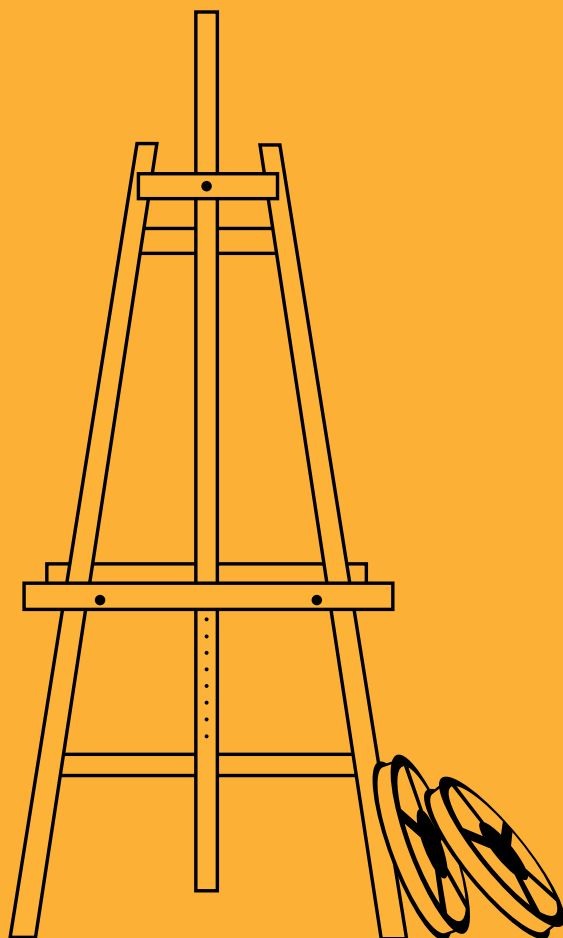
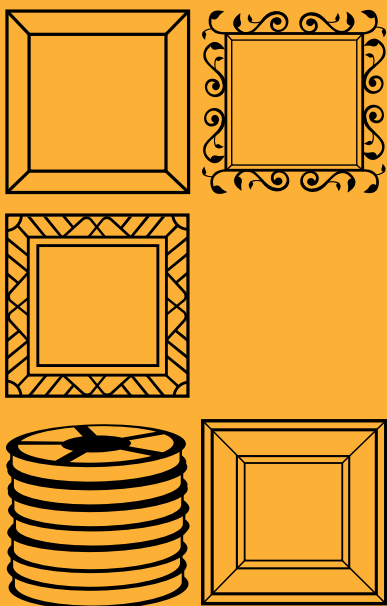


CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
ALFREDO TAUNAY
LILIANA ROSA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes III
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Com o apoio do Departamento de Artes da UBI
e da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
– Sopcom

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-664-9 (papel)
978-989-654-666-3 (pdf)
978-989-654-665-6 (epub)

DOI 10.25768/20.04.05.01.12

Depósito Legal 469489/20

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



PARTE 2	
PINTURA	123
Refutação de posição de Andrei Ujica e Boris Groys.	
Partilhas: cineastas- <i>pintores</i> /pintores- <i>cineastas</i>	125
Carlos Alberto de Matos Trindade e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
O impulso ecfástico no filme-ensaio: uma análise a partir de <i>Santiago</i> , de João Moreira Salles	147
Jorge Vaz Gomes	
<i>O Regresso</i> – Exemplo de um filme em diálogo com outras artes	161
Maria do Rosário Lupi Bello	
O que procuram e encontram os pintores no cinema?	177
Fausto Cruchinho	
Reflexões em torno das possíveis referências artísticas para a reconstituição histórica no filme <i>Os crimes de Limehouse</i> , de Juan Carlos Medina	193
Carlos Alberto de Matos Trindade	
Mário Peixoto's <i>Limite Limit</i> (1931) in between avant-garde and modernism	215
Juliana Froehlich	
PARTE 3	
PROCESSOS CRIATIVOS	237
<i>Hello, this is my day today</i> – dos <i>Weather Diaries</i> de George Kuchar à geração pós-internet	239
Ana Luísa Azevedo	
A enciclopédia como arte cinematográfica: ensaio sobre um género impossível e indispensável	259
Luís Nogueira	

Comité de leitura

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira

Ana Catarina Pereira

Ana Isabel Soares

Caterina Cucinotta

Eugénia Pereira

Fátima Chinita

Felipe Muanis

Helder Gonçalves

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuela Penafria

Maria do Rosário Lupi Bello

Maria João Cortesão

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Apresentação

O terceiro volume de *Cinema e Outras Artes – Diálogos e Inquietudes Artísticas* continua o complexo debate sobre a relação recíproca, tensa e intensa, entre o cinema e as outras artes. Os três capítulos, intitulados *Literatura e Poesia*, *Pintura* e *Processos Criativos*, exploram as vertentes poéticas, históricas, sociológicas e culturais que norteiam os processos de transposição fílmica; pesquisam os diálogos experimentais e palimpsésticos entre o cinema e a pintura e projetam gêneros “impossíveis”, novos olhares pós-internet, hipotextos de cultura audiovisual, dissonâncias, processos de recepção artística e propostas pedagógicas. Espelham, através das suas reflexões e pesquisas, uma constante inquietude investigativa.

Eduardo Paz Barroso, no texto de abertura, propõe uma análise visceral do azul – “a mais sentimental e a mais cruel das cores” – como metáfora do sonho e da sétima arte, desdobrada nos espaços entre o cinema e a pintura em *Blue Velvet* (1986), de David Lynch.

O primeiro capítulo – *Literatura e Poesia* – explora os percursos analíticos da transposição fílmica e o constante diálogo cultural e semiótico entre a palavra e a imagem. António Júlio Rebelo evoca, numa reflexão sobre os (des)encontros entre a literatura e o cinema, o diálogo interrompido entre Albert Camus e Ingmar Bergman em *A Queda* e *A Peste*, e *A Vergonha* (1968) respetivamente. Sofia Mota Freitas apresenta a recriação interartística da narrativa fílmica feita por João Miguel Fernandes Jorge em *Pickpocket* (1959) a propósito da obra cinematográfica de Robert Bresson, numa análise do olhar enquanto processo criativo. Gaspare Trapani observa forças e valores da luta antifascista, protago-

nizada pelo intelectual neorrealista Carlo Levi, bem como os percursos poéticos e ideológicos expressos no filme *Cristo parou em Eboli* (1979), de Francesco Rosi. Natália Lopes Acioly e Francisco Lucena Neto, por sua vez, evidenciam as continuidades e discontinuidades, permanências e mudanças nas interações raciais em Angola e Brasil, na análise que fazem de *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa, e da transposição filmica homônima de Lula Buarque de Hollanda (2015). Alfredo Taunay projeta um percurso estrutural, temático e estético entre a literatura de cordel, o Cinema Novo brasileiro e a obra cinematográfica de Guel Arraes com particular incidência no filme *Romance* (2008). Juliana Chacon Humphreys faz uma análise histórica, e ao mesmo tempo estética, da materialização do terror vampiresco na aparência da personagem em transposições fílmicas alemãs e americanas.

