juego “FIFA20”, concluyendo que el videojuego facilita una interacción completa y directa con el producto, generando un efecto positivo y desarrollando niveles favorables de recuerdo sobre la marca en los jugadores.

De esta forma, otro factor importante, que impacta en el recuerdo de una marca es la familiaridad con la misma. Es por este motivo que los estudiantes de la UTC, al conocer previamente la marca, los incentivó a jugar a *Pepsiman*. El estudio de Aliagas *et al.* (2021) corrobora esta información, concluyendo en su investigación que cuando las marcas son familiares, se tiende a almacenar más información en la memoria en comparación con marcas desconocidas.

Por otra parte, los expertos consideran que el *advergaming* en *Pepsiman* es una herramienta efectiva en la comunicación publicitaria, ya que permite transmitir la publicidad de manera entretenida y agradable para los consumidores. Mantener al usuario en constante jugabilidad, expuesto a la marca en todo momento, contribuye positivamente a los niveles de recordación y reconocimiento. Benalcázar-Larrea & Piguave-Soledispa (2019) respaldan algo similar en su investigación, destacando que esta estrategia se involucra activamente en el mundo del consumidor, generando el *engagement* deseado por las marcas en la actualidad. Cabe recalcar que el *engagement* efectivo contribuye a fortalecer el *brand awareness* y a construir una conexión más profunda con la audiencia.

Frente a lo expuesto, se puede concluir, en lo que respecta al objetivo de la investigación, que la estrategia de *advergaming* utilizada por Pepsi a través del videojuego *Pepsiman* demuestra ser efectiva al generar una experiencia inmersiva que potencia el recuerdo del producto en los jugadores. La gaseosa es parte integral del juego, interactuando constantemente con el usuario. Por este motivo, a pesar de su simplicidad, este juego se ha convertido en un recordatorio de la infancia para muchos y una gran forma de entretenimiento para quienes lo siguen jugando, sin embargo, se requiere que el videojuego se actualice conforme a los datos de usabilidad.

Pepsi, al ser una marca establecida, logra que los estudiantes recuerden la marca a través de *Pepsiman*, destacando la efectividad del *advergaming* no solo para promover productos, sino también para construir experiencias significativas, que influyen en la percepción y preferencia de los consumidores hacia la marca. Sin duda, la clave para el éxito y la favorable respuesta del público objetivo radica en la capacidad del videojuego para ser cautivador y mantener el interés de los jugadores.

En definitiva, el *advergaming* se posiciona como una estrategia efectiva de comunicación publicitaria para el recuerdo de la marca, además cuenta un potencial significativo de crecimiento. En la era de la web 4.0, se espera una mejora sustancial en la calidad de los videojuegos y nuevas oportunidades publicitarias en entornos virtuales. La interconexión y la inteligencia artificial de las plataformas permitirán una integración publicitaria más fluida y personalizada, facilitando a las marcas no solo llegar a su audiencia de manera efectiva, sino también garantizar una experiencia de juego enriquecedora, que fortalezca la retención del producto en la mente de los consumidores. Por lo que la web 4.0 se presenta como un catalizador clave para potenciar el *advergaming*, ofreciendo una plataforma más avanzada y sofisticada para la publicidad en el ámbito de los videojuegos.

Es importante destacar que este estudio presenta limitaciones en cuanto al número de estudiantes que participaron en el análisis del videojuego, ya que se limitó a encuestar a una única Institución de Educación Superior. Para futuras investigaciones, será necesario ampliar el alcance del estudio y realizar comparativas entre el contexto ecuatoriano y el internacional. La perspectiva de los universitarios ecuatorianos sobre el *advergaming* del videojuego *Pepsiman* podría variar en comparación con la de estudiantes de otros países. Esta información puede ser aprovechada posteriormente para posibles líneas de investigación relacionadas al tema.

Referencias

- [1] Aliagas, I., Privado, J., & Merino, M. (2021). Proximity, familiarity or congruency? What influences memory of brand placement in videogames. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 16(4), 811-827. <https://doi.org/10.3390/jtaer16040046>
- [2] Almanza, C. (2022). *Video gaming como estrategia publicitaria: estudio del caso "Louis The Game" por Louis Vuitton* [Tesis de pregrado, Universidad Siglo 21]. <https://bitly.ws/39WWv>
- [3] Avilés-Cordova, C. (2020). *La personalidad de marca y el advergaming en estudiantes del 5to grado de secundaria de un colegio privado del distrito de Ate, 2020* [Tesis de pregrado, Universidad César Vallejo]. <https://bitly.ws/39WYW>
- [4] Benalcázar-Larrea, J., & Piguave-Soledispa, L. (2019). *Análisis del advergaming como soporte publicitario en productos de consumo masivo en la ciudad de Guayaquil* [Tesis de pregrado, Universidad de Guayaquil]. <https://bitly.ws/39WZu>
- [5] Borja, I., & Brito, M. (2015). 5 Estrategias de Pepsi. *Revista de investigación sobre el comportamiento humano aplicado*. <https://bitly.ws/39X5K>
- [6] Cabrera, O. (2018). La evolución del prosumidor y las marcas comerciales en la era de las TIC. *Kepes*, 15(17), 119-150. <https://doi.org/10.17151/kepes.2018.15.17.6>
- [7] Caldera, J., & Rodríguez, G. (2021). La narrativa transmedia en la publicidad: el caso de "LEGO". *Ámbitos*, (51), 45-59. <https://bitly.ws/39X7s>
- [8] Cañete-Sanz, L., & de-La-Hera, T. (2023). What we do not know about advergaming: a literature review. *Frontiers in Communication*, 8. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2023.1155899>
- [9] Carrillo, M., & Castillo, A. (2005). La Nueva Publicidad Digital (NPD): Servicios Digitales y Contenidos Interactivos que Generen "Experiencias" en los Consumidores. *Razón y Palabra*, (45), 1-13. <https://bitly.ws/39X9U>
- [10] Castiblanco-Jiménez, I., Gómez-Acevedo, J., Olivetti, E., Marcolin, F., Ulrich, L., Moos, S., & Vezzetti, E. (2022). User Engagement Comparison between Advergaming and Traditional Advertising Using EEG: Does the User's Engagement Influence Purchase Intention? *Electronics*, 12(1). <https://doi.org/10.3390/electronics12010122>
- [11] Castillo-Díaz, A., & Vinuesa-Suárez, J. (2019). Publicidad de contenidos y su relación con el engagement de publicaciones en Facebook de tiendas de videojuegos de Quito durante el primer semestre de 2018. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 10(2), 216-232. <https://doi.org/10.31207/rch.v10i2.209>
- [12] Castro-de-Castro, M. (2015). *El videojuego como herramienta de comunicación publicitaria: aproximación al concepto de Advergaming* [Tesis de pregrado, Universidad de Valladolid]. <https://bitly.ws/39Xbk>

- [13] Catalán, S., & Martínez, E. (2020). ¿Influyen las partidas jugadas en la efectividad de los advergaming? El papel de la familiaridad con la marca. *Cuadernos de Gestión*, 20(2), 149-168. <https://doi.org/10.5295/CDG.180966SC>
- [14] Cicchirillo, V. (2019). Digital Game Advertising (IGA and Advergaming): Not All Fun and Games. *Journal of Interactive Advertising*, 19(3), 202-203. <https://doi.org/10.1080/15252019.2019.1697126>
- [15] Cook, T., & Reichardt, C. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Ediciones Morata S.A.
- [16] Del-Pino, C. (2007). El anunciante en la era de la saturación publicitaria: Nuevas herramientas de comunicación. *Ámbitos*, (16), 299-309. <https://bitly.ws/39XdW>
- [17] Durante-Rincón, E., Martínez-Sibada, J., & Ortiz-Ortiz, R. (2020). La usabilidad del advergaming como estrategia del marketing digital. *Quórum Académico*, 17(1), 52-66. <https://bitly.ws/39XeP>
- [18] Fanjul-Peyró, C., González-Oñate, C., & Peña-Hernández, P. (2019). La influencia de los jugadores de videojuegos online en las estrategias publicitarias de las marcas. Comparativa entre España y Corea. *Comunicar*, 27(58), 105-113. <https://doi.org/10.3916/C58-2019-10>
- [19] Farias, P. (2018). The effect of advergaming, banners and user type on the attitude to brand and intention to purchase. *Revista Brasileira de Gestão de Negócios*, 20(2), 194-209. <https://doi.org/10.7819/rbgn.v20i2.3784>
- [20] Fernandes, I., Veiga, R., & Ferreira, F. (2018). A Efetividade das Estratégias de Advergaming: um Estudo Experimental comparando Advergaming e In-game Advertisings. *Remark Revista Brasileira de Marketing*, 17(2), 187-203. <https://doi.org/10.5585/remark.v17i2.3534>
- [21] Ghosh, T., Sreejesh, S., & Dwivedi, Y. (2022). Brands in a game or a game for brands? Comparing the persuasive effectiveness of in game advertising and advergaming. *Psychology & Marketing*, 39(12), 2328-2348. <https://doi.org/10.1002/mar.21752>
- [22] Gilibets, L. (26 de junio de 2023). *El prosumidor: cómo es y cómo se comporta*. IEBS. <https://bitly.ws/329Js>
- [23] Guisado, A. (2017). *Storytelling: cómo contar historias ayuda a la estrategia de marketing* [Tesis de pregrado, Universidad de Sevilla]. <https://bitly.ws/39XhV>
- [24] Ilc, A. (2023). *Nuevas formas de advergaming debido a los avances tecnológicos, balenciaga y realidad virtual* [Tesis de pregrado, Universidad Siglo 21]. <https://bitly.ws/39Xj9>
- [25] Inprofit. (2023). *Publicidad 4.0: Cómo el marketing digital redefine la forma de conectarse con los consumidores*. <https://bitly.ws/39Xig>
- [26] Lee, M., Choi, Y., Quilliam, E., & Cole, R. (2009). Playing With Food: Content Analysis of Food Advergaming. *Journal of Consumer Affairs*, 43(1), 129-154. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6606.2008.01130.x>
- [27] Malagón, L. (2022). *El Advergaming como Herramienta del Marketing con Causa Social* [Tesis de pregrado, Benemérita Universidad Autónoma de Valencia]. <https://bitly.ws/39Xnz>
- [28] Martín, P., & Micaletto, J. (2022). Tiktok, red simbiótica de la generación z para la realidad aumentada y el advergaming inmersivo. *Revista de Comunicación*, 20(2), 223-242. <https://doi.org/10.26441/RC20.2-2021-A12>
- [29] Martínez, B., Martínez, V., & Juanatey, O. (2020). *Marketing Aplicado al Sector de los Videojuegos* [Tesis de pregrado, Universidad de Coruña]. <https://bitly.ws/39Xmn>
- [30] Méndiz, A. (2010). Advergaming: concepto, tipología, estrategias y evolución histórica. *Revista Icono 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 8(1), 37-58. <https://doi.org/10.7195/ri14.v8i1.279>
- [31] Mosquera, C., & Ferney, S. (2018). *La historia y evolución del marketing; hacia un marketing digital influyente para las organizaciones en el Siglo XXI*. <https://bitly.ws/39X9n>
- [32] Mut, M. (2022). Videogames, a narrative territory for bands. Tortillaland case. *VISUAL Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura*, 10(4), 1-10. <https://doi.org/10.37467/REVVISUAL.V9.3618>
- [33] Ortega-Ruiz, C., & Velandia-Morales, A. (2011). Influencia del advergaming y el advertising en la recordación y reconocimiento de una marca. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 43(3), 511-520. <https://bitly.ws/39XmT>
- [34] Pérez, R. (2020). El “dataísmo” como fundamento de la publicidad digital personalizada. *Ciencia y Sociedad*, 45(4), 107-118. <https://doi.org/10.22206/cys.2020.v45i4.pp107-118>
- [35] Prado, E. (2019). Advergaming: tipología y elementos narrativos del videojuego en la publicidad. *ALEA JACTA EST*, (1), 19-42. <https://bitly.ws/39XuC>
- [36] Priego, R., Martínez, G., & Rodríguez, M. (2021). La publicidad digital y el desafío de la saturación publicitaria para el empresario. *FACE Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, 21(2), 14-21. <https://bitly.ws/39Xqk>
- [37] Rodríguez, R., Arbaiza, F., & Yalán, E. (2021). Percepción de ‘gamers’ universitarios de la UPC sobre el ‘in-game advertising’ de Adidas en el videojuego ‘FIFA20’. *Index. Comunicación*, 11(2), 21-40. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/02Percep>
- [38] Romero, P., & Rosa, I. (2018). *La publicidad en internet y el comportamiento de los consumidores* [Tesis de pregrado, Universidad de Sevilla]. <https://bitly.ws/39Xt5>
- [39] Selva, D. (2009). El videojuego como herramienta publicitaria: una aproximación al concepto de advergaming. *Comunicación*, 7(1), 141-166. <https://bitly.ws/39XvW>
- [40] Téllez, G. (2017). *Dadá: Repertorio de la narrativa transmedia*. *Dialogía*, 11, 109-135. <https://bitly.ws/39XwZ>

- [41] Van-Berlo, Z., Van-Reijmersdal, E., & Eisend, M. (2021). The Gamification of Branded Content: A Meta-Analysis of Advergame Effects. *Journal of Advertising*, 50(2), 179-196. <https://doi.org/10.1080/00913367.2020.1858462>
- [42] Vázquez, I., Rodríguez, M., & Caerols, R. (2023). El director creativo gamer como nuevo perfil publicitario: los videojuegos como principales soportes publicitarios. *IROCAMM-International Review Of Communication And Marketing Mix*, 6(1), 56-68. <https://doi.org/10.12795/irocamm.2023.v06.i01.04>

Bio

Alex Mullo López es Docente titular agregado 1 y Director General Académico de la Universidad Técnica de Cotopaxi, Magister en Comunicación Periodística, Institucional y Empresarial, Magister en Marketing Digital, Master en Evaluación de la Calidad y Procesos de Certificación en Educación Superior, Autor de investigaciones en comunicación digital, periodística e institucional.

Alex Mullo López is Professor and Academic General Director of the Technical University of Cotopaxi. Master in Journalistic, Institutional and Business Communication, Master in Digital Marketing, and Master in Quality Evaluation and Certification Processes in Higher Education. Author of research in digital, journalistic and institutional communication.

Jarelis Peñaherrera Romero es egresada de la carrera de Comunicación en la Universidad Técnica de Cotopaxi (UTC), ha sido ayudante de investigación en el Centro Universitario de Análisis Mediático (CUAM) de la UTC, estudiante de un Master Universitario en Neuromarketing en la Rioja y actualmente trabaja en la Cooperativa 15 de Agosto en el departamento de Marketing desempeñando el rol de Responsable de departamento.

Jarelis Peñaherrera Romero is Graduated with a degree in Communication from the Technical University of Cotopaxi (UTC), she has been a research assistant at the University Center for Media Analysis (CUAM) of the UTC, student of a Master's Degree in Neuromarketing in La Rioja and currently works at Cooperativa 15 de Agosto in the Marketing Department as Head of Department.

Patricia de-Casas-Moreno es Contratada Doctora y Responsable de Calidad en la Facultad de CC. de la Documentación y la Comunicación de la Universidad de Extremadura. Doctora en Comunicación. Graduada en Comunicación por la rama de Periodismo, especializada en Comunicación 2.0 y graduada en el

Máster de Comunicación y Educación Audiovisual. Ha pertenecido al consejo editor de la revista científica «Comunicar» (Q1 en JCR, Q1 en Scopus) durante 10 años. Investigadora del Grupo EdutransformaT de la Universidad de Extremadura. Miembro de la Red Interuniversitaria de Investigación Euroamericana Alfamed.

Patricia de-Casas-Moreno is Hired Doctor and Responsible for Quality at the Faculty of Documentation and Communication Sciences of the University of Extremadura. PhD in Communication, graduated in Communication in the branch of Journalism, specializing in Communication 2.0, and Master of Communication and Audiovisual Education. She has been a member of the editorial board of the scientific journal "Comunicar" (Q1 in JCR, Q1 in Scopus) for 10 years. Researcher of the EdutransformaT Group of the University of Extremadura. Member of the Euroamerican Interuniversity Research Network Alfamed.

Secção de Cinema do Orfeão: el despertar de la cultura cinematográfica en Covilhã y sus relaciones con Salamanca¹

Secção de Cinema do Orfeão: the awakening of film culture in Covilhã and its links with Salamanca

Manuel Herrería Bolado
mahebo@usal.es
Universidad de Salamanca
Salamanca, España
ORCID iD [0000-0003-1280-704X](https://orcid.org/0000-0003-1280-704X)

DOI <https://doi.org/10.34623/w705-5c75>

Recibido 2024-05-27

Aceite 2024-09-22

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Herrería Bolado, M. (2024). Secção de Cinema do Orfeão: el despertar de la cultura cinematográfica en Covilhã y sus relaciones con Salamanca. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/284>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumen

Este artículo propone, dentro del contexto de relaciones cineclubistas entre España y Portugal durante las décadas de 1950 y 1960, rescatar y exponer la existencia de la Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã, fundada en 1957. Esta supuso el primer acercamiento cultural al cine en Covilhã. En la segunda parte del artículo se desvelará la relación que mantuvo con el Cineclub Universitario del SEU de Salamanca, máximo exponente del cineclubismo universitario español durante los años cincuenta y sesenta. La documentación epistolar hallada en los archivos de estas instituciones, indica que el trasvase recíproco de obras filmicas y bibliográficas, en contextos políticos, sociales y culturales muy similares, se convirtió en una de las arterias que nutrieron ambas realidades. Hubo algunas actividades, como la Exposição Cineclubista de 1958 en Covilhã o la sesión 232 del Cineclub de Salamanca, que sirvieron para afianzar los lazos y comenzar a hablar de un posible cineclubismo ibérico.

Palabras clave

Covilhã · Cineclub · Salamanca · SCOC

Abstract

This article proposes, within the context of film club relations between Spain and Portugal during the 1950s and 1960s, to rescue and expose the existence of the Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã, founded in 1957. This was the first Covillanense cultural experience with cinema. In the second part of the article, the relationship he maintained with the University Film

¹ Trabajo financiado por la Junta Castilla y León y el Fondo Social Europeo mediante un contrato predoctoral (convocatoria PR-2020). El texto se adscribe al periodo de investigación que transcurre entre el 1 de abril y el 1 de julio de 2023 en la Universidade da Beira Interior (Covilhã).

Club of the SEU of Salamanca (CUSS), the greatest exponent of Spanish cinema club during this time, will be revealed. The epistolary documentation found in the archives of these institutions indicates that the reciprocal transfer of cinematographic and bibliographic works became one of the arteries that nourished both cinematographic realities in very similar political, social and cultural contexts. There were some activities, such as the 1958 Cineclubista Exhibition in Covilhã or the 232nd session of the Film Club of Salamanca, which served to strengthen ties and begin to talk about a possible Iberian film club.

Keywords

Covilhã · Cineclub · Salamanca · SCOC

1. Introducción

Para los sofistas, la palabra tiempo libre u ocio *σχολή* (*sjoli*) designaba aquel que no estaba reclamado por el trabajo, la guerra o el culto, pero a diferencia de las sociedades industriales de finales del XIX en adelante, aquel *σχολή* implicaba una preparación: “La palabra escuela conoce una prehistoria sorprendente. En este medio ocioso del hombre libre, el sofista encaja perfectamente como primer representante de una vida de meditación e investigación” (Huizinga, 2007, p. 189). Sin embargo, la modernidad –cada vez más– asoció el tiempo libre al juego, y este a una pérdida de tiempo, un estado vegetativo del que se aprovechó el poder mediante técnicas de propaganda y alienación, al *panem et circenses* de Juvenal se le sumaría medios como la radio, el cine o la televisión.

El caso del cine es particular, pues su historia es paralela al avance tecnológico de finales del siglo XIX, avances que dieron a luz una serie de técnicas mediadoras entre el ser humano y la naturaleza, pero también entre este y su capacidad de razonar, crear y relacionarse. En un principio, el cinematógrafo, concebido peyorativamente espectáculo de entretenimiento, fue visto por la intelectualidad como un espectáculo dirigido a un público de bajo nivel intelectual a quien, desde las instituciones de poder, se programaba su tiempo libre, aquel ligado a la mejora de los derechos laborales en sociedades industrializadas, convirtiéndose en una herramienta perfecta para la alienación de la sociedad moderna. En el caso español, Falange había creado los

cineclubs de Educación y Descanso, algunas parroquias o colectividades repartían dosis –en algunos casos– de un cine vacío, lejos de aquel objeto de reflexión artística e intelectual anunciado por *La Gaceta Literaria*, que inspirándose en el *Studio des Ursulines* de París y en los Club-Cinema rusos, se planteaba la instauración de un cineclub, el cual, con una organización similar a las asociaciones de música, trataría de cubrir la “necesidad de las minorías de agruparse para ver cine selecto, avanzando, que por su excepción y por su modernidad no puede ser llevado a las salas públicas” (*La Gaceta Literaria*, 1928, p. 2). En Portugal existían aquellos *clubes de amadores de cinema*, considerados la antesala de la cinefilia y del cineclubismo portugués, el cual se regía por el 5º artículo de la Federación Internacional de Cineclubs (FIC):

Considera-se como cine-clube não comercial toda a associação de fins não lucrativos, tendo por única finalidade o desenvolvimento da cultura, da história e da arte cinematográficas, a extensão do cinema pelo recrutamento de novos espectadores, a defesa dos interesses artísticos e culturais no cinema e o intercâmbio cultural com outros países (Granja, 2006, pp. 68-69).

Francesco Casetti (1990/1994) exponía una acertadísima definición sobre la naturaleza del cine: “Un film, además de una maquinaria que opera al abrigo de mecanismos lingüísticos, psicológicos o sociales, es un testimonio de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de su época” (p. 295). Esta definición sitúa al cine en el campo cultural, certificando su estatus e incorporándolo a la esfera intelectual. Hoy es por todos –o casi todos– aceptado, pero no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando, de manera más generalizada, comenzó a tenerse tal estima. Según Casetti (1990/1994), fueron tres los síntomas que cambiaron el curso del universo cinematográfico: la aceptación del cine por los intelectuales como hecho cultural, es decir, su legitimación; la especialización científica (filmología, revistas especializadas, universidades); y la dimensión internacional del debate teórico. Estos tres paradigmas, dieron sustento a lo que considera “pluralidad de los procedimientos”, es decir, los diferentes enfoques a través de los que acercarse teóricamente al fenómeno cinematográfico (pp. 15-18). Como es lógico, no fue una aceptación homogénea, ya que ni fue integral, ni en todos los lugares sucedió al unísono.

Muchos de los cineclubs portugueses y españoles que se crearon en los años cincuenta, tenían la intención, con el propósito de lograr la legitimación cultural del cine, de llegar e influir en la esfera intelectual. En este escenario se produjeron algunas confluencias más, como la reivindicación social de un medio que trascendía, gracias a su capacidad de llegar a la masa, el espectro social. La incipiente necesidad de disfrutar del cine como un medio artístico más y no como mero entretenimiento, trajo consigo la fundación de muchos cineclubs durante la década de los años cincuenta. En 1957, en las faldas de la Serra da Estrela, se fundaba la *Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã (SCOC)* y pese a no estar registrada oficialmente como cineclub, desempeñó las tareas que este tipo de asociaciones acostumbraban.

Del 30 de octubre al 2 de noviembre de 1958 se celebró en Santarém el IV Encontro dos Cine-Clubes. Algunos meses antes habían comunicado a la SCOC, a través de una circular, la invitación para formar parte de una comisión de cooperación, por lo que les incluían, sin ser legalmente un cineclub, dentro del mapa cineclubista portugués. Para ello establecieron tres zonas de acción: zona norte, zona centro y zona sur.² En la contestación de Benavides Serra (director de SCOC) se lee: “Com nossos cumprimentos acusamos as circulares que tiveram a gentileza de nos enviar e que muito agradecemos, a pesar de não sermos Cine-Clube” (Serra, 1958b).

2. Fundación del Orfeão y prehistoria del cine en Covilhã

La historia del Orfeão de Covilhã viene de patronos, compras y donaciones, situándolo dentro de la esfera de una clase pudiente, así nos lo ha expresado su actual director, Pedro Guedes de Carvalho, quien asegura que existe cierto estigma en torno al Orfeão. Fundado el 16 de noviembre de 1926, solo seis meses después del golpe militar contra la I República Portuguesa, funcionó, desde 1947, como coro con sede en el número 11 de la Rua Comendador Campos Melo. En 1961 se constituyó como conservatorio de música y diez años después, el 25 de enero de 1973,

su sede fue trasladada, con apoyo financiero de la Fundación Calouste Gulbenkian, a un antiguo colegio de jesuitas en el número 44 de la Rua Nuno Álvares Pereira, actual ubicación. Fue impulsado, tanto en 1926, como en 1947, tras un periodo de inactividad que se remontaba a 1938, por el Orfeão de Santarém (Saravia *et al.*, 1977).

Para entender este estigma del que habla Guedes de Carvalho es necesario atender a la historia contemporánea de Covilhã, la cual responde a la transformación de una economía de subsistencia en una economía de producción, hecho inscrito en la revolución tecnológica del siglo XIX. Es decir, la modernización y expansión de la Real Fábrica de Panos, fundada por el Marques de Pombal en 1764, contribuyó a un exponencial crecimiento demográfico, “entre 1822 e 1890, ano que marca simbólicamente o estudo sobre o movimento operário na Covilhã, a população aumentou de 21.539 para 47.881 habitantes e a população urbana de 6.957 para 17.542 habitantes” (Mineiro, 2013, p. 142). Los inicios del siglo XX en Covilhã quedaron marcados por el crecimiento de la clase obrera y por la forja de su identidad en el contexto de explotación capitalista. La toma de conciencia de clase llevó a la creación de colectividades que, concebidas para fomentar la ayuda mutua, trataban de cubrir las necesidades básicas, aquellas relacionadas con la alimentación o la higiene, pero también con la cultura, la educación y el ocio. Por tanto, teniendo en cuenta este contexto de colectividad y acción sindical de una población principalmente fabril, no es rara la concepción popular del Orfeão como un instrumento por y para las élites de la ciudad. Ahora bien, entender esta realidad, que hasta cierto punto puede ser legítima y comprensible, no exime de la beneficiosa labor del Orfeão durante sus casi cien años de existencia, contando, por supuesto, con su atención al cine como fenómeno cultural, iniciada por la SCOC en 1957.

El contacto de Covilhã con el cine –al margen del circuito comercial– se reduce a aquellas colectividades; experiencias filmicas que estaban lejos del acño de cineclub recogido en 1947 por el artículo 5 de los estatutos de la FIC. Las actividades educativas, culturales y de ocio de aquellas colectividades covillanenses incluían proyecciones que estaban lejos de la forma constructiva e intelectual que apuntaban los estatutos cineclubistas, sino más bien como mero entretenimiento, cerca de

2 En: «Comissão de Cooperação dos Cine-Clubes (Provisória)» (23 de junio de 1958) y «Regulamento do IV Encontro dos Cineclubes» (octubre de 1958).

aquellos clubs de *amadores de cinema*. Mineiro (2013) recogía el testimonio de João, nacido en 1917, el cual puede orientarnos en este sentido:

Bebíamos uns copos e jogávamos às cartas, às vezes vinha lá um gajo pôr o cinema e íamos todos aos filmes (...) Havia atletismo. O jogo da malha e do rolho. Dominós. Íamos jogar à bola para a carreira de tiro (p. 145).

A estas proyecciones, organizadas por las colectividades fabriles, habría que sumarle también la existencia de un cine comercial, ubicado en el Teatro-Cine da Covilhã. Luego, es la SCOC el primer club covillanense donde se fomentó el cine más allá del entretenimiento, del ocio o de la diversión, es decir, como un punto de encuentro donde exprimir todas las cualidades estéticas, sociales y narrativas de un medio que, en el Portugal de los cincuenta –al igual que en España–, aún estaba en pleno proceso de legitimación cultural.

3. Secção de Cinema do Orfeão da Covilhã

El principal responsable de la fundación de la SCOC fue Benavides Serra, un empresario de Covilhã dedicado a la industria de la lana, al comercio y otras actividades económicas lo cual, lo situaba en una clase acomodada, a las antípodas de aquel barrio obrero de Santo António donde se proyectaban algunas películas al son del ocio. Llegó a ser director del Orfeão, hasta que el 18 de marzo de 1962, con 47 años de edad, fallecía en Lisboa tras una operación (“Necrológicas”, 1962, pp. 4,14; “Obituário”, 1962, p. 4; Campos Costa, 1962).³ Hemos podido hallar documentación epistolar anterior a la primera sesión del 30 de abril de 1957, donde Serra ya se ponía en contacto, buscando asesoramiento, con la mayoría de los cineclubs portugueses.⁴ Por ejemplo, en una carta modelo de

noviembre de 1956 enviada al Cine-Clube de Aveiro, preguntaba: 1.º) cuántos socios eran necesarios; 2.º) en qué condiciones se les cedía un espacio para las proyecciones; 3.º) quién les proveía de películas y de las fichas de estas; 4.º) si los comentarios de la película en los programas corrían, obligatoriamente y bajo remuneración, a cargo de la distribuidora; 5.º) si eran necesarias licencias adicionales (Policía, Bomberos, Gobierno Civil, etc.); y 6.º) qué entidad era la encargada de aprobar las proyecciones (Serra, 1956). El trato con el Cine-Clube do Porto (CCP) fue anterior al proyecto de crear la *secção*; en carta del 11 de octubre de 1956, Serra agradecía el envío de libros al Orfeão, figurando pues, como su principal proveedor bibliográfico dentro del proyecto de creación de una biblioteca cinematográfica; también les informaba sobre los planes de crear un cineclub: “aproveitamos a oportunidade em informar a V. Exa., que esta colectividade talvez se encontrasse interessada no desenvolvimento de um Cine-Clube nesta cidade” (Serra, 1956).

En otra carta del Cine-Clube de Figueira da Foz, constituido en 1954, su director, Manuel Leitão Fernandes, contestaba a todas aquellas cuestiones, destacando la referente a los boletines, donde aconsejaba adquirir las fichas en el Institut des Hautes Études Cinématographique (IDHEC). Respecto a la programación de las sesiones le hablaba de la Federação Portuguesa dos Cine-Clubes: “Existe em organização, uma Federação Portuguesa dos Cine-Clubes que por força do Decreto-Lei n.º 40.572 del 16 de abril de 1956, Artigo 3.2 indicará 50% dos filmes a exhibir pelos Cine-Clubes”; a continuación le indicaba que aquella ley aún no había entrado en vigor por lo que “os amigo têm liberdade para escolher os filmes que quiserem, os quais, evidentemente, devem ter categoria Cine-Clubista” (Leitão Fernandes, 1956). Es evidente la reticencia de algunos dirigentes cineclubistas como Azevedo, Costa o Ramos Pereira, quienes en 1955 se oponían a la creación de aquella federación, la cual, bajo el cetro de la PIDE, iba a restar muchas libertades al movimiento (Cunha, 2013, p. 402).

Las proyecciones de la SCOC se llevaron a cabo en el Teatro-Cine, hoy el Teatro Municipal de Covilhã. Para aquella primera sesión habían sido invitados todos y cada uno de los cineclubs portugueses existentes, direcciones que les había Leitão en la anterior carta. Se proyectó la película *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949) e

3 La carta de Campos Costa se halla en *Arquivo do Orfeão da Covilhã*, el cual aún se encuentra en proceso de organización. En las referencias bibliográficas lo citaremos como “AOC. Secção de Cinema”.

