

Crime e mistério ao redor do *Pianista* de Truffaut

Crime and mystery surrounding Truffaut's *Pianist*

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

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

Artigo recebido em 2023-04-28

Artigo aceite em 2023-07-26

Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

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

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

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

Palavras-chave

Film noir • François Truffaut • O Pianista

Film noir • François Truffaut • The Pianist

Introdução

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

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

Breves considerações sobre o *film noir*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Disparem sobre o Pianista (1960), de François Truffaut

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

4. Jacques Becker, *O Último Golpe* (*Touchez pas au Grisbi*, 1954).

5. Henri-Georges Clouzot, *As Diabólicas* (*Les Diaboliques*, 1955).

6. Jules Dassin, *Rififi* (*Du Rififi chez les Hommes*, 1955).

7. Henri Decoin, *Caça aos Traficantes* (*Razzia sur la Chnouf*, 1955).

8. Julien Duvivier, *Um Caso Diabólico* (*Voici le Temps des Assassins*, 1956).

9. Gilles Grangier, *Gangsters de Paris* (*Le Rouge est mis*, 1957).

10. De acordo com Jorge Carrega “Durante a década de 1960, Jean-Pierre Melville levou o *polar* ao auge da estilização maneirista. Em filmes como *O denunciante* (*Le doulos*, 1962), *O segundo fôlego* (*Le deuxième souffle*, 1966), *O ofício de matar* (*Le samourai*, 1967) ou *Cai a noite sobre a cidade* (*Un flic*, 1972), o cineasta demonstra a sua admiração pelo cinema de Hollywood, ao incluir referências a clássicos do *film noir*, como *Aluga-se esta arma* (*This gun for hire*, F. Tuttle, 1942) e *Assassinos* (*The killers*, R. Siodmak, 1946), numa *mise-en-scène* que se distingue pelo rigor colocado no trabalho de atores e na utilização da iconografia do gênero” (Carrega, 2023, pp. 116-118).

11. Jacques Deray, *A Piscina* (*La Piscine*, 1969). Segundo Jorge Carrega, “outros realizadores, como Henry Verneuil [...] e José Giovanni contribuíram com alguns dos maiores sucessos do filme policial e de suspense. *Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963), *Último domicílio conhecido* (*Dernier domicile connu*, J. Giovanni, 1968), ou *O golpe* (*Le casse*, H. Verneuil, 1971) revelam a competência absoluta destes contadores de histórias, capazes de tirar o melhor partido de uma estrutura industrial, altamente especializada na produção deste gênero de filmes” (Carrega, 2023, p. 118).

12. Jorge Carrega acrescenta: “Com maior ou menor influência estilística do *film noir* norte-americano, o filme policial e de suspense assumiu grande preponderância na dinâmica da indústria de cinema francesa, até meados dos anos 1970, graças ao trabalho de realizadores como René Clément, Jean-Pierre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusão

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

Referências bibliográficas

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

Bio

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

Como citar e licença

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

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