O segundo capítulo – *Pintura* – percorre impulsos, refutações e reflexões em torno do diálogo entre criadores. Carlos Alberto Trindade e Maria Elisa Trindade apresentam uma pesquisa completa e profunda acerca de um conjunto de cineastas-pintores e pintores-cineastas. Jorge Vaz Gomes analisa a liberdade de discurso textual e imagético do documentário/filme-ensaio *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e enuncia a inteligibilidade contida nas imagens ausentes na sua dialética com o texto fílmico. Maria do Rosário Lupi Bello explora as diferenças “dogmáticas” entre cinema, música, arquitetura, pintura e fotografia no filme *O Regresso* (2003), de Andrey Zvyagintsev. Fausto Cruchinho enuncia uma investigação exaustiva de percursos cinematográficos realizados pelos pintores António Palolo, Fernando Calhau, Noronha da Costa e Ana Hatherly, propondo uma reflexão sobre as procuras estéticas que envolveram estas produções. Em seguida, e novamente, Carlos Alberto Trindade desenvolve um percurso palimpséstico através de múltiplas referências artísticas, eventuais alavancas da reconstituição histórica de *Os Crimes de Limehouse* (2016), de Juan Carlos Medina. Juliana Froehlich discute questões de vanguarda, abstração e experimentalismo num percurso analítico que envolve o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e a pintura de Tarsila do Amaral e Fernand Léger.

No terceiro e último capítulo, estão reunidos estudos sobre o processo criativo nas suas mais diversas vertentes. Ana Luísa Azevedo estabelece pontes estéticas e reflexões pertinentes entre os vídeo-diários de George Kuchar e as manifestações autorreflexivas dos *videobloggers*. Luís Nogueira propõe uma exaustiva e criativa análise epistemológica de um género por ele considerado “impossível” e “indispensável”, que denomina *cinema enciclopédico*. Morgana Gama de Lima projeta uma análise dos processos alegóricos inerentes à narrativa cinematográfica de Flora Gomes, na sua relação com a memória íntima e a memória coletiva. Elisenda Díaz Garcés destaca a pertinência de questões metodológicas e estéticas inerentes ao modo como a câmara cinematográfica filma o processo criativo do artista plástico. André Rui Graça questiona a forma como o cinema português assimila e acompanha outras formas artísticas e o modo como, em termos materiais e ao nível da produção, se entrecruza com outros agentes do campo cultural. Maria Alzuguir Gutierrez oferece-nos uma pesquisa histórica e uma reflexão marcadamente sociológica de todo o processo artístico, filosófico e judicial inerente à receção de *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Liliana Rosa analisa os contornos e as (im)possibilidades do *dizer* trágico e os conflitos entre vida/morte, saber/não saber e memória/esquecimento em *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais. André Malhado reflete sobre questões de intertextualidade e transtextualidade na relação de *Blade Runner* (1982) com as manifestações artísticas da cultura *cyberpunk*. Paulo Dias explora a impossibilidade operacional de concretizar a dissonância total na personagem Assurancetourix, estabelecendo uma contínua relação entre a representação da música na banda desenhada e na sua posterior transposição fílmica. A concluir o capítulo e o volume, Pedro Florêncio analisa as relações entre cinema e espaço no universo cinematográfico de Frederick Wiseman, propondo a fundamentação metodológica e estética de uma *pedagogia da audiovisão*.

Agradecendo a todos os autores e autoras que colaboraram na presente edição, deixamos também uma palavra de apreço final aos membros da Comissão Científica do *Encontro Internacional de Cinema e as Outras Artes*, bem como aos revisores e revisoras que muito contribuíram para a concretização da presente publicação.

Acrescentamos, por fim, que, no respeito por todas as variantes da muito rica Língua Portuguesa, cada autor e autora elegeu livremente o Acordo Ortográfico em que se desejou expressar.

REFLEXÕES EM TORNO DAS POSSÍVEIS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS PARA A RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA NO FILME *OS CRIMES DE LIMEHOUSE*, DE JUAN CARLOS MEDINA

Carlos Alberto de Matos Trindade

1. Introdução: o enredo

Realizado pelo norte-americano Juan Carlos Medina, *Os crimes de Limehouse* (*The Limehouse Golem*, GB, 2016) adapta para o cinema a novela *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994)¹, de Peter Ackroyd (n. Londres, 1949), e constituiu para nós uma boa surpresa da exibição cinematográfica de 2017². Trata-se de um *thriller* de terror, uma espécie de variação – só que “no feminino”, vimos a saber no desenlace final –, sobre os infames assassinios cometidos por Jack, o *Estripador*, em 1888, os quais serviram de inspiração ao escritor inglês para urdir a sua novela, cuja acção principal decorre num bairro mal-afamado de Londres, no Outono de 1880, durante a era vitoriana.

Uma série de crimes especialmente brutais, sanguinários, atribuídos a uma personagem misteriosa que se autodenomina “Golem”³, ocorrem em Limehouse⁴, um antigo bairro portuário entretanto industrializado; por

1. Publicada nos EUA sob o título *The Trial of Elizabeth Cree*.

2. Assinale-se que, em Setembro de 2017 – na *Opera Philadelphia* –, foi estreada igualmente uma ópera baseada na mesma novela, intitulada *Elizabeth Cree*, com música do compositor Kevin Puts e libreto de Mark Campbell.

3. Enquanto personagem, o Golem é um ser artificial mítico, ligado sobretudo à tradição mística do judaísmo, que tem uma origem muito antiga. A narrativa mais conhecida que inclui um “Golem”, e a mais popular, é aquela que decorre no século XVI, em Praga, e envolve o rabino Judah Löw ben Bezaleel: a primeira publicação desta narrativa, contudo, é muito posterior e data de 1847 (Praga: Ed. Wolf Pascheles). A alusão ao Golem no filme não é aleatória, visto que, na época dos crimes descritos, a comunidade judia tinha uma presença considerável em Limehouse, que é assinalada em vários momentos.

4. Não no distrito de Whitechapel, portanto, onde ocorreram todos os assassinios atribuídos a Jack, o *Estripador*: os de cinco prostitutas, pelo menos.

essa altura, um dos mais pobres de Londres, uma zona habitada sobretudo por operários, comunidades de emigrantes e criminosos; um bairro a evitar, considerado perigoso, onde a polícia evitava aparecer, a não ser que fosse mesmo necessário.

Após a primeira diligência, sem resultados, sob a pressão da imprensa, o inspector Roberts da Scotland Yard delega a responsabilidade da investigação no seu colega John Kildare, interpretado soberbamente por Bill Nighy. Como é sugerido, a escolha não é fortuita. Roberts, um inspector conceituado, não quer lesar a sua reputação e indica um colega cuja progressão na carreira foi muito afectada por rumores sobre as suas tendências homossexuais, e que, além disso, enfrenta o seu primeiro caso de homicídio: ou seja, um excelente bode expiatório, caso a investigação seja mal-sucedida.

De temperamento reservado, honesto⁵ e metódico, com a ajuda do agente George Flood (que conhece no local dos primeiros crimes), Kildare vai juntando as pistas que recolhe, e progressivamente convence-se de que os vários homicídios que investiga – cujas vítimas, ao contrário das do *Estripador*, não evidenciam ter qualquer relação entre si – têm uma lógica e estão, de algum modo, conectados a outro, com o qual aparentemente nada têm que ver: o envenenamento de John Cree, um jornalista com pretensões a ser dramaturgo, de que é acusada a sua esposa Elizabeth (Lizzie), uma ex-atriz de *music hall* cujo julgamento começa a seguir atentamente, e com quem vai estabelecer uma relação especial ao longo dos vários encontros que tem com ela na prisão.