4 La cinefilia de Serra se remontaba a muchos años atrás, da cuenta de esto la extensa colección de revistas en el archivo del Orfeão: *Invicta Cine* (1923-1934), *Cinéfilo* (1928-1939), *Imagem* (1930-1935), *Animatógrafo* (1940-1942), *Vértice* (1942-1955), o *Visor* (Rio Maior, 1953-1955).

iba a ser comentada por Leonardo Ribeiro de Almeida, director de la Secção de Cinema do Circulo Cultural Scalabitano (Santarém). Esto no es baladí, pues si se hace memoria, fue el Orfeão Scalabitano quien impulsó la fundación del homólogo covillanense en 1926, así como su renacimiento en 1947. La presencia de Ribeiro de Almeida fue anunciada a todos aquellos cineclubs a los que se había remitido la invitación, así como en los periódicos locales *Noticias da Covilhã* y *Jornal do Fundão*: sin embargo, un telegrama de última hora enviado desde Santarém decía: “Impossível comparecermos devido doença dr almeida desejamos mehlror éxito secção cinema enviamos paternais saudações. ginestal machado” (Machado, 1957).

Desde el principio se plantearon las sesiones como algo más que simples proyecciones, siendo de nuevo el Cine-Clube de Figueira da Foz a través de Leitão, quien instó a que, después de ver *Jour de fête*, “exige o estudo de outra película de Jacques Tati, As Férias do Sr. Hulot, para que o público possa fazer um juízo exacto do valor desse realizador francês” (Leitão Fernandes, 1957). A continuación, se reproduce textualmente la presentación de la SCOC en su primer programa:

SAUDACÃO

O passo que hoje damos em frente constitui o início de uma carreira que, pelo seu objectivo, irá certamente contribuir para urna melhor compreensão do valor cultural da cinematografia, hoje tão rica em processos técnicos e artísticos.

Como toda a obra que começa, esta também não poderá certamente apresentar-se sem imperfeições, que esperamos ver desaparecidas com a ajuda e o entusiasmo dos nossos associados, graças a quem foi possível obter o ambiente próprio que nos permitiu criar mais esta iniciativa, que é preciso ampliar em número e em valor.

O Orfeão da Covilhã, nesta data que ficará célebre nos anais da sua existência, e ao ingressar no grupo de quantos a antecederam na cultura cinematográfica, saudamos todos os organismos congéneres esperando não desmerecer no caminho luminoso que já traçaram. (Programa 1 SCOC, 1957)

En un principio, los programas de las sesiones estaban integrados por las traducciones de las fichas que proporcionaba el IDHEC, así como por artí-

culos de las revistas cinematográficas portuguesas más influyentes, siendo, a partir de su segundo año, cuando anunciaron la inclusión de críticas propias: “Hoje abrimos con regozijo uma nova fase dos comentadores com a estreia do nosso associado António Moura Martins no comentario do filme Ricardo III” (Programa 22-23 SCOC, 1958). Se observa el nivel de implicación que desde su fundación tuvieron con la cultura cinematográfica y su intención de que esta llegara por fin a Covilhã, convirtiendo al tradicional espectador pasivo en activo; sin embargo, se referían a algunos obstáculos presentados durante el primer año, siendo el más importante, la imposibilidad de realizar *in situ* debates entre los espectadores al final de cada proyección.

Los textos que elegían para completar los programas, que evolucionaron desde simples sinopsis y datos técnicos a reflexiones más maduras, con la inserción de autores como Manuel de Azevedo, Georges Sadoul, Baptista Bastos, Ernesto de Sousa, Manuel Pina o Manuel Villaverde, casi todos provenientes de la prensa cinematográfica portuguesa: *Imagem* (1950-1961), *Vértice* (1942) o *Celulóide* (1957-1986).

En cuanto a las relaciones con homólogos españoles, destaca la relación con el de Salamanca, aunque existiera algún leve contacto con el de Valladolid, el de Zaragoza y el de Pontevedra. La primera noticia que se tuvo en Covilhã –según la documentación epistolar manejada– sobre la existencia del Cineclub de Salamanca fue a través de una carta enviada por el Cine-Clube de Braga, quienes recomendaban algunas revistas para la elaboración de los programas: “O *Cinema Universitario*, editado pelo Cine-Clube de Salamanca tem muito interesse, mais sai com irregularidade” (Moreira, 1957). La popularidad del CUSS en Portugal fue consecuencia de su amistad –consolidada en mayo de 1955 tras las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca–, con el Cineclub de Porto, encargándose este de la difusión de sus programas, actividades y revista entre los demás cineclubs portugueses.⁵ El de

5 Para una visión general sobre las Conversaciones de Salamanca, véase Francia, I. (1996). El cine en la etapa de Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el Sistema. *Revista de História das Ideias*, 18, 131-148; Nieto Ferrando, J. y Company Ramón, J.M. (coords.) (2006). *Por un cine de*

Covilhã recibió el 12 de abril de 1957 una remesa con los programas que había pedido a Salamanca el día 8, así lo agradecía Serra mediante una carta en la que también anunciaba el reciente éxito de sus dos primeras sesiones, del 30 de abril y del 7 de mayo; “seguem em separado os programas das sessões dando assim início ao intercâmbio que nos parece ser sempre útil entre estas organizações” (Serra, 1957). El programa de la segunda sesión en Covilhã insertaba un extracto del texto “Misión del cineclub”, de Orencio Ortega Frisón, el cual había sido publicado en el programa número doce del CUSS, del 29 de noviembre de 1953.

Uno de los proyectos más ambiciosos realizados por la SCOC fue la exposición *Movimento Cineclubista* en el salón del Teatro-Cine de Covilhã. Con motivo de su primer aniversario (en abril de 1958), se pusieron en contacto con todos los cineclubs continentales y de ultramar de Portugal a quienes, por correo, pidieron los siguientes datos: 1) fecha de fundación; 2) número de socios inscritos; 3) número de socios actuales; 4) cuota mensual; 5) número de sesiones en 35 y 16 mm; 6) número de sesiones por mes; 7) sesiones infantiles; 8) programas de todas las sesiones; y 9) dossier periodístico sobre sus actividades. Con intención de convertirla en una exposición transnacional, se pusieron también en contacto con el de Salamanca:

No próximo mês de Abril passa o 1.º Aniversário da nossa Secção de Cinema e desejamos comemorá-lo, entre outras actividades, e no intuito do desenvolvimento

lo real: cincuenta años después de las *Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca.

Para un acercamiento al cineclub de Salamanca: Hernández Marcos, J.L. y Ruiz Butrón, E. (1978). *Historia de los cine clubs en España*. Ministerio de Cultura; Nieto Ferrando, J. (2009). Del SEU a la crítica posibilista. *Cinema Universitario. Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Ediciones de la Filmoteca, 335-380; Ramos Arenas, F. Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960. *Communication & Society*, 30(1), 2017, 1-15; Herrería Bolado, M. (2019). *Cinema Universitario: cine y sociedad en Salamanca (1955-1963)*. *Actas V Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (pp. 102-113). Universidad de Salamanca (CEB); Ramos Arenas, F. (2024) *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

cineclubista, levar a efeito uma exposição onde figurem todos os cineclubes e as secções de cinema do continente e províncias ultramarinas (Serra, 1958a).⁶

Salamanca respondió con premura, enviando, el 18 de marzo de 1958, todos los datos y documentación solicitada para dicha exposición; adjuntaron todos los boletines de las sesiones del cineclub, los de las Conversaciones, un ejemplar de *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* y los números del tres al seis de *Cinema Universitario*, incluyendo referencias a las actividades que, hasta el momento, mayor trascendencia habían alcanzado en el círculo cineclubista español: Ciclos sobre Cine Español (1954), el I CEUC (1954), las Conversaciones (1955), las Sesiones de cine Amateur (1956), el Ciclo de Cine Mudo (1957), el Ciclo de Historia del Cine (1958) y la edición de *Cinema Universitario*. Desde Covilhã agradecieron el esfuerzo e interés de Salamanca y, aprovechando esta buena sintonía, solicitaron un listado con todos los cineclubs españoles existentes en 1958 para añadir a la exposición, para lo que el de Salamanca les indicó que recibirían, “por mediación de la Federación Nacional de Cine-Clubes de España, una relación completa y detallada de los cine-clubes españoles” (Lomo, 1958).

La exposición, según los organizadores y la prensa local, fue un éxito, suponiendo el primer inventario completo en el que constaban todos los cineclubs de la Península Ibérica y de sus colonias ultramarinas. Es reseñable que fuera aquella sección de cine, perteneciente al orfeón de una pequeña ciudad portuguesa, quien planteara y expusiera el reconocimiento a la labor cineclubista. Existen algunas fotografías sobre la exposición en las que puede observarse la disposición de los paneles, dedicados a los cineclubs y sus datos fundacionales y asociativos. Pero esta exposición no se centró únicamente en el cineclubismo, hubo espacio también para la música (antologías de la música jazz norteamericana, de la música regional portuguesa y la composición impre-

6 La documentación referente al CUSS, custodiada por el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPS), se citará así: “AHPS. Cineclub Universitario del SEU”, seguida de las referencias de caja, carpeta y año. Por ejemplo: *AHPS. Cineclub Universitario del SEU*. 4/1-1956/1959.

sionista de Claude Debussy). También se dedicaron paneles a la vida y obra de Manoel de Oliveira o de Charles Chaplin.



Figura 1. Disposición de los paneles temáticos en la Sala del Teatro-Cine de Covilhã. Fuente: Arquivo Histórico do Porto. Reportagem fotográfica: exposição Movimento Cineclubista (Covilhã). Espólio do CCP. Cota: G-02/2016-CCP-243 (3)-10.

El primer aniversario de la SCOC se celebró entre los días 15 y 25 de abril de 1958 y, aparte de la exposición sobre el movimiento cineclubista, ofrecieron sesiones infantiles y de 16 mm, las cuales se llevaron a cabo en salón de proyección del Orfeão. Durante aquel primer año, el número de abonos había pasado de los 187 de la primera sesión a los 720 de la última, por lo que el cine, en sus funciones educativa y cultural, estaba llegando a la pequeña ciudad textil y, pese a las dificultades impuestas por algunos distribuidores, pudieron efectuar una buena muestra de cine francés (Renoir, Clair, Carné, Tati), así como alguna japonesa y norteamericana (Programa 22-23 SCOC, 1958). Incluso se proyectaron películas de las dos grandes esperanzas del cine español, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, en las sesiones 7 (30 de abril de 1957) y 20 (4 de marzo de 1958). Para presentar *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G. Berlanga, 1953) en el programa de mano, se utilizó un texto de José Francisco Aranda de la undécima sesión del Cineclub Oliveira de Azeméis. Para *Muerte de un ciclista* (J.A. Bardem, 1955), utilizaron uno de Jacques Doniol-Valcroze publicado en el número 51 de *Cahiers du cinéma* y el que Marcelo Arroita Jáuregui publicó en el número 8 de la revista madrileña *Objetivo* (1953-1955).

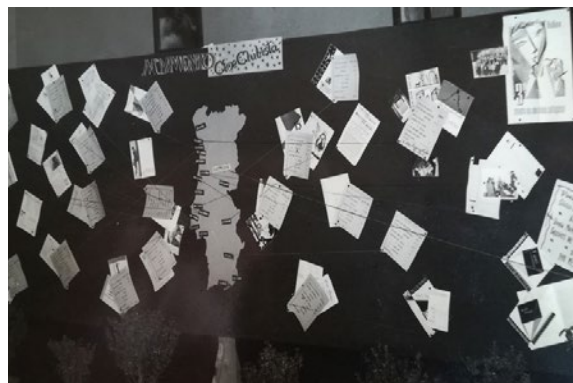


Figura 2. Panel con el mapa del cineclubismo portugués continental. Fuente: Arquivo Histórico do Porto. Espólio do CCP. Reportagem fotográfica: exposição Movimento Cineclubista (Covilhã). Cota: G-02/2016-CCP-243 (3)-5.

Es en torno a Bardem donde encontramos otro acercamiento a Salamanca, pues, en mayo de 1959, Benavides Serra les felicitaba por la calidad, honestidad y actualidad de *Cinema Universitario* y, a su vez, solicitó la dirección de Bardem, a quien querían en Covilhã para que presentara su última película, *Calle Mayor* (1957). En el programa 46/47 correspondiente al 5 y 15 de mayo de 1959, incluyeron *Il Tetto* (Vittorio De Sica, 1956) y la película de Bardem, un claro guiño a las vinculaciones neorrealistas del cineclubismo español y del cine de este director, a quien se le esperaba en Covilhã –aunque finalmente rehusara la invitación– con gran entusiasmo. Puede constatar en el periódico local, donde insertaban una nota titulada *Juan A. Bardem a Covilhã?*, y acto seguido especulaban sobre lo beneficioso de dicha visita: “os cineclubistas covilhanenses muito poderão beneficiar, até porque se trata duma personalidade ligada a uma cinematografia de que pouco ou nada conhecemos” (Serra, 1959).

Hay que esperar hasta 1961 para volver a tener evidencias epistolares entre Salamanca y Covilhã. En aquella ocasión se daban en el contexto de la actuación del coro del Orfeão en el Casino de Salamanca. Juan Manuel Soriano, quien había ocupado, alternadamente, los cargos de vocal, tesorero y subdirector del CUSS desde la temporada 1956-1957, pero que, precisamente, durante la actual temporada (1960-1961), no ocupaba ningún cargo de forma oficial, fue el vínculo mediante el que se organizó la actuación del coro covillanense como parte de la festividad de

San Juan de Sahagún. La actuación del coro estaba programada para la mañana del sábado 10 de junio, por lo que Serra propuso la celebración de una sesión extraordinaria de cineclub en Salamanca, en la cual proyectarían los hitos cinematográficos de Manoel de Oliveira, *Douro, faina fluvial* (1931) y Aniki-Bóbó (1942), vistas en el salón de actos del Colegio Salesianos durante la mañana del domingo. Esta sesión había sido puesta en duda por Soriano ya que, a esas alturas de junio, la masa asociativa –estudiantes en su mayoría– había abandonado la ciudad, por lo que exponía a Serra: “De estos films, únicamente tenemos una breve referencia, ¿tienen suficiente importancia y trascendencia en el cine portugués, para traerla para un 20%, como máximo, de nuestros socios?” (Soriano 1961). *Douro, faina fluvial* había sido proyectada durante las Conversaciones, sin embargo, fue la primera y última vez que pudo verse *Aniki-Bóbó*, considerada por algunos, paradigma del realismo cinematográfico portugués. Por tanto, fue la SCOC quien hizo de embajadora del cine portugués en Salamanca, hecho apuntado en el boletín correspondiente a la sesión 232 del CUSS, donde se agradecía su realización a la Cinemateca Portuguesa, al Cine-Club (*sic.*) de Covilhã y a José Manuel Soriano.

El texto dedicado a la obra y figura de Manoel de Oliveira fue redactado por Hernández Marcos, quien subrayó la importante labor de dar a conocer otros cines a través de la actividad cineclubista. Un cine, el portugués, que consideraba de similar trayectoria al español, es decir, cines sin una identidad definida, dedicado –en el caso portugués– a la “producción de películas de fados y folklore de pacotilla” (Hernández Marcos, 1961). Con Oliveira, pese a pertenecer a la vieja escuela, se abría un claro en una industria que padecía similares taras legales, intelectuales y económicas que la española. Esta sesión de cine portugués volvió a despertar en el cineclub un interés en estado de hibernación tras las Conversaciones, pues dedicaron el siguiente número de *Cinema Universitario* al estado del cine luso. Pese a aquel entusiasmo, habría que esperar hasta 1968 para volver a ver una película portuguesa en sesión de cineclub en Salamanca: *Belarmino* (Fernando Lopes, 1962) en las sesiones 474 (1 de mayo de 1968) y 547 (31 de octubre de 1971) y *Num Mar de Moliço* (Alfredo Tropa, 1966) en las sesiones 474 (1 de mayo de 1968) y 598 (11 de abril de 1975); ambos, documentales insertos en la nueva ola de cine portugués.

4. Conclusiones

La industria cinematográfica portuguesa, de escasa producción, no llegaba a los cines comerciales españoles, pues los distribuidores entendían que invertir en la importación y doblaje de aquellas películas les traería pérdidas, preferían no arriesgar e invertir en las obras que llegaban de Hollywood, las cuales aseguraban beneficios económicos (Benet, 2012, p. 180). Solamente hubo algunas coproducciones durante los años cuarenta, siendo Augusto García Viñolas y José Leitão de Barros quienes mayor protagonismo tuvieron, pero aquella colaboración, debido a razones insalvables, como la injerencia de los técnicos españoles, la mala aceptación del doblaje o las leyes proteccionistas, terminó agotando las posibilidades de coproducción (González, 2006, pp. 44, 60). Las salas comerciales no eran el foco de acción de las pretensiones estéticas e ideológicas de aquel cineclubismo, luego no se entiende cómo el cine portugués no tuvo apenas incidencia en las programaciones de los cineclubs españoles, además, un cine, el de los años sesenta, que se ubicaba en los movimientos de renovación y de nuevas olas que venían sucediéndose desde finales de los años cincuenta por toda Europa. *Dom Roberto, Os Verdes Anos* o *Belarmino*, matrices de aquel nuevo cine portugués y cercanas al movimiento cineclubista (Sales, 2010), no fueron estrenadas ni en las salas comerciales ni en los cineclubs españoles, teniendo que esperar varios años para poder verlas en España.

Los cineclubs portugueses, al igual que los españoles, se suministraban de las embajadas e institutos de cultura extranjeros, sin contar las empresas de distribución privadas y las cinematecas. En el fondo documental CUSS, así como existe un archivo epistolar con todo tipo de embajadas, institutos y alguna cinemateca extranjera, no hallamos atisbo alguno de comunicación con la Cinemateca Portuguesa. Esta, fundada en 1948 por medio del *Fundo do Cinema*, funcionaba de manera muy precaria, incapaz –debido a que apenas contaba con un archivo filmico– de abastecer a los cineclubs portugueses, mucho menos a los españoles. Apuntaba Granja que, esta cinemateca, por ley, tenía la obligación de destruir las películas tras su explotación comercial, así como tenía prohibida la producción, distribución y exhibición de películas de 16 mm sin la autoridad expresa del gobierno (Granja, 2006, p. 135).

El marco de relaciones cineclubistas entre Salamanca –a través de las Conversaciones de 1955– y Oporto, ha sido estudiado a la par de nuestras investigaciones por Jorge Nieto Ferrando e Isabel Duarte (2023). Este episodio entre Covilhã y Salamanca representa un caso de intercambio cultural, nexos entre ambas cinematografías nacionales, ampliando el campo de lo transnacional más allá de los centros culturales, ubicados en las capitales y grandes ciudades de los Estados. Estos vínculos existían con otros cineclubs portugueses, con los que también había intercambio de programas y a los que hacían llegar *Cinema Universitario*, pero es Covilhã uno de los que mayor contacto mantuvieron con Salamanca, siendo significativa su geografía y demografía, una pequeña ciudad industrial, en la que aquel Orfeão, por iniciativa casi personal de Benavides Serra, tuvo un importante papel –aun sin ser un cineclub– en el movimiento cineclubista portugués. Hemos querido, por una parte, rescatar de la memoria una sección de cine que no aún no ha sido estudiada y, por otra, abrir una vía de investigación que apele a las relaciones cineclubista entre ambos Estados. A su vez surgen interesantes cuestiones, como el estudio sobre la recepción del cine portugués a través de los cineclubs españoles durante la etapa franquista o los paralelismos entre sus nuevos cines a partir de la década de los años sesenta.

Por tanto, la periferia, en este caso Covilhã y Salamanca, se presenta como punto de encuentro y conexión entre ambos países. La celebración de la exposición sobre el movimiento cineclubista, en 1958, propició una mayor incidencia en el marco de relaciones entre ambos países. Fue el de Covilhã el detonante –aparte de las relaciones y gestiones de José Francisco Aranda– para que en la revista *Cinema Universitario* publicaran un número dedicado a la cinematografía lusa.

Referencias bibliográficas

- [1] Anónimo. (1928). Una organización. *Cinema para minorías. La Gaceta Literaria*, 41, 2. Anónimo. (1958, 15 de abril). Ao nosso 1.º ano de actividades. *Programa 22-23 SCOC*.
- [2] Anónimo. (1962, 23 de marzo). Necrológica: Benavides Serra. *Jornal do Fundão*, 4,14.
- [3] Anónimo. (1962, 24 de marzo). Obituário: Benavides Serra. *Noticias da Covilhã*, 4.
- [4] Benet, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Paidós.
- [5] Campos Costa, M. (1962, junio). [Carta a Marcelino Medeiros, del *Jornal de Comércio de Marília*, de São Paulo]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [6] Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Pepa Linares (trad.). Ed. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1990).
- [7] Cunha, Paulo. (2013). Cineclubismo e Censura em Portugal 1943-65. En M. Marcos y E. Camarero (Eds.). *Actas II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI* (pp. 397-405). Universidad de Salamanca (CEB). https://cebusal.es/wp-content/uploads/2020/09/Actas_online_II_Congreso_Cine_Salamanca_ok2013.pdf
- [8] Duarte, J.I. y Nieto Ferrando, J. (2023). Um exemplo para nos? Recepção y efectos de las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955) en el cine portugués”. *Bulletin of Hispanic studies (Liverpool, 2002)*, 100(8), 819-837.
- [9] González García, F. (2006). El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944. *Secuencias*, 23, 36-66. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4098/4377>
- [10] Granja, P. (2006). As origens do movimento dos cine-clubes em Portugal 1924-1955. [Dissertação de Mestrado em História Contemporânea]. Faculdade de Letras de Coimbra.
- [11] Hernández Marcos, J.L. (1961, 11 de junio). Oliveira y el cine portugués. *Boletín CUSS* 232.
- [12] Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Eugenio Imaz (trad.). Alianza. Trabajo publicado en 1938.
- [13] Leitão Fernandes, M. (1956, 30 de noviembre). [Carta del Cine-Clube de Figueira da Foz a la SCOC]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [14] Leitão Fernandes, M. (1957, 8 de abril). [Carta del Cine-Clube de Figueira da Foz a la SCOC]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [15] Lomo, J.M.ª. (1958, 8 de abril). [Carta del CUSS a la SCOC]. *AHPS. Cineclub Universitario del SEU*. 4/1-1956/1959.
- [16] Machado, G. 1957 (30 de abril). [Telegrama del Círculo Cultural Scalabitano a la SCOC]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [17] Mineiro, J. (2013). Experiências Coletivas, Solidariedades e Identidades: o caso do movimento operário da Covilhã. *Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, 2, 142. <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/14689/1/ubimuseum02.joao-mineiro.pdf>
- [18] Moreira, J. (1957, 4 de febrero). [Carta del Cine-Clube de Braga a la SCOC]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [19] *Programa 1 SCOC*. 1957. “Saludação”, 30 de abril de 1957.
- [20] Saravia Júnior, A.; Mendes dos Santos, J.; Pinheiro Fonseca, J; de Almeida Bonina, V. (Eds.). (1977). *Orfeão da Covilhã. 50 Anos de Actividade*. Orfeão da Covilhã.

- [21] Sales, M. (2010). *Em busca de um Novo Cinema Português*. LabCom. https://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/20110228-2010_21_sales_cinema_portugues.pdf
- [22] Serra, B. (1956a, 14 de noviembre). [Carta al Cine-Clube de Aveiro]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [23] Serra, B. (1956b, 11 de octubre). [Carta al Club Português de Cinematografia-Cine Clube do Porto]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [24] Serra, B. (1957, 27 de mayo). [Carta del Orfeão al CUSS]. *AOC. Secção de Cinema*.
- [25] Serra, B. (1958a, marzo). [Carta de la SCOC al CUSS]. *AHPS. Cineclub Universitario del SEU. 4/1-1956/1959*.
- [26] Serra, B. (1958b, 13 de octubre). [Carta de la SCOC a la Comissão dos Cine Clubes]. *AOC*.
- [27] Serra, B. (1959, 5 de enero). [Carta de la SCOC al CUSS]. *AHPS. Cineclub Universitario del SEU. 4/1-1956/1959*.
- [28] Soriano, J.M. (1961, 7 de mayo). [Carta a Benavides Serra]. *AOC. Secção de Cinema*.

He has also participated in the research project "Intermediality and Institution: Inter-Artistic Relations: Literature, Audiovisual, Visual Arts" (HAR 2017-85392-P).

Bio

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, con la tesis titulada *Cinema Universitario (1955-1963). Perspectiva diacrónica y resonancias socioculturales*. Graduado en Historia del Arte con máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es miembro del grupo de investigación GIS (Grupo de Investigación Ideología, Imagen y Sociedad) y lo fue de GELYC (Grupos de Estudios sobre Cine y Literatura). En periodo de orientación postdoctoral (POP), trabaja sobre el cine y la crítica cinematográfica española de los años cincuenta y sesenta, concretamente sobre las implicaciones de la revista *Cinema Universitario*, percibida como un objeto de mediación cultural, social y política, abordando su estudio desde diferentes escenarios históricos.

También ha participado en el proyecto de investigación "Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas" (HAR 2017-85392-P).

PhD in Art History from the University of Salamanca, with the thesis entitled *Cinema Universitario (1955-1963). Diachronic Perspective and Sociocultural Resonances*. Graduated in Art History with a master's degree in Advanced Studies in Art History from the University of Salamanca. He is a member of the research group GIS (Research Group Ideology, Image and Society) and was a member of GELYC (Groups of Studies on Film and Literature). In a postdoctoral orientation period (POP), he works on Spanish cinema and film criticism of the fifties and sixties, specifically on the implications of the magazine *Cinema Universitario*, perceived as an object of cultural, social, and political mediation, approaching its study from different historical scenarios.

Romy Schneider em Portugal: Cinema transnacional e censura no período Marcelista (1968-1974)¹

Romy Schneider in Portugal: Transnational cinema and censorship in the Marcelist period (1968-1974)

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](https://orcid.org/0000-0002-0797-8891)

Ana Bela Morais

anabmorais@edu.ulisboa.pt

CEComp – Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal

ORCID iD [0000-0001-6728-1319](https://orcid.org/0000-0001-6728-1319)

DOI <https://doi.org/10.34623/jdn2-f603>

Recebido 2024-07-30

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Carrega, J., & Morais, A. B. (2024). Romy Schneider em Portugal: Cinema transnacional e censura no período Marcelista (1968-1974). *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/297>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

O objetivo principal deste artigo é investigar a presença de Romy Schneider nos cinemas portugueses, em particular na região do Algarve, valorizando a dimensão transnacional do seu estrelato, e analisando, simultaneamente, os processos de censura aos filmes da atriz em Portugal. O período cronológico escolhido para este artigo vai de 1968 a 1974, ou seja, o período final da ditadura portuguesa, no qual Marcelo Caetano foi Presidente do Conselho de Ministros. Estes anos coincidem com uma representação da atriz no ecrã diferente daquela que a celebrou nos anos 50, projetando uma imagem de pureza e candura, sobretudo com a trilogia Sissi, a Imperatriz austríaca, e correspondem ao período áureo da sua carreira na indústria de cinema da Europa mediterrânea. Quais os comentários dos censores? Havia maior abertura nos critérios da censura aos filmes, no que respeita a mostrar imagens de corpo nu e a assuntos de ordem ética, nestes últimos anos da ditadura portuguesa? Estas são questões a que tentaremos dar resposta, tendo em conta o conteúdo dos relatórios e processos de censura. A investigação aqui apresentada desenvolveu-se nos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo, nomeadamente nos processos de censura aos filmes estrangeiros, que estão depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) em Lisboa.

Palavras-chave

Romy Schneider · Cinema transnacional · Censura ao cinema em Portugal · Marcelismo · Cinema da Europa mediterrânea

¹ Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04019/2020 CIAC Base.

Abstract

The main objective of this paper is to analyze the presence of Romy Schneider in Portuguese cinemas, especially in the Algarve region, valuing the transnational dimension of her stardom, and simultaneously analyzing the processes of censorship of the actress's films in Portugal. The chronological period chosen for this article goes from 1968 to 1974, i.e. the final period of the Portuguese dictatorship, during which Marcelo Caetano was President of the Council of Ministers. These years coincide with a different representation of the actress on screen from the one that made her famous in the 1950s, projecting an image of purity and candour, especially with the trilogy *Sissi*, the Austrian Empress. What were the censors' comments? Was there more openness in the censorship criteria for films, regarding showing naked body images and ethical issues, in these last years of the Portuguese dictatorship? These are questions that we will try to answer, considering the contents of censorship reports. The research presented here was developed in the archives of the National Secretariat of Information and Tourism, namely in the foreign film censorship minutes, which are deposited in the National Archive of Torre do Tombo (ANTT) in Lisbon.

Keywords

Romy Schneider · Transnacional cinema · Film censorship in Portugal · Marcelism · European mediterranean cinema

Introdução

Quatro décadas após o seu desaparecimento, Romy Schneider (23 de setembro de 1938-29 de maio de 1982) é recordada como uma das grandes estrelas do cinema europeu, com uma carreira internacional dividida entre os estúdios da Alemanha, França, Itália, Reino Unido e Hollywood. Partindo de uma análise transnacional da carreira da atriz, este trabalho pretende analisar a presença dos filmes de Romy Schneider em Portugal, com destaque para a região do Algarve, e a censura que estes sofreram durante o período Marcelista, etapa final da Ditadura do Estado Novo, que corresponde aos anos de 1968 a 1974. Optámos por focar o nosso trabalho neste período

pois coincide com aquele em que Romy Schneider se libertou definitivamente da imagem de pureza e inocência com que ficou célebre no final dos anos cinquenta, na trilogia de filmes sobre a princesa austríaca *Sissi*, tendo relançado a sua carreira em França, graças ao sucesso internacional de *A piscina/La piscine* (Derai, 1969) e à sua colaboração com o realizador Claude Sautet.

A pesquisa desenvolveu-se nos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo, nomeadamente nos Processos de Censura aos filmes, nacionais e estrangeiros, que estão depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) em Lisboa.

Romy Schneider: uma estrela do cinema transnacional da Europa mediterrânea

Coincidindo com o *boom* económico do pós-guerra e o início da construção europeia e do mercado comum, as décadas de 1950 e 1960 assinalaram o florescimento de acordos de coprodução cinematográfica entre produtoras europeias, fomentados pela assinatura de convénios governamentais entre Itália, França, Espanha, Reino Unido, República Federal da Alemanha e antiga Jugoslávia. Enquadrados numa estratégia política e económica que visava contrariar a hegemonia do cinema norte-americano no mercado europeu do pós-guerra, os acordos de coprodução permitiram agregar recursos económicos e aportes criativos, contribuindo em muito para revitalizar as indústrias cinematográficas destes países².

Os acordos de coprodução estimularam também a circulação de profissionais da indústria de cinema entre os estúdios de Roma, Paris, Madrid, Berlim, Londres e Belgrado, onde se desenvolveu um ecossistema cosmopolita, no qual os produtores, argumentistas e realizadores procuravam ultrapassar as suas fronteiras nacionais, estabelecendo uma comunicação com os espectadores de nações com as quais partilhavam afinidades histórico-culturais. Nesta dinâmica, a aposta num cinema popular, baseado em géneros e

2 Em França, a importância da coprodução cinematográfica foi tão grande que, em 1960, 50% dos filmes franceses (cerca de 80 longas-metragens) resultaram dos convénios estabelecidos durante a década de 1950 (Temple & Witt, 2004, p. 212).

estrelas, desempenhou um papel fundamental para a sustentabilidade da indústria. Para enfrentar o gigante americano, os produtores europeus apostaram no desenvolvimento de um cinema transnacional que encontrou públicos não só na Europa ocidental, mas também em mercados como a América Latina, o Magrebe, e o Japão.

A estreita colaboração estabelecida entre produtoras francesas, italianas e espanholas, entre meados das décadas de cinquenta e setenta do século XX, traduziu-se no florescimento de géneros populares como o melodrama, o filme policial e o thriller de suspense, assim como um variado leque de filmes de aventuras, protagonizados por cowboys, espadachins e agentes secretos, mas viabilizou também um cinema de autor, cujo modernismo, apelava igualmente a um público cosmopolita e internacional. (Carrega, 2023, pp. 32-37).