Lizzie (interpretada por Olivia Cooke) é, na verdade, a personagem principal em torno da qual o filme gira. Kildare é atraído pouco a pouco pela sua história, e deixa-se persuadir pela ideia de que ela é uma vítima inocente, a quem quer livrar da força, até porque finalmente considera seriamente a hipótese de Cree ser o “Golem”, depois de descartados os outros suspeitos apontados por pistas que se revelam falsas. De facto, inteligente e bem cien-

5. Um *handicap* adicional porque, segundo parece, na época, a polícia metropolitana de Londres seria muito corrupta.

te do interesse e atracção que exerce sobre Kildare, talvez apaixonado por ela, Lizzie, com o seu ar cândido, vai manipulando-o com as informações que lhe fornece.

Grande parte da história da sua vida é-nos devolvida em *flashbacks*: a infância miserável com uma mãe muito religiosa que vive de remendar velas para embarcações, que Lizzie se encarrega de entregar, em que, numa das vezes, sugere-se, é abusada; o seu encontro com o mundo do *music hall*, após a morte da mãe, que lhe servirá como uma espécie de refúgio, e é um resplandecente mundo dourado em comparação com o real do qual provinha; a sua ascensão a estrela do *music hall* no teatro de Dan Leno, que se tornará o seu mentor e protector, após começar por aí desempenhar tarefas menores; as suas relações difíceis com a colega Aveline e John Cree, com quem se casa com a ambição de vir a tornar-se uma “atriz a sério”, levando-a a abandonar o *music hall*; a sequente traição de Cree perante a sua ambição e a vingança de Lizzie que, sem autorização, produz e protagoniza como atriz principal a peça inacabada daquele, com grande insucesso; a revelação do motivo que a leva a envenenar Cree; e, finalmente, o seu verdadeiro papel na série de assassinios investigados por Kildare.

Um motivo suplementar de interesse é a inclusão que o filme faz, na sua diegese, de três personagens históricas reais. Ackroyd tem um fascínio pela cidade de Londres e a sua história, que atravessa os vários géneros literários a que se tem dedicado, e tem o hábito de mencionar as suas figuras literárias e artísticas. O actor Dan Leno⁶ (Londres, 1860-1904) foi, efectivamente, a maior estrela de *music hall* desta época, uma celebridade conhecida de todos, que, no final da carreira, ganharia 350 libras por semana, o equivalente, nos dias de hoje, a cerca de 29 000 libras. Precursor, em certa medida, do moderno *stand-up*, ao introduzir nos seus espectáculos textos originais baseados nos acontecimentos observados no quotidiano da metrópole, a vida das ruas – e reflectindo os interesses do público – desempenhava um género de teatro que podia ser por vezes muito cru, violento, como vemos no filme.

6. Nome artístico de George Wild Gavin.

É através da sua personagem, sobretudo, que se veicula uma certa crítica à “sociedade do espectáculo”.



Imagens 1 e 2: fotografia do verdadeiro Dan Leno (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), durante uma actuação de Leno (à direita).

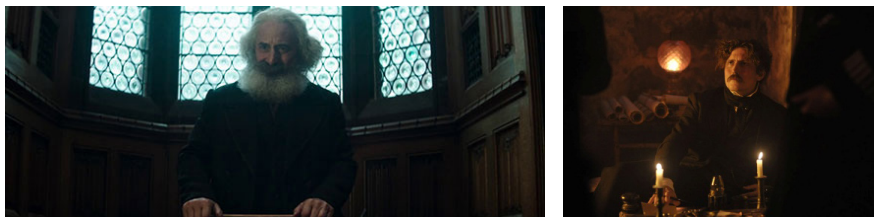
Além de Leno (a cargo dum excelente Douglas Booth), surgem ainda Karl Marx (1818, Tréveris – Londres, 1883) e George Robert Gissing, habitantes de Londres na época em questão, embora não tenham a mesma relevância que o primeiro, cuja presença é central e a quem cabe a honra de, qual mestre de cerimónias, iniciar e encerrar a narrativa em forma de representação teatral. Os três, além de John Cree, são a certa altura suspeitos, aos olhos de Kildare, de serem o “Golem”. O filósofo, sociólogo e jornalista alemão, que viveu grande parte da sua vida em Londres, tem uma aparição episódica quase caricatural, embora significativa, e a única razão para ser suspeito parece dever-se a ser judeu, e um notório propagador de ideais socialistas. Na verdade, a hipótese de Marx ser o assassino em série à solta soa ridícula, mas, somada ao facto de “Golem” ser o nome escolhido para o nomear, serve para sublinhar um certo antissemitismo larval.

Quanto a Gissing (1857, Wakefield – Ispoure, Saint-Jean-Pied-de-Port, França, 1903), foi professor e escritor, autor de 23 novelas. Na sua juventude, teve um breve *flirt* com os ideais socialistas, dos quais viria a afastar-se, tornando-se um conservador. Foi, de facto, casado com Marianne Helen Harrison (conhecida como “Nell”), entre 1879 e 1884⁷, ano em que se se-

7. Embora, de facto, a sua relação remontasse pelo menos a 1876.

pararam: sabe-se, aliás, que a interrupção da sua carreira académica, promissora, se deveu a ter-se enamorado dela. Amiúde descrita como prostituta, inclusive no filme, Nell morreu na miséria em Fevereiro de 1888. A presença de Gissing serve ainda para assinalar outra das razões para a má reputação de Limehouse, na época retratada: o grande número de estabelecimentos de consumo de ópio, explorados por chineses. É num deles que Kildare e o agente George o vão encontrar [imagem 4], para conferirem a sua caligrafia, após o procurarem em casa, no único momento do filme que alude a essa realidade social.

Assinale-se que o episódio faz parte de um expediente narrativo interessante. Kildare dita a cada suspeito um extracto de anotações escritas pelo “Golem” num livro que recolheu na biblioteca do British Museum e trás sempre consigo – um exemplar *Do assassinio como uma das belas-artes* (1827), de Thomas de Quincey (1785, Manchester – Edimburgo, 1859); e assim que um deles o escreve, para que possa comparar as caligrafias, o espectador vê a reconstituição do homicídio precedente, a partir da perspectiva do suposto assassino.



Imagens 3 e 4: cenas com os “suspeitos” K. Marx (à esquerda) e George Gissing (à direita), em *Os crimes de Limehouse* (2016) .

2. Referências artísticas

Rodado durante o Inverno em Yorkshire, no Norte de Inglaterra, embora não seja um filme de época típico, *Os crimes de Limehouse* apresenta como um dos seus principais trunfos uma reconstituição muito credível da era vitoriana, bem sustentada em fontes documentais e numa escolha de referências artísticas que, em parte, não será das mais óbvias. Mas, como afirma João Lopes (2018: 26), e estamos de acordo com ele, “[c]onstruir uma

narrativa histórica, em cinema, não é [...] a mera acumulação de elementos reconhecíveis, muito menos a proliferação de cenários ou guarda-roupa naturais da época retratada”.

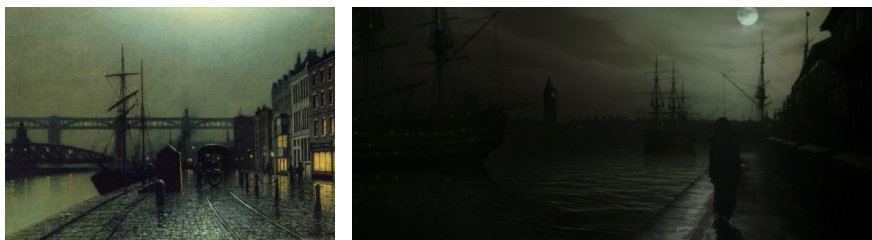
Começaremos por falar das referências artísticas indicadas explicitamente, quer pelo realizador quer pelo seu *production designer* Grant Montgomery, antes de propormos algumas outras que consideramos pertinentes. No nosso entender, a inspiração pode provir de muitas fontes (que podem mesmo ser “inconscientes”).

A influência de John Atkinson Grimshaw (Leeds, 1836 –1893) no *look* visual do filme é a mais fácil de identificar. O recurso a Grimshaw, que teve como admirador e amigo o pintor norte-americano James M. Whistler, faz todo o sentido, visto tratar-se de um dos mais relevantes artistas activos no período em que decorre a acção. A atenção às suas pinturas, muitas delas representando vistas de ruas citadinas iluminadas à noite, com a luz filtrada através do fumo e do nevoeiro [imagem 5], ou as zonas portuárias, embora na sua maioria situadas noutras cidades que não Londres, é evidente em alguns momentos, em cenas que decorrem nas ruas londrinas, como numa reconstituição de um crime visto pela perspectiva de Cree; os ambientes cromáticos e os efeitos luminosos recriados são muito semelhantes, por vezes quase miméticos. Acresce que, como realça Anne Hollander (1991: 342-343), as suas pinturas jogam com as expectativas do espectador de eventos potenciais, quer dizer, têm características “proto-cinemáticas”.



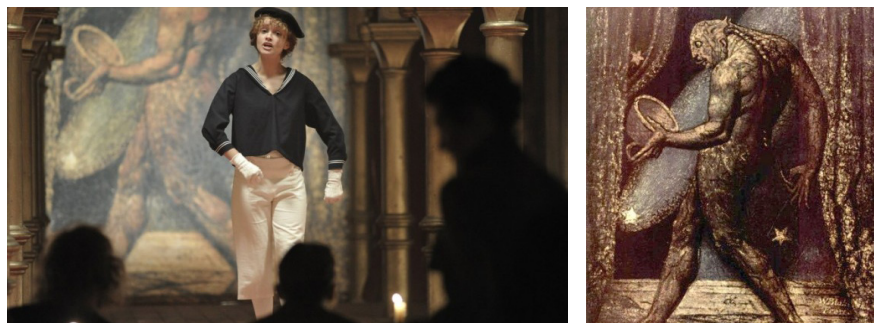
Imagens 5 e 6: pintura *Briggate, Leeds* (1930), de John Atkinson Grimshaw (à esquerda), e fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

Também uma curta sequência em que Lizzie, após a morte da mãe, percorre a margem junto ao rio Tamisa, antes de chegar ao teatro de Dan Leno [imagem 8], onde assiste pela primeira vez a um dos seus espectáculos, evoca facilmente pinturas conhecidas, como *The Quayside, Newcastle upon Tyne* (1895) ou *Wet Moonlit Night* (1883), adaptadas para uma hora mais tardia; o mesmo sucede numa sequência em que Lizzie e o futuro marido passeiam pela zona portuária de Limehouse, depois de um jantar a dois, e ele lhe expõe em traços largos a peça de teatro que estará a escrever, discutindo com ela a personalidade da personagem principal, feminina, criando a expectativa de que a pretende como atriz principal; ou, ainda, durante outro passeio beira-rio, quando Lizzie relata a Cree o episódio inesperado e traumático ocorrido com Tommy Farr, o “Tio”, e ele acaba por a pedir em casamento.



Imagens 7 e 8: John Atkinson Grimshaw, *The Quayside, Newcastle upon Tyne* (1895) (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

Uma menção explícita é aquela que é feita, desde o início, a William Blake (Londres, 1757-1827). A conhecida pintura *The Ghost of a Flea* (1819/1820) – uma miniatura [imagem 10] – surge diversas vezes durante o filme: como parte integrante do cenário no palco do teatro de Leno, com este em cena ou, por exemplo, num número musical de Aveline; está muito em evidência, por trás de Lizzie [imagem 9], durante a actuação no espectáculo de homenagem a Victor, o anão da companhia teatral morto em circunstâncias misteriosas, justamente aquele em que ela tem a oportunidade de se estrear a cantar uma canção maliciosa, vestida de marinheiro, e obtém o seu primeiro sucesso público. Como é evidente, a presença (ameaçadora) da criatura monstruosa da pintura é uma alusão ao “Golem”.



Imagens 9 e 10: actuação de Lizzie no teatro de Leno, em *Os crimes de Limehouse* (2016) (à esquerda); pintura *The Ghost of a Flea* (1819/1820), de William Blake (à direita).

Uma reprodução dessa pintura também aparece num livro, num *flashback* sobre um dos crimes de Lizzie, e outras pinturas terão inspirado as duas esculturas que ladeiam o palco. Blake viveu numa época anterior àquela em que decorre o filme, mas é uma citação habitual em Peter Ackroyd, por ele considerar que o poeta e artista romântico inglês foi o mais influente na história de Londres.



Imagem 11: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016); pintura de William Blake como ilustração de livro.

Outra referência, surgida nas conversas entre o realizador e o seu *production designer* na fase de preparação do filme, é a do pintor espanhol Francisco de Goya (1746, Fuendetodos – Bordéus, 1828), apesar de também ele não pertencer à época em que aquele se desenrola. Assim, a representação do espaço

da cela onde está presa Lizzie foi concebida tendo em mente as gravuras de prisões de Goya, *via* Newgate Prison. A ideia, segundo Montgomery, era

[...] let's not create an obvious prison interview space, but instead create a larger dark place with columns that becomes a space of shadows in which the characters can move in and out of the darkness and light as their dangerous relationship escalates. It becomes a performance space, just like the music hall. (Montgomery *apud* Winter, 2017)

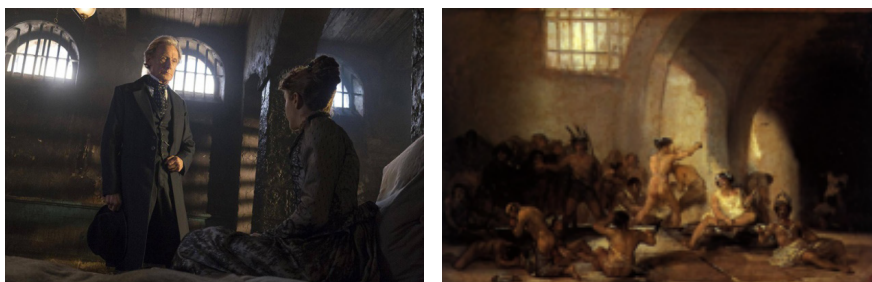
Essas gravuras pertencem à série *Caprichos* (de 1799) – *Por que fue sensible* (a n.º 32), de que existe um desenho preparatório com o mesmo título, e a n.º 34, *Las rinde el Sueño* –, e à *Los prisioneros*, composta por apenas três gravuras, não datadas⁸. Apresentam-nos espaços relativamente restritos, que têm decerto alguma relação com certos planos de Lizzie, sozinha na sua cela; sobretudo as duas da série *Caprichos*, pois são aquelas em que vemos mulheres encarceradas, enquanto nas outras estão homens. A posição da mulher na gravura n.º 32 [imagem 12], presa por delito de honra conforme sugere o título, na sua relação com a iluminação, evoca algumas similitudes num plano de Lizzie a ler um jornal [imagem 13], embora os enquadramentos sejam diferentes; a n.º 34, por seu lado, apresenta uma entrada de luz gradeada, condizente com a da cela de Lizzie, e com as janelas.