Elemento central na afirmação do cinema transnacional da Europa mediterrânea, foi a popularidade das suas estrelas, um conjunto de atores emblemáticos que cativaram plateias de diferentes nacionalidades, e que os espectadores associavam aos diferentes géneros cinematográficos que dominaram este período. Uma das estrelas do cinema europeu, na década de 1950, foi Romy Schneider, rainha dos filmes cor-de-rosa germânicos que, ainda adolescente, ganhou notoriedade ao protagonizar o papel da princesa austríaca Sissi³. Em Portugal, estes filmes registaram enorme popularidade, até mesmo em regiões periféricas como o Algarve, onde a imprensa regional anunciava “Começa no próximo sábado a marcação de bilhetes para os 4 espetáculos dos próximos dias 7 e 8, do maravilhoso filme *Sissi, a jovem Imperatriz*.” (*Correio do Sul*, 28 Novembro 1957, n.º 2079), sessões que tiveram lugar na grande sala do Cinema de Santo António em Faro, onde o filme viria a ser reexibido em janeiro de 1962 (*O Algarve*, 21 Janeiro 1962, n.º 2808) e novamente em fevereiro de 1965 (*Correio do Sul*, 25 Fevereiro 1965, n.º 2443).

3 Nomeadamente, *Sissi* (1955), *Sissi, a Jovem Imperatriz/Die junge Kaiserin* (1956) e *Sissi e o destino /Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957), três filmes do veterano Ernst Marischka (1893-1963), realizador que, nos anos trinta, lançara no cinema Magda Schneider, mãe de Romy, atriz que interpretou precisamente esse papel nos filmes em que Marischka dirigiu a sua filha.

A imagem da atriz ficou de tal modo marcada pela personagem de Sissi, que, em Dezembro 1960, o jornal *O Algarve* anunciava: “a linda Romy Schneider de Sissi no seu melhor filme – *A Bela Mentirosa*”⁴, o qual foi exibido na capital algarvia em quatro sessões, que se realizaram nos dias 7 e 8 de dezembro (*O Algarve*, 4 Dezembro 1960, n.º 2749) e no Cine-Foz de Vila Real de Santo António, em 19 de março de 1961 (*Notícias do Algarve*, 19 Março 1961, n.º 393), sendo reexibido em Agosto de 1963, na Esplanada São Luís Parque de Faro (*Correio do Sul*, 15 Agosto 1963, n.º 2369.)⁵.

O sucesso dos “filmes Sissi”, abriu as portas dos estúdios franceses à jovem atriz alemã, que protagonizou *Cristina/Christine* (Gaspard-Huit, 1958), uma coprodução franco-italo-alemã, onde contracenou com o estreado Alain Delon, de quem ficaria noiva no ano seguinte, facto que contribuiu para a decisão da atriz em abandonar a Alemanha e apostar no cinema francês e italiano, com um foco particular no cinema de autor. Com efeito, no início dos anos sessenta, Romy Schneider participou em *Duelo na ilha/Le combat dans l'île* (A. Cavalier, 1961), *Bocaccio 70* (L. Visconti, F. Fellini, V. De Sica, M. Monicelli, 1962) e *O Processo/Le Procès* (O. Welles, 1962), assim como grandes produções norte-americanas como *O Cardeal/The Cardinal* (O. Preminger, 1963), nos quais a atriz procurou dissociar-se definitivamente da imagem de Sissi, e das jovens puras que interpretara nos filmes germânicos da década de 1950, escolhendo interpretar personagens moralmente ambíguas e abertamente sedutoras em filmes direcionados a um público adulto.

Em Abril de 1962, Romy Schneider deslocou-se a Portugal para representar *La Mouette*, uma peça de

4 *A Bela Mentirosa/Die schöne Lügnerin* (1959), uma comédia romântica realizada por Axel von Ambesser, estreou em Portugal no dia 19 de Abril de 1960.

5 *Entre Dois Amores/Wenn der weiße Flieder wieder blüht* (Deppe, 1953) foi exibido em maio de 1959 no Cinema de Portimão (*Comércio de Portimão*, 21 Maio 1959, n.º 1678); *A Miúda/Scampolo* (Weidenmann, 1958), exibido em junho 1960, no cinema Esplanada São Luís Parque (*Correio do Sul*, 16 junho 1960, n.º 2209); *Cristina/Christine* (Gaspard-Huit, 1958) exibido em novembro de 1962, no Cinema de Santo António em Faro (*O Algarve*, 18 novembro 1962, n.º 2851) e *Um anjo de rapariga/Ein Engel auf Erden* (Radványi, 1959), foi exibido em outubro de 1965 em Tavira (*Povo Algarvio*, 3 outubro 1965, n.º 1633).

Tchekhov. Na chegada ao aeroporto de Lisboa, no dia 24 de Abril, foi entrevistada por Maria Leonor para RTP, que apresentou deste modo a atriz: “Temos aqui Romy Schneider, a adorável Sissi daquela série de filmes que o público em geral aplaude”. Na entrevista conduzida em francês, a entrevistadora perguntou a Schneider qual o seu filme favorito. A atriz austríaca respondeu que os filmes de Sissi estavam no passado e que os seus filmes favoritos eram os mais recentes, *Le combat dans l'île* e *Boccaccio 1970*, onde foi dirigida por Visconti, o seu realizador favorito (RTP, 24 de abril, 2024).

Até ao final da sua vida, Schneider procurou distanciar-se da imagem de Sissi, cristalizada no imaginário popular. Numa das suas últimas entrevistas, a atriz confessou:

Je déteste cette image de Sissi. Qui suis-je encore pour le public, si ce n'est encore et toujours cette petite princesse des feuillets? Mais depuis longtemps je ne suis pas Sissi. En fait, je ne l'ai jamais été. Je suis une femme triste de quarante-deux ans et je m'appelle Romy Schneider (Lelait, 2003, p. 169)⁶.

Em meados dos anos sessenta, a carreira de Romy Schneider perdeu algum fulgor, em parte, porque a atriz se distanciou do grande público ao participar em filmes de autor que foram censurados em Portugal, como *Boccaccio 70* (De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti, 1970), *O Processo/Le Prôces* (Welles, 1962)⁷, ou *10:30 P.M. Summer* (Dassin, 1965).

Após uma pausa para viver a experiência da maternidade, Romy Schneider regressou ao cinema em 1968, para participar num thriller de suspense intitulado *A piscina/La piscine* (Deray, 1969), coprodução franco-italiana realizada por Jacques Deray. O filme que reuniu Schneider com Alain Delon, despertou a curiosidade do público e da imprensa, na expectativa de uma reaproximação entre o célebre par ex-namorados, e contribuiu para transformar o filme num fenómeno de popularidade. Foi nos

estúdios de Boulogne, durante a pós-sincronização de *A piscina/La piscine* (1969) que Romy conheceu o realizador Claude Sautet (1924-2000), com quem estabeleceu uma importante relação criativa que se traduziu também numa duradora amizade com o cineasta e a sua família (Hallet, 2023, pp. 146-147). Com Sautet, Romy protagonizou um ciclo de retratos íntimos e contemporâneos da classe média alta parisiense, oferecendo um olhar compassivo sobre os dramas vividos por um conjunto de personagens que suscitavam a simpatia de muitos espectadores em virtude dos seus problemas familiares, conjugais e profissionais.

Nos filmes que protagonizou entre o final da década de 1960 e meados dos anos setenta, a atriz representou, com raras exceções, mulheres de classe média alta, bonitas e maduras, relativamente emancipadas, por vezes marcadas por uma melancolia que refletia os seus dramas pessoais, mas geralmente disponíveis para amar.

O sucesso comercial de *A piscina/La piscine* (Deray, 1969), *As Coisas da Vida/Les Chooses de La Vie* (Sautet, 1970) e *O estranho caso do inspector Max/Max et le ferrailleurs* (Sautet, 1971), permitiram a Romy Schneider libertar-se finalmente da imagem de jovem virginal, cândida e pura dos anos cinquenta. Aos olhos do grande público, a atriz ressurgiu com uma nova imagem, dentro e fora do grande ecrã, a de uma mulher confiante e sedutora, cujo estilo “chic parisiense” era totalmente moderno (Hallet, 2023, p. 135)⁸. Os papéis que Schneider escolheu ao longo da década de 1970, revelam a sua vontade de crescer como atriz, explorando personagens mais complexas, por vezes emocionalmente fragilizadas, que eram diametralmente opostas às jovens alegres e otimistas que representou nos filmes alemães da década de 1950. Talvez tenha sido essa tristeza melancólica que transpira em muitas das suas interpretações, e assumiu expressão máxima em filmes como *O último comboio/Le Train* (Granier-Deferre, 1973) e *O importante é amar /L'important c'est d'aimer* (Zulawski,

6 Eu detesto esta imagem de Sissi. Quem sou eu ainda para o público, senão ainda e sempre essa princesinha das novelas? Mas há muito tempo que não sou Sissi. Na verdade, nunca fui. Sou uma triste mulher de quarenta e dois anos e meu nome é Romy Schneider (tradução do autor).

7 Este filme só estreou em Portugal no mês de novembro de 1970.

8 O fracasso em França de *A Califa/La Califfa* (Bevilacqua, 1970), poderá dever-se ao facto de a atriz ter interpretado uma empregada fabril. Este filme foi exibido em Faro, após a Revolução, no Domingo 22 dezembro de 1974 (*O Algarve*, 18 Dezembro 1974, n.º 3475).

1975), uma das características que o público português mais admirou na atriz.

A carreira de Romy Schneider evidencia o caráter eminentemente transnacional de boa parte do cinema produzido na Europa mediterrânea entre as décadas de cinquenta e setenta. Com efeito, durante o período de 1968 a 1974, que constitui o foco principal deste artigo, a filmografia da atriz foi dominada por coproduções franco-italianas, destacando-se o envolvimento da companhia Lira Films (estabelecida em Paris), em filmes como *As coisas da vida/Les choses de la vie* (Sautet, 1970), *Quem?/Qui?* (Keigel, 1970), *O estranho caso do inspector Max/Max et les ferrailleurs* (Sautet, 1971), *César e Rosália/César et Rosalie* (Sautet, 1972), *O último comboio/Le Train* (Granier-Deferre, 1973) e *Um amor passageiro/Un amour de pluie* (Brialy, 1974)⁹.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a Lira Films estabeleceu uma parceria profícua com as produtoras e distribuidoras italianas Fida Cinematográfica e Fono Roma, cujos créditos incluem, para além de três filmes com Romy Schneider¹⁰, obras importantes como *O exército das sombras/L'armée des ombres* (Melville, 1969), *O círculo vermelho/Le cercle rouge* (Melville, 1970) e *A Grande farra/La grande bouffe* (Ferreri, 1973). Aos parceiros franceses e italianos, juntaram-se, em várias ocasiões, produtoras alemãs como a Terra Film-Kunst e TIT Filmproduktion GmbH, que participaram como parceiras minoritárias em cerca de três dezenas de coproduções franco-italianas, com o objetivo de garantir a distribuição destes filmes no mercado germânico, onde a atriz ainda registava alguma popularidade.

A década de 1960, em particular após a revolução cultural espoletada pelo Maio de 68, resultou num questionamento dos códigos tradicionais de comportamento relacionados com a sexualidade e as relações interpessoais. A filmografia de Romy

Schneider reflete o momento histórico destes filmes que, naturalmente, devem ser analisados no seu contexto. Na verdade, o sucesso comercial registado pelo cinema transnacional da Europa mediterrânea testemunha o desenvolvimento de uma sociedade europeia cada vez mais cosmopolita e aberta ao diálogo cultural. Produto de uma sociedade de consumo que floresceu durante as décadas de 1960 e 1970, o cinema contribuiu para o desenvolvimento de um cosmopolitismo que estimulou uma relação positiva com a diferença e uma rejeição dos valores tradicionais (Bergfelder, 2012, p. 63). Nesse sentido, o cinema transnacional da Europa Mediterrânea constituiu um elemento importante de um modernismo vernacular, entendido como um nível intermédio de produção e consumo de massas em que as dinâmicas da produção cinematográfica se situaram entre o global e o local (Hansen, 2010, pp. 296-300).

A Censura aos filmes de Romy Schneider em Portugal

A década de 1960 e o início dos anos setenta assinalaram profundas transformações na sociedade portuguesa. O surgimento de uma sociedade de consumo que desenvolveu meios de comunicação de massas, como a televisão; a eclosão da guerra colonial, um dos fatores que mais estimulou a emigração em massa para França, Alemanha e Suíça, e o desenvolvimento de uma indústria turística que, no final dos anos sessenta, atraía a Portugal mais de um milhão e meio de turistas, foram fatores determinantes para uma abertura de mentalidades, em particular entre a população mais jovem (Telo, 1993, pp. 327-28).

Em setembro de 1968, Marcello Caetano substituiu Oliveira Salazar na Presidência do Conselho de Ministros. Quando assumiu o poder, Caetano prometeu implementar reformas políticas, económicas e sociais, iniciando um período de desanuviamento da repressão política e cultural. Durante um período de relativa liberalização, promovida pelo governo marcelista, toda uma geração de jovens estudantes, em particular nos principais centros urbanos torna-se “estrangeirada”, adotando os figurinos culturais que lhe chegam do estrangeiro (Telo, 1993, p. 326).

Perante o surto de comunicações e trocas culturais, que se registou na viragem dos anos sessenta para a década de 1970, o governo marcelista infletiu

9 A Lira Films coproduziu e distribuiu alguns dos mais populares filmes policiais e *thrillers* deste período, nomeadamente títulos protagonizados por Alain Delon: *Traitement de choc/Tratamento de choque* (Alain Jessua, 1973), *Les granges brûlées/Almas a nú* (Chapot, 1973), *Les seins de glace/Os seis de gelo* (Lautner, 1974), *Flic Story* (Deray, 1975) e ainda *O gato/Le chat* (Granier-de-Ferre, 1971), que reuniu Jean Gabin e Simone Signoret.

10 Nomeadamente, *As coisas da vida/Les choses de la vie* (Sautet, 1970), *Quem?/Qui?* (Keigel, 1970) e *O estranho caso do inspector Max/Max et le ferrelueirs* (Sautet, 1971).

a política de desanuviamento da censura que havia adotado em 1968 e 1969, endurecendo de novo da censura ao cinema. José Gil, representante da União de Grémios dos Espetáculos, em carta dirigida a Marcello Caetano (datada de dezembro de 1970), deu testemunho não só da insatisfação dos exibidores, mas também da mudança de mentalidades ocorrida na sociedade portuguesa:

[...] As décadas de 40 e 50 dos filmes de estilo romântico estão acabadas e desses filmes têm-se ocupado a televisão ao mostrá-los gratuitamente. Houve, sim, que apresentar em Portugal os filmes de teor e formas de expressão mais representativos das realidades do tempo presente [...] Mas, contrariando tudo o que parecia ponto assente, nos princípios de 1970 a censura de filmes voltou a fechar-se sem aviso nem justificação, de uma forma já hoje inadmissível tendo em consideração:

- a) Os padrões da vida moderna;
- b) A impossibilidade de se procurar um tipo de filmes com temas e formas de expressão que o público já não aceita;
- c) O interesse do público adulto pelos temas modernos, da vida quotidiana que conhece e é interprete e de que o Cinema, como espelho, faz história. (António, 2001, p. 198)

Entre setembro de 1968, o momento em que Marcello Caetano ocupa o lugar de Presidente do Conselho de Ministros, e 25 de Abril de 1974, foram identificados nos Processos de Censura aos filmes, nacionais e estrangeiros, que estão depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), oito filmes protagonizados por Romy Schneider que foram alvo de censura em Portugal, sendo que a um desses só foram encontradas alusões indiretas. Referimo-nos, especificamente, a *A piscina/La piscine* (Deray, 1969). Embora indiretas, estas alusões são muito significativas, pois a primeira ajuda a explicar a influência que o público feminino, sobretudo certas camadas da alta sociedade da altura, tinham na censura e até na proibição de alguns filmes. O realizador António de Macedo, no seu livro *Como se fazia cinema em Portugal: Inconfidências de um ex-praticante*, alude a cartas de reclamação que podiam pôr em causa a estreia de alguns filmes (neste caso o seu *A promessa*, de 1972). O realizador refere-se:

[...] nessa época, [à] filha do Presidente da República, Américo Thomaz, e [a] outras senhoras de bons costumes que tinham o nefasto hábito de ir ao cinema, com agudíssimo olho de corujas ver o que havia de ‘pornográfico’ ou ‘imoral’, para imediatamente escreverem ao governo incomodativas cartas, que não poucas vezes deram origem à retirada dos filmes visados, como aconteceu, por exemplo, com *O arroz amargo* [*Riso amaro*, 1949] ou *A piscina* [*La piscine*, 1969], que foram retirados de cartaz, poucos dias depois de terem sido estreados. (Macedo, 2007, p. 34)

A piscina/La piscine (Deray, 1969) acabou por estrear sem cortes, em abril de 1969, o que talvez explique o facto de o seu processo não estar no ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. No entanto, encontrámos também uma segunda alusão ao mesmo filme nas Atas da Comissão de Censura. Estas atas eram escritas na sequência de reuniões extraordinárias da Comissão de Censura para debater o caso de peças de teatro e filmes que causavam mais problemas na sua aprovação.

Na ata do dia 30 de novembro de 1971 podemos ler a seguinte passagem:

Finalmente, o Senhor Dr. Albino Fernandes chamou a atenção da Direcção de Serviços dos Espetáculos para a conveniência de, ao contrário do que maior parte dos casos vem sucedendo, os filmes submetidos a censura prévia deverem ser acompanhados dos cortes efectuados quando são remetidos depois para censura definitiva. Explicou que esta observação, para além do que a tal respeito se encontra determinado, se fundamenta no facto de ter chegado ao seu conhecimento de que o filme *A piscina* terá sido exibido na íntegra em Chaves. Além deste caso, consta-lhe que alguns distribuidores têm promovido a exibição de filmes, na província, com a inclusão, naturalmente através de colagem das partes que ficam em seu poder, de cenas cujo corte foi decidido pela Comissão. (SNI, 1968-1971).

É possível que o mesmo tenha sucedido em Tavira, onde *A piscina/La piscine* (Deray, 1969) foi exibido no Cine-Teatro António Pinheiro em 26 outubro (Povo Algarvio, 25 outubro 1969, n.º 1845) e logo de seguida em Faro, onde foi exibido no Cine-Teatro Santo António na terça-feira 28 outubro (*Correio do sul*, 23 out. 1969, n.º 2677).

Podemos assim deduzir que, de facto, teriam sido mandados efectuar alguns cortes no filme. Esta citação mostra, igualmente, como o público da província era considerado inculto, o que explica que certos filmes fossem especificamente censurados para ser projetados na província, fora das grandes metrópoles, Lisboa e Porto, e menos censurados quando passavam nestas duas últimas cidades. Sensivelmente a partir do período marcelista começam a surgir salas especiais, os cinemas estúdio, para exibição na íntegra de filmes considerados “perigosos” para o público em geral; ou seja, só um público considerado culto poderia assistir aos filmes nestas salas específicas.

Quanto aos outros sete filmes, o conteúdo dos relatórios de censura mostra quais as preocupações dos censores relativamente às imagens e legendas. No dia 9 de setembro de 1970, *As coisas da vida/Les choses de la vie*, realizado por Claude Sautet (1970), foi classificado “para adultos, maiores de 17 anos com o corte das imagens em que se vê um homem e uma mulher nus, em cima de uma cama, entre as legendas 16 e 17 na 1.ª parte. Filme-anúncio aprovado para adultos, maiores de 17 anos.” (SNI, 1970), porém, a 2 de Outubro de 1970, o corte foi levantado.

As coisas da vida/Le choses de la vie (Sautet, 1970) estreou em outubro de 1970 e teve uma forte presença nos ecrãs portugueses, como se pode depreender pela região algarvia, onde sabemos ter sido exibido em Tavira, no dia 10 de julho de 1971 (*Povo Algarvio*, 10 julho 1971, n.º 1934), em Faro na esplanada São Luís Parque, no dia 29 de agosto de 1971 (*O Algarve*, 29 Agosto 1971, n.º 3309) e em Lagos, no Cine-Teatro Império, em 25 de junho de 1972 (*Jornal do Algarve*, 24 junho 1972, n.º 796).

O filme seguinte *Quem?/Qui?*, realizado por Léonard Keigel (1970), foi classificado a 27 de novembro de 1970:

para adultos, maiores de 17 anos, com os seguintes cortes: – Redução da sequência na banheira de modo a eliminarem-se as imagens dos beijos, da mão a entrar na água e dos planos que se lhe seguem, do rosto da protagonista. Este corte situa-se entre as legendas 219 e 220, na 3.ª parte. *Trailer* aprovado para adultos, com os cortes indicados para o filme (SNI, 1971).

Porém, a 6 de julho de 1971, é referido que o filme

poderá ser classificado no grupo ‘C’ [maiores de 14 anos], desde que seja efectuado o corte da cena da cama, cerca da legenda 332, abrangendo as imagens em que se vê o homem a passar as mãos pelas pernas da mulher e a sequência amorosa na cama. Sem o corte referido, o filme ficará classificado no grupo D [maiores de 18 anos] (SNI, 1971).

Quem?/Qui? (Keigel, 1970), foi exibido em Faro, no Cinema Santo António, em 29 de outubro de 1971 (*O Algarve*, 24 outubro 1971, n.º 3317).

Em seguida, o filme *O estranho caso do inspector Max/Max et les Ferrailleurs* (1971), realizado por Claude Sautet, foi objeto de grande controvérsia entre os censores; um dos grupos escreve no relatório a 7 de Abril de 1971:

Afigura-se-me que, depois de o próprio Max (o funcionário superior da polícia) ter dado a ideia do assalto ao banco, e ser, em última análise, o responsável pelo mesmo assalto e pelo assassinato, algo fica, para além da sua obsessão doentia, que pode ser levado pelas plateias menos esclarecidas, a englobar e a generalizar a corporação policial em si mesma. Esta situação e um certo didactismo na preparação do assalto levam-me a reprovar o filme (SNI, 1971).

De facto, o filme foi reprovado e proibido de “ser exibido em território metropolitano (Continente e Ilhas Adjacentes)”, a 14 de abril de 1971. Porém, a 30 de abril de 1971, o filme foi classificado para adultos, maiores de 17 anos, com alguns cortes de legendas e imagens que implicam corpos nus e um diálogo que dá a entender que o polícia se aproveita do seu poder para não ser castigado pelos seus atos criminosos.

Porém, o mais interessante neste filme é o facto de a tradução do título para português ter sido alterada duas vezes, porque, como parece óbvio, as duas versões punham em causa a autoridade da polícia: “Armadilha” e “O Crime do inspector Max”, aparecem riscados e, por cima deles, a tinta azul aparece escrito: *O estranho caso do inspetor Max* – que acabaria por ficar como título definitivo.

O estranho caso do inspetor Max/Max et les ferrailleurs (Sautet, 1971) estreou em outubro de 1971. No Algarve, sabemos que foi exibido no Teatro Cinema Império de Lagos, em 12 fevereiro 1973 (*Jornal do Algarve*, 10 Fev. 1973, n.º 829).

Também o processo do filme *O assassinato de Trotsky/The assassination of Leon Trotsky* (1972), realizado por Joseph Losey, gerou muita polémica por motivos políticos. Este filme foi proibido a 28 de junho de 1972. A 24 de janeiro de 1973, a Comissão de Recursos deliberou dar provimento a um recurso, classificando o filme para o Grupo D (maiores de 18 anos), com inúmeros cortes de imagens e legendas, entre eles “e) imagens correspondentes às legendas 615 e 616 (só parte desta – a palavra ‘proletário’), e 625 a 628 inclusive [fala em suicídio e a legenda 628: “... morrerei, crendo no futuro comunista.]”

A 22 de fevereiro de 1973, o *trailer* foi classificado “do Grupo D, com o corte da legenda 12 [“A revolução acontece quando não há outra saída.”]” A 1 de março de 1973 continua a ser referido que, após revisão dos cortes, “não foram suprimidas as legendas 397, 398, 394 e 395 [...]” (SNI, 1973).

Luis da Baviera/Ludwig (1973), realizado por Luchino Visconti, foi também objeto de censura, sobretudo a imagens e legendas relacionadas com o que os censores deduziram ser homossexualidade. A 24 de setembro de 1973, o filme foi classificado:

para o Grupo C – maiores de 14 anos, devendo ser observados os cortes seguintes: a) na 7ª parte, legendas 503 e 504 [503 – Quanto a mim, essa guerra não existe. 504 – Dizei aos generais que o Rei não sabe que essa guerra existe.]; b) legendas 738 e 739 (imagem do rei beijando o rapaz) [738 – Na escuridão de um quarto... 739 – ... vereis que o calor de um corpo é igual ao de outro corpo qualquer.]; c) legendas 831 [...a desperdiçar dinheiro. Com um criado de belo rosto ou figura esbelta...]; d) cena de um homem deitado sobre os joelhos do rei, enquanto este o afaga, cerca das legendas 775 e 776; e) legendas 538 [Por isso abandonei uma guerra estúpida que fui incapaz de evitar.] *Trailer* para o Grupo C com o corte das imagens correspondentes à legenda nº 12 (739 da 11ª – 12ª partes) [Na escuridão de um quarto, vereis que o calor de um corpo é igual ao calor de outro corpo.]” (SNI, 1973).

A 26 de Setembro de 1973 foi deliberado levantar os cortes das legendas 503 e 504 da 7.ª parte.

Luis da Baviera/Ludwig (Visconti, 1973) estreou em Portugal em novembro de 1973 e foi exibido em Faro em 17 de março de 1974 (*O Algarve*, 17 março 1974, n.º 3442).

O filme *O último comboio/Le train* (1973), realizado por Pierre Granier-Deferre, foi classificado:

do Grupo D, com os seguintes cortes: a) redução da sequência amorosa, com supressão das imagens em que se ouvem os sons, no fim da 3ª parte; b) supressão das imagens correspondentes às legendas 164 e 165 (Intervenção Oficial, na 4ª parte) [164 – parem ou disparo! 165 – Fui atingido!]. *Trailer* aprovado para o Grupo C, com supressão das imagens correspondentes às legendas 13 [12 – Em 14 os desertores eram fuzilados. 13 – estamos em 40.] e 33 [Parem ou disparo.]” (SNI, 1974).

O último comboio/Le train (Granier-Deferre, 1973) estreou em Lisboa no dia 14 de fevereiro de 1974, e foi exibido em Faro no dia 18 julho (*O Algarve*, 14 Julho 1974, n.º 3459).

Curiosamente, o último processo de censura está datado de 26 de abril de 1974. Referimo-nos a *Um Amor passageiro/Un amour de pluie* (1974), realizado por Jean-Claude Brialy. No processo é referido que foi classificado:

do grupo D, nos seguintes termos: a) corte das imagens desde a legenda 452 até final da 6ª parte [diálogo entre uma rapariga e um rapaz em que esta refere que é fácil fazer amor se a pessoa quiser e que ela só fará depois dos 15 anos, e que os fará depois de amanhã]; b) redução substancial da cena em que intervêm os dois jovens, entre as legendas 540 e 543, inclusive (8ª parte) [está escrito a caneta azul, ao lado: ‘cena entre os dois jovens na cama’]; c) corte da imagem correspondente à legenda 605 (9ª parte) [Talvez estejas grávida.]. *Trailer* também para o grupo D, com corte da imagem correspondente à legenda nº 6, que não aparece no filme [Tiveste amantes?] e da cena entre os dois jovens na cama, a seguir à legenda nº 7.” (SNI, 1974).

Durante o chamado período marcelista, estrearam em França, Itália e no Reino Unido, 14 longas-metragens protagonizadas por Romy Schneider. Como vimos, oito foram alvo de censura pelo regime marcelista, mas cinco outras não chegaram a ser exibidas em Portugal antes do 25 de abril. Foram estas: *A Queda de um ídolo/Bloomfiled* (Zohar, 1970), uma coprodução anglo-israelita, *A Califa/La Califa* (Bevilacqua, 1970), uma coprodução Ítalo-francesa, *Meu filho, Meu amor/My Lover, My Son* (Newland, 1971), produção anglo-

-americana, sobre a obsessão sexual de uma madrastra pelo enteado, *César e Rosália/César et Rosalie* (Sautet, 1972), a história de um triângulo amoroso em que a mulher casada comete adultério e, por fim, *O cordeiro enfurecido/Le mouton enragé* (Deville, 1974), que estreou em Paris e Roma em março de 1974, mas cuja data de estreia em Portugal não conseguimos apurar¹¹.

Uma vez que não encontramos registos dos referidos filmes nos arquivos da censura, nem da sua estreia antes do 25 de Abril de 1974, podemos concluir que, em virtude do tema e conteúdo sexual destes filmes, os distribuidores portugueses optaram por não adquirir os direitos para a sua exibição nas salas portuguesas, prevendo a imposição de cortes severos ou uma proibição por parte dos censores.

Conclusão

Desde a estreia do filme *Sissi* (Marischka, 1955), Romy Schneider conquistou grande popularidade em Portugal, tendo muitos dos seus filmes sido exibidos não só nas grandes salas de Lisboa e Porto, mas também em regiões periféricas como o Algarve.

Em 1968, coincidindo com o início da chamada Primavera Marcelista, Romy Schneider inaugurou uma nova fase da sua carreira. Graças a sucessos como *A piscina/La piscine* (Deray, 1969), *As coisas da vida/Les choses de la vie* (Sautet, 1970), e *O estranho caso do inspector Max/Max et le ferrailleurs* (Sautet, 1971), a atriz conseguiu finalmente libertar-se da imagem de jovem pura e inocente cristalizada no imaginário popular pela trilogia *Sissi*. Os filmes que Schneider protagonizou entre finais dos anos sessenta e meados da década de 1970 testemunham as profundas transformações socioculturais ocorridas na Europa Ocidental, motivando, por isso, uma intervenção da censura portuguesa durante os últimos anos da ditadura de Salazar e Caetano. Os comentários nos relatórios de censura e as legendas e imagens mandadas cortar, revelam como as mentalidades pouco terão mudado, comparativamente à época de Salazar, continuando a Comissão de Censura ao cinema a censurar aspe-

tos que punham em causa figuras de autoridade, aspetos políticos, representações da sexualidade que fugissem à norma heterossexual, imagens do corpo nu masculino e feminino e até sons. No entanto, os filmes nos quais Romy Schneider vê a sua imagem censurada, por motivos eróticos, mostram bem como a representação do feminino traduz já alterações de estruturas mentais que se processaram de forma acelerada na Europa e no mundo, ao longo da década de sessenta e setenta: movimentos pacifistas, lutas pelos direitos das mulheres e das minorias, maio de 68, só para enumerar alguns acontecimentos.

Por parte da Comissão de Censura portuguesa a resistência à mudança continuava a fazer-se sentir e a censura ao cinema era considerada fundamental, pois através dos filmes chegavam aos portugueses todas as inovações e mudanças de estilo de vida que sucediam além-fronteiras. No entanto, nos anos finais do marcelismo notamos já que que a classificação etária era diferente, consoante se mandassem cortar determinadas imagens e legendas e que, para além das imagens eróticas e de corpo nu, eram totalmente eliminadas todas as alusões à guerra e ao comunismo, ainda que se reportassem a outros países, por forma a não lembrar o que se passava nos territórios coloniais portugueses – como pudemos constatar que sucede sobretudo, no caso de *O assassinato de Trotsky/The Assassination of Trotsky* (Losey, 1972), mas também em *Luís da Baviera/Ludwig* (Visconti, 1973) e em *O último comboio/Le train* (Granier-Deferre, 1973).