Imagens 12, 13 e 14: gravura *Por que fue sensible* (1799), de Goya (à esquerda); Lizzie na sua cela (ao centro); desenho *Mujer en prisión* (1797), de Goya (à direita).

8. Supõe-se que terão sido realizadas entre 1810 e 1815.

Um desenho intitulado *Mulher na prisão* (1797) também tem uma relação estreita com as primeiras, porque foi realizado como estudo para uma gravura da mesma série que não foi finalizada, mas possui a vantagem de apresentar uma arquitetura mais definida do espaço, num jogo de claro-escuro bem definido, e o arco remete mais directamente para a cela de Lizzie. Mas, no nosso entender, outra obra de Goya que poderia ser invocada com mais propriedade é a pintura *Manicómio* (1812-1819); as personagens encontram-se aí dispostas num espaço mais vasto, com a sua sucessão de arcos e luzes e sombras, como o pretendido por Montgomery.

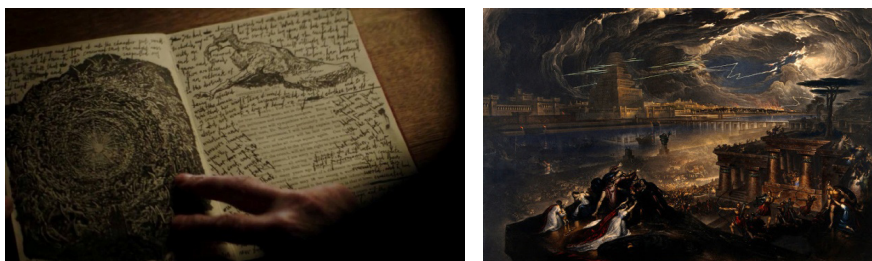


Imagens 15 e 16: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), com Kildare em visita a Lizzie (à esquerda); pintura *Casa de locos* (1812-1819), de Goya (à direita).

Além dos artistas já referidos, o realizador numa entrevista (Medina *apud* Barcroft, 2017) afirma que também as pinturas de John Martin, e as gravuras de Gustave Doré e Piranesi, foram um guia para criar o mundo visual do filme. Note-se que nenhum deles viveu na época retratada, mas, segundo ele, a intenção era afastar-se de uma representação “realista fotográfica” de Londres, e apostar mais numa visão subjectiva contaminada pelo pesadelo.

É verdade que uma gravura de Doré, para a *Divina Comédia* de Dante, ainda se avista fugazmente quando Kildare folheia, no British Museum, o livro de De Quincy. De Piranesi, não vislumbramos nenhum indício visual relevante durante o filme, mas pode ser que o defeito seja nosso. Quanto a John Martin (1789, *Haydon Bridge – Ilha de Man*, 1854), um pintor romântico renomado, sobretudo um paisagista, compreende-se a menção tendo em conta as três citações que refere durante a entrevista, retiradas do li-

vro *London: A Biography*, também de Ackroyd, que terá servido de apoio suplementar na preparação do filme. As citações, descrevendo a cidade de Londres, têm em comum um conteúdo bíblico, com um certo carácter apocalíptico e referências a Babel⁹ – e Martin foi autor de algumas composições monumentais sobre esse tema [vd. imagem 18].



Imagens 17 e 18: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), livro com gravura de Gustave Doré (à esquerda); pintura *The Fall of Babylon* (1831), de John Martin (à direita).

Após passarmos em revista as referências artísticas assumidas, vamos em seguida propor outras que entendemos não poderem ser completamente descartadas. É até muito possível que, nalgum momento da fase de pesquisa para o filme, algumas imagens destes artistas tenham passado sob os olhos da equipa.¹⁰

Tanto James A. M. Whistler (1834, Lowell, Massachusetts – Londres, 1903) como Charles Napier Hemy (Newcastle, 1841-1917), mas sobretudo o primeiro, também podem ser invocados. Ambos são autores de pinturas e desenhos que retratam locais de Limehouse, sobretudo da área portuária, como a zona ribeirinha em frente a Narrow Street, e os seus habitantes. O pintor norte-americano, que residiu em Londres em diferentes períodos e foi uma figura influente no seu meio artístico, frequentou com assiduidade os *pubs* junto ao rio Tamisa, interessando-se em observar e desenhar os

9. Destaquemos duas (Medina *apud* Barcroft, 2017): “‘A biblical city ready for the fire of heaven.’ – Paul Verlaine; ‘An enormous Babel...and the flood of human effort rolls out of it and into it with a violence that appalls one’s very sense.’ – Carlyle.”

10. Deve ser levado em conta que, como diz Stephen Bann (2005: 148), “[e]m certa medida, pode sustentar-se que uma *mise-en-scène* de um período histórico é uma *mise-en-scène* que já está enquadrada. Em primeiro lugar porque as referências visuais foram, em muitos casos, influenciadas por documentos da época, ou seja, por obras pintadas ou gravadas do período em questão.”

seus clientes. As posições corporais (e as roupas) dos estivadores e pescadores num desenho de Whistler [imagem 19], por exemplo, suscitam analogias com as dos que vemos naquela sequência em que Lizzie, quando criança, vai entregar uma vela nas docas [imagem 20].



Imagens 19 e 20: James A. M. Whistler, *Longshoremen* (1859) (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

A nosso ver, um artista que faz todo o sentido convocar é Walter Richard Sickert (Munique, 1860-1942), que se encaixa perfeitamente com uma observação do pintor Gustave Courbet (1819-1877): “L’art historique est, par essence, contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes, qui l’expriment et la reproduisent pour l’avenir. Une époque qui n’a pas su s’exprimer par ses propres artistes n’a pas droit à être exprimée par des artistes ultérieurs” (Courbet *apud* Gauthier, 1993: 101).