Por fim, as instâncias de poder conheciam bem a influência simbólica e real representada pelo feminino e esse poder podia ser exercido de muitas formas, inclusive podia ser veiculado através das imagens cinematográficas do corpo e de comportamentos considerados antiéticos, contra os bons e tradicionais costumes. Neste sentido não admira que a atriz Romy Schneider fosse considerada como uma ameaça à ordem moral estabelecida no Portugal de então.

Referências bibliográficas

Arquivos

- [1] Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (1968-1976). *Fundo do Serviço Nacional de Informações (SNI): Processos da Direção Geral dos Serviços dos Espetáculos. Processos de censura* (Caixas 1968-1976).

11 Produzido durante este período, *O trio infernal/Le trio infernal* (Girod, 1974) estreou em Paris no dia 22 maio de 1974, e em Portugal a 8 de Agosto de 1975. Não foi possível apurar a data de estreia de *Espião por acidente/Otley* (Clement, 1969).

- [2] Serviço Nacional de Informações (SNI). (1968-1971). *Actas das sessões* (Livro 29). DGSE.
- [3] Serviço Nacional de Informações (SNI). (1970). *Actas da censura de filmes: As coisas da vida/Les choses de la vie* (Claude Sautet, 1970). IGAC, 2.^a inc., cx. 381.
- [4] Serviço Nacional de Informações (SNI). (1971). *Censura de filmes: Informação sobre cortes*. IGAC (2.^a inc), cx. 385.
- [5] Serviço Nacional de Informações (SNI). (1973). *Classificação do trailer*. IGAC (2.^a inc), cx. 443.
- [6] Serviço Nacional de Informações (SNI). (1974). *Actas da censura de filmes*. IGAC (2.^a inc), cx. 463.
- [17] Povo Algarvio. (1969, 25 de outubro). *Povo Algarvio* (n.º 1845). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [18] Correio do Sul. (1969, 23 de outubro). *Correio do Sul* (n.º 2677). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [19] Povo Algarvio. (1971, 10 de julho). *Povo Algarvio* (n.º 1934). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [20] O Algarve. (1971, 24 de outubro). *O Algarve* (n.º 3317). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [21] O Algarve. (1971, 29 de agosto). *O Algarve* (n.º 3309). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [22] Jornal do Algarve. (1972, 24 de junho). *Jornal do Algarve* (n.º 796). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [23] Jornal do Algarve. (1973, 10 de fevereiro). *Jornal do Algarve* (n.º 829). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [24] O Algarve. (1974, 17 de março). *O Algarve* (n.º 3442). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [25] O Algarve. (1974, 18 de dezembro). *O Algarve* (n.º 3475). Hemeroteca Digital do Algarve.

Periódicos

- [7] Correio do Sul. (1957, 28 de novembro). Começa no próximo sábado a marcação de bilhetes para os 4 espetáculos dos próximos dias 7 e 8, do maravilhoso filme *Sissi, a jovem Imperatriz*. *Correio do Sul* (n.º 2079). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [8] Comércio de Portimão. (1959, 21 de maio). Exibição de *Entre Dois Amores/Wenn der weiße Flieder wieder blüht* (Deppe, 1953) no Cinema de Portimão. *Comércio de Portimão* (n.º 1678). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [9] Correio do Sul. (1960, 4 de dezembro). A linda Romy Schneider de *Sissi* no seu melhor filme – *A Bela Mentirosa*. *Correio do Sul* (n.º 2749). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [10] Correio do Sul. (1960, 16 de junho). Exibição de *A Miúda/Scampolo* (Weidenmann, 1958) no cinema Esplanada São Luís Parque. *Correio do Sul* (n.º 2209). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [11] Notícias do Algarve. (1961, 19 de março). A linda Romy Schneider de *Sissi* no seu melhor filme – *A Bela Mentirosa*. *Notícias do Algarve* (n.º 393). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [12] O Algarve. (1962, 18 de novembro). Exibição de *Cristina/Christine* (Gaspard-Huit, 1958) no Cinema de Santo António em Faro. *O Algarve* (n.º 2851). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [13] O Algarve. (1962, 21 de janeiro). Sessões que tiveram lugar na grande sala do Cinema de Santo António em Faro. *O Algarve* (n.º 2808). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [14] Correio do Sul. (1963, 15 de agosto). A linda Romy Schneider de *Sissi* no seu melhor filme – *A Bela Mentirosa*. *Correio do Sul* (n.º 2369). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [15] Povo Algarvio. (1965, 3 de outubro). Exibição de *Um anjo de rapariga/Ein Engel auf Erden* (Radványi, 1959) em Tavira. *Povo Algarvio* (n.º 1633). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [16] Correio do Sul. (1965, 25 de fevereiro). Sessões que tiveram lugar na grande sala do Cinema de Santo António em Faro. *Correio do Sul* (n.º 2443). Hemeroteca Digital do Algarve.
- [26] António, L. (2001). *Cinema e Censura em Portugal*. Biblioteca Museu República e Resistência.
- [27] Bergfelder, T. (2012). Love beyond the nation: cosmopolitanism and transnational desire in cinema. In L. Passerini, J. Labanyi, K. Diehl (Eds.), *Europe and Love in Cinema*, pp. 61- 83. Intellect.
- [28] Cabrera, A. (Ed). (2013). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Alêtheia.
- [29] Cabrera, A. (Ed). (2013b). Repressão VS expressão: Censura às artes e aos periódicos. *Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo*, 23(12), 7-11.
- [30] Carrega, J. (2023). *Géneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea*. Edições CIAC.
- [31] Costa, J. B. da. (2000). A censura ao cinema em Portugal. In L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (Eds.), *Limiti della rappresentazione (1): Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, pp. 445-459. Forum.
- [32] Hansen, M. (2010). Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. In N. Durovicova, K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp. 287-314. Routledge.
- [33] Hallet, M. (2023). *Romy Schneider, a star across Europe*. Bloomsbury.
- [34] Lelait, D. (2003). *Romy au fil de la vie*. Éditions Payot & Rivages.
- [35] Macedo, A. (2007). *Como se fazia cinema em Portugal: Inconfidências de um ex-praticante*. Apenas Livros Ld.^a.
- [36] Morais, A. B. (2017). *Censura ao Erotismo e Violência. Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Edições Húmus.
- [37] Reis, A. (1996). Marcelismo. In F. Rosas e J. Brito (Eds.), *Dicionário de história do Estado Novo*, Vol. 2 – M-Z, pp. 546-548. Círculo de Leitores.

- [38] Telo, A.J. (1993). Portugal, 1958-1974: Sociedade em mudança. In J. Medina (Ed.), *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. XIII – O Estado Novo II: opressão e resistência*, pp. 317-330. Ediclube.
- [39] Temple, M. & Witt, M. (Ed.). (2004). *The French cinema book*. BFI.

Filmografia

- [40] Ambesser, A. (Realizador). (1959). *Die schöne Lügnerin (A Bela Mentirosa)*. [Filme]. Real Film/Regina Film.
- [41] Bevilacqua, A. (Realizador). (1970). *La Califa (A califa)* [Filme]. Labrador Films/Fair Films/Les Films Corona.
- [42] Brialy, J.C. (Realizador). (1974). *Un amour de pluie (Um amor passageiro)* [Filme]. Lira Films/Terra Filmkunst/Torino Roma.
- [43] Cavalier, A. (Realizador). (1961). *Le combat dans l'île (Duelo na Ilha)*. [Filme]. UGC/NEF/Sirius.
- [44] Chapot, J. (Realizador) (1973). *Les granges brûlées (Almas a nú)* [Filme]. Lira Films/Oceania Produzioni.
- [45] Clement, D. (Realizador). (1969). *Otley (Espião por acidente)* [Filme]. Bruce Cohn Curtis Film. Open Road Films.
- [46] Dassin, J. (Realizador) (1965). *10:30 P.M. Summer* [Filme]. Jargus Productions/Jorilie.
- [47] De Sica, V; Fellini, F; Monicelli, M; Visconti, V. (Realizadores). (1962). *Boccaccio 70*. [Filme]. Concordia/Cineriz/Francinex.
- [48] Deppe, H. (Realizador). (1953). *Wenn der weiße Flieder wieder blüht (Entre dois amores)* [Filme]. Berolina.
- [49] Deray, J. (Realizador). (1969). *La piscine (A piscina)* [Filme]. SNC/Tritone Cinematografica.
- [50] Deray, J. (Realizador). (1975). *Flic Story*. Lira Films/Adel Productions.
- [51] Deville, M. (Realizador, 1974). *Le mouton enragé (O cordeiro enfurecido)* [Filme]. Viaduc Productions/T.R.A.C.
- [52] Ferreiri, M (Realizador) (1973). *La grande bouffe (A grande farra)* [Filme]. Capitolina/Films 66/Mara Films.
- [53] Granier-de Ferre, P. (Realizador) (1971). *Le chat (O gato)*. Lira Films. Viaduc Productions/T.R.A.C.
- [54] Gaspard-Hui, P. (Realizador). (1958). *Christine (Cristina)* [Filme]. Spéva Film/Rizzoli Film/PlayArt.
- [55] Granier-Deferre, P. (Realizador). (1973). *Le train (O último comboio)* [Filme]. Lira Films/Capitolina Produzioni.
- [56] Girot, F. (Realizador). (1974). *O trio infernal (Le trio infernal)* [Filme]. Lira Films/TIT Filmproduktion/Oceania Produzione.
- [57] Jessua, A. (Realizador) (1973). *Traitement de choc (Tratamento de choque)* [Filme]. Lira Films/A.J. Films/Medusa Distribuizione.
- [58] Keigel, L. (Realizador). (1970). *Qui? (Quem?)* [Filme]. Fida Cinematografica/Lira Films.
- [59] Lautner, G. (Realizador) (1974). *Les seins de glace (Os seios de gelo)*. Lira Films/Capitolina/Belstar.
- [60] Losey, J. (Realizador). (1972). *The Assassination of Trotsky (O Assassinato de Trotsky)* [Filme]. Dino de Laurentis Cinematografica/Cinetel/CIAC.
- [61] Melville, J. P (Realizador) (1969). *L'armée des ombres (O exército das sombras)*. (Filme). Les Films Corona/Fono Roma.
- [62] Melville, J. P (Realizador) (1970). *Le cercle rouge (O círculo vermelho)* [Filme]. Les Films Corona/Fono Roma/Selenia Cinematografica/Euro International Films.
- [63] Marischka, E. (Realizador). (1955). *Sissi* [Filme]. Erma-Film.
- [64] Marischka, E. (Realizador). (1956). *Die junge Kaiserin (Sissi, a Jovem Imperatriz)* [Filme]. Erma-Film.
- [65] Marischka, E. (Realizador). (1957). *Schicksalsjahre einer Kaiserin (Sissi e o destino)* [Filme]. Erma-Films.
- [66] Newland, J. (Realizador). (1971). *My Lover, My Son (Meu filho, meu amor)* [Filme]. Saggitaris Productions.
- [67] Preminger, O. (Realizador). (1963). *The Cardinal (O Cardeal)*. [Filme]. Otto Preminger Films/Columbia Pictures.
- [68] Radványi, G. (Realizador) (1959). *Ein Engel auf Erden (Um anjo de rapariga)* [Filme]. Regina Film/Criterion Productions/CCC.
- [69] Sautet, C. (Realizador). (1970). *Les choses de la vie (As coisas da vida)* [Filme]. Fida Cinematografica/Lira Films/Sonocam.
- [70] Sautet, C. (Realizador). (1970). *Max et le ferrailleurs (O estranho caso do inspector Max)* [Filme]. Lira Films/Sonocam/Fida Cinematografica.
- [71] Sautet, C. (Realizador). (1972). *César et Rosalie (César e Rosália)* [Filme]. Fildebroc/Mega Film/Paramount-Orion.
- [72] Visconti, L. (Realizador). (1973). *Ludwig (Luís da Baviera)* [Filme]. Cinétel/Divina-Film/Mega Film/Dieter Geissler Film Produktion.
- [73] Weidenmann, A. (Realizador) (1958) *Scampolo (A miúda)* [Filme]. Rhombus Film.
- [74] Welles, O. (Realizador). (1962). *Le Procès (O Processo)* [Filme]. Paris-Europa Productions/FICIT/Hisa-Film.
- [75] Zohar, U. (Realizador). (1970). *Bloomfiled* [Filme]. Cenfilco Telavive/Limbridge/World Films Company.
- [76] Zulawski, A. (Realizador) (1975). *L'important c'est d'aimer (O importante é amar)* [Filme]. Albina Productions/Rizzoli Film/TIT Filmproduktion.

Outras fontes audiovisuais

- [77] RTP. (2024, 24 de abril). *Chegada de Romy Schneider* [Vídeo]. Arquivos RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/chegada-de-romy-schneider/>

Bio

Jorge Manuel Neves Carrega é investigador contratado pela Universidade do Algarve. Doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2014). Investiga a história da exibição cinematográfica no Algarve, a coleção de cartazes do Museu Municipal de Faro, e a dimensão transnacional do cinema da Europa Mediterrânea.

Desde 2011, leciona unidades curriculares sobre Cinema, Artes e Comunicação na FCHS e ESEC. É autor de sete livros, entre os quais *Gêneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea* (2023) e *Breve História da Cultura em Faro* (2018). É autor de quatro dezenas de artigos e capítulos de livros em publicações científicas. Presentemente, coordena o Grupo de Trabalho de Estudos Fílmicos do CIAC e organiza o *Colóquio Cinemas do Mediterrâneo*.

Ana Bela Morais é investigadora contratada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve o projecto «Censura e Cinema no Espaço Ibérico, de 1968 à actualidade», no Subgrupo Diálogos Ibéricos e Ibero-Americanos, sendo coordenadora do Grupo LOCUS do Centro de Estudos Comparatistas. Ensina História do Cinema, Cinema e Literatura e faz parte do Programa em Estudos Comparatistas (mestrado e Doutoramento) no qual co-ensina um Seminário de mestrado/doutoramento sobre Cinema Português e Cinema Espanhol na mesma Faculdade. Entre outras publicações é autora do livro *Censura ao Erotismo e Violência. Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)* (2017) e coordenou o Dossier "Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas" em *Ler História* (2021).

Jorge Manuel Neves Carrega is a researcher hired by the University of Algarve. He's got a PhD in Communication, Culture and Arts from the University of Algarve (2014). His researches the history of film exhibition in the Algarve, the collection of posters of the Municipal Museum of Faro, and the transnational dimension of Mediterranean European cinema.

Since 2011, he has been teaching courses on Cinema, Arts and Communication at FCHS and ESEC. He is the author of seven books, including *Popular Genres and Transnational Cinema in Mediterranean Europe* (2023) and *Brief Cultural History of Faro* (2018). He is the author of four dozen articles and book chapters in scientific publications. Currently, Jorge Carrega coordinates the CIAC Film Studies Working Group that organizes the *Mediterranean Cinemas Colloquium*.

Ana Bela Morais is a researcher at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon, where she develops the project «Censorship and Cinema in the Iberian Space, from 1968 to the present», in the Iberian and Ibero-American Dialogues Subgroup, being coordinator of the LOCUS Group of the Centre

for Comparative Studies. She teaches History of Cinema, Cinema and Literature and is part of the Program in Comparative Studies (master's and doctorate) in which she co-teaches a master's/doctoral seminar on Portuguese Cinema and Spanish Cinema at the same Faculty. Among other publications, she is the author of the book *Censura ao Erotismo e Violência. Cinema in Marcellist Portugal (1968-1974)* (2017) and coordinated the Dossier "Censorship of cinema in the Iberian dictatorships" in *Ler História* (2021).

Digital Image: The Role of Apparatus, Artificial Intelligence, and Machine Learning in Visual Communication in the Digital Age

Wilson Caldeira
wilson.caldeira@usj.edu.mo
University of Saint Joseph
Macao, China
ORCID iD [0009-0000-1609-9867](https://orcid.org/0009-0000-1609-9867)

José Manuel Simões
jmsimoes@usj.edu.mo
University of Saint Joseph
Macao, China
ORCID iD [0000-0002-0730-7780](https://orcid.org/0000-0002-0730-7780)

DOI <https://doi.org/10.34623/ayym-9c08>

Recebido 2024-03-11

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Caldeira, W., & Simões, J. (2024). Digital Image: The Role of Apparatus, Artificial Intelligence, and Machine Learning in Visual Communication in the Digital Age. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/263>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Abstract

The paper aims to provide a comprehensive analysis of the current state of digital imagery and the implications of recent technologies, including artificial intelligence (AI), in shaping the future of communication in the digital age. The impact of digital transformation on photography has been significant, with a shift from representing reality to serving as a source of raw data for autonomous learning machines. The generative capabilities of AI systems signify a profound shift in creative practices. These systems, capable of producing highly realistic images that often are indistinguishable from human-made ones, have significant implications for both individual creativity and the broader visual culture landscape. This transition has led to questions regarding the role of AI and machine learning in visual communication. As the landscape of creativity evolves with AI, it is imperative to navigate these complexities thoughtfully, ensuring that the integration of AI into creative domains enriches rather than diminishes the human creative experience. In this paper, we also incorporated a set of images generated by Midjourney of an ongoing project to illustrate the remarkable ability of this AI tool to produce visuals that can be deceptively similar to real photographs. Therefore, a comprehensive analysis of the role of apparatus, AI, and machine learning in visual communication, in the digital age is needed to understand the complexities of relying solely on machines and the risks of unconditional trust in technology. Finally, we propose to understand how these technologies are changing the way we communicate and consume images in the twenty-first century, and while the ability to employ computer vision, continuous image streams,

and machine learning has beneficial implications, it also presents ethical challenges.

Keywords

Apparatus · Machine-made Images · Artificial Intelligence · Machine Learning · Visual Communication

1. Introduction

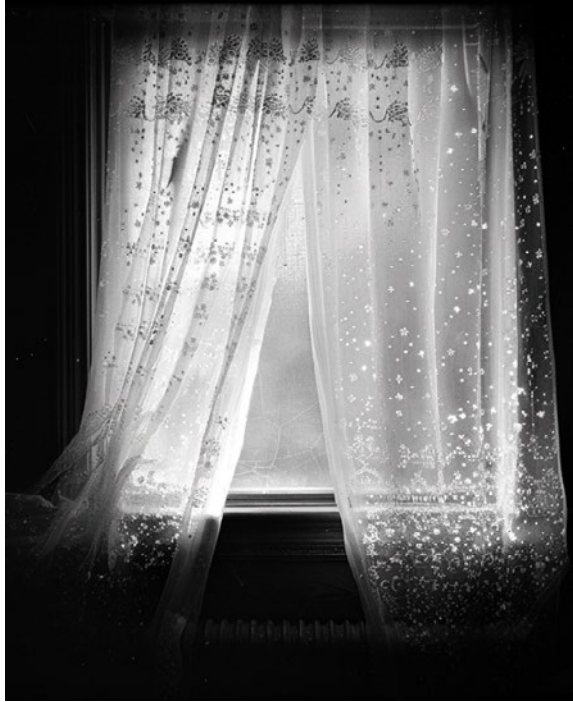


Figure 1. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney. * Prompt text: The sea breeze gently lifted the fine lace curtains. There were stars floating in the void

We propose for now setting aside the requirement to declare fresh beginnings or explain the original meaning of digital images. These periods of disruptive innovation, which are fueled by the concepts of contemporaneity, force us to regularly acknowledge that we are surrounded by new apparatus, new image codes, and new perspectives. Modern innovations in image generation, distribution, and consumption brought on by the Internet's assimilation of photography have had a significant impact on a wide range of social and cultural institutions. As a result of the magnitude of the impact, anyone interested in photography studies must also be

highly informed about industries and institutions that traditionally have had little to do with the study of photography (Rubinstein, 2008). Now that technological rules are the ones that produce culture's diversity of representations that can be classified, analyzed, and consumed, automation has become an algorithmic adventure that revealed new cultural realities. Automated processing necessitates a semi-open architecture of axioms, as opposed to being fatigued by the rigid and formalistic nature of laws or symbols that execute instructions. This architecture allows for replacing existing postulates with others that can convert infinite quantities into contingent probabilities. However, while the advantages of such flexibility are evident, it is crucial to acknowledge the inherent risks associated with this approach, including unpredictability, loss of control, and ethical considerations. To mitigate such risks, we need a comprehensive approach that integrates transparency, accountability, and continuous oversight throughout the AI lifecycle, from design to deployment. This strategy is critical to ensure that AI systems are safe and secure, thereby minimizing bias and unwanted consequences. In the design phase, principles such as transparency and resilience should be prioritized, which are critical to achieve reliable performance and fairness in AI systems. The establishment of robust ethical guidelines, as advocated by the European Commission's High-Level Expert Group on Artificial Intelligence, emphasizes the importance of creating frameworks that promote "Trustworthy AI" (Smuha, 2019). During the implementation phase, it is crucial to translate these principles into practices through rigorous testing, comprehensive documentation, and ongoing monitoring (Arigbabu *et al.*, 2024). This process not only enhances the reliability of AI systems but also fosters trust among all stakeholders. The need for collaboration among policymakers, developers, and users is paramount, as it facilitates knowledge sharing and resource pooling, leading to more effective and responsible AI deployment (Deep & Verma, 2023). Moreover, the integration of human oversight is crucial in mitigating the risks associated with AI systems. The establishment of independent entities, such as third-party audits and certification processes, can further improve transparency and accountability

(Wörsdörfer, 2023). Ultimately, a multidisciplinary approach that considers the perspectives and needs of all parties is essential for ethical AI practices and ensuring that AI technologies are used responsibly, and the establishment of a comprehensive set of ethical guidelines is vital for safeguarding human creative expression and authorship.

In this world, both human and non-human beings coexist, bridging the gaps between reality and the virtual, the tangible and the digital. Every image of the world would not be confined to itself but would be expressive of a whole that was nothing more than all its varied imaging. The world would not be there to be imaged but would be itself a composition of images. Each image unfolds a world (Colebrook, 2020). A new type of connection between photography, the real and cognitive components of the world is created by the new image processing techniques, which reorder reality in its broad dimensions. They deconstruct the space, sever its connection with the visual, and strip it of any attachment to the real in its traditional manifestations (Van Essen, 2020). Since the beginning of the digital era, we have lived in a time of explosive technological development, one in which photography has a special role in the acquisition, diffusion, and interpolation of such information (Monteleone, 2019). The present digital imagery completely deconstructs the previous visual culture's network of semiotic codes, conceptual strategies, and representational patterns while also becoming increasingly intricately connected. Images are changed in meaning and versatility when they are converted to digital data. However, their use as a source for Artificial Intelligence and machine learning construction of virtual imagery has consequences that are more profound and, in some circumstances, more concerning than ever. We will not be able to form conclusions about all these computation systems or look for creative expression within them unless we accept their ambiguous architecture and make an acceptable effort to analyze digital photography in these recently emerged technologies of image-making and image manipulation. All of them allow photographs to perform new, unprecedented, and poorly understood functions. All of them radically change what a photograph is (Manovich, 1995).



Figure 2. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney.
* Prompt text: Black young man with a flowery shirt open over his sweating chest

2. Apparatus

The technical picture is an image formed by apparatuses, as stated by Flusser (1983) in his book *Towards a Philosophy of Photography*, and it is this apparatus into which we must go thoroughly to comprehend what sort of apparatus should we discuss when talking about machine-made photography. First, we shall attempt to deconstruct the concept of apparatus and its many components. As technology advanced over time, apparatus evolved and became harder to define. Agamben (2009) used Foucault's conceptual framework of *dispositif*, referred to as "apparatus," as a foundational premise in his literary work titled *What is an Apparatus? and Other Essays*, he started to investigate the word's origins, first in the works of Foucault but also in a wider context. For Foucault, what is at stake is rather the investigation of concrete modes in which the positivities (or the apparatuses) act within the relations, mechanisms, and "plays" of power (Agamben, 2009). Although other intellectuals have attempted to comment on this confusing term *apparatus*, they may have exacerbated matters by employing even more confusing metaphors for

clarifying how this concept operates, it is Agamben (2009) who begins to make things clear and highlight its significance to philosophical theory. Agamben (2009) argues that Foucault's concept represents a key technical element in his philosophical approach, and he takes seriously Foucault's suggestion that his work should serve as a toolbox, developing and employing some of these instruments that have been kept out of sight for too long. It should come as not surprising that despite Foucault's prominence in rhetorical studies, the apparatus has not yet been granted consideration as a concept worthy of inquiry.

The conceptions of power/knowledge, followed by governmentality, shaped Foucault's view of power and, consequently, how to conduct his historical study at the time when he made his assertions about the apparatus. So, what contribution does Agamben (2009) offer to this body of knowledge? According to Agamben (2009), an apparatus may be defined as any entity that can apprehend, direct, ascertain, intercept, shape, govern, or safeguard the actions, conduct, beliefs, or expressions of sentient entities. Hence, it is apparent that various institutions such as prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, juridical measures, and others are undeniably linked to the exercise of power. Additionally, the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones, and even language itself, which can be considered one of the oldest apparatuses, can also be seen as interconnected with the dynamics of power. Given Agamben's own definition of apparatus, it does not appear that Agamben's theoretical grid should be stretched too far to encompass rhetorical theory and criticism as disciplines of study that can be impacted by his work. On some levels, it may appear that Agamben has begun to meta-theorize what current rhetorical critics have been doing since the Western tradition's effect on the field. Agamben reiterates, as did Foucault before him, the idea that subjectivity issues must be considered, despite how elusive they may seem to purists in the area. Agamben (2009) draws on a wide range of other Western theorists in addition to Foucault when he explores the apparatus in more simplified and understandable terms than his predecessors. Nonetheless, there is a compelling case to be made for the notion that art must continue its dialogue with the apparatus; first, it is undeniable

that computers are machines in and of themselves, and secondly, there is a strong symbiotic connection between computers and traditional apparatus, there will be more, rather than fewer, machines in our future—and so an art that has not yet come to terms with even the classical machine will find itself less and less relevant (Lijn, 2018).

Should we embrace this apparatus's relation of power/knowledge to algorithms, machine learning, and artificial intelligence's role in contemporary imagery production? To comprehend the idea of apparatus in the era of digital technology, we must also look at Flusser's (1983) definition of apparatus, which asserts that apparatus may be viewed as production tools. Tools, in the traditional sense, remove items from their surroundings and transport them to the location of a particular entity. During this process, they alter the shape of the objects by imprinting a new, deliberate shape on them. They inform them, and the subject takes on an unusual, unlikely shape; it becomes cultural.

“Apparatuses are black boxes that simulate thinking in the sense of a combinatory game using number-like symbols; at the same time, they mechanize this thinking in such a way that, in the future, human beings will become less and less competent to deal with it and have to rely more and more on apparatuses. Apparatuses are scientific black boxes that carry out this type of thinking better than human beings because they are better at playing (more quickly and with fewer errors) with number-like symbols.” (Flusser, 1983)

As a result, an industry-based formulation of things is no longer capable of dealing with apparatuses and ignores what they are about. That is exactly what distinguishes the operation of apparatuses: The function that manages the apparatus via regulation of its outside, and it regulates the input and output through control of its inside. The presence of the apparatus and other elements differs significantly, and their convergence is more enigmatic than a purely mechanistic representation when machines capture pictures that are only interpretable by machines. This occurrence possesses a heightened level of enigma compared to a mere subjective instance of shared visual perception when the self and the other self-observe one another (Avanessian,

2020). We may conclude that the concept of “apparatus” in the digital age refers to the technological tools and equipment necessary to carry out various activities, particularly those using digital technology. This encompasses smartphones, laptops, and other technological gadgets as well as applications and software enabling the creation, manipulation, and communication of information and data, language translation software, speech recognition tools, and image analysis programs are some examples of technical apparatus employed in this context. The term “apparatus” may additionally be applied to the organizational, philosophical, and cultural frameworks within which these technologies and instruments are created and deployed.



Figure 3. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney. Colebrook, 2020) * Prompt text: That night it rained. She opened an umbrella and went out, carrying a plastic bag (

3. Artificial Intelligence and Machine Learning

“A human being’s capacity to shape the future according to their liking via abstraction exceeds anything we can achieve in artificial intelligence today.”(Shanahan, 2022)

The rapid and considerable progress in photography, communication, and other media-related technologies during the early 20th century had a profound impact on the Western art world, which was grounded in realism then. This resulted in an unprecedented level of disruption in artistic pursuits, prompting a growing recognition that the only means to establish a fresh artistic standing was through innovation. The correlation between artificial intelligence and creative engagement may be historically traced to the 1950s, a period during which the phrase “artificial intelligence” was first used (Turing, 1950). During the 1980s, the study of computer psychology saw a gradual transformation into a cognitive discipline (Sternberg, 1988). Simultaneously, research on artificial neural networks experienced rapid growth, while advancements in speech recognition and machine vision technology propelled the field of artificial intelligence into its nascent phases. The growth and integration of interactive art and artificial intelligence technologies have been deemed inevitable from their inception, owing to their shared foundation in computer technology and the intrinsic relationship between technology and art

The use of recent technologies to replace older ones is a widespread practice in human progress. Contrary to widely held belief, when we convert images into data images, we use the same logic; we no longer view images based on how they appear and visual function, but as carriers of data that can be examined, validated, structured, and categorized. Individuals have limited incentives to disengage from machines, as machines may be understood as highly advanced and concentrated manifestations of specific elements of human subjectivity. It is important to note that these elements are not the ones that create divisions and power dynamics among individuals. The construction of a bidirectional bridge between humans and robots is a feasible endeavor. Upon its establishment, this development will pave the way for novel and assured collaborations between the two entities (Guattari, 1984). But the reality is that intelligent machines are expanding from being simple tools for being at the service of ordinary day-to-day routines to determining and shaping entire economic and social branches, including intrinsic human strongholds such as areas of imaginative thinking and creative ability. The research notion

of experience has been formally embraced by artists and technology workers, with a particular emphasis on the human interaction experience as a vital element in the production of interactive art. Hence, when individuals seek experiential and recreational gratification through interactive art, the focus of interactive art development transitions from object examination to the exploration of human behavior. Consequently, the relationship between science and art becomes more intertwined (Shen, 2021).

It is undeniable that artificial intelligence is no longer a literary or cinematic fiction of sci-fi visionary individuals, instead is becoming a reality and, in many areas, even a crucial element of our daily lives. The advent of deep learning technology in the realm of artificial intelligence has ushered in a phase of practical application and enhanced human-computer interaction. Notably, considerable progress has been made in intelligent voice communication, machine recognition capabilities, and the integration of artificial intelligence technology into virtual reality experiences. In essence, AI transcends its role as a mere technological tool for artistic creativity, instead represents a transformative force that reconfigures the very foundations of artistic thought and has a profound influence on human cognition (Shen, 2021). Therefore, it has been a significant trend in intelligent classification to include improvement modules to boost the learning power of deep learning network-based systems.

The development of new imaging technologies has revolutionized the way we perceive the world around us. These technologies not only expand our visual range but also blur the boundaries between the organic and mechanical. They are part of an ongoing process of co-constitution between the technical and the discursive in vision production. By replacing the biological eye with a machine, these technologies enable us to see things that were once invisible to us. As such, they have the potential to transform our understanding of the world and our place in it. We are currently in the midst of a cultural transition from a human to a post-human condition in which the wo/man no longer stands as an external observer facing the world, looking at and analyzing it, but rather acting from within it. In this world, human and non-human entities are operating simultaneously, connecting the natural and the artificial, objects and

information, the real and the virtual (Van Essen, 2020). We can concur that Walter Benjamin's (2002) views on the relationship between technology and art have continued to influence the critical discourse in the digital age. While early aesthetes like Baudelaire (1995) saw mechanical reproduction as a threat to the power of the creative imagination, Benjamin saw it as a means of disrupting traditional notions of art. This perspective has taken on renewed relevance with the rise of computational photography, which uses AI and machine learning algorithms to create more immersive and detailed images.

Currently, the designation "Artificial Intelligence" embraces a wide range of machine learning methods. This observation can be made to suggest that AI is more liberated from the constraints of emulating human intellect or being physically embodied in a human-like form. Nevertheless, this definition remains limited in its scope since it just concentrates on AI as a technological and scientific phenomenon. It is contended that AI has emerged as a noteworthy phenomenon within the realms of society and culture (Romele, 2022). According to Romele (2022), the way in which Artificial Intelligence is communicated and represented in society can have a significant impact on its development and implementation. Technological imaginaries, or the expectations and beliefs that people hold about Artificial Intelligence, can shape the trajectory of research and development, influence funding decisions, and even affect public policy. Therefore, it is essential to consider the social and cultural context in which Artificial Intelligence is being developed and deployed and to engage in critical discourse about the implications of this technology for society. By doing so, we can ensure that AI is developed and used in a way that aligns with our values and promotes the common good.

Deep learning neural networks are used within contemporary models to train AI to self-learn correlations or symbols in data. The models of interest that we seek to understand are generative models. These models are designed to learn complex correlations and representations within data, enabling AI to generate latest content based on learned patterns. Among the diverse types of generative models, latent diffusion models have garnered significant attention due to their unique approach to data representation and generation. During the training phase, the mod-

el introduces random values, also known as noise, to the vectors. Subsequently, a model is trained to transform a vector with a slightly higher level of noise into a vector with a slightly lower level of noise (Ho *et al.*, 2020). Simply stated, the objective of the model is to replicate the initial numerical depiction of each image inside its training dataset by utilizing the corresponding textual description associated with that particular image (Troynikov, 2023). One of the most significant impacts of generative AI models on visual communication is their ability to produce highly realistic images. This technology has had a significant impact on the art world. Users are now able to use AI and machine learning algorithms to create art that is more immersive and detailed than ever before. This has led to the rise of computational imagery, which involves using algorithms to create, manipulate, and enhance images creating unique and innovative works of art.

While generative AI models have several benefits, it also raises concerns about the role of technology in our lives and the potential for AI to replace human creativity. The idea of the overuse of synthetic imagery is vital in this discussion because it pertains how visual culture is affected by technological innovations (Sloane & Zakrzewski, 2022). The interaction between technology and visual culture brings up questions about the possibility of generative AI surpassing human cognitive capacities (Joyce *et al.*, 2021). Generative AI models provide advantages such as productivity and innovation. However, they also bring a variety of ethical challenges. Concerns, like bias in AI algorithms, the dissemination of information and the emergence of highly realistic AI-generated images and videos are issues that require careful consideration. For example, the widespread use of deepfake technology demonstrates how AI can be wrongly used to distort reality (Khan *et al.*, 2023). Moreover, the absence of transparency and biases in AI data sets can worsen these problems (Daneshjou *et al.*, 2021). The incorporation of AI, in fields like the arts emphasizes the need to acknowledge the cultural influences that impact its reception and efficacy. The instances of individuals engaging with tools such as DALL-E and Midjourney in scenarios where AI produced visuals have triumphed in photography events prompt discussions about ownership rights, originality, and creativity. These scenarios highlight

the nature of AI's role, in creative creations and the moral considerations tied to its use (Inie *et al.*, 2023). Moreover, the use of AI applications could give rise to a sentiment that the artistic process is being devalued since creators might sense the need to rival machines capable of generating highly satisfying results (Ghosh & Fossas, 2022). This interaction does not only impact artists but also shapes general societal views on art and creativity. The fear that AI might replace creativity has sparked what is known as “displacement anxiety,” where artists and creators worry about staying relevant in a world becoming increasingly automated (Caporusso, 2023). As our understanding of art changes, over time it is important to create structures that safeguard the rights of creators while also promoting innovation. One way to tackle the issues arising from AIs impact on endeavors could be, through licensing practices and community driven regulations (Ghosh & Fossas, 2022). Involving experts and an interdisciplinary approach in the advancement of AI technologies can also play a crucial role in ensuring that these tools are designed with consideration of their influence on human creativity, ethical, and societal values (Inie *et al.*, 2023).



Figure 4. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney. (Benjamin, 2002) * Prompt text: He sat down in one of the living room armchairs

4. Machine-made images

The advent of photography has completely and permanently transformed our comprehension of historical events. The depiction of historical events in written language necessitates the utilization of one's imaginative faculties, but the advent of photography allowed for the materialization of past events. The juxtaposition of the present and past in the image creates a challenge in perceiving both temporal states as equally valid and, alternatively, equally invalid. According to your assertion, this dispute can be classified as a modal conflict (Avanessian, 2020). Now that images are generated by machines and do not belong to a timeline, it is impossible to overcome the dilemma that photographs represent, photographs show what is only present as something past in images. Machine-made images lead to questions about our ontological boundaries between the real and the imaginary since they are inevitably overly complex. Furthermore, with a machine-made image, the fundamental relationship between the signifier and the representation is one of ambiguity. The common belief is that computer-generated artificial images do not replace or represent visual reality as accurately as images produced by a camera lens. However, we can argue that machine-made photographs are already more realistic than traditional photographs. In fact, they are too real (Manovich, 1995). So, one may assert, in line with Deleuze and Guattari (2009), that worlds do not exist and cannot be observed or turned into images; rather, worlds are created from images that are observed, and the computer-generated image is not an inferior representation of our reality, but a realistic representation of a different reality (Manovich, 1995).

As a wide range of technologies may now produce images that resemble photographs for human consumption, vision is no longer limited by the spectral range that is available to the human eye. The impact of computer-generated imagery on contemporary society is currently through a transformative process, wherein it is redefining our perception of reality and creating a worldwide visual landscape (Flusser, 1983). We are living in a culture that is dominated by images and where the digital revolution has transformed photography, which now consists of visual data information without physical substance, but they

are also images that are “invisible” to human perception (Monteleone, 2019). With the advancements emerging in the 21st century, the existing photography framework is still stuck in the past, which is a squandered opportunity. As always, everything will depend on new social assemblages' capacity for collective reappropriation (Guattari, 1996). Indeed, the advancements in imaging technology have allowed for the creation of computational photographic images that go beyond traditional two-dimensional photographs. These images often include metadata that provides additional information about the image, such as depth data, lighting information, and even the location and time the image was captured. By incorporating this metadata into the image, computational photography enables us to capture more information about the world around us and create images that are more immersive and interactive. This technology is transforming the way we perceive and interact with images, blurring the boundaries between the organic and the mechanical. Going forward, such image metadata could in fact become key to differentiating between photographic records that capture our reality, versus machine-generated imagery of alternative realities. In such a potential scenario, the apparatus may play a crucial role by embedding within the image tamper-proof cryptographic signatures that attest to the method in which the image was captured or generated.

The dialogue needs to transcend beyond its current parameters in theory and critique. Considering the various methods by which raw data may be collected, processed, and delivered, the concept of photography needs to be radically changed. Within the world of machine-generated photography, it is important to see photography as a process that occurs when a convergence of technologies, concepts, applications, and endeavors takes place, rather than construing it just as a representation, method, or tangible entity. The concept of the photographic object alludes to its manifestation as a collection of many components, and its use and propagation also have an impact on other collections, as noted by Cruz (2012).

Although the initial computer vision studies were conducted in the 1950s and the technology was first used commercially to discern between typed and handwritten text in the 1970s, today's computer vision applications have expanded dramatically. The quan-

tity of data we produce today, which is subsequently utilized to train and improve computer vision, is one of the key elements influencing the development of this technology, even if you do not often know when and where is used, you probably encounter it frequently because it is such a part of daily life.

Our world is now being magically restructured by digital images; people are willing to forget that they generated images to help them understand the world. Since they are no longer able to decode them, their lives become a function of their own images: Imagination has turned into hallucination (Flusser, 1983). A lack of understanding of machine-made images is potentially problematic at a time when they are replacing human-made images, this is because machine-made image clarity is still an abstraction. Since they reflect even more abstract layers of symbols than human-made images, they go beyond being symbolic. In this context, new photographic identification mechanisms can apparently enable the unraveling and reconstruction of familiar models of identity. In this respect, the new image-making devices function as sociopolitical objects, whose boundaries transcend their physical apparatus, into distributed systems of material and coded modules. They are integrated within a new complex of relationships between human and non-human actors: people, objects and things, concrete infrastructures, and abstract systems (Van Essen, 2020).

“We opposed the virtual and the real: although it could not have been more precise before now, this terminology must be corrected. The virtual is opposed not to the real but to the actual. The virtual is fully real in so far as it is virtual.” (Deleuze, 1994)

The aforementioned quotation, attributed to philosopher Gilles Deleuze, elucidates the notion of the virtual as a genuine but non-actual facet of being. The virtual is not a separate or opposed realm to reality, but instead, a component of it that exists in a potential or latent state. In this sense, the virtual can be seen as a kind of structure or blueprint for the actual, underlying its form and function. However, it is important to distinguish between the actual and the virtual, and not to conflate the two or give undue weight to either. By recognizing the reality and significance of the virtual, we can gain a deeper understanding of the complex nature of existence and the world around us.



Figure 5. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney.
* Prompt text: One morning, she got up and turned on the tap and no water came out

5. Visual Communications in the Digital Age

“Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place in the surrounding world: we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it.” (Berger, 2008)

Visual communication has been a cornerstone of human communication for centuries. From cave paintings to the printing press, visual communications have played a crucial role in shaping our understanding of the world around us. With the advent of digital technologies, visual communication has undergone a transformation, with new forms of media emerging and older forms being transformed. In this section, we will explore the role of visual communication in the digital age, focusing on the ways in which recent technologies are transforming the way we create and consume visual media and the potential implications of these changes for the

future of visual communication. According to the prevailing scenario, we are presently undergoing a 'revolutionary' transformation in image culture. The virtual revolution is about transforming, not just ways of life, but, much more fundamentally, the nature of life itself (Robins, 1996). Great expectations are being sustained: that the new image culture may enhance our knowledge and awareness of the world. The idea of a new technological order offering greater freedom and empowerment is certainly appealing. However, it is important to remember that technology is not a panacea. While it can certainly provide new opportunities, it also brings its own set of challenges and risks. Everywhere we remain unfree and chained to technology, whether we passionately affirm or deny it (Heidegger, 1997). The use of artificial intelligence-generated images in visual communication has prompted ethical concerns. While users are reminded to use them with caution, others claim that such pictures contribute to a prediction in technological advancement. There is a growing reliance on machines in visual communication, and artificial intelligence and machine learning are playing a significant role. It is important to recognize the potential dangers of using these technologies in terms of privacy and ethical concerns. Aesthetics and art politics may either reinforce or suspend established systems of vision. Some believe, however, that artificial intelligence-generated images are acceptable art. If images appear real to us, it is not simply because we have internalized their conventions, but also because those conventions successfully capture something about the way our perception operates in real-world vision (Messaris, 2003). With the advancements in technology, AI algorithms can now generate images that are almost indistinguishable from those created by humans. This has opened new possibilities for its users, allowing them to create more complex and detailed visual content. These technologies have enabled the creation of more sophisticated and realistic images, while also increasing the speed and efficiency of the design process. As Artificial Intelligence continues to evolve, we can expect to see even more advancements in visual communication in the years to come. Just as the entire mode of existence of human collectives' changes over long historical periods, so does their mode of perception. The way in which human perception is organized – the medium

in which it occurs is – conditioned not only by nature but by history (Benjamin, 2002). The study of visual communication and media is critical to understanding how politics, culture, and society are shaped and influenced. New forms of communication and technologies have transformed the way people interact with each other and with information. These new forms of communication and technologies have also had a significant impact on the political and cultural landscape, shaping public opinion and influencing political discourse.



Figure 6. *Untitled*, Author: Wilson Caldeira / Midjourney.
* Prompt text: I couldn't sleep. At four in the morning I went up onto the terrace

6. Conclusion

In conclusion, AI technological advancements have brought about significant transformations to visual communication within modern visual culture. The rise of AI and machine learning has revolutionized the way we capture, process, create, and manipulate visual content. The outlook of AI image generation technology appears bright. It is certain to influence how we visually communicate in the future. These technologies offer opportunities for generating images fostering expression and enhancing artistic explo-

ration. Nevertheless, it is essential to consider the veracity and reliability of visually generated material produced by AI. It is crucial to think about the truth and trustworthiness of generated content created by AI. Although these advancements have certainly enhanced how visual information is conveyed accurately and efficiently it is vital to acknowledge the issues, they bring up that need to be resolved. The impact of AI generated material goes beyond its appearance; it delves into questions of moral responsibility and who bears the credit for creativity as well as issues concerning ownership rights and authenticity. As we advance in the development and incorporation of these technologies it is important to think about how they might affect society and to guarantee that they are used responsibly and ethically. This research aims to encourage exploration in the field of communications as scholars delve into the profound impacts of the ever changing and continually developing fusion of artistic innovation and technological advancements, in today's digital era.

References

- [1] Agamben, G. (2009). *“What Is an Apparatus?” and Other Essays*. Stanford University Press.
- [2] Arigbabu, A. T., Olaniyi, O. O., Adigwe, C. S., Adebisi, O. O., & Ajayi, S. A. (2024). Data Governance in AI-Enabled Healthcare Systems: A Case of the Project Nightingale. *Asian Journal of Research in Computer Science*, 17(5), 85-107. <https://doi.org/10.9734/ajrcos/2024/v17i5441>
- [3] Avanesian, H. (2020). *Photographic Futures*. Routledge.
- [4] Baudelaire, C. (1995). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon.
- [5] Benjamin, W. (2002). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Harvard University Press.
- [6] Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- [7] Caporusso, N. (2023). Generative Artificial Intelligence and the Emergence of Creative Displacement Anxiety. *Research Directs in Psychology and Behavior*, 3(1). <https://doi.org/10.53520/rdpb2023.10795>
- [8] Colebrook, C. (2020). *Images Without Worlds*. In *Fragmentations of the Photographic Image in the Digital Age*. Routledge.
- [9] Cruz, E. (2012). *Creation and Control in the Photographic Process*. Routledge.
- [10] Daneshjou, R., Smith, M. P., Sun, M., Rotemberg, V., & Zou, J. (2021). Lack of Transparency and Potential Bias in Artificial Intelligence Data Sets and Algorithms. *Jama Dermatology*, 157(11), 1362. <https://doi.org/10.1001/jamadermatol.2021.3129>
- [11] Deep, G., & Verma, J. (2023). Embracing the Future: AI and ML Transforming Urban Environments in Smart Cities. *Journal on Artificial Intelligence*, 5(0), 57-73. <https://doi.org/10.32604/jai.2023.043329>
- [12] Deleuze, G. (1994). *Difference & Repetition*. Columbia University Press.
- [13] Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin Books.
- [14] Flusser, V. (1983). *Towards a Philosophy of Photography*. University of Chicago Press.
- [15] Ghosh, A., & Fossas, G. (2022). *Can There Be Art Without an Artist?* <https://doi.org/10.48550/arxiv.2209.07667>
- [16] Guattari, F. (1984). *Machine and Structure*. Penguin.
- [17] Heidegger, M. (1997). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Harper & Row, Publishers.
- [18] Ho, J., Jain, A., & Abbeel, P. (2020). *Denoising Diffusion Probabilistic Models*. <https://doi.org/10.48550/arxiv.2006.11239>
- [19] Inie, N., Falk, J., & Tanimoto, S. (2023). *Designing Participatory AI: Creative Professionals' Worries and Expectations About Generative AI*. <https://doi.org/10.1145/3544549.3585657>
- [20] Joyce, K., Smith-Doerr, L., Alegria, S., Bell, S. E., Cruz, T. M., Hoffmann, S., Noble, S. U., & Shestakofsky, B. (2021). Toward a Sociology of Artificial Intelligence: A Call for Research on Inequalities and Structural Change. *Socius Sociological Research for a Dynamic World*, 7, 237802312199958. <https://doi.org/10.1177/2378023121999581>
- [21] Khan, R., Hazela, B., Singh, S., & Asthana, P. (2023). *Deepfakes: A New Era of Misinformation*. 897-908. https://doi.org/10.1007/978-981-99-1479-1_66
- [22] Lijn, L. (2018). Accepting the Machine: A Response by Liliane Lijn to Three Questions from Arts. *Arts, The Machine as Art (in the 20th Century)*.
- [23] Manovich, L. (1995). *The Paradoxes of Digital Photography*. *Photography after Photography*. Exhibition catalog.
- [24] Messaris, P. (2003). Visual Communication: Theory and Research. *Journal of Communication*.
- [25] Monteleone, D. (2019). *Photography and Machine Learning: When Images Become Data Images*. <https://davidemonteleone.com/journal/2019/11/6/photography-and-machine-learning-when-images-become-data-images>
- [26] Robins, K. (1996). *Into the Image Culture and politics in the field of vision*. Routledge.
- [27] Romele, A. (2022). Images of Artificial Intelligence: A Blind Spot in AI Ethics. *Philosophy & Technology*, 35(1). <https://doi.org/10.1007/s13347-022-00498-3>
- [28] Rubinstein, D. (2008). *A Life More Photographic*. Routledge, 21.

- [29] Shanahan, M. (2022). Abstraction for Deep Reinforcement Learning. *IJCAI 2022*.
- [30] Shen, Y. (2021). *The Influence of Artificial Intelligence on Art Design in the Digital Age*. Hindawi Scientific Programming.
- [31] Sloane, M., & Zakrzewski, J. (2022). *German AI Start-Ups and “AI Ethics”: Using a Social Practice Lens for Assessing and Implementing Socio-Technical Innovation*. <https://doi.org/10.1145/3531146.3533156>
- [32] Smuha, N. A. (2019). The EU Approach to Ethics Guidelines for Trustworthy Artificial Intelligence. *Computer Law Review International*, 20(4), 97-106. <https://doi.org/10.9785/crl-2019-200402>
- [33] Sternberg, R. J. (1988). Applying Cognitive Theory to the Testing and Teaching of Intelligence. *Applied Cognitive Psychology*, 2(4), 231-255. <https://doi.org/10.1002/acp.2350020402>
- [34] Troynikov, A. (2023). *Stable Attribution Identifies the Art Behind AI Images*. <https://spectrum.ieee.org/ai-art-generator>
- [35] Turing, A. (1950). I.—Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, LIX(236), 433-460. <https://doi.org/10.1093/mind/lix.236.433>
- [36] Van Essen, Y. E. (2020). *From Photographic Representation to the ‘Photographic Genotype’*. Routledge.
- [37] Wörsdörfer, M. (2023). Mitigating the Adverse Effects of AI With the European Union’s Artificial Intelligence Act: Hype or Hope? *Global Business and Organizational Excellence*, 43(3), 106-126. <https://doi.org/10.1002/joe.22238>

Bio

Wilson Gomes Caldeira é atualmente Professor Convidado e estudante no programa de Doutorado em Estudos Globais na Universidade de São José (USJ) Macau-China, recebeu um MBA da Universidade de São José (USJ) em 2016 e uma licenciatura em Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar em 2010. A sua investigação centra-se na Inteligência Artificial e no seu impacto nos processos de Comunicação.

José Manuel Simões é pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade Católica Portuguesa (2017) e doutor em Estudos Globais pela Universidade de São José (USJ), Macau-China (2011), com *Summa Cum Laude*. É mestre em Comunicação e Jornalismo pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, e bacharel em Jornalismo Internacional pela Escola Superior de Jornalismo do Porto, Portugal, onde leccionou durante sete anos. Desde 2009, é professor associado, diretor do Departamento de Media, Arte e Tecnologia do USJ e coordenador da Licenciatura e do Mestrado em Comunicação e Media. Publicou e participou em exposições, conferências e comissões académicas em três continentes. É autor de doze livros e é editor, organizador e coautor de

cinco outros livros relacionados com o jornalismo e a cultura. Publicou em inúmeras revistas académicas e meios de comunicação internacionais, especialmente sobre Comunicação e Media.

Wilson Gomes Caldeira is currently a Guest Lecturer and student in the PhD program in Global Studies at the University of Saint Joseph (USJ) Macau-China, he received an MBA from the University of Saint Joseph (USJ) in 2016 and a BA in Photography from Portuguese Instituto Politécnico de Tomar in 2010. His research is focused on Artificial Intelligence and its impact on Communication processes.

José Manuel Simões received a Postdoc in Communication Science from the Portuguese Catholic University (2017) and a PhD in Global Studies from the University of Saint Joseph (USJ), Macau-China (2011) with *Summa Cum Laude*. He has a Master of Arts in Communication and Journalism from the Faculty of Letters of Coimbra University, Portugal, and a Bachelor’s Degree in International Journalism from the Superior School of Journalism, Porto, Portugal, where he taught for seven years. Since 2009, he has been an Associate Professor, USJ Head of the Media, Art & Technology Department and Coordinator for the Bachelor and Master in Communication and Media. He published worldwide and participated in exhibitions, conferences, and academic committees on three continents. He published twelve books and is the editor, organiser, and co-author of five other books related to journalism and culture. Simões published extensively in international academic journals and media outlets, especially about Communication and Media.

Les littératures de la contagion: le legs camusien

Literatures of contagion: the Camusian legacy

Soumia Mejtia

mejtiasoumia@gmail.com

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès

Fès, Maroc

ORCID iD [0009-0004-5996-4450](https://orcid.org/0009-0004-5996-4450)

DOI <https://doi.org/10.34623/pt9c-5g07>

Recebido 2024-03-04

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Mejtia, S. (2024). Les littératures de la contagion: le legs camusien. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/260>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

La littérature pense et explore les fléaux, qu'ils soient de sources naturelles telles que les épidémies, ou d'origine sociale et politique telles que les guerres. Ces fléaux sont la manifestation de l'adversité et du chaos dans le monde. Notre étude aborde sur le plan herméneutique comment la littérature traite la réalité épidémique, et comment elle offre un terrain de réflexion sur la façon dont l'homme et la société réagissent face à l'épreuve de l'adversité. Pour ce faire, nous avons principalement examiné *La peste* d'Albert Camus, œuvre hypotexte pour d'autres fictions desquelles nous avons choisi *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez et *L'Aveuglement* de José Saramago. Cela a nécessité d'adopter une approche comparatiste des représentations épidémiques chez les trois auteurs, allant du réalisme au réalisme magique.

Mots-clés

Littérature · Contagion épidémique · Réalisme · Réalisme magique · Legs

Abstract

Literature thinks about and explores plagues, whether of natural origin such as epidemics, or of social and political origin such as wars. These plagues are the manifestation of adversity and chaos in the world. Our study takes a hermeneutical look at how literature deals with the reality of epidemics, and how it offers food for thought on how man and society react to the test of adversity. To do this, we mainly examined Albert Camus's *The Plague*, a work hypotext for other fictions from which we chose Gabriel García Márquez's

One Hundred Years of Solitude and José Saramago's *Blindness*. This necessitated a comparative approach to epidemic representations in the works of the three authors, ranging from realism to magic realism.

Keywords

Literature · Epidemic · Contagion · Realism · Magic realism · Legacy

Introduction

Quand Franz Kafka explicitait la forme de l'écriture dans son journal en 1920, avançant qu'«Écrire comme forme de la prière», ou quand il confiait à Max Brod qu'écrire est sa «consolation du soir» (lettre à Max Brod, mi-août 1907), il fait clairement entendre que, pour lui, la littérature relève du domaine spirituel dans cette quête de transcender les limites matérielles de l'existence. La position kafkaïenne, par rapport à la littérature, comme une potentialité d'intermédiaire cathartique, dévoile le besoin de Kafka de rompre avec sa propre tragédie intérieure, émanant principalement de son rapport conflictuel avec son père. Le pouvoir de représentation ou de réinvention offert par l'exercice littéraire est perçu par Kafka (1976, III) comme étant comparable à «une hache qui fend la mer gelée en nous» (p. 575). Cette vision est également partagée par Jean-Paul Sartre (1948/1999), pour qui «chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière» (p. 78). Toutefois, serait-ce l'unique fonction de la littérature: un exercice de subjectivation cherchant à extérioriser une destructivité intériorisée? L'activité littéraire dépasse la production protectrice dans la mesure où l'auteur tente, tant bien que mal, à survivre à son mal qui le ronge. La littérature est un exercice à la fois d'émergence de soi, de construction de vies, de transmission d'expériences et de vécus, un témoignage éternel des épreuves de l'existence de soi et des autres. «La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen [...] de préserver et de transmettre l'expérience des autres» (Compagnon, 2007, p. 63).

Dans cette perspective, penser la pandémie est donc du ressort de la littérature, cette dernière ayant été le témoin incontournable des fléaux qui frappent souvent d'une manière instantanée et violente: «Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant

pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus» (Camus, 1947, p. 41). L'homme se retrouve face au changement et ne comprend pas comment l'horreur peut-elle se manifester sous la forme invisible de la pandémie ou la forme agressive de la guerre.

Cette incapacité à saisir le mal et à se le figurer dans le quotidien est l'expression du refus combattif, refus qui s'installe immédiatement et combat l'idée que tout basculera, que la vie entière jusqu'ici prise dans l'habitude du quotidien sera assiégée par une seule occupation: le mal meurtrier. «Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer» (Camus, 1947, p. 41), l'homme est en mesure de formuler tout un discours, se préservant momentanément de prendre de plein fouet la nouvelle qui brise rapidement sa perception du monde, sa réalité entière où rien ne présageait un tel arrêt brutal. Une nouvelle réalité où le mot d'ordre: le mal, plonge l'homme dans un long séjour coercitif et contrariant.

Soulignons que notre rapport au monde n'est pas un rapport qui s'inscrit dans le changement, nous sommes plutôt portés par l'accoutumance qui nous souscrit à une certaine immuabilité. Ce que David Hume (1748/2002) entendait dans son livre *Enquête sur l'entendement humain*: «Toutes les inférences tirées de l'expérience sont donc des effets de l'accoutumance, non du raisonnement» (p. 42).

Or, quand cette accoutumance, et cela en dépit de sa ténacité, est remise en question, nous cherchons immédiatement le secours de notre imagination qui nous aide à nous saisir des choses qui arrivent, alors que notre entendement en est incapable. En dépit du fait que le docteur Rieux stipulait que «La peste ne s'imagine pas ou (elle s'imagine faussement)» (Camus, 1947, p. 43), il expliquait l'autre fléau qui se dépose frénétiquement sur le premier: l'impossibilité d'accepter que la peste existe réellement, car invisible, elle n'apparaît qu'avec la mort qu'elle engendre,

Mais ce vertige ne tenait pas devant la raison. Il est vrai que le mot de «peste» avait été prononcé, il est vrai qu'à la minute même le fléau secouait et jetait à terre une ou deux victimes. Mais quoi, cela pouvait s'arrêter. (Camus, 1947, p. 43)

La raison est alors sujette à une réalité qu'elle n'arrive pas à concevoir, vient à son secours l'ima-

gination qui l'aide à appréhender le monde dans ses pires états. Par voie de conséquence s'ajoutera à la recherche de la véracité des faits, le débat continu qui avait astreint l'imagination en une «maîtresse d'erreur et de fausseté» (Pascal, 1969, fragment 41).

De ce fait, nous nous demanderons si le docteur Rieux, qui est un homme de science, récuse-il l'imagination dans sa totalité ou lui accorde-t-il le bénéfice du doute quand il annonce que la peste ne peut s'imaginer que «fausseté»? Nous nous demanderons si le discours du docteur Rieux (le discours ici représente un support général pour ainsi déterminer notre questionnement) est l'expression de la rigueur scientifique, son but étant d'inciter à la fermeté; ou est-ce l'expression de l'échec de la rationalité ainsi que de son opposée l'imagination? Précisons que nous ne pourrions répondre à ce questionnement qu'après avoir développé, sur un plan herméneutique, comment la littérature a pu s'approprier les épidémies à travers le temps, en enquêtant sur le lien conflictuel que porte l'homme à la réalité épidémique. Nous envisageons de traiter le thème de l'épidémie principalement dans *La Peste* ainsi que dans d'autres fictions. Cela nous permettra une approche comparatiste¹ sur le plan épidémique dans son mouvement réaliste ou réaliste magique.

La littérature de l'épidémie

L'identité générique a connu des tribulations depuis Platon, *La république* (385-370 av. J.-C.), passant par Aristote *La poétique* (env. 340 av. J.-C.), puis dans l'*Art poétique* (1674) de Boileau et s'ensuit le travail considérable de Gérard Genette au XX^e siècle, Genette

se donne un travail de longue haleine, en héritier d'Aristote, il articule sa poétique en concept de Figure:

Présentées comme les trois moments d'une réflexion, Figures I (1966), Figures II (1969) et Figures III (1972) constituent un ensemble critique complexe. En s'interrogeant sur le texte conçu comme «réserve de formes qui attendent leur sens», Genette interprète les œuvres de manière singulièrement novatrice tout en analysant les conditions mêmes du travail critique: qu'est-ce que donner un sens à ce qui, dans l'œuvre, n'était encore que signe? Qu'est-ce que fixer en texte «ce vertige qu'est la lecture»? (Genette, *Encyclopædia Universalis*)

Certes, nous ne pouvons pas citer tous les poéticiens qui ont reformulé *La Poétique* d'Aristote en en faisant un riche prolongement, et cela bien qu'il semblât qu'Aristote, par le truchement de la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, «traduction publiée au Seuil a permis de constituer Aristote en poéticien des années 1970» (Boulay, 2016, p. 2). Ces théoriciens qui ont pu reconquérir une pensée de deux millénaires en la refondant pour surtout gagner en éclaircissement, et cela sachant-le, est en relation avec l'évolution des styles de pensées bien que les genres littéraires conservassent leurs plus grandes lignes. A titre d'exemple et en reprenant Gerard Genette, Platon et Aristote ne reconnaissaient pas la différence entre narration et description, il y avait une unité littéraire où on ne statuait pas sur le procès narratif en tant qu'action agissante sur le récit (sur le plan temporel et dramatique), aussi la description n'était pas prise dans sa fonction actuelle qui est de mettre fin à la temporalité dans le récit et de s'attarder sur le plan de l'espace. La représentation littéraire donc comprenait une instance narrativo-descriptive qui finalement fut séparée par les travaux de Genette (1966):

La description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit. Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indéfinie: on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considé-

1 Ne négligeons pas l'apport de l'approche comparatiste dans l'analyse littéraire, nous avons trouvé important de citer Françoise Lavocat quant à sa définition de cette approche «Elle change notre regard sur ce que nous croyions connu. Des temporalités nouvelles bouleversent nos repères et notre histoire littéraire. Ce que nous croyions unique ne l'est plus, ce qui était nouveau, dans une certaine coupe temporelle et géographique, ne l'est plus que relativement; le début de quelque chose nous apparaît soudain comme une fin. Ce qui était familier jusqu'à l'écœurement retrouve des couleurs.» (Françoise Lavocat, «Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation», *Vox Poética*, 2012 <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html> [consulté le 05/01/2024])

ra la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant. (p. 158)

Ces amendements rapportés aux travaux de Platon et Aristote sont la preuve de la muabilité de la conscience littéraire, tout en gardant bien sûr le socle qui a fait de la littérature une discipline ayant su s'imposer en totalité, faisant aussi éclore d'autres ramifications qui formèrent les sciences humaines. Partant, cela nous pourvoit d'un certain courage, sans prétendre appartenir à la trempe des théoriciens susdits, nous pensons discuter un genre de l'épidémie: genre problématique. En dépit de «la solitude essentielle» de l'œuvre littéraire que:

Valéry, célébrant dans l'œuvre ce privilège de l'infini, n'en voit encore que le côté le plus facile: que l'œuvre soit infinie, cela veut dire (pour lui) que l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (Blanchot, 1955, p. 6)

Cette solitude qui crée cette *finalité sans fin*² de l'œuvre littéraire a fait des récits de l'épidémie des textes inachevés dans le sens de Valéry, autrement dit, des œuvres impérissables, des œuvres qui sauront toujours nous raconter notre propre réalité. Générant ainsi une littérature de l'épidémie ou dirions-nous une identité générique «problématique» à laquelle nous pourrions attribuer une structure pour ne pas abuser du mot «poétique».