Nascido na Alemanha, filho de um pintor dinamarquês – Oswald Adalbert Sickert – e de mãe inglesa¹¹, considerado um nome fundamental da pintura britânica, W. Sickert foi nomeadamente o mentor dos jovens pintores que formaram o denominado “Camden Town Group”¹² em 1911¹³, um relevante grupo de artistas pós-impressionistas. Entre outros aspectos, interessou-se desde cedo pelo mundo teatral, e seguiu mesmo carreira como actor – sob o nome de “Mr. Nemo” – durante quatro anos antes de ingressar, em 1881,

11. A família mudou-se para Inglaterra, mais precisamente para a pequena cidade de Bedford, no final do Verão de 1868.

12. Após ter regressado a Londres em 1905, depois de uma estada na Europa. A partir de 1899, viveu em Veneza e Dieppe.

13. Ano em que realizaram a primeira exposição enquanto grupo, integrado por Harold Gilman, Robert Bevan, ou Charles Ginner, entre outros.

na Slade School, para estudar pintura, que abandonou ao fim de apenas um ano, para se tornar aluno de Whistler e seu assistente até 1888.¹⁴

Seguindo o exemplo do amigo Edgar Degas (1834-1917), um dos seus mentores, ou de Manet (1832-1883), com as suas pinturas de cafés e teatros parisienses, em vários momentos da carreira, e em particular nas décadas de 1880 e 1890, Sickert realizou um grande número de pinturas, desenhos e gravuras sobre os espectáculos de *music hall*¹⁵. As primeiras pinturas centraram-se sobretudo nas actuações de atrizes-cantoras – como Minnie Cunningham, por quem teve um apreço especial¹⁶, ou Dot Hetherington –, enquanto as obras do final da década de 1890 focam-se mais nas audiências ou na arquitectura dos teatros. Foi um espectador regular, noite após noite, no Bedford Music Hall (em Camden Town) e no Gatti, ou, mais tarde, no Collins (Islington), e costumava desenhar durante os espectáculos, embora em condições difíceis. Eram esses estudos, além daquilo que conseguia reter na memória, que serviam de base para as pinturas.¹⁷

W. Sickert foi um precursor, pois nenhum pintor britânico antes dele ousara considerá-lo um tema digno para a arte: a primeira pintura sobre um espectáculo – *Le Mammoth Comique* – foi exibida, em 1887, na Exposição de Primavera da Society of British Artists (SBA). Ao contrário de Paris, onde poderiam despertar algum interesse, em Londres tais pinturas sofreram ataques ferozes da crítica¹⁸, e a sua produção foi considerada intencionalmente provocadora, até porque na era vitoriana, pródiga em moralismos, os espectáculos de *music hall* ainda eram muito associados à imoralidade.

14. Sobre este período, vd. Matthew Sturgis (2005: 61-95).

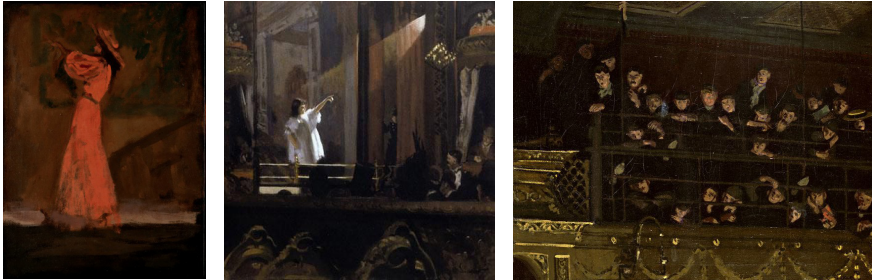
15. Antes, procurando libertar-se da influência de Whistler, ainda considerou outras opções mais convencionais, como uma série de pinturas sobre catedrais que realizou, mas desinteressou-se rapidamente.

16. Sickert tinha uma grande admiração por Minnie, que conheceu pessoalmente. Assim, entre 1890 e 1894, período em que andou muito absorvido noutros temas, abriu uma excepção para realizar a única pintura de *music hall* desses anos, dedicada a ela. Foi também Minnie que o inspirou para escrever aquele que é, talvez, o seu único poema.

17. Vd. a descrição vívida de Marjorie Lilly (1971: 48-50), amiga de Sickert a partir de 1917 – e colega, que teve o seu *atelier* no mesmo edifício da Fitzroy Street, onde Sickert mantinha um dos seus, o “Frith” –, que o acompanhou a muitos espectáculos e conhecia bem o seu processo de trabalho.

18. Como aconteceu quando expôs, em 1888, no New English Art Club, a pintura *Gatti's Hungerford Palace of Varieties – Second Turn of Katie Lawrence* (1888). De tal forma que, como refere Patricia Cornwell (2017: 12), “[i]n May of 1888 the Artist referred to Sickert as ‘the best abused man in London.’”

De facto, durante as actuações o álcool era servido à discrição, e as prostitutas usavam as salas como ponto de encontro, na busca de clientes; algumas das maiores estrelas femininas eram adolescentes, ou mesmo crianças, que cantavam canções com letras provocantes de conteúdos sexuais implícitos, com duplo sentido, cujos refrões as audiências eram encorajadas a acompanhar.



Imagens 21, 22 e 23: W. Sickert, *Minnie Cunningham* (1892) (à esquerda); *Little Dot Hetherington at the Bedford Music Hall* (1889) (ao centro); *Noctes Ambrosianae* (c. 1906) (à direita).

Mas W. Sickert também teve uma faceta mais “sombria”, pode-se dizer. Foi autor da controversa série de pinturas, desenhos e gravuras, intitulada *The Camden Town Murders* – a mais famosa, junto com as dedicadas aos espectáculos de *music hall* –, inspirada pelo assassinio da prostituta casual Emily Dimmock, em Setembro de 1907¹⁹, ocorrido não muito longe da sua área de residência, em Mornington Crescent, de que foi acusado o jovem pintor Robert Wood, um aluno seu, que no final de um julgamento muito mediático foi absolvido. A exibição em 1911 de duas dessas obras²⁰ causou escândalo, como era expectável; a série só seria exposta integralmente em 2007, no Courtauld Institute em Londres. Muitos anos mais tarde, no dia 29 de Novembro de 1937, o jornal *Evening Standard* terá publicado um curto artigo sobre esta série, no qual, segundo Patricia Cornwell (2007: 416), se afirma o

19. Terá sido assassinada no dia 11, mas só foi encontrada morta, nua na cama com a garganta cortada de orelha a orelha, na manhã do dia 12 de Setembro.

20. Duas pinturas intituladas *The Camden Town Murder Series*, N.º 1 e N.º 2; que tiveram a sua estreia pública na primeira exposição do *Camden Town Group* na Carfax Gallery, Londres, em Junho de 1911. Outra pintura da série, *L’Affaire de Camden Town*, foi exposta em Paris e comprada pelo pintor neo-impressionista Paul Signac, em 1909.

seguinte: “Sickert, who was living in Camden Town, was permitted to enter the house where the murder was committed and did several sketches of the murdered woman’s body.” Porém, salientamos, o historiador Matthew Sturgis (2005: 389, nota em rodapé) afiança que o pintor ainda estaria a viver em França quando o crime ocorreu, embora talvez tivesse conhecimento dele através dos jornais.



Imagens 24, 25 e 26: Walter R. Sickert, *What Shall We do For the Rent?* (1908) (à esquerda); *Persuasion* (1908) (ao centro); *Jack the Ripper's Bedroom* (1907) (à direita).