2 Concept de Kant cité par Herbert Marcuse dans *Eros et Civilisation*, Les éditions de Minuit, 1955, p. 157:

«La finalité sans fin selon Kant est la forme sous laquelle l'objet apparaît dans la représentation esthétique. Quel que puisse être l'objet (chose ou fleur, animal ou homme) il n'est pas représenté ni jugé en fonction du but (quel qu'il soit) qu'il pourrait servir et pas non plus en tenant compte de sa finalité et de sa perfection internes [...] Tous les liens entre l'objet et le monde de la raison théorique et pratique sont tranchés, ou plutôt, suspendus.»

Nous sommes en mesure de réaliser l'ampleur littéraire et herméneutique d'une telle littérature, car nous sommes dans une période des épidémies. Cela étant, nous tenterons de considérer *La Peste* de Camus comme une œuvre archétypale. L'ossature du récit détermine une structure bien réfléchie, et le récit ne s'attache pas à la thématique de l'Occupation; Camus s'intéresse plutôt à une communauté touchée par la peste sur les plans individuel et social.

C'est une étude de l'Homme face à la catastrophe dans tout ce qu'elle a de terrible et de déstabilisant: «la catastrophe c'est la menace, c'est l'incertitude, c'est la gestion des risques qui vise à sa maîtrise mais surtout à sa non-répétition» (Clavandier, 2004, p. 16). Camus ne voulait pas modéliser le récit épidémique, il s'interrogeait sur ce mal implacable, cherchant scrupuleusement à définir l'Homme assailli par l'incompréhensible. *La peste* est d'abord le résultat d'une investigation de l'auteur, ce qu'il dit dans une lettre adressée à Jean Grenier: «J'ai fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, pour qu'on y trouve des "prétextes"» (Camus, 1991, p. 29). Ce côté pragmatique des faits de la maladie ne fut pas respecté, car «certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique» (Camus, 1947, p. 42).

Est-il possible que nous interprétions ceci en un refus de réalisme? Camus n'est pas aussi tranchée dans ce genre de catégorisation, car *La peste* ne peut le suggérer vu que son renversement verse vers le fantastique. Tout est alors significatif dans l'écriture camusienne, faire déborder la fiction sur la réalité relève d'une lecture très claire de ce qui survient dans la vie de l'homme sans qu'il ne puisse le réaliser ou l'accepter: «on se dit que le fléau est irréel» (Camus, 1947, p. 41).

Quand le mal frappe et dégénère le fonctionnement normal du monde, le plus humain est de chercher des réponses. L'épidémie suppose un questionnement multiple, questionnement qui porte sur le plan théologique, idéologique, ontologique ou encore de l'ordre de la nature du monde. Camus (1947) l'exprime dans le contexte scientifique du docteur Rieux, tout en signalant un autre univers naissant d'une réalité vraie et en même temps fuyante:

Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce: la peste. Le mot

ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires. (Camus, 1947, p. 43)

De ce fait, *La peste* est «l'entrelacement extrêmement étroit de deux styles» rapporte Camus dans une émission radio en 1955. Il s'agit du style individuel et du style collectif qui est une chronique de la maladie. Cet entrelacement est la copie conforme du quotidien des oranais. Toutefois, nous devons, et cela en nous rapportant aux propos de Camus, réduire *La Peste* de Camus en une écriture allégorique visant à dire différemment ce qui se passe dans le contexte des années quarante. D'ailleurs Albert Camus s'en était défendu sans verser dans l'idéologisme ou refuser la symbolique de son récit. Roland Barthes avait écrit une critique sur *La peste*, l'intitulant «Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?», il reprochait à Camus comme l'avait fait Sartre auparavant, de se situer à la marge de l'Histoire. Camus ne refusa aucune position, mais n'admettra pas que son livre encourage «une morale antihistorique» (Camus, 2006):

La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de *La Peste* a été publié sous l'Occupation dans un recueil de *Combat* et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins. (p. 286)

Si Camus était plus hellénique que ne l'étaient ses contemporains, c'est qu'il cherchait certainement à dépasser la conjoncture historique sans la renier, plutôt lui conférer une pérennisation que tout fait historique mériterait d'avoir. Cette pérennisation se lisait certainement dans l'opposition camusienne entre révolte et révolution, autrement dit survie et fatalisme. Cette opposition définit l'esthétique camusienne, Camus est le penseur de la révolte qui ne cherche pas à s'installer dans le mal pour mourir, mais son but étant de lutter continuellement.

La peste dépasse donc la conjoncture Naziste sans l'occulter, *La Peste* constitue un grand pas vers l'avant. Camus distançait le cycle de l'absurde de

*Sisyph*e en l'étendant dans le cycle de la *révolte*. Ce qui nous pousse à dire que l'écrivain est beaucoup plus proche de la détresse humaine, *La peste* est de loin le livre qui retrace la dictature allemande. De ce fait, Camus alerte sur ce qui réduit la vie humaine et la collectivité, il veut son écriture un miroir de la réalité, c'est pourquoi il a réparti le livre en cinq parties, relatant la tragédie au niveau individuel et collectif. Cette répartition est une expression fidèle de la nature du cheminement de l'épidémie depuis son arrivée soudaine jusqu'à son départ inattendu. Ce renversement qui compose:

un ensemble complexe avec ses propres règles et sa propre évolution, bien distinctes de celles de la maladie dont elle est la diffusion. Elle tend à se comporter comme un être autonome et à constituer une réalité globale qui dépasse la somme de ses composantes. (Lombard, 2006, pp. 26-27)

Dans un premier temps, le récit s'ouvre sur «une ville ordinaire» (Camus, 1947, p. 11) de «la préfecture française de la côte algérienne» (Camus, 1947, p. 11). Camus (1947) relate la vie quotidienne de la ville d'Oran, une vie des plus habituelles, «on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes.» (p. 13). Le romancier insiste sur cet aspect pour souligner l'impact de «la série des graves événements» (p. 13) que connaîtront les oranais durant le «printemps de cette année-là» (p. 13).

Dans un deuxième temps, les premiers signes de l'inhabitude commencent à apparaître sur un plan isolé, le docteur Rieux «buta sur un rat mort» (Camus, 1947, p. 15) en sortant de son cabinet. Quand il prévint le concierge M. Michel, ce dernier refusa catégoriquement l'idée que ce rat vienne de l'immeuble «il n'y avait pas de rat dans la maison, il fallait donc qu'on eût apporté celui-ci du dehors. Bref, il s'agissait d'une farce» (Camus, 1947, p. 15). Le soir de la même journée le docteur Rieux remarque «un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé» et même quand la bête «tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant le sang par les babines entrouvertes.» (Camus, 1947, p. 15) le docteur ne semble pas alerté, le sang le fait penser «à sa femme malade depuis un an» (Camus, 1947, p. 16).

Dans un troisième temps, les incidents étranges et isolés prennent de l'ampleur, Joseph Grand employé

de la mairie rapporte au docteur Rieux les statistiques de décès survenus rapidement, le docteur prononce ce qu'il n'osait pas révéler: «il faut peut-être se décider à appeler cette maladie par son nom» (Camus, 1947, p. 45). Nous accédons petit à petit par cet énoncé au sommet du livre: la peste se répand dans la ville. Notons que le docteur Rieux n'a pu prononcer le mot «peste» que plus tard. Quand Grand lui demanda le nom de la maladie, Rieux n'a pas pu répliquer le nom: «Je ne puis vous le dire, et d'ailleurs cela ne vous serait pas utile» (Camus, 1947, p. 45). Ce refus de dire les choses par leur nom est l'expression d'un état de conscience incapable d'entériner une réalité alarmante. Ne pas prononcer le mot «peste» c'est être incapable de se le figurer dans son imaginaire, c'est refuser de lui donner matière. Rieux échappe à cette réalité en refusant d'abord le discours qui nomme les choses. Emile Benveniste (1966) avait justement étudié le lien important que peut avoir l'homme avec le langage: «Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant» (p. 259), autrement dit le langage est «à la fois l'instrument et le produit» (Saussure, 1985, p. 37) de la réalité. Aussi longtemps que Rieux s'interdit d'entrer en relation avec la réalité par le truchement du langage, il refuse de se l'approprier. Cela démontre «l'expérience que les locuteurs ont du monde» (Mounin, 1974, pp. 284-285). Le référent ici reste indicible: la peste, la fonction référentielle (Jakobson, 1973, p. 67) est tue, le contact avec le monde est rompu. De ce fait, «ce caractère désignationnel» (Kleiber, 1984, p. 77) que peut revêtir le vocable «peste» et qui reste incommunicable, met en question l'existence de cette réalité pathologique. Nous pouvons alors souligner que Camus a mis en exergue cette particularité de taire les choses pour justement nier leur existence. Cependant, le docteur Rieux finit par révéler la certitude occultée, «c'est à peine croyable, mais il semble bien que ce soit la peste.» (Camus, 1945, p. 40). Camus transfère le discours individualisé de l'épidémie dans la bouche de tout le monde. Le récit plonge dans la collectivité: «A partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous» (Camus, 1945, p. 67). La ville d'Oran est «fermée et le port interdit» (Camus, 1945, p. 90), la quarantaine fut proclamée et la peste se répondit dans toute la ville. Camus respecte toutes les proportionnalités de la propagation de l'épidémie: le refus d'admettre la

réalité par la collectivité, l'engouement des habitants à la prêche: «La cathédrale de notre ville, en tout cas, fut à peu près remplie par les fidèles pendant toute la semaine» (Camus, 1945, p. 91). La résignation à la claustration puis le refus:

Les gens avaient d'abord accepté d'être coupés de l'extérieur comme ils auraient accepté n'importe quel ennui temporaire qui ne dérangerait que quelques-unes de leurs habitudes. Mais, soudain conscients d'une sorte de séquestration [...], ils sentaient confusément que cette réclusion menaçait toute leur vie. (Camus, 1945, p. 96)

À un moment, la collectivité partage le même sort, Camus (1945) a effacé le corps individuel, «il n'y avait plus alors de destins individuels mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous» (p. 155). Cette mutation presque résignée de la part des habitants d'Oran les soumet aux conjonctures auxquelles l'homme ne s'y attend pas. L'homme est alors face à une seule préoccupation existentielle: ne pas périr. Face à la peste, l'ignorance du mal est présente, il est difficile de se saisir du danger réel: «le corps n'est pas seulement malade, il ignore son mal et ses véritables besoins: si le diagnostic n'est pas fait à temps, il pourra en mourir» (Brink, 1983, p. 272). Ajoutons que l'épidémie cimente un tant soit peu les rapports sociaux, l'individu cesse de vivre dans ses plis, il renouvelle son rapport aux autres individualités, une nouvelle collectivité prend naissance: «Quand le lien interpersonnel se noue autour du malheur et de la peine des hommes, on entrevoit une lueur de sens, si faible soit-elle» (Lacroix, 1998, p. 106).

Dans un quatrième temps, la peste a pris du recul, le processus individuel se remet en marche, le docteur Rieux annonce la phase où l'épidémie s'estompe et donne l'impression de n'avoir jamais été présente: «Il fait bon dit Rieux en s'asseyant. C'est comme si la peste n'était jamais montée là.» (Camus, 1945, p. 221).

Dans un dernier temps, la cinquième et dernière étape de l'épidémie, la disparition de cette dernière est soudaine, l'individualité reprend après s'être reconstruite dans la collectivité. Le récit se ferme comme il avait débuté avec le docteur Rieux méditant sur la peste qui ne disparaît pas radicalement, pour Rieux l'épidémie reviendra «pour le malheur et l'enseignement des hommes» (Camus, 1945, p. 279).

La Peste: un modèle d'écriture

Camus a structuré la réalité épidémique en cinq phases, nous pouvons avancer que Camus a créé une sorte de poétique de l'écriture épidémique. Une poétique sur le plan structural qui s'explique, notamment, par le rapport de l'homme à l'épidémie au niveau psychologique, comportementale et philosophique. Camus nous met devant le fait que quand l'épidémie frappe une population, le phénomène se porte sur la collectivité, mettant en relief la problématique de la communauté: est-il possible d'agir en communauté dans une conjoncture épidémique? Camus répond que l'épidémie génère une sorte de paradoxe, d'abord le risque de la contagion crée des barrières instantanées, supprimant ainsi la collectivité effective, en même temps ce risque fait retentir en nous l'appartenance à cette communauté. Camus nous dit que l'épidémie nous conscientise sur le rapport problématique avec le collectif. Le récit camusien traite en toile de fond, et essentiellement, notre rapport à autrui. Ce rapport, comme nous l'avions souligné au début, dépasse de loin la conjoncture épidémique, *La peste* est aussi une chronique qui résiste contre le nazisme. Comme la guerre, la peste fait des ravages

En période de peste, comme à la guerre, la fin des hommes se déroulait dans des conditions insoutenables d'horreur, d'anarchie et d'abandon des coutumes les plus profondément enracinées dans l'inconscient collectif. C'était d'abord l'abolition de la mort personnalisée. (Delumeau, 1978, p. 153)

Cette analogie ou plutôt cette écriture allégorique ne remet pas en question le contexte épidémique, du fait que l'allégorie renvoie à un récit fictionnel, l'allégorie est «un discours à double sens, littéral et figuré, et qui n'est donné que dans sa lettre» (Murat, 2007), autrement dit, le discours allégorique est un agent de contagion car il suscite multiples interprétations. *La Peste* est une lecture paradigmatique de l'homme face à l'adversité et aux crises. Camus a décidé de reconstruire le présent en mettant en péril les ornaux, ces derniers sont appelés à repenser leur monde afin de conquérir les valeurs rompues par la force de la modernité, notamment, le vivre-ensemble qui constitue le mainteneur de la communauté. *La Peste* est donc le lieu du questionnement puissant qui pro-

pose une structure claire doublée de la métaphore épidémique.

Le récit épidémique est donc source de discours et d'inspiration, le récit camusien a été le modèle pour d'autres écrivains qui ont aussi écrit l'épidémie en suivant la poétique camusienne du récit épidémique, poétique que nous avons développée plus haut.

Nous citerons d'autres écrivains d'une autre culture qui ont croisé leur regard avec celui de Camus. Gabriel García Márquez a écrit *Cent ans de solitude* (1967) où il décrit l'épidémie de la peste de l'insomnie et la peste l'oubli en cinq phases. José Saramago écrit *L'Aveuglement* (1995), le récit s'achemine sur cinq étapes et rapporte le sort d'une communauté qui subit l'épidémie de la cécité. Certes les deux récits relèvent d'un autre registre littéraire que celui de Camus. García Márquez et Saramago ont écrit leur récit épidémique dans un réalisme magique, cependant les deux narrateurs réussissent à ancrer les faits surnaturels et magiques dans le cadre réel, géographiquement, historiquement, culturellement et linguistiquement défini, qui est justement le propre du réalisme magique. D'ailleurs Saramago a expliqué ce phénomène de réussir à créer le vraisemblable de l'invraisemblable avec un aveu surprenant: «une fois le point de départ imaginaire admis, tout s'enchaîne avec rigueur, selon une logique de cause à effet, comme un mouvement d'horlogerie.» (Nicolas, 2006/2010). Quant à García Márquez, il refuse toute jonction fantaisiste à son écriture: «La fantaisie, c'est Walt Disney. Cela ne m'intéresse absolument pas. Si l'on me dit que j'ai un gramme de fantaisie, j'ai honte» (Pereira, 1979/1982, p. 25). Ce genre de plaidoyers de la part d'écrivains pour leur écriture, n'est pas pour défendre leur histoire purement imaginaire, mais ils défendent la portée symbolique de leur récit qui est de mettre en avant la réalité de la condition humaine de la culture colombienne et latino-américaine. Ainsi, *L'Aveuglement* de Saramago (1995) est le discours qui dénonce notre rapport à l'autre, un rapport aveugle. Saramago nous dit que nous sommes communément aveugles et que nous ignorons notre cécité. Dans *Cent ans de solitude*, García Márquez met en œuvre la peste de l'insomnie et la peste de l'oubli qui poussera la communauté à se construire autour de l'écriture pour se rappeler les choses. Il met en avant le pouvoir de la trace qui immobilise la réalité et de surcroît mettre en avant l'enjeu d'ancrer tout ce

qui se dit dans le fait réel. C'est une autre manière de dire la pathologie décrite dans le récit résonne forcément avec une pathologie réelle du monde réel. Saramago et Márquez ont été conquis par l'héritage camusien et ont pu réaliser un rapport dialogique avec le monde. Ils ont écrit deux allégories qui ne sont que l'allégorie de notre condition humaine. Camus a avant eux mis en place une communauté malade subissant la peste, alors qu'en vérité la peste était en eux. L'épidémie physique de Camus met à jour des épidémies morales. L'homme porte un mal en soi, ce mal s'exteriorise et contamine la collectivité, c'est le seul moyen d'une prise de conscience générale et cela en dépit de la part imaginaire que prend la conjoncture épidémique.

L'imagination: établissement du discours épidémique

En écrivant *La Peste*, Camus met en place une sorte d'écriture didactique pour nous rappeler que nous sommes voués à revivre l'épidémie, comme était le cas pour notre siècle avec la Covid 19. Il nous apprend que combattre un mal imprévisible est vain car il nous surprend par son apparition et disparition soudaines. Ce qui importe ce n'est pas de combattre, c'est de lutter car parmi les spécificités de l'épidémie, l'homme finit par s'y installer et cela génère un endormissement qui peut le soumettre à toute sorte de violence extérieure au mal lui-même. L'homme finit par oublier qu'il est dans une crise et toute violence devient acceptable et banale. Pour ce faire, Camus a décrit l'itinéraire de la peste avec une précision recherchée, aucun détail n'a été omis. Il a depuis le début mis en cause la véracité de l'épidémie dans la bouche du docteur Rieux, un homme scientifique qui affirme que «La peste ne s'imagine pas ou elle s'imagine faussement» (Camus, 1947, p. 43).

Le questionnement qui s'est imposé à travers la citation du docteur Rieux suppose la double impossibilité à comprendre le réel par le truchement de la raison ou relativement par l'imagination. Cette dernière n'est pas une faculté indépendante des autres facultés notamment le sensoriel et l'affect, facultés qui nous permettent le contact avec le monde réel, et par conséquent nous faire notre propre représentation qui est justement le résultat de l'acte de l'imagination.

Nous sommes en perpétuel lecture des événements ou des changements qui arrivent subitement. Si Rieux s'implique dans la nouvelle réalité contaminée par la peste avec un discours hésitant quoiqu'exprimé sous une forme assertive, c'est que son imagination est incapable de lui expliquer clairement les faits, car cette dernière se nourrit d'abord d'images engrammées à travers et par le réel, images qui par la suite se prêtent au processus de la reproduction ou de la création, autrement dit l'imagination.

Par ailleurs, l'emploi du mot «engrammé» suscite le mot mémoire. Nous pouvons développer le rapport qui s'est projeté entre imagination et mémoire en nous référant à Etienne Bonnot de Condillac. En effet, dans son livre *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac trace le chemin de la connaissance en éjectant toute recherche sur l'origine de la pensée qui n'émane pas de la sensation. Il a basé toute son étude sur l'importance des sens dans l'acquisition de toute connaissance. L'imagination a aussi fait l'objet de son étude, en organisant son analyse autour de la mémoire. L'étude condillacienne favorise le détail, ainsi quand il explique le rapport imagination/mémoire, il nous rappelle qu'il suffit de dire le nom de quelque chose déjà vue, pour que nous nous la représentions instantanément, ou quand une odeur nous projette dans des réminiscences, Condillac «appelle mémoire, l'opération qui produit cet effet» (Condillac, 2010, p. 39)³. De fait, l'imagination est essentielle au savoir du monde, à la connaissance de tout phénomène qui dépasse l'entendement. Prendre conscience de l'épidémie qui suggère un agent pathologique invisible détermine le recours à l'imagination. Jacques Chabot étaye, dans son livre *L'Imaginaire*, la thèse de Condillac en soulignant la part de l'imagination dans l'acquisition de la connaissance:

3 Pour plus d'éclaircissement, nous rapportons ici l'analyse condillacienne «Il y a entre l'imagination, la mémoire et la réminiscence un progrès qui est la seule chose qui les distingue. La première réveille les perceptions mêmes; la seconde n'en rappelle que les signes ou les circonstances, et la dernière fait reconnaître celles qu'on a déjà eues. Sur quoi il faut remarquer que la même opération, que j'appelle mémoire par rapport aux perceptions dont elle ne retrace que les signes ou les circonstances, est imagination par rapport aux signes ou aux circonstances qu'elle réveille, puisque ces signes et ces circonstances sont des perceptions.» (Condillac, 2010, p. 43.)

Ainsi l'imaginaire n'est-il pas un réceptacle d'images qui s'y entasseraient comme des signes dans une banque de données: l'imaginaire c'est le temps qu'une imagination créatrice met à se faire et à s'inventer en se projetant à travers des images qu'elle transforme les unes dans les autres indéfiniment. L'imaginaire c'est la mémoire en action. (Chabot, 1990, p. 9)

L'imagination vient donc au secours des perceptions auxquelles nous peinons à y croire. L'imagination se greffe sur les sensations que le sensoriel nous renvoie pour faire l'expression du monde, qui est dans ce cas épidémique. En s'interrogeant sur la réalité de la peste, Rieux était dans le questionnement scientifique: croire quelle vérité, celle qui résulte du domaine scientifique ou celle qui se construit par le sensoriel, par le truchement de l'imagination?

Rieux est conscient de l'état des choses, s'il détourne son propre imaginaire, il ne peut ignorer l'imaginaire social qui finira par sonder le fait qui est en train de ronger toute la ville. Les rats gisants partout et par la suite, les oranais qui vont aussi découvrir l'image réelle des corps gisants. La mort prend alors une autre dimension, elle multiplie les cadavres et l'existence elle-même entre dans le processus de la fragilité. Rieux a fini par se ressaisir et son discours s'est construit en grande partie par son imagination après avoir intériorisé les images des rats morts depuis le début du récit:

Les rats sont morts de la peste ou de quelque chose qui lui ressemble beaucoup, concluait-il. Ils ont mis dans la circulation des dizaines de milliers de puces qui transmettront l'infection suivant une proportion géométrique, si on ne l'arrête pas à temps. (Camus, 1947, p. 62)

Rieux est dans le discours vrai de l'épidémie qui stipule l'existence réelle de la maladie et les mesures à prendre pour lutter contre elle: «L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée à l'infini» (Baudelaire, 1976, p. 1549).

Baudelaire octroie à l'imagination une vérité infinie, elle est une faculté à part entière capable de nous faire réaliser la conjoncture épidémique dans sa totalité. L'épidémie crée elle-même un imaginaire qui s'étend sur la collectivité et qui est selon Lombard, cité par Fodor (2006):

un ensemble complexe avec ses propres règles et sa propre évolution, bien distinctes de celles de la maladie dont elle est la diffusion. Elle tend à se comporter comme un être autonome et à constituer une réalité globale qui dépasse la somme de ses composantes. (pp. 26-27)

Si *La peste* se lit dans sa dimension allégorisante, le livre présente aussi une source d'ambiguïté dans ce que l'épidémie peut générer de suspicions dans l'esprit de l'homme scientifique ou de l'homme Lambda. Elle sème le désordre et nous pousse à nous interroger sur le langage du désordre lié à l'épidémie, Jean Lombard exprime ce langage dans sa portée herméneutique: «on ne sait pas ce que signifie le désordre et en même temps on ne peut ignorer qu'il est porteur d'une signification tragique, d'une sorte de message supérieur à l'usage des hommes» (Lombard & Vandewalle, 2007, p. 29).

Par ailleurs l'aspect effectif de la littérature à rendre possible l'écriture allégorique qui soumet l'épidémie à plusieurs lectures, notamment celle escomptées par l'auteur, *La peste* de Camus, comme *L'Aveuglement* de Saramago ou *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez rapportent plus d'une réalité, le récit de l'épidémie est autant fomenté par l'imagination de son auteur que celle du lecteur. Cela s'explique par la tâche ardue de tout mettre sur le dos de l'imagination, car elle est la seule à dénouer les faits qui ne se donnent pas immédiatement à la réflexion. Elle passe par le processus sensoriel pour créer les associations possibles à démêler le contexte instable et fragile de l'épidémie. Partant, Jean-Jacques Wunenburger (2014) rapporte dans son étude sur Gilbert Durant, la conception de ce dernier de l'image comme leçon première à tirer de son livre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), cette conception met en avant la part importante que prend l'imagination dans le discours camusien à établir le discours de l'épidémie:

L'image n'est pas un doublon du référent, mais une source de libres associations, d'analogies qui élargissent le champ du référent. Cette liberté de faire dire à une image autre chose que ce qu'elle montre, confère au champ symbolique une valeur de créativité poétique. [...] L'imagination, par la vertu des libres rapports symboliques, permet d'établir des liens nouveaux entre le visible et l'invisible, entre les objets et des valeurs. (Wunenburger, 2014, p. 301)

Rieux, qui au début était incapable d'entériner l'épidémie de la peste, a ensuite déclaré que «Ce n'est pas une question de vocabulaire, mais de temps» (Camus, 1947, p. 59), il fallait se donner du temps avant de pouvoir nommer le mal régnant, cela implique le travail cognitif qui se ne détache pas de l'imagination. Cette dernière est importante dans le processus de l'acquisition de la connaissance. Ce processus est décrit par Jacques Chabot (1990) dans son livre *L'Imaginaire*:

Ainsi l'imaginaire n'est-il pas un réceptacle d'images qui s'y entasseraient comme des signes dans une banque de données: l'imaginaire c'est le temps qu'une imagination créatrice met à se faire et à s'inventer en se projetant à travers des images qu'elle transforme les unes dans les autres indéfiniment. (p. 9)

Rieux avait besoin de temps pour construire et entériner la réalité de la peste, et cette incapacité à nommer le mal depuis son apparition est un phénomène que Marthe Robert décrit dans son essai *Livre de lectures*:

Le mot, investi magiquement du même pouvoir que son contenu, reste pour nous l'objet d'un culte superstitieux: nous le croyons toujours capable de déchaîner ou, s'il est invoqué spécialement à cet effet, de conjurer les forces actives dont il est le signe indifférent. (Robert, 1977, p. 124)

Le récit camusien comme les récits de Saramago et de Márquez sont «une forme d'imagination expressive qui contient et véhicule une vision du monde» (Gai, 2020, pp. 47-79), qui est une lecture de la réalité de chaque auteur et cela quoique que l'écriture allégorique puisse soutenir des correspondances entre les réalités des trois auteurs.

Conclusion

En plaçant Márquez et Saramago sur le sillage camusien, nous avons en quelques sortes touché à la littérature de l'héritage. Le texte de Camus *La Peste* (1947) a constitué un hypotexte considérable pour les deux auteurs. Récit fondateur de l'écriture pathologique ou d'une littérature de la contagion, Camus laisse entendre que: «le roman contemporain permet

d'observer l'état et l'attente, l'héritage et les changements de la société qui l'a vu naître» (Malinovská, 2010, p. 17). Ces œuvres ne sont pas le discours d'une époque, ils sont le discours perpétuel qui ressasse le questionnement incessant sur la nature humaine, étudiant sa variation et son évolution dans la société moderne. Cela engage l'écriture de l'épidémie dans une analyse d'ordre philosophique, anthropologique et sociologique.

Retenons de notre étude que le paradigme épidémiologique donne lieu à un imaginaire principalement contaminé par les préoccupations majeures des grands auteurs comme Albert Camus, Gabriel Garcia Márquez et José Saramago. Leur engagement dans un discours de la catastrophe reflète leur sensibilité aux divers phénomènes du monde, en particulier aux tragédies que l'humanité engendre et endure continuellement. Le discours épidémique, mis en avant par le modèle allégorique, constitue un appel constant à la prise de conscience et à l'auto-examen. Ce qui devient essentiel pour l'homme afin de réévaluer les valeurs qui construisent son rapport avec le monde qui l'entoure.

Références bibliographiques

- [1] Baudelaire, C. (1976). *Salon de 1859. Œuvres romanesques complètes*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade.
- [2] Benveniste, É. (1966). De la subjectivité dans le langage. *Problèmes de linguistique générale*, Tome I. Gallimard.
- [3] Blaise, P. (1969). *Les Pensées, Fragment 41, «L'imagination»*, Édition de Michel Le Guern. Armand Colin.
- [4] Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard.
- [5] Boulay, B., Fleck, F. et Pennanech, F. (2016).:«Aristote au Seuil et au-delà», *Littérature*, 182(2). <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2016-2-page-5?lang=fr> (consulté le 08 janvier 2024).
- [6] Brink, A. (1983). *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège* (Guiloinéau, J. trad.). Stock. (Publié à l'origine en 1982).
- [7] Camus, A. (1947). *La peste*, Gallimard.
- [8] Camus, A. (avec J. Lévi-Valensi) (1991). Lettre du 15 octobre 1942 à Jean Grenier (lettre 65), Correspondance 1932-1960. *Peste d'Albert Camus*. Gallimard.
- [9] Chabot, J. (1990). *L'Imaginaire*, ACTES SUD.
- [10] Clavandier, G. (2004). *La Mort collective: Pour une sociologie des catastrophes*. CNRS Éditions.
- [11] Compagnon, A. (2007). *La littérature, pour quoi faire?* Collège de France/Fayard.

- [12] De Condillac, E. B. [1746], (2010). *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Édition numérique réalisée le 15 septembre 2010 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/essai_origine_des_connaissances/origine_des_connaissances.html
- [13] De Saussure, F. (1985). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- [14] Delumeau, J. (1978). *La Peur en Occident, XI^e-XVIII^e siècle, Une cité assiégée*. Fayard.
- [15] Gai, F. (2020). *The X-FILES Histoires sans fin, Chapitre un. Entre l'histoire policière et le récit fantastique, Le paranormal comme dérivé programmatique*. Presses Universitaires François-Rabelais. 10.4000/books.pufr.30720
- [16] Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121 [consulté le 10 janvier 2024].
- [17] Genette, G. – Gérard Genette. *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-genette/> [consulté le 8 janvier 2024]
- [18] Hume, D. (2002). *Enquête sur l'entendement humain* [1748] (Folliot, P. trad.) http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/enquete_entendement_humain/enquete_entendement_hum.html.
- [19] Jakobson, R. (1973). *Essais de linguistique générale*. Éditions de Minuit.
- [20] Kafka, F. (1976): Lettre à Oskar Pollak, 27 janvier 1904. In *Correspondance: 1902-1924*, Œuvres romanesques complètes, tome III, Bibliothèque de la Pléiade.
- [21] Kleiber, G. (1984). Dénomination et relations dénominatives, *Langages*, 19^e année (76) *La dénomination*, https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_76_1496 [consulté le 1 février 2024].
- [22] Lacroix, M. (1998). *Le Mal*. Flammarion.
- [23] Lombard J. et Vandewalle B. (2007). *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*. L'Harmattan.
- [24] Fodor, F. (2010). L'imaginaire de l'épidémie. In D. Beltran-Vidal & F. Maniez (Dirs.), *Les mots de la santé. Mots de la santé et psychoses*. L'Harmattan.
- [25] Malinová, Z. (2010). *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression français*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal.
- [26] Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. PUF.
- [27] Murat, M. (12 novembre 2007). «La peste comme analogie». Colloque «Albert Camus: littérature, morale, philosophie», ENS ULM. Conférence en ligne sur le site Canal U. http://www.canal-u.tv/video/ens_paris/la_peste_comme_analogie.3135 [consulté le 03 février 2024].
- [28] Nicolas, A. (avec Harpon, M.) (2010). Entretien avec José Saramago, *L'Humanité*. (Publié à l'origine en 2006). <http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interviewaccordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite/> [consulté le 3 février 2024].
- [29] Pereira, M. (1982). Dix mille ans de littérature: entretien avec García Márquez. (Bensoussan, A. trad.). *Magazine Littéraire, Dossier García Márquez*, 178(14). (Publié à l'origine en 1979).
- [30] Robert, M. (1977). *Livre de lectures*. Grasset.
- [31] Sartre, J-P. (1999). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard. (Publié à l'origine en 1948).
- [32] Wunenburger, J-J. (2014). Gilbert Durand: science et expérience de l'imagination symbolique. *La chaîne d'union*, 70, 28-37. <https://doi.org/10.3917/cdu.070.0028>

Bio

Soumia Mejtia est docteure ès Lettres. Elle a participé à plusieurs manifestations scientifiques nationales et internationales. Elle est membre de l'Association des Professeurs de Français des États-Unis (AATF). Sa thèse de doctorat a pour titre: L'Esthétique de Jean Giono: Sensualisme et imagination. Parmi ses publications: «Les mots: révélation ou violation des sentiments?»; «Des sentiments et des mots»; «Une temporalité atemporelle ou l'illusion temporelle dans l'écriture de Jean Giono»; «Les sens comme appareil de lutte dans Batailles dans la montagne de Jean Giono» The French Review, (96)2, décembre 2022; «Abderrahim KAMAL, Peaux et Ocres», *Revue interdisciplinaire de l'Alliance Française*. Elle est aussi auteure de deux livres parus en France chez Hugues Factorat Editeur: *Sans Maître*, 2014; *Luciole et Sirius*, 2018; *Voix d'auteurs du Maroc, Plumes et pinceaux, Ascension*, Éditions Marsam, 2019; *D'un Soi aux autres*, nouvelle parue dans «Éloge des fusions: 60^e anniversaire Maroc Québec, Recueil collectif sur le Vivre-ensemble», aux Éditions La croisée des chemins au Maroc, mars 2023; *L'Éclat de l'Art, Vers et Scènes*, Éditions Hugues Factorat, France 2024.

Soumia Mejtia holds a PhD in literature. She has taken part in several national and international scientific events. She is a member of the Association des Professeurs de Français des États-Unis (AATF). Her doctoral thesis is entitled L'Esthétique de Jean Giono: Sensualisme et imagination. Her publications include: "Les mots: révélation ou violation des sentiments?"; "Des sentiments et des mots"; "Une temporalité atemporelle ou l'illusion temporelle dans l'écriture de Jean Giono"; "Les sens comme appareil de lutte dans Batailles dans la montagne de Jean Giono", The French Review, (96)2, December 2022; "Abderrahim KAMAL, Peaux et

Ogres", *Revue interdisciplinaire de l'Alliance Française*. She is also the author of two books published in France by Hugues Factorat Editeur: *Sans Maître*, 2014; *Luciole et Sirius*, 2018; *Voix d'auteurs du Maroc, Plumes et pinceaux, Ascension*, Éditions Marsam, 2019; *D'un Soi aux autres*, short story published in "Éloge des fusions: 60ème anniversaire Maroc Québec, Recueil collectif sur le Vivre-ensemble", Éditions La croisée des chemins in Morocco, March 2023; *L'Éclat de l'Art, Vers et Scènes*, Éditions Hugues Factorat, France 2024.

Contemporary Female Voices: The case study of *Our Uniform*, by Yegane Moghaddam

Vozes Femininas Contemporâneas: O estudo de caso de *Our Uniform*, de Yegane Moghaddam

Cátia Peres

caperes@ualg.pt

UALg – ESEC, Animation Department

Faro, Portugal;

Researcher at UNIDCOM, IADE – Creative University

Lisbon, Portugal

ORCID iD [0000-0002-4065-2498](https://orcid.org/0000-0002-4065-2498)

Cynthia Levitan

cynthia.levitan@universidadeuropeia.pt

IADE – Creative University, Animation Department

Lisboa, Portugal

Researcher at UNIDCOM, IADE – Creative University

Lisbon, Portugal

ORCID iD [0000-0002-3999-9208](https://orcid.org/0000-0002-3999-9208)

DOI <https://doi.org/10.34623/ejyd-sk19>

Recebido 2024-01-05

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Peres, C., & Levitan, C. (2024). Contemporary Female Voices: The case study of *Our Uniform*, by Yegane Moghaddam. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/229>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Abstract

This article is focused on the relevance of addressing contemporary representation of women in animation films. Its main objective is to create awareness on the theme, to contribute to a global dialogue that helps to fight intolerance against women and to promote an ethical conscientization of mutual coexistence, based on human rights, with a special focus on gender equality. To achieve this objective, our research conducted an analysis of the case study, *Our Uniform* (2023), directed by Iranian Yegane Moghaddam, which reflects the problematics of women in a very expressive terms, in a geography where the extreme consequences of violence against women have not yet been resolved and which contributes to answer our objective. As a methodology of research, we combined literature review focused on the representations of women in the Islamic world, a series of three interviews conducted by the authors to the Iranian film director to determine her intentions and to understand the contemporary Iranian as a primary source of information, and the use of a animation model of analysis created specifically for animated film (Peres, 2019).

Keywords

Female · Hair · *Hijab* · Equity · Animation

Resumo

Este artigo tem como foco a pertinência de análise da representatividade contemporânea da mulher no cinema de animação, tendo por objetivos principais de contribuir para uma melhor consciencialização

acerca do tema, contribuir para um diálogo global de combate à intolerância e promover a necessidade ética de coexistência mútua, baseada nos direitos humanos, em especial na igualdade de gênero. Para tal, propõe-se uma análise da curta-metragem de animação, *Our Uniform* (2023), realizada pela iraniana Yegane Moghaddam, cujo filme incide sobre esta problemática de forma muito expressiva, numa geografia onde as consequências extremas de violência contra a mulher ainda não estão resolvidas e cujo debate responde de inúmeras formas aos nossos objetivos de investigação. Como metodologia, este artigo combina uma revisão de literatura sobre o tema da mulher no mundo islâmico, uma série de três entrevistas conduzidas pelas autoras à realizadora do filme para apuramento de intenções e contexto da realidade iraniana, e o recurso a um modelo de análise que se debruça especificamente sobre filmes em animação (Peres, 2019).

Palavras-chave

Feminino · Cabelo · *Hijab* · Equidade · Animação

1. Introduction

A primary motivation behind this article grew from a longstanding existential debate, evident through the long timeline of history, which revealed a pattern that concerns a constant struggle of female gender to achieve equity, equality and human rights protection throughout various ages and stages of their lives. This wide problematic, reflects issues, that span from child marriage, unbalanced family structural contexts, patriarchal models of dependency, maternity leave protection and support, child care support, reduced leadership roles access, reduced education access, reduced professional and wages when compared to men, and as well within the context of intimate relationships, women face a culture of unbalanced levels of respect and inner comfort in relationships of abuse tolerated by laws and political governance. Despite the longevity and seriousness of the theme and its unavoidable relevance, its readjustment in the contemporary world has still not evolved into levels of reasonable ethical response. In this article we intend to promote the urgency of tackling this

theme by creating a dialogue and awareness, through the analysis of a relevant film about this subject, to contribute to the need for change of laws and rights which undermine women.

Recently, in 2023, the international animation festival Cinanima, in Espinho, Portugal, honored and awarded the Iranian film *Our Uniform* (Moghaddam, 2023), directed by the Iranian filmmaker Yegane Moghaddam, for its engaging and documentative approach, its pertinent theme about women representation, which presents in a first-person narrative, the director's true story, offering a profound reflection about a female experience, particularly concerning the mandatory use of *hijab* in Iran. After being nominated for an Oscar of the Academy of U.S.A, the director, who traveled to America for the event, faced herself the threat of coming back to Iran, to face consequences, having since then, decided to live in the U.S.A. revealing the serious impact of this issue. *Our Uniform* (Moghaddam, 2023) is a seven minutes short animated film, which makes use of a very intimate narration by the director, conveying a documentary and biographical approach to the film. The film unfolds the story of a young girl growing up in Iran, depicting how the mandatory use of the *hijab* restricts and deprives young girls from developing themselves fully, to express their individual views, voices, identity and freedom of choice. Additionally, it gives visibility of how the use of *hijab* deprives young adolescents to develop their full personality, not only by the imposition of the regime but as well in terms of intellectual development, by not being used to have alternatives, neither to make choices for themselves, neither being used to express themselves about different matters in various contexts and being prohibited to certain aspects of life, constraining their intellectual development to certain areas only, excluding them from even protecting themselves. On a more emotional level, the film also reveals how young female adolescents are educated to be invisible and unheard, growing muted and almost nonexistent, without an opinion on marriage or love choices, and feeling humiliated and undermined by the laws of power.

To answer the objective of this paper, which is to create awareness about the theme, we used a combined methodology that includes methods such as literature review on the theme specifically about the

islamic world and female representation, we used qualitative methods by conducting informal interviews to the Iranian director (which we prefer not to reveal in transcription, reference or direct citations, using only the content on wider terms, due to safety issues concerning the director), and also used the analytical model of animation film analysis created by Catia Peres (Peres, 2019) to reinforced the analysis on the context of animation.

The context of the informal interviews of our group discussion involved three female animation filmmakers (the two authors – a Portuguese and a Brazilian female filmmakers, and an Iranian filmmaker), conducted through zoom calls in 2024, between Portugal and Iran where the director was living at that time and also more random anonymous testimonies from people living in Iran. The conversations revealed to be both striking and unexpected on how each one of us looked at issues especially in connection with the exposition of body and hair and female role. In a first approach even European and Brazilian perspectives, although being both liberal about it, had different concerns about it, being the Brazilian view concerned with the overexposure and consequent sexualization of the female body; while the Portuguese view was more concerned with female mental health during maternity and child care periods and consequent professional financial support; while in the Iranian perspective the concerns about hair, body, education and professional life were so much more extreme to the point of not a single strand of hair was tolerated, but in opposition the children care and maternity was seen as more supportive by family members on helping the mother to raise their children.

We also discovered that the concept of orientalism (Said, 1978), an approach in which western views and perspectives represent a threat to fully understand oriental issues, in this case, in relation to a fully understanding of aspects of Iranian culture, was important to take in consideration. For this reason, the interviews were both helpful but above all surprising as it enhanced certain aspects that we were not prepared to discuss. As we got closer to an Iranian perspective, we found out that a western approach was very critical towards some issues, while on the other side we found a calm and serene discourse about how it was important to accept every culture in order to find possibilities of evolving from there. The

appeal to become neutral in the face of certain violent situations was, for the authors, brutally difficult to accept, but rather than accepting, the conversations evolved into a converged dialogue, which guided us to understand that in order to change we had to see and become emphatic with both sides of the same situation. For instance, we got to know that some women like to wear *hijab* in Iran and don't see it as a problem, restriction or negative aspect, validating that an overreaction against it was not even a starting point for a conversation. On another hand the use of *hijab* not by choice but by imposition was for all of us hard to accept as a cultural issue, when it becomes the object of criminal consequences. We came to terms that neither a neutral critical analysis in Iranian culture could be conducted and neither a neutral view on abusive laws nor forces of women could be silenced. For this reason, we approach our analysis from a "neutral" perspective, or unbiased critical view on the subject regarding our backgrounds, in order to raise more research material, more questions, more reactions, more responses, and more possibilities of change and consequently to create awareness with that debate. One of the most powerful aspects of the film we came to conclusion was that it shows more than it tells, it portrays more than it preaches, it raises more awareness rather than criticism, judgmental views or condemnation. The interviews were also punctuated with humor about the contrasts of our identities even through zoom calls, as we got to see each other's clothes, and hair style preferences among other issues. The context of the interviews was crucial to define our perspective on how to approach the analysis of the film from various angles, and to identify it as a tool to create awareness.

The use of the analytical model for animation films (Peres, 2019) reflects the research work influenced by foundational and seminal authors in animation analysis. This model uses a structure of analysis that consolidates and structures information from authors, references, key concepts in animation, themes, analysis of case studies through specific variables that are concerned with animation. The model is constructed in three levels (conceptual structures, graphical structures and sequential structures and under each one is sub-divides in different variables of analysis), which in this paper we addressed only the first level. The latter is concerned with conceptual structures of the

film, within variables of research such as the origins, the intentions of the director, the motivation, the context, the narrative, the story approach to narrative in terms of animation originality and innovation. In animation, different from other disciplines, the use of indexicality in relation with its referent (when an image matches the real representation of its object or referent) is not a concern. Despite the use of a real audio testimony by the director, the documentary and biographical approach, the symbolic approach to images, not concerned with realism, but instead trying to capture a sense of authenticity, like a capsule of time of that geography, empowers the film to address serious issues in visual symbolic approaches avoiding judgemental reactions and instead creating more awareness about the worries of young female growing in Iran in a delicate and sensitive approach.

2. Critical context of Islamic Female Representation

Through the history of feminist movements, the women's suffrage period at the beginning of the 20th century, which witnessed the fight of women defending their right to vote equally as men, marked a point of no return for women to foster equity. Simone de Beauvoir (1949/2011) has since early days contributed to reshape perceptions of women's roles and social expectations, gender relations and questioned the deep-rooted norms that subordinated women to a reproduction role and motherhood dependency, leaving man free to dominate, and govern, which reflect fundamental aspects that led to the intellectual foundations of feminist movements. By the 1960s and 1970s, feminist movement shifted its focus to women's rights in education, work, equal pay, and the transformation of traditional gender roles, while, during the 1990s, efforts were directed to expand the rights and agendas of women. Nowadays, feminism is focused on women's empowerment, equal rights in marriage, maternity leave and support, childcare support, using media to raise awareness and a call to action and change.

Chimamanda Ngozi Adichie (2014), a contemporary Nigerian author, who wrote *We Should All Be Feminists*, expands the perception of the term feminism. Adichie advocates for a global under-

standing of feminism, one that transcends cultural and geographic borders. She argues that gender equality is not solely related to women's issues but also a social imperative and ethical group response, urging individuals of all genders to embrace feminist ideals for a more equitable world.

In the complex backdrop of Iran, the imposition of the mandatory *hijab* rule arose in the aftermath of the 1979 Islamic revolution. As outlined by Shirin Ebadi (2011) in her work *Golden Cage*, it is depicted the experiences of three brothers in Iran with distinct perspectives and ideologies, eloquently illustrated how the Islamic revolution came to power after the Shah Pahlavi dynasty, subsequently led by Ayatollah Khomeini. The turning tables on this subject, marked a period characterized by tyranny and oppression, particularly towards women and the reduction of their human rights, a condition that persists to this day, followed by his successor, leader Ali Khamenei. Within this context of power, violence and oppression raised against women, children, refugees, human rights and the criminalization of the non use of the *hijab* which has become an obsession of the regime, women were positioned at the bottom of the pyramid. This mandatory practice, conducted under a harsh public vigilance in the form of a morality police, has raised violent arrests and brutal repression towards women in accordance with the Iranian governance standards. According to Shirin Ebadi (2007) the interpretation of Islamic religions standards, under the rule of these leaders, Khomeini and Ali Khamenei, is misinterpreted and is directed to neglect and oppress women which, according to her, there's no reason for the Islamic religion not to be compatible with women's rights and human's rights in the light of contemporary society. Ebadi, was the first muslim Iranian activist women to be awarded with the Nobel peace prize in Iran, after a life dedicated to the defend the female causes such as child female abuse, female abuse, assassination, rape, and the oppression of women in general. Her work extended to intellectuals, such as the Canadian photojournalist Zara Kazemi, who faced rape, torture, and murder in Iran, and which offers us a vivid picture of the struggles of one woman against the system. She was one the first female judges in Iran, also a former lawyer,

writer, teacher who served in court from 1975 until 1979, when she was forbidden by the religious authorities and regime to continue to work, being blocked from practicing her job within accordance with the governance of Iran, under the statement that no women were fit to serve as judges. She was the founder and president of DHRC – Defenders of Human rights center, and lives in exile in the UK, after years of assassination attempts, imprisonment and after being forbidden to practice her work. She is the author of the book, *Iran Awakening: One Woman's Journey to Reclaim Her Life and Country* (2007), in which she explains very clearly how during the 23 years that she was forbidden to act in the courts of Tehran, she stands for the harmony of Islam within values of equity, democracy and expression of faith without fundamentalisms and violence which target mostly female individuals. As she explains no religion and no belief can bind women from having their own human rights.

In a slightly different perspective, Azadeh Fatehrad (2019), a researcher at the Visual and Material Culture Research Centre, Kingston University, has conducted diverse projects, providing a huge contribution on demonstrating unsettling western views that consider the veil as a tool of oppression, which she doesn't deny, but to which she extends a wider perspective, such as the search of meaning about covering or not covering your hair in a culture like Iran. She also disrupted the traditional academic narrative, using a speech in a collective first person speech such as “we” and “I” point of views, as a framework to get away from a euro-centric understanding of the veil.

On another perspective, Claudia Yaghoobi, in the book *Temporary Marriage in Iran, Gender and Body Politics in Modern Iranian Film and Literature* (2020), projects a commentary about the relevance on how prescribed roles of certain political views are addressed to women and their bodies, conducting narratives of how women can behave socially and individually according with political laws and institutions of power that determine standards which degenerates into contexts of high level of violence against young and adult women, specially not having the right to choose, or to become owners of their own bodies or to live in healthy and safe environments. The book, *MeToo Movement in Iran,*

The: Reporting Sexual Violence and Harassment (Sex, Family and Culture in the Middle East) by the same author (Yaghoobi, 2023), brings to light a whole movement #Me too in Iran, which exposes the context of institutions of power, financial and political higher hierarchies who act to exploit and deprive vulnerable groups from their rights, acting with extreme violence free and unregulated, to perpetuate a context of segregation. According to Peter McLaren, “Pluralism’, as a philosophy of dialogue, should be an integral and essential part of future education” (1997, p. 16). Educating is of utmost importance and contextualizing the social and cultural reality of the learner is crucial, considering ethnic identity as just one characteristic of an individual. Paulo Freire (1976), in the book *Education, the Practice of Freedom*, conceptualizes education as reflecting on existential challenges and reality, connecting it to the deeper causes of lived events, always seeking to place particular facts within the entirety of the situation. Addressing the issue of multiple cultural identities in education is relevant because it is necessary to expand the concept of animation to broader notions of thematic and aesthetic experience.

We believe that in this article we particularly analyze this theme under the concept of pluralism, cultural diversity values, demonstrated through the film analysis within a reciprocal relationship between cultures, to foster a critical awareness of our society, while still addressing the urgent need of protection, integrity support and safety for every person.

3. *Our Uniform* (2023), animation short film, directed by Yegane Moghaddam

In the film, an Iranian girl unfolds the tapestry of her school memories, navigating in the fabrics of her well-worn uniform. Amidst the nostalgia, she candidly grasps the social construction that defines her primarily as a female, delving into the roots of this perception forged in the crucible of her school years. The film while standing at times as critical, offering a poignant commentary on the clothing conventions imposed on the canvas of young lives, as well it tries to contextualize a country that resonates with a cultural context which cannot just be eradicated.



Figure 1. Frames of the film *Our Uniform*, directed by Yegane Moghaddam (2023)

Our Uniform (Moghaddam, 2023) represents literally and metaphorically what it is like to be a female child growing up in Iran and its everyday challenges. In this case, a girl questions her own reality, like young children do, by raising questions to adults, about things they don't understand and which they consider non-sense. As if, when we grow up, somehow, we lose some of these abilities, or instinctive ways of seeing the reality as it is, to normalize abusive behaviors between individuals, or to ultimately become indifferent to them. But to the eyes of the child, who still has the pure ability of asking adults why something is happening in such a weird way, philosophical and existential questions are still important. The same happens to the director in the film, who genuinely is also trying to ask the audience why these things are happening in such weird terms. The film, although never addresses a direct critical angle on the subject, maintaining a neutral tone on the film discourse, observing, not taking sides, portraying situations, rather than complaining, protesting or preaching statements against it, it becomes very effective in raising questions that seek answers in the audience. In result the film raises more empathy about

diversity, equity, co-existence than a protest form, avoiding intolerance and hate of any kind in the first place. When the film starts (Figure 1), we are presented with an initial card that reads: “This film is not criticizing *Hijab* and people who wear it. It’s a mere depiction of schools in Iran, where full *hijab* is mandatory”. While this disclaimer could be perceived as provocative and a critical approach to the subject, it might also be seen as a gesture aimed to provide comfort to individuals who embrace wearing *hijab*. This alternative interpretation has been echoed in some of the interviews with the director and by others who have viewed the film. Within this duality, which although surprising and difficult to assimilate this approach reveals to be a strategy to speak about such a sensitive subject.

As the film continues (Figure 2), a few shots later, the visual context changes, from dark tones to bright colors, when the female character travels abroad to other countries. In the narration we read: “I Like to travel, you get to see new people, different people. Each person has a different color and a different pattern, and a different texture!”

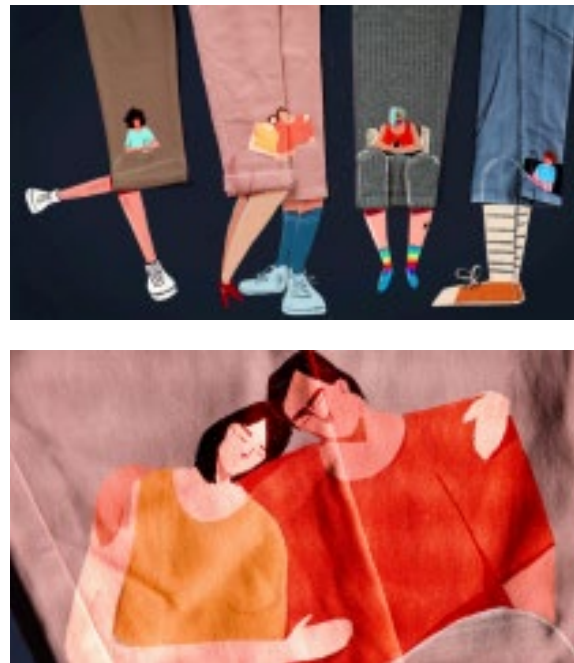


Figure 2. Frames of the film *Our Uniform*, directed by Yegane Moghaddam (2023)

The radical contrast between the previous collective, oppressive and mandatory dark uniform ambience, with colorful images unveiling identities, faces, hair styles, patterns and individuals with so many differences behind the uniform, brings a disruption, shock and impact on a young girl, who has never seen any other reality. In the Iranian context, traveling abroad, applying for a passport without invitation, and the censorship of expression through the internet and television is a reality, as discussed in works such as *Media in Iran: The New Wave of Censorship*, by Mahmood Enayat (2019) and *Journalism and Censorship in the Arab World*, by Najm, Ramadan, Sakr (2019). For the girl in the film, coming across to different people with different clothes, colors, patterned striped socks, people with a variety of trousers with different textures, each one of them showing off their skin, exposing naked arms, or as well touching each other in their skin, and exposing their hair with no oppression becomes a wave of fresh breeze and freedom that one cannot quite understand in the first place. One of the aspects that films bring is this idea of facing this unexpected reality and how to deal with it. How would you react if you were educated to act and become one single voice in a group, where each one speaks for the group, as a collective, the same words from a whole country, deprived from giving individual opinions, choosing different colors, textures? How could someone face the idea of being restricted to live differently? How very unreasonable to ever think that it was even a possibility? Seeing the diversity abroad gives a context but still doesn't compensate for the obliteration of one's development, such as raising a voice, an opinion of all your female childhood, and adult female life. The feeling that you live 300 years behind the clock, without being able to just change things is still hard to assimilate.

Other animated films have given context to similar aspects about the position of women in society. The French co-production, *Persepolis* (2007), directed by Marjane Satrapi (Figure 3), is one example. Based on an auto-biographical story of a teenager growing up in Iran and coming of age against the Islamic revolution, a girl sees herself under strict Islamic law, which forces women to dress "modestly" and wear headscarves. Her personality changes and she is deprived and forced to silence her own voice, taste in music, and individuality to the point of becoming depressed and desires to

become dead. In another angle, the film *Breadwinner* (2017) directed by Nora Twomey and produced by Tomm Moore, by the studio Cartoon Saloon in Ireland, (Figure 3) tells the story of an eleven years old young girl, living in Kabul, in Afghanistan under the extremist Taliban rules, where girls are not even allowed to step outside without a male companion. In this film the young female Parvana cuts her hair to look like a boy and under this disguise she succeeds to provide food for her family and ultimately to be reunited with her father out of prison. In live action and contemporary art, the Iranian artist Shirin Neshat, explores female identity and societal constraints through her impactful visual and narrative works. Internationally acclaimed for her *Women of Allah*, series and films like *Women Without Men* (2009) and *Zarin* (2005), Neshat challenges gender and political norms, sparking critical conversations about the experiences of women in Islamic societies. In a completely different tone and context, the animated film, *Carne* (2019), directed by the Brazilian animation filmmaker Camila Kater (Figure 3), explores, in a documentary-based approach, five stages of a women's lives who share with the audience their experiences through different stages of womanhood. Although this last reference is not in context within an Islamic background, it is a film that also questions and positions women against pre-conceptions, judgemental perceptions and also social criticism and which makes us think about the role of women in different parts of the world.

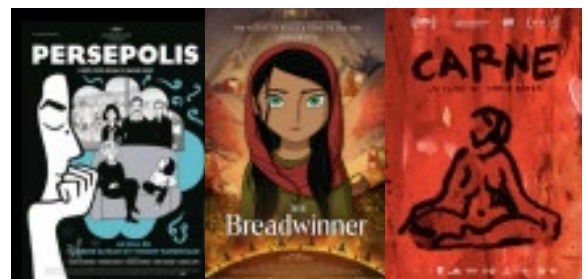


Figure 3. Posters of the animated films *Persepolis* (2007) directed by Marjane Satrapi, *Breadwinner* (2017) directed by Nora Twomey, *Carne* (2019) directed by Camila Kater (Source: IMDB film platform)

In the film *Our Uniform* (2023), also Yegane Moghaddam, demands change of the narrative without claiming a revolution against their own country that

also seeks to evolve. As the film progresses, the narration unfolds with the statement: “This is my city, Tehran. I grew up in this city, went to school, and became a FEMALE.” The deliberate use of the term “FEMALE” instead of “WOMAN” is defined by the director as a designated role, title, or protocol dictated by the governance standards of the country, to which women are expected to adhere and which can affect female children too and only adult women. It also suggests that one is being identified as a female group rather than an individual, depriving them of the right to have individual opinions, a voice, a perspective, freedom, by imposing responsibilities associated with this group designation. The director introduces herself in the film not with a personal name, facial identity, or distinctive patterns but rather as a female wearing a uniform identical to every woman in the country. The narrative underscores an obsessive concern about the wearing of the *hijab*, with substantial government budgets allocated to instruct girls under the age of 18 to be educated on the “proper” way to wear the *hijab*, emphasizing the meticulous concealment of every strand of hair to avoid repercussions. The critique within the narrative addresses the disproportionate emphasis on women’s appearance within the broader context of global concerns, such as financial crises, health, and overall well-being. It accentuates the irony of educational programs prioritizing global oppressive programs on how women should groom their hair – a seemingly absurd focus within the realm of policy formulation and governance, instead of learning a program of different subjects. The visual depiction of the uniform adorned with bricks around the eye area contributes to a symbolism of erecting barriers, restricting vision and freedom. This uniform transcends its literal representation to become a symbol, serving as a map or limited area of the school, a delineated path for students, a metaphorical wall, and a distinctive texture marking each girl without exception. It becomes a symbol of oppression experienced by girls since the moment they enter school, where they will not learn about math, languages or science but only about female reduced duties. In a specific sequence of the film (Figure 4), the director presents a scene that intricately grasps the strict rules related to this issue addressed in schools. A vigilant figure moves along a measuring tape, taking deliberate and resonant steps in repeated cycles to prevent even a slight

deviation of the young girl’s hair from the confines of her *hijab*. This meticulous attention to hair-related details, whether enforced by individuals such as men, religious institutions, political authorities, or educational bodies, in a context where girls and boys are segregated in schools, emerges as a problematic aspect that oppresses from early childhood.

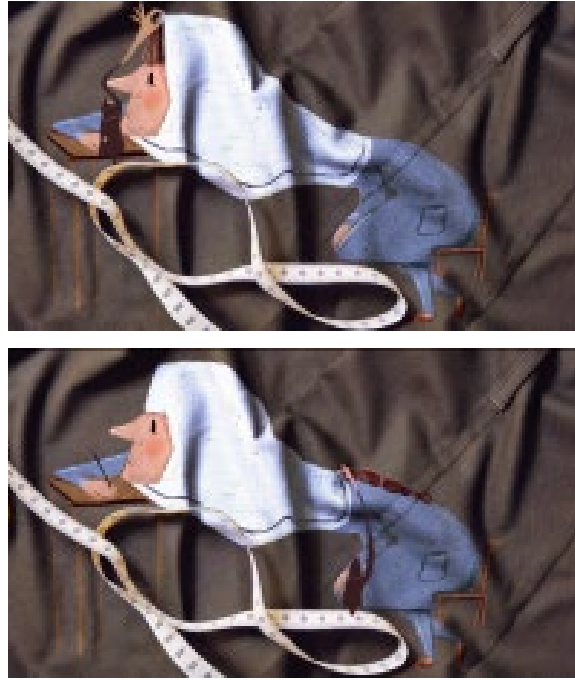


Figure 4. Frames of the film *Our Uniform*, directed by Yegane Moghaddam (2023)

The context of hair exposure and its symbolic-sensual appeal is thoroughly explored by various authors, including Azadeh Fatehrad (2019), and distinguished artists such as Hengameh Golestan, Shirin Neshat, Shadi Ghadirian, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Adolf Loos, Gaëtan Gatian de Clérambault, and Alison Watt. In Fatehrad (2019) research, diverse motivations drive women to choose to wear the *hijab*. The tradition of covering hair, rooted in ancient times with biblical references evoking it as a sign of virtue, is not exclusive to Islamism; Catholicism, for example, incorporates this practice among nuns who cover and occasionally shave their hair as a symbol of purity.

While religion plays a role in perpetuating this practice, in theocratic regimes, it takes on heightened severity, ceasing to be a choice or belief open to

individual freedom. Instead, it becomes a regime of imposition that exclusively impacts the development, empowerment, and independence of women. The interpretation of religious texts varies significantly between moderate regimes, which may adopt more flexible approaches to *hijab* usage, or more radical, extremist countries, where such practices are imposed with severe threats and even criminal penalties. This extremism reveals an underlying fragility, suggesting that this practice is sustained only through coercive imposition.

Hair is symbolically associated with strength, power, identity, sensuous beauty, individuality, and freedom (Almeida, 2015). The exposure or concealment of the body, as perceived in different parts of the world, coupled with the use of female uniforms restricting individual expression, reinforces sexualized concepts perpetuating inequalities between men and women. These models of dependence or restriction, promoted by institutions of power, whether in politics, religion, or patriarchal structures, reflect orders that undermine women's freedom of choice within a system of male supremacy.