W. Sickert teve, de facto, um fascínio pelo tema do assassinio, mas interessava-se apenas pelos crimes não solucionados²¹. Afinal, foi ele quem um dia comentou (Sickert *apud* Sturgis, 2005: 642): “It is said that we are a great literary nation but we don’t really care about literature... we like a good murder.” Antes da série referida, tinha-se interessado bastante pelo caso “Ripper”, e no ano anterior realizou a escura e sinistra pintura *Jack the Ripper's Bedroom* [imagem 26], que evoca certos ambientes sombrios do filme, num *atelier* que alugou naquela que acreditou ter sido a residência do *serial killer*, cuja verdadeira identidade julgava conhecer.²²

21. Vd. a propósito Marjorie Lilly (1971: 16-17).

22. Era a crença da senhoria da residência, que, durante uma conversa com Sickert, lhe falou sobre as suas suspeitas em relação a um inquilino anterior, que vivera no espaço agora ocupado por ele, por altura dos crimes. Referiu-lhe as razões para a suspeita e indicou a respectiva identidade: um estudante de veterinária. Sickert apreciou muito a história e teve o cuidado de apontar o nome nas margens de um livro que andava a ler (as memórias de Casanova), mas, infelizmente, esse exemplar não chegou até aos nossos dias (emprestado a Albert Rutherston, foi destruído num bombardeamento). O historiador Matthew Sturgis (2005: 389-390) acha pouco crível que a senhoria tivesse razão – ao contrário de Sickert, que terá relatado a história com frequência –, mas o certo é que o estudante, entretanto identificado por estudiosos do tema como sendo Joseph Reid, morreu algumas semanas após ter abandonado a residência, em Londres, e mais nenhum crime atribuído ao “Ripper” ocorreu a partir dessa data.

Entretanto, em anos mais recentes – em 1970, 1990 e 2002, editaram-se três obras sobre o tema²³ –, Sickert foi acusado de ser ele próprio Jack, o *Estripador*, ou, pelo menos, de o ter conhecido bem ou ter sido seu cúmplice; segundo a última hipótese, a mais benévola, estaria implicado na vulgarmente conhecida como “Conspiração Real”, uma teoria moderna envolvendo a maçonaria e a família real inglesa, que já foi tema de muitas obras literárias e de filmes²⁴. A acusação, desencadeada por um tal Joseph Gorman (1925, Londres – 2003), que surgiu em finais dos anos 60 a proclamar que Sickert era o seu progenitor²⁵, não mereceu crédito entre os estudiosos do “caso Ripper”, e teve uma recepção de repúdio geral no meio artístico e entre os historiadores da arte²⁶, o que é natural: envolver directamente em crimes hediondos aquele que é considerado hoje, por muitos especialistas, o mais importante pintor inglês entre Turner e Francis Bacon não é coisa que se faça de ânimo leve.

Convém realçar que, durante mais de 70 anos, não existiu qualquer menção séria a Sickert ser sequer suspeito dos crimes cometidos. A única vez na sua vida em que terá sido sugerido por alguém tal hipótese ocorreu casualmente, quando se dirigia uma noite para casa a horas tardias, através da King’s Cross, e passou por um grupo de raparigas, que assustadas fugiram dele a gritar “Jack, the Ripper”, “Jack, the Ripper”. O episódio, dadas as características do seu temperamento, apontadas por quem o conheceu, muito provavelmente terá divertido Sickert mais do que alarmado, como refere Sturgis (2005: 160).²⁷

23. Sucessivamente: Donald McCormick (1970). *The Identity of Jack the Ripper*. Londres: Arrow Books Ltd.; Jean Overton Fuller (1990). *Sickert & the Ripper Crimes: The 1888 Ripper Murders and the Artist Walter Richard Sickert*. Oxford: Mandrake; Patricia Cornwell (2002). *Portrait of a Killer: Jack the Ripper – Case Closed*. Londres: Penguin Publishing Group.

24. Como *From Hell* (2001), de Albert Hughes e Allen Hughes, adaptado da novela gráfica com o mesmo título.

25. A história é complexa, e tem várias reviravoltas. Vd. Matthew Sturgis (2005: 625-628).

26. Com uma excepção: a de Anna Gruetzner Robins; apesar de também ela não aceitar que Sickert fosse o “Ripper”. A possibilidade, segundo ela, seria outra: a de Sickert ser o verdadeiro autor de cartas atribuídas anteriormente ao “Ripper”, preservadas em arquivos. Vd, a propósito Matthew Sturgis (2005: 641) e Patricia Cornwell (2017: 240 e 248).

27. Vivía-se, então, um certo estado de pânico geral, o que não impediu Sickert de continuar a dar os seus habituais passeios nocturnos, quase diários, algo que fez durante toda a sua vida.

A escritora de policiais Patricia Cornwell tem sido a mais persistente na acusação. Auxiliada por especialistas forenses de várias áreas, analisou todas as evidências físicas disponíveis: centenas de documentos variados, desde fotografias dos crimes a cartas do “Ripper”, e utensílios do pintor, ou relatórios; e comprou mesmo mais de 100 pinturas, desenhos e gravuras de Sickert: tudo para tentar encontrar evidências, através de análises de traços de ADN, que demonstrem a sua tese. A última edição sobre a sua investigação, aquela que aqui citamos, lê-se decerto com algum interesse e dá acesso público a documentos raros. Contudo, também nós não acreditamos que Sickert fosse o “Ripper”. Aliás, pensamos que a autora demonstra algum desconhecimento do processo criativo dos artistas plásticos, fazendo por vezes análises que, na nossa opinião, roçam o “ridículo”: dão a medida de uma autora obcecada com uma teoria, que quer provar aplicando a velha maneira “procustean”.²⁸

Para pôr termo à nossa análise, falta ainda falar de outra referência, que à primeira vista pode parecer um tanto descabida. Na verdade, logo durante (e após) o nosso primeiro contacto com o filme, sentimos que havia uma que nos escapava, mas estava presente, sem, contudo, a conseguirmos identificar de imediato, nem nomear. Decerto, no nosso caso, fomos desviados pela temática do filme, numa espécie de *lapsus linguae* “à Sigmund Freud” (no ensaio *Sobre o mecanismo psíquico do esquecimento*, 1898²⁹), apesar de teimar em persistir na nossa memória visual, sempre que pensávamos nele, através de certas harmonias cromáticas presentes em vários momentos: a do pintor francês Edgar Degas (1834-1917).³⁰

Assim, todas as cenas passadas no gabinete de Kildare – inspirado pelo filme *Se7en* (1995), de David Fincher, segundo o *production designer* –, onde ele

28. Procustes, figura lendária grega, salteador da Ática, não contente em despojar os viajantes, obrigava-os a deitarem-se num leito de ferro e cortava-lhes os pés quando excediam o tamanho deste, ou esticava-os com cordas quando não o atingiam. Foi morto por Teseu, que lhe aplicou o mesmo suplício. O leito de Procustes é objecto de frequentes alusões literárias.

29. Este pequeno ensaio, considerado pré-psicanalítico, esteve na origem do primeiro capítulo da *Psicopatologia da vida quotidiana* (1901), como informa aliás Freud logo no seu início, e tem como tema o fenómeno do lapso de memória relativamente aos nomes próprios (*lapsus linguae*).

30. Que, lembramos, foi uma influência marcante em Sickert e Whistler.

e o seu parceiro discutem e analisam o andamento da investigação, com a sua combinação de tons pastéis verdes e cinzentos-azulados, ocre e castanhos, remetem bastante (apesar de serem, geralmente, menos luminosos), parece-nos, para a pintura a óleo *Le Bureau du Coton à La Nouvelle-Orléans* (1873)³¹. Uma harmonia cromática semelhante também é visível numa cena em que Kildare e George estão num *pub*.



Imagens 27 e 28: Edgar Degas, *Le Bureau du Coton à La Nouvelle-Orléans* (1873) (à esquerda). Fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), Kildare no gabinete (à direita).

Por outro lado, certas cenas de interiores na casa de Lizzie, como quando está, à noite, no seu quarto [imagem 30] e ouve o marido no quarto contíguo com Aveline, nos seus jogos amorosos; ou aquela em que Lizzie tenta rejeitar Cree, na noite de núpcias [imagem 31]; e outra, fulcral, em que entra na sala inesperadamente e o surpreende junto à lareira, evocam-nos o ambiente sugestivamente opressivo de *Interior (A violação)*, de 1868-69, uma pintura muito particular no contexto da obra de Degas, e talvez a mais intrigante. Segundo Edouard Hüttinger, talvez tenha sido inspirada por uma passagem do romance *Madeleine Férat*, de Émile Zola, em que a protagonista Madeleine diz a Francis: “Tu souffres parce que tu m’aimes et que je ne peux être à toi.”

Não temos dúvidas de que o título se presta a mal-entendidos, como refere Hüttinger, mas foi aquele escolhido por Degas quando a expôs pela primeira vez, em 1905; também cremos, como Hüttinger, que o tema representado nesta pintura, em que o tratamento da luz é fundamental para a criação de uma atmosfera tensa, é o antagonismo dos sexos, para o qual vários indícios

31. Uma pintura importante. Foi a primeira obra de Degas a ser comprada por um museu.

apontam. Um tema que, como é óbvio, é central no filme em apreço. Lizzie é, em última análise, uma mulher que, em nome de todas, quer deixar a sua marca no mundo [imagem 32], num acto de desafio contra a misoginia da sociedade vitoriana.



Imagens 29 e 30: Edgar Degas, *Intérieur (Le Viol)*, 1868-6 (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), com Lizzie no quarto (à direita).



Imagens 31 e 32: fotogramas de *Os crimes de Limehouse* (2016); Lizzie e Cree na noite de núpcias (à esquerda), e Lizzie como “Golem” (à direita).

Referências bibliográficas

- Bann, S. (2005). A Diferença Cinema/Pintura. In J. B. da Costa e J. L. Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 144-156). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Campbell, E., & Moore, A. (2013). *The From Hell Companion*. Londres: Knockabout Ltd.
- Cornweel, P. (2017). *Ripper. The Secret Life of Walter Sickert*. Seattle: Thomas & Mercer.
- Freud, S. (1991). *Esquecimento e Fantasma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gauthier, G. (1993). *Les chemins de René Allio*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Goya: *Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates* (1989). Madrid, Porto: Fundación Juan March, Casa de Serralves.
- Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Hüttinger, E. (1976). *Degas*. Paris: Flammarion.
- Lilly, M. (1971). *Sickert. The Painter and his Circle*. Londres: Elek Books Limited.
- Lopes, J. (2018). *Cinema e história: aventuras narrativas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Mourinha, J. (2017, Setembro 8). O ópio vitoriano do povo. *Ípsilon*, 27.
- Sturgis, M. (2005). *Walter Sickert. A Life*. Londres: Harper Collins Publishers.
- Walker, J. (1987). *James Abbott McNeill Whistler*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Webgrafia

- Atkinson, N. (2017, Outubro 12). With The Limehouse Golem, Juan Carlos Medina burrows deep into the ‘fine art’ of murder. Acedido em Maio 29, 2018, disponível em <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/with-the-limehouse-golem-juan-carlos-medina-burrows-deep-into-the-fine-art-of-murder/article36571182/>.
- Barcroft, D. M. (2017, Setembro 1). An interview with the director of The Limehouse Golem. Acedido em Maio 28, 2018, disponível em <http://dmbarcroft.com/tag/dan-leno-and-the-limehouse-golem-peter-ackroyd/>.
- Barrell, C. (s. d.). The Limehouse Golem – Q&A With Director Juan Carlos Medina. *Borrowing Tape*. Acedido em Maio 29, 2018, disponível em <https://borrowingtape.com/interviews/the-limehouse-golem-qa-with-director-juan-carlos-medina>.
- Gayford, M. (2007, Outubro 20). Walter Sickert: The artist who loved a good murder. Acedido em Setembro 3, 2018, disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3668639/Walter-Sickert-The-artist-who-loved-a-good-murder.html>.

The real history behind Victorian thriller ‘The Limehouse Golem’ (2017, Setembro 13). *Historyextra. The official website for BBC History Magazine and BBC World Histories Magazine*. Acedido em Setembro 9, 2018, disponível em <https://www.historyextra.com/period/victorian/the-real-history-behind-victorian-thriller-the-limehouse-golem/>.

Winter, M. (2017, Setembro 18). What ‘The Limehouse Golem’ Production Designer Does Every Single Day for Design Inspiration. Acedido em Maio 28, 2018, disponível em <https://nofilmschool.com/2017/09/production-designer-grant-montgomery-limehouse-golem-interview>.

Filmografia

From Hell [Longa-metragem, DVD]. (2002). Albert Hughes & Allen Hughes. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Golem, Le Tueur de Londres [Longa-metragem, DVD]. (2016). Juan Carlos Molina Paris: Condor Entertainment SAS.

Seven [Longa-metragem, DVD]. (1997). David Fincher. Los Angeles: New Line Home Video.

António Júlio Andrade Rebelo – Professor do Ensino Secundário, com 38 anos de serviço e a lecionar, desde o ano letivo 1984/85, na Escola Secundária/3 Rainha Santa Isabel de Estremoz. Licenciado em Filosofia, em 1981, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Doutorado em Filosofia, em 2014, pela Universidade de Évora, com a defesa pública da tese intitulada *As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*, tendo tido como orientadores os Professores Carlos Melo Ferreira e Olivier Feron. Participação em colóquios e seminários: Fundação Calouste Gulbenkian; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Universidade da Beira Interior, Covilhã; Universidad de Valladolid; Universidad de Castilla La Mancha; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, com apresentação de comunicações nas áreas da Filosofia e Cinema, e Filosofia e Música. Obra publicada: *A Maldade no Cinema de Ingmar Bergman*, Edições Colibri, 2016.

Carlos Alberto de Matos Trindade – Nasceu no Porto, em 1957. É Licenciado em Artes Plásticas/Pintura (FBAUP, 1981) e Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012), e é membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo). Desde 1982, é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), de que foi um dos fundadores, e onde tem exercido diversos cargos: actualmente, é o Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Investigador Responsável do projecto ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas”, no âmbito do qual já apresentou algumas comunicações. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em cerca de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro; está representado em algumas colecções públicas e privadas. Entre 1976 e 1981, trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes em 16 mm subsidiados pelo IPC, produzidos por Cinematógrafo – Colectivo de intervenção, de que foi um dos fundadores. Em 2015, recomeçou a trabalhar em cinema, tendo já realizado duas curtas-metragens, apresentadas em alguns festivais internacionais de cinema.



Departamento de Artes



Cinema e Outras Artes assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*.

O terceiro volume, *Cinema e Outras Artes III*, retoma a profunda e eterna relação entre Cinema, Literatura e Poesia. A Pintura e os múltiplos processos criativos são também objeto de estudo em várias e valiosas contribuições.