In the film, the girl's passive reaction symbolically encapsulates the lack of freedom to choose and care for her own body and hair. This passive response resonates more profoundly with the oppressive act of covering someone else's hair, by revealing how reactions are neither allowed or neither considered. The pedagogical process in schools seems to underscore the complete disregard for girls as young individuals and future persons in developmental years, impacting their education and learning processes. A prominent Iranian figure who has spoken about this topic within this context is Narges Mohammadi, the vice president of the Defenders of Human Rights Center (DHRC) and a renowned human rights activist, has emerged as a prominent voice in Iran, addressing women's oppression and civil disobedience against the *hijab*. Her Nobel Peace Prize, received while in detention, highlights the seriousness of her struggle and international condemnation of her imprisonment. Another incident that sparked outrage was the death of 22-year-old Mahsa Amini (Goodrich, 2023, p. 151), allegedly due to the brutality of the morality police for her misuse of the *hijab*. This tragedy prompted significant protests in Iran and worldwide, becoming a catalyst for global movements seeking

to protect women from systemic oppression. These events highlight the urgent need for critical reflection on oppressive practices related to the *hijab*, not only within the Iranian context but globally. The film, portraying the girl's quest for acceptance and identity, resonates the real struggles faced by women challenging restrictive norms and the persistent resistance against systems that deprive women of freedom and individuality.

In another sequence of the film (Figure 5), another demonstration of radical collective ritual routine in schools is portrayed. In rows, girls are directed to collectively shout lines of hate towards other countries, for example, shouting "down, down, with USA." The director powerfully encapsulates in the film the collective voice of an entire nation through a unified scream, unfolding a visual metaphor of how one single voice and one fist can be multiplied by millions and nullified within individual narratives to resonate as an anthem of intolerance and hate.



Figure 5. Frames of the film *Our Uniform*, directed by Yegane Moghaddam (2023)

The imagery transforms this collective scream into a symbolic fist emerging from the uniform, intensifying its symbolic weight by depicting an entire nation propagating hate speech against others. However, the

director maintains an observational stance, refraining from imposing an opinion on the situation, except for highlighting, through the protagonist, the perception of this reality. While the situation may seem particularly disturbing to external observers, internal participants, as shared during the production process of this article, found the experience to have a peculiar connotation. Some of the youth protesters detached themselves from the semantic weight of the uttered words, engaging collectively in an act of shouting. In our conversations with the director we recounted that this morning practice was perceived as a fun routine, providing a space where young girls could at least once, express loud, their voices. The director mentioned that it was the only time the girls could shout as loud as they wanted. Upon revisiting this issue, it becomes evident that the understanding of propaganda, indoctrination, or the obliteration of personal perspectives varied among the individuals we engaged with. The situation as a whole seems almost unbelievable: children participating in this daily ritual before classes, unaware of the inadvertent cultivation of hate speech in school. Some students even found pleasure in this disconcerting routine. Despite a limited grasp of politics, revolution, or figures like Khomeini, the oppression of exposing young minds to such practices is worthy of consideration. In our conversations, one interlocutor pointed out that even in higher education, some educators adopted conservative perspectives, selectively portraying Iran. Despite internet restrictions, external sources of information contributed to diverse viewpoints. As people encountered reports of electoral corruption, they began to question the credibility of leaders, prompting doubts and profound reflections.

In a specific scene of the film (Figure 6), the camera captures the interior of the classroom adorned with portraits of the two leaders of the Islamic revolution prominently displayed on the walls. In a subsequent shot, there is a depiction of the figure of the leader Khomeini being adorned with red lipstick. The persistent practice of displaying portraits in every classroom is a recognized strategy employed by tyrannical regimes, a phenomenon not limited to this context but prevalent in various nations. During our discussions, some individuals interpreted the act of painting the leaders' photos with lipstick as a form of satire, almost like playfully adhering to the rules by metaphorically covering their hair from these ever-present figures.

It provided amusement for them. Interestingly, this act served more as entertainment for children than a serious critique. Similar to our experiences as children, perhaps the full awareness of disrupting broader dimensions wasn't entirely present, representing a form of maturation and a subtle rebellion against established classroom activities. The allure of having Khomeini's image featured on the first page of every book must have tempted everyone involved. As the film concludes, there's a pervasive sentiment that freedom thrives within the private confines of each home, a notion that resonates beautifully. The tone transitions into one of vibrancy, musicality, and expressiveness, tapping into a shared human experience. Towards the conclusion of the film, a pivotal moment happens when the face of the central character is revealed. Numerous details come into view, signaling a significant shift from the preceding narrative, accentuating individual and intricate aspects to finally come to terms to see who this individual is. While to some the lack of seeing the face of the character was understood, it was also cathartic to finally see the person's face and with it, expression, body gesture, age, maturity, intellectual signs, colors, and a whole world behind her figure which was previously absent.



Figure 6. Frames of the film *Our Uniform*, directed by Yegane Moghaddam (2023)

4. Conclusions and contributions

In conclusion, *Our Uniform* (2023), the short animated film directed by Yegane Moghaddam offers a profound examination on the challenges faced by female individuals in Iran, especially through the lens of an Iranian young girl's experience which need constant addressing.

The film's observational perspective, neutral and delicate approach discourse, fosters empathy into the cultural aspects of Iran instead of positioning the film in a discourse of hate or protest. At the same time, it makes the audience witness the imposed rules on young and adult women, raising critical questions about identity, freedom, and gender roles to the audience, and creating awareness about the theme in very strategic terms. The portrayal of uniformity, represented in the film, becomes a potent symbol of the oppression and limitations placed on women from an early age which starkly contrasts with the diverse and vibrant world outside Iran's borders, underscoring the tension between individuality and social expectations in this culture and as well a call for change in all areas that affects women.

The used method of an analytical model of analysis in animation proved to become an important tool of research by consolidating all aspects of information to analyze the animation film in its conceptual structures. The conducted interviews to the director and other Iranian individuals as a methodology used by the authors offered unexpected insights that guide our research into a more ethical debate and more global representation on the theme, while preserving a coexistence of different views from different geographies. The animation film analysis, due to its non-indexicality nature, helps female issues to become more and more addressed and identified by audiences, promoting other debates on this theme and not being indifferent to them. The uniform, although a real fabric, becomes a symbolic approach to represent the invisibility of females as individuals which is far from being resolved.

As a conclusion, animation offers a useful tool of debate about culture, female issues, education, which helps to generate awareness from early ages to future adults and to the next generation of individuals which is expected to deal better with such necessary changes that females ethically deserve.

References

- [1] Adichie, N. C. (2014). *We should all Be feminists*. Anchor Books.
- [2] Afari, J. (1996). *The Iranian constitutional revolution: Grassroots democracy, social democracy, and the origins of feminism*. Columbia University Press.
- [3] Afari, J., Anderson, K. (2005). *Foucault and the Iranian revolution: Gender and the seductions of Islamism*. University of Chicago Press.
- [4] Afari, J. (2009). *Sexual politics in modern Iran*. Cambridge University Press.
- [5] Afari, J., Perry, J.R. (2016). *Charand-o parand: Revolutionary satire in Iran*. Yale University Press.
- [6] Almeida, D. P. (2015). *Esse cabelo*. Editorial Teorema
- [7] Yaghoobi, C. (2020). The poetics and politics of the veil in Iran: An archival and photographic adventure. *Iranian Studies*, 53(5-6), 1029-1032. <https://doi.org/10.1080/00210862.2020.1732330>
- [8] Beauvoir, S. (2011/1949). *The second sex* (H. M. Parshley, Trans.). Vintage. (Original work published 1949).
- [9] Ebadi, S. (2007). *Iran awakening: One woman's journey to reclaim her life and country*. Ed. Random House.
- [10] Ebadi, S. (2011). *The golden cage: Three brothers, three choices, one destiny*. Kales Press.
- [11] Ebadi, S. (2016). *Until we are free: My fight for human's rights in Iran*. Ed. Random House
- [12] Freire, P. (1976). *Education, the practice of freedom*. Writers and Readers Publishing Cooperative.
- [13] Goodrich, N. H. (2023). Say her name, Mahsa Amini! In Y.R. Kamalipour, J.V. Pavlik, *Communicating global crises: Media, war, climate, and politics* (pp 151-169). Rowman & Littlefield Publishers
- [14] McLaren, P. (1997). *Multiculturalismo critico*. Cortez.
- [15] Peres, C. (2019). *Liberated worlds – A method of analysis on the work of Hayao Miyazaki*. [Phd Thesis] <https://comum.rcaap.pt/browse?type=author&value=Peres%2C+Cátia+Alexandra+dos+Santos>
- [16] Said, E.W. (1978). *Orientalism*. U.S.A.
- [17] Yaghoobi, C. (2020). *Temporary marriage in Iran, gender and body politics in modern Iranian film and literature*. Cambridge University Press.
- [18] Yaghoobi, C. (2023). *#MeToo Movement in Iran, The: Reporting sexual violence and harassment (sex, family and culture in the Middle East)*. I.B. Tauris.

Referenced Animated Filmography

- [19] Satrapi, M., & Paronnaud, V. (Directors). (2007). *Persepolis* [Film]. Sony Pictures Classics.
- [20] Twomey, N. (Director), Moore, T. (Producer). (2017). *Breadwinner* [Film]. Cartoon Saloon.
- [21] Moghaddam, Y. (Director). (2023). *Our Uniform*. [Film]. Jamil K. Moghaddam.
- [22] Kater, C. (Director). (2019). *Carne* [Film].

Bio

Cátia Peres is a Ph.D, full professor and head of Animation at UAlg – University of Algarve, where she directs the BA and postgraduate Animation courses. She is an active animation researcher at UNIDCOM, IADE, focusing her research interests in animation studies, animation methodologies, multicultural and interdisciplinary approaches in animation. She is the director of EIIA – Encontros de Imagem animada do Algarve, the founder of the “The Animation Masterclass of Algarve”, a guest lecturer, júri, curator and editor of various animation events, such as the Symposium of Animation in Cinanima International Festival – Perspectives on Portuguese Animation.

Cynthia Levitan holds a Ph.D. and is a professor and coordinator of the Bachelor’s degree in Animation and Visual Creation at IADE – Universidade Europeia. She is a filmmaker and sculptor in the field of animation, having recently directed the short film *Pietra* (2024), co-produced by *Sardinha em Lata* (Portugal), *Pangur Animation* (Valencia), and *CeTA* (Poland). In addition to her artistic work, she is dedicated to higher education and conducts research on topics such as image analysis, simulacrum, representation, and the constructive processes involved in stop motion animation.

Ensaaios

Em frente ao espelho: a “situação-cinema” segundo Roland Barthes

In front of the mirror: Barthe’s conception of “film-situation”

Maria João Viegas
viegas.mj@gmail.com
Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra
Coimbra, Portugal
ORCID iD [0009-0001-4327-6408](https://orcid.org/0009-0001-4327-6408)

DOI <https://doi.org/10.34623/h7z7-a430>

Recebido 2024-04-11

Aceite 2024-09-22

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Le Pichon, P. (2024). Em frente ao espelho: a “situação-cinema” segundo Roland Barthes. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/269>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

No texto “En sortant du cinéma” (1975), Roland Barthes narra um estado alterado de consciência, em princípio o seu próprio, à saída de uma sessão de cinema, relatando ainda aquele que o precede à entrada e a experiência vivida na sala.

Partindo deste texto, colocado em diálogo com outros de Barthes e ainda com alguns autores que são referências explícitas do mesmo, como Freud, Lacan ou Brecht, o ensaio que agora se apresenta procura investigar em que consiste a experiência cinematográfica para o espectador-Barthes ou para aquele espectador múltiplo que parece ter sido convocado a marcar presença no evento.

Uma experiência com limites difusos, uma hipnose de efeitos transitórios, um estado de passividade produtiva, um desejo de fusão, uma distância amorosa, um afeto ambivalente, tais poderão ser os termos contraditórios que definem a “situação-cinema”.

Palavras-chave

Barthes · Escrita autobiográfica · Situação-cinema · Hipnose

Abstract

In “En sortant du cinéma” (1975), Roland Barthes describes an altered state of consciousness, probably his own, while leaving a movie theatre, additionally depicting the moment that precedes the entrance and that which is lived inside the movie theater.

Using this text as a starting point, in dialog with other works from Barthes and even with some authors that are referenced explicitly in it, such as Freud,

Lacan or Brecht, the following brief essay intends to investigate the elements of the cinematic experience for the spectator-Barthes or for the multiple spectator that seems to be summoned to be present in the event.

An experience with unclear limits, a hypnosis with transitory effects, a state of productive passivity, a wish for fusion, a loving distance, an ambivalent affection, these are all contradictory terms that define the “film-situation”.

Keywords

Barthes · Autobiographical writing · Film-situation · Hypnosis

Introdução

Em “En sortant du cinéma”, texto de 1975, Roland Barthes descreve a experiência cinematográfica, tratando um modo preferencial de ir ao cinema, a relação que aí se funda, as suas condições de possibilidade, os efeitos da sessão, as hipóteses de fuga.

Partindo, admissivelmente, da sua própria experiência de espectador, o autor procura caracterizar aquilo que apelida de “situação-cinema”, conceito de difícil delimitação, com epicentro na relação singular que o espectador, ou um certo tipo de espectador, estabelece com o cinema. Este construto conecta-se com outras formulações do pós-estruturalismo, nomeadamente com aquelas geradas na mesma época por autores como Metz (1975) ou Baudry, (1975) e publicadas no mesmo número da revista *Communications* onde se pode ler este texto. Em comum revelam uma peculiar aliança entre semiologia, psicanálise freudiana e lacaniana e ainda marxismo althusseriano, junção que resulta num discurso sobre o modo como cinema e ideologia se relacionam, como o próprio dispositivo cinematográfico é definidor de uma posição para o espectador, criando modos de espectadorialidade, e como este dispositivo se constitui simultaneamente como um produto social e um modo de funcionamento psíquico.

A “situação-cinema” de que se fala aqui implica um sujeito disponível para se deixar fascinar e envolver num logro, engano que, favorecido pela identificação especular, leva o espectador a imergir na imagem filmica, a acreditar na sua verosimilhança, anulando qualquer distância e transformando o cinema num

espelho narcísico. Barthes compara a experiência com uma hipnose, estado mental que supõe um certo esvaçamento, um abandono, que precede e facilita aquilo que se vai passar na sala de cinema, que é o centro da experiência, mas não o seu início, nem o seu fim. A chave da fascinação encontra-se no escuro da sala, negro que qualifica como anónimo e indiferenciado e que constitui o fundo sobre o qual a imagem projetada pode produzir a sua perturbação, numa experiência afetiva que se estende para fora da sessão. Do lado do filme, a técnica, o som, o mimetismo da imagem em relação ao seu objeto, em suma, a naturalização da imagem filmica, tudo contribui para o fechamento do espectador numa relação dual. Embora a experiência hipnótica, a fascinação cinematográfica, fundada sobre a identificação especular criadora do imaginário, tenda a prender o espectador, esta pode ser rompida pela introdução de uma distanciação, pela consciência de uma “situação”, que inclui todos os seus elementos, como o som, a sala, a obscuridade, os outros corpos, o artifício da projeção, o espaço e o tempo que antecedem e sucedem a sessão, “situação” que vem contextualizar e complexificar uma “relação”. Uma relação dual é triangulada pela introdução do contexto em que ela própria opera. Contudo, diz Barthes, tal não deixará de constituir uma forma de se deixar fascinar duplamente: pela imagem, que captura um corpo narcísico colado e abandonado ao espelho-ecrã e pelo contexto, que “fetichiza” o que está para além da imagem.

Deste modo, a “situação-cinema” é concomitantemente a relação que um determinado espectador estabelece com a experiência cinematográfica, um estado mental por ela produzido, as condições materiais atuantes, que definem e facilitam a experiência, os seus efeitos para lá da sessão e a predisposição que a antecede.

Ambiguidade, resistência, ambivalência: Roland Barthes no cinema

A primeira questão (ou talvez uma questão prévia) que o texto suscita e que problematiza a própria legitimidade de o integrar na categoria de escrita autobiográfica é a de saber quem fala neste texto e de quem se fala nele, ou dito de outro modo, quem é o sujeito da enunciação e quem é o sujeito enunciado. Que discurso se tece nele e sobre que espectador se fala? Na

abertura do texto Barthes fala de um *ele*, “o sujeito que fala aqui” (Barthes, 1975, p. 104), parecendo falar de si próprio como se de outro se tratasse, numa tentativa de criar distância crítica ou, como o próprio prefere admitir noutra local, numa estratégia paranoide de se libertar de si “como uma pele morta” (Barthes, 1980, p. 171). Mas se a terceira pessoa marca o início do texto, rapidamente se passa a um *nós* e depois a um *eu*, fazendo variar ao longo do texto o pronome pessoal da voz enunciativa, numa estratégia que parece resultar num efeito de esquiva a uma ideia de pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) onde a unidade do autor, narrador e personagem do texto resultaria perfeitamente clara para o leitor. Ainda que se admita que o espectador de que se fala aqui seja o próprio Roland Barthes, pelo menos em boa parte dos enunciados, este borboletar entre vários modos de enunciação cria uma certa ambiguidade, deixando o leitor numa posição de indecisão e dúvida. Roland Barthes, o espectador de cinema, um espectador de cinema imaginado, o autor em modo ideal de ida ao cinema ou uma idealização do espectador múltiplo que o autor é, todos parecem ter sido convocados a marcar presença no texto. Esta última hipótese, a de um modo ideal mas menos frequente de o autor ir ao cinema, é aliás admitida numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de 1963 (Barthes, 1981) quando afirma, lamentando, que embora vá frequentemente ao cinema em contexto dual ou grupal, preferiria ir sozinho, livre de constrangimentos culturais, de imperativos de gosto cinematográfico. O jogo em torno das mudanças de voz, das alterações de prisma de análise, presente na obra Roland Barthes¹, alinha-se com uma conceção de subjetividade que se pode resumir na frase “no campo do sujeito, não há referente” (Barthes, 1980, p. 60) e, sobretudo, com um projeto de escrita que o próprio caracteriza assim em *A Câmara Clara*:

Mas, precisamente, eu sempre tive vontade de argumentar os meus humores; não para os justificar, e ainda

1 Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1995) temos um eu que é o sujeito apaixonado, um personagem feito a partir da sua experiência íntima, de leituras várias e dos testemunhos de próximos; Em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1980) temos um ele que é o autor submetido ao seu próprio olhar crítico, Barthes como um outro a ler e analisar a sua obra e, por vezes, temos ainda um eu que se diz contraditório porque disperso.

menos para preencher com a minha individualidade a cena do texto, mas, pelo contrário, para oferecer, para estender essa individualidade a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela atinja (o que ainda não foi feito) uma generalidade que não me reduza nem me esmague. Seria preciso então procurá-la (2005, p. 25).

A segunda questão levantada pelo texto diz respeito à proposta de Barthes para delimitar a sessão de cinema, no texto designada “situação-cinema”, resultando esta numa evidente afirmação da impossibilidade de a circunscrever a um tempo e lugar, como o representado pela unidade da duração do filme em sala de cinema, e descrevendo, ao contrário, uma experiência de limites muito difusos.

O texto inverte a sequência temporal da experiência, começando por descrever a saída do cinema, depois a entrada e finalmente o visionamento do filme. A saída do cinema prolonga a sessão, através dos seus efeitos pós-hipnóticos, não sendo possível identificar um final para o episódio. Do mesmo modo, a entrada na sala de cinema é precedida por um estado de disponibilidade pré-hipnótica, facilitando tudo o que se passa depois no escuro da sala, mas não se sabe exatamente quando emerge esse estado. De todo modo, quer à saída, quer à entrada do cinema, Barthes encontra-se na rua, deambulando. Se a situação começa e acaba aí é algo que não é possível responder com um mínimo de segurança.

Portanto, trata-se de uma experiência de fronteiras pouco definidas, com elasticidade suficiente para incluir um antes e um depois da sala de cinema, sendo somente claro e inequívoco que no centro se encontra uma sala de cinema (“nunca consigo, ao nomear cinema, impedir-me de pensar «sala», mais do que «filme»” [Barthes, 1975, p. 104]).

À saída do cinema, o espectador Barthes reconhece-se satisfeito. Identifica em si um estado de torpor e pacificação (sente-se como “um gato adormecido” [Barthes, 1975, p. 104]). Pensa tratar-se do resultado de uma hipnose com poderes curativos. Associa este poder à música e à melodia cantada diariamente a Filipe V de Espanha para acalmar a sua melancolia.

Mas se este espectador relaciona a hipnose da experiência do cinema à música que todos os dias era invariavelmente cantada ao rei, então, talvez admita que os efeitos curativos da melodia-hipnose são instáveis

e transitórios, condenados a um lento mas inevitável desaparecimento, donde a necessidade de repetição.

Sabe-se que no início do século XX, Freud (1976) abandona o método hipnótico fundamentalmente por duas razões: por desesperar ao constatar o desvanecimento dos efeitos terapêuticos da sugestão hipnótica e a forçosa substituição de um sintoma mórbido por outros² e também pelo facto de não permitir ao sujeito qualquer *insight* relativamente às forças que atuam na sua vida mental, às resistências em presença, à sua situação atual.

Pode-se, então, supor que os efeitos da experiência cinematográfica tenderão ao desaparecimento, a um lento *fading*, que não observamos em “En sortant du cinéma” por ocorrerem “fora-de-campo”, mas que poderão motivar a necessidade de repetição, um contínuo movimento de busca dos seus resultados. De todo o modo, esse é um outro tempo, posterior à saída prazerosa do cinema, pois pode-se também imaginar que a vivência do *fading* possa ser mais angustiante que alegre. Mais do que um cinema curativo, teríamos, assim, um cinema paliativo.

Do outro lado do espelho, à entrada do cinema, este espectador apresenta-se num registo de impassibilidade, um corpo e uma mente deslizando nas ruas, um sujeito esvaziado, num estado de disponibilidade pré-hipnótica que também poderia ser lido como um estado meditativo, em sentido *zen* (“deixar vir do outro o que vem, deixar passar do outro o que se vai; nada agarrar, nada repelir; receber, não conservar, produzir sem apropriação, etc.” [Barthes, 1995, p. 216]), que o levará ao encontro com a sala escura “onde se produz esse festival de afetos a que chamamos um filme” (Barthes, 1975, p. 104).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o autor compara o estado pré-hipnótico ao estado que antecipa o episódio da sedução amorosa em termos algo próximos aos que descrevem o espectador antes da entrada na sala de cinema:

O sujeito está de algum modo vazio, disponível, pronto, sem o saber, para o rapto que o vai surpreender (...). Esta

2 Já no século anterior, em *Estudos sobre a histeria* (1976), escrito em conjunto com Breuer, Freud mostrava alguma dificuldade em defender a efetividade do método, tentando, ainda assim, e com a condescendência que Barthes (1975) não deixa de sinalizar, dizer que a técnica dá, por vezes, o melhor resultado possível nas condições de conhecimento da época.

«maravilhosa serenidade» não é senão uma espera – um desejo: nunca me apaixono se não o tiver desejado (Barthes, 1995, p. 228).

Sobre esse negro da sala, Barthes dirá que é condição de possibilidade da hipnose, da fascinação do filme. Cor e lugar de anonimato, de uma sociabilidade a-social, de uma imobilidade produtiva, de apaziguamento e libertação do corpo e da revelação do desejo. Negro que será rompido por um raio de luz dançante, projetado num ecrã que virá captar o olhar do espectador.

Na sala, a luz, a imagem filmica envolve o espectador no “engano perfeito” (Barthes, 1975, p. 106) da identificação especular, levando-o a uma proximidade excessiva, a fundir-se nela e a confundir-se com ela. Tudo nela, incluindo o som e a técnica, concorrem para este logro, que supõe a adesão à ideia de verosimilhança entre representado e representação, e, sobretudo, uma disponibilidade do sujeito para se precipitar nessa relação de desconhecimento própria do Imaginário.

Em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998), Lacan, descrevendo o reconhecimento que o bebé faz, por volta dos seis meses de idade, da sua imagem no espelho e as manifestações de júbilo que acompanham o episódio, defende que o que se celebra aí é uma intuição da sua unidade mental, uma primeira representação da identidade reconhecida na forma do corpo de um semelhante, não se inibindo de falar a este propósito de alienação, de ilusão, de ficção constitutiva do Eu³. Trata-se de um momento fundador do sujeito, em que um outro, uma imagem refletida, tem um valor cativante e permite experimentar um domínio prematuro e totalmente imaginário sobre o seu corpo (ainda imaturo, dependente e desarticulado), ou seja, o momento em que uma imagem especular permite a identificação do sujeito com um corpo sem mácula e triunfante (eu-ideal) que julga ser o seu. É este momento que inaugura a constituição do Imaginário, dimensão que não deixará de produzir os seus efeitos, mesmo após

3 Não deixa de ser curioso que a história da emergência do conceito do Estádio do Espelho na obra de Lacan (Dufour, 1999) esteja, ela própria, enredada numa ficção constitutiva que envolve um texto que não pôde ser lido num congresso, que se perdeu e teimou em reaparecer em outros locais, nas várias versões que o autor escreveu posteriormente e que parecem refletir de vários modos o texto original desaparecido.

a inscrição do sujeito na ordem do Simbólico, com o acesso à linguagem. Ainda que modelado e enriquecido pela função simbólica, o modo imaginário de funcionamento mental continuará atuante durante toda a vida do sujeito, havendo períodos e situações em que a captação imaginária estará maximalizada.

Ora, é precisamente essa perturbação que a imagem cinematográfica vem produzir no espectador, que se cola ao espelho-ecrã e se identifica com a imagem, esse outro imaginário, que julga dizer uma verdade sobre si. Uma identificação que “é uma pura operação estrutural: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu” (Barthes, 1995, p. 165), como no caso do sujeito apaixonado, e que “me atinge vivamente, embora a sua pessoa me seja indiferente, mesmo que desconhecida: estou preso num espelho que se desloca e me capta onde há uma estrutura dual” (Barthes, 1995, pp. 165-166).

De passagem, o espectador Barthes equaciona a possibilidade de a imagem fílmica ser também a ideologia, na qual não consegue impedir de se fundir igualmente. Nas suas palavras: “o ideológico será no fundo o imaginário de um tempo, o Cinema de uma sociedade” (Barthes, 1975, p. 106). Contudo, este espectador não parece muito interessado em deixar a sombra da ideologia estragar a alegria contida na experiência. No fundo, é como diz em *O prazer do texto*: “a ideologia passa sobre o texto e a sua leitura como o rubor sobre um rosto (em amor alguns apreciam eroticamente esse vermelho)” (Barthes, 1983, p. 72). É reconhecidamente constitutiva, produtiva, por vezes é ostensivamente presente, mas não será admitida como travão à fusionalidade da relação.

Quanto às hipóteses de fuga, de descolamento da relação especular, enumera três vias possíveis: a primeira é a possibilidade de um “Cinema Épico”, no sentido brechtiano da expressão, que quebre o laço hipnótico pelo recurso a estratégias de estranhamento erigidas contra o realismo aristotélico, o mimetismo do cinema, facilitando o distanciamento crítico do espectador (Willett, 1978); a segunda é a própria “cultura do espectador ou a sua vigilância ideológica” (Barthes, 1975, p. 106)⁴ e o modo como esta pode dimi-

nuir os efeitos do imaginário; e a terceira, que parece ser aquela em que Barthes se revê, que consiste em complexificar esta relação dual pela introdução de um terceiro elemento, que é a própria “situação-cinema” (a sala escura, os outros espectadores, a projeção, o ecrã, etc.) criando uma via de distanciação.

Em relação a esta última hipótese, reconhece que esta acaba por ser uma forma de se deixar fascinar duas vezes: pela imagem onde se abandona ao espelho narcísico, e pelo contexto, cuja tomada de consciência introduz uma distância, que apelida de “distância amorosa” (Barthes, 1975, p. 107).

Aquilo que parece caracterizar a relação deste espectador com a experiência cinematográfica, que poderia ser resumido numa imagem de movimento bascular, um vai e vem entre um desejo de fusão e um desejo de distanciação, onde a própria distância se converte em fascínio e cativação, revela, de facto, alguma conexão com a experiência do sujeito apaixonado (Barthes, 1995), cujo discurso pode por vezes alternar a expressão de idealização e a mais crua expressão de desidealização (discurso de adoração *versus* o “pequeno ponto no nariz”, p. 33]), podendo, nalguns momentos, converter-se num discurso de segunda ordem em que “por uma perversão especificamente apaixonada, é o amor que o sujeito ama, não o objeto” (Barthes, 1995, p. 40). Anulo o objeto em favor do sentimento abstrato do amor, como anulo a imagem fílmica em favor de uma fascinação pela “situação-cinema”.

Numa entrevista sobre fotografia, publicada em 1980, Barthes (1982) refere que escreveu *A câmara clara* em parte contra o cinema, admitindo uma relação “difícil e resistente” (Barthes, 1982, p. 349) com esta arte. Em “En sortant du cinéma” (1975), utiliza também a palavra “difícil” para caracterizar aquilo que, enquanto espectador, exige do filme e da “situação-cinema”, algo que oscila entre o estar dentro e fora⁵. Portanto, difícil e ambivalente é o afeto (amoroso) que nutre pelo cinema.

ralidade da fabricação hollywoodiana de signos: a madeixa de cabelo como signo de romanidade ou o suor como signo de pensamento, conflito moral e conspiração.

4 O olhar contra ideológico de Barthes, claramente uma outra modalidade de se relacionar com o cinema, está presente, por exemplo, num texto de *Mitologias* (1988) como “Os romanos no cinema”, onde denuncia a pretensa natu-

5 “O rosto de Garbo”, texto incluído em *Mitologias* (1988), onde se analisa a beleza desse rosto, parece ter sido escrito exatamente a partir desse lugar difícil, onde distância e fascinação se misturam.

Conclusão

Num discurso sobre si e sobre o sujeito-espectador de cinema, Barthes oferece ao leitor uma perspectiva da experiência cinematográfica cheia de antinomias, a um tempo libertadora e a outro constrangedora, excessivamente próxima e ainda assim distante, simultaneamente centrada e difusa.

Apesar das suas expressas resistências ao cinema, apesar de uma relação claramente ambivalente com esta arte, apesar do seu reconhecimento daquilo que é equívoco e ilusório nessa conexão, ou talvez por causa de tudo isso, o caso de Barthes com o cinema parece aproximar-se mais de um caso amoroso do que de um desgosto ou aversão.

Referencias bibliográficas

- [1] Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 104-107. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353
- [2] Barthes, R. (1980). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Éditions du Seuil.
- [3] Barthes, R. (1982). *O grão da voz*. Edições 70.
- [4] Barthes, R. (1983). *O prazer do texto*. Edições 70.
- [5] Barthes, Roland (1988). *Mitologias*. Edições 70.
- [6] Barthes, R. (1995). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Edições 70.
- [7] Barthes, R. (2015). *A câmara clara*. Edições 70.
- [8] Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 56-72. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348
- [9] Breuer, J. & Feud, S. (1976). Studies on Hysteria. In S. Freud & J. Strachey (Eds.), *The complete psychological works of Sigmund Freud* (Vols. 1-24, pp. 1-270). W.W. Norton & Company.
- [10] Dufour, D. (1999). *Lacan e o Espelho Sofiânico de Boehme*. Companhia de Freud Editora.
- [11] Freud, S. (1976). On Psychotherapy. In S. Freud & J. Strachey (Eds.), *The complete psychological works of Sigmund Freud* (Vols. 1-24, pp. 1563-1572). W.W. Norton & Company.
- [12] Lacan, J. (1998). *Escritos*. Jorge Zahar Editor.
- [13] Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul – Endymion.
- [14] Metz, C. (1975). Le film de fiction et son spectateur. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 108-135. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1354
- [15] Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 3-56. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347

- [16] Willett, J. (Ed.). (1978). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Radha Krishna Prakashan.

Bio

Maria João Viegas é psicóloga de formação e profissão. Doutoranda em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o seu projeto de investigação procura abordar a experiência do espectador a partir da escrita autobiográfica sobre o cinema.

Maria João Viegas is a psychologist by training and profession. Currently a doctoral student in Art Studies – Film and Image Studies in the Faculty of Arts and Humanities of University of Coimbra, with a research project that intends to explore the spectator's experience from autobiographical writing on cinema.

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO