THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul Valéry-Montpellier 3**

En cotutelle avec
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Préparée au sein de l'école doctorale
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations /
Instituto de Artes (IA)
Et de l'unité de recherche RIRRA21/
Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Spécialités : **Études cinématographiques et audiovisuelles (Montpellier 3) et Multimeios (Unicamp)**

Présentée par
Isabel PAZ SALES XIMENES CARMO

CORPS BRESSANEANS : procédures et esthétiques du jeu d'acteur dans l'œuvre de Julio Bressane

Soutenue le 25 novembre 2022 devant le jury composé de

ARAUJO Mateus, Pr, Universidade de São Paulo	Pré-rapporteur
FEENSTRA Pietsie, Pr, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Présidente
GUIMARAES Pedro, Pr, Universidade Estadual de Campinas	Co-directeur
MARCHIORI Dario, MCF, Université Lyon 2	Pré-rapporteur
MONTEIRO Lucia, Pr, Universidade Federal Fluminense	Membre
SCHEINFEIGEL Maxime, Pr émérite, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Co-directrice

Remerciements

A mes directeurs de thèse, Maxime Scheinfeigel et Pedro Guimarães, pour le suivi attentif et détaillé, leurs conseils précieux et absolument nécessaires, leurs suggestions et corrections qui ont permis l'accomplissement de ce travail, mes nombreux remerciements.

Aux professeurs Lúcia Monteiro et João Vitor Leal, pour leurs généreuses lectures, partages et notes au cours du processus de « qualification ».

Au professeur Henrique Codato (*in memoriam*), qui m'a motivée à continuer malgré toutes les difficultés.

A mon ami Érico Oliveira et aux collègues du Groupe d'étude des acteurs de l'audiovisuel (GEAs), pour les échanges et l'écoute attentive.

A João, mon compagnon amoureux de toutes les heures, qui a exercé son infinie patience et m'a apporté son appui inconditionnel dans ce parcours.

A ma tante et mon oncle, Isolda et Thierry, qui m'ont donné tout leur soutien pour mon séjour en France, avant, pendant et après.

A Aline, Carlos, Ágatha, Vítor et Ananda, ma chère famille, pour les moments de joie qui ont illuminé mes journées.

A mes parents, Lady e Bosco, qui ont toujours encouragé mes études, mais n'ont jamais imaginé que je les prendrais si au sérieux.

Résumé

Cette thèse traite de la manière dont la figure de l'acteur et le jeu de l'acteur sont configurés dans le cinéma de Julio Bressane. Depuis les années 1960, ce cinéaste expérimental brésilien a créé une vaste filmographie qui mise sur une série de paradigmes esthétiques réfutant les caractéristiques attribuées au cinéma classique. Bressane développe ces paradigmes divergents dans l'utilisation de la parataxe, l'errance de la caméra, l'apparition de scènes de coulisses et de répétitions, ainsi que l'utilisation de ressources intertextuelles et de citations. Ces procédures dessinent un besoin de pointer le dispositif cinématographique et le processus de tournage lui-même, afin de déplacer l'expérience du spectateur, à travers la réinvention des codes du spectacle. La thèse entend comprendre et analyser comment la figure de l'acteur est abordée au sein de ces paramètres expérimentaux, comment son programme gestuel est reconfiguré et comment sa *persona* – concept clé de ce travail – est retravaillée et transmutée au sein de l'œuvre de Bressane. Pour ce faire, nous analysons le jeu de trois acteurs qui ont collaboré durablement avec le cinéaste : Grande Otelo, acteur célèbre pour ses rôles dans les *chanchadas* ; Caetano Veloso, musicien et compositeur qui a été l'un des chefs de file du tropicalisme musical ; et Alessandra Negrini, actrice connue pour son travail dans les *telenovelas*. Ces trois acteurs ont établi des partenariats avec Bressane à trois périodes distinctes et dans des films différents les uns des autres, ce qui nous a permis d'observer le travail du cinéaste du point de vue de la forme filmique de l'acteur, en analysant comment l'écriture bressaneanne s'est modifiée et actualisée. Le mot d'ordre pour comprendre la présence de l'acteur dans son œuvre est l'intertextualité, qui guide les choix du cinéaste dans ses castings et la construction des personnages. Attentif aux *personae* de ces acteurs, à leurs trajectoires, apparitions publiques, positions politiques et choix personnels, aux stigmates et stéréotypes qui leurs sont attribués, le réalisateur déplace les *personae* de leurs territoires habituels vers son univers expérimental, et en cela il fait de chacun d'eux une matière créative dans ses films, les questionnant de manière ludique, ironique et esthétisante, afin de les complexifier. Bressane déforme une image cristallisée des acteurs dans l'imaginaire du public et de la presse, brisant les attentes des uns et des autres, leur donnant un sens nouveau.

Mots-clés : Julio Bressane, *persona*, études actorales, intertextualité, cinéma expérimental.

Resumo

Esta tese discute como a figura do ator e o jogo atoral se configuram dentro do cinema de Julio Bresssane. Desde os anos 1960, esse cineasta experimental brasileiro vem criando uma extensa filmografia que aposta numa série de paradigmas estéticos que refutam características atribuídas ao cinema clássico. Bressane desenvolve esses paradigmas divergentes na utilização da parataxe, da deambulação da câmera, da aparição dos bastidores e de cenas de ensaio, além da utilização de recursos intertextuais e citacionais. Tais procedimentos desenham uma necessidade de apontar para o dispositivo cinematográfico e o próprio processo de filmagem, no propósito de deslocar a experiência do espectador, através da reinvenção dos códigos do espetáculo. A tese pretende compreender e analisar como a figura do ator é abordada dentro desses parâmetros experimentais, como seu programa gestual é reconfigurado e sua *persona* – conceito chave para este trabalho – é retrabalhada e transmutada no seio da obra bressaneana. Para tanto, analisamos o jogo de três atores que trabalharam em parcerias duradouras com o cineasta: Grande Otelo, ator célebre por suas participações nas chanchadas; Caetano Veloso, músico e compositor líder do tropicalismo musical; e Alessandra Negrini, atriz conhecida por seu trabalho em telenovelas. Esses três atores estabeleceram parcerias com Bressane em três períodos distintos e em filmes diferentes entre si, o que nos permitiu observar a obra do cineasta do ponto de vista da forma fílmica do ator, analisando como a escritura bressaneana se modifica e se atualiza. A palavra de ordem para entender a presença do ator na obra de Bressane é a intertextualidade, que guia as escolhas do cineasta em seus castings e na construção dos personagens. Atento às *personae* desses atores, às suas trajetórias, aparições públicas, posições políticas e escolhas pessoais, aos estigmas e estereótipos atribuídos a eles, o realizador trabalha no deslocamento de suas *personae* de seus territórios habituais para dentro de seu universo experimental, e nisso faz de cada um deles uma matéria criativa em seus filmes, interpelando-os de forma lúdica, irônica e estetizante, a fim de complexifica-los. Bressane distorce uma imagem cristalizada dos atores no imaginário do público e da imprensa, quebrando expectativas de ambos e ressignificando suas figuras.

Palavras-chave: Julio Bressane; *persona*; estudos atorais; intertextualidade; cinema experimental.

Abstract

This thesis discusses how the figure of the actor and the performance are configured in Julio Bresssane's cinema. Since the 1960s, this experimental Brazilian filmmaker has created an extensive filmography that relies on a series of aesthetic paradigms that refute characteristics attributed to classical cinema. Bressane develops these diverging paradigms in the use of parataxis, the roaming of the camera, the appearance of the backstage, the employment of rehearsal scenes, and the use of intertextual and citational resources. Such procedures draw a need to point to the cinematographic device and the filming process itself, in order to displace the spectator's experience, through the reinvention of the codes of spectacle. The thesis intends to understand and analyze how the figure of the actor is approached within these experimental parameters, how their gestural program is reconfigured and the actor *persona* – a key concept for the thesis – is reworked and transmuted within Bressane's oeuvre. To accomplish this, we analyzed the performance of three actors who worked in long-lasting partnerships with the filmmaker: Grande Otelo, an actor notorious for his participations in the *chanchadas*; Caetano Veloso, a leading musician and composer of the *Tropicalismo* music movement; and Alessandra Negrini, an actress best known for her work in soap operas. These three names partnered with Bressane in three different periods and in different films, which allowed us to observe the filmmaker from the point of view of the actor's filmic form, analyzing how Bressane's style is modified and updated. The key to understand the presence of the actor in Bressane's work is intertextuality, a principle which guides the filmmaker's choices in his castings and in his construction of characters. Attentive to the *personae* of these actors, to their trajectories, public appearances, political affiliations and personal choices, as well as the stigmas and stereotypes attached to them, the director works on the displacement of their *personae* from their usual habitats into his experimental universe, and, in the process, he transforms each one of the actors into creative matter in his films, questioning them in a playful, ironic and aestheticizing way, in order to complexify them. Bressane distorts the crystallized image of the actors in the public and press imaginary, breaking with the expectations of both and re-signifying the actor figures.

Keywords: Julio Bressane; *persona*; actor studies; intertextuality; experimental cinema.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction **7**
Chapitre I : Grande Otelo **20**
1. Le *casting* comme intertextualité au cinéma 20
2. La *chanchada* dans l'œuvre de Julio Bressane 27
La famille du fracas (1970) 31
Le roi du jeu de cartes (1973) 47
L'agonie (1976) 60
3. Otelo : entre la *chanchada* et le cinéma expérimental 67
Chapitre II : Caetano Veloso **71**
1. Transitions entre la scène musicale et le cinéma 71
2. *Tabou*, un film décisif 79
3. Le moqueur et le polémiste 87
Caractérisation du personnage 87
Dialogues et sonorités 92
Le corps mis en scène 101
Performance musicale 116
4. C. Veloso : entre acteur non-professionnel et célébrité de la musique pop 130
Chapitre III : Alessandra Negrini **140**
1. Des castings déroutants 140
2. *L'herbe du rat* (2008) 146
La pose vers la mobilité 155
Le rat et le regard 161
3. *Bédouin* (2016) 167
Autocitation 169
Le corps ludique 179
4. *Cléopâtre* (2007) 184
Un travail de composition 188
Intellectualité 191
Mystique 196
Érotisme 206
5. A. Negrini : entre vedettariat et transmutation 219
Conclusion **225**
Bibliographie **232**
Filmographie **242**
Annexes **251**

Introduction

Né à Rio de Janeiro, le 13 février 1946, Julio Bressane, accompagné d'une tante, depuis son enfance fréquente assidûment le cinéma, regardant environ deux ou trois films par jour. À l'âge d'environ 12 ans, il reçoit en cadeau de sa mère une caméra 16 mm et un projecteur, avec lesquels il commence à travailler. Les petits films familiaux réalisés à cette époque, dont certains extraits figurent dans des films tels que *La famille du fracas* [*A família do barulho*] (1970), *Amour fou* [*Amor louco*] (1971) et *Larme-panthère : la missile* [*Lágrima-pantera : a míssil*] (1972), seront le début d'une longue carrière de cinéaste, marquée par une obsession du cinéma comme puissant instrument de transformation de soi.

Au milieu des années 1960, Bressane commence sa carrière professionnelle, d'abord avec la réalisation d'un court métrage basé sur la vie et l'œuvre de l'écrivain Lima Barreto, *Lima Barreto : trajectoire* [*Lima Barreto : trajetória*] (1965). À la même époque, il est assistant-réalisateur pour les films *L'enfant de la plantation* [*Menino de engenho*] (1965), de Walter Lima Junior, et *Le voyage* [*Viagem ao fim do mundo*][1] (1968), de Fernando Coni Campos. En 1966, avec Eduardo Escorel, il réalise le court documentaire *Bethânia tout près - À propos d'un concert* [*Bethânia bem de perto - a propósito de um show*] (1966), sur les coulisses de la chanteuse de Bahia, alors au début de sa carrière, à Rio de Janeiro.

Avec *Face à face* [*Cara a cara*] (1967), Bressane entre dans le monde du long métrage, fortement influencé par la génération du *Cinema Novo*, le mouvement cinématographique brésilien dirigé par le célèbre cinéaste Glauber Rocha, que Bressane connaissait intimement. Marqué par une rigueur critique, primé au 3e Festival de Brasília du Cinéma Brésilien[2], *Face à face* introduit formellement certains thèmes qui seront revisités tout au long de son œuvre, dont la musique et la littérature. Très inspiré de *Terre en transe* de Glauber Rocha, *Face à face* marquera une première rupture avec le *Cinema Novo*, qui sera effective avec les deux longs métrages suivants, *Il a tué sa famille et est*

[1] Bien que son nom ne figure pas dans le générique du film, Bressane a affirmé avoir participé en tant qu'assistant lors d'un entretien pour le catalogue de la rétrospective *Cinema inocente*.
[2] Meilleure photographie pour Affonso Beato et mention honorable pour la mise en scène pour Bressane.

allé au cinéma [*Matou a família e foi ao cinema*] (1969) et, surtout, *L'ange est né* [*O anjo nasceu*] (1969).

Ces deux derniers films ont donné le coup d'envoi de l'émergence de ce que l'on appelle le *Cinema Marginal*, un mouvement aux antipodes du *Cinema Novo*, marqué par un univers stylisé traversé par la violence, la débauche et les citations constantes. Outre Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonnacci, Neville d'Almeida, André Luiz de Oliveira, Luiz Rosemberg Filho, Elyseu Visconti, Sylvio Lanna, parmi beaucoup d'autres, figurent dans ce panthéon des marginaux. Ce nom « marginal », d'ailleurs, n'a jamais fait l'unanimité, et le *Cinema Marginal* n'a pas été formellement organisé autour d'un projet idéologique ou politique, comme l'a été le *Cinema Novo*.

La rencontre explosive entre Julio Bressane et Rogério Sganzerla, lors du 5e Festival de Brasília du Cinéma Brésilien, en 1969, a donné naissance à Belair, une sorte de collectif de production, également composé de l'actrice Helena Ignez. Financés par Luiz Severiano Ribeiro Jr, du puissant groupe d'exploitants Severiano Ribeiro, Bressane, Sganzerla et Ignez tournent, entre février et mai 1970, cinq longs métrages en 16mm : *La famille du fracas*, *Baron Olavo, l'horrible* [*Barão Olavo, o horrível*], *Attention Madame* [*Cuidado, madame*], *Pas de ça araignée* [*Sem essa, aranha*] et *Copacabana mon amour*, les trois premiers signés par Bressane et les deux derniers par Sganzerla. A côté de cela, il y avait aussi un court métrage, *Carnaval de boue ou Betty Bomba, l'exhibitionniste* [*Carnaval na lama ou Betty Bomba, a exibicionista*], dont il ne reste que quelques extraits. Alors, sur les six films tournés, cinq restent visibles aoujourd'hui. Tous les films mettaient en scène Ignez et d'autres acteurs qui collaboraient fréquemment avec les deux réalisateurs, tels que Guará Rodrigues, Maria Gladys et Otoniel Serra.

Les tournages de Belair, dont plusieurs ont eu lieu en extérieur, en présence de la population dans les rues de Rio de Janeiro, ont attiré l'attention de secteurs de la censure du régime militaire. À cette époque, le Brésil était en pleine dictature, persécutant violemment les intellectuels, les artistes et les hommes politiques opposés au gouvernement. Fils de général, Bressane est sommé de s'exiler précipitamment du pays. Le trio d'artistes de Belair s'enfuit en Europe, termine le montage des longs métrages de la société de production, et finit par se séparer. Ce n'est que des années plus tard, après le retour d'exil, que les productions de Belair seront montrées au public, et encore, dans des cercles restreints, tels que les cinémathèques et les festivals. Cependant, le rythme frénétique de la production, avec l'enregistrement et le montage en quelques jours, l'équipe réduite, composée d'amis et de connaissances, et les faibles ressources sont

quelques-unes des conditions de Belair qui ont fait écho au reste de la carrière de Bressane. De plus, l'esprit inventif, intuitif, expérimental et révolutionnaire du groupe sera également quelque chose de remarquable pour sa filmographie, étant constamment référencé par des analystes, chercheurs et critiques[3] pour parler de ses films ultérieurs.

À Londres, marqué par le *modus operandi* de Belair, Bressane tourne deux films. D'abord, *Mémoires d'un étrangleur de blondes* [*Memórias de um estrangulador de loiras*] (1971), un long métrage traversé par les figures de la répétition et de la différence et aux couleurs fortes. L'un des premiers plans du film, par exemple, représente des fruits sur un marché de rue, en particulier des fruits rouges, jaunes et oranges : c'est comme si Bressane présentait dans ce plan la palette de couleurs qui compose le film et qui contraste avec le froid rigoureux de Londres. La même année il réalise *Amour fou*, sorte d'hommage aux avant-gardes européennes du début du XXe siècle. Au milieu de son pèlerinage, le cinéaste enregistre, à New York, *Larme-panthère : la missile*, un partenariat avec le plasticien brésilien Hélio Oiticica, et au Maroc, il filme *La fée de l'Orient* [*A fada do Oriente*] (1972), résultat d'un voyage dans les villes de Taroudannt et Fez, dont les extraits survivants ont été inclus dans *Bédouin* [*Beduíno*] (2016).

De retour au Brésil, le cinéaste entame un calendrier de production intense, tournant presque un film par an, entre courts et longs métrages. En 1973, Bressane a tourné *Le roi du jeu de cartes* [*O rei do baralho*], avec l'un des plus grands acteurs du cinéma brésilien, Grande Otelo. Le film revisite les anciens studios de Cinédia, où ont été filmées les premières *chanchadas*, un genre de comédie musicale populaire en Amérique latine. Profitant des décors précaires et de la présence de Grande Otelo, Bressane fait du film une revisitation des clichés cinématographiques, non seulement de la *chanchada*, mais aussi du cinéma hollywoodien.

Après *Le roi du jeu de cartes*, Bressane se tourne vers d'autres éléments de la culture brésilienne dans *Le monstre caraïbe* [*O monstro caraíba*] (1975), puis réalise un court métrage, sorte d'essai/manifeste, *Guitare chinoise : ma rencontre avec le cinéma brésilien* [*Viola chinesa : meu encontro com o cinema brasileiro*] (1975). Avec *L'agonie* [*A agonia*] (1976), Bressane rend hommage à *Limite* (1931), de Mário Peixoto, l'un des grands exemples du cinéma expérimental brésilien. Dans *Le géant de l'Amérique* [*O*

[3] Pour un aperçu de l'œuvre de Bressane, cf. FERREIRA Jairo, *Cinema de invenção,* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2016 (1986); TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011; VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995; XAVIER Ismail, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », *Alceu,* v. 6, nº 12, São Paulo, jan.-jun. 2006. pp. 5-26.

gigante da América] (1978), comme dans *Le roi du jeu de cartes*, il utilise des décors artisanaux et d'autres grands noms du cinéma brésilien, comme José Lewgoy, pour créer la trajectoire d'un héros errant, interprété par Jece Valadão.

Aux côtés de *Guitare chinoise*, le moyen métrage *Cinéma innocent* [*Cinema inocente*] (1980) jette à nouveau la lumière sur certaines figures du cinéma brésilien. Comme dans le court-métrage de 1975, qui avait pour interlocuteur Grande Otelo, *Cinéma innocent* tourne autour de Leovigildo Cordeiro, alias Radar, un célèbre éditeur de *pornochanchadas*, un genre érotique à petit budget inspiré des anciennes *chanchadas*. En contrepoint, Bressane réalise une interview inventée du cinéaste français Marcel L'Herbier, joué par l'indigéniste Manoel Nunes Pereira. Le moyen métrage est une explication du grand projet cinématographique de Bressane : un cinéma innocent fait par ceux qui sont innocents du cinéma.

À partir de *Tabou* [*Tabu*] (1982), Bressane s'oriente plus fortement vers deux langages artistiques qui l'intéressent depuis le début de sa carrière : la littérature et la musique brésiliennes. Évoquant des personnages tels que le compositeur de carnaval Lamartine Babo et l'écrivain moderniste Oswald de Andrade, Bressane fait de *Tabou* une mosaïque de références culturelles, parmi lesquelles figurent également *Tabou* (1931) de F. W. Murnau et des courts métrages érotiques du début du siècle. Avec cet érotisme joyeux, Bressane abandonne définitivement la violence stylisée et caricaturale de Belair pour inaugurer une nouvelle phase de son œuvre.

Les films suivants, *Brás Cubas* (1985), *Sermons: l'histoire de père Antonio Vieira* [*Sermões : a história de Padre Antônio Vieira*] (1989), *Qui serait l'heureux invité d'Isadora Duncan ?* [*Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan ?*][4] (1992), *Le mandarin* [*O mandarim*] (1995), *Miramar* (1997) et *Saint Jérôme* [*São Jerônimo*] (1999), s'inscrivent dans l'une ou l'autre des tendances amorcées par *Tabou*, à savoir l'exploration d'œuvres littéraires, dans le cas de *Brás Cubas* et *Miramar*, ou de personnages réels de la culture brésilienne et internationale, comme dans le cas de *Sermons*, *Isadora Duncan* et *Saint Jérôme*. Tout au long de cette période, de 1985 à 1999, année de sortie de *Saint Jérôme*, Bressane s'est distingué dans le cinéma par sa production continue, dans une période où le cinéma brésilien a souffert d'une crise avec la fin de l'entreprise publique Embrafilme, responsable du financement et de la distribution d'une bonne partie de la

[4] L'un des cinq épisodes de la série *Oswaldianas*, primé lors du concours du film du centenaire d'Oswald de Andrade, promu par le secrétariat d'État à la culture du gouvernement de l'État de São Paulo. L'épisode de Bressane dure 30 minutes.

production nationale jusqu'au milieu des années 1980. En 1997, le cinéaste a de nouveau reçu le prix du meilleur film pour *Miramar*, au Festival de Brasília. Malgré cela, la circulation de son œuvre s'est limitée à des festivals et à de courtes projections dans quelques théâtres de l'axe Rio-São Paulo.

Avec *Jours de Nietzsche à Turin* [*Dias de Nietzsche em Turin*] (2001), une fiction sur le séjour du philosophe allemand dans la ville italienne, la projection de Bressane sur la scène nationale et internationale s'élargit. Au Festival du Film International du Film de Venise, *Jours de Nietzsche à Turin* a reçu le prix Bastone Bianco, décerné par la critique italienne. Avec *Film d'amour* [*Filme de amor*] (2003), il est à nouveau projeté à Cannes[5] lors de la Quinzaine des Réalisateurs et remporte le troisième trophée *Candango* du meilleur film au Festival de Brasília. Le film suivant, *Cléopâtre* [*Cleópatra*] (2007), est présenté au Festival de Venise et remporte six *Candangos* au Festival de Brasília, consacrant Bressane comme le plus grand gagnant de l'histoire de ce Festival, avec son quatrième trophée de meilleur film par le jury officiel.

Dans les années 2000 et 2010, il continue à travailler à un rythme intense : il réalise les longs métrages de fiction expérimentale *L'herbe du rat* [*A erva do rato*] (2008), *Éducation sentimentale* [*Educação sentimental*] (2013), *Garçon* [*Garoto*] (2015), *Bedouin* (2016), *Séduction de la chair* [*Sedução da carne*] (2019) et *Capitu et le chapitre* [*Capitu e o capítulo*] (2021), ainsi que des courts et moyens métrages, comme *Voir, vivre, revivre* [*Ver, viver, reviver*][6] (2007), *52 Rue Aperana* [*Rua Aperana 52*] (2012), *Le battement de tambour des étoiles* [*O batuque dos astros*] (2012) et le long métrage documentaire et essayiste *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019), une revisite de l'œuvre et de la vie du philosophe Friedrich Nietzsche.

L'herbe du rat (2008), la deuxième transcription en images de deux nouvelles de Machado de Assis, est également présentée au Festival de Venise. *Éducation sentimentale* (2013), inspiré du mythe de la déesse Séléné et du berger Endymion, a été sélectionné pour la compétition principale du Festival International du Film de Locarno, où il a reçu

[5] Les dernières participations du cinéaste avaient été *Face à face* et *Il a tué sa famille*, tous deux bien accueillis par la critique et le public.

[6] Au fil des décennies, Bressane a produit de nombreux courts et moyens métrages en vidéo, la plupart de nature plus essayiste et documentaire, dont plusieurs sont difficiles d'accès : *Ville païenne* [*Cidade pagã*] (1979), *Sous le ciel, sous le soleil, Salvador* [*Sob o céu, sob o sol, Salvador*] (1987), le projet *Videogaláxias* avec le poète et ami Haroldo de Campos, *Galaxie albine* [*Galáxia albina*] (1992) et *Infernalário : Logodedalo-Galáxia Dark* (1993), *Le cinéma du cinéma - recréation et re-création de l'image dans le film cinématographique* [*O cinema do cinema – recriação e recriação da imagem no filme cinematográfico*] (1993), *Antonioni-Hitchcock : l'image qui disparaît* [*Antonioni-Hitchcock: a imagem em fuga*] (1993) et le vidéoclip de la chanson "As canções que você fez para mim" (1994), de la chanteuse Maria Bethânia.

le prix de la critique. Le film *Garçon* (2015), inspiré de la nouvelle « L'assassin désintéressé Bill Harrigan », de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, fait partie du projet *Tela Brilhadora*[7], conçu par Bressane et trois autres collaborateurs fréquents, Bruno Safadi, Rodrigo Lima et Moa Batsow. *Bédouin* (2016) et *Séduction de la chair* (2019) ont été projetés à Locarno. Le premier rend une sorte d'hommage aux pionniers du cinéma (les frères Lumières, D. W. Griffith et Georges Méliès), tandis que le second est une critique de l'agrobusiness au Brésil, l'un des thèmes les plus politiques jamais abordés par Bressane. Enfin, en 2021, le cinéaste sort *Capitu et le chapitre*, un projet conçu depuis de nombreuses années (comme la plupart de ses films), inspiré par l'œuvre et la structure de *Dom Casmurro* (1899), le célèbre roman de Machado de Assis.

Au cours des dernières décennies, Bressane a été de plus en plus reconnu par la critique, ayant participé à plusieurs festivals et ayant été honoré lors d'expositions spéciales. En 2002, un hommage lui a été rendu lors du 20e Festival du Film de Turin ; l'année suivante, la rétrospective *Cinema inocente* a été organisée, avec la projection de presque tous les films de Bressane sortis à ce jour, y compris des films rares et restaurés spécialement pour l'occasion. En 2008, il a remporté un trophée d'hommage à sa carrière au Festival du Film de Gramado, au Brésil, connu pour donner plus d'importance aux œuvres commerciales. Et en 2019, il remporte une rétrospective consacrée à son travail au 28e Festival de Biarritz, en France. Le succès commercial, cependant, n'accompagne pas la projection dans les festivals, et ne semble pas être une ambition du réalisateur, qui commente souvent le sujet dans des interviews.

Malgré une vaste filmographie de plus de 40 films, Bressane a construit une œuvre cohérente, dont le style est marqué, au cours des six décennies de sa carrière, par une série de caractéristiques récurrentes, principalement par un besoin inlassable de repenser le cinéma, de déplacer le spectateur, de réinventer les codes du spectacle à la recherche d'un « cinéma innocent de cinéma », un cinéma qui se tourne vers les origines du médium cinématographique lui-même, dans une démarche à la fois tâtonnante et instinctive. Cela se produit à travers la déformation des techniques et des opérations du cinéma classique et à travers la récurrence des procédures de citation ou l'invention de clichés cinématographiques, en particulier des clichés provenant du cinéma brésilien, recréant de nouvelles voies au sein de la cinématographie nationale.

[7] Le projet a consisté en une quadrilogie, composée, outre *Garçon*, de *Le maire* [*O prefeito*], *Le miroir* [*O espelho*] et *Origine du monde* [*Origem do mundo*], tous de 2015.

Parmi les refus du cinéma classique mis en pratique par le cinéaste depuis les années 1960, on trouve la linéarité, le naturalisme et la téléologie, qui ne sont revisités d'une manière particulière par Bressane qu'à partir de *Brás Cubas*. C'est le cas des films inspirés de personnages réels, comme *Sermons* ou *Cléopâtre*, qui suivent une linéarité narrative, ou encore d'une œuvre expérimentale, mais légèrement plus conservatrice comme *L'herbe du rat*, qui suit une logique narrative de début, milieu et fin, même si les motivations des personnages ne semblent pas claires pour le spectateur.

Connu pour son style paratactique et disjonctif, le cinéaste dessine dans nombre de ses films des plans et des séquences fragmentés, sans relations causales, déconstruits. Dans la plupart des œuvres de Bressane, la narration est implosée, avec des blocs d'images enchaînés par un montage qui refuse un schéma classique de logique, de début, de milieu et de fin. Outre plusieurs autres procédés, tels que l'apparition intentionnelle de clapets et parfois de ce qui se passe dans les coulisses**,** la parataxe – une manière d'organiser les images ou les mots par juxtaposition – contribue grandement à la déconstruction d'une approche naturaliste ou illusionniste, à la recherche de la révélation de l'acte de filmer lui-même. S'ajoute à cela une méthode de travail basée sur des budgets et des équipes réduits ; ses collaborateurs sont souvent les mêmes, parmi lesquels Rosa Dias, scénariste et épouse du cinéaste, le photographe Walter Carvalho, la monteuse Virgínia Flores, la directrice artistique Moa Batsow, le producteur Bruno Safadi, sans oublier les propres filles de Bressane, Noa et Tande Bressane. La dernière, Tande, est une des propriétaires de la société de production TB Produções, qui a produit certains des films les plus récents de Bressane.

Le style du réalisateur se caractérise également par les errances de la caméra, par l'insertion d'images de films sans lien direct avec l'intrigue et aussi par la récurrence de thèmes qui traversent son œuvre, comme la violence (évidente dans la première phase de sa carrière et dans les films de Belair) et l'érotisme, retravaillés au fil des années. Il faut également souligner l'importance du geste citationnel, constitué d'innombrables références, plus ou moins codifiées dans ses films, à des œuvres de la littérature brésilienne, de la musique populaire, de la peinture, de la philosophie, de la poésie et des arts visuels de différentes périodes historiques, ainsi que ses propres références à l'histoire du cinéma, afin d'interroger le médium et l'expérience cinématographique. Cette interdisciplinarité se ressent dans tous les films de Bressane et va au-delà de ses productions cinématographiques, puisqu'il a également publié quatre livres de son cru : *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) et *Deslimite* (2011). Tous sont

composés de courts textes d'essai qui fusionnent son intérêt pour le cinéma avec d'autres arts et sciences, renforçant, une fois de plus, le caractère intertextuel de son travail.

Plusieurs études académiques ont été réalisées sur l'œuvre de Bressane au cours des dernières décennies[8], dont beaucoup se concentrent sur les aspects interdisciplinaires de ses films, le lien avec la peinture, la littérature et la musique. Beaucoup d'entre eux proposent une sorte d'analyse poétique-interprétative de l'œuvre de Bressane, par exemple, les textes de l'ensemble d'essais dans *Cinepoética*[9], les livres de Francisco Elinaldo Teixeira et, plus particulièrement, celui de Bernadette Lyra. Au-delà des relations entre le livre de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, et le film de Bressane *Brás Cubas*, la chercheuse propose également la transmutation du film *Mémoires d'un étrangleur de blondes* en littérature, créant ainsi une nouvelle œuvre inspirée du film de Bressane. Autant ces propositions semblent tentantes et ouvrent de nouvelles perspectives de recherche et de création artistique par le chercheur, autant notre étude se veut une sorte de prolongement de notre master[10], qui portait sur le visage et le corps au cinéma. Ainsi, la nouveauté de ce travail réside dans une perspective peu abordée par rapport à la filmographie du cinéaste de Rio de Janeiro : la figure de l'acteur et le programme gestuel qu'il construit dans les films de Bressane.

Ce qui nous intéresse dans l'œuvre de Bressane, c'est d'entreprendre une analyse esthétique du jeu d'acteur et de la mise en scène des corps, un thème encore peu étudié au Brésil dans le domaine du cinéma expérimental, auquel le cinéaste est généralement associé. Comment l'intertextualité, la ressource citationnelle, la parataxe, la dénaturalisation et le refus de la téléologie, quelques-unes des caractéristiques les plus récurrentes dans sa filmographie, interfèrent, influencent, articulent, déterminent ou non le jeu d'acteur et l'apparition des corps ? Comment la notion de personnage change-t-elle dans l'œuvre de Bressane, étant donné la narration raréfiée de la plupart de ses films ?

---

[8] Quelques exemples sont BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990; CAMARNEIRO Fábio, « Cinema Inocente: artes plásticas e erotismo em *Filme de Amor*, de Julio Bressane », Thèse de doctorat, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016; LYRA Bernardette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, , ECA-USP, 1995; PEDROSO Raquel Cristina Ribeiro, « Machado de Assis e Julio Bressane: imagens da filosofia moral », Thèse de doctorat, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021; SOUSA Adriano Carvalho Araújo e, « O Cinema de Julio Bressane: Transcriação e Imagens da Cultura », Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010 ; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo*, São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2003.

[9] VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), op. cit.

[10] CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes, « (Des)aparições do rosto em *Os olhos sem rosto* », Mémoire de master, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

Comment met-il en scène les *personae* de ses acteurs, c'est-à-dire une certaine image publique et cinématographique des comédiens ? Comment certains gestes réactualisés par Bressane dans son œuvre se mélangent-ils aux répertoires gestuels construits par les acteurs eux-mêmes ? En quoi les travaux antérieurs des acteurs ont-ils un impact sur une certaine expectative du public par rapport à leur participation aux films expérimentaux de Bressane ? Quels mouvements et courants esthétiques cinématographiques influencent la construction du jeu d'acteur dans le cinéma de Bressane ? Comment ces prestations diffèrent-elles ou se rapprochent-elles dans le traitement que le cinéaste emploie par rapport à chaque acteur ?

Avec ces questions en tête, nous avons observé quels acteurs pouvaient devenir des objets d'étude dans cette perspective du jeu d'acteur, et dans ce sens nous avons choisi ceux avec lesquels Bressane a souvent fait équipe tout au long de sa carrière. Outre Helena Ignez, qui a récemment fait l'objet d'une étude approfondie menée par les chercheurs Pedro Guimarães et Sandro de Oliveira, trois acteurs se distinguent : Grande Otelo, Caetano Veloso et Alessandra Negrini.

Grande Otelo, né en 1917, à Minas Gerais, était l'un des plus grands acteurs du cinéma brésilien. Il a commencé sa carrière dès l'enfance dans des cirques ambulants et à la *Companhia Negra de Revistas* ; plus tard, alors qu'il travaillait déjà dans le théâtre de revue, il s'est produit au *Cassino da Urca*, une salle prestigieuse pour l'élite de Rio de Janeiro. Plus tard, il a joué dans *Le gosse Tião* [*Moleque Tião*] (José Carlos Burle, 1943), la première production d'Atlântida et le premier rôle important de l'acteur, qui a atteint la célébrité avec les *chanchadas*. Après le déclin de ce genre, Grande Otelo a été brièvement ostracisé, jusqu'à ce qu'il soit ressuscité dans *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Le film lui a ouvert de nouvelles portes, notamment un partenariat avec Bressane pour trois longs métrages et un court métrage, respectivement : *La famille du fracas*, *Le roi du jeu de cartes*, *L'agonie* et *Guitare chinoise*. Pratiquant de l'*umbanda*[11], cette religion se mêle aux rôles qu'il joue. Publiquement, vers les années 1970, il commence à renforcer un discours politique qui milite pour la classe artistique noire.

Le musicien et compositeur Caetano Veloso, contrairement à Otelo et A. Negrini, n'est pas un acteur professionnel, bien qu'il ait participé à quelques productions audiovisuelles de fiction au cours de sa carrière. Personnage public controversé, non

[11] Religion brésilienne créée à Rio de Janeiro au début du XXe siècle par Zélio Fernandino de Moraes, le fondateur de l'Umbanda. Ses adeptes vénèrent des esprits ancestraux appelés *orixás*. Nous en parlerons un peu plus dans le premier chapitre de la thèse.

seulement pour son implication dans le tropicalisme musical, mais aussi pour la construction esthétique d'une corporalité aux antipodes de ce qui était socialement accepté à l'époque de son envol, C. Veloso a participé à trois longs métrages de Bressane : *Tabou*, *Sermons* et *Le mandarin*. Il est la vedette dans le premier, jouant une version personnelle du compositeur Lamartine Babo ; il fait une petite apparition dans le rôle du poète baroque Gregório de Mattos dans le deuxième et, dans le troisième, il joue son propre rôle, un anachronisme poétique créé par Bressane, qui relie la musique du début du vingtième siècle à la musique populaire contemporaine.

Enfin, Alessandra Negrini est surtout connue pour son travail à la télévision, notamment à partir de la mini-série *Engraçadinha, ses péchés et ses amours* [*Engraçadinha, seus pecados e seus amores*] (1995), qui l'a lancée en tant qu'actrice et a cimenté, pour le public, certains traits de sa *persona*. Toujours sensuelle, entre naïve et libertine, sa figure est souvent associée à un certain groupe de personnages de l'écrivain Nelson Rodrigues, même si elle n'a joué qu'un seul de ses personnages, celui de Engraçadinha. En même temps, toujours dans les années 1990, A. Negrini commence à s'investir dans le cinéma, d'abord dans de petits rôles secondaires, jusqu'au film *Cléopâtre*, dont elle est la protagoniste. Pour cela, elle a reçu le prix de la meilleure actrice au Festival de Brasília, sous les protestations du public. Avec Bressane, elle a réalisé deux autres films, *L'herbe du rat* et *Bédouin*, également dans des rôles principaux, dans lesquels sa *persona* audiovisuelle est bouleversée par l'univers expérimental du cinéaste.

Le choix de ces trois acteurs n'a pas seulement tenu compte des partenariats récurrents, mais a également considéré comment chacun d'entre eux traverse certaines périodes de l'œuvre de Bressane. Otelo est plus présent dans la phase initiale, liée au *Cinema Marginal* ; C. Veloso, participant aux films des années 1980 et 1990, apparaît dans des films liés à des thèmes d'intérêt pour le cinéaste, comme la musique et la littérature ; et A. Negrini, dans les années 2000 et 2010, joue à des productions plus contemporaines, dans lesquelles le réalisateur renonce, dans certains films, à des procédures esthétiques plus radicales, comme le refus de la linéarité. Ainsi, avec ces trois acteurs, nous pourrons observer non seulement le jeu qu'ils déploient sous la direction de Bressane, mais nous pourrons également traverser chronologiquement son œuvre étendue, en observant, à partir de la forme filmique de l'acteur, comment son style se modifie et s'actualise au fil du temps.

L'objectif de cette thèse est d'entreprendre une analyse esthétique du jeu de ces acteurs qui ont travaillé avec Bressane avec une certaine constance, afin de reconnaître

dans quelle mesure leurs *personae* (cinématographiques, musicales, audiovisuelles) s'éloignent, sont référencées, transmutées au sein du programme gestuel et esthétique proposé dans chaque film. Nous entendons également identifier certains traits et gestes (motifs et procédures, que ce soit en termes de thème ou de forme) qui sont constamment réactualisés au sein de l'œuvre de Bressane, dans une forme d'auto-référencement récurrent. Un autre point que nous souhaitons souligner sont, également, certaines références artistiques et visuelles majeures (principalement issues du cinéma, de la littérature et de la musique), qui influencent la construction du jeu d'acteur composé entre acteur et réalisateur.

Les analyses se concentrent avant tout sur les films afin de dégager, à partir d'eux, des concepts susceptibles de nous aider dans notre démarche. La thèse n'est donc pas consacrée à des parties purement théoriques, mais se concentre surtout sur la tâche heuristique qu'implique l'analyse : ce sont les films et les acteurs qui sont au centre de notre regard. Intertextualité et, surtout, transdisciplinarité, sont les mots qui nous ont guidés au cours de la recherche, principalement parce que le cinéaste lui-même les invoque à chaque instant de sa filmographie. Pour comprendre la présence des acteurs et leur raison d'être dans les films de Bressane, il est nécessaire de comprendre leurs trajectoires, la manière dont leurs *personae* sont préalablement informées par leurs œuvres antérieures, les programmes gestuels, les régimes de jeu et les genres cinématographiques auxquels ils sont associés, afin de les mettre en relation avec ce qui est mis en scène dans les films, les références que le cinéaste implique dans ces constructions et les stratégies du dispositif lui-même auxquelles il recourt.

Malgré le recours à des chercheurs en études de l'acteur et de la star, tels que James Naremore, Jacqueline Nacache, Odette Aslan, Christian Viviani, Christophe Damour, Richard Dyer et Roberta Pearson, d'entre autres, notre intention n'est pas de répertorier de manière exhaustive les écoles, théoriciens ou courants, mais de les déclencher à partir de l'objet, afin de clarifier notre analyse et de permettre l'ouverture de nouvelles interprétations et lectures de la présence de l'acteur dans la filmographie du cinéaste. Cette thèse souhaite donc s'inscrire dans une lignée qui commence à émerger, celle des études actorales au sein du cinéma expérimental, dans le sillage d'études telles que celles menées par Pedro Guimarães et Sandro de Oliveira[12], qui ont ouvert la voie à la compréhension de ce que serait « l'acteur expérimental ». Nous espérons collaborer à la proposition de

[12] Principalement l'étude récemment publiée, GUIMARÃES Pedro, OLIVEIRA Sandro de, *Helena Ignez : actrice expérimentale*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018.

stratégies d'analyse du travail de l'acteur, traversées par les cinq axes d'analyse proposés par Pedro Guimarães[13] dans sa méthodologie d'approche du travail de l'acteur au cinéma : acteur et réalisateur ; acteur et média ; acteur et mise-en-scène ; acteur et technique et acteur et personnage. Sans les épuiser totalement, nous comprenons qu'ils sont tous impliqués dans les analyses effectuées ici, précisément en raison du traitement transversal que nous accordons aux objets.

Ainsi, la thèse sera organisée en trois chapitres, subdivisés en thèmes, chacun étant consacré à la figure d'un des acteurs. Nous explorerons le travail d'acteur développé dans les films dans lesquels ils jouent, en présentant chaque production avec une contextualisation historique, en détaillant, si possible, en termes de réception et de circulation, en plus d'identifier les influences et ses principales caractéristiques formelles.

Ensuite, nous procéderons à l'analyse de la *persona* de l'acteur, de sa trajectoire artistique et de ses positions politiques, ainsi qu'à certaines appréciations de son œuvre et de ses caractéristiques marquantes, telles que la typification et quelques constructions de l'imaginaire social associé à l'acteur, en tenant compte d'autres œuvres et positions de sa vie artistique et publique. L'analyse du jeu de l'acteur, dans les films de Bressane, prendra en compte la caractérisation, les expressions corporelles et vocales, à travers les gestes et les mouvements, les dialogues et les sonorités construits et développés par les acteurs, en les mettant toujours en relation avec la mise en scène, le montage et la bande sonore, relations d'où peuvent naître des effets de sens. Par ailleurs, afin d'approfondir cette analyse esthétique du travail de l'acteur, nous ferons des rapprochements avec le travail d'autres cinéastes qui peuvent construire un parallèle significatif avec celui proposé par le cinéaste.

Notre thèse se base sur une recherche bibliographique, afin de comparer certaines théories et autres analyses déjà réalisées avec nos objets d'étude. Elle se base aussi sur une recherche documentaire, ayant comme sources des interviews, des rapports de quotidiens et de magazines, accessibles grâce à des banques de données ouvertes au public, comme la Bibliothèque Nationale, et les collections de périodiques disponibles en ligne, comme *Folha de S. Paulo* et *Estado de S. Paulo*. Des entretiens enregistrés en vidéo ou en audio par des podcasts disponibles en ligne ont également été utilisés, dûment référencés dans le corps de la thèse.

[13] GUIMARÃES Pedro, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 81-92.

Enfin, nous soulignons que l'étude entreprise ici prend certaines libertés par rapport à l'analyse des objets, qui se justifient par la pertinence de certains films en relation à d'autres dans la filmographie du cinéaste. C'est ce qui se passe dans le deuxième chapitre de la thèse, consacré à Caetano Veloso, dans lequel nous nous concentrons sur *Tabou*, le seul des trois films dans lesquels le musicien joue le protagoniste. Ainsi, les chapitres suivent un scénario plus ou moins similaire, mais pas totalement symétrique l'un par rapport à l'autre, puisque d'un point de vue heuristique nous considérons que certaines productions attirent l'attention de l'analyste plus que d'autres. Dans cette configuration, nous entendons nous interroger sur le travail d'acteur au sein de la filmographie de Julio Bressane, et sur l'impact des partenariats analysés ici sur la *persona* de chaque acteur.

Chapitre I : Grande Otelo

1. Le *casting* comme intertextualité au cinéma

« Étant à la fois lui-même et plus que lui-même, l'acteur n'entre jamais innocemment dans un film »[14], dit André Gardies. Un propos similaire sera tenu par les chercheurs Gérard-Denis Farcy et René Prédal : « il n'y a pas de *casting ex nihilo* » [15], la distribution ne surgit pas de nulle part : les différentes instances actorales interfèrent dans la composition du *casting*. Cela signifie que l'acte de distribuer des acteurs et actrices pour certains rôles n'est pas univoque et prend en considération plusieurs facteurs, tels que les caractéristiques physiques de l'interprète qui répondent aux besoins du scénario, l'« aura » personnelle ou la photogénie attribuée à sa présence devant la caméra, les positions politiques et sociales de sa personnalité publique, ou encore une typologie de personnage ou un genre cinématographique associés à un certain acteur ou actrice, qui laissent parfois une trace indélébile dans la trajectoire de nombreux professionnels.

Cependant, outre ces facteurs qui guident le lien entre l'acteur et le personnage, il existe également des variables hors champ, concernant les conditions de production filmique, qu'il s'agisse de la disponibilité de l'acteur, des relations personnelles entre acteurs et réalisateurs, qui délimitent souvent de longs partenariats, de l'intérêt pour certains projets, des détails de la production, des obligations contractuelles, etc. Richard Dyer[16] met en avant deux principes qui peuvent guider le choix des acteurs. Le premier facteur est le masque, c'est-à-dire le personnage-type, dans lequel, selon Dyer, l'acteur disparaît derrière un masque dont on peut dire qu'il est métaphorique puisqu'il est la typification du personnage, en suivant principalement les attributs physiques qui rapprochent le personnage et l'interprète. Le second serait le jeu de l'acteur, la notion de talent spécifique du professionnel qui le singularise parmi les autres.

Ces principes peuvent être envisagés par rapport au cinéma plus classique, ou au cinéma narratif moderne, comme c'est le cas de l'œuvre de Federico Fellini analysée par Dyer[17]. C'est l'angle de la plupart des études sur le jeu d'acteur : les cinémas narratifs de

[14] GARDIES André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 1, nº 1, 1980, p. 77-78.
[15] FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL René in NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003), p. 92.
[16] DYER Richard, « Federico Fellini et l'art du casting », in AMIEL Vincent (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 105-113.
[17] Ibid.

différentes périodes, classique, moderne et contemporaine. Cependant, dans le cas des cinémas non narratifs, comme le cinéma expérimental, la formation du *casting* et l'appréciation esthétique du jeu de l'acteur prennent en considération d'autres facteurs que ceux brièvement mentionnés ci-dessus. Objet de quelques études encore ponctuelles[18], l'acteur en tant que forme filmique dans le cinéma non narratif doit encore être exploré de manière plus approfondie dans le champ des études universitaires.

En tant que l'un des représentants du cinéma expérimental brésilien, Julio Bressane fait appel, tout au long de son œuvre, à des acteurs et des actrices issus de différents milieux et expériences, professionnels ou non, pour composer la distribution de ses films. Ses choix sont vastes et prennent en considération de multiples aspects, non seulement le jeu d'acteur, la partie plus technique et visible du travail des acteurs, mais aussi leurs *personae*, un concept largement utilisé dans les études sur les acteurs.

À l'origine, selon Marcel Mauss[19], dans la Rome antique, le terme *persona* signifiait « masque ». Plus tard, les étymologistes latins ont tenté d'expliquer l'origine du mot par l'association avec le masque de théâtre, par le trou duquel sortait la voix de l'acteur (*per*, à travers, *sona*, son). Progressivement, le terme *persona* a été associé de facto à la personne, d'abord en droit, puis dans son sens moral et religieux, jusqu'à culminer dans le concept du « Je » en tant que catégorie, des siècles plus tard, avec Immanuel Kant.

Mais ce qui est intéressant pour nous, dans le cadre des études actorales, c'est une particularité du terme *persona*, en fait, une ambivalence : le lien de *persona*, à la fois, avec le caractère artificiel, le masque et le rôle de comédie ou de tragédie ; et le caractère personnel, de la vraie nature de l'individu. C'est dans cette ambivalence que se fondent les études sur l'acteur lorsque on utilise le terme *persona*, qui, selon Pedro Guimarães « comprend la partie abstraite, invisible ou symbolique de son travail »[20]. C'est-à-dire que la *persona* est l'image publique de l'acteur, construite, encore selon Guimarães, à partir des discours filmiques (types de personnages qu'il joue et affiliation à des genres

[18] Pour en savoir plus, cf. BRENEZ Nicole, *De la figure en générale et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, dans lequel la chercheuse fait une approche méthodologique de l'analyse figurale au cinéma. Encore de Brenez, voir aussi son chapitre « Sommes-nous les acteurs de notre propre vie ? Remarques sur l'acteur expérimental », in DAMOUR Christophe, *Jeu d'acteurs : corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 27-39. Au Brésil, quelques travaux sont menés cette dernière décennie par João Vitor Leal, Theo Costa Duarte, Sandro de Oliveira et Pedro Guimarães.

[19] MAUSS Marcel, « Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu' », in MAUSS Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1950), pp. 367-398.

[20] Ma traduction de : « compreende a parte abstrata, invisível ou simbólica do seu trabalho ». GUIMARAES, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », op. cit., p. 83.

spécifiques) et extra-filmiques (positions politiques, l'image construite par les médias et la publicité etc.).

Cette conception est liée à l'« instance actorielle » proposée par André Gardies, pour qui l'acteur et le personnage créent un « signe bicéphale »[21], une « figure composite »[22]. Ces deux pôles, acteur et personnage, témoignent d'un échange à la fois permanent et pendulaire, et c'est précisément cet aspect fluctuant entre l'un et l'autre qui détermine la structure de l'instance actorielle.

L'un des principes directeurs les plus importants de la distribution des films de Bressane – et même de l'ensemble de son œuvre – est peut-être l'intertextualité, qui investit dans la reformulation ou l'épuration de certains clichés cinématographiques, que ce soit dans la mise en scène elle-même ou dans l'insertion d'extraits visuels ou de la bande sonore de films d'autres auteurs ou de Bressane lui-même. Dans une interview pour le catalogue de la rétrospective de son œuvre, réalisée à São Paulo en 2003, le cinéaste souligne ce fait, en disant que « mon cinéma a toujours été une observation, une création, une invention par rapport à certains clichés, dont 90% sont des clichés du cinéma brésilien. Mes films ont cette relation très forte avec ces clichés »[23].

Il est possible de constater que ce choix multifactoriel quant au *casting* intervient dès son premier long métrage de fiction, *Face à face* [*Cara a cara*] (1967), dans lequel il met en scène Helena Ignez, une actrice qui a joué quelques rôles dans le *Cinema Novo* et dans certaines productions indépendantes de l'époque ; Antero de Oliveira, nouveau venu dans son premier long métrage ; et Paulo Gracindo, qui joue un homme politique, père du personnage d'Ignez. Ce dernier avait un rôle important dans *Terre en transe* [*Terra em transe*] (Glauber Rocha, 1967), dans lequel il jouait Julio Fuentes, un homme d'affaires d'une grande influence dans l'intrigue créée par Glauber, elle-même inspirée du contexte politique brésilien à l'époque.

Le choix de Paulo Gracindo renforce le lien référentiel et œdipien entre les deux films. Dans l'analyse de *Face à face* entreprise par Jean-Claude Bernardet[24], le personnage de Gracindo, un éminent politicien, perd dans le dernier plan du film sa parole et sa silhouette, qui diminue progressivement au fur et à mesure que la caméra recule dans

[21] GARDIES, op. cit., p. 74.
[22] Ibid., p. 80.
[23] Ma traduction de : « o meu cinema sempre foi uma observação, uma criação, uma invenção em cima de alguns clichês, em que 90% são clichês do cinema feitos no cinema brasileiro. Os meus filmes têm essa relação muito forte com esses clichês. » *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane* (Catalogue), São Paulo, Sesc São Paulo, 2003, p. 11.
[24] BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

un *travelling* en arrière. Le personnage, qui fait directement référence à *Terre en transe* et, par conséquent, à Glauber Rocha et à tout le *Cinema Novo*, voit ses paroles coupées par une musique *off* croissante, contrairement aux personnages bavards du film de Glauber. Toujours selon Bernardet, *Face à face* dessine toute une trajectoire qui va de l'assimilation au rejet de l'héritage du *Cinema Novo*. Ce dernier plan sédimente la « défaite par le traitement plastique et sonore »[25] du père joué par Gracindo et lié métaphoriquement au père du *Cinema Novo*, Glauber.

La récurrence de l'intertextualité et d'un certain geste de citation, cependant, n'est pas exclusive à Bressane, mais fréquente dans les films du *Cinema Marginal*, comme le commente Fernão Ramos :

> La forme par laquelle le récit marginal s'approprie le récit classique est la « citation », c'est-à-dire l'insertion dans le tissu du film de passages entiers caractéristiques d'autres œuvres. Ou alors, cette incorporation s'effectue par la reproduction, sous une forme stylisée, de l'univers fictionnel propre au récit classique : la photographie, la partition musicale, les décors, les personnages. Dans cette reproduction, rarement parodique, on utilise certains traits saillants de l'univers du genre qui, accentués, viennent exister comme éléments esthétiques de la communication intertextuelle.[26]

Le bandit de la lumière rouge [*O bandido da luz vermelha*] (1968), le premier film de Rogério Sganzerla, est l'un de ceux qui font de la citation un guide de la forme cinématographique. Regroupant la science-fiction, les films policiers, la Nouvelle Vague, la *chanchada* – ainsi que des références à d'autres médias, comme la radio et la presse – *Le bandit* est un exemple de pastiche typique formulé au cœur de l'esthétique marginale, dans une procédure qui dévore, avale et régurgite, à la manière anthropophagique d'Oswald de Andrade[27], des éléments culturels, politiques et sociaux, nationaux et étrangers, créant un kaléidoscope de références au sein de l'œuvre. C'est cette

[25] Ma traduction de : « derrota pelo tratamento plástico e sonoro ». Ibid., p. 35.
[26] Ma traduction de: « A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a 'citação', ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários, *persona*gens. Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual. » RAMOS Fernão Pessoa, *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 129.
[27] Écrivain brésilien et sorte de leader du mouvement moderniste dans la littérature brésilienne des années 1920, Oswald de Andrade propose dans ces écrits « l'anthropophagie culturelle », qui métaphoriquement devrait avaler et régurgiter des éléments étrangers et nationaux au profit d'une culture authentiquement brésilienne. Cette proposition influencera encore le mouvement tropicaliste à la fin des années 1960, dont nous parlerons plus en détail dans le chapitre 2 de cette thèse.

anthropophagie culturelle d'Oswald, en fait, qui influencera toute la génération tropicaliste, y compris les cinéastes marginaux, responsable de la création d'œuvres artistiques et intellectuelles à fort contenu allégorique.

Même si les principales références proviennent du cinéma classique hollywoodien, le cinéma brésilien a également accordé ses inspirations, la principale étant la *chanchada*, genre de comédie musicale très populaire au Brésil pendant les années 1930 à 1950. Elle a subi une revalorisation avec les cinéastes marginaux, qui ont absorbé la parodie, le pastiche et le « rire débauché et anarchique »[28] du genre pour les consacrer comme certains de ses éléments fondateurs. Cela est également dû à l'antagonisme entre les marginaux et le *Cinema Novo*, qui en est venu à considérer la *chanchada* comme un « ennemi public » du cinéma national à un certain moment, notamment dû aux déclarations de Glauber Rocha[29].

Ainsi, l'intertextualité cinématographique utilise également le corps des interprètes comme un outil pour construire ou souligner de telles citations, en convoquant certains acteurs associés à un genre spécifique, à un type de personnage ou à leur personnalité publique. Comme le souligne Pedro Guimarães, « le corps de l'acteur est précisément l'un des éléments les plus efficaces de la construction des processus de citations, qui allient cinéastes et modèles esthétiques par le réemploi de la *persona* des interprètes »[30].

Dans le cinéma moderne, cela se produit de manière très fructueuse. C'est le cas d'Ingrid Bergman, qui avec Roberto Rossellini dans *Stromboli* (1950) et *Voyage en Italie* [*Viaggio in Italia*] (1954), « prend un bain de foule, de peuple et d'italianité »[31], transformant son image d'actrice hollywoodienne auparavant intouchable. Mais aussi Brigitte Bardot dans *Le Mépris* (1963), où l'actrice reprend d'une certaine façon le rôle de la première muse de Jean-Luc Godard, Anna Karina, en mimétisant certains gestes et en portant une perruque brune, au lieu de ses célèbres cheveux blonds[32]. Cette prestation,

---

[28] Ma traduction de : « o riso debochado e anárquico ». VIEIRA João Luiz, « Chanchada e a estética do lixo », *Contracampo*, Imagem e Informação 5, vol. 170, nº 23, 2º sem, 2000, p. 174.

[29] Pour en savoir plus sur la relation entre le *Cinema Novo* et la *chanchada*, cf. MELO Luís Alberto Rocha, « A *chanchada* segundo Glauber », *Contracampo*, URL : http://www.contracampo.com.br/74/glauber*chanchada*.htm [consulté le 03 jan. 2021].

[30] Ma traduction de : « o corpo do ator é justamente um dos mais eficazes elementos de construção de processos citacionais, que alia cineastas e modelos estéticos pelo reemprego da *persona* dos intérpretes. » GUIMARÃES Pedro, « Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro », *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 21, nº 1 (jan-abr), 2014, p. 301.

[31] BERGALA Alain, *Monika*, Paris, Yellow Now, 2005, p. 12.

[32] Citant Raoul Cotard dans un article sur *Le Mépris*, Paul Coates affirme que le film de Godard était « une lettre d'amour à un million de dollars pour elle [Anna Karina] ». Selon le chercheur, le personnage de B.B.

tout en misant sur la veine érotique de l'actrice, bouleverse et complexifie son image de blonde sexy éternisée dans le film de Roger Vadim, *Et Dieu… créa la femme* (1956).

Dans le contexte brésilien, y compris le *Cinema Novo* et le *Cinema Marginal*, la procédure de perversion ou de réinvention des *personae* des acteurs a permis de les recréer à partir de l'intertextualité de deux ou plusieurs œuvres. Jardel Filho, connu pour les drames de la société de production Vera Cruz[33], est sollicité par Glauber Rocha dans *Terre en transe* ; Rogério Sganzerla le fait également, dans *Pas de ça araignée* [*Sem essa aranha*] (1970), avec le personnage-auteur José Loredo/Zé Bonitinho ; et Elyseu Visconti, dans *Les monstres de Babaloo* [*Os monstros de babaloo*] (1970), avec Wilza Carla et Zezé Macedo, toutes deux actrices de la *chanchada*. Comme ses contemporains, Bressane compose des distributions avec des acteurs de la génération pré-*Cinema Novo*, plus particulièrement de la *chanchada*, tels que Wilson Grey, connu pour ses rôles secondaires, José Lewgoy, le méchant-modèle de la *chanchada*, et Grande Otelo, qui, aux côtés d'Oscarito, était l'un des principaux noms du genre.

La *chanchada*, dont l'origine étymologique[34] est communément associée au terme '*chancho*', 'cochon' en espagnol, était un genre cinématographique très populaire dans les pays d'Amérique Latine, au Portugal et en Italie, entre les années 1930 et 1960. Bien que méprisée par la critique, la *chanchada* a connu la faveur populaire et le succès au Brésil jusqu'à la fin des années 1950 et le début des années 1960, lorsque le genre s'est épuisé, en raison des changements politiques et économiques dans le pays et surtout de la concurrence de la télévision.

Probablement le genre cinématographique le plus réussi de l'industrie nationale, la *chanchada* a donné naissance à plusieurs stars qui ont peuplé le star-system brésilien dans sa deuxième phase, selon la classification de Paulo Antonio Paranaguá[35]. Ces acteurs ont pour la plupart du temps tenu les mêmes rôles, subissant un procès de typification très

---

représenterait, en fait, Anna Karina elle-même. Ma traduction de : « a milliondollar love-letter to her ». COATES Paul, « Le Mépris : Women, Statues, Gods, », *Film Criticism*, vol. 22, nº 3, 1998, p. 46.

[33] La société de production cinématographique Vera Cruz est apparue à la fin des années 1940, avec la proposition de recréer au Brésil le modèle de production industrielle d'Hollywood. Pour cette raison, les acteurs qui travaillaient dans ses films étaient investis d'un naturel plus proche du cinéma hollywoodien classique. Vera Cruz a été exécré par le *Cinema Novo* et pratiquement ignorée par le *Cinema Marginal*.

[34] Selon Sérgio Augusto, le terme vient de l'italien « cianciata », qui signifie « un discours absurde, une sorte de sottise vulgaire, un faux argument ». Plus tard, le terme s'est exporté au Portugal et en Espagne, transformé en « chanza » (discours caricatural) et plus tard en « chancero » (moqueur, blagueur). Ma traduction de : « um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso ». AUGUSTO Sérgio, *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a J.K*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, 1989, p. 17.

[35] PARANAGUÁ Paulo Antonio, « À la recherche d'un star system » in PARANAGUA Paulo Antonio (dir.), *Le cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 201.

marqué dans les *chanchadas*. Parmi ces rôles typifiés, il y a le héros (joué normalement par les acteurs Anselmo Duarte et Cyl Farney), l'héroïne (souvent jouée par l'actrice Eliana Macedo), le méchant (joué par l'acteur Renato Restier mais, surtout, par José Lewgoy) et les duos comiques (Oscarito et Grande Otelo). Les stars de la *chanchada* sont devenues « incrustées dans la conscience publique »[36] et restent encore aujourd'hui comme l'une des principales références du cinéma national, étant comparables, dans le cas d'Oscarito et de Grande Otelo, à un duo comme Laurel et Hardy dans le cinéma américain.

Malgré la polémique portée par les critiques et les cinéphiles concernant la pertinence de la *chanchada* pour le cinéma national, la vérité est qu'une bonne partie des acteurs de ce genre ont travaillé activement dans les productions des mouvements cinématographiques ultérieurs, comme le *Cinema Novo* et le *Cinema Marginal*. Peuplées de numéros musicaux et comiques, ainsi que de scènes d'action, les *chanchada*s exigeaient, surtout de la part des acteurs à la veine comique, une grande ingéniosité et une irrévérence dans les mouvements, la parole et la gestuelle, ce qu'illustre bien la parodie de Roméo et Juliette mise en scène par Grande Otelo et Oscarito dans *Carnaval en feu* [*Carnaval no fogo*] (Watson Macedo, 1949) ou les courses-poursuites entre le comédien et le méchant dans *Attention les navigants* [*Aviso aos navegantes*] (Watson Macedo, 1950).

Grande Otelo, José Lewgoy, Colé Santana, Wilson Grey et Jece Valadão sont quelques-uns des acteurs de la *chanchada* qui ont travaillé avec Bressane**.** Il utilise l'élément humain comme moyen de tordre les genres et les conventions du cinéma brésilien, favorisant ainsi une rupture avec l'illusionnisme et le naturalisme d'un cinéma narratif, rendant claire l'existence du dispositif cinématographique.

Contrairement à certains cinéastes expérimentaux, qui convoquent des acteurs et actrices non professionnels[37], pratiquement inconnus du grand public, Bressane travaille

[36] Ma traduction de : « incrustadas na consciência do público ». VIEIRA João Luiz, MACARIO Leonardo Cortês, « Oscarito and Grande Otelo: 'the terrible twosome' », in BERGFELDER Tim et al, *Stars and stardom in Brazilian cinema*, Nova Iorque, Berghahn Books, 2016, p. 112-113.

[37] Le champ du cinéma expérimental est extrêmement vaste et hétérogène, et l'utilisation de la présence humaine peut varier en fonction des propositions esthétiques des réalisateurs. Plusieurs cinéastes expérimentaux, tels que Maya Deren ou Jonas Mekas, présentent les membres de leur famille et leurs amis comme des participants à leurs films, bien que dans des registres (plus près de la fiction et du documentaire, respectivement) très différents. Kenneth Anger, quant à lui, a fait jouer des célébrités de la musique comme Mick Jagger et Keith Richard dans le film *Invocation of my demon brother* (1967) et Jimmy Page dans *Lucifer Rising* (1970-1980). D'autres cinéastes, à l'instar de Stan Brakhage et Michael Snow, parient sur l'abstraction des formes plastiques (Brakhage) ou privilégient les paysages urbains ou naturels (Snow), renonçant à la présence humaine et de la tenir au centre dans leurs films.

fréquemment avec des acteurs confirmés du cinéma et de la télévision. C'est certainement intentionnel de la part du créateur/metteur en scène et de l'acteur impliqué dans le projet, conscients de l'étroitesse de la portée de ce type de travail auprès du public. À partir des typifications auxquelles les acteurs sont soumis et travaillant avec cela, nous étudierons comment la *persona* de ces artistes célèbres ajoutent des couches de sens ou servent de matière première pour une distorsion, une modification ou une purification de ces instances actorales dans l'œuvre de Julio Bressane. Dans ce premier chapitre, nous le ferons à partir de la présence de l'acteur Grande Otelo.

2. La *chanchada* dans l'œuvre de Julio Bressane

La famille du fracas est considéré comme l'un des films phares du *Cinema Marginal*, premier fruit de la Belair, une espèce de collectif de création et production cinématographique, de duration éphémère, né du partenariat entre Bressane, Rogério Sganzerla et Helena Ignez. De ce collectif sortiront également quatre autres longs métrages, *Baron Olavo, l'horrible* [*Barão Olavo, o horrível*], *Attention madame* [*Cuidado madame*], *Pas de ça araignée* [*Sem essa aranha*] et *Copacabana mon amour*, ainsi que le film *Carnaval de boue* o*u Betty Bomba, l'exhibitionniste* [*Carnaval na lama ou Betty Bomba, a exibicionista*], dont il ne reste que quelques extraits.

Tous ont été filmés entre février et mai 1970, dans une situation d'extrême précarité, tant technique que politique, en raison des persécutions et de la censure de la dictature militaire en vigueur entre 1964 et 1985. En dépit de tous les revers, qui ont abouti à l'exil du trio pour éviter les persécutions, réussissant à sauver des bobines de film pendant la fuite, la Belair a été marquée dans la cinématographie nationale comme l'une des expériences les plus fructueuses du cinéma expérimental brésilien.

La Belair est née de la rencontre entre Bressane et Sganzerla au Festival de Brasília du Cinéma Brésilien, en 1969. Après le succès public d'*Il a tué sa famille et est allé au cinéma* [*Matou a família e foi ao cinema*] (1969), et son interdiction, Bressane a été approché par le producteur Luís Severiano Ribeiro Jr. pour produire un film sur les mêmes prémisses qu'*Il a tué*, qui s'intitulerait *Divine Dame – J'aimais Greta Garbo* [*Divina Dama - Eu amei Greta Garbo*] : précisément une des répliques de Grande Otelo dans *La famille du fracas*. Selon Francisco Elinaldo Teixeira, dans une scène du film, il y a une sorte de scénario et une « bande-annonce » de ce qui serait *J'aimais Greta Garbo* : « C'était une très bonne histoire, d'un pédé solitaire, qui avait une école de samba avec

uniquement des pédés et que l'inspiration de ce pédé était Greta Garbo. La musique était de Vassorinha »[38].

Cette courte scène est l'un des rares points qui relient cette première possibilité de film à ce qui a été fait à l'intérieur de Belair. Ce serait également le premier de quatre partenariats entre Bressane et Grande Otelo. C'est peut-être sur les plateaux de *Macunaíma* (1969) qu'Otelo et Bressane se sont rencontrés pour la première fois, du moins selon la rencontre mentionnée dans la biographie de Grande Otelo écrite par Sérgio Cabral[39]. L'année suivante, en 1970, Otelo participe au tournage de *La famille du fracas*. De l'idée initiale de *Divine Dame*, il ne restait plus qu'une scène dans laquelle Otelo déclame la réplique qui donnerait son nom au film.

Malgré un rôle relativement modeste dans *La famille du fracas*, en 1970, Grande Otelo était déjà bien connu du grand public. Sa longue carrière artistique a commencé dès son enfance dans la ville d'Uberabinha (aujourd'hui Uberlândia, dans l'état de Minas Gerais), où il est né le 18 octobre 1917 sous le nom de Sebastião Bernardo Silva[40]. De spectacles de rue informels à des apparitions dans le cirque, sa carrière prend son envol avec sa participation à la *Companhia Negra de Revistas* (1924-1925), dont il est la star prodige, à l'âge de six ans. C'est à cette époque, qu'on commence à l'appeler Otelo. En effet, il a pu chanter l'opéra *Otelo* (1887) de Giuseppi Verdi, basé sur la pièce de théâtre du même nom de Shakespeare. Après une période turbulente, marquée par des adoptions par des familles blanches – qui lui apprennent quelques rudiments de la vie artistique[41] – , la fréquentation d'un pensionnat catholique, où il apprend l'anglais et le français, et des fuites pour tenter de devenir artiste, Otelo rejoint la compagnie théâtrale de Jardel Jércolis, qui sera l'un de ses principaux mentors. En 1935, il s'installe définitivement à Rio de Janeiro, où sa carrière prend son essor dans les revues théâtrales et dans les casinos, principalement au *Cassino da Urca*, situé au bord de la mer.

Grande Otelo est devenu un acteur sans presque aucune formation technique, étant un professionnel autodidacte, guidé par quelques maîtres tout au long de sa carrière, comme Jércolis et le producteur Carlos Machado. Il a également travaillé à la radio et brièvement comme journaliste, mais c'est dans le cinéma qu'il s'est imposé, jouant dans

[38] Ma traduction de : « Era uma estória muito boa, de uma bicha solitária, que tinha uma escola de samba só de viado e que a inspiração dessa bicharada era a Greta Garbo. A música era do Vassorinha ». TEIXEIRA Francisco Elinaldo, op. cit., p. 402.
[39] CABRAL Sérgio, *Grande Otelo: uma biografia*, São Paulo, Editora 34, 2007.
[40] Plus tard, l'acteur a changé son nom de baptême en Sebastião Bernardes Souza Prata.
[41] Il a appris à mémoriser de longs textes et a même suivi des cours de chant et de théâtre avec un membre de sa famille adoptive Gonçalves.

des dizaines de titres de la *chanchada* entre les années 1940 et 1960. Il joue non seulement dans des comédies, dans lesquelles il fait équipe avec des humoristes comme Oscarito, Ankito et l'actrice Vera Regina, mais aussi dans des drames, genre dans lequel il obtient des rôles plus importants, en jouant dans *Le gosse Tião*[42], le premier film du studio Atlântida, et *Rio Zone Nord* [*Rio Zona Norte*] (Nelson Pereira dos Santos, 1957). L'un des grands moments de sa vie professionnelle a été le projet documentaire de bon voisinage[43] dirigé par Orson Welles en 1942, *It's all true*, jamais finalisé.

La relation avec le réalisateur nord-américain a été remarquable pour Otelo. En plus d'être acteur dans *It's all true*, il est également devenu, aux côtés du compositeur Herivelto Martins, un compagnon de bar de Welles. Ils boiront tous les trois jusqu'au petit matin, mais tôt le lendemain, ils devront être prêts à travailler au studio Cinédia, sous l'exigence de Welles. Malgré l'amitié et les éloges du réalisateur, pour qui Otelo était un « génie »[44], celui-ci n'a jamais appelé le comédien brésilien pour travailler sur un autre projet.

Malgré une carrière aux multiples facettes, on se souvient de Grande Otelo principalement pour son travail au cinéma, notamment dans les *chanchada*s, comme nous l'avons déjà dit. Pendant de nombreuses années, il a tenu des rôles secondaires aux côtés des comédiens principaux tels que Oscarito et Ankito, sans pour autant cesser d'être l'un des points forts du casting. Au cinéma, il a joué à plusieurs reprises le rôle du « sale gosse paresseux et vilain »[45], un stéréotype souvent associé à la population noire, mais qui était également renforcé par le type physique petit et mince de l'acteur.

Il est intéressant de noter qu'au début de sa carrière, il a suivi un style plus dramatique, récitant des poèmes, parlant plusieurs langues, chantant des arias, ce qui a impressionné le public à São Paulo. Cependant, à Rio de Janeiro, alors capitale du pays et métropole cosmopolite naissante, il est contraint de changer son style d'acteur, comme il le commente dans une interview au périodique *Radar*, du 20 avril 1951 :

---

[42] Le film a été réalisé inspiré d'une interview donnée par Otelo, dans laquelle il a raconté sa vie. Première production d'Atlântida, une société nouvellement créée à l'époque, elle témoigne du statut naissant de Grande Otelo en tant que star du cinéma, d'autant plus si l'on considère qu'il était un acteur noir dans un univers majoritairement blanc et voilé de racisme.

[43] La politique de bon voisinage a été une stratégie adoptée par les Etats Unis, pendant le gouvernement de Franklin Roosevelt. Elle proposait l'abandon de l'interventionnisme militaire dans les pays de l'Amérique Latine en faveur de la diplomatie et du rapprochement culturel, afin d'obtenir le soutien du continent lors de la Seconde Guerre Mondiale.

[44] CABRAL, op. cit., p. 91.

[45] Ma traduction de : « moleque preguiçoso e malandro ». HIRANO Luis Felipe Kojima, « O paradoxo de Grande Otelo: entre o múltiplo e o um », in TELLES Narciso (dir.), *Grande Otelo: estudos [in]disciplinares sobre cena e atuação*, Uberlândia, Editora Olympia, 2015, p. 17-18.

> J'avais l'habitude de réciter « sérieusement », dans le style qui me plaisait le plus, des poèmes et des passages dramatiques. Mais à Rio, un jour, je suis allée chanter '*No Tabuleiro da Baiana*' en duo avec Déo Maia, et je me suis souvenu de faire ce que l'on m'a toujours conseillé : sortir les lèvres, secouer le corps, faire le clown. C'était un « chuá » ! Depuis, à ma grande tristesse, c'est tout ce que j'ai fait. Pas d'art, mais une comédie facile, basée uniquement sur l'exploitation de mon type humain, très mince, et de ma couleur.[46]

A plusieurs reprises, Otelo s'est plaint de la typification dont il faisait l'objet[47], même s'il pouvait encore, contrairement à Oscarito par exemple, circuler dans d'autres genres, comme le théâtre. Malgré cela, les stéréotypes de la *chanchada* ont marqué sa carrière à tel point qu'il n'a été invité à travailler avec les cinéastes du *Cinema Novo* que dans *Macunaíma*, vers la fin des années 1960. À cette époque, le *Cinema Novo* revoit ses stratégies esthétiques et de production afin de se rapprocher du public et de garantir la continuité du mouvement, qui s'est affaibli avec le durcissement du régime militaire et a subi plusieurs échecs au box-office. *Macunaíma* entendait rester fidèle aux idéaux du *Cinema Novo* en tentant d'expliquer le pays, mais il a également élargi les possibilités du public en recourant à la comédie et à l'une des principales vedettes de la *chanchada*, Grande Otelo, qui partageait le rôle principal avec l'acteur Paulo José. Ce dernier avait pour consigne d'imiter certains gestes, mouvements et expressions faciales créés par Otelo dans la première partie du film[48], afin de poursuivre le rôle.

Macunaíma lui a valu plusieurs prix, dont celui du meilleur acteur au Festival de Brasília du Cinéma Brésilien, en 1969. Le film a comblé le fossé entre sa *persona*

---

[46] Ma traduction de : « Eu estava acostumado 'a sério', declamando no estilo que mais me agradava, poesias e trechos dramáticos. No Rio, porém um dia, fui cantar 'No Tabuleiro da Baiana' em dupla com Déo Maia, e me lembrei de fazer o que sempre me aconselhavam: por os beiços para fora, balançar o corpo, fazer palhaçadas. Foi um chuá! De lá para cá, com grande tristeza minha, venho fazendo só isso. Nada de arte, e sim uma comicidade fácil, baseada apenas na exploração do meu tipo humano, mirradinho, e na minha cor ». OTELO Grande in HIRANO, op. cit., p. 21.

[47] Dans une interview à l'actrice Odete Lara pour *O Pasquim*, en janvier 1970, Otelo dit, à propos des rôles stéréotypés qu'il avait l'habitude de jouer : « J'avais l'habitude de me mettre en colère et de disparaître, parce que je n'aimais pas le rôle et que je le jouais parce que j'avais besoin de manger, j'avais besoin de paraître. J'ai toujours fait partie des artistes qui gagnaient moins au Brésil. (...) Je n'aimais pas répéter les mêmes rôles encore et encore. J'avais mes idées, je les ai présentées aux producteurs, mais ils ne les trouvaient pas bonnes. C'était seulement bon pour le type de rôle que j'avais l'habitude de jouer. Ils ont décidé que j'étais un 'vilain garçon'. Donc je devais être le vilain garçon pour toujours ». LARA Odete, « Odete Lara entrevista Grande Otelo », *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº. 31, jan. 1970, p. 14-15. Ma traduction de : « Eu encucava e sumia, porque não estava gostando do papel e fazia porque precisava comer, precisava aparecer. Eu sempre fui um dos artistas que no Brasil ganhou menos. (...) Eu não gostava de repetir sempre os mesmos papeis. Eu tinha minhas ideias, levava aos produtores mas eles achavam que não serviam. Só servia aquele tipo de papel que eu estava habituado a fazer. Eles resolveram que eu era um 'moleque safado'. Então eu tinha que ser eternamente o moleque safado ».

[48] VIEIRA, MACARIO, op. cit., p. 121.

cinématographique liée à la *chanchada*, retravaillée à la lumière du travail de Mário de Andrade, et la nouvelle génération de cinéastes, se configurant, selon Luis Felipe Hirano comme un « signe réfléchi, devenant capable de synthétiser les projets et les impasses du cinéma brésilien par sa présence »[49].

C'est un tournant pour l'acteur qui, à partir de ce moment-là, commence à participer plus activement aux projets des réalisateurs de l'époque, comme Carlos Diegues dans *Les héritiers* [*Os herdeiros*] (1970) et, enfin, avec les cinéastes expérimentaux du *Cinema Marginal*, comme Rogério Sganzerla, dans *Tout n'est pas vrai* [*Nem tudo é verdade*], (1986) et Julio Bressane, dans *La famille du fracas*, *Le roi du jeu de cartes* (1974), *L'agonie* (1976) et dans le court métrage d'essai *Guitare chinoise - Ma rencontre avec le cinéma brésilien* (1975). À cela s'ajoute le besoin croissant de l'acteur de trouver du travail afin de rembourser les dettes accumulées et de soutenir sa famille, étant donné qu'à ce moment-là, les *chanchada*s – sa principale source de revenus – ne sont plus produites.

***La famille du fracas* (1970)**

Décrit dans son dossier technique pour la Cinémathèque Brésilienne comme une « tragi*chanchada* »[50], *La famille du fracas* présente un récit raréfié, marqué par le grotesque et la débauche[51], tous des caractéristiques frappantes du mouvement expérimental qui a été le *Cinema Marginal*. Dans cet univers stylisé, on voit la dynamique d'une famille formée par trois protagonistes : Helena Ignez joue une prostituée qui soutient deux gigolos, joués par Guará Rodrigues et Kléber Santos, le premier plus brutalisé, l'autre infantilisé. Craignant la figure de la matriarche « Ignez », les deux hommes décident d'engager une odalisque (Maria Gladys), afin qu'elle prenne le rôle de l'ancienne pourvoyeuse.

---

[49] Ma traduction de : « um signo reflexivo, tornando-se capaz de sintetizar projetos e impasses do cinema brasileiro por meio de sua presença ». HIRANO, op. cit., p. 33.
[50] Selon le dossier, « A FAMÍLIA DO BARULHO est une '*tragichanchada*' qui rend hommage aux films du 'Cycle de Recife' (1920/30), en utilisant les aventures d'un coquin carioca, pas le plus typique, impliqué dans une famille petite bourgeoise ». URL : http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018248&format=detailed.pft [consulté le 04 janvier 2022]. Ma traduction de : « A FAMÍLIA DO BARULHO é uma 'tragichanchada' que homenageia os filmes do 'Ciclo de Recife' (1920/30), usando as peripécias de um malandro carioca, não dos mais típicos, envolvido com uma família pequeno-burguesa. ».
[51] RAMOS, op. cit., p. 126-134.

Grande Otelo est dans l'intrigue du film un personnage homosexuel efféminé[52], avec des gestes, des paroles et des tons de la voix qui reproduisent les stéréotypes associés à la figure homosexuelle pour atteindre un certain effet comique. La Divine Dame, nom du personnage, sert d'intercesseur entre « Kleber » et « Guará » à la recherche de l'odalisque. Ce personnage gay et efféminé s'accorde avec les autres, constituant ainsi un univers de marginaux.

À la différence des autres personnages, la Divine Dame a un nom, elle fait allusion à un passé et elle a des répliques plus structurées, sans la récurrence de slogans répétitifs, tels que « Cela est violent » ou « Tais-toi, connard »[53], prononcés jusqu'à l'épuisement par les autres. On peut le voir et l'entendre dans la première séquence où Otelo apparaît en train de se disputer avec « Guará » et « Kleber ». La construction d'un tel personnage, basée sur un certain naturalisme, se démarque des autres personnages, considérant que dans le *Cinema Marginal* :

> (...) le corps et le visage ne portent en eux rien ou presque rien de leur intérieur et échappent à des comportements qui pourraient leur conférer unité et cohérence, toute explication psychologique s'avérant insuffisante ou inutile. (...) Inconsistance, incohérence, extériorité, réflexivité : autant de façons de tenter de décrire comment les acteurs se présentent (plutôt que de représenter) dans ces films.[54]

De cette façon, Otelo serait encore dans la clé de la représentation plutôt que de la présentation dont parle Fernanda Fava[55]. Cela se produit peut-être parce que c'est un acteur qui vient d'un cinéma classique[56] : les dialogues mis en scène avec Grande Otelo et les autres acteurs sont ceux les plus linéaires dans *La famille du fracas,* obéissant à une logique de questions/réponses, avec des répliques cohérentes et plus liées autour d'un point central : l'aide pour trouver l'odalisque.

---

[52] Dans *L'ange est né*, filmé juste avant la phase Belair, un personnage homosexuel est victime d'une mort violente.

[53] Ma traduction de: « essa é violenta » et « cala a boca, babaca ».

[54] Ma traduction de : « (...) o corpo e o rosto portam nada ou quase nada sobre seu interior e fogem a comportamentos que lhes forneçam unidade e coerência, qualquer explicação psicológica se mostrando insuficiente ou desnecessária. (...) Inconsistências, incoerências, externalidade, reflexividade: são todas formas de tentar descrever como atores se apresentam (mais do que representam) nesses filmes ». FAVA Fernanda Andrade, « Eu indecifrável: o ator no underground brasileiro e argentino », *Imagofagia*, nº 24, 2021, p. 608-609.

[55] Ibid.

[56] Helena Ignez a étudié les arts dramatiques à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) et a joué dans divers films indépendants liés au *Cinema Novo*, avant de se lier définitivement au *Cinema Marginal*. Guará Rodrigues, pour autant que l'on sache, n'a pas eu de formation spécifique en tant qu'acteur, mais a travaillé dans ce rôle dans des dizaines de films tout au long de sa carrière. On sait peu de choses sur la formation et la trajectoire de Kléber Santos, si ce n'est qu'il a travaillé dans *Montée et chute d'un flirt* [*Ascensão e queda de um paquera*] (1970), *Les monstres de Babaloo* et *L'agonie.*

L'homosexualité ou l'art du transformisme n'étaient pas étrangers à Otelo[57], qui interprétait habituellement des personnages s'habillant en femme. Cela se passait toujours dans la tonalité de la parodie, de manière narrativement motivée ou dans des spectacles intradiégétique, c'est-à-dire dans des numéros musicaux, tant dans les revues théâtrales que dans les *chanchada*s. De cette façon, la figure homosexuelle/transformiste jouée par l'acteur pouvait toujours être facilement détachée du personnage dont elle était issue.

L'acteur joue ostensiblement pour marquer la différence entre son personnage d'origine et le 'personnage-dans-le-personnage', se configurant ainsi dans une sorte de méta-jeu, décrit par James Naremore comme « jeu-dans-le-jeu ». Lorsqu'un acteur doit agir au sein même de la représentation, c'est-à-dire lorsque, par exemple, un personnage ment, fait semblant ou cache quelque chose à un autre, il commence à « jouer un personnage qui joue un personnage ». Contrairement à la vie réelle, où la performance sociale doit rester totalement cohérente, le jeu de l'acteur de cinéma doit montrer subtilement ce qu'il cache, ce que Naremore appelle « l'incohérence expressive ».

Dans la comédie, cependant, cette subtilité propre au jeu naturaliste n'est pas nécessairement maintenue, spécialement dans celle du style burlesque – plus proche de la *chanchada*. Pour l'effet comique, le genre demande un éloignement du naturalisme et dépendent davantage d'une incohérence corporelle exagérée dans le méta-jeu, ce qui donne lieu à une sorte d'« anarchie expressive »[58]. On parle ici d'un méta-jeu si ostentatoire qu'il peut faire voir la séparation entre acteur et rôle au sein du personnage.

Parmi les exemples les plus discutés de personnages travestis ou homosexuels dans la *chanchada*, on peut citer les célèbres scènes de *Carnaval en feu*, une parodie de Roméo et Juliette[59], joués respectivement par Oscarito et Otelo[60] (Figure 1) ; ou encore

[57] Le premier indice de ce type de présentation est apparu dans l'enfance. Avec l'arrivée du *Circo Serrano* dans la ville d'Uberabinha, Otelo a été invité à rejoindre la troupe dans un spectacle, dont l'acteur ne se souvenait pas exactement du nom, qu'il s'agisse de *Le trésor de Serra Morena* [*O tesouro de Serra Morena*] ou de *Les bandits de Serra Morena* [*Os bandidos de Serra Morena*]. Dans ce spectacle, il jouerait la femme du clown, habillée d'énormes seins et d'un coussin pour agrandir ses fesses. Dans le même acte, surpris par un bruit scénique, Otelo s'enfuit, laissant derrière lui les accessoires et provoquant les rires du public.

[58] Ma traduction de : « performance-within-performance », « act persons who are acting », « expressive incoherence » et « expressive anarchy ». NAREMORE James, *Acting in the Cinema*, Berkely, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, p. 68-78.

[59] Selon Robert Stam, le choix d'un acteur pour jouer Juliette reprend « la coutume du théâtre élisabéthain d'utiliser des acteurs dans des rôles féminins ». STAM Robert, *Multiculturalismo tropical : uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008 (2007), p. 156. Ma traduction de : « o costume do teatro elisabetano de utilizar atores em papéis femininos ».

[60] On sait qu'Otelo a exprimé son agacement de devoir jouer Juliette, alors qu'Oscarito était habillé en prince. La scène est également célèbre pour avoir été enregistrée peu après une tragédie personnelle dans la vie d'Otelo, et que l'acteur n'a pu voir le film que des décennies plus tard.

la dernière scène de *Tuer ou courir*[61] [*Matar ou correr*] (1954), dans laquelle le même duo échange un baiser maladroit, à la fin du film (Figure 2). L'un des plus grands succès d'Otelo au théâtre de revue devient précisément d'une blague entre amis, dans laquelle il imitait la chanteuse Carmen Miranda, habillé en *baiana* et interprétant la chanson « Voltei para o morro »[62]. L'imitation a payé et est passée à la scène, avec des parodies de personnalités réelles, comme la susdite Carmen Miranda et la star française Mistinguett.



Figure 1



Figure 2

Ainsi, cette transformation d'homme en femme n'a jamais été désobligeante pour Grande Otelo. Au contraire, elle a été une source de succès non seulement pour lui, mais aussi pour plusieurs autres acteurs de l'univers de la *chanchada*, comme Oscarito, Wilson Grey, Ronald Golias et Zé Trindade. Tous ont utilisé cet « artifice comique d'une utilité fertile »[63], probablement inspiré par d'autres comiques nord-américains du cinéma burlesque qui pratiquaient ce changement d'identité presque obligatoire, tels que Charles Chaplin et Roscoe 'Fatty' Arbuckle dans *Charlot grande coquette* [*The Masquerader*] (1914) et *Miss Fatty aux bains de mer* [*Miss Fatty's Seaside Lovers*] (1916), pour n'en donner que quelques exemples.

Le transformisme dans les *chanchada*s et dans la revue théâtrale était relativement bien accepté, tant qu'il se limitait à la fiction dans l'œuvre même et, de préférence, dans le registre de la moquerie et du rire dépréciatif quant aux figures homosexuelles. Les *chanchada*s, bien que faisant appel à de nombreux jeux de mots et insinuant subtilement des situations vulgaires, étaient considérées comme très conservatrices pour l'époque, à tel point qu'elles n'étaient pas interdites par la censure. Le travestissement, cependant, a parfois suscité une critique moraliste par la société, affirmant que les films avec des

[61] Cette parodie de *Le train sifflera trois fois* [*High Noon*] (1952) fut le dernier des 13 films dans lesquels le célèbre duo a partagé l'affiche.
[62] CABRAL, op. cit, p. 83.
[63] Ma traduction de : « artifício cômico de fecunda serventia ». AUGUSTO, op. cit., p. 182.

travestis glissaient dans la pornographie, même s'il n'y avait en fait aucune nudité ou insinuation sexuelle explicite[64].

De plus, en raison de son lien direct avec le carnaval[65], la *chanchada* abritait dans son univers d'innombrables échanges d'identités et inversions de mondes, dans lesquels les permutations entre riches et pauvres, hommes et femmes, bons et mauvais, faisaient l'objet de célébrations et de fêtes. Dans la *chanchada*, l'échange d'identités servait narrativement de stratégie pour tromper d'autres personnages ou échapper aux méchants dans des courses-poursuites, à manière des *slapsticks*.

On sait également, d'après la biographie écrite par Sérgio Cabral, que Grande Otelo a connu des artistes transformistes, tant sur scène que dans sa vie sociale. Il a joué dans certains spectacles, tels que *Cherchez la femme* (1953) et *Vive les femmes* (1961) dans les boîtes de nuit de Rio de Janeiro, avec les transformistes Ivaná et Irajá Hoffmeister, qui se présentait sous le pseudonyme 'Sophia Loren'[66]. Lors d'une brève incursion dans une carrière de journaliste, Otelo a même interviewé Ivaná pour le magazine *A Noite Ilustrada*[67], dans lequel il a déclaré que « à côté d'Ivan, en jouant avec Ivaná, tout est devenu plus facile »[68]. L'article est accompagné de plusieurs photographies (Figure 3) d'Otelo interagissant avec le couturier Ivan[69], l'alter ego masculin et l'identité officielle d'Ivaná. En revanche, dans la vie sociale d'Otelo, des moments un peu anecdotiques sont racontés, à l'instar de l'épisode où il a discuté avec des homosexuels sur la Praça Tiradentes ou encore une prétendue rencontre avec la célèbre transformiste Madame Satã[70].

[64] Ibid., p. 184.
[65] La production et l'exhibition de *chanchada*s étaient contrôlées par l'impératif commercial lié à l'industrie musicale. De nombreux films ont été produits et programmés pour être diffusés juste avant le carnaval, afin de lancer à l'avance les éventuels succès musicaux.
[66] CABRAL, op. cit., p. 190.
[67] OTELO Grande, « Ivan ficará no Rio e vai ser costureiro ! », *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, ed. 1281, 15 set. 1953, p. 6-7.
[68] Ma traduction de : « ao lado de Ivan, contracenando com Ivaná, tudo ficou mais fácil ». OTELO, op. cit., p. 6.
[69] Dans l'article, il est traité d'« imitateur » par Otelo.
[70] CABRAL, op. cit., p. 79.



Figure 3

Malgré plusieurs références aux *chanchada*s, comme l'exacerbation de la débauche, dans *La famille du fracas* le personnage de la Divine Dame n'est pas le résultat d'un échange d'identités ou d'un « jeu-dans-le-jeu », comme le justifiait la présence de tels personnages dans les comédies musicales. Il assume à tout moment les manières et les gestes d'un homosexuel efféminé ou même du gay clown, personnage courant dans certaines représentations comiques désobligeantes de la figure homosexuelle au cinéma, étant une sorte d'actualisation des personnages travestis joués par Otelo auparavant.

La pantomime adoptée par Otelo dans le film consiste en des gestes tels que la main sur la taille, la gesticulation en l'air, la hanche lâche et la voix affectée. Contrairement aux personnages travestis des *chanchada*s, qui portaient perruques, bas et robes pour marquer la différence avec les personnages d'origine, la Divine Dame est caractérisée par un jean et un simple gilet, vêtements communs de l'époque. Ainsi, c'est le répertoire gestuel et vocal utilisé par Otelo qui va renforcer l'homosexualité du personnage.

La durée de la présence du personnage de la Divine Dame dans *La famille du fracas* est plutôt restreinte, environ 4 minutes dans 60 minutes totaux, étant secondaire si on la compare au trio de protagonistes. Par contre, l'un des intérêts de Bressane dans ce film, outre la mise en scène avec des acteurs, est la diffusion d'images d'archives ou de plans généraux de paysages déconnectés de l'espace diégétique où se trouvent les personnages. Donc, *La famille du fracas* ne se concentre pas exclusivement sur les actions entreprises par les personnages (re)présentés à l'écran ou sur une certaine psychologisation, mais plutôt sur la poétique résultant de la juxtaposition de ces

séquences d'images. Ainsi, malgré les apparitions restreintes d'Otelo, elles sont significatives dans la construction de l'univers proposé par le cinéaste, et l'analyse du jeu de l'acteur dans ces moments l'est d'autant plus, étant donné l'absence d'études analytiques sur le travail d'Otelo dans l'œuvre de Bressane.

La prestation d'Otelo dans *La famille du fracas* est mentionnée occasionnellement dans des études académiques, comme quelque chose de passager dans la trajectoire de l'artiste, ainsi que des autres films avec Bressane. Une exception est peut-être *Le roi du jeu de cartes*, qui retient plus l'attention des critiques pour le protagonisme exercé par l'acteur. Dans l'analyse entreprise par Francisco Elinaldo Teixeira de *La famille du fracas*, le rôle d'Otelo est décrit en tant que « le pédé chargé de trouver une odalisque pour les gigolos »[71]. De cette façon un peu péjorative, la prestation d'Otelo n'obtient qu'un paragraphe sans grande profondeur, qui mentionne « quatre séquences mémorables » joué par le comédien. Dans la collection d'articles dirigée par Narciso Telles[72] ou dans la biographie écrite par Sérgio Cabral, malgré des études détaillées sur l'ensemble du travail de l'acteur, le partenariat avec Bressane n'est pas mentionné comme quelque chose de notable.

Dans *La famille du fracas*, Grande Otelo participe à de cinq scènes : deux d'entre elles avec « Kleber » et « Guará » (la seconde étant la répétition filmée de la première) ; deux avec Helena Ignez, et une dans laquelle l'acteur est seul. Toutes les scènes sont frontales, avec une caméra fixe et un cadrage du corps entier, sauf la dernière, faite en plan-poitrine.

C'est dans cette dernière séquence (Figure 4 à Figure 7), presque en gros plan, qu'Otelo chante un extrait de la chanson thème de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), « *As time goes by* ». Seul et éclairé par un éclat de lumière, la scène lui donne l'occasion d'explorer une veine tragicomique : il utilise certaines de ses compétences les plus connues, telles que le chant, la capacité de parler différentes langues (ou d'en faire un méli-mélo), l'expressivité du visage et le changement dynamique de ton pour délivrer une déclamation histrionique : « *You must remember this, a kiss still a kiss...* Mon nom est Divine Dame. Un jour, vous connaîtrez mon histoire. Mais j'aimais Greta Garbo ! »[73].

[71] Ma traduction de : « a bicha encarregada de arranjar uma odalisca para os gigolôs ». TEIXEIRA, op. cit., p. 153.
[72] TELLES Narciso (dir.), *Grande Otelo: estudos [in]disciplinares sobre cena e atuação*, Uberlândia, Editora Olympia, 2015.
[73] Ma traduction de : « You must remember this, a kiss still a kiss… Meu nome é Divina Dama. Um dia vocês conhecerão minha história. Mas eu amei Greta Garbo! ».

Lors de ce court monologue, on remarque le changement de ton, de rythme et d'expression, tant de la voix que des mouvements du corps et du visage d'Otelo. D'une expression douce, presque tendre, il passe à une sorte d'explosion émotionnelle dans la phrase « mais j'aimais Greta Garbo ! », pendant laquelle il pousse le menton vers le haut et gonfle ses narines. Grâce au cadrage, à la lumière éclatante, à l'absence de musique de fond – c'est-à-dire au rejet d'un certain nombre de techniques typiques, qui mettraient davantage en valeur une rhétorique dramatique dans le style classique du gros plan – Otelo peut dire quelques paroles sur le personnage et sur le film qui n'a jamais existé. Il a occasion, surtout, d'explorer sa veine tragicomique, passant du comique des *chanchada*s au tragique de scènes comme celles de *J'ai aimé un parieur* [*Amei um bicheiro*] (Paulo Wanderley et Jorge Ileli, 1952), notamment celle où le personnage de Passarinho (Otelo) meurt empoisonné au gaz, en gros plan[74] (Figure 8).



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7

[74] Ce rôle a failli lui valoir le prix du meilleur acteur au 1er Festival de Cinéma de Distrito Federal. José Lewgoy a fini par être choisi par la commission, laissant Otelo avec une mention honorable. CABRAL, op. cit., p. 158.



Figure 8

Cette transition entre le comique et le dramatique n'est pas rare chez Otelo, qui est plusieurs fois impliqué en même temps dans des projets de nature opposée, comme c'est le cas des comédies, *Carnaval en feu* (1949), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle et Carlos Manga, 1952) et *Les cosmonautes* [*Os cosmonautas*] (Victor Lima, 1962), tournées dans les mêmes années que les drames *Nous sommes aussi des frères* [*Também somos irmãos*] (José Carlos Burle, 1949), *J'ai aimé un parieur* (1952) et *Vol du train payeur* [*Assalto ao trem pagador*] (Roberto Farias, 1962). La rapidité avec laquelle il change de ton et s'adapte aux autres acteurs marque dans Otelo son style vaudevillesque, issu du théâtre de variétés et du cirque, dont il a fait partie au début de sa carrière. Sur le style de jeu du vaudeville, commente Odette Aslan :

> (...) agir de manière économique et dépouillée ; être précis ; avoir le sens de l'improvisation, de la réplique, gérer l'inattendu (...) ; avoir le sens du rythme de l'effet qui utilise et le sens du comique ; savoir se changer et se maquiller rapidement, avoir de la personnalité ; savoir chanter et danser, prendre des accents locaux et étrangers, avoir le sens de l'imitation.[75]

Il est également intéressant de penser cette scène de manière parallèle aux célèbres plans-portraits (Figure 9 à Figure 11) de la triade de protagonistes, montrés vers la fin du film. Avec un cadre un peu plus rapproché, trois plans se succèdent de « Kleber », « Guará » et « Helena ». Les acteurs fixent l'objectif de la caméra, immobiles, jusqu'à ce qu'ils effectuent un mouvement quelconque : « Kleber » écarquille les yeux, « Guará » cache son visage avec ses mains, et « Helena » laisse couler une bave de sang. Tous les trois plans-portraits ont en tant que bande sonore la symphonie « *O fogo da floresta* », de

[75] Ma traduction de l'édition brésilienne : « (...) atuar de maneira econômica e despojada; ser preciso; ter senso de improvisação, da réplica, segurar o imprevisto (...); ter senso de ritmo do efeito que utiliza e sentido do cômico; saber mudar rapidamente de roupa e de maquiagem, de personalidade; saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter o senso da imitação. » ASLAN Odette, *O ator no século XX*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1994 (1974), p. 132.

Heitor Villa-Lobos, un compositeur du XIXe siècle, mais très revisité par le *Cinema Novo* dans les années 1960.



Figure 9



Figure 10



Figure 11

Cette triade de plans ressemble à une enquête sur les visages et les expressions des acteurs et contraste avec le reste du film, au cours duquel les actions sont beaucoup plus expansives, expressives, chaotiques et même violentes. En même temps, la triade se configure dans un moment d'auto conscience du jeu lui-même, par la frontalité du plan et le choix minutieux des mouvements par les acteurs. Comme le dit Fernanda Fava, ces plans mettent en évidence « les registres de jeu d'acteur qui donnent vie aux créatures conscientes de leur statuts de personnages »[76]. C'est-à-dire que les pôles 'acteur' et 'personnage', dont parle Gardies, se croisent dans ces plans frontaux, montrant leur cohabitation dans le même corps.

Le gros plan de Grande Otelo, en revanche, peut-être parce qu'il n'est pas agglutiné dans ce même bloc de plans-portraits, peut-être parce qu'il comporte un monologue, n'est pas souvent retenu par les chercheurs. Les plan-portraits du trio composé par « Ignez », « Guará » et « Kléber » ont été bien analysés dans quelques études[77], surtout celui d'Ignez, lequel est devenu le grand icone du *Cinema Marginal*. Dans ce plan de durée d'une minute environ, Ignez regarde fixement la caméra et, vers la fin, laisse couler une bave de sang. Selon Guimarães et Oliveira, ce geste abject renvoi l'influence scatologique de la culture populaire dans le *Cinema Marginal*, mais fait aussi référence à la persécution politique engendrée par le régime militaire[78].

Contrairement au jeu minimaliste des trois autres acteurs, marqué par la centralité du cadre et l'immobilité presque totale des visages et des corps, Otelo se révèle comme

[76] Ma traduction de : « são registros de atuação que dão vida a criaturas autoconscientes de seus status de personagens ». FAVA, op. cit., p. 617.
[77] Pour en savoir plus, cf. TEIXEIRA, op. cit., p. 151 ; GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit., p. 119-121 ; CAILLAUX Mario, « Genealogias entre as imagens da *Língua Apunhalada* de Lygia Pape e uma cena do filme *Família do Barulho* de Julio Bressane », *Concinnitas*, v. 21, n. 37, 2020, pp. 252-272.
[78] GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit., p. 120.

un contrepoint à ceux-ci, déclenchant la voix, le geste et l'expression, modulant son jeu de la douceur de la parole et de l'émotion à l'exagération histrionique. Ainsi, même si le traitement formel des plans est similaire, la mise en scène les place à des points opposés : de la verbosité et de l'expansion gestuelle de l'acteur à la retenue des gestes et à l'intensité du regard du trio[79].

Le choix de tels paramètres peut avoir pour origine la trajectoire d'Otelo en tant qu'acteur connu des *chanchada*s, pour marquer cette influence et cette relation de *La famille du fracas* avec ce genre cinématographique populaire. Il semble qu'il n'y ait, de la part du réalisateur, aucun intérêt à opérer une transformation radicale dans le jeu d'Otelo, mais plutôt une exacerbation des mêmes traits et gestes qui l'ont marqué en tant qu'acteur de cinéma, puisqu'à cette époque Otelo était déjà devenu un acteur-signe du cinéma brésilien. Cette hypothèse d'une direction plus libre de l'acteur pourrait être renforcée par une déclaration faite par Bressane dans une interview au journal *Correio da Manhã*, à propos du processus de tournage de ses films en 1970, lorsque *La famille du fracas* a été filmé :

> Un film après l'autre, tous bon marché (...) : pour moi, c'est la seule possibilité de faire du cinéma au Brésil, dans le cadre de la réalité économique brésilienne. Si vous filmez mal, si la caméra tremble, je le mets sur la pellicule tel quel. Même parce que ce perfectionnisme de paysan, cette histoire d'attendre que le vent souffle dans la bonne direction avant de filmer, c'est du ciné-clubisme.[80]

C'est en jouant avec les autres acteurs de la distribution que cette facette de la *chanchada* de l'acteur devient encore plus pressante. L'une de ces scènes, dans laquelle Otelo joue avec Kleber et Guará, est montrée deux fois dans le film : la première comme une version définitive et l'autre comme une répétition filmée, une erreur d'enregistrement. Comme on le sait, l'œuvre de Bressane est pleine de moments en coulisses, où l'on voit les acteurs et l'équipe de production et de tournage se préparer à l'enregistrement, soit en répétant, soit en discutant entre eux. L'image du clapet apparaît également comme une de ces situations d'ouverture du dispositif, rendant claire pour le spectateur la construction qui s'y développe.

---

[79] Il est également intéressant de rappeler que, malgré une présence à l'écran plus fréquente que celle d'Otelo, le personnage de Maria Gladys ne fait pas l'objet d'un plan-portrait.

[80] Ma traduction de : « Um filme atrás do outro, barato (...): para mim, essa é a única possibilidade de fazer cinema no Brasil, dentro da realidade econômica brasileira. Se filma errado, se a câmera treme, eu ponho no filme do jeito que está. Mesmo porque este perfeccionismo caipira, esse negócio de esperar o vento soprar na direção certa para filmar, isso é cineclubismo ». « Entrevista com Julio Bressane », *Correio da Manhã*, Anexo, 05 mars 1970, p. 5.

Sandro de Oliveira[81] considère ces moments de répétitions filmées comme un matériau rejeté dans le cinéma dit grand public, où le processus de réalisation est caché autant que possible au spectateur, dans le cadre de la logique de transparence dont parlent plusieurs théoriciens[82]. Dans le cinéma expérimental, l'enregistrement de cette performance en cours est, à son tour, valorisé et inclus comme partie intégrante de la version finale du produit audiovisuel.

Pour en revenir à *La famille du fracas*, la scène répétée entre Otelo, Guará et Kleber n'est pas la seule à exposer la structure du film et le jeu des acteurs, puisqu'elle est accompagnée d'autres, dont celle de Maria Gladys. Il est curieux de penser que même ces scènes ont été soigneusement revues par le réalisateur et son équipe de montage[83], parce qu'elles ont été doublées par les acteurs pour inclure les répliques qui les caractérisent comme une répétition filmée. Après avoir prononcé sa réplique, Gladys dit : « J'ai tout foiré ».

Dans le cas de la scène avec Otelo, les deux autres acteurs restent dans le rôle, tandis que Grande Otelo assume son malentendu par des gestes qui abandonnent le personnage. Sa voix doublée en post-synchronisation, recrée vocalement le moment de confusion et d'erreur. Otelo commence le dialogue normalement, mais à la réplique « tu te trompes complètement, [petite pause] je ne suis pas un jardinier »[84], il marque une pause entre une phrase et l'autre, comme s'il hésitait. Dans la réponse au personnage de Guará, l'hésitation est encore plus grande, lorsqu'il dit un peu lentement par rapport à la scène bien accomplie : « mon chéri, on a frappé à la mauvaise porte... aïe ! »[85]. Il s'interrompt : le « aïe » vocalisé en post-synchronisation, un geste de la main en l'air, comme pour dire « j'ai foiré », et la coupe immédiate de la scène confirment la confusion de l'acteur et le fait qu'il s'agit d'une scène ratée.

Cet enregistrement du processus créatif de l'acteur est intéressant car il a été inclus dans le montage après que la première scène, celle-ci sans erreurs, ait déjà été montrée au spectateur[86]. Elle permet de comparer les deux moments d'Otelo en tant qu'interprète de

---

[81] OLIVEIRA Sandro de, « O ator estrutural no cinema », *Eco-Pós*, vol. 24, nº 1, 2021, pp. 213-234.
[82] Sur la transparence de la représentation cinématographique classique, cf. AUMONT Jacques et al., *Esthétique du film*, Paris, Armand Collin, 2016 (1983); BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1976; BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywod Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 2005 (1985); XAVIER Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 2014 (1977).
[83] Équipe composée de l'éditeur, Mair Tavares, et de son assistant, Gilberto Santeiro.
[84] Ma traduction de : « você está completamente enganado, eu não sou jardineiro ».
[85] Ma traduction de : « meu queridinho, vocês bateram na porta errada ».
[86] La scène terminée est montrée à partir de 19min07s, tandis que la répétition filmée de la même scène a lieu à partir de 38min21s.

la Divine Dame, les différences de rythme et d'intonation de la voix, l'espacement des discours et des gestes, et l'apparition, pendant quelques secondes seulement, de l'acteur en tant que lui-même. Ce moment peut donc mettre en place une réflexion sur le jeu d'acteur, la construction de ce personnage et de son répertoire gestuel.

Dans ce sens, on peut penser à une répétition filmée d'Helena Ignez dans *Attention madame*, au cours de laquelle elle répète plusieurs fois le même discours, en exerçant l'intonation de sa voix et la fermeté de ses gestes. En bref, un plan qui est en fait expérimental aussi au niveau du jeu, dans lequel l'actrice expérimente avec son corps et le fait exprès pour la caméra. La répétition filmée avec Otelo, à son tour, est coupée immédiatement après l'erreur de l'acteur, ne devenant qu'un moment éphémère dans le film, une simple erreur de coulisses mais aussi un aperçu du travail de l'acteur.

Dans le cas de la scène décrite ci-dessus, on pourrait rapprocher Otelo du concept d'acteur « structurel » formulé par Sandro de Oliveira, mais davantage par la voie du montage, c'est-à-dire par la manipulation du cinéaste dans la forme finale du film, que par le jeu engendré sur scène par l'acteur. En effet, en comparant les deux scènes, la finalisée et la ratée, on remarque que la pantomime d'Otelo (le ton de voix affecté, la main sur la taille, les mouvements du tronc et de la tête d'un côté à l'autre) est pratiquement la même, à l'exception de l'hésitation dans la scène ratée. De cette façon, il n'expérimente pas exactement le geste comme le fait Ignez, qui travaille en variation de tonalité et intensité du geste et de la voix, mais il met en pratique un geste qu'il a déjà créé et répété pour son personnage. Les films de Belair sont les plus marquants dans le sens où ils montrent cette expérimentation avec l'acteur de manière plus brute, avec les répétitions filmées et les scènes ratées : ce sera moins récurrent au cours du travail de Bressane, qui privilégiera les moments de coulisses avec l'équipe de tournage comme ce lieu de « l'envers du décor » de son cinéma.

Les rencontres avec Helena Ignez, l'actrice symbole du *Cinema Marginal*, sont au centre des deux autres scènes dans lesquelles Otelo apparaît. Dans les deux cas, l'appartenance de l'acteur au style comique du vaudeville, qui semble être déclenché par la présence et les actions d'Ignez, est évidente.

Lors de la première rencontre, filmée en plan fixe, Otelo entre en scène par le côté gauche du cadre, en sortant d'une porte. En fredonnant (une habileté déjà vue dans la scène solo de la Divine Dame et tout à fait caractéristique du jeu d'Otelo), il tombe sur Ignez. Placés tous les deux au centre de l'image, ils commencent à établir un dialogue :

> Otelo : *Bon sang, on m'a dit que ces gens étaient différents, mais ils seront aussi différents à Bariloche*.
> Ignez : *Attention, garçon, on mord*.
> Otelo : *Ah oui ? je mords aussi et je ne suis pas vacciné*.[87]

Le dialogue entre les deux personnages semble faire référence à l'univers extra-cinématographique du film. Quand Otelo parle de « gens différents », il fait peut-être référence à la génération de cinéastes marginaux avec lesquels il travaille. La réponse d'Ignez, « on mord », est liée au sens de la débauche de cette génération. Mais la réplique d'Otelo ne le met pas à la traîne. Il affirme avoir la capacité de suivre le rythme créatif et hallucinatoire du *Cinema Marginal* – « je mords aussi » –, comme le démontreront les autres films qu'il a réalisés en partenariat avec Bressane.

De part et d'autre, l'histrion comique apporte l'accent final de la scène. Ignez grogne sur Otelo comme une bête – ce qu'elle avait déjà fait à un autre moment du film, en gros plan – en crispant ses mains comme des griffes et en levant les bras dans une position soi-disant menaçante. Otelo, en revanche, montre d'abord ses dents en réponse à la menace d'Ignez, qui grogne encore plus. Il s'enfuit ensuite, en agitant frénétiquement les bras et en pliant les jambes dans une réaction clownesque typique (Figure 12). Ce genre de numéro de cirque – la bête qui effraie le clown – se termine par le départ d'Otelo par le bord gauche du cadre. Helena reste au centre, gardant sa pose menaçante, portant un chapeau, une jupe et de longues bottes, jusqu'à ce que l'on passe au plan suivant.



Figure 12

La deuxième scène jouée par Ignez et Otelo est marquée par une sorte de complicité entre les deux, ressemblant à un plan de coulisse. Il n'y a aucune continuité avec la scène décrite ci-dessus (sauf pour le décor et les costumes des comédiens), il n'y a aucune animosité entre les deux personnages qui pourrait faire référence à l'autre scène.

[87] Ma traduction de : « Puxa, me disseram que essa gente era diferente, mas vai ser diferente assim em Bariloche ». / « Cuidado, moço, que a gente morde. » / « Ah é? Eu mordo também e não sou vacinado. »

Une fois encore, dans un plan frontal, cadrant les corps des deux personnages au centre, Otelo et Ignez mangent chacun un fruit, celui d'Otelo semble être une poire, Helena mange une banane, offerte ensuite à son partenaire de scène. Il y a une gestualité comique employée par lui, dans la façon dont il mange puis s'essuie la bouche sur la jupe de l'actrice, qui entre dans le jeu et affiche dans un geste ostentatoire sa propre culotte. Enfin, Helena entoure Otelo de son bras et il repose sa tête sur son épaule. Elle sourit pour la caméra et il ferme les yeux (Figure 13).



Figure 13

La raréfaction du récit et les types de registres que le film nous offre (images d'archives, coulisses et répétitions) nous empêchent de dire avec certitude de quoi il s'agit, s'il s'agit d'une scène entre la matriarche de la famille et la Divine Dame, s'il s'agit d'un moment partagé entre les acteurs, entre les prises de vue. Ou simplement un enregistrement de la complicité entre les membres de l'équipe. La manière ostentatoire dont les deux regardent la caméra assure la mise en scène – ils gesticulent pour et regardent le dispositif – mais les traces des personnages, une supposée bellicosité entre eux, il n'y a plus de place.

Pour autant que nous le sachions, Bressane n'a jamais commenté spécifiquement cette scène. Mais nous pouvons la comparer à une autre dans laquelle Ignez joue, dans le film *Pas de ça araignée*, tourné juste après *La famille du fracas*. Dans cette scène, Luiz Gonzaga, le Roi du *Baião*[88], est filmé jouant de l'accordéon et vêtu d'une tenue traditionnelle du Nord-Est. Ignez, ainsi que la caméra elle-même, entoure le musicien, comme fascinée par sa présence et cherchant en même temps à capter l'attention de l'œil de la caméra, ce que Pedro Guimarães et Sandro de Oliveira appellent un « corps

[88] Le *baião* est un genre musical du Nord-Est du Brésil, connu au niveau national et international, dans lequel on joue d'instruments tels que l'accordéon, le triangle et la *rabeca*, sorte de violon rustique. Le compositeur et chanteur Luiz Gonzaga (1912-1989), très attaché à ce genre, est surnommé *Rei do Baião* [Roi du *Baião*].

magnétisé »[89], guidé par l'un des pôles du jeu de l'actrice, celui de l'histrionisme. À un certain moment, alors que la caméra tourne en orbite autour du chanteur et du public qui le regarde, Ignez interrompt les malédictions qu'elle lance contre la planète Terre et le système solaire pour accomplir un geste simple : un baiser sur le front, accompagné d'un regard solennel et serein, peut-être un signe de respect et d'admiration pour l'artiste.

Dans les deux scènes, le caractère ambigu de cet acteur qui peuple l'univers du *Cinema Marginal* est évident. En même temps qu'il construit des personnages qui refusent la psychologisation, enclins à des gestes grotesques et à des actions déconnectées d'une logique narrative, marqués par une « pure extériorité »[90], l'acteur laisse entrevoir une autre instance, la sienne propre en tant qu'acteur.

Ce type d'ambiguïté, dans laquelle les pôles acteur/personnage peuvent être perçus par le spectateur, est présent dans le jeu burlesque, notamment chez Charles Chaplin. Selon l'analyse de James Naremore[91] de *La Ruée vers l'or* [*The Gold Rush*] (1925), le jeu comique excessivement théâtralisé de Chaplin indique clairement au spectateur qu'il y a là un 'acte' performé, qui peut être apprécié pour « sa difficulté et sa théâtralité intelligente »[92]. Cela se produit dans des numéros comiques plus traditionnels, comme les scènes qui se déroulent dans la cabane, mais aussi dans le plan emblématique où Chaplin danse le '*Oceana Roll*', avec des petits pains percés par des fourchettes. Toujours selon Naremore, dans cette scène, le plan-poitrine dans lequel Chaplin est filmé permet de montrer le visage expressif du comédien en tant que lui-même, en tant qu'acteur faisant un numéro pour le public spectateur du film ; mais aussi en tant que personnage, qui demande l'approbation du public diégétique.

Le genre de la comédie permet cette distanciation plus perceptible entre le personnage et l'acteur, puisqu'il mise souvent sur l'« anarchie expressive », qui empêche dans une certaine mesure une identification directe entre le spectateur et le personnage. Dans l'univers du cinéma expérimental, notamment dans l'univers stylisé des films de Belair, le même phénomène a pu être observé. Mais, contrairement à l'anarchie expressive de la comédie burlesque, qui se justifie en quelque sorte dans la diégèse, l'anarchie expressive de l'acteur du cinéma expérimental tend à provoquer le bruit de manière

[89] GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit., p. 92-99.
[90] GARDNIER Ruy, « Um pensamento sobre o ator marginal », *Contracampo*, URL : http://www.contracampo.com.br/38/atormarginal.htm [consulté le 10 janvier 2022].
[91] NAREMORE, op. cit., pp. 114-130.
[92] Ma traduction de : « the difficulty and the clever theatricality of the show ». NAREMORE, op. cit., p. 118.

infinie[93] contre le système de représentation classique et psychologisant. Ainsi, ces deux modes de présentation – plutôt que de représentation[94] – du jeu d'acteur misent sur le jeu histrionique, sur la visualisation des pôles acteur/personnage, mais avec des objectifs différents. Dans la comédie, c'est l'absurdité rationalisée ; dans l'expérimental, c'est l'absurdité pure, insensée.

Cependant, il est important de dire que ce détachement, ce mode de jeu présentatif est plus fréquent chez Ignez ou chez d'autres acteurs plus habitués à ce registre expérimental. Malgré sa fluidité dans l'échange de styles, entre les pôles dramatique et comique, et la disposition de différentes compétences (chant, expressivité, agilité dans le mouvement, improvisation), Otelo est toujours basé sur la concrétude d'un personnage et d'un programme gestuel conçu pour lui, dans ce cas, la Divine Dame. Dans les films suivants, ces différentes instances de jeu deviennent plus pressantes et différenciées pour Otelo.

Le roi du jeu de cartes **(1973)**

Deuxième collaboration entre Grande Otelo et Julio Bressane, *Le roi du jeu de cartes* est le premier film du cinéaste au Brésil après trois ans d'exil, pendant lesquels il ne cesse de travailler et tourne *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, *Amour fou*, *La fée de l'Orient* et *Larme-panthère : la missil*, tout en travaillant aussi sur le montage d'*Attention madame*.

Avec Grande Otelo et Marta Anderson, le film fait également appel à un autre grand nom des *chanchada*s *cariocas*, Wilson Grey. Radicalisant le style fondé sur l'intertextualité, la citation et les références, Bressane fait de *Le roi du jeu de cartes* un décalque conscient et volontairement imparfait d'au moins deux genres qui ont marqué l'époque : la *chanchada*, elle-même une sorte de parodie sous-développée des films musicaux nord-américains, et les films de série B hollywoodiens, qui profitaient des restes des grosses productions pour créer des œuvres plus petites, mais non moins appréciées

[93] GARDNIER, op. cit.

[94] Naremore souligne la différence entre les modes de représentation et de présentation au théâtre, principalement en ce qui concerne l'interaction de l'acteur avec le public : le mode de représentation fait appel à un style illusionniste, sans interaction avec le public et avec l'établissement du quatrième mur ; le mode de présentation exige une interaction directe avec le public. Au cinéma, par la nature même du support, le mode de représentation est devenu prédominant.

du public. Dans *Le roi*, la *chanchada*, étant elle-même un pastiche, est croisée avec cette atmosphère du noir.

De ces deux types de films, quelque peu basés sur l'improvisation, la réutilisation et le bricolage, Bressane absorbe le *modus operandi* – comme il le fait toujours dans toutes ses productions, avec une équipe et un budget réduits. Mais d'autres éléments, appelés « d'ambiance » par Jean-Claude Bernardet[95], étaient aussi ajoutés pour servir à la narration de façon secondaire et compositionnel. Ces éléments sont d'ordre plutôt visuel, par exemple l'éclairage du noir et son atmosphère de mystère, mais aussi les costumes et les décors flamboyants de la *chanchada*, issus de l'univers du *music-hall*. Dans ces procédures, Bressane prend ces éléments – ou plutôt, les signes qui renvoient à ces genres – non nécessairement pour citer directement des films spécifiques, mais pour faire allusion aux genres de façon que telles caractéristiques puissent être « appréciés par eux-mêmes »[96].

Outre les paysages de Rio de Janeiro, marque indélébile de la filmographie de Bressane, les décors construits à l'intérieur des anciens studios de Cinédia[97] sont également configurés comme un espace de circulation pour les personnages : ponts de bateaux, décors étoilés des scènes de spectacles, bars qui ressemblent à des casinos et des bars populaires, un décor

> (...) minimaliste et pauvre, dans le même style qu'une *chanchada* rapide, avec des matériaux d'occasion, trouvés au hasard dans un entrepôt, mal finis, ostensiblement artificiels, avec des objets et des décors recyclés d'autres films, mettant en évidence de façon littérale un aspect déterminant de « l'esthétique du déchet »[98].

Cette mise en scène est traversée par « (...) les coups de théâtre, la discontinuité, la mise en scène frontale, les répliques antinaturalistes et modulées et, évidemment, les

---

[95] BERNARDET Jean-Claude, « Desembrulhando o baralho », *Contracampo*, URL : http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/desembrulhandoobaralho.htm [consulté le 19 janvier 2022].

[96] Ma traduction de : « apreciados em si ». BERNARDET, « Desembrulhando o baralho », op. cit.

[97] Cinédia a été la première société cinématographique brésilienne inspirée du modèle nord-américain, fondée en 1930 par Adhemar Gonzaga. C'est par le biais de Cinédia qu'apparaissent les premiers filmusicaux [*filmusicais*], « avec les stars et les vedettes de la radio et d'une industrie phonographique en pleine effervescence ». Ces films ont donné naissance aux *chanchada*s. VIEIRA João Luiz, « A chanchada e o cinema carioca (1930-1950) » in RAMOS Fernão Pessoa, SCHVARZMAN Sheila (dir.), *Nova história do cinema brasileiro* (vol. 1), São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 355-356. Ma traduction de : « com os astros e as estrelas do rádio e de uma indústria fonográfica em plena efervescência ».

[98] Ma traduction de : « (...) minimalista e pobre, no estilo mesmo de uma *chanchada* rápida, com materiais de segunda categoria, encontrados ao acaso em algum depósito, mal acabados, ostensivamente artificiais, com objetos e cenários reciclados de outros filmes literalizando um aspecto definidor da 'estética do lixo' ». VIEIRA, « A chanchada e a estética do lixo », op. cit., p. 173.

numéros musicaux »[99], en plus des discours à double sens. Cependant, ces formes communes à la *chanchada* apparaissent modifiées, stylisées et déplacées par rapport à la structure traditionnelle du genre original, entremêlées avec quelques éléments des films policiers. Il est intéressant de dire que *Le roi du jeu de cartes* met en évidence et superpose les principales hypothèses esthétiques de chaque genre, ce qui fait du film, selon Jean-Claude Bernardet, « la parodie de l'imitation / parodie (brésilienne) du film américain »[100].

Ce qui passe apparemment inaperçu par rapport aux analyses de *Le roi du jeu de cartes* – qui se concentrent, la plupart du temps, sur ces éléments stylistiques proposés par Bressane, tels que ceux entreprises par Jean-Claude Bernardet, João Luiz Vieira et Elinaldo Teixeira[101], – est l'hommage rendu à Grande Otelo, l'un des remparts de la *chanchada*. Dans ce film, on observe des références à sa carrière artistique sur les scènes du théâtre de revue, dans les *chanchada*s et les drames, en plus d'introduire dans ce monde fictif des matières de l'univers extra-cinématographique, c'est-à-dire des événements, des faits et des caractéristiques de la *persona* d'Otelo.

Dans les médias, Grande Otelo était connu pour être un bohème, un habitué des bars et des boîtes de nuit de Rio de Janeiro, entretenant des relations amoureuses avec de nombreuses femmes, dont certaines faisaient partie du *casting* des spectacles, et fréquentant des cliniques de réhabilitation pour soigner sa dépendance à l'alcool. Cette image publique de bohème se croisait souvent avec les personnages qu'il incarnait, et c'est peut-être pour cela que beaucoup d'entre eux étaient représentés en buvant de la '*pinga*'[102]. Cela signale que des caractéristiques de sa *persona* tissées dans ce discours extra-cinématographique, parfois par lui-même[103] – se glissaient dans les personnages qu'il incarnait.

---

[99] Ma traduction de : « (...) golpes de teatro, a descontinuidade, a encenação frontal, as falas anti-naturalistas e empostadas e, obviamente, os números musicais ». DUMANS João, « A Sinceridade da Farsa: notas sobre *O Rei do Baralho* », *La Furia Umana*, 31 jul. 2011.

[100] Ma traduction de : « a paródia da imitação / paródia (brasileira) do filme americano ». BERNARDET, « Desembrulhando o baralho », op. cit.

[101] Cf. BERNARDET, « Desembrulhando o baralho », op. cit; VIEIRA, « A chanchada e a estética do lixo », op. cit., p. 173; TEIXEIRA, op. cit., p. 152-195.

[102] Boisson alcoolisée très courante au Brésil, fabriquée à partir de la canne à sucre. Également connu sous le nom de 'cachaça'.

[103] Dans une interview avec Odete Lara pour l'hebdomadaire *O Pasquim*, Otelo déclare : « Je suis un type qui sort à l'aube et la seule chose que je sais faire, c'est aller dans un bar quelque part, discuter, boire de la bière, me saouler et rentrer chez moi ». LARA Odete, « Odete Lara entrevista Grande Otelo », *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 31, p. 16, jan. 1970. Ma traduction de : « eu sou um sujeito que saio na madrugada e a única coisa que sei fazer é entrar num boteco num lugar qualquer, bater papo, tomar cerveja, ficar bêbado e voltar pra casa ».

Le roi du jeu de cartes commence par un prologue en coulisses, courant dans la filmographie de Bressane. Il montre les acteurs principaux, Otelo et Marta Anderson, se préparant dans leurs dressings pour commencer le tournage. La séquence de 33 plans dure 4 minutes et 35 secondes et montre le mouvement de l'équipe et des acteurs dans les loges du studio Cinédia. Dans une atmosphère informelle (plusieurs hommes de l'équipe sont torse nu, y inclus le réalisateur), la séquence se concentre sur le moment où les acteurs arrivent au studio et commencent à se préparer pour le tournage. Il n'y a pas de coiffeur, pas de maquilleur : l'actrice Marta Anderson fait sa toilette pendant qu'elle est filmée par l'équipe. Elle se maquille, s'habille et se coiffe.

Otelo, dans une autre loge, change de vêtements avec l'aide de son fils. Il s'habille comme pour un spectacle de casino : veste blanche, nœud papillon noir, comme il l'a fait d'innombrables fois pour les *chanchada*s des coulisses, qui recréent le monde du divertissement du théâtre de variétés ou du cinéma, comme *Carnaval Atlântida*, *Le duo du fracas* [*A dupla do barulho*] (Carlos Manga, 1953) et *Un candango à Belacap* [*Um candango na Belacap*] (Roberto Farias, 1961). À la fin de la séquence, Marta et Otelo apparaissent déjà caractérisés et se promènent dans le studio (Figure 17), tout en interagissant entre eux et avec l'équipe de tournage sur un ton détendu.

Dans cette séquence, nous pouvons voir le processus de transformation de la caractérisation de l'acteur dans le personnage qu'il incarnera ensuite. Dans la plupart de ses prologues sur les coulisses, Bressane montre de manière générale l'espace où le tournage aura lieu et l'équipe qui l'accompagne. Mais c'est dans *Le roi* qu'il se concentre sur les acteurs, captant de manière méticuleuse, sous différents angles et dans différents cadrages, la préparation des deux protagonistes. Une fois encore, le prologue est utilisé comme un moyen de déconstruction du dispositif cinématographique, mais c'est aussi le moment où l'on voit clairement l'acteur en tant que tel, détaché de l'univers fictionnel.

On peut faire ici une comparaison entre ce prologue et celui de *Le Roman comique de Charlot et Lolotte* [*Tillie's Punctured Romance*][104] (Mack Sennett, 1914). Dans la scène d'ouverture, la caméra fixe montre de lourds rideaux, d'où émerge Marie Dressler, en plan américain. Elle regarde de différents côtés du cadre, incline légèrement la tête et remercie un public hors champ. Elle regarde ensuite un point fixe au-delà de la caméra et prend une profonde inspiration (Figure 14). Par un jeu de superposition, l'image de l'actrice est progressivement remplacée par une autre. Marie apparaît à nouveau, mais

[104] Première long métrage de comédie *slapstick* hollywoodien.

cette fois sous les traits de Lolotte, son personnage dans le film. Elle porte des vêtements rustiques, un maquillage lourd et une expression maussade (Figure 15), qui contrastent avec l'image précédente de l'actrice, bien habillée et affable. Par un autre artifice de superposition, Lolotte apparaît maintenant dans un environnement extérieur, où l'action va se dérouler.



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17

Dans *Le Roman comique*, la transposition d'un pôle à l'autre, de l'acteur au personnage, se fait par le biais d'un trucage[105], à la manière du cinéma d'attraction de l'époque. Mais dans *Le roi* c'est précisément l''‘entre-deux’, la transformation de l'un à l'autre, qui se configure comme l'intérêt du réalisateur. Pourtant, au moins un élément de magie se glisse encore dans ce prologue construit par Bressane : le miroir. Cet objet, d'un symbolisme et d'une mythologie très anciens, peut réunir « l’actuel et le virtuel », selon Maxime Scheinfeigel[106]. C'est dans les plans qui nous montrent le reflet des acteurs que nous voyons le virtuel se matérialiser sous nos yeux. Et le miroir, qui peut « faire mentir

[105] *Le Roman comique de Charlot et Lolotte* est également le premier long métrage de Dressler, qui était à l'époque une grande vedette de Broadway. Selon Victoria Sturtevant, « Cette ouverture rend non seulement hommage à la star qui est capable de s'enfouir sous cette caractérisation, mais elle indique également que Dressler s'est approprié le personnage de Tillie, qui a été son plus grand succès théâtral. ». Ma traduction de : « This opening flourish not only pays homage to the star who is able to bury herself beneath this characterization, but it also points to Dressler’s ownership of the Tillie character, which had been her most famous theatrical success. ». STURTEVANT Victoria, *A Great Big Girl Like Me: The Films of Marie Dressler*, Champaign, University of Illinois Press, 2009, p. 19.

[106] SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 102.

les apparences »[107], se fait témoin de la transformation de l'acteur en personnage (Figure 16), aux côtés de la caméra, elle aussi reflétée sur la glace.

Après cette première séquence, lorsque le personnage du Roi est présenté, le choix d'un cadre s'impose et se répercute sur tout le film : le gros plan du visage. Au lieu de mettre en valeur l'expressivité de l'acteur/du personnage, ce qui est normal pour un acteur comique comme Otelo, connu pour ses grimaces faciales, notamment le geste de la « bouche en fleur »[108], les gros plans du Roi mettent en évidence une immobilité du visage, une dureté des traits, un visage-masque :

> Un visage inexpressif, c'est un masque qui n'est pas encore devenu visage au sens strict du terme, dans la mesure où le trait générique du visage en tant que tel réside dans sa capacité à exprimer quelque chose. C'est un visage-masque d'où doit encore émerger le visage-expression.[109]

Cette absence de mouvement du visage, lequel est communément associée à une psychologisation du personnage et à une mise en valeur du travail d'acteur, s'étend également au corps, dans une transposition visage-corps/corps-visage, dans laquelle le corps peut être visagéifié et le visage corporifié. Tant dans les cadrages rapprochés que dans les cadrages plus ouverts, tous deux sont souvent filmés de face ou de profil, dans des plans longs, parfois statiques, qui soulignent encore le minimalisme du jeu d'Otelo. L'acteur est filmé en gros plans de longue durée, restant parfois muet devant la caméra, ce qui lui confère une poétique rarement vue par rapport à la figure de Grande Otelo.

Dans deux plans au début du film (Figure 18 et Figure 19), cette rigidité est doublée par rapport au paysage d'arrière-plan, rocheux et montagneux, où l'acteur est filmé, ce qui pourrait indiquer une métaphore qui se reflète dans l'acteur et vice versa. Comme l'explique bien Mikhail Iampolski :

> Transformer le visage en masque revient à le transformer en miroir. Cette transformation est liée à une objectivité maximale, le visage reflète plus ce qui se passe à l'intérieur de l'organisme, mais retourne en quelque sorte sa réflexivité sur l'extérieur. (…) la peau, la surface, est miroir des influences extérieures, frontière même du monde extérieur.[110]

---

[107] Ibid., p. 103.
[108] Faire sortir les lèvres, geste souvent associé à la population noire de forme péjorative, comme une façon grotesque d'accentuer la taille des lèvres.
[109] IAMPOLSKI Mikhaïl, « Visage-masque, visage-machine », in ALBERA François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur : actes du Colloque de Lausanne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 31.
[110] IAMPOLSKI, op. cit., p. 32-33.

La montagne encadrée dans le plan, ancienne formation géologique, témoigne de la solidité du profil de l'acteur, ici encadré comme un signe « géologique » du cinéma brésilien, formation de base de la cinématographie nationale (Figure 18 et Figure 19). Collé à l'image, la bande sonore composée de chants rituels d'origine afro introduit, de manière très poétique, la figure d'Otelo lui-même dans le film, mais aussi celle du personnage, le Roi.

Ces plans nous renvoient à l'interchangeabilité des visages et des paysages naturels proposée par Edgar Morin. Selon lui, les plans où sont montrés ces éléments dégagent une liaison entre l'un et l'autre, « comme si une symbiose affective liait nécessairement l'anthropos et le cosmos »[111]. Ce n'est pas un hasard si Morin cite les transferts entre les visages et les paysages de *La Ligne générale* [*Staroye i novoye*] (Grigoriy Aleksandrov, Sergei Eisenstein, 1929). Ces connexions, si pressantes chez Eisenstein, semblent trouver un écho dans ces gros plans d'Otelo, dans lesquels le paysage de Rio de Janeiro est intimement lié à l'un de ses plus grands symboles cinématographiques.



Figure 18



Figure 19

L'immobilité du visage d'Otelo est récurrente tout au long du film, mais elle répond à de différentes compositions : lumière, position de la caméra et du visage, ambiance sonore, direction du regard, et jeu de l'acteur, que ce soit par des répliques ou un geste minimal. C'est le cas dans l'un des premiers gros plans avec ce type de variation. Otelo fume une cigarette et prononce, sans regarder la caméra : « Il faut expliquer au peuple que ceux qui ont, ont, et ceux qui n'ont pas, n'ont pas »[112] (Figure 20). Dans une autre conjonction discours/gros plan, dans l'énoncé « c'est de la grosse pâte »[113], le Roi se regarde dans un miroir circulaire, au cadre orné. Dans le reflet, les lèvres sont mises en

[111] MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 78.
[112] Ma traduction de : « É preciso explicar ao pessoal que quem tem tem, e quem não tem não tem ».
[113] Ma traduction de : « é massa grande ».

valeur par l'éclairage de la scène et le reste du visage est fragmenté, soit par le positionnement en ¾, soit par la fraction du visage réfléchi, soit par la pénombre à laquelle est soumise une partie du plan (Figure 21).



Figure 20

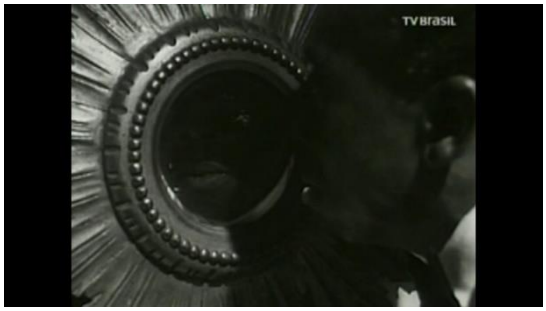

Figure 21

Le minimalisme des mouvements et de l'expressivité comporte quelques moments d'expérimentation. L'un des plans présente un éclairage qui évoque le fort contraste entre ombre et lumière du film noir, d'autant plus si l'on considère que l'unique source de lumière est un pendentif suspendu au plafond. Le visage d'Otelo/Roi est éclairé en fonction du mouvement de la lampe, et en cela l'acteur improvise ou est dirigé pour mettre en scène diverses expressions. La scène se déroule immédiatement après un plan général où l'on voit quatre hommes autour d'une table ronde, jouant aux cartes, et des gros plans de chacun. Au fond, la bande sonore est composée de la narration radiophonique d'un match de football[114].

La caméra en plongée cadre une partie du thorax d'Otelo, mais toute l'attention est portée sur le visage de l'acteur – on ne voit pas ses mains, dans lesquelles sont censées se trouver les cartes. La lumière oscille, ce qui n'arrive pas avec les autres joueurs. Au fur et à mesure que la lumière va et vient, les expressions du roi oscillent également (Figure 22 à Figure 27). Dans une projection de notre propre imagination, liée à ce qui se passe hors champ, nous pouvons supposer que les expressions faciales du personnage sont des réactions au jeu qui se joue. Il regarde sur le côté, méfiant ; il sourit en regardent ses cartes, puis fronce à nouveau les sourcils, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on passe au plan du joueur suivant (Wilson Grey). Ce plan se prolonge pendant environ une minute, en silence.

[114] La scène rappelle une séquence de *Rio 40º* [*Rio 40 graus*] (Nelson Pereira dos Santos, 1954), drame indépendant réalisé par Nelson Pereira dos Santos, dont l'atmosphère s'apparente au néo-réalisme italien. Dans la séquence, une course-poursuite est rythmée par le son d'un match de football, qui se déroule parallèlement à l'intrigue.

Contrairement à ce que l'on attend d'un joueur de cartes – la neutralité des expressions, la fameuse *poker face* – pour ne pas livrer, par des réactions faciales ou des tics physiques quelconques, ses propres pensées, Otelo subvertit cette attente en plaçant ostensiblement le jeu des expressions faciales de l'acteur au centre du plan, peut-être sous la direction de Bressane, peut-être que c'est le comédien lui-même qui a proposé ces réactions au réalisateur. La rapidité du va-et-vient du pendentif et la symétrie avec laquelle Otelo fait correspondre les expressions de son visage à ce mouvement suggèrent une intention d'expérimentation. L'acteur joue, soit avec le jeu de cartes, soit avec son propre visage, soit avec la lumière changeante. Ce dynamisme des expressions rappelle également la rapidité physique du burlesque, qui insiste sur la répétition de certains gestes ou expressions pour obtenir un effet comique.



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27

La séquence pourrait être pensée en réponse à une scène précédente, dans laquelle le roi dit : « Il y a des gens qui ont du feu dans la tête, il y a des gens qui ont la mer dans la tête, il y a des gens qui ont des étoiles dans la tête. J'ai un jeu de cartes. Je suis le roi du jeu de cartes »[115]. L'angle sous lequel la caméra est positionnée, en plongée, est également différent des plans des autres joueurs, filmés sous un angle normal, à hauteur des yeux. Ce cadrage pourrait indiquer un point de vue supérieur, celui de quelqu'un qui observe le jeu de manière omnisciente, et qui éclaire les pensées du Roi.

À un autre moment, Otelo joue en face de Marta Anderson, qui incarne Dalila, la Blonde du Baccarat. De nouveau de profil, avec son visage partiellement caché derrière le profil de l'actrice, le Roi entend ce que dit la Blonde, mais nous ne pouvons pas l'entendre. La réaction à laquelle nous avons accès à ce discours verbal provient de l'oreille de l'acteur, qui tressaute frénétiquement. Là, on peut dire que l'oreille (organe dont la fonction principale est la réception et non l'émission et qui ne fait pas partie du triangle facial expressif composé par les yeux et la bouche) « joue » comme si elle manifestait de l'intérêt ou de la surprise (Figure 28).



Figure 28

Il est intéressant de mettre en parallèle cette scène avec une autre d'*Attention les navigants*, un film exemplaire des caractéristiques de la *chanchada* – récit simple, numéros musicaux, personnages-types comme le méchant, les gentils et le duo comique qui résout l'intrigue, joué, non par hasard, par Oscarito et Grande Otelo, dans les rôles des vauriens Frederico et Azulão. Le premier se faufile sur le navire, où se déroule la majeure partie du film, et le second est un cuisinier de l'équipe. Tout au long de l'intrigue, ils tentent d'échapper au professeur Escaramuche (José Lewgoy), jusqu'au moment où ils

[115] Ma traduction de : « Tem gente que tem fogo na cabeça, tem gente que tem o mar na cabeça, tem gente que tem estrelas na cabeça. Eu tenho um baralho. Eu sou o Rei do Baralho ».

sont capturés par le méchant et tentent d'échanger des informations sur une éventuelle évasion (Figure 29 et Figure 30).



Figure 29



Figure 30

La scène comique de chuchotements entre les deux vauriens dans *Attention les navigants* réapparaît dans l'énigme de *Le roi du jeu de cartes* mis en scène par Otelo et Marta : rien que l'oreille et le profil de l'actrice qui chuchote à l'oreille. C'est un geste qui fait partie du répertoire d'Otelo et qui fait référence à sa veine comique, même si c'est sous une forme transmutée dans le film de Bressane.

La voix et la parole sont d'autres points d'intérêt majeurs dans le travail d'acteur d'Otelo dans le film. *Le roi du jeu de cartes* est ponctué de dialogues qui représentent des « courts-circuits dans la communication »[116], des répliques lâches ou en association libre, souvent marquées par le double sens et la prononciation théâtrale, bien accentuée, de la part d'Otelo. Ces dialogues sont modulés dans certaines scènes où l'on peut observer un détachement entre l'image (lèvres qui bougent) et le manque de coïncidence avec le son. Peut-être une conséquence de la post-synchronisation du son du film, peut-être l'intention explicite du réalisateur de laisser certains mouvements de bouche sans voix, cette dislocation évolue vers des scènes totalement muettes, silencieuses, dans lesquelles on perçoit que les acteurs mettent en scène un dialogue, mais dont aucun son ne peut être entendu.

La communication orale entre le Roi et la Blonde est également le lieu d'un jeu de séduction entre les deux, illustré par le plan du chuchotement à l'oreille et par les dialogues qui laissent entrevoir d'autres significations, comme la réplique du Roi à la Blonde dans leur première rencontre : « Je t'emmènerai en haut de ma tour et tu verras des étoiles »[117]. Ponctué de scènes suggérant une relation physique entre les deux acteurs,

[116] Ma traduction de : « curtos-circuitos na comunicação ». TEIXEIRA, op. cit., p. 176.
[117] Ma traduction de : « Vou lhe levar para o alto da minha torre e você vai ver estrelas ».

ce jeu de séduction est concrétisé dans le dernier plan du film, lorsque le Roi et la Blonde s'embrassent pour terminer sur un *happy end* hollywoodien.

Le roi du jeu de cartes met également en évidence un certain nombre d'éléments de la culture et de la race de l'acteur. Les débats raciaux ont longtemps été relégués au second plan par Otelo, considérant que l'acteur était inséré dans un univers cinématographique majoritairement blanc, où le mythe de la démocratie raciale[118] devait être renforcé à tout moment. Cette supposée bonne coexistence entre les Blancs et les Noirs était renforcée par les personnages noirs eux-mêmes, qui coexistaient avec les personnages blancs de manière pacifique, mais étaient toujours traités, d'une manière ou d'une autre, comme des subalternes. Un cas exemplaire est le film *Nous sommes aussi des frères*, dans lequel Otelo et Aguinaldo Camargo personnifient cet affrontement entre l'homme noir rebelle (Otelo), qui refuse de se soumettre aux règles de la société blanche, et l'homme noir soumis (Camargo), qui subit une sorte de processus de blanchiment.

Après le *Cinema Novo*, la production cinématographique a subi un important noircissement, selon la vision proposée par le cinéaste et critique bahianais Orlando Senna[119]. Dans le cinéma muet (1900-1930), Senna observe ce que Robert Stam appelle « l'absence structurante de noirs »[120], c'est-à-dire, un cinéma tout blanc, si bien que les *chanchada*s sont classées par Senna comme un cinéma « mulâtre » (1930-1960), avec la présence d'acteurs noirs, mais normalement dans des rôles secondaires ou comme figurants (Grande Otelo est une exception). Par contre, dans le *Cinema Novo*, la figure noire acquiert une place sans précédent dans les productions nationales. Des acteurs tels qu'Antonio Pitanga, Milton Gonçalves et Ruth de Souza ont tenu les rôles principaux de divers films qui représentaient la population et la culture noires d'un point de vue positif, agrégatif et souvent combatif, dans des œuvres telles que *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) et *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964).

---

[118] L'idée de démocratie raciale s'est développée après la publication du livre de Gilberto Freyre *Casa Grande & Senzala*, en 1933. Ce travail, contraire aux paradigmes eugénistes de l'époque, défendait l'importance de la race noire dans la culture brésilienne, et que par conséquent elle devait être intégrée à la société. Malgré son caractère relativement progressiste, cette pensée a donné lieu à une sorte de racisme voilé au Brésil. Contrairement aux États-Unis, où il existait une séparation radicale entre les Noirs et les Blancs, symbolisée par l'*apartheid*, au Brésil, il existe une proximité beaucoup plus grande entre les races, souvent due à des relations de travail. Cette intimité cache un racisme enraciné depuis la période esclavagiste et entend justifier certaines attitudes racistes assumées par les Blancs. Par conséquent, la démocratie raciale est considérée comme un mythe.

[119] SENNA Orlando, « Preto-e-Branco ou Colorido (O Negro e o Cinema Brasileiro) » in SIQUEIRA Ana et al., *20º FESTCURTASBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2018.

[120] Ma traduction de : « ausência estrutural dos negros ». STAM, op. cit., p. 103.

C'est vers les années 1960, période de plus grande ouverture et d'appréciation de la présence des acteurs noirs dans le cinéma, que Grande Otelo a commencé à s'exprimer publiquement de manière plus forte sur sa représentativité en tant que star noire du cinéma. Selon Robert Stam, pendant longtemps, le fait qu'il soit pratiquement la seule figure noire d'importance nationale dans le cinéma et qu'il joue presque exclusivement avec des acteurs blancs a fait de cette question « un lourd 'fardeau de représentation' »[121] pour Otelo, qui évitait de faire des déclarations critiques. La pression exercée par des groupes militants et des personnalités comme Abdias do Nascimento[122] a conduit l'acteur à prendre progressivement position en faveur de la communauté noire et à affirmer sa propre négritude, jusqu'à défendre une sorte de « capitalisme noir », d'entraide entre les artistes noirs qui parviennent à s'élever dans leur carrière.

Ces éléments de la culture et de la race noires sont placés au centre de *Le roi du jeu de cartes* et associés à la figure du personnage d'Otelo. A commencer par la diversité des références à la religiosité afro-brésilienne, vécue par l'acteur, pratiquant de l'*umbanda*[123] : l'image de l'entité religieuse Preto Velho, figure de sagesse et de conseil, qui pourrait en quelque sorte être parallèle à Otelo lui-même, qui avait à l'époque près de 40 ans de carrière ; la prédiction de l'avenir par le biais de cartes avec une diseuse de bonne aventure dans un *terreiro*[124] et les chansons qui rappellent ou font référence aux chants et aux tambours des religions afro-brésiliennes. En outre, divers rituels religieux sont mis en scène avec Otelo, comme les *despachos*[125] sur des coins crées par le décor et l'offrande de fleurs[126] faite par le couple sur la plage à la fin du film. Ces moments réduisent les frontières entre la vie professionnelle et la vie personnelle et politique de l'acteur, suggérant un chevauchement entre les éléments de ces différentes instances.

Le personnage joué par Otelo, cependant, s'éloigne du stéréotype du vaurien, qui a traversé sa carrière d'acteur dans la *chanchada*, pour jouer une sorte de Humphrey

[121] Ma traduction de : « um pesado 'fardo de representação' ». STAM, op. cit., p. 158.
[122] Fondateur du Théâtre Expérimental du Noire (TEN), importante institution artistique dans la lutte contre la discrimination raciale au Brésil pendant les années 1940 et 1950. Il a été aussi un homme politique et un militant antiracisme.
[123] Religion brésilienne syncrétique qui rassemble des éléments de religions africaines et européennes, notamment le catholicisme et le spiritisme d'Alan Kardec. Bien qu'il se considère comme un umbandiste, Otelo a également des penchants pour le catholicisme, la religion dans laquelle il a été élevé pendant la majeure partie de son enfance et de son adolescence. Pour savoir plus sur la religiosité de Grande Otelo, cf. SANTOS Tadeu Pereira dos, « Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias », Thèse de doctorat, Histoire, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.
[124] Lieu où se déroulent les cérémonies religieuses.
[125] Offrandes faites aux entités divines, habituellement placées aux carrefours des rues.
[126] L'offrande de fleurs est souvent faite à l'*orixá* (déesse) Iemanjá, coutume très courante à Rio de Janeiro et surtout à Bahia.

Bogart, un anti-héros mystérieux et taciturne des films polar, mais noir et de petite taille, par opposition à l'acteur blanc typique d'Hollywood, grand et habillé d'un pardessus[127]. Le burlesque d'Otelo est éclipsé par ce filtre noir qui parodie le genre policier hollywoodien. Ainsi, même s'il s'agit aussi d'une claire parodie des comédies populaires, dont on attendrait l'icône comique, ce qui prend le relais est une facette minimaliste de l'acteur, dont la *persona* cinématographique est transfigurée par des procédés du cinéma expérimental, en longs plans et gros plans du visage, un peu plus éloignés des expressions grotesques et comiques incarnées dans les *chanchada*s ou dans *La famille du fracas*.

L'agonie (1976)

Religion, stéréotype et cinéma se croisent dans le type de personnage qu'Otelo incarnera tout au long de sa carrière : le vaurien [*malandro*], un type bon enfant, sympathique et exploiteur, apparu aussi bien dans les *chanchada*s que dans les fictions indépendantes, et qui est souvent associé à la population noire. Comme le souligne Robert Stam :

> La *persona* de Grande Otelo était invariablement sympathique. Il a souvent joué le rôle du vaurien, le survivant urbain qui s'en sort grâce à sa langue acérée et son imagination rapide, celui qui finit par transformer en art la capacité de ne pas travailler, ou de travailler en dehors de la loi. Le vaurien esquive le poids fastidieux des obligations légales en échappant habilement aux contraintes du système.[128]

Le vaurien est représenté dans d'innombrables œuvres cinématographiques, littéraires et musicales brésiliennes et est souvent lié à des entités des religions afro-brésiliennes, comme Exu et Zé Pilintra, issus respectivement du *candomblé*[129] et de l'*umbanda*. La figure du vaurien peut être reliée aussi à l'archétype jungien du *trickster*[130].

---

[127] Curieusement, le type du détective avait déjà été joué par Otelo dans l'une des premières parodies d'Atlântida, *Serre cette femme* [*Segura esta mulher*] (1946). Selon Sérgio Augusto, l'acteur jouait « un détective américanisé, avec un haut-de-forme sur la tête et un cigare entre les doigts ». Malheureusement, nous n'avons pas eu accès à l'œuvre ni à son dossier catalogue à la Cinemateca Brasileira, ce qui peut indiquer que le film a été perdu. Ma traduction de : « um detetive americanizado, de cartola na cabeça e charuto entre os dedos ». AUGUSTO, op. cit., p. 111.

[128] Ma traduction de : « A *persona* de Grande Otelo era invariavelmente simpática. Frequentemente ele fazia o malandro, o sobrevivente urbano que se vira graças à sua língua afiada e imaginação rápida, a pessoa que acaba transformando em arte a habilidade para não trabalhar, ou para trabalhar fora da lei. O malandro se esquiva do peso tedioso das obrigações legais escapando habilmente aos constrangimentos do sistema ». STAM, op. cit., p. 144.

[129] Contrairement à l'*umbanda*, une religion syncrétique brésilienne, le *candomblé* est d'origine africaine, apporté par des Africains réduits en esclavage à la fin du XVIe siècle.

[130] JUNG Carl Gustav, « A psicologia da figura do 'trickster' » in *Arquétipos e o inconsciente coletivo* (Vol. IX/1), Petrópolis, Vozes, 2011, p. 250-266.

Le nom viendrait du français « tricher » et personnifie des entités cosmiques considérées comme des filous ou des espiègles, souvent humoristiques, représentées en héros ou en méchants[131]. Au cinéma, en général, il est dépeint de manière ambivalente, du *malandro* naïf/comique des *chanchada*s, comme ceux joués par Grande Otelo, Oscarito et Ankito, au vaurien marginal des drames associés au *Cinema Novo*, souvent joué par Antonio Pitanga. Malgré cette association avec la population noire, le vaurien a été joué par des acteurs de différentes ethnies, l'un des plus connus – outre Otelo lui-même – étant l'acteur Hugo Carvana, qui l'a incarné dans des films tels que *Au travail, clochard !* [*Vai trabalhar, vagabundo !*] (1973) et *Débrouille-toi, vaurien !* [*Se segura, malandro !*] (1978).

C'est dans le dernier partenariat avec Bressane, *L'agonie*, que la présence d'Otelo peut être davantage associée au vaurien, à travers sa tenue composée d'une blouse blanche entrouverte et d'une chaîne en or accrochée à son cou. Sa participation est ponctuelle et semble se dérouler comme entre parenthèses, dans un ordre précis. Comme les autres films de Bressane, *L'agonie* a un récit non linéaire, paratactique, peuplée de personnages à la dérive, dont le couple principal est interprété par Joel Barcelos (Antena) et Maria Gladys (Eva), deux acteurs bien connus du *Cinema Novo* et du *Cinema Marginal*.

Selon Bressane[132], le film est inspiré de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), le premier film expérimental brésilien qui, au moment de la production de *L'agonie*, était montré au public dans une version restaurée après des décennies d'obscurité. Longtemps considéré comme perdu, *Limite* était traité, jusqu'alors, comme une légende cinématographique, inspirant même un article de Glauber Rocha dans *Revisão crítica do cinema brasileiro*, dans lequel il analyse la condition de « monstre sacré, mythe impénétrable »[133] de *Limite* et critique sa supposée déconnexion avec la réalité, chose impensable pour les cinéastes du *Cinema Novo*.

L'agonie, un film dont Bressane dit qu'il est la « recréation de certains tropes d'une de nos limites : *Limite* »[134], a suscité chez les critiques et les chercheurs cette même intuition, celle de trouver dans le film des aperçus du mythe-*Limite*. La présence d'Otelo est, une fois de plus, ignorée, reléguée au second plan dans les analyses. La plupart des

[131] PORFÍRIO Iago, GOMES Márcia, « O malandro no cinema: atualização da figura do malandro em *Madame Satã*, de Karim Aïnouz », *Revista Mídia e Cotidiano*, vol. 15, nº 03, set-dez. 2021, p. 259.
[132] *Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane* (Catalogue), op. cit., p. 22.
[133] Ma traduction de : « monstro sagrado, mito impenetrável ». ROCHA Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1963), p. 59.
[134] Ma traduction de : « recriação de alguns tropos de um dos nossos limites: *Limite* ». *Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane* (Catalogue), op. cit., p. 22.

critiques se consacrent à la volonté de décoder les citations et les intertextes provenant du cinéma, de la musique et de la littérature, bien que Bressane lui-même classe Grande Otelo comme « une image du cinéma brésilien »[135]. C'est-à-dire que le comédien avait pour le réalisateur une valeur cinématographique nationale, largement reconnue.

Le jeu d'Otelo dans *L'agonie* est marqué par la centralité du verbe et de la voix, en opposition aux deux films discutés plus haut, dans lesquels l'acteur investit une grande partie de son jeu dans une corporalité qui glisse vers l'excès (*La famille du fracas)* ou qui relègue le mouvement à des scènes spécifiques, notamment avec les expressions faciales, mais dont la corporalité reste liée à un minimalisme déconcertant face à la *persona* de l'acteur (*Le roi du jeu de cartes*). Ce « vocoverbocentrisme »[136] se retrouve également en opposition à *Limite*, un film muet produit en pleine ère du cinéma sonore.

Le personnage d'Otelo est Sinhô, un *pai de santo*[137] qui a baptisé le protagoniste, Antena (Joel Barcelos). Cette information est partagée lors du premier dialogue entre Antena et Eva, lorsqu'ils parlent de la raison du nom « Antena ». Cette seule réplique, « C'est un *pai de santo* qui m'a baptisé »[138], est doublée par Otelo, dans le corps d'Antena. Une telle procédure est appelée par André Gaudreault et François Jost « voix *liée* »[139], lorsqu'il s'agit d'une voix *in*, mais qui ne coïncide pas avec le corps qui l'émet. À ce stade, Otelo n'est pas encore apparu physiquement à l'écran. Cependant, la voix d'Otelo est si caractéristique et si différente de celle de Barcelos, qu'il est possible de remarquer immédiatement l'échange effectué par Bressane, qui assume lui-même, à d'autres moments, la voix du personnage d'Antena.

L'extrait susmentionné provoque un sentiment de profonde étrangeté chez le spectateur, qui était déjà familier avec la voix du personnage d'Antena, doublé par Barcelos lui-même. Le passage choisi pour le doublage par Otelo est significatif de la relation entre les deux personnages et aussi entre Otelo et le réalisateur. Dans une autre

---

[135] Ma traduction de : « uma imagem do cinema brasileiro ». Ibid.

[136] Proposition de fusion des termes 'vococentrisme' et 'cinéma verbo-centré', crées par Michel Chion. Selon l'auteur, le vococentrisme est « un processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre spontanément notre attention ». Dans le cas du cinéma verbo-centré, tous les éléments – mise en scène, jeu d'acteurs, conception de son et d'images – sont pensés autour des dialogues. CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013 (1990), p. 203. Par coïncidence, Bressane utilise un terme proche de ce que nous proposons, « verbivocovisuel » [« verbivocovisual »], pour parler de jeux de mots verbaux et visuels dans un essai (« Mnemosyne : les signes parmi nous »). BRESSANE Julio, *Deslimite*, Rio de Janeiro, Imago, 2011, p. 35.

[137] Sorte de leader religieux dans l'*umbanda*, le *pai de santo* [père de saint] est une figure de grande sagesse, chargée d'accomplir les rituels et de donner des conseils aux adeptes, les *filhos de santo* [fils de saint].

[138] Ma traduction de : « Foi um pai de santo que me batizou ».

[139] GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2017 (1990), p. 111.

scène du film, lorsque Otelo apparaît physiquement pour la première fois, Sinhô et Antena se saluent. Cette fois, l'échange de voix se fait avec le réalisateur, qui double le personnage de Barcelos, salué comme « frère de l'univers, Evoé ! »[140] par Sinhô. Le lien religieux entre les deux personnages et la voix *liée* d'Otelo au personnage de Barcelos rappelle la *gira*, une cérémonie d'incorporation des entités de l'*umbanda*, au cours de laquelle le corps et la voix de l'adepte deviennent un moyen de communication pour la manifestation divine, indépendamment de l'entité incorporée.

La relation entre la voix et le corps de l'acteur a toujours soulevé des débats dans le cinéma, surtout lorsqu'il y a la séparation des deux : selon Jacqueline Nacache, « entre la voix et le corps divorcés de l'acteur, se glisse la main de fer du cinéaste »[141]. Qualifier Bressane de « main de fer » semble un peu exagéré, étant donné qu'il laisse généralement les acteurs à l'aise pour interpréter les rôles comme ils le sentent ou comme cela leur convient le mieux, selon une conversation avec le réalisateur[142].

Mais il est vrai que, dans le cas de la post-synchronisation[143], la création de l'acteur, tant vocale que physique, semble être soumise à la volonté du cinéaste ou du monteur. Le réalisateur peut, au moment du montage du film, recombiner, de différentes manières, selon différents choix esthétiques, les corps et les voix des acteurs, en créant de nouvelles « créatures cinématographiques », selon le concept formulé par Christian Viviani[144]. Dans ce cas, la matérialité même du support cinématographique et ses processus de post-production interfèrent dans la création du jeu d'acteur. Pourquoi le cinéaste choisirait-il de lui-même doubler un autre acteur (Barcelos), et ainsi, à travers le film, dans son univers diégétique, d'interagir avec Otelo/Sinhô ?

Cette procédure de collage entre voix et corps, Viviani la classe dans la catégorie des « artifices baroques », rejetant le « simulacre de la réalité » au profit de la « tentation

---

[140] Ma traduction de : « irmão do universo, Evoé! ». La salutation « Evoé » est un cri de louange au dieu Dionysos dans la Grèce antique, et souvent utilisé au théâtre pour évoquer de la joie et de la bonne énergie.
[141] NACACHE, op. cit., p. 61.
[142] Interrogé sur la façon dont il dirige les acteurs, Bressane dit qu'il les laisse à l'aise et les choisit en fonction de l'admiration qu'il éprouve pour eux. Ce n'est qu'à certains moments précis qu'il y a une indication ou un conseil aux interprètes. Interview réalisée le 29 janvier 2022, avec le chercheur Prof. Dr. Pedro Guimarães, dans le cadre du programme Rodas de Conversa, à la 25ème Mostra de Cinema de Tiradentes. URL : https://mostratiradentes.com.br/atividades/bate-papo-capitu-e-o-capitulo/ [consulté le 30 janvier 2022].
[143] Au Brésil, malgré l'arrivée du système d'enregistrement portable Nagra dans les années 1960, il a été jugé plus facile d'adopter la pratique de la post-synchronisation, car la prise de son directe était encore une technique instable qui ralentissait le rythme de la production cinématographique. La post-synchronisation est restée une caractéristique commune jusque dans les années 1980.
[144] VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.

démiurgique »[145], qui épouse l'esprit expérimental de Bressane. Finalement, il s'agit d'une rupture du registre de la corporéité de l'acteur comme première matière de son travail, laissant les effets de post-production reconfigurer la totalité de son corps.

La rupture corps-voix est pressante tout au long du film, notamment dans la figure d'Antena, qui incorpore, par moments, la voix du réalisateur lui-même. Dans la séquence principale jouée par Otelo, plus proche des présupposés d'un cinéma classique, dans lequel il y a une action linéaire, susceptible d'identifier cause et conséquence, action et réaction, Bressane fait également une interférence vocale, qui peut passer inaperçue pour le spectateur. La scène commence dans ce qui ressemble à une fête dans l'arrière-cour d'une maison. Les invités se rassemblent autour de Sinhô, qui récite :

> *Différent des autres, et pas ce qu'il a en commun avec eux. Ces phénomènes caractérisent l'extrême maladie de l'époque. Que peut avoir l'esprit de la race des découvreurs à une telle époque ? Rien, sinon une répulsion spontanée et un mépris réfléchi. (Génial !) Nous ne nous adaptons pas car les cieux ne s'adaptent pas à l'environnement morbide. En ne nous adaptant pas, nous sommes morbides. C'est dans ce paradoxe que nous vivons. Nous n'avons pas d'autre espoir ni d'autre remède. C'est tout !* [146]

Une profusion de voix s'annonce, surtout au niveau du discours. La réplique d'Otelo fait appel à des extraits d'un texte écrit par António Mora, hétéronyme[147] de Fernando Pessoa, « L'émergence trop facile de personnalités secondaires » [« A emergência demasiado fácil das personalidades secundárias »] (1917). Écrivain portugais important, Fernando Pessoa a fait l'objet d'études de la part de Bressane juste avant le tournage de *L'agonie*. Le cinéaste a passé une saison à Lisbonne, où il a effectué des recherches sur la vie, l'œuvre et les hétéronymes de Pessoa, qui auraient donné lieu à un film intitulé *Personne* [*Ninguém*]. Le projet, bien qu'il n'ait pas abouti, s'est reflété dans

[145] Ibid., p. 197.

[146] Ma traduction de : « De diferente dos outros, e não o que lhe tem de comum com eles. Fenômenos esses que se caracterizam a doença extrema da época. O que pode ter numa época dessas o espírito da raça dos descobridores? Nada, salvo a repulsa espontânea e o desprezo refletido. (Genial!) Não nos adaptamos porque os céus não se adaptam ao meio mórbido. Não nos adaptando, somos mórbidos. Nesse paradoxo vivemos. Não temos outra esperança nem outro remédio. É só! ».

[147] Fernando Pessoa est célèbre pour ses différents hétéronymes, qu'il appelait également « personnages » ou « personnalités littéraires », dont les plus connus sont Alberto Caeiro, Alvaro de Campos et Ricardo Reis. Chaque hétéronyme était le créateur d'une œuvre spécifique, publiée ou non. Le texte d'António Moura, réponse à un autre texte de Ricardo Reis, réfléchit à l'indifférence de l'époque et à la manière dont l'« avantage individuel » et le refus du commun favorisent l'« incapacité à créer ». Selon Joachim Michael (2014), Pessoa a rejeté comme sienne la création des hétéronymes, affirmant qu'ils lui sont « apparus », ce qui soulève un débat sur la catégorie de l'auteur en tant que sujet créateur et sur une remise en question radicale de la réalité.

les films consécutifs de Bressane, notamment *L'agonie*, comme en témoigne le discours prononcé par Otelo.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, tous les sons du film sont postsynchronisés, c'est-à-dire que les acteurs se doublent eux-mêmes à un stade ultérieur à l'enregistrement. Dans les cinémas narratifs classiques, cela impliquerait un effort de coïncidence entre le mouvement des lèvres et la voix enregistrée, afin de ne pas susciter l'étrangeté ou le décalage. Cependant, dans le discours prononcé par Otelo, le déplacement entre le son et l'image est visible et audible, d'autant plus lorsque, au milieu du discours, Bressane (qui accompagne probablement l'enregistrement) lâche un « Génial ! », en plein monologue de l'acteur. Une fois encore, les décalages et les interférences sont les outils d'une autre expérience de cinéma, loin de l'hypnotisme proposé par l'illusion naturaliste.

Tout au long de la séquence, la voix d'Otelo est manipulée pour éradiquer tout effet naturaliste : outre le décalage image/son, le personnage commence, à un certain moment, à parler et à chanter en espagnol. On connaît déjà la capacité de l'acteur à chanter en plusieurs langues acquise depuis l'enfance, lorsqu'il chantait en anglais, en français et en espagnol pour impressionner le public assistant aux spectacles du groupe théâtral *Companhia Negra de Revistas*. Otelo a également fait une tournée en Amérique Latine et s'est même rendu au Portugal et en Espagne. Dans les casinos de Rio, l'un de ses numéros les plus populaires était une version de la chanson « *Mano a mano* », un tango parodique composé par le chanteur argentin Carlos Gardel.

L'acteur commence à parler en espagnol lorsque le personnage de Sinhô subit un choc profond : tous les invités meurent empoisonnés alors qu'il est en train de discuter de manière animée avec Antena. Réalisant que ce pourrait être sa fille, Aurora (Sandra Pêra), l'auteur du crime, il se déplace dans la maison à sa recherche. La voix perd la fermeté des discours précédents et se transforme en un babillage qui colle à l'expression presque défigurée de l'acteur, qui simule un désespoir histrionique. Un gros plan de Sinhô, filmé dans l'arrière-cour de la maison, montre le visage défiguré par la surprise, l'émotion quelque peu comique exprimée par l'acteur, qui est renforcée par l'espagnol parlé par Otelo :

> *Voyons ce qui s'est passé. Elle est morte, Aurore est morte ! Antena, c'est une chose terrible, Antena. Regarde, Antena. Quelle chose. Morte,*

> *Aurore est morte. Aurore ironique, Aurore ironique ! C'est une Aurore ironique, c'est un coucher de soleil* ![148]

Otelo chante une version méli-mélo de la chanson « *Sus ojos se cerraron* », de Gardel, en guise de commentaire, associée à des images des invités morts dans les positions les plus bizarres. Sinhô réapparaît, exprimant toujours sa perplexité face à la situation, jusqu'à ce que l'instance « personnage » cède la place à l'instance « acteur », dans une rencontre avec Bressane lui-même, en tant que réalisateur. « Ô Julinho ! », commence Otelo (Figure 31), qui n'est plus Sinhô, « Comment peux-tu me faire entrer dans une affaire pareille ? ». « Mais j'ai écrit le rôle pour toi ! », répond Bressane. « Et mon écriture sur ton mouchoir ? », dit Otelo en retirant sa blouse blanche boutonnée et une cordelette de son cou. « Et garde-le là, enlève mon nom du film, je ne suis pas dedans, c'est des conneries ! Au revoir ! » (Figure 32). « Mais Otelo... », rétorque Bressane. « Quel Otelo, pas question ! »[149], termine l'acteur, laissant derrière lui le metteur en scène, qui fait mine d'être surpris.



Figure 31



Figure 32

C'est un moment où l'acteur se détache complètement de la fiction filmique lorsqu'il voit le réalisateur, mais entre dans une autre réalité qui est celle de la fabrication du film. Cette rencontre brouille les frontières entre le diégétique et l'extradiégétique, entre la fiction et la fabrication de cette fiction. Cela est évident dès le ton comique, déjà commencé avec le discours en espagnol, jusqu'à ce déconcertement entre le créateur et la créature, qui se rebelle et demande même d'effacer son existence filmique. C'est la

[148] Ma traduction de : « Vamos a ver que pasó. ¡Es muerta, Aurora es muerta! Antena, es una cosa terrible, Antena. Mira, Antena. Que cosa. Muerta, Aurora está muerta. ¡Aurora irónica, irónica! ¡Esto es una aurora irónica, es un poner del sol! »

[149] Ma traduction de : « "Ô Julinho! Como é que você me mete num negócio desse?" / "Mas eu escrevi o papel para você!" / "E a minha letra no teu lenço? E fica com isso aí, tira meu nome do filme, que eu não tô nessa, isso é palhaçada! Tchau!" / "Mas Otelo..." / "Que Otelo coisa nenhuma!" ».

dernière scène d'Otelo dans un film de Bressane, dans laquelle l'acteur, sur un ton d'adieu facétieux, laisse transparaître l'intimité entre les deux professionnels.

Dans ce film, la *persona* de l'acteur change à travers l'intervention constante du réalisateur lui-même pendant sa prestation. L'artifice de l'échange des voix et des discours intervient fréquemment pour déstabiliser un récit déjà précaire, en utilisant d'autres significations que celle de la transparence classique. Cette interférence du réalisateur semble laisser à découvert la main qui guide ce récit, exposer l'existence du « grand imagier »[150], et fait la preuve qu'il n'a pas le contrôle total sur sa propre œuvre ou sur les autres créatures cinématographiques, ici construites à partir de la corporalité des acteurs et des effets de post-production. Les personnages d'Antena et de Sinhô sont des exemples de l'exposition de ces engrenages, notamment Otelo dans sa querelle avec Bressane. Une créature rebelle, qui n'accepte pas le destin du personnage ni le lien de sa *persona* à l'œuvre.

3. Otelo : entre la *chanchada* et le cinéma expérimental

Guitare chinoise - Ma rencontre avec le cinéma brésilien est une sorte de film-essai, ou mieux, un film-manifeste à l'égard du cinéma expérimental brésilien et plus particulièrement de l'œuvre de Bressane. D'une durée d'un peu moins de huit minutes et truffé d'aphorismes prononcés par le cinéaste lui-même, ce court-métrage bénéficie de la présence de Grande Otelo, qui avait déjà tourné à l'époque *La famille du fracas* et *Le roi du jeu de cartes*. Le film est ponctué de réflexions et d'aphorismes du cinéaste, qui s'adresse plusieurs fois directement à la caméra, micro en main. À l'une de ces occasions, au début du film, Bressane déclare : « Jusqu'à présent, toute ma trajectoire cinématographique s'est constituée dans l'enlèvement de décombres ancestraux. Un élagage drastique. »[151] Voici la justification de la présence de l'acteur des *chanchadas* dans le court-métrage : il était l'un des joyaux re-sélectionnés dans la projection de Bressane au sein de l'histoire du cinéma national.

Le film se déroule à *Sétimo Céu*[152], l'un des endroits préférés du cinéaste à Rio de Janeiro. Grande Otelo apparaît comme l'interlocuteur de Bressane, transformant le

[150] Instance d'énonciation filmique qui peut, selon André Gaudreault et François Jost, être « plus ou moins sensible » en fonction du film. GAUDREAULT, JOST, op. cit., p. 66.
[151] Ma traduction de : « Até agora toda a minha trajetória cinematográfica constitui-se numa remoção do entulho ancestral. Numa poda drástica ».
[152] Situé dans le parc Dois Irmãos.

moment du tournage en une conversation mi-répétée, mi-improvisée sur et à partir des thèmes abordés par le réalisateur. À un moment donné, debout sur un mur, Otelo fredonne en espagnol pendant que Bressane distille ses élocutions ; dans d'autres scènes, il répond, en récitant manifestement un texte écrit par le cinéaste lui-même. L'une des phrases prononcées par l'acteur, est, par exemple, « Ce qu'on ne peut pas confondre, c'est l'érotisme avec ce réseau d'onanisme pioche qui a constitué l'esprit cinématographique contemporain »[153]. Il la lit, affublé de lunettes.

Cependant, le court métrage révèle aussi de brefs moments où la figure d'Otelo se dévoile, sans être aussi manifestement au service du cinéaste. En faisant un commentaire sur *L'agonie* qui n'avait pas encore été filmé, la caméra quitte le réalisateur et tourne à gauche afin de cadrer Otelo. Debout sur un mur, et filmé en contre-plongée, l'acteur sourit discrètement en écoutant Bressane parler, comme une sorte de petite évasion de l'esprit labyrinthique de Bressane. Un plan de coupe révèle maintenant un gros plan d'Otelo, avec une expression sérieuse sur le visage, et la bande sonore laisse entendre la répétition du discours de Bressane sur *L'agonie*. De manière condensée, toutes les caractéristiques de la *persona* d'Otelo, la transition entre la comédie et le drame, la musique, le monologue, sont toutes concentrées dans quelques minutes.

Le personnage d'Otelo, dans ce film et dans d'autres de Bressane auxquels il a participé, sert de contrepoint à lui-même. Dans une autre scène de *Guitare chinoise*, les deux sont encadrés, Otelo au premier plan, Bressane à l'arrière-plan. Otelo dit : « Le cinéma brésilien a l'œil sur le succès. » La caméra change de focale pour montrer Bressane, qui répond : « Le cinéma expérimental a l'œil sur la succession. »[154] Là, l'affrontement devient clair, qui n'est pas vraiment un affrontement, puisqu'il ne s'agit pas d'un combat. Mais une contre-position qui se complète, ou du moins entend exister, celle du cinéma commercial et celle du cinéma expérimental. Le premier est symbolisé par le personnage d'Otelo et le second par Bressane. Le message n'est pas d'annuler l'autre, de nier l'existence, ou de se répudier, mais d'assurer une coexistence nécessaire pour le cinéma, art du futur et art du rêve.

À la fin du court-métrage, Bressane et Otelo sont filmés dos à dos en train de parler, marchant sur la route du *Sétimo Céu*. Bressane dit que c'est un plaisir d'être avec

[153] Ma traduction de : « O que não se pode é confundir erotismo com essa rede de onanismo picareta que se vem constituindo a mente cinematográfica contemporânea ».
[154] Ma traduction de : « O cinema brasileiro está de olho no sucesso » / « O cinema experimental está de olho na sucessão. »

Otelo. Il répond : « Et je te remercie infiniment. Ce que je ne comprends pas, c'est ta folie. Aujourd'hui, parce qu'à l'avenir, bien sûr, ils la comprendront. »[155] Bressane fait signe à la caméra de couper.



Figure 33

Malgré la circulation précaire des films de Bressane, que ce soit pour des raisons de censure ou de rejet de l'expérimentalisme cinématographique par le marché de l'exploitation, la présence d'Otelo dans ces trois longs métrages est intéressante pour le remaniement des typifications vécues par lui au cinéma, mais aussi pour les différents rapports avec sa *persona*, tracés par le discours extra-cinématographique et, souvent, par l'acteur lui-même.

En radicalisant son style, avec des récits de plus en plus raréfiés et fragmentés, Bressane oriente également Otelo vers cette radicalisation, épurant la figuration et le stéréotype auxquels il était soumis dans le cinéma conventionnel pour retravailler ces caractéristiques au sein du cinéma expérimental. Les éléments clés qui permettent d'identifier la *persona* d'Otelo sont là, mais transformés et entrecoupés d'autres éléments, au point qu'il faut chercher en filigrane, surtout dans le domaine de l'intertextualité, le rapport que ceux-ci entretiennent avec la *persona* cinématographique stéréotypé d'Otelo. D'autres éléments filmiques, comme le cadrage, la durée et la fixité des plans, l'ambiance sonore et le montage, ce dernier privilégié par le procédé parataxique récurrent de Bressane, interfèrent et s'ajoutent également au jeu d'acteur d'Otelo.

La participation d'Otelo à *La famille du fracas*, *Le roi du jeu de cartes* et *L'agonie* démontre son intérêt pour l'expansion de son travail dans le cinéma brésilien, mais la circulation restreinte des œuvres expérimentales dans le circuit de la diffusion et de la projection n'a pas changé la façon dont il était perçu dans le cinéma national. À tel point que dans la biographie écrite par Sérgio Cabral, ces trois films ne sont mentionnés

[155] Ma traduction de : « E eu te agradeço imensamente. O que eu não entendo é suas loucuras. Hoje, porque futuramente, claro, eles vão entender. »

qu'occasionnellement, comme un fait curieux, mais ne méritant pas de plus longs commentaires.

Après son partenariat avec Bressane, Otelo a continué à travailler dans le cinéma commercial et surtout à la télévision, le plus souvent dans des rôles secondaires, généralement dans des comédies et des feuilletons. Malgré cela, l'acteur a continué à être une star d'actualité, tant au niveau national, avec divers hommages et l'octroi de la citoyenneté d'honneur à São Paulo et Rio de Janeiro, qu'au niveau international, comme en témoigne l'organisation du Festival de Cinéma des Trois Continents, réalisé à Nantes, qui a prévu de rendre hommage à l'acteur[156]. Il est décédé à Paris, alors qu'il se rendait au festival, le 26 novembre 1993.

[156] Le festival a eu lieu du 23 au 30 novembre 1993. « CINÉMA LE FESTIVAL DES TROIS CONTINENTS à Nantes La route de la soie ». Publié le 02 décembre 1993. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/12/02/cinema-le-festival-des-trois-continents-a-nantes-la-route-de-la-soie_3969371_1819218.html [consulté le 06 septembre 2022].

Chapitre II : Caetano Veloso

1. Transitions entre la scène musicale et le cinéma

Un homme joue au piano, esquissant une mélodie, sans pour autant avoir la moindre idée de ce dont il s'agit. Une femme écoute et, inspirée par les accords, commence à chanter. Il s'agit d'une mise en scène de la chanson « *Lata d'água* », dans le film *Tout bleu* [*Tudo azul*] (Moacyr Fenelon, 1952). Le personnage qui chante est Maria Clara, une dactylo et, à ce moment-là, la maîtresse du pianiste, Ananias (Luiz Delfino). Les gros plans classiques de Maria Clara, avec des lumières créant un halo autour de ses cheveux soigneusement arrangés, alternent avec des images d'une favela, où des femmes marchent en tenant des bidons d'eau sur la tête, illustrant le thème de la chanson.

Une telle scène serait plus ou moins courante dans le cinéma brésilien – ou même dans les films musicaux d'autres pays, compte tenu des différences de contexte socioculturel –, s'il n'y avait un détail : la dactylo Maria Clara est interprétée par la chanteuse Marlene, l'une des reines de l'âge d'or de la radio brésilienne, entre les années 1930 et 1950. Jusque-là, rien de surprenant, car les noms de chanteurs de radio qui ont migré vers le monde du cinéma, notamment aux États-Unis, ne manquent pas. Le problème est que la Marlène du monde diégétique existe simultanément avec le personnage de Maria Clara, sans aucune justification, dans ce que Luís Alberto Rocha Melo appelle la transdiégèse, ou « l'inversion de la relation acteur-personnage »[157], typique des films musicaux. C'est comme si le metteur en scène, Moacyr Fenelon, voulait faire comprendre aux spectateurs : **«** Maria Clara est Marlene ; n'oubliez pas l'existence de la chanteuse, aussi bonne actrice soit-elle **»**.

La présence de vedettes de la radio était courante dans le cinéma brésilien, notamment dans les *chanchadas*, s'inscrivant dans deux cadres. Le premier se tient dans des numéros musicaux intradiégétiques, dans lesquelles les vedettes jouaient le rôle de personnages de soi-même, en chantant, jouant ou dansant, sans interférer de manière significative dans le récit. Dans le deuxième cadre, les vedettes de la radio ont effectivement incarné des personnages fictifs, tels qu'Emilinha Borba dans *Barnabé tu es*

[157] Ma traduction de : « inversion of the actor-character relationship ». MELO Luís Alberto Rocha, « Radio stars on screen: Critiques of stardom in Moacyr Fenelon's *Tudo azul* (1952) », in BERGFELDER Tim, SHAW Lisa & VIEIRA João Luiz (dir.), *Stars and stardom in Brazilian cinema*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2017, p. 151.

à moi [*Barnabé tu és meu*] (1951) ; Dircinha Batista dans *Banane plantain* [*Banana da terra*] (1939), Carmen Miranda dans *Étudiants* [*Estudantes*] (1935) et le duo Alvarenga e Ranchinho dans *L'Ananas bleu* [*Abacaxi Azul*] (1944)[158].

Plusieurs fois, la présence de telles vedettes musicales – tels que Francisco Alves, Carmélia Alves, Linda Batista, Dircinha Batista, Blackout, et bien d'autres – se justifiait par la relation économique entre l'industrie cinématographique, à l'époque encore balbutiante, et l'industrie du disque, qui depuis 1920 avait déjà réussi à s'imposer sur le marché brésilien, en produisant de grandes vedettes de la radio[159]. La période du carnaval était particulièrement lucrative pour cette dernière industrie, notamment grâce à la diffusion des chansons populaires du carnaval. Par conséquent, de nombreuses *chanchadas* sur le thème du carnaval ont suivi le calendrier de sortie des *hits*, étant produites à la fin de l'année précédente pour être lancées juste avant le carnaval et conquérir le public avec leurs mélodies.

Ce lien avec le carnaval se reflétait dans l'intrigue et évidemment dans la bande sonore, avec la mise en scène de spectacles intradiégétiques, mettant en scène les personnages de l'intrigue ou des artistes et musiciens connus. Outre les critères commerciaux de diffusion de la musique, cette logique obéissait également à une stratégie visant à développer le contact plus 'physique' du public avec les vedettes de la radio, en explorant l'image de ces artistes, puisque ce contact entre chanteurs et fans était limité à de petites cabines dans les studios réservés au public, qui accueillaient peu de personnes[160]. Donc, les apparitions de ces vedettes sur l'écran ont également servi de forme d'autopromotion dans l'univers extra-cinématographique, c'est-à-dire, dans l'univers de la musique.

Cette dynamique brésilienne entre l'industrie cinématographique et musicale est encore plus pressante à Hollywood. Dans ce système, il est courant de 'découvrir' des stars de la musique qui, grâce à une apparence adaptée aux normes de l'industrie cinématographique américaine et/ou à des compétences techniques autres que la musique

[158] De ces films, seul *Barnabé tu es à moi* a survécu au temps. De nombreux films brésiliens n'ont pas été conservés, il ne reste que les synopsis, et nous ne pouvons donc pas évaluer la proéminence de ces prestations dans les films (durée de la présence sur l'écran, cadrage, répliques etc.). Emilinha dans *Barnabé*, par exemple, n'a pas beaucoup d'importance, occupant la place de la demoiselle en détresse, mais sans avoir la même pertinence pour l'intrigue que l'actrice Eliana Macedo, qui était habituellement choisie pour ce rôle.

[159] Une autre caractéristique intéressante de ces premiers films musicaux est que beaucoup d'entre eux, dans les affiches publicitaires, ne portent pas les noms des interprètes des personnages qui jouent dans l'intrigue, mais ceux des artistes les plus en vue.

[160] AUGUSTO, op. cit., p. 91.

– danse ou théâtre, par exemple – peuvent franchir avec succès la frontière entre ces domaines du spectacle.

Le premier cas de célébrité en *crossover* réussie est peut-être celui de Bing Crosby, l'une des premières stars américaines de caractère multimédia. Comme de plusieurs stars de la radio brésilienne qui sont apparues dans les numéros musicaux des *chanchadas*, Crosby a commencé sa carrière à la fin des années 1920, en jouant dans le groupe *The Rythm Boys* dans des salles de concert. Il se démarque progressivement au sein du groupe et commence à jouer en tant qu'artiste solo à la radio, sur des enregistrements et dans des concerts. Il commence à élargir ensuite son champ d'action au cinéma dans des courts métrages du cinéaste Mack Sennett, puis dans des longs métrages.

Travaillant simultanément à la radio et au cinéma, il a fait l'objet d'un travail d'image publique visant à associer les intérêts des studios de radio et de cinéma à la voix de *crooner* de Crosby. Ainsi, Crosby avait une *persona* publique et, par conséquent, artistique, liée à la figure du '*good Joe*', un type ordinaire et sympathique, mais qui ne se laissait pas faire lorsque ses droits fondamentaux étaient menacés[161]. Cette image correspondait parfaitement à l'époque de la dépression économique, qui exigeait plus de gravité de la part des stars masculines. Crosby apparaît dans plus de 70 films, sa célébrité culminant avec un Oscar pour *La route semée d'étoiles* [*Going My Way*] (1944), dans lequel il joue le rôle du père O'Malley. Le rôle est tellement réussi que Crosby le reprend l'année suivante dans *Les cloches de Sainte-Marie* [*The Bells of St. Mary's*] (1945).

La chanteuse Carmen Miranda est un croisement entre les stars de la radio brésilienne et les stars américaines du cinéma et de la radio. Née au Portugal, mais élevée à Rio de Janeiro, Carmen a commencé à chanter dès son enfance. Au début de sa carrière de chanteuse, elle rêve de jouer dans des films, ce qui, après quelques tentatives cinématographiques ratées et un succès retentissant à la radio, devient réalité[162].

Elle participe à de diverses productions brésiliennes, dont *Allô, allô, Brésil !* [*Alô, alô, Brasil !*] (Wallace Downey, 1935) et *Allô, allô carnaval !* [*Alô, alô carnaval !*] (Adhemar Gonzaga, 1936)[163], aux côtés de sa sœur Aurora Miranda et d'autres vedettes de la radio. Au début de l'histoire du cinéma brésilien, les premiers films musicaux étaient

[161] WRIGHT Julie Lobalzo, *Crossover stardom: popular male music stars in American cinema*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017.
[162] CASTRO Ruy, *Carmen, uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 53.
[163] Les titres des deux films font référence à la formule de salutation des annonceurs radio, 'allo', un fait qui prouve l'étroite relation entre les deux industries.

une sorte de compilation de numéros musicaux joués à l'écran qui souvent se superposaient à la trame. Plus tard, avec l'introduction d'intrigues plus complexes, Carmen a également commencé à jouer des rôles. L'un d'entre eux est celui qu'elle tient dans *Étudiants*, où elle joue le rôle de Mimi, une jeune chanteuse amoureuse de Mário, personnage interprété par le chanteur Mário Reis.

Phénomène éblouissant au cinéma et à la radio, elle est invitée en 1939 par le célèbre producteur Lee Schubert, à signer un contrat de huit semaines pour le spectacle de revue comique et musicale *Streets of Paris*[164], à Broadway. L'actrice et chanteuse émigre donc aux États-Unis et commence à y construire sa carrière, où, en plus d'interpréter des numéros musicaux, elle joue des personnages au cinéma qui soulignent les stéréotypes associés à la population latine. Ces stéréotypes étaient renforcés grâce à l'utilisation de costumes exotiques pour les standards nord-américains, inspirés des costumes typiques de Bahia[165], et à la manière presque caricaturale de chanter et de parler, avec un fort accent pour souligner son caractère étranger[166]. Ces caractéristiques, ainsi que les mouvements sensuels de ses performances musicales, lui ont valu l'épithète de *Brazillian bombshell*.

Bing Crosby et Carmen Miranda sont des exemples de cette fluidité artistique et de la construction consciente de leur *personae*, passant d'une niche à l'autre de l'industrie du divertissement et sédimentant de nouveaux espaces qui ont collaboré à la reconnaissance du public, des critiques et au développement de nouvelles compétences. Cependant, à la différence de ces artistes qui ont su passer habilement d'un média à l'autre, il existe des cas courants de films créés presque exclusivement comme une stratégie de marketing intermédia, qui mettent en vedette de grands noms de la musique.

L'un des exemples les plus réussis est celui des Beatles qui, de 1964 à 1970, ont sorti cinq longs métrages, marquant ainsi la tradition des films musicaux pop britanniques[167] : *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), *Help !* (Richard Lester, 1965), *Magical Mystery Tour* (The Beatles, 1967), *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968) et *Let it be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970), tous liés à des *singles* ou des albums

[164] Selon Ruy Castro, la distribution comprenait les comédiens Bobby Clark, Luella Gear et le duo comique Abbott & Costello. CASTRO, op. cit., p. 222.
[165] STAM, op. cit., p. 134.
[166] SHAW Lisa, « Carmen Miranda's voice in Hollywood » in WHITTAKER Tom, WRIGHT Sarah (dir.), *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 175-180.
[167] GLYNN Stephen, *The British Pop Music Film: The Beatles and Beyond*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

du groupe. Parmi les cinq, *Help !* se distingue des autres parce qu'il crée un « produit de masse totalement fictif »[168] dans lequel les membres du groupe jouent des rôles fictifs d'eux-mêmes, contribuant à la résolution des conflits dans la narration, même si c'est de manière vague et sans un fil logique plus rigoureux. Malgré les succès au box-office, notamment de *A Hard Day's Night*, aucun des membres du groupe n'a suivi une carrière plus professionnelle dans le cinéma. L'exception est Ringo Starr, qui a joué dans quelques longs métrages britanniques, mais ils ne l'ont pas rendu célèbre en tant qu'acteur en dehors de la Grande-Bretagne.

Inspiré par les succès cinématographiques des Beatles, le chanteur populaire brésilien Roberto Carlos, surnommé 'le roi du iê iê iê'[169] et leader du mouvement *Jovem Guarda*[170], a également sorti une trilogie de films : *Roberto Carlos au rythme de l'aventure* [*Roberto Carlos em ritmo de aventura*] (1968), *Roberto Carlos et le diamant rose* [*Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*] (1970) et *Roberto Carlos à 300 kilomètres par heure* [*Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*] (1971). Dans ces trois films, réalisés par Roberto Farias, cinéaste reconnu du cinéma indépendant de l'époque, le chanteur incarne à l'écran la *persona* qu'il avait déjà construite les années précédentes : le playboy énergique, prêt à affronter des bandits et à participer à des poursuites en voiture[171]. Dans *Roberto Carlos au rythme de l'aventure*, la narration entrecoupe des scènes de poursuite avec des performances musicales du personnage principal, notamment une répétition du tube « *Eu sou terrível* ». L'engagement du chanteur est tel qu'il refuse de faire appel à des cascadeurs et joue dans des scènes dangereuses, à l'intérieur d'un hélicoptère qui traverse un tunnel ou dans une voiture suspendue par une grue au sommet d'un immeuble[172].

Lorsqu'on lui demande si elle connaît Roberto Carlos, la chanteuse Maria Bethânia, alors nouvelle venue à Rio de Janeiro, affirme : « Je ne le connais pas, vous savez. (...) Ce n'est pas du snobisme, comment pourrais-je snober Roberto Carlos ? C'est

[168] Ma traduction de : « mainstream fully fictional product ». Ibid., p. 94.
[169] Néologisme brésilien de 'yeah yeah yeah'.
[170] Ce mouvement a débuté dans les années 1960 avec une émission de télévision du même nom. Les membres étaient inspirés par le *rock 'n roll* et par des figures comme les Beatles et Elvis Presley.
[171] GARSON Marcelo, « Roberto Carlos como mediador cultural: Música jovem, TV e rádio », *Tempo Social*, vol. 32, nº 2, mai-ago 2020, pp. 101-122.
[172] « VOLTA do 'rei' detona relançamentos », *O Estado de S. Paulo*, mis en ligne le 30 nov. 2000, URL : https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,volta-do-rei-detona-relancamentos,20001130p4213 [consulté le 12 mars 2022].

l'homme le plus célèbre du Brésil »[173]. C'est dans cette atmosphère de coulisses et de conversations avec la chanteuse que Julio Bressane, en partenariat avec Eduardo Escorel, réalise le court documentaire *Bethânia tout près - À propos d'un concert*. Le film enregistre en format documentaire le premier concert de la chanteuse Maria Bethânia à Rio de Janeiro, après sa consécration dans le spectacle politique *Opinião,* du groupe *Teatro de Arena*, en 1965.

Ce premier contact audiovisuel avec l'univers de la musique se transmue au fil des années, se configurant comme une véritable obsession du cinéaste pour la musique populaire brésilienne, dont les chansons « jouent le rôle de narrateur/commentateur à la croisée des signes imagés et sonores, proposant des déchiffrements »[174] au spectateur, selon la chercheuse Virginia Osorio Flôres. Dans toute son œuvre, c'est Bressane lui-même qui fait le choix[175] de chaque musique composant le « paysage sonore »[176] de ses films. Les genres musicaux vont généralement des *marchinhas* carnavalesques[177] aux sambas, boléros et autres grands classiques de la chanson populaire brésilienne, mais comprennent également du jazz et du rock américain de Louis Armstrong, Bob Dylan et Jimi Hendrix, par exemple. Les bandes sonores sont également imprégnées d'extraits de musiques de films, dont beaucoup proviennent de l'œuvre d'Alfred Hitchcock, comme

[173] Plus tard, Maria Bethânia enregistrera plusieurs tubes de Roberto Carlos et Erasmo Carlos, dont l'album *As canções que você fez para mim* (1993). Julio Bressane réalise le vidéoclip de la chanson du même nom, sorti en 1994.

[174] Ma traduction de : « desempenham papel de narrador/comentador trabalhando num cruzamento de signos imagéticos e sonoros, propondo decifrações ». FLORES Virgina Osorio, « Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane », in FONSECA Eduardo Dias, RAMALHO Fábio Allan Mendes (Dir.), *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*, Foz do Iguaçu, EDUNILA, 2020, p. 84.

[175] Dans les génériques, Bressane se place généralement comme responsable de la bande sonore, bien qu'il ne l'interprète pas musicalement. Nous avons opté pour le terme 'choix' afin de ne pas troubler le lecteur, car il s'agit davantage du choix des chansons que de leur exécution ou de la création d'une bande-son inédite.

[176] Créé par le compositeur et chercheur canadien Raymond Murray Schafer, le concept de « paysage sonore » fait référence à « tout domaine d'étude acoustique ». Pour lui, un paysage sonore peut être une composition musicale, un programme radio ou tout autre son, qui peut être isolé pour être analysé de la même manière qu'un paysage géographique. Ma traduction de : « any acoustic field of study ». SCHAFER Raymond Murray, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, New York: Knopf, 1994 [1977], p. 7. Ce concept a été adopté par les chercheurs en cinéma expérimental qui donnent à la bande sonore le même statut que la bande visuelle. De cette façon, le « paysage sonore » – ou aussi « image sonore », expression utilisée comme synonyme – serait une matière cinématographique pleine de significations, englobant les sons ambiants, les bruits, les voix, la musique intra ou extra-diégétique, et aussi le silence.

[177] La *marchinha* carnavalesque est un genre musical populaire apparu à la fin du XIXe siècle à Rio de Janeiro et qui fait la satire de la gravité des marches militaires, typique de l'inversion de sens du carnaval. Les bandes de *marchinhas* sont composées par des trombones, des tubas, des cors, des clarinettes, des flûtes, des piccolos et des percussions. La première *marchinha* réussie est « *Ó Abre Alas* », de 1899, composée par Chiquinha Gonzaga. Pour en savoir plus, cf. TINHORÃO José Ramos, *História social da música popular brasileira*, São Paulo, Ed. 34, 1998 (1990), p. 237-245.

Pas de printemps pour Marnie [*Marnie*] (1964) et *Psychose* [*Psycho*] (1960), ou de films de série B, comme les compositions de Roger Roger [178].

En outre, le « paysage sonore » de la filmographie de Bressane comprend également, par la suite, l'utilisation d'extraits acoustiques de ses propres films, ce qui se produit, par exemple, dans *Film d'amour* et *Education sentimentale*. Ce geste d'autocitation devient une reprise de sa propre création, établissant de nouvelles couches de signification[179]. Dans l'œuvre de Bressane, la bande sonore est élevée au rang d'« attraction autonome »[180], dans un mouvement dialectique entre le son et l'image, entre le passé et le présent, entre l'étranger et le national. De tels choix sont symptomatiques de l'éclectisme du cinéaste et deviennent également une grande source d'intertextualité dans son œuvre.

L'intérêt de Bressane pour la musique ne se concentre pas exclusivement sur la bande sonore et son édition ultérieure dans les films, associant image et son. Dans ses écrits publiés[181], le cinéaste fait référence et analyse l'œuvre de plusieurs musiciens, comme le chanteur Mário de Oliveira Ramos, connu sous le nom de Vassourinha (1923-1942), sujet du texte « *Vassourinha : Ulisses na Record* »[182]. Dans cet écrit, comme dans beaucoup d'autres, Bressane fait de la sémiotique l'outil pour parler des enregistrements laissés par Vassourinha dans sa courte carrière. Ainsi, il parle d'une traduction entre les langues ou au sein d'une même langue, croisant les références musicales et le langage du cinéma lui-même, comme le montre l'extrait suivant :

> Vassourinha a une voix-mosaïque, voix-couette-de-détails, voix-bus, voix-métaphore, où se promènent Mário Reis, J. Veiga, C. Galhardo, Isaurinha Garcia, D. Caymmi et beaucoup O. Silva, la Multitude. (...) Vassourinha est la même chose, mais différente. Son chant presque parlé, mais pas encore, présente des contrastes de clair-obscur, un noir

[178] Roger Roger (1911-1995) était un compositeur français dont les bandes sonores non commandées ont été utilisées dans des centaines de documentaires, de films et de sitcoms. Une partie de la musique utilisée par Julio Bressane dans *Amour fou* faisait partie de la bande-son de la série américaine de science-fiction *Flash Gordon* (1936), basée sur le héros de bande dessinée du même nom.
[179] Pour savoir plus sur la sonorité dans l'œuvre de Bressane, cf. FLORES Virginia Osorio, « Além dos limites do quadro: O som a partir do cinema moderno », Thèse de doctorat, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
[180] HADDAD, Naief, « Julio Bressane afirma que seus filmes 'representam movimento aberrante' », *Folha de S. Paulo*, mis en ligne le 22 octobre 2017. URL : https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1928687-julio-bressane-cineasta-prolifico-nada-convencional-e-de-plateias-restritas.shtml [consulté le 04 octobre 2021].
[181] Bressane a publié quatre essais : *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) e *Deslimite* (2011).
[182] BRESSANE Julio, *Alguns*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 7-15.

> et blanc doux, tourné en Cinédia. Des *stock-shots* des voix exemplaires de son époque et de son milieu sont projetées sur l'écran »[183].

La fascination pour certains noms dans la musique – mais aussi dans d'autres domaines de la connaissance et des arts – se mêle à d'autres admirations, à l'appréciation de l'œuvre de tel ou tel artiste, à l'analyse poétique qui se construit comme un réseau, une variation de trame, interconnectée. C'est comme si Bressane transposait sur papier et en mots ce qu'il fait au cinéma avec les images et les sons. C'est également le cas de ses deux films aux thèmes plus ancrés dans l'univers musical : *Tabou* 1982) et *Le mandarin* (1995). Le premier est la rencontre imaginée par le cinéaste entre de grands noms de la musique et de la littérature brésiliennes, placée en parallèle avec le film homonyme de F. W. Murnau et Robert Flaherty, tant pour le titre que pour les images[184] ; le second, une sorte de biographie filmée transmutée d'une grande idole de Bressane, l'interprète musical Mário Reis. Dans les deux films, Bressane fait appel à des musiciens pour jouer les rôles principaux et secondaires, tels que Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa et Edu Lobo.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons au choix d'acteurs non professionnels, ou d'acteurs-musiciens, si nous pouvons les appeler ainsi, pour intégrer la distribution de ces deux films de Bressane. Cependant, pour des raisons d'espace et de temps, notre analyse se fera de manière plus détaillée sur *Tabou*, dans lequel l'un des protagonistes est joué par le chanteur et compositeur Caetano Veloso. Ce choix est dû à la prééminence que le musicien a dans le film, contrairement à *Le mandarin*, qui réunit plusieurs personnalités de la musique, mais pas avec le même poids que C. Veloso dans ce premier film. En outre, le personnage principal de *Le mandarin* est interprété par Fernando Eiras, un acteur professionnel avec lequel Bressane s'est associé à plusieurs reprises au cours des années suivantes.

Il est important de souligner, cependant, que bien qu'ils ne soient pas des acteurs de cinéma professionnels, ces artistes sont des vedettes renommées de l'industrie phonographique brésilienne. Ces choix brouillent les frontières entre une industrie et l'autre, entre l'univers cinématographique et le musical, à l'intérieur d'un univers plus vaste, celui du divertissement. Nous tenterons de comprendre comment le vedettariat de

---

[183] Ma traduction de : « Tem Vassourinha uma voz-mosaico, voz-manta-de-detalhes, voz-ônibus, voz-metáfora, onde passeiam Mário Reis, J. Veiga, C. Galhardo, Isaurinha Garcia, D. Caymmi e muito O. Silva, o Multidão. (...) O Vassourinha todo é igual, mas diferente. Seu canto quase falado, mas ainda não, tem contrastes de claro-escuro, suave branco e preto, e rodado na Cinédia. Projetam-se na tela stock-shots das vozes exemplares de seu tempo e meio. » Ibid., p. 8.

[184] Nous aborderons cette relation de manière plus approfondie au cours de ce chapitre.

l'un interfère dans la conception filmique de l'autre ; comment les corporalités sont activées sur la scène et sur l'écran. En cela, nous sommes également intéressés à repenser la catégorie même d'acteur, qui implique également certaines sous-catégories, telles que ‘non-acteur’, acteur non-professionnel et acteur ‘naturel’, dont nous parlerons à la fin du chapitre.

La constitution de ces castings vise à interconnecter des temps, des pensées et des créations artistiques de différentes périodes de l'histoire du Brésil, dans une intention clairement intertextuelle du cinéaste. Notre hypothèse est que ces acteurs-musiciens remplissent une fonction dans les films de Bressane : par leur présence, leur *persona*, leur œuvre, ces personnalités effectuent une triangulation du temps, reliant le modernisme littéraire-musical, vécu dans les années 1920 et 1930, au mouvement tropicaliste, également littéraire-musical, des années 1960-1970, et aussi au temps présent de *Tabou*, filmé dans un contexte de distension politique et à la veille du mouvement *Diretas Já*[185].

En ce sens, plus que de travailler le jeu de ces acteurs-musiciens dans des prestations qui exigent des techniques plus spécifiques, Bressane parie sur la présence brute de ces artistes, incarnant non pas tant un personnage, mais eux-mêmes. Ceci est prouvé principalement par l'insistance à les enregistrer en train de chanter, avec la guitare ou *a cappella*, en son direct, sans le recours à d'autres instruments ou l'utilisation de chansons préalablement doublées. Cette orientation paraît laisser sur la surface filmique, sans les confondre avec les personnages qu'ils sont censés interpréter, la marque de ses *personae*, comme une manière de promouvoir le film, mais aussi d’assurer l'intertextualité et la fusion des temps.

2. *Tabou*, un film décisif

Une partie de l’œuvre de Bressane est traversée par une violence corporelle stylisée incarnée par ses acteurs, depuis ses premiers films, dans la phase Belair[186], jusqu'aux films réalisés dans la période post-exil, déjà de retour au Brésil. Homicides, inceste, nécrophilie, meurtres en série et mutilations sont souvent mis en scène dans la première phase de la filmographie de Bressane, ainsi que de plusieurs autres cinéastes du *Cinema Marginal*. Cette violence, cependant, est mise en scène sous une veine d'ironie,

[185] Mouvement populaire, composé principalement de jeunes étudiants, qui a lutté pour des élections présidentielles directes pendant l’adoucissement du régime militaire en 1983 et 1984.
[186] Sur le collectif Belair, cf. p. 7 et p. 27 de cette thèse.

de débauche et d'exagération totale. Cela s'explique par le contexte artistique de l'époque, dans lequel diverses disciplines penchaient vers le kitsch, le mauvais goût et le grotesque[187] comme une forme de commentaire de l'environnement politique post-coup d'État militaire, ainsi qu'un rejet des valeurs patriarcales et familiales, « ce monde aux rituels établis et sans évolution »[188], comme le soulignent à juste titre Pedro Guimarães et Sandro de Oliveira.

Le processus de création du *Cinema Marginal* a rejeté l'esthétique de la beauté au profit de la « *avacalhação* »[189] dont parle le protagoniste de *Le bandit de la lumière rouge*. Cela se reflète dans la conception de jeu et dans la violence incarnée par les acteurs de films tels que *L'ange est né, Il a tué sa famille et est allé au cinéma*, *Baron Olavo, l'horrible*, *Attention madame* et *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, où abondent les scènes de cette violence stylisée, excessive et souvent dérisoire, dont certains titres rappellent cette caractéristique.

Bressane affirme dans *Guitare chinoise : Ma rencontre avec le cinéma brésilien* que *L'agonie* fut le dernier film du collectif Belair, malgré la déconnexion entre les membres originels du collectif (Sganzerla et Ignez) et cette entreprise du cinéaste. Cela peut être révélateur de certains choix opérés par Bressane tout au long du film, comme, une fois de plus, la figuration de la violence, encore très latente dans l'imaginaire de la classe artistique.

Dans notre analyse de la dernière scène avec Grande Otelo dans *L'agonie*, nous avons comme toile de fond le massacre exécuté par la fille de Sinhô, jouée par Sandra Pera. Les meurtres sont cependant mis en scène de manière ironique, en grande partie grâce à la présence de l'acteur comique. Pendant que Sinhô parle avec animation à Antena, les figurants, qui jusqu'alors interagissaient autour d'une table avec de la nourriture et des boissons, commencent à mourir peu à peu. Certains tombent sur la table, d'autres sur le sol, d'autres encore meurent de façon « histrionique »[190], les bras ouverts. La scène se construit de manière plus ou moins comique, étant donné qu'elle se déroule pendant que

[187] GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit., p. 70.
[188] Ibid., p. 73.
[189] Mot qui signifie rabaisser, dévaloriser, avilir, déshonorer.
[190] Je me réfère à l'histrionique dans les termes proposés par la chercheuse Roberta E. Pearson, dans son analyse du jeu des acteurs dans les films Biograph des années 1908 et 1914. Le code de jeu histrionique [*histrionic code*] se caractérise par une performance virtuose et ostentatoire, davantage liée à un contexte théâtral qu'à la réalité. Les gestes sont expansifs, exagérés et répertoriés dans des manuels. Il est placé en opposition au code de vraisemblance [*verisimilar code*], qui introduit des gestes plus sobres liés à des situations quotidiennes, donnant une touche réaliste et une complexité aux personnages. Pour en savoir plus, cf. PEARSON Roberta E., *Eloquent Gestures : The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.

les personnages au premier plan parlent et ne se rendent pas compte de ce qui se passe au fond. Le jeu d'Otelo, qui mêle des répliques portugaises et espagnoles, la musique qu'il chante et le gros plan avec une grimace grotesque, donnent également le ton de la séquence de ce meurtre de masse, qui se termine par la sortie de scène d'Otelo.

Dans *Le géant de l'Amérique*, le film qui suit *L'agonie*, la violence stylisée cède progressivement la place à l'érotisme, à une pulsion de vie. Lors de sa descente aux enfers, le personnage de Jece Valadão tombe sur un donjon, où des femmes à moitié nues sont torturées dans une approche plus sadomasochiste que violente, référence aux films pornographiques (appelés *pornochanchadas*) produits à l'époque. Malgré le ton mélancolique de la fin du film, dans lequel « Valadão » apparaît vieilli et marchant seul le long d'une route, *Le géant* est entrecoupé par la présence d'un pénis géant, en papier mâché, qui séduit le personnage joué par Rogéria, une artiste transsexuelle bien connue dans le monde du spectacle brésilien.

C'est en effet à partir de *Tabou* que cette atmosphère ironique d'agression s'estompe complètement. Le film, construit comme une mosaïque de références musicales et littéraires, est parsemé d'un érotisme visible dans les images et souvent suggéré dans les dialogues et les paroles des musiques de la bande-son. Cet érotisme dans *Tabou* est mis en scène et vécu en trois temps, car le film est entrecoupé d'images de deux autres films : *Tabou* (1931) t *Le supplice* [*O suplício*] (réalisateur inconnu, 1928)[191]. En ce sens, le choix du titre est curieux, dans un film si traversé par la sexualité. Cependant, le titre n'est pas déraisonnable, car il fait précisément un clin d'œil au *Tabou* de Murnau, celui-ci, oui, traitant d'un tabou.

Tabou (1931), le dernier film du cinéaste allemand, aussi scénarisé par le documentariste Robert Flaherty, traite d'une légende sur l'île de Bora Bora, qui prône le choix d'une vierge qui ne pourra jamais être désirée, touchée ou regardée par les hommes de l'archipel. Si cela se produit, la punition de « TABU » s'abattra sur les personnes impliquées, ce qui détermine la mort de la vierge et de son amant. Ainsi, le film parle précisément d'une castration, d'un interdit lié aux désirs sexuels et à l'amour lui-même.

[191] Au moins deux chercheurs attribuent les inserts pornographiques de *Tabou* (1982) à un film intitulé *Le supplice*, daté de 1928 et dont l'auteur est inconnu, à savoir Francisco Elinaldo Teixeira (2011) et Bernadette Lyra (1995). Cependant, nous n'avons trouvé aucune trace de ce film, c'est pourquoi nous appellerons ces images des *blue movies*, comme on appelait les premiers films pornographiques. Pour en savoir plus, cf. LYRA Bernadette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, 1995, p. 41, et TEIXEIRA Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011, p. 243.

Si ce *Tabou* traite de la punition du désir sexuel, l'autre *Tabou* se construit précisément dans la direction opposée : c'est à travers une sexualité puissante, provenant à la fois des corps des acteurs et des *blue movies* qui imprègnent le récit, que le film de Bressane brise le *Tabou* de Murnau pour la « transformation permanente du tabou en totem » [192], selon les termes du 'Manifeste anthropophage'[193], d'Oswald de Andrade.

Oswald est, en effet, l'une des principales figures du *Tabou* de Bressane. En plus d'être une sorte de personnage-médiateur, joué par Colé Santana, dans ses pérégrinations à travers les paysages de Rio de Janeiro, Oswald est aussi l'auteur du manifeste mentionné, qui a inspiré Bressane depuis ses premiers films. L''anthropophagie' d'Oswald de Andrade a rendu explicite la métaphore cannibale[194], empruntée aux premiers indigènes, comme proposition pour vivre l'art et la culture brésilienne, c'est-à-dire assimiler les éléments des cultures étrangères et les réinventer en fonction de nos paramètres et expériences, pour, dès lors, constituer un produit d'exportation authentiquement brésilien. Le film est ainsi configuré comme une collection de références et de citations qui favorisent l'apparition d'une sorte de mythe fondateur de la culture nationale, à la manière du mouvement moderniste de 1922, qui a proposé une redéfinition de la nationalité brésilienne[195].

[192] Référence au texte « Totem et Tabou », de Sigmund Freud, publié en 1913.

[193] Ma traduction de : « transformação permanente do tabu em totem ». ANDRADE Oswald de, « O manifesto antropófago », in TELES Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis, Vozes, 2009, p. 504-511.

[194] « Il s'agit d'incorporer l'autre, dans sa langue, ou l'autre de la langue, et en même temps de la manger pour accomplir la transformation. (…) Il s'agit bien autrement de faire face au refoulé de l'action coloniale, et surtout de repenser ce refoulement, en dépit et au-delà des discours de l'Occident. » CARVALHO Luiz Fernando Medeiros de, COUBE Fabio Marchon, MARGEL Serge et al., « Le Manifeste anthropophage, un menu pour bien manger », *Lignes*, vol. 1, n° 40, 2013, p. 102-115, paragr. 6, URL : « https://www.cairn.info/revue-lignes-2013-1-page-102.htm » [consulté le 21 avril 2022].

[195] En 1982, la Semaine de l'Art Moderne [Semana de Arte Moderna], événement clé pour la compréhension du modernisme brésilien, a eu 60 ans et, par conséquent, la figure d'Oswald de Andrade a connu un certain renouveau. Au 15e Festival du Cinéma Brésilien de Brasília, au moins deux autres films sont liés à l'écrivain : *Eh Pagu eh* (Ivo Branco, 1982), sur l'ex-femme d'Oswald, Patricia Galvão, et *Le roi de la bougie* [*O rei da vela*] (1983), réalisé par José Celso Martinez Correia, mais qui, faute de certificat de censure, n'a pas pu participer au Festival. En 1982, le cinéaste Paulo Veríssimo était en train de produire *Macunaíma – Cœur du Brésil* [*Macunaíma - Coração do Brasil*], qui devait sortir l'année suivante pour commémorer le 90e anniversaire de Mário de Andrade et le 55e anniversaire de son œuvre la plus connue, *Macunaíma*. Le modernisme littéraire brésilien était donc très présent dans la production cinématographique nationale.

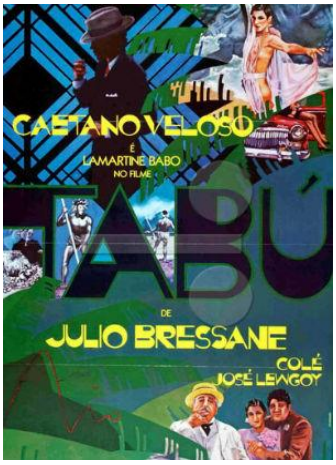

Figure 34

Cette vision du mythe fondateur du film – dont l'affiche reprend comme couleurs principales celles du drapeau brésilien, le jaune, le vert et le bleu (Figure 34) – s'appuie sur des images de la nature. Plus précisément, figurent images de la mer – récurrent chez Bressane –, du sable et de la terre, renvoyant à une idée du tellurique, et de la forêt, représentée par la cime des arbres.

L'une des séquences les plus emblématiques de ces symboles de la nature est placée au début du film, comme une espèce d'introduction, après le prologue de coulisses. Dans un lieu très boisé, peut-être une place, les arbres sont filmés de manière chaotique, dans des mouvements rapides et apparemment désordonnés, dans d'angles décadrés, alternant la direction de la caméra vers le haut et le bas, empêchant une formation plus claire des formes. Ce qui se configure, dans cette manipulation frénétique de la caméra, c'est une abstraction des éléments réels, qui deviennent des flous de couleurs et des lignes de lumière qui découpent l'écran.

Peu après, une autre scène est construite ayant aussi les arbres comme thème. Cette fois, la caméra est placée totalement contre-plongée, à 90 degrés par rapport au sol. Vues d'en bas, les cimes des arbres sont soumises à un mouvement de rotation de la caméra autour de son propre axe, dans les sens horaire et anti-horaire, créant un effet kaléidoscopique par rapport à l'image. Cette même mise-en-scène est réintroduite à la fin du film, mais de manière plus pausée. La caméra, toujours en contre-plongée, 'marche' à travers les arbres. Parfois, elle encadre un réverbère, parfois elle tourne autour de son propre axe, en regardant toujours le ciel. Ces mouvements plus ordonnés et moins frénétiques ressemblent à une danse, sans toutefois suivre une chorégraphie rigide.

Ces scènes illustrent bien ce qu'Ismail Xavier[196] appelle la caméra « divergente ». Chez Bressane, la caméra n'agit pas exclusivement comme une instance d'énonciation, toujours en faveur de l'intrigue. Au contraire, elle se donne le droit de cadrer d'autres éléments que les personnages, ce qui fragmente l'univers diégétique et raréfie considérablement le récit filmique. À propos des scènes décrites ci-dessus, Xavier parle précisément de la caméra comme d'une extension du corps, dans « des mouvements propres à composer, avec la cime des arbres, une chorégraphie en accord avec la chanson du carnaval »[197].

Les extraits du *Tabou* de Murnau collaborent également à cette conception fondatrice, puisque Bressane ne reprend que les scènes de la première partie du *Tabou* de 1931, intitulée 'Premier chapitre - Le paradis', qui s'attachent à présenter les coutumes des indigènes de l'île de Bora Bora. Liée à ces images, la *marchinha* carnavalesque « *História do Brasil* », de Lamartine Babo, ajoute une autre signification, dans une approche iconoclaste et comique[198] qui mélange divers symboles de la découverte et de la fondation du Brésil, comme les personnages Peri et Ceci[199], la découverte du Brésil par Pedro Álvares Cabral et la création subséquente du *guaraná* et de la *feijoada*[200], deux autres symboles de la cuisine brésilienne.

Qui a inventé le Brésil ?
C'était M. Cabral !
C'était M. Cabral !
Le vingt-et-un avril
Deux mois après le carnaval
Après
Ceci a aimé Peri
Peri a embrassé Ceci
Au son...
Au son du Guarani !
Du Guarani au guarana

[196] XAVIER, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », op. cit.
[197] Ma traduction de : « movimentos aptos a compor, com a copa das árvores, uma coreografia em sintonia com a canção carnavalesca». Ibid., p. 9-10.
[198] Au sujet du caractère ludique qui imprègne cette *marchinha*, en utilisant des symboles nationaux, nous pourrions attribuer des caractéristiques identifiées par José Miguel Wisnik dans des poèmes d'Oswald de Andrade, dans lesquels « assumer ouvertement ce qui est grotesque et avili dans l'histoire des colonisés signifie en même temps, en le rachetant par l'humour, affirmer un nouvel ethos et un nouveau pathos plus tragico-carnavalesque qu'épique ». Ma traduction de: « assumir escancaradamente o que há de farsesco e rebaixado na história do colonizado significa ao mesmo tempo, resgatando-o pelo humor, afirmar um novo ethos e um novo pathos mais trágico-carnavalesco do que épico. » WISNIK José Miguel, « Entre o erudito e o popular », *Revista de História*, nº 157, 1º semestre 2007, p. 60.
[199] Personnages du roman de la phase indienne de l'écrivain José de Alencar, *O Guarani*, publié en 1857. Peri est un aborigène dompté, qui tombe amoureux de Ceci, femme descendante des Portugais blancs.
[200] Le *guaraná* est une plante originaire de l'Amazonie, avec laquelle on fait plusieurs produits de l'industrie alimentaire. La *feijoada* est un plat typique brésilien, fait avec du haricot noir et des morceaux de porc.

> La feijoada est apparue
> Et plus tard, le Paraty[201]

Suite à la question des figures liées au mythe fondateur brésilien dans *Tabou*, Bressane commente, à propos des images de *Tabou* de Murnau, dans un *press-book* :

> La vision du paradis *Tabou*, de Murnau, est notre Brésil du 16ème siècle à l'envers, Rio de Janeiro est un ancien sanctuaire, le petit coin de Dieu, ville païenne, préhistoire au bord de la mer, font briller dans cette ville (bouche édentée) les signes d'un ex-éden... Les dieux sont partis... le tabou est resté à Rio ? Si c'était le cas, ce n'était pas un départ, ce n'était pas possible, c'était un départ de maintien, un départ de préservation, un départ sans départ.[202]

Ce « départ de maintien, un départ de préservation, un départ sans départ » renvoie peut-être à un certain conservatisme social, rejeté dans le manifeste d'Oswald et qui n'est même pas mentionné dans le film de Bressane. Bien au contraire : le tabou de la sexualité est largement ouvert et la sexualité est considérée comme une source de vie et de créativité. Cet optimisme pressant de *Tabou* (1982) semble également découler de la situation politique de l'époque[203], qui, peu à peu, a subi une distension après les années de plomb les plus lourdes du régime militaire avec la révocation de l'AI-5 en 1978[204]. En effet, en 1982, le Brésil était à la veille de l'ouverture démocratique et du mouvement *Diretas Já*, en faveur du retour des civils au pouvoir après plus de 20 ans sans élections.

Dans ce contexte de réouverture politique, *Tabou* se démarque de la représentation plus violente qui prévalait dans les films précédents de Bressane, comme le souligne le critique José Mario Ortiz Ramos :

> Bressane (...) dans *TABOU* semble essayer d'effectuer un premier changement d'itinéraire, en abandonnant les vieilles traces d'anéantissement et de douleur, vestiges du tournant des années 1960.

---

[201] Ma traduction de : « Quem foi que inventou o Brasil?/Foi seu Cabral!/Foi seu Cabral!/No dia vinte e um de abril/Dois meses depois do carnaval/Depois/Ceci amou Peri/Peri beijou Ceci/Ao som.../Ao som do Guarani!/Do Guarani ao guaraná/Surgiu a feijoada/E mais tarde o Paraty ».

[202] Ma traduction de : « A visão do paraíso *Tabu*, de Murnau, é o nosso Brasil século XVI para trás, o Rio de Janeiro é um antigo santuário, pequeno rincão de Deus, cidade pagã, pré-história à beira-mar, lustram naquela cidade (boca desdentada) sinais de um ex-éden... Os deuses se vão... tabu deixou o Rio? Se deixou não foi um deixar deixando, que isto não poderia ser, foi um deixar retendo, um deixar conservando, um deixar sem deixar. » FERREIRA, op. cit., p. 186.

[203] Pourtant, selon un document inclus dans le catalogue de l'exposition *Cinema Inocente : retrospectiva Julio Bressane*, qui s'est tenue en 2003, le film a été jugé inadapté à l'âge de 18 ans pour avoir présenté des scènes de sexe et de nudité. Le document, émis par la Division de la censure des divertissements publics [*Divisão de Censura de Diversões Públicas*], liée au Ministère de la Justice, demandait des coupes dans plusieurs scènes, notamment celles de sexe oral et de nudité masculine frontale. *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*, op. cit., p. 66.

[204] La loi institutionnelle 5 [*Ato Institucional nº 5*], publiée en décembre 1968, a abolit l'*habeas corpus* et a légitimé la persécution des opposants au régime militaire.

> Pour ce joyeux Bressane, qui ne cesse de mâcher et de broyer des influences multiples, dérangeant dans un cinéma marqué par la similitude, rien de mieux que les vers de Lamartine : Babo...Zeira : Je vais chanter toute la nuit /Rancheira / Je vais danser pour la phonétique /Rancheira, Rancheira, Rancheira ? Je vais danser pour la phonétique ? Esthétique, esthétique. [205]

Tabou a également marqué une nouvelle entrée du cinéaste dans le circuit des festivals. Contrairement à ses films précédents (*Le géant de l'Amérique*, *L'agonie*, *Le roi du jeu de cartes*), réalisés dans la période post-exil, *Tabou* a acquis une grande notoriété dans la presse. Il a été principalement remarqué pour sa présentation au 15e Festival du Cinéma Brésilien de Brasília, qui s'est tenu en décembre 1982, où il a concouru pour le meilleur film, la meilleure photographie, le meilleur technicien du son et le meilleur acteur, remportant les trois premières catégories.

Au-delà de la nature, des symboles nationalistes et de la sexualité, certaines figures de la culture brésilienne contribuent également à l'élaboration de ce mythe fondateur de *Tabou*. Outre Oswald de Andrade, joué par Colé Santana, João do Rio (José Lewgoy) et Lamartine Babo (Caetano Veloso) sont également présents. Tous trois sont représentatifs d'un modernisme littéraire et musical qui prenait forme au Brésil au début du XXème siècle, plus précisément dans la capitale brésilienne de l'époque, Rio de Janeiro.

Oswald de Andrade, l'un des principaux représentants de la littérature dans la Semaine d'Art Moderne de 1922, est consacré par ses manifestes[206], qui proposent la déglutition de toute culture extérieure pour la création d'une culture brésilienne authentique. João do Rio, le premier journaliste brésilien à exercer les genres du reportage d'investigation et de la chronique sociale moderne, était un flâneur de la vie urbaine quotidienne de Rio de Janeiro. Et enfin, Lamartine Babo : compositeur, chanteur et animateur de renom, surnommé 'le roi du carnaval', est l'auteur de dizaines de *marchinhas*, sambas et valses carnavalesques dans les années 1920 à 1940. Cette triade de personnages emmène le spectateur dans les rues de l'ancienne capitale, dans une

[205] Ma traduction de : « Bressane (...) em TABU parece tentar efetuar uma primeira mudança de rota, abandonando os antigos traços de aniquilação e dor, resquícios da estraçalham-te virada dos anos 60. Para este Bressane alegre, que segue mastigando e triturando múltiplas influências, incomodando dentro de um cinema marcado pela mesmice, nada melhor que versos de Lamartine: Babo...Zeira: Vou cantar a noite inteira/Rancheira/Vou dançar pela fonética/Rancheira, Rancheira, Rancheira? Vou dançar pela fonética? Estética, estética. » RAMOS José Mario Ortiz in FERREIRA, op. cit., p. 187.

[206] Outre le 'Manifeste anthropophage', Oswald avait déjà publié le 'Manifeste Pau-Brasil' dans le journal *Correio da Manhã*, en 1924, également lié au courant moderniste.

rencontre imaginaire promue par Bressane, « qui a pris soin de falsifier et de compliquer les histoires » [207].

Bressane réunit également trois acteurs pour incarner de tels personnages : Colé Santana, José Lewgoy et Caetano Veloso. En 1982, les deux premiers avaient déjà eu un passage remarqué au cinéma, surtout dans les *chanchadas*, et aussi à la télévision, dans des programmes humoristiques, dans le cas de Colé, et dans des feuilletons, dans le cas de Lewgoy. Caetano Veloso est une star de la musique populaire brésilienne, qui a commencé sa carrière dans les années 1960, active jusqu'à ce jour.

Bien que tous les trois aient des apparitions publiques et soient connus pour leur trajectoire artistique, la *persona* de C. Veloso dans *Tabou* est montrée plus ouvertement que les autres – sur l'affiche du film, il est le point fort[208], tandis que les noms de Colé et Lewgoy sont secondaires. Le jeu d'acteur, les performances musicales de C. Veloso dans le rôle de Lamartine – sachant que le chanteur n'a jamais été un acteur professionnel – et les imbrications avec sa *persona* motivent l'analyse des apparitions de C. Veloso dans le film, mais, si nécessaire, nous analyserons également certains aspects du travail des autres acteurs, en comprenant cela comme une conséquence de la mise en scène de la triade de personnages.

3. Le moqueur et le polémiste

Caractérisation du personnage

Dans l'une des premières scènes de *Tabou* (1982), Oswald de Andrade et Lamartine Babo sont présentés l'un à l'autre par João do Rio. Les deux disent en même temps « *olá* »[209]. Prononcé à l'unisson par les deux personnages, « *olá* » fait référence au titre alternatif de *Tabou*, mentionné à quelques reprises dans des interviews du cinéaste et même dans les clapets sonores du prologue des coulisses du film[210]. Ce « *olá* » serait en fait une jonction des premières syllabes des noms des deux principaux centres d'intérêt de Bressane dans *Tabou* : Oswald et Lamartine, « O.LA », deux passions du cinéaste, qui

[207] Ma traduction de : « que cuidou falsear e complicar histórias ». FERREIRA, op. cit., p. 186.
[208] Cf. Figure 34, p. 83.
[209] « Salut » en portugais.
[210] Informations disponibles dans la base de données de la Cinemateca Brasileira. URL : http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025289&format=detailed.pft [consulté le 12 avril 2022].

s'inscriraient, selon lui, dans la « même tradition dadaïste »[211]. *Tabou* ne serait pas le premier film de Bressane à faire appel à des personnages historiques réels pour composer son récit expérimental, ce qui arrive dans *Le monstre caraïbe*, *Sermons : l'histoire d'Antonio Vieira*, *Le mandarin*, *Saint Jérôme*, *Jours de Nietzsche à Turin* et *Cléopâtre*.

Travaillant dans un large champ temporel, malgré de nombreuses recherches pour la réalisation de ses films[212], Bressane ne suit pas strictement une trajectoire chronologique des événements et des faits de ces personnages, comme ce serait le cas des cinébiographies d'un genre cinématographique plus classique. En général, le *biopic* en tant que genre parie sur une série de décisions qui impliquent des représentations, souvent les plus ressemblantes possibles de la figure réelle dont il s'inspire, en fonction de la connaissance préalable du sujet. Cela va de la représentation plus ou moins fidèle des événements du film aux décisions de la direction artistique, qui tente de créer une atmosphère crédible au caractère biographique qui y est constitué, dans les décors et dans la caractérisation des personnages.

Le *casting* des *biopics* traditionnels est souvent choisi en fonction de la ressemblance physique entre l'acteur et le personnage et de la capacité des interprètes à imiter les gestes, la voix et l'apparence des personnages originaux. Cela se traduit parfois par une transformation physique plus radicale, comme la prise ou la perte de poids, mais cela inclut également le recours à des prothèses, l'application de maquillage et l'utilisation d'effets spéciaux, transformant le corps de l'acteur en une sorte de « spectacle cinématographique »[213]. En outre, du point de vue du travail de l'acteur et dans l'intention de la production du film, il y a un effort technique pour ressembler au personnage réel à partir de ses enregistrements visuels et sonores, s'ils existent, afin de reproduire avec le maximum de vraisemblance possible les traits, les tics et les comportements associés au personnage réel, souvent considérés comme des marques de sa *persona*.

Même en parlant de personnages réels, insérés dans l'histoire, Bressane refuse l'obsession de la vraisemblance des *biopics* plus classiques, n'y recourant que lorsque cela

---

[211] ANGÉLICA Joana, « Bressane lança Tabu e avisa: é burrice fazer cinema para o público », *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 mars 1983.

[212] Malgré l'organisation de tournages rapides, les recherches sur les films de Bressane se poursuivent pendant des années, comme le rapportent plusieurs interviews. Par exemple, pour *Sermons*, le cinéaste a eu l'idée du film 11 ans avant son tournage. Il a fallu huit ans de recherche et de préparation du scénario, trois mois de production et seulement 11 jours de tournage. Pour en savoir plus, cf. BRESSANE Julio, *Entrevista ao projeto Memória do Cinema*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o" [consulté le 12 mars 2022].

[213] DONALDSON Lucy Fife, « Performing performers: embodiment and intertextuality in the contemporary biopic », in BROWN Tom, VIDAL Belém, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Londres, New York, Routledge, 2014, p. 106.

l'intéresse – ou lorsqu'il est possible, d'un point de vue financier – d'évoquer certaines traces d'une historicité. Dans *Le mandarin*, par exemple, le personnage chez qui l'effort de caractérisation est le plus visible est le protagoniste Mário Reis (Fernando Eiras), qui porte toujours des vêtements d'époque. Les autres personnages, notamment les acteurs-musiciens, portent des vêtements contemporains, sans aucune trace d'historicité.

Dans *Tabou*, en revanche, la caractérisation des personnages est plus poussée, même si elle n'est pas forcément rigoureuse. La localisation temporelle de la diégèse n'est jamais donnée au spectateur. Il est possible de supposer que le film se déroule entre les années 1920 et 1930, principalement en raison des costumes, du maquillage et des coiffures des acteurs. Les personnages secondaires et les figurants se conforment à des vêtements d'époque, surtout les femmes, avec des manteaux de fourrure ou des robes très fines et fluides. Ou bien ils s'habillent en costumes typiques de carnaval, qui n'obéissent pas nécessairement aux critères historiques les plus stricts.

La triade de personnages porte toujours des vêtements d'époque, semblables à ceux portés par les personnages réels dont ils s'inspirent. Lewgoy, par exemple, porte un costume avec un gilet de couleur claire et un chapeau de paille, une tenue très similaire à certains documents photographiques de João do Rio. Colé porte un costume grisâtre comme certaines photographies d'Oswald dans sa maturité. Sur le plan physique, Lewgoy et Colé avaient tous deux une apparence similaire à celle de leurs personnages réels, robuste et lourde. Leurs visages, cependant, ne sont pas si proches. Il n'y a pas de recours au maquillage ni même aux coiffures qui renforcent l'association entre les acteurs et João do Rio et Oswald : Lewgoy a toujours une moustache grise, jamais utilisée par le journaliste, et Colé a toujours des cheveux bouclés, légèrement indisciplinés, sans avoir recours à la coiffure typique d'Oswald, qui séparait ses cheveux en deux et les fixait avec du gel.

Cette caractérisation laborieuse, mais pas trop restreinte, se construit aussi autour de la figure de Caetano Veloso qui incarne Lamartine Babo. La première caractéristique qui saute aux yeux, que l'on compare les deux hommes, est la minceur. Cet aspect physique fait l'objet de commentaires et de plaisanteries dans les trajectoires des deux artistes. Au début de sa carrière, C. Veloso, qui participait à des émissions télévisées, s'est fait remarquer par son apparence physique : très mince et avec des cheveux bouclés indisciplinés. Selon lui, « ma maigreur et mes cheveux avaient enfin reçu l'indépendance du peigne et des ciseaux. Les personnes présentes dans l'auditorium jetaient des fleurs et

des chocolats à leurs idoles. Pour moi, ils ont jeté beaucoup de peignes »[214]. Cette apparence était loin d'un certain idéal esthétique de masculinité, plus sage et bon garçon, représenté dans la figure des chanteurs Chico Buarque et Toquinho, deux des représentants de la deuxième génération de *bossa nova*. C. Veloso, qui, aux yeux du public, avait une apparence plus rebelle, a souvent été comparé aux deux.

Il en va de même, d'une certaine manière, pour Lamartine, en ce sens qu'il ne correspondait pas à un certain modèle physique de son époque. Sa principale caractéristique était sa maigreur, encore plus que celle de C. Veloso. À ce sujet, Suetônio Soares Valença, qui a écrit une biographie du compositeur, qualifie l'aspect physique de Lamartine de « maigreur proverbiale » [215]. Cette maigreur donne lieu à des commentaires entre amis, membres de la famille et même la presse, dans des interviews et des chroniques radiophoniques. Son apparence a inspiré au moins 108 caricatures comiques[216], dont l'une représente Lamartine comme une tête avec le corps d'un lampadaire. L'inquiétude des membres de sa famille l'a conduit de Rio de Janeiro à São Lourenço, sur recommandation médicale. La plupart de sa vie, Lamartine est resté extrêmement mince, ce qui rendait sa tête disproportionnée par rapport au reste de son corps. D'autres traits caractéristiques étaient un large front, une calvitie précoce, un grand nez et une moustache foncée qu'il a gardée jusqu'à un âge avancé (Figure 35).



Figure 35



Figure 36

[214] Ma traduction de : « minha magreza e meu cabelo finalmente tinham recebido a independência do pente e da tesoura. O pessoal do auditório costumava jogar flores e bombons para seus ídolos. Para mim, jogavam pentes aos montes. » VELOSO Caetano, « Acontece que ele é baiano », *Revista Realidade*, ano III, nº 33, décembre 1968, p. 195.

[215] Ma traduction de : « proverbial magreza ». VALENÇA Suetônio Soares, *Tra-la-la: vida e obra de Lamartine Babo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2014 [1981], p. 81.

[216] KÓVAK Mathilda, *Lamartine Babo* [Livreto Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira], Rio de Janeiro, MEDIAFashion, 2010, p. 23.

En dehors de leur maigreur, il n'y a donc rien de nécessairement similaire entre le physique de C. Veloso et celui de Lamartine. Pour la caractérisation du musicien, outre les vêtements d'époque, la seule ressource à laquelle le cinéaste a recours est la chevelure tirée en arrière par la brillantine[217]. Mais même la coiffure n'est pas considérée comme une chose à suivre à la lettre, comme on le voit dans l'image dessus (Figure 36). Dans plusieurs scènes, C. Veloso est filmé avec des cheveux bouclés en désordre, rendant la présence de sa *persona* encore plus évidente, et se distançant du personnage qu'il représente.

Il n'y a donc pas de changement physique radical des acteurs pour incarner tel ou tel personnage, ni l'adoption de prothèses, ou tout autre accessoire servant ce mimétisme plus traditionnel – pas même la moustache caractéristique de Lamartine. La caractérisation des personnages semble se consacrer plutôt à une allusion, selon le but poétique créatif du cinéaste, à ce que seraient ces figures et à une atmosphère qui les imprègne, qu'à la reconstitution austère ou rigoureuse de ces figures dans une période historique.

La raison pour laquelle nous insistons sur cette caractérisation des personnages, rarement abordée par les critiques ou les commentateurs du film, est qu'elle est, à chaque instant, observée de près par Bressane, constituant ainsi une couche supplémentaire de construction poétique et esthétique au sein du film. Nous ne trouvons pas déraisonnables certains gros plans ou profils de personnages secondaires féminins qui se distinguent par leur maquillage lourd. En particulier, le cadrage du sommet de la tête de Lamartine, qui dure plusieurs secondes, semble vouloir souligner la plasticité de l'effet du gel sur les cheveux, le motif répétitif que crée la coiffure, la luminosité qui se transforme au fur et à mesure que l'acteur bouge la tête (Figure 37). Il y a, au-delà d'une historicisation des personnages et d'un certain ancrage dans le réel, une finalité plastique, mais aussi haptique dans la mesure où elle fait appel au tactile au-delà du purement optique.

[217] Par coïncidence ou non, il existe une marque de brillantine appelée '*Tabu*', présente sur le marché des cosmétiques brésilien depuis 1956. Pour autant que nous le sachions, le cinéaste n'a jamais commenté ce fait dans des interviews.



Figure 37

Cet effet plastique, travaillant avec la lumière, l'ombre et la matérialité du costume, est également présent dans la scène où le personnage de Lamartine Babo apparaît pour la première fois. L'interprète, vêtu d'une veste, d'un chapeau et d'une cigarette à la main, est placé en contre-jour occupant le tiers droit du cadre, avec en arrière-plan une grille barrée dont le motif renforce la composition géométrique du plan (Figure 38). Cette première apparition du personnage évoque, une fois de plus – comme nous l'avons vu dans *Le roi du jeu de cartes* – une atmosphère associée au film noir, encore plus si l'on relie cette apparition mystérieuse et silencieuse de Lamartine à la tombe visitée[218] par les personnages d'Oswald, Colé et Isadora Duncan (Claudia O'Reilly) dans la séquence précédente.

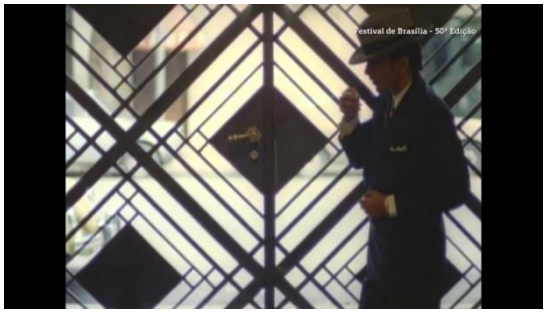

Figure 38

Dialogues et sonorités

Le trait physique de la maigreur, si frappant pour la figure réelle de Lamartine et objet d'une fréquente auto-ironie, est transposé également dans les dialogues entre les

[218] Il s'agit de la véritable tombe de Lamartine Babo, située dans le cimetière de São João Batista, à Rio de Janeiro.

personnages de *Tabou*, reproduisant les plaisanteries et les commentaires faits par Lamartine dans les interviews et les émissions de radio compilées dans sa biographie[219]. L'une d'entre elles se produit dans la scène où Oswald extériorise son admiration pour Lamartine et suggère une transfusion sanguine, à laquelle le personnage répond : « voulez-vous mon sang ? Je n'ai plus de sang. Maintenant, c'est juste un os. J'étais en chair et en os, maintenant c'est juste de l'os »[220].

Un autre dialogue inclus dans sa biographie est transposé dans le film presque entièrement selon son enregistrement original, diffusé en 1938 dans l'émission de radio 'La vie pittoresque et musicale des compositeurs de notre musique populaire' ['*Vida pitoresca e musical dos compositores da nossa música popular*'] :

> J'ai toujours aimé les filles. Les filles... les bonbons à la noix de coco et les cigares... Le Prince de Galles... après un banquet a toujours été mon plus grand plaisir... Puis un fêtard m'a crié dessus :
>
> - Vous, Monsieur Lamartine, si transparent... au milieu de tant de filles... vous voulez être le dernier 'homme sur terre' !
>
> Et j'ai répondu... d'une voix tremblante :
>
> - Aucun homme, mon ami... Baguette... [221]



Figure 39



Figure 40

Ce dialogue est repris avec seulement quelques suppressions par rapport à l'enregistrement radio original. La dernière réplique est mise en scène par C. Veloso/Lamartine avec un geste déictique (Figure 39) désignant son propre organe

[219] VALENÇA, op. cit.

[220] Un autre jeu de mots célèbre de Lamartine est « Je me croyais un colosse. Mais un jour, en me regardant dans le miroir, j'ai vu que je n'avais pas de col, que je n'avais que des os ». KÓVAK, op. cit., p. 44.

[221] Ma traduction de : « Sempre gostei de moças. Moças... doce de coco e charutos... Príncipe de Gales... depois de um banquete constituíram sempre o meu maior prazer... Nisto um folião qualquer gritou para mim: – Você, seu Lamartine, assim transparente... no meio de tantas moças... está querendo bancar o último "varão sobre a terra"! E eu respondi... com voz trêmula: – Varão não, meu amigo... Varinha... ». VALENÇA, op. cit., p. 407. Le jeu de mots entre « varinha/varão » est perdu dans la traduction française.

sexuel, rendant clair le discours réel de Lamartine par rapport au mot ‘varão’ [‘homme’] et renforçant une fois de plus son type physique extrêmement mince. Malgré la ‘varinha’ [‘baguette’] de Lamartine, il est désiré dans ce geste onaniste (Figure 40) de la femme assise à côté de lui, symbolique d'un érotisme présent tout au long du film.

Pratiquement toutes les répliques du personnage de Lamartine sont tirées de ses archives, étant pour la plupart des plaisanteries humoristiques, très caractéristiques du personnage réel. Ces répliques lient le personnage créé par C. Veloso au personnage de Lamartine dans la vie réelle, de manière à accentuer et à reconnaître le génie du compositeur sans compromettre l'atmosphère onirique du film. Ces dialogues illustrent l'effort de Bressane pour créer un personnage dont les traits les plus marquants seraient encore identifiables par le spectateur[222], ce qui se produira avec plusieurs personnages recréés à partir de figures réelles dans ses films ultérieurs.

Bien qu'il soit initialement érigé en protagoniste, les répliques de C. Veloso/Lamartine tout au long du film font cependant l'objet d'une extrême économie, surtout si on les compare à celles de João do Rio (Lewgoy) et d'Oswald de Andrade (Colé), deux personnages très bavards. Alors qu'Oswald déborde d'éloges sur Lamartine, allant jusqu'à prononcer un « Lamartine, tu es moi ! », João do Rio, dans plusieurs de ses quasi-monologues, récite Albert Camus, Tristan Corbière, Manuel Bandeira, Antonio Vieira, Euclides da Cunha et Álvaro de Campos[223], d’entre autres, collant rarement des passages de l'œuvre réelle de João do Rio à son personnage.

Aux côtés de ces deux grands parleurs, le personnage de Lamartine reste souvent comme un auditeur et un spectateur de ces dialogues. Lorsqu'il s'exprime verbalement, c'est de manière très ponctuelle, recourant généralement à des jeux de mots et des paronomases, altérant les réponses initiales de ses interlocuteurs, comme nous l'avons vu dans le cas du couple « *varão*/*varinha* ».

Au début du film, juste après que João do Rio (Lewgoy) ait présenté les deux personnages, huit scènes, qui ensemble durent environ 3 minutes, montrent des dialogues entre Lamartine et Oswald, comme pour renforcer la relation entre les deux :

[222] La création de ce film coïncide peut-être avec la publication de la première édition de *Tra-la-la*, en 1981, l'année précédant le tournage de *Tabou*.

[223] Extraits de *L’étranger* (1942), d’Albert Camus ; de *Les Amours jaunes* (1873), de Tristan Corbière ; du poème « Balada das três mulheres do sabonete Araxá », de Manuel Bandeira, publié en 1936 ; du sermon « Sermão da Terceira Dominga do Advento » (1644), de Père Antonio Vieira ; de *À margem da história* (1909), d’Euclides da Cunha et du poème « Sou eu », d’Álvaro de Campos, hétéronyme de Fernando Pessoa, publié en 1931.

1. Dans un lieu verdoyant, où l'on aperçoit les feuilles d'un bananier à l'arrière-plan du cadre, se trouvent Lamartine, à gauche, et Oswald, à droite. Filmés en contre-plongée, en plan poitrine, ils conversent. Oswald suggère une transfusion sanguine entre les deux, ce à quoi Lamartine répond : « Je n'ai plus de sang. J'étais autrefois chair et os, maintenant je ne suis plus qu'os. » C. Veloso, une main sur le menton, écoute et regarde attentivement son partenaire de scène, Colé, qui fait un geste fervent, comme pour souligner l'importance de la transfusion (Figure 41).
2. En gros plan plongé, l'image montre les sommets des têtes baissées des deux personnages, Lamartine à gauche et Oswald à droite. À l'arrière-plan, on peut voir un pavé de pierre. La voix *off* de Colé fait l'éloge du personnage de C. Veloso, déclarant qu'il est le « James Joyce brésilien ». Lamartine répond : « James *Joça* ». À ce moment-là, tous deux lèvent la tête et se regardent directement, la voix toujours *off* (Figure 42).



Figure 41



Figure 42

3. La voix *off* de C. Veloso, qui répondait à la réplique de Colé (« Je ne tire pas le mot, je le suis »), s'échappe dans la scène suivante. En plan demi-ensemble, vu du haut d'une colline, les deux personnages sont debout, dos à la caméra. La conversation entre les deux se poursuit en voix *off*. Oswald dit que Lamartine est plus grand qu'André Breton, qu'Apollinaire et qu'Aragon, et qu'il devrait aller en Europe (Figure 43).
4. C. Veloso est filmé dans un plan-poitrine, occupant la moitié droite du cadre. En arrière-plan, il y a un buisson vert. Il dit, en souriant et en regardant un point à gauche de la caméra : « J'ai travaillé au bureau des Postes et Télégraphes. Ma poésie est un code Morse. Pour faire ma samba, je n'ai pas pris de diplôme ». Les mots sont ponctués de petits hochements de tête (Figure 44).



Figure 43



Figure 44

5. En contre-champ, vient la réponse d'Oswald. Il occupe la moitié gauche du cadre, également en plan-poitrine. En arrière-plan, la mer et une formation montagneuse. Il déclare, en regardant le côté droit du cadre : « Moi non plus, s'il vous plaît. Je n'y crois pas. » Et termine, en souriant : « Lamartine, je t'adore. » (Figure 45)
6. Plan demi-ensemble d'acteurs debout sur un escalier, en contre-plongée. Tous deux sont dans la moitié gauche du cadre, Colé quelques pas en dessous de C. Veloso. Oswald ajuste sa cravate papillon, Lamartine tient sa veste sur une épaule. Il porte un chapeau. Lamartine dit : « Je veux vous montrer mon *bloco*, o Mel do Méier. Hein ? Qu'en pensez-vous ? ». Il touche légèrement l'épaule de son compagnon avec sa main. Oswald répond : « La chose la plus importante au Brésil est le carnaval ». Les gestes de Colé sont plus expressifs que ceux de C. Veloso : il utilise son index pour renforcer la phrase, fait de larges gestes avec son bras pour donner de l'expressivité aux mots. À la fin de la réplique, il porte sa main à son visage. C. Veloso reste immobile et regarde attentivement son interlocuteur. Finalement, il porte une main à sa taille. (Figure 46)



Figure 45



Figure 46

7. En plan d'ensemble, les deux personnages occupent le centre du cadre. Une formation rocheuse, parsemée de plantes entre ses fissures, occupe tout l'arrière-plan du cadre. C. Veloso est debout et regarde Colé, allongé sur un banc de ciment. En voix *off*, Colé dit : « La plus grande vertu nationale est la paresse, mère de la fantaisie, de l'invention et de l'amour,

attendant sereinement la dévoration de la planète, par l'impératif de son destin cosmique. » Tout en parlant, C. Veloso porte une main à sa tête, comme pour la gratter. Il met ensuite les mains dans les poches de sa veste. Colé reste immobile. C. Veloso répond, également en voix *off* : « destin *comique* ». Le ton de la voix renforce le dernier mot, comme s'il corrigeait son compagnon (Figure 47).

8. En plan-taille, les deux acteurs occupent les deux côtés du cadre et se regardent l'un l'autre. En arrière-plan, un espace vert où, au centre, une femme à moitié nue danse, à peine vêtue d'un tissu très fluide et presque transparent. Oswald dit : « Tu dois rencontrer cette femme. Cette femme est une algue [*alga*] ». Il bouge la tête vers la femme. Lamartine la regarde et répond, en tournant son visage vers son interlocuteur : « Cette femme est quelque chose [*algo*]. » L'accent est mis sur le dernier mot. Les deux hommes regardent la femme, qui continue à danser. Sur la bande sonore, la marche de carnaval « *História do Brasil* » commence à être jouée (Figure 48).



Figure 47



Figure 48

Ces scènes sont montées de manière paratactique, c'est-à-dire qu'elles ne suivent pas nécessairement une séquence logique spatio-temporelle. Le lien entre chacune d'eux est le dialogue entre les personnages et les corps des acteurs, qui agissent comme une sorte de raccord, par leur seule présence, et non en donnant une continuité à un mouvement, un geste ou un regard. Chacune des scènes est construite sur un désir de variation dans la mise en scène du réalisateur. La caméra est toujours immobile, mais les espaces où les acteurs sont filmés sont tous différents les uns des autres ; l'angle de la caméra (à niveau, en plongée, en contre-plongée), l'échelle des plans (gros plan, plan poitrine, plan demi-ensemble) et la position des acteurs dans le cadre (au centre, aux bords) varient à chaque instant.

Pour chacune des scènes, il y a un dialogue mis en scène entre Lamartine et Oswald. Dans trois d'entre eux, les voix des acteurs sont enregistrées en post-synchronisation et reliées aux images lors du montage, configurant des voix *off*. Dans deux autres scènes, le cinéaste joue avec la composition classique champ et contre-champ

(scènes 4 et 5), qu'il utilise rarement dans tout le film, mais qu'il emploie ici, dans cette structure de variation. Les personnages restent pratiquement immobiles dans toutes les scènes, exécutant de temps à autre des gestes avec les mains, les bras et la tête, généralement pour marquer la parole et l'expression vocale.

Les dialogues entre Oswald et Lamartine sont construits autour de jeux de mots qui se basent principalement sur leur sonorité, travaillés en binôme. Par exemple, dans « le James *Joyce* brésilien » et sa réplique, « James *Joça* »[224] (scène 2, Figure 42), « destin *cosmique* / destin *comique* » [« destino cósmico / cômico »] (scène 7, Figure 47) et « *essa mulher é alga/algo* »[225] (scène 8, Figure 48). Le cinéaste joue avec les sonorités similaires de *Joyce/Joça*, *cosmique/comique* et *alga*/*algo*, mais aussi avec leurs significations éloignées, faisant entrer dans la sphère du ludique et de la dévalorisation ce qui pourrait être considéré comme sérieux au premier abord (principalement James Joyce). Cette procédure de dérision est souvent adoptée par Bressane et les cinéastes marginaux, comme lorsque nous avons commenté la violence stylisée.

Ces réponses à teneur plaisante sont dites par C. Veloso en accentuant toujours le mot altéré, comme s'il corrigeait son interlocuteur, ce qui renforce l'ironie du personnage Lamartine, laquelle est aussi associée à sa *persona*. Cette sonorité au niveau de la phonétique est importante non seulement par rapport au contenu de ce qui est dit, mais aussi par rapport à la manière dont cela est dit, dans la mélodie et l'intonation que leur donne l'acteur-musicien. Dans une interview au journal *Folha de S. Paulo*, C. Veloso a déclaré qu'il avait dit les textes « d'une manière un peu absurde »[226], mais que le réalisateur aurait attribué à cette récitation « un rythme musical aux répliques »[227]. Cela est probablement dû à une inflexion et une mélodie naturelle dans la voix parlée de C. Veloso, ce qui est également dû à son accent de Bahia.

Cette caractéristique est en fait si frappante qu'à aucun moment la figure de Lamartine ne se superpose à celle de C. Veloso, en ce sens qu'il n'y a pas eu d'effort de la part du musicien (ni du metteur en scène ni de la mise en scène) pour imiter la voix de Lamartine. Sa voix était un autre trait marquant de sa personnalité, qualifiée de « voix de fausset très personnelle »[228] par Suetônio Soares Valença, c'est-à-dire aiguë et stridente,

[224] 'Joça' veut dire chose ordinaire, sans valeur.
[225] « Vous devez rencontrer cette femme. Cette femme est une algue » / « Cette femme est quelque chose. » La sonorité de « alga/algo » est perdue dans la traduction littérale en français.
[226] Ma traduction de : « de uma maneira meio absurda ». CAMBARÁ Isa, « Caetaneando os nomes e as cores », *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 1982, p. 35.
[227] Ma traduction de : « um ritmo musical às falas ». Ibid.
[228] Ma traduction de : « personalíssima voz em falsete ». VALENÇA, op. cit., p. 696.

comme en témoignent ses enregistrements originaux. Contrairement à plusieurs de ses contemporains, comme Francisco Alves, Carlos Galhardo ou Sílvio Caldas, connus pour être des interprètes d'une grande puissance vocale et de grandes vedettes de la radio, la voix de Lamartine a été immédiatement associée à son humour particulier, presque comme s'il s'agissait d'une voix dédiée exclusivement à un sens comique. Ainsi, la voix particulière de Lamartine est la cible d'une autre tirade auto-ironique, également mise en scène dans *Tabou* : « Je n'ai pas de voix [*voz*], exactement. J'ai de fois [*vez*]. Et donc, ma fois est venue »[229], dans lequel, une fois encore, il y a le jeu de mots sonore et significatif entre les mots « voix » et « fois »[230]. De cette façon, la voix mélodieuse et suave de C. Veloso est presque opposée à celle de Lamartine.

Les scènes décrites ci-dessus, qui mettent en scène les dialogues entre Lamartine et Oswald, sont exemplaires de l'attention portée à la sonorité et au rythme de la langue portugaise par Bressane dans ses films. C'est l'une des caractéristiques les plus importantes de son style, qu'il observe, absorbe et transmute tout au long de sa filmographie. Le cinéaste utilise souvent des procédés vocaux et verbaux qui privilégient une sonorité du mot et de la rime, une préférence pour la phonétique qui donne lieu à des jeux de mots et des jeux phonétiques qui s'étendent à divers personnages à travers son œuvre. Les livres écrits par Bressane témoignent de l'utilisation de ces procédés linguistiques, du jeu qu'il fait avec les mots, des changements constants de sens et de rimes. En ce sens, l'analyse des personnages de *Tabou* entreprise par Antonio Medina Rodrigues nous en dit long :

> Chaque personnage parle pour lui-même, mais la cohésion n'est remarquable que lorsqu'elle est discursive. Et ils parlent tous à travers des protocoles, des anagrammes, des tics. Pratiquement personne ne répond à personne : ils se parlent, mais ne dialoguent pas, et c'est là une des sagesses de Bressane, qui a vu que toutes les répliques sont les fils d'un même texte, un texte Pan, que le cinéaste interprète comme un texte oublié, boycotté par notre amnésie culturelle. Bressane s'efforce de respecter dans chaque personnage la dimension lyrique, faite de phrases courtes (...).[231]

[229] Ma traduction de : « Eu não tenho voz, propriamente. Eu tenho vez. E assim sendo, destarte, minha vez chegou. »
[230] La sonorité de « voz/vez » est perdue dans la traduction littérale en français.
[231] Ma traduction de : « Cada personagem fala por si, mas a coesão só é notável quando discursiva. E todas falam por protocolos, anagramas, tiques. Praticamente ninguém responde a ninguém: elas se falam, mas não dialogam, e esta é uma das astúcias de Bressane, que viu serem todas as falas fios de um mesmo texto, um texto Pan, que o cineasta interpreta como texto esquecido, boicotado por nossa amnésia cultural. Bressane procura respeitar em cada personagem a dimensão lírica, feita de frases curtas (...) ». RODRIGUES Antonio Medina, « *Tabu*: morfologia fílmica de Bressane », in VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995, p. 86-87.

Ces phrases courtes dont parle Rodrigues sont plus fréquentes chez le personnage de Lamartine, dont les répliques sont souvent ponctuelles, faisant plus allusion à la sonorité de la langue et aux jeux de mots qu'à la construction d'un dialogue long et continu. Mais si cette retenue verbale peut être associée à Lamartine dans *Tabou*, dans la vie réelle son interprète est plutôt bavard et bien articulé. C. Veloso a été classé par les médias comme une personnalité intellectuelle dans l'univers de la musique populaire brésilienne.

Cela est dû à des polémiques dans lesquelles il était impliqué avec des groupes d'intellectuels pendant la dictature et de sa participation à des débats. Il a toujours mis en évidence ses positions bien développées sur des sujets dans différents domaines, comme la musique, la culture, la religion et la politique, non seulement à travers ses chansons, mais aussi dans des interviews et des textes publiés par C. Veloso lui-même. Parmi ces textes, figure *Verdade tropical*, une sorte d'autobiographie qui évoque, d'un point de vue certes subjectif, le début de sa carrière artistique et, surtout, le creuset culturel d'où est sorti le tropicalisme musical[232].

C'est après son retour d'exil que les médias ont demandé à C. Veloso des prises de position plus fréquentes sur une grande variété de sujets, mais principalement sur le Brésil. Petit à petit, les médias lui ont donné le statut d'intellectuel. En couverture du supplément *Folhetim* de *Folha de S. Paulo* du 28 juin 1981, une interview de C. Veloso était intitulée 'Caetano, un intellectuel qui se secoue les hanches' ['*Caetano, um intelectual que rebola*'], en référence à l'une des déclarations de l'artiste[233]. Ce statut

[232] Le tropicalisme musical, mené par Caetano et Gilberto Gil, aux côtés d'artistes de différents champs, tels que Gal Costa, Maria Bethânia, Torquato Neto, Tom Zé, Os Mutantes et Augusto de Campos, est un mouvement né dans un contexte d'agitation culturelle et politique en pleine dictature brésilienne. En tant que concept, le tropicalisme proposait une vision allégorisante de la culture brésilienne, puisant dans les références folkloriques régionales et les classiques oubliés de la musique populaire, mais aussi dans les influences de la musique internationale, notamment le rock 'n roll. Le tropicalisme combinait des éléments archaïques et modernes, dans un collage d'inspiration clairement anthropophagique, venue d'Oswald de Andrade.

[233] « [Le Brésil] C'est un pays inculte (…) Aujourd'hui, on parle de Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc. comme de grands intellectuels. C'est drôle, parce qu'on arrive à Canecão [salle de spectacle à Rio], on se secoue les hanches un peu et on repart. C'est drôle. Ce n'est pas mauvais, mais c'est drôle. » Ma traduction de : « Este é um país inculto (...). Hoje se fala Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil e tal como grandes intelectuais. É engraçado, porque a gente chega ao Canecão, rebola um pouquinho e vai embora. É curioso isso. Não é ruim, mas é engraçado ». VELOSO Caetano, « Caetano: 'A vanguarda intelectual está no show business' », *Folha de S. Paulo*, suplemento Folhetim, nº 232, p. 5.

d'intellectuel a été renforcé au fil des ans, comme dans une critique du journal new-yorkais *The Village Voice*, qui l'a qualifié de « pop star intellectuelle »[234].

Non seulement C. Veloso ne nie pas cette classification d'intellectuel – qui lui est attribuée par différents moyens de communication –, mais il la prend sur lui et la problématise dans des déclarations, parfois de manière ironique, parfois sans fausse modestie. Cette articulation et cette intellectualité font de C. Veloso une source d'opinion et aussi de polémique, ce qui durera jusqu'aujourd'hui.

Le corps mis en scène

Comme mentionné précédemment, *Tabou* est le film qui amorce une nouvelle phase dans la filmographie de Bressane, particulièrement marquée par l'érotisme des corps, qui s'étend à pratiquement tous ses films, de manière marquée aussi dans *Film d'amour*, *Cléopâtre* et *L'herbe du rat*. Le montage est particulièrement important dans la construction de cet érotisme qui imprègne le film, de par la manière dont il est mené par le cinéaste.

Dans *Tabou*, Bressane fait un usage fréquent d'un procédé qui est récurrent dans sa filmographie : l'insertion d'extraits d'autres films, alternés avec des scènes tournées par lui-même, ce qu'Ismail Xavier appelle « interpolation »[235]. L'anti-téléologie de la narration de ses films est encore accentuée par ce procédé d'interpolation, qui sert à briser la logique début-milieu-fin, mais aussi à citer d'autres œuvres, renforçant ainsi l'intertextualité. L'érotisme de *Tabou*, donc, se construit non seulement dans les scènes enregistrées avec les acteurs, mais aussi à travers le montage, qui fait le collage des images sensuelles du *Tabou* de Murnau et des images pornographiques des *blue movies* [236]. Ce lien est acclimaté dans le contexte de la production cinématographique commerciale brésilienne qui, l'année de la sortie de *Tabou*, 1982, avait encore comme l'un

[234] CARVALHO Carlos André, *Um ídolo, um pateta, um mito da multidão: a construção da imagem de Caetano Veloso como artista e intelectual através da mídia* [Thèse de doctorat], Communication sociale, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2015, p. 114.

[235] Selon Xavier, « Le recours à l'interpolation de ce qui, en théorie, est un matériau étranger à l'histoire est une violation du protocole qui peut être composée comme un saut vers un autre film ou simplement vers une autre texture dans le même espace ; et il peut aussi déplacer les règles de la représentation en incluant le travail de tournage lui-même dans le jeu des attractions. » Ma traduction de : « O recurso à interpolação do que, em tese, é material alheio à estória, é uma quebra de protocolo que pode se compor como salto para outro filme ou simplesmente para outra textura dentro do mesmo espaço; e pode também deslocar as regras da representação incluindo no jogo das atrações o próprio trabalho da filmagem.» XAVIER, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », op. cit., p. 11.

[236] Sur les extraits pornographiques utilisés par Bressane dans *Tabou*, cf. note de bas de page 191, p. 81.

de ses principaux genres la *pornochanchada*[237], qui a envahi les cinémas brésiliens à partir des années 1970.

Le Lamartine de C. Veloso est, dans quelques scènes, plus un auditeur et un spectateur de ses collègues. Dans une autre scène de dialogue entre Lamartine et Oswald, l'immobilité de C. Veloso est accentuée par rapport à celle de Colé. Elle est construite comme les variations décrites ci-dessus, mais détaché de ce bloc de scènes. En plan poitrine, l'image place Colé à gauche du cadre, et C. Veloso, à droite, sous une ombre. À l'arrière-plan, un grand escalier s'élève jusqu'au sommet. Colé parle et gesticule beaucoup, en regardant son compagnon. Mais C. Veloso regarde un point fixe au-dessus de la caméra, c'est-à-dire qu'il ne regarde pas Colé. Il reste silencieux, sans aucune réaction pendant toute la scène : aucun mouvement du corps, aucune expression du visage (Figure 49). Dans une autre scène, cette fois sans dialogue, Bressane cadre C. Veloso seul dans un demi-ensemble de plans. Le chanteur se tient à l'extrême droite du cadre, immobile. Une zone verte occupe tout l'arrière-plan. Dans cette scène aussi, pas de réaction, pas de mouvement, pas de mots. Seulement l'immobilité et la lumière qui passe à travers les feuilles de l'arbre (Figure 50).



Figure 49

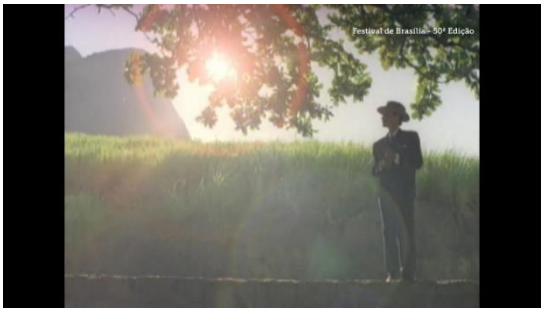

Figure 50

Cette immobilité est inversée à d'autres moments du film, où l'on demande de l'énergie physique à C. Veloso, que ce soit dans des scènes de nature plus érotique ou dans des performances musicales. On peut constater que l'acteur-musicien se détache progressivement de ce minimalisme expressif du rôle, notamment à partir des scènes évoquant les festivités du carnaval et, surtout, dans la séquence érotique chez Madame Xavier (Norma Bengell). Les fêtes de carnaval ponctuent tout le film : les figurants se déguisent et dansent à différents moments au son de la musique chantée par C. Veloso ou

[237] Sorte d'héritière illégitime de la *chanchada* musicale, la *pornochanchada* est un genre de comédie érotique, production légère et bon marché, jusqu'à ce que la pornographie explicite domine le marché brésilien dans les années 1980.

de la bande sonore alors juxtaposée aux images, renforçant le caractère de libération comportementale et sexuelle associée à la période carnavalesque.

Dans une section du film d'environ une minute et demie, Bressane utilise l'interpolation pour accentuer l'érotisme de *Tabou*. Deux scènes sont mises en place, l'une suivie de l'autre : la première est filmée par Bressane et l'autre est tirée d'un *blue movie*. La première, en noir et blanc, met en scène C. Veloso et une actrice secondaire en costume de carnaval, habillée en odalisque. En plan-poitrine, les deux conversent, adossés à une grille de fer qui occupe l'arrière-plan (Figure 51). La chanson « *Uma andorinha não faz verão* » [« *Une hirondelle ne fait pas un été* »], de Lamartine Babo, compose la bande-son. Ce choix musical n'est pas gratuit par rapport à la scène qui se déroule. Dans une certaine partie de la chanson, le sujet lyrique dit :

> Ils disent, brunette
> Que votre regard
> A un courant de lumière sous-jacent
> Cela vous rend aveugle
> Le peuple dit
> Que la lumière dans tes yeux
> La Light va la couper...[238]

En tant qu'odalisque, la femme dans la scène avec C. Veloso/Lamartine a la moitié de son visage couverte par un voile. Ainsi, toute la séduction que la scène suggère est donnée par les regards échangés entre les deux acteurs, ce qui est renforcé par les paroles de la chanson. Après plusieurs secondes, la caméra toujours fixe, la femme lâche le voile et C. Veloso avance pour l'embrasser (Figure 52).



Figure 51



Figure 52

Dans la séquence suivante, la musique continue, mais une coupure spatio-temporelle radicale se produit. Une femme habillée en odalisque apparaît au centre de

[238] Ma traduction de: « Dizem, morena/Que teu olhar/Tem corrente de luz/Que faz cegar/O povo anda dizendo/Que essa luz do teu olhar/A Light vai mandar cortar... ».

l'image, dansant sensuellement, dos à la caméra. Ses vêtements transparents montrent ses fesses (Figure 53). Mais le jeu de la séduction ne s'arrête pas aux mouvements des hanches de la femme. Elle baisse et remonte son pantalon, révélant la peau nue sous le tissu, et regarde l'objectif dans un geste provocateur envers le spectateur. Une autre coupe révèle la scène suivante avec la même femme, dans le même espace. Maintenant, elle est entièrement nue, toujours dos à la caméra et danse sensuellement, en remuant les hanches et les bras (Figure 54). Après quelques secondes, la scène de l'odalisque du *blue movie* se termine, et la musique de Lamartine aussi.



Figure 53



Figure 54

Entre la scène avec C. Veloso et la séquence de l'odalisque du *blue movie*, filmées à des moments entièrement différents, deux caractéristiques communes : le costume des deux femmes, habillées en odalisques, et la sensualité construite dans les deux images, à travers le baiser entre l'odalisque et Lamartine, dans la première scène, et la danse sensuelle de la seconde femme. Liée à ce montage, qui relie les images et suggère une activité sexuelle qui ne nous est pas montrée, est la *marchinha* carnavalesque composée par Lamartine. La musique renforce l'atmosphère de séduction des deux scènes interpolées, ce qui se produit dans d'autres séquences qui réunissent carnaval et érotisme dans le film.

C'est au moment du montage, en effet, que la musique sera liée aux images de corps dansants, aussi bien les corps du *Tabou* de Bressane que ceux des deux autres films qui le traversent. Le résultat de cette juxtaposition d'images est un effet d'association ou de contamination des corps, d'une suggestion qui pourrait se matérialiser dans l'imagination du spectateur et, par conséquent, d'une perception haptique, tactile, opposée

à la conception paradigmatique et éloignée du cinéma classique, dont la narration contrôlée donnerait lieu à une perception plus désincarnée[239].

Ici, il est important de souligner que la musique accompagne minutieusement les images, comme si les scènes étaient créées expressément pour s'adapter au rythme et aux paroles de la chanson. Ce montage soigné, qui privilégie « les coïncidences et les décalages du rythme des images et de la musique »[240] a été confié à Leovigildo Cordeiro, plus connu sous le nom de Radar. Ce monteur était une figure bien connue du milieu cinématographique pour sa grande expérience, ayant travaillé sur des centaines de *pornochanchadas*. Avec Bressane, il travaille sur *Le monstre caraïba*, *L'agonie* et *Le géant de l'Amérique* ; leur dernier partenariat s'est tenu dans *Tabou*. Son expérience du thème érotique contribue dans *Tabou* à un équilibre entre la musique et l'image, et entre les images elles-mêmes d'origines différentes, comme décrit ci-dessus.

Dans un autre bloc de scènes, également assemblées en interpolation, le jeu de C. Veloso est encore plus traversé par l'érotisme. Ces scènes sont situées dans une séquence qui se déroule dans la maison de la maquerelle Madame Xavier (Norma Bengell), une sorte de bordel qui abrite les intellectuels de Rio de Janeiro. La maison semble être un espace de coexistence de bohémiens et d'intellectuels, qui parlent, discutent, chantent, mais s'adonnent en même temps à des plaisirs physiques, mis en scène par les acteurs avec une relative vraisemblance[241]. Là encore, les interpolations sont fréquentes, toute la séquence étant entrecoupée d'images de *blue movies* et de scènes de sexe avec les autres personnages.

La scène qui nous intéresse le plus, dans laquelle C. Veloso joue, est précédée de plusieurs images pornographiques en noir et blanc. La première montre une femme pratiquant le sexe oral sur un homme, de manière acrobatique, comme si elle était suspendue quelque part pour faire les mouvements (Figure 55). La caméra est frénétique et essaie de suivre le rythme. Une coupure, et dans le gros plan suivant, la même femme réapparaît, cette fois-ci en train de faire une fellation tout en regardant le pénis et la caméra. Elle sourit avec ses yeux et semble apprécier la situation (Figure 56). Une musique de jazz berce la scène.

---

[239] ELSAESSER Tomas, HAGENER Malte, *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Campinas, Papirus, 2018 (2009), p. 138-139.

[240] Ma traduction de : « as coincidências e descoincidências do ritmo das imagens e da música. » WISNIK, op. cit., p. 58.

[241] Le personnage d'Oswald sera la principale cible de ces assauts sexuels, jouant dans plusieurs scènes sexuellement chargées avec un personnage nommé Marlene (Shirley Alves), qui peut faire référence à la chanteuse de radio dont nous avons parlé au début du chapitre.

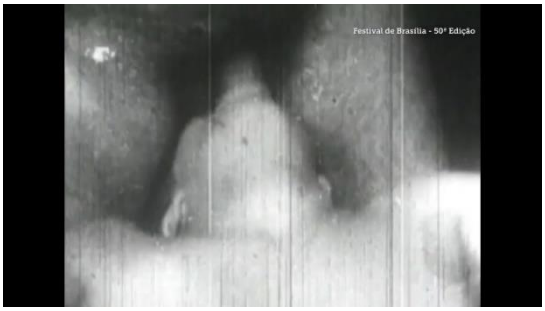

Figure 55



Figure 56

La musique continue, mais une coupe ramène le spectateur à *Tabou*, précisément dans la maison de Madame Xavier. En plan poitrine, un personnage secondaire, joué par l'acteur Guará Rodrigues, se tient de profil gauche face à la caméra. L'image, également en noir et blanc, montre l'homme buvant dans une tasse. Il détourne le regard, fait un geste d'impatience affectée avec la main sur le visage et quitte le cadre en marchant vers le bord gauche. La caméra effectue ensuite un mouvement vers la gauche et vers le bas, en contre-plongée. Maintenant, au centre du cadre, se trouve Lamartine, assis sur un canapé. Flanqué de deux femmes, il en embrasse une, l'autre lui embrasse le cou, tout en simulant (ou non ?) une masturbation sur l'acteur. Dans la bande sonore du film, la musique de jazz fait place à un discours parlé. Lamartine atteint le sein de la femme à droite du cadre et caresse sensuellement son mamelon (Figure 57). Ensuite, cette même femme baisse la tête vers l'organe sexuel de l'acteur-musicien et commence à simuler une fellation (Figure 58). La scène se termine avec C. Veloso attrapant les cheveux de la femme.



Figure 57



Figure 58

Une fois encore, comme dans le bloc de scènes avec les odalisques, le montage joue un rôle important dans la construction de l'atmosphère de la sensualité et d'érotisme du film, juxtaposant des plans d'espaces et de temps différents. Les images précédentes, issues d'un *blue movie*, anticipent en quelque sorte ce qui va se passer dans la scène suivante, dans laquelle C. Veloso joue. L'acte sexuel de la fellation est le thème principal

des images, tant dans les scènes pornographiques, plus explicites, que dans *Tabou*, de façon implicite, construite par le jeu de C. Veloso avec les deux femmes. Ce **«** montage d'attractions » – sans nécessairement le poids idéologique qu'Eisenstein lui attribuait – fait une allusion directe au genre pornographique que Linda Williams appelle, aux côtés du mélodrame et de l'horreur, les « genres du corps »[242].

Bressane relie, par le montage, les images les plus explicites des *blue movies* et les images implicites de *Tabou*, qui y sont toujours exposées comme une construction, que ce soit par les fins de scènes qu'il laisse au montage, que ce soit par les indications qu'il donne pendant le tournage, que ce soit par l'air perdu que prennent certains acteurs dans certaines scènes, regardant un point du cadre comme s'ils attendaient une validation de l'équipe : 'c'est bien comme ça ?'. Dans cette interpolation, l'effectuation de l'acte d'une séquence, en l'occurrence le sexe oral, contamine la séquence suivante, suggérant une effectuation de l'acte dans ce plan mis en scène par C. Veloso et les deux femmes, même s'il s'agit d'une simulation.

Le rythme de l'image, créé par le corps des acteurs en liaison avec la musique lors du montage, est reproduit dans une autre séquence où le plus grand intérêt n'est pas l'érotisme, mais le machinisme des corps. Comme dans *Le géant de l'Amérique*, où le protagoniste (Jece Valadão) gravit un long escalier à plusieurs reprises, Bressane utilise à nouveau le même décor[243] pour filmer une ascension continue et répétitive mise en scène par C. Veloso, Colé, Lewgoy et Marcos Soares, qui joue le rôle du chanteur Mário Reis.

La scène commence avec la caméra qui monte seule l'énorme escalier, la prise de vue étant à hauteur de pied. La caméra avance toute seule, se concentrant sur rien d'autre que les marches elles-mêmes. Ici, c'est la présence de la caméra, en tant que caméra-œil (ou caméra-corps ?) qui guide le spectateur dans l'image. La caméra monte les marches, une par une. Entre une volée d'escaliers et une autre, la caméra (le caméraman) court frénétiquement, continuant à ce rythme lorsqu'elle atteint de nouvelles marches. Puis, elle reprend le rythme initial, en montant lentement les escaliers. Bressane et son photographe, Murilo Salles, reprennent cet angle particulier d'un film de Mario Peixoto, *Limite* (1931), où souvent la caméra est placée près du sol, dans un angle innovant pour l'époque.

---

[242] WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, nº 4 (Summer, 1991), pp. 2-13.

[243] Certains lieux de la ville de Rio de Janeiro sont privilégiés dans la filmographie de Bressane, le principal étant la route du Mirante Sétimo Céu, située sur le parc Dois Irmãos, dans le sud de la ville. L'escalier de la séquence est un autre de ces lieux.

Les quatre personnages apparaissent, filmés en contre plongée ou latéralement ; dans certains plans, le rythme de l'image est accéléré par rapport aux autres, accentuant le rythme de la montée de l'escalier. Une coupe : les quatre acteurs apparaissent au centre de l'image en contre-plongée, maintenant en plan demi-ensemble. Ils montent les mêmes escaliers que la caméra montait dans la scène précédente, mais le rythme de l'image est accéléré. C'est comme si, voyant les acteurs incapables de courir comme la caméra (le caméraman), Bressane avait recours à l'effet d'accélération pour aider les corps à monter. C. Veloso et Lewgoy ouvrent la voie ; Marcos Soares et Colé suivent derrière. Une coupe, en gros plan, montre des pieds qui montent les escaliers à un rythme accéléré. Une autre coupe, en gros plan, montre l'arrière de la tête de Colé, qui monte les escaliers. La chanson « *Babo... Zeira* », de Lamartine Babo, commence sur la bande sonore.

Un gros plan montre le torse de Marcos Soares, qui monte les escaliers. Coupe. Un autre gros plan, en contre plongée, montre les pieds de Lewgoy montant lentement les escaliers. La caméra pivote vers le haut, montrant le visage de l'acteur épuisé. Coupe. Le même mouvement de caméra se produit avec Colé, jusqu'à ce que son visage soit montré. D'autres gros plans en contre plongée du visage et des pieds alternent. C. Veloso, lui aussi, est filmé en contre plongée et en gros plan, montrant le haut de ses cheveux peignés avec de la brillantine. Coupe. Comme dans la scène d'ouverture de la séquence avec les quatre acteurs, ils sont en contre-plongée. Pendant quelques secondes, ils montent les escaliers (l'image en rythme normal), jusqu'à ce que quelque chose se passe, peut-être un commentaire entre les acteurs ou dit par l'équipe de tournage. Les quatre, auparavant sérieux, se mettent à rire, montant de plus en plus lentement jusqu'à ce que Lewgoy s'arrête, appuyé sur le bras de Colé. La caméra se rapproche des acteurs, qui rient ouvertement (y compris C. Veloso), jusqu'à ce qu'elle se termine avec Lewgoy donnant sa langue à la caméra. La musique, qui occupe toute la bande sonore (on n'entend pas les voix des acteurs), s'arrête également.

Cette séquence fait écho à un procédé commun au cinéma d'avant-garde du début du XXe siècle, celui de la répétition des actions à l'intérieur du plan ou de la répétition des mêmes plans, ce que Bressane fait depuis le début de sa carrière, notamment dans la scène d'adieu avec Helena Ignez et Guará Rodrigues dans *La famille du fracas*. Cette séquence de *Tabou* semble faire référence, outre *Limite*, l'un des seuls films brésiliens expérimentaux du début du XXème siècle, au film *Ballet mécanique* (Dudley Murphy, Fernand Léger, 1924), qui répète exhaustivement le même plan, celui d'une femme montant les marches d'un escalier.

Selon François Albera, cette scène spécifique de *Ballet mécanique* veut « (...) ‘étonner’, ‘troubler’, ‘exaspérer’ le spectateur, en calculant le nombre de répétitions qu'il peut supporter et en vérifiant les réactions des ouvriers, des gens du quartier, en étudiant ‘en eux l'effet produit’ », jusqu'à ce que « l'œil et l'esprit du spectateur ‘ne peuvent plus’. Nous épuisons sa valeur de spectacle jusqu'au moment où elle devient insupportable »[244]. Ce motif de la répétition, cher aux cinéastes d'avant-garde, semble déjà venir de la peinture moderniste, avec un exemple comme *Nu descendant l'escalier n° 2* (1913), de Marcel Duchamp, qui travaille l'idée de rythme et la décomposition du mouvement dans le plan statique du tableau.

Cette intention de presque torturer le spectateur par la répétition insistante des plans ne se produit pas dans *Tabou*, car, malgré la répétition du mouvement de montée des escaliers, Bressane filme une répétition différenciée, soit en alternant le rythme des images (certaines à vitesse normale, d'autres accélérées), soit en alternant le point de vue de la caméra (au-dessus de la tête ou aux pieds). Cette alternance se produit jusqu'au moment où l’expérimentation machinale des corps cède le pas à la primauté de l'organique, comme en témoigne l'épuisement des acteurs, notamment José Lewgoy qui, fatigué, demande le soutien de ses camarades. Au final, la scène se défait et la rigueur de la matérialité qui y est proposée et du traitement machinique des corps laissent place à l'organicité du cinéma, avec le rire des acteurs en scène.

Une scène qui semble se situer entre l'érotisme et la machination des corps est mise en scène entre C. Veloso et Norma Bengell. En plan poitrine, C. Veloso est à gauche de du plan, Bengell à droite. Elle regarde le coin droit du cadre, puis tourne la tête vers son compagnon de scène, qui la regarde. Elle dit : « Je suis très heureuse de te rencontrer, Lamartine ». Ils sourient tous les deux. C. Veloso s'approche lentement et embrasse Bengell. Le baiser laisse toutefois place à une sorte de plaisanterie : bouche à bouche, ils sourient, puis se touchent à nouveau les lèvres, ce qui est répété deux autres fois. Le plan se termine par un sourire des deux dans cette même position.

Enfin, une scène semble relier, d'autre part, l'érotisme dans un mouvement mis en scène par C. Veloso, mais de manière tout à fait implicite. C'est le cas de la scène dans laquelle Lamartine fait voler un cerf-volant, assisté d'Oswald. En contre-plongée, la

[244] Ma traduction de : « (…) ‘asombrar’, ‘inquietar’, ‘exasperar’ al espectador, calculando la cantidad de repeticiones que puede soportar y verificando las reacciones de los obreros, de la gente del barrio, estudiando ‘en ellos el efecto producido’ (…) hasta que el ojo y el espíritu del espectador ‘ya no den más’. Agotamos su valor de espectáculo hasta el momento en que se vuelve insoportable. » ALBERA François, *La vanguardia en el cine,* Buenos Aires, Manantial, 2009 [2005], p. 100-101.

caméra cadre Lamartine (à gauche) et Oswald (à droite) en plan-poitrine (Figure 59). Les deux ont le dos à l'objectif. À l'arrière-plan se trouvent les arches de Lapa. Les acteurs observent le cerf-volant, conduit par C. Veloso. La caméra suit les mouvements du cerf-volant, et à un certain moment, elle arrive à décadrer les deux acteurs, dans une contre-plongée totale, montrant le cerf-volant contre le ciel bleu (Figure 60). Il redescend, la caméra suit et tourne à montrer les deux acteurs dos à l'objectif (Figure 61). Il est possible de voir C. Veloso manipuler la corde du cerf-volant, en faisant des mouvements de va-et-vient avec sa main (Figure 62).



Figure 59



Figure 60



Figure 61



Figure 62

Au début du XXème siècle, le centre de Rio de Janeiro, où se trouve Lapa, était le principal bastion de la bohême artistique et intellectuelle de la capitale. D'innombrables cafés, salles de spectacle et cinémas se sont concentrés dans la région, attirant l'attention d'artistes en quête de succès et de divertissement, dont des noms comme Lamartine Babo et Oswald de Andrade. Il n'est donc pas étonnant que tous deux soient filmés en train de faire voler un cerf-volant dans Lapa. En effet, l'expression « faire voler un cerf-volant »[245] a, outre son sens dénotatif, un sens connotatif en portugais, qui implique l'acte de se masturber. Probablement, ce lien se produit parce que le mouvement de va-et-vient

[245] Ma traduction de : « empinar pipa ».

effectué par la main de celui qui le contrôle ressemble au va-et-vient de la masturbation masculine.

Dans la scène, cette suggestion est totalement implicite : à aucun moment il n'y a de référence directe à l'acte sexuel. Mais les mouvements de la main de C. Veloso, suivis de l'ascension de la caméra vers le ciel, semblent suggérer une jouissance atteinte. Ce sens connotatif de l'expression est cohérent avec l'atmosphère dans laquelle se développe le film, au cours duquel sont interpolées des images de sexe explicite issues de *blue movies* et des actes sexuels mis en scène par les acteurs, notamment Lamartine, qui est masturbé par des femmes dans la scène de « *varão/varinha* » que nous venons d'analyser[246], où Lamartine est objet d'une fellation simulée. La scène du cerf-volant est, donc, un jeu de sens qui n'est pas exclusif aux mots et aux dialogues, mais s'étend aussi aux images, aux actions et aux gestes des personnages.

Dans les différentes scènes et séquences que nous avons vues plus haut, le jeu d'acteur de C. Veloso est traversé par l'érotisme, qui est exécuté physiquement par l'acteur de manière implicite et explicite ; dans des jeux de mots et d'images ou encore dans la contamination provoquée par le montage interpolé avec des films pornographiques. Elles évoquent une atmosphère liée à la sensualité du carnaval, encore renforcée par les paroles des chansons. Cependant, en considérant le casting comme une manœuvre d'intertextualité au sein du film, nous pourrions considérer ces scènes comme un clin d'œil à la *persona* de C. Veloso.

Lamartine n'était pas un grand bohème et n'était pas non plus connu pour avoir du succès avec les femmes. Mathilda Kóvak compare la figure de Lamartine avec celle de son contemporain, le compositeur Noel Rosa, connu pour être un bohème invétéré. Selon Kóvak, « Lamartine était un travailleur infatigable et discipliné. (...) Noel aimait bien de l'alcool. Lalá était un bourreau de travail »[247]. En tant que telle, la vie amoureuse et sexuelle du compositeur des années 1930 n'est pas très abordée dans sa biographie, sauf par rapport à des tirades satiriques à double sens dans ses déclarations et ses chansons.

Dans le cas de C. Veloso, cependant, son corps a toujours suscité l'intérêt de la presse, que ce soit du point de vue physique ou de sa façon de s'habiller, ou en raison de son comportement ou de ses prestations lors de concerts et d'apparitions télévisées. Ces derniers, au cours des années 1960 et 1970, ont été les plus radicales de sa carrière.

---

[246] Cf. Figure 39 et Figure 40, p. 93.

[247] Ma traduction de : « Lamartine era um trabalhador incansável e disciplinado. (...) Noel era chegado a um goró. Lalá era *workaholic*. » KÓVAK, op. cit., p. 30.

A la tête du mouvement tropicaliste aux côtés de Gilberto Gil, C. Veloso a fait de son propre corps « un puissant support pour ses idées »[248]. De cette manière, l'image publique du chanteur a servi de moyen pour la promulgation de certains aspects esthétiques et idéologiques du mouvement. Selon Frederico Coelho, les tropicalistes

> (…) visaient fondamentalement le contact avec une nouvelle conception du populaire dans la musique et la culture brésiliennes. Le populaire n'est plus lié aux 'masses révolutionnaires', mais à la nouvelle industrie culturelle – hit-parades, couvertures de magazines colorées, programmes télévisés, textes de Quentin Fiore et de Marshall McLuhan, pastiche, *design* industriel, recours au *kitsch* et à l'expérimentation.[249]

Ainsi, le tropicalisme a fonctionné dans le cadre d'un iconoclasme, qui a agrégé différents éléments et symboles de la culture savante et populaire, nationale et étrangère, traditionnelle et moderne. Le mouvement a été largement couvert par les médias, avec d'innombrables articles dans les journaux et les magazines et des transmissions de spectacles lors de festivals de musique et d'émissions télévisés, élevant au rang de vedettes ses principaux représentants, auxquels la presse faisait constamment référence dans les sections culturelles et sociales.

Cette exploitation de l'image publique par la presse a été mise à profit par les artistes comme une stratégie pour atteindre l'objectif du mouvement, qui était la « régénération du tissu de musique populaire brésilienne (MPB) »[250]. Dans ce sens, l'affirmation de certaines valeurs esthétiques et culturelles est importante pour remettre en question l'ordre et les coutumes sociales conservatrices alors en vigueur, dans une société patriarcale et machiste.

La *persona* de C. Veloso a intégré cette radicalisation du comportement, attirant l'attention par l'adoption de certaines attitudes esthétiques et par une « politique du corps »[251] qui contrariait les normes de genre masculin/féminin imposées à l'époque. Dès

---

[248] Ma traduction de : « uma mídia poderosa para suas ideias. » RAINHO Maria do Carmo Teixeira, « Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil », *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 48, nº 3, 2014, p. 127.

[249] Ma traduction de : « (...) os compositores baianos, os maestros do grupo Música Nova de São Paulo e os músicos da banda Os Mutantes visavam fundamentalmente ao contato com uma nova concepção de popular na música e na cultura brasileira. Não mais o popular ligado às 'massas revolucionárias', mas à nova indústria cultural – paradas de sucesso, capas de revista coloridas, programas de televisão, textos de Quentin Fiore e de Marshall McLuhan, pastiche, design industrial, usos do kitsch e experimentação. » COELHO, op. cit., p. 113.

[250] Ma traduction de : « regeneração do tecido da MPB ». COELHO, op. cit., p. 122.

[251] Ma traduction de : « política do corpo ». RAINHO, op. cit., p. 129.

son plus jeune âge, C. Veloso est conscient d'une « féminité considérable »[252] qui lui est propre et qu'il exprime publiquement de diverses manières, notamment à travers les costumes qu'il porte lors de ses concerts. Parmi les accessoires utilisés par le chanteur figurent « des sabots hollandais, une robe bahianaise, une blouse lastex, un pantalon odalisque et un rouge à lèvres »[253], proches d'une esthétique *hippie* et tous considérés *a priori* féminins. Selon Maria do Carmo Rainho, de tels ornements

> (...) effilochent les frontières du genre ; favorisent la rupture des paradigmes qui associent certains tissus, motifs, couleurs et coupes aux hommes et aux femmes ; dépassent les limites de ce qui était conventionnellement appelé alors 'unisexe'.[254]

L'utilisation de ce type de vêtements, ainsi qu'une certaine corporalité performative sur scène, accentue l'aspect androgyne du chanteur et par conséquent sa sexualité. Pour les médias, la sexualité s'en tient toujours à ces deux pôles binaires, homme/femme d'une part et homosexuel/hétérosexuel d'autre part, même à une époque où la liberté sexuelle et les rôles de genre commencent à être discutés plus ouvertement.

Marié à Dedé Veloso en 1967, dans une célébration largement explorée par la presse[255], C. Veloso n'a jamais craint de commenter sa propre sexualité, toujours dans une approche très franche. Interrogé sur la possibilité d'avoir des relations homosexuelles, C. Veloso affirme, dans une interview au magazine *Plaboy*, en 1979, qu'il admet que tout le monde peut en avoir, mais que « je ne mène pas une vie homosexuelle, non. Ma vie est hétérosexuelle et monogame, c'est la base de ma vie sexuelle »[256]. Bien qu'il se considère comme hétérosexuel, dans plusieurs interviews à la presse et notamment dans son livre *Verdade tropical*, C. Veloso remet en question les bipolarités alors en vigueur, expliquant que son expérience sociale se déplace entre ces pôles, de sorte que son discours et ses attitudes remettent en question certains stéréotypes associés aux genres :

---

[252] Ma traduction de : « considerável feminilidade ». VELOSO, *Verdade tropical*, op. cit., p. 210.
[253] Ma traduction de : « tamancos holandeses, bata de baiana, blusa em lastex, calça de odalisca e batom vermelho ». CARVALHO, op. cit., p. 73-74.
[254] Ma traduction de : « (...) esgarçam as fronteiras de gênero; promovem quebras em paradigmas que associam determinados tecidos, modelagens, cores e cortes a homens e mulheres; ultrapassam os limites do que se convencionou chamar então de 'unissex' ». RAINHO, op. cit., p. 129.
[255] Le magazine *Cruzeiro* du 9 décembre 1967 a qualifié le mariage de « *hippie* », en raison des vêtements peu orthodoxes portés par le couple, une chemise à col roulé orange de Caetano et une robe cape rose de Dedé. Tous deux tenaient des fleurs colorées en papier crépon. Ils se sont séparés en 1986.
[256] Ma traduction de : « não levo vida homossexual, não. Minha vida é heterossexual e monogâmica, essa é a base da minha vida sexual ». VELOSO Caetano, « Playboy Entrevista Caetano Veloso », *Revista Playboy*, Editora Abril, n. 49, Agosto 1979, p. 48.

> Je n'ai pas vraiment accepté l'idée de la division des sexes. Et je pense que c'est parce que, au fond de moi, je ne l'accepte pas, parce que je ne pense pas que ce soit bien d'être seulement un homme ou seulement une femme. (…) Hétérosexualité mélangée à l'homosexualité. Donc, comme c'est en moi tout le temps, je suis très proche de l'homosexualité. [257]

Ce type de déclarations, issues d'interviews souvent envahissantes, a dérouté la presse et le public, habitués à une répartition plus traditionnelle des genres de la part des stars de la musique. De plus, sa façon de se présenter sur scène a rendu sa figure encore plus controversée. Habitué aux performances musicales plutôt minimalistes[258] des artistes de la *bossa nova*, le public a été choqué par les apparitions de C. Veloso. En 1968, lors d'un concert dans un festival, le musicien a simulé l'acte sexuel avec des mouvements pelviens d'avant en arrière dans le *happening* de « *É proibido proibir* ». Ou encore dans une imitation des gestes de Carmen Miranda, dans le premier spectacle à Rio de Janeiro après l'exil, en 1972, une performance considérée comme scandaleuse[259].

Au cours des deux premières décennies de sa carrière, C. Veloso a projeté une image quelque peu impudique de lui-même, comme en témoignent les couvertures des albums sorties dans les années 1970, *Araçá Azul* et *Joia*. Le premier, datant de 1973, montre le chanteur posant avec un petit sunga rouge et le torse nu, avec une grosse chevelure et se regardant devant un miroir (Figure 63). Sur la quatrième de couverture, les mots « un disque pour les experts » [« um disco para entendidos »], faisaient involontairement allusion aux homosexuels, car « entendidos », en portugais, était également utilisé à l'époque comme synonyme d'homosexuel.

Sur l'album *Joia*, de 1975, inspiré par *Two virgins* (1968), de John Lennon et Yoko Ono, il pose, avec sa femme et son fils, tous nus, dans une illustration colorée (Figure 64). La couverture a été censurée pour une version qui ne contenait que quelques oiseaux dessinés et la signature de C. Veloso dans le coin de la couverture.

---

[257] Ma traduction de : « Eu não me conformava muito com a ideia que se fazia da divisão dos sexos. E eu acho que é porque, no fundo eu não aceito a divisão dos sexos, porque eu não acho legal ser só homem ou ser só mulher. (...) A heterossexualidade mesclada de homossexualidade. Então como tem isso em mim o tempo todo, eu sou muito próximo da homossexualidade. » VELOSO Caetano, *Bar Academia* [émission télévisive], Rio de Janeiro, TV Manchete, 24 de novembro de 1983.

[258] Elles sont devenues connues sous le nom de 'un tabouret, une guitare' ['um banquinho, um violão'].

[259] CARVALHO, op. cit., p. 75.

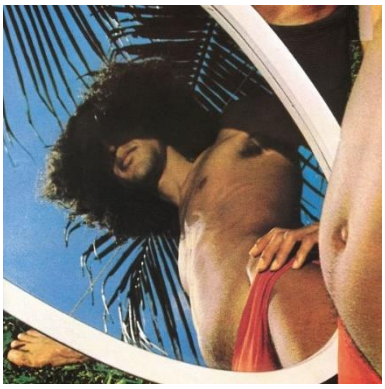

Figure 63

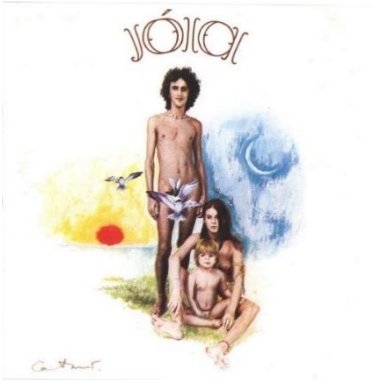

Figure 64



Figure 65

En 1980, deux ans avant le tournage de *Tabou*, C. Veloso a posé nu pour un livre photographique, *Homens* (1980), de Vânia Toledo Ney, qui comprenait des photos nues de certains acteurs et de la plupart des inconnus (Figure 65). Des années plus tard, C. Veloso a commenté la photographie frontale dans une interview, disant qu'il n'était « ni embarrassé ni excité par l'idée de la photo. Je pensais que c'était naturel. » [260]

Ce naturel avec l'exposition de la nudité et de sa propre sexualité a commencé à changer, surtout après les années 1990, lorsque l'image de C. Veloso est devenue un peu plus sobre : cheveux courts, vêtements sérieux (costume, cravate) et performances plus simples, limitées à un tabouret et une guitare. Cependant, l'esthétique rebelle qui a marqué le début de sa carrière ne l'a jamais complètement abandonné, restant vivante dans l'imaginaire populaire. Au point que, lors d'un concert de sa tournée *Disco/Livro* en 1998, un spectateur lui a crié : « Enlève ta cravate, C. Veloso ! »[261], ce à quoi le chanteur a réagi avec indignation. Pour de nombreux critiques, la sobriété dont il a fait preuve au cours des dernières décennies semblait une trahison du style qu'il avait lui-même initié. Cependant, pour Santuza Cambraia Naves[262], il ne s'agit pas d'une déviation de son attitude iconoclaste des débuts, mais d'une continuation naturelle de sa carrière, car il s'agit d'un hommage évident au style de João Gilberto, fondateur de la *bossa nova* et considéré par Caetano Veloso comme son grand maître.

[260] Ma traduction de : « Não tive nem vergonha nem excitação com a ideia da foto. Achei natural. » VELOSO Caetano, « Libertários. Edição Especial: Pênis – o tamanho do tabu », *Revista Trip*, n. 214, Août 2012, p. 72.
[261] Ma traduction de : « tira a gravata, Caetano ! ». NAVES Santuza Cambraia, « E onde queres romântico, burguês », *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, pp. 57-72, jan/dez 1998, p. 57.
[262] Ibid.

Performance musicale

Dans *Tabou*, la passion de C. Veloso et Bressane pour la musique populaire brésilienne a sa place. Tout au long du film, qui comprend 20 chansons, sept d'entre elles sont chantées par le musicien dans un enregistrement direct. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les chansons interprétées par C. Veloso ne sont pas exclusivement de Lamartine, ce qui renforce une fois de plus le désintérêt de Bressane à faire de la figure de C. Veloso une représentation historiquement exacte du compositeur. Au lieu de cela, C. Veloso est déployé comme une sorte de croisement intertextuel entre le travail de Bressane, C. Veloso lui-même et plusieurs autres artistes cités ou référencés dans le film.

En fait, ce sont les performances musicales[263] de C. Veloso qui font directement référence à sa *persona*. Un exemple en est la première scène dans laquelle nous reconnaissons sa voix chantant le passage final du poème « Bestiário », du poète concrétiste[264] Augusto de Campos :

e
esta
a
cate
goria
oficial
do
vate
a
quem
como é justo
se esbate

[263] Nous comprenons la performance dans les termes de la théoricienne Josette Féral, pour qui le concept est une jonction complémentaire entre théâtralité et performativité, avec la possibilité de pencher davantage vers l'un ou l'autre pôle, mais jamais sans que l'un des deux cesse d'exister. Ainsi, la théâtralité exige que la performance soit reconnaissable et significative à l'intérieur d'un ensemble de références et de codes, en plus de prévoir trois clivages : entre l'espace quotidien et l'espace représentationnel ; entre la réalité et la fiction ; et entre le symbolique et l'instinctif, à l'intérieur de l'acteur lui-même. Cette ambivalence du troisième clivage met en évidence la performativité de la performance, quelque chose qui la rend unique à chaque fois qu'elle est réalisée et qui se concentre principalement sur le "faire", le processus et le risque que la performance implique, plutôt que sur le produit final. Ainsi, la performance musicale de Caetano se place entre théâtralité, par rapport aux codes gestuels qu'il emploie, et performativité, par le processus même du chant, plus encore dans certaines scènes, notamment « *Linda Morena* », où l'improvisation est au centre de l'intérêt de la performance. Pour savoir plus sur la théâtralité, cf. FÉRAL Josette, « Foreword », *SubStance* #98/99, vol. 31, nº 2 et 3, 2002, pp. 3-13, et sur la performativité, cf. FÉRAL Josette, « Por uma poética da performatividade: o teatro performativo », *Sala Preta*, vol. 8, 2008, pp. 197-210.

[264] Le mouvement de la poésie concrète a été fondé à la fin des années 1950 au Brésil par les frères Augusto de Campos et Haroldo de Campos, ainsi que par le poète Décio Pignatari. La poésie concrète proposait l'abolition des vers traditionnels au profit d'une mise en valeur des aspects visuels et sonores des mots, dans les ‘poèmes-objets’.

– assim que se mate –
o
augusto
busto[265]

Chanté en voix *off*, l'extrait du poème est collé à l'image de Lamartine lisant le deuxième numéro de la *Revista de Antropofagia* [*Magazine d'Anthropophagie*], de 1929 (Figure 66), qui avait publié l'année précédente le 'Manifeste anthropophage', d'Oswald de Andrade. Le poème mis en musique dans *Tabou* réunit trois personnalités artistiques, celle de C. Veloso, d'Augusto de Campos et, une fois encore, d'Oswald de Andrade. Par la voix et le poème mis en musique, C. Veloso sert de lien entre l'époque du concrétisme de Campos, mouvement littéraire aussi inspiré de l'avant-garde moderniste, et le modernisme littéraire brésilien lui-même, inauguré lors de la Semaine d'Art Moderne de 1922.

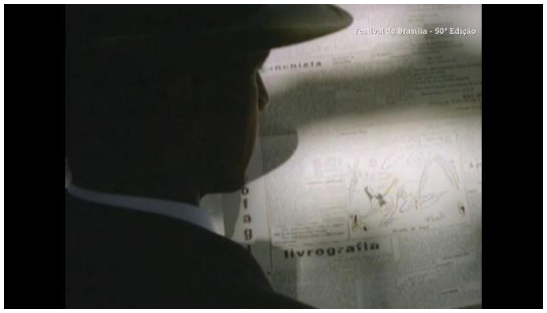

Figure 66

Le poème d'Augusto de Campos est le seul moment où C. Veloso chante entièrement sans un processus de désacousmatisation[266], restant comme une voix *off*. Dans les six autres prestations musicales du chanteur, son image apparaît, identifiable à Lamartine Babo. Toutes les chansons sont interprétées en présence d'autres acteurs et figurants – jamais C. Veloso tout seul – en plans larges et généralement avec une caméra fixe, facteurs qui accentuent la théâtralité des scènes. Les exceptions à cette immobilité sont les performances d'« *Aurora* » et de « *Meu brotinho* »[267], dans lesquelles la caméra

[265] La mise en forme centralisée du texte tente de préserver la présentation originale du poème de Campos. Compte tenu de l'importance du lien entre le mot et la visualité dans la poésie concrète, il ne sera pas possible de traduire ce poème. CAMPOS Augusto de, *Viva vaia : poesia 1949-1979*, São Paulo, Brasiliense, 1986 (1979).

[266] Selon Michel Chion, la désacousmatisation arrive lorsqu'une source sonore diégétique, maintenue hors champ, apparaît enfin à l'écran. Dans le cas du poème chanté par Caetano, la source n'est pas vue par le spectateur, donc c'est un son acousmatique. CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinema*, Paris, Armand Collin, 2013 (1990), p. 69.

[267] « *Aurora* » est une composition de Mário Lago et Roberto Roberti et « *Meu brotinho* » est de Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira.

s'éloigne de l'interprète et filme les autres acteurs qui regardent la prestation ou dansent, en tant que fêtards, au son de la musique. Curieusement, ces deux chansons sont d'autres auteurs que Lamartine ou C. Veloso lui-même, ce que nous pourrions interpréter comme une association libre qui se traduit par le passage de la caméra à travers d'autres corps, comme une expérience de sortie de soi offerte par la période du carnaval. Parmi les quatre autres chansons interprétées par le chanteur, deux sont de Lamartine Babo, « *Linda Morena* » et « *Hino do Carnaval Brasileiro* », et les deux dernières sont de C. Veloso, « *A filha da Chiquita Bacana* » et « *Chuva, suor e cerveja* ».

Parmi les *marchinhas* de carnaval composées par Lamartine Babo, « *Linda Morena* » est certainement l'une des plus célèbres. Enregistrée le 26 décembre 1932 par Mário Reis, la chanson a été un succès absolu lors du carnaval de l'année suivante[268]. Selon la biographie du compositeur, « *Linda Morena* » était également l'une des préférées de Lamartine lui-même, et c'est peut-être pour cela qu'elle apparaît en bonne place dans *Tabou*, interprétée par C. Veloso pendant deux minutes en plan-séquence[269].

Juste après les scènes épicées chez Madame Xavier, C. Veloso interprète « *Linda Morena* », chantée *a cappella*, sans aucune sorte d'instrument comme base. Dans un plan-séquence de demi-ensemble, l'interprète apparaît dans le coin droit du cadre, assisté d'un petit public, dont ses collègues de scène, José Lewgoy et Colé. C. Veloso commence à chanter les premiers vers « *Linda morena, morena / Morena que me faz penar* »[270] en interagissant avec le public, certaines personnes étant assises, d'autres debout. Le chanteur est l'intérêt central tout au long de la scène. Non seulement la caméra suit ses mouvements (sans s'approcher), mais les acteurs présents l'observent attentivement.

C. Veloso reste debout en permanence et circule dans l'espace filmique, une sorte de bar-room richement décoré. Les tables sont proches du mur, de sorte que c'est dans ce petit espace vide, entre les tables et la caméra, que C. Veloso se déplace. Dans la première moitié de la séquence, il tourne le dos à la caméra et se concentre sur le public diégétique. Toujours en chantant, C. Veloso se déplace de la droite à la gauche du cadre, interagissant directement avec le public, soit en le regardant, soit en embrassant quelques personnes

[268] Le court métrage semi-documentaire *La voix du carnaval* [*A voz do carnaval*] (1933) a enregistré une performance de Lamartine Babo chantant 'Linda Morena'. Cependant, le film n'a pas été conservé et est considéré comme perdu.

[269] La scène a peut-être été inspirée par un récit de la biographie de Lamartine Babo. Peu après la sortie de la chanson, lors d'une soirée à Rio de Janeiro, Mário Reis incite Lamartine à chanter pour le public au *Café Universo*. D'abord gêné, Lamartine commence à chanter, et toutes les personnes présentes se mettent à l'accompagner, formant un chœur de « *Linda Morena* ». SOARES, op. cit., p. 269-270.

[270] « Belle brune / Brune / Brune qui me fait souffrir ».

sur la bouche (Figure 67) – une sorte de continuité thématique des séquences précédentes et un clin d'œil à la sensualité du carnaval et de C. Veloso lui-même.

Lorsqu'il atteint l'autre bout de la pièce, il tient entre ses mains le visage d'une femme assise (peut-être Rosa Dias, la femme de Bressane) et lui chante. Il prend un chapeau sur la table et le pose à nouveau sur la surface. Peu à peu, C. Veloso commence à alterner ses mouvements, se tournant tantôt vers la caméra, tantôt dos à l'objectif, utilisant l'espace libre de la pièce. À ce moment-là, le public commence à chanter avec le musicien, formant également un chœur *a cappella*.



Figure 67



Figure 68

Les gestes de C. Veloso tout au long de la scène se font en fonction de la musique et de la mise en scène de la sensualité par rapport au public, quand il embrasse quelques personnes. Les bras font des mouvements plus ou moins amples, mais extrêmement contrôlés, sans brusquerie. Les mains font des gestes qui ponctuent le rythme de la chanson, imitant certains gestes de carnaval (avec les index pointant vers le haut et faisant de petits mouvements) et d'autres qui dirigent le public (avec l'index et le pouce se touchant, laissant les trois autres doigts libres, faisant de petits cercles dans l'air), qui devient le chœur d'accompagnement de C. Veloso (Figure 68).

Les pieds et les jambes entrent également dans la cadence de la musique chantée par C. Veloso, dans une sorte de danse contenue et minimaliste. Le chanteur marche lentement, faisant à certains moments de petits pas syncopés. Parfois, ses pieds frappent légèrement le sol sans quitter le même endroit, servant exclusivement à marquer le rythme. Parfois, C. Veloso croise un pied devant l'autre, en pliant les genoux, dans un mouvement qui accentue les syllabes fortes des vers.

À un moment donné, il reprend le chapeau, qui devient ici un accessoire qui entre aussi dans la performance. Il met le chapeau sur sa tête, puis l'enlève pour saluer le public diégétique. Dans la deuxième partie du vers, « *seu coração é uma espécie de pensão / de*

pensão familiar / à beira mar »[271], il fait un geste large avec son bras droit vers le haut (Figure 69), tenant le chapeau dans sa main et regardant la caméra. Puis il se dirige vers l'objectif, en ouvrant les bras horizontalement autour du corps et en ramenant les mains sur la poitrine. Il s'exprime selon les paroles de la chanson, dans lesquelles le sujet lyrique demande à sa bien-aimée de lui laisser un espace dans son cœur (Figure 70).



Figure 69



Figure 70

À la fin de la séquence, toujours en regardant la caméra, C. Veloso fait un léger geste et se débarrasse de son chapeau en le jetant sur le côté. Il se tourne ensuite à nouveau vers le public, dirigeant le chœur musical avec de larges mouvements du bras et des petits gestes des mains et doigts. Son corps se balance légèrement d'un côté à l'autre. Enfin, à la fin de la scène, il se tourne vers la caméra et, dans un geste de conclusion, il ferme les yeux en souriant et, les bras ouverts, il écarte les mains vers le haut.

Le programme gestuel du musicien est composé de mouvements contrôlés et retenus, travaillant particulièrement les mains, les bras et les pieds, qui contribuent à marquer les *tempos* forts de la musique. Les mouvements énergiques et sensuels habituels de la *persona* de C. Veloso et l'aisance avec laquelle il se déplace sur scène dans ses performances musicales réelles, qui dans les années 1960 et 1970 avaient choqué le public et la presse, sont oubliés. Dans leur place, le musicien met en scène une corporalité qui évoque une gestuelle typique des interprètes masculins des années 1930 et 1940, immortalisée dans certaines performances des *chanchadas*.

Dans ces films, pendant les spectacles en solo, le chanteur se tient sur la scène, devant la caméra, dans une position presque fixe. Sa gesticulation se limite aux bras et à un léger tremblement du torse ou, si la chanson est plus festive, il utilise un accessoire – généralement un chapeau – pour l'aider à ponctuer la musique et son expressivité corporelle, ce que C. Veloso fait également dans « *Linda Morena* ».

[271] « Votre cœur/Est une sorte de pension/Une pension de famille/Au bord de la mer. »

C'est le cas, par exemple, de Mário Reis et de Lamartine Babo dans *Allô, allô carnaval !* (Figure 71 et Figure 72), lesquels y interprètent, respectivement, les chansons « *Teatro da vida* » et « *As armas e os barões* ». Une des premières *chanchadas* enregistrées dans le pays, *Allô, allô carnaval !* présente de plusieurs prestations de grandes vedettes de la radio, toujours filmées entre plans de demi-ensemble et plans rapprochés, avec des mouvements plus ou moins restreints, tant de la caméra que de la part des interprètes eux-mêmes. Les numéros musicaux qui exigent une action corporelle plus incisive, exprimée principalement par la danse, sont généralement réservés aux femmes ou aux couples qui dansent ensemble.



Figure 71



Figure 72

Attention les navigants, une *chanchada*-modèle filmée quatorze ans plus tard, apporte peu de nouveautés par rapport aux gestes des musiciens, comme Francisco Carlos, autre représentant de la radio, qui ne bouge pratiquement pas sur scène, limitant ses gestes à l'extension de ses bras et au visage (Figure 73). Une exception à cette règle est peut-être Ivon Curi (Figure 74). Lors de l'interprétation de « *C'est si bon* », il fait comme C. Veloso, en misant sur une interaction avec le public qui ponctue la musique et permet la mise en scène de certains gestes plus expressifs. Curi, cependant, n'était pas un chanteur de radio comme les autres artistes de *chanchada*, mais un acteur professionnel, ce qui pourrait expliquer son expressivité corporelle plus incisive.



Figure 73



Figure 74

Au milieu de la performance, après avoir chanté quatre fois le refrain de « *Linda Morena* », C. Veloso incite le public à se joindre au chant, et un chœur de voix apparaît, proche de celui de plusieurs enregistrements de chansons de *marchinha*. Le geste du chanteur semble maintenant régir ce chœur improvisé, avec ses index levés – geste typique du conducteur d'orchestre, mais aussi celui du fêtard carnavalesque classique –, en même temps qu'il fait des petits pas au rythme de la musique, se configurant entre maestro et fêtard. L'attention, auparavant limitée au public présent, est maintenant divisée entre l'intérieur et l'extérieur du cadre, entre le public diégétique et le public imaginaire du film, salué à la fin de la performance par un léger signe de la main.

À ce stade, il est intéressant de souligner que cette attention partagée entre le public diégétique et le public imaginaire a en fait lieu entre les figurants, présents au moment où la chanson est chantée, et la caméra. Le regard à la caméra, sur lequel parle Marc Vernet[272], n'indiquerait pas seulement une rupture du quatrième mur, mais en fonction de plusieurs autres facteurs (mise en scène, montage et diégèse notamment), peut impliquer d'autres significations.

Dans le cas de C. Veloso et son regard, nous pourrions l'associer au regard vers la caméra des films musicaux – *Tabou* étant également une sorte de film musical expérimental –, illustré par Vernet dans la figure de Fred Astaire. Le théoricien français soutient qu'il y a un détachement du personnage et de la star lors des numéros musicaux : celui qui prend la tête de la scène est la star transdiégétique, reproduite de film en film. Le regard dédié à la caméra, dans ce cas, ne sert pas à rappeler aux spectateurs l'existence du dispositif et à les réveiller de leur rêverie dans la salle de cinéma (ce n'est pas un regard brechtien), ni à les individualiser comme s'il chantait exclusivement pour eux, mais il fonctionne plutôt comme un clin d'œil au public du music-hall. Le numéro musical et le regard vers la caméra dans ce contexte font allusion à cette forme de spectacle, dans lequel la star s'adresse directement au public présent et « joue de sa propre image »[273]. D'autre part, en pointant le music-hall, un clivage est créé entre ce qu'était le music-hall (une possibilité passée) et son impossibilité présente, un clivage qui est la nostalgie.

Est-ce que la même chose arriverait à C. Veloso dans *Tabou* ? D'abord que, contrairement à Astaire, il ne vient pas du music-hall ; il n'a pas non plus émergé du milieu dont est issu Lamartine, de l'apogée de la création des marches du carnaval de Rio de

[272] VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Editions de L'Étoile, 1988.
[273] Ibid., p. 14.

Janeiro. La rupture entre la star C. Veloso, connue du public, et le personnage de Lamartine présenté par lui, dans le numéro de « *Linda Morena* » plus précisément, n'est pas totale : C. Veloso ne reprend pas le gestuel pour lequel il est connu, la star ne prend pas la scène d'assaut. Et pourtant, le regard qu'il dirige vers la caméra joue avec une nostalgie, celle des *chanchadas*, si dédiées aux *marchinhas* de carnaval. Ce numéro musical renvoie aussi à la création/représentation d'un moment relaté dans la biographie de Lamartine, précisément d'un chœur de cette même chanson, chantée a cappella par le public et son compositeur.

C. Veloso est ce point de convergence entre cette nostalgie de ce qui fut (l'aura des *marchinhas*) et ce qui n'a pas de trace visuelle (sauf à l'écrit, cet épisode spécifique), deux moments réactualisés dans sa figure. La figure de vedette de C. Veloso a un public, un public qui le voit transformé, loin de ses apparences et de ses gestes habituels. Il agit comme un canal entre le public intradiégétique, qui représente un public qui aurait pu être le même que dans le passé, et le public du film, qui pourrait être son propre public en tant que star de la musique, et actualise dans ce présent du public spectateur l'idée de ce qui a existé autrefois. La nostalgie est remplacée par une nouvelle création.

Le numéro musical « *Linda Morena* » se déroule entre une mimésis de la corporalité des chanteurs de radio des années 1930 et 1940, plus rigide et ponctuée par l'utilisation du chapeau comme accessoire d'expressivité, et l'interaction avec le public, qui fait un clin d'œil à la véritable performance du chanteur sur scène. Cette performance de C. Veloso présente des similitudes avec celles de certains films musicaux hollywoodiens, dans lesquels le personnage principal commence à chanter, puis est accompagné par d'autres acteurs et figurants. Un exemple en est une scène du film *Too Much Harmony* (A. Edward Sutherland, 1933), dans laquelle le chant de Bing Crosby entraîne progressivement l'implication d'autres acteurs dans la performance, jusqu'à atteindre une sorte de climax musical.

Cependant, contrairement à la scène bien répétée par les acteurs de *Too Much Harmony*, l'interprétation de « *Linda Morena* » dans *Tabou* est marquée par une improvisation attribuée à Caetano Veloso, un fait confirmé par le réalisateur dans une interview[274]. Le public suit la partie de la chanson et se perd dans d'autres moments ; le

[274] « Caetano, selon lui [Bressane], l'a même aidé pendant le tournage en insérant des improvisations qui, en fin de compte, complétaient l'esprit qu'il imaginait créer avec le film : 'Il m'a aidé à diriger au rythme d'une *marchinha* de carnaval et a même créé des scènes imprévisibles, comme celle où il commence à chanter une *marchinha* et fait peu à peu participer les autres personnages, se souvient Bressane (...) ». Ma traduction de : « Caetano, segundo ele [Bressane], chegou a ajuda-lo nas filmagens inserindo improvisações

chanteur lui-même ne se souvient pas de toutes les paroles de la *marchinha*, se limitant au célèbre refrain et à quelques strophes supplémentaires. Ce passage dénote donc, dans le film de Bressane, cette marque de hasard filmique qui distingue le cinéma expérimental de productions plus industrialisées. Cela se traduit par l'interprétation et les gestes développés par C. Veloso avec les autres acteurs et figurants de *Tabou*.

La gestualité qu'il a engendrée pourrait également être associée à un moment situé entre la deuxième et la troisième phase historique du carnaval de Rio de Janeiro, qui, selon le chercheur Fred Goés, aurait trois moments : le jeu de l'*entrudo*, une sorte de fête brutale importée des îles de Madère, des Açores et du Cap-Vert au XVIIIe siècle, dans laquelle les fêtards s'attaquaient les uns aux autres avec des matériaux allant de l'eau odorante à l'urine ; la deuxième phase, un carnaval élitiste, qui aurait duré jusqu'à la fin des années 1920, faisant appel à la civilisation et à la retenue de la population ; et la troisième phase, celle du carnaval populaire et tenu dans les rues, avec une forte influence de la culture afro-brésilienne et un grand appel à la sensualité. Le jeu de C. Veloso renverrait alors à la retenue du geste de la deuxième phase, d'une corporalité polie, éduquée et discrète, mais aussi à la sensualité croissante caractéristique de cette troisième phase dans laquelle « le carnaval prend une importante charge de sensualité et dans laquelle, progressivement, l'exposition du corps est de plus en plus évidente » [275].

C'est dans « *Linda Morena* » que C. Veloso a une plus grande liberté de mouvement et d'expressivité. Dans les autres chansons qu'il interprète dans *Tabou*, à l'exception de « *A filha da Chiquita Bacana* », l'intérêt du réalisateur semble davantage porté sur les acteurs qui entourent le musicien, sur le registre de leurs corps et de leurs expressions. C'est ce qui se passe dans les plans-séquences de « *Aurora* » et « *Meu brotinho* ».

Dans un plan américain, apparaît C. Veloso, de profil, à gauche, et Colombina (Dedé Veloso) à droite. Il lui demande si elle connaît la chanson « *Aurora* », ce à quoi elle répond que non. Il commence à chanter *a cappella*, marquant le rythme de la chanson d'un balancement de ses mains. La caméra s'éloigne du duo et commence à suivre une file de fêtards, qui dansent au son de la musique.

---

que, no final, se completavam ao espírito que ele imaginava criar com o filme. 'Ele me ajudava a dirigir em ritmo de marcha carnavalesca e chegou a criar cenas imprevisíveis; como a que começa a cantar uma marcha e aos poucos vai envolvendo os demais personagens', lembra Bressane (...) ». « Premiou-se o experimento », *Correio Braziliense*, Caderno Cidade, 19 dez. 1982, p. 27.

[275] Ma traduction de : « o carnaval se reveste de significativa carga de sensualidade e em que, progressivamente, a exposição do corpo se dá de forma cada vez mais evidente ». GÓES Fred, « A construção do corpo brasileiro no Carnaval », *Designis*, Buenos Aires, vol. 3, 2002, p. 70.

« Meu brotinho » est la seule chanson présentée diégétiquement dans le film dans laquelle C. Veloso joue de la guitare. Même dans ce numéro unique en voix et guitare, Bressane utilise la voix comme instrument principal, comme il le fait depuis la première phase de sa filmographie, illustrée par les performances de Grande Otelo et Helena Ignez dans *La famille du fracas*, dont les chansons « *As time goes by* » et « *Aí hein* » sont chantées sans accompagnement instrumental, configurant un choix esthétique du réalisateur.

La séquence commence avec C. Veloso en train de chanter en voix *off*, mais la caméra se concentre sur Colombina, en gros plan, avec une expression sérieuse et solennelle. Elle s'éloigne de la caméra et commence à danser comme une ballerine sur un rocher, au bord de la mer. Oswald est sur le sable et lui fait signe, heureux et excité. La caméra se déplace vers la gauche et cadre le profil d'une femme, qui n'avait pas été montrée auparavant, portant un voile noir et fortement maquillée. Tout en restant au premier plan, elle est sérieuse. Le voile évoque la notion de mort ou de deuil.

La caméra se déplace encore et, C. Veloso apparaît, assis, jouant de sa guitare. Devant elle, deux tables de bar typiques présentent plusieurs bouteilles de bière vides et des verres à moitié vides, ce qui suggère que les personnages ont bu ensemble. La caméra s'attarde pendant quelques secondes, puis se déplace pour se concentrer sur Isadora Duncan, assise et le visage fermé, pendant plusieurs secondes. Elle était également très sérieuse, se protégeant du vent avec un manteau fleuri.

Puis, la caméra contourne Isadora pour cadrer à nouveau C. Veloso, cette fois avec José Lewgoy à gauche du cadre. C. Veloso chante toujours en voix et en guitare les mêmes vers répétitifs : « *Ai ai, brotinho / Não cresças meu brotinho / E nem murche como a flor / Ai ai brotinho / Eu sou um galho velho / Mas eu quero seu amor* »[276]. Après quelques secondes, C. Veloso est interrompu par Lewgoy, qui soupire et demande, en désignant quelque chose dans le hors champ : « et ce drap ? ». Ce à quoi C. Veloso répond : « ce drap est une vieille peau de pécheur, qu'on devrait accrocher aux murs le jour du mariage »[277]. C'est la seule fois dans le film où C. Veloso est interrompu pendant une prestation. Contrairement à « *Linda morena* », où le public interagit avec le musicien et

[276] « Ai ai, petit bourgeon / Ne pousse pas mon petit bourgeon / Et ne te fane pas comme la fleur / Ai ai, petit bourgeon / Je suis une vieille branche / Mais je veux ton amour ».
[277] Ma traduction de : « este lençol é uma velha pele de pecadores, que devemos pendurar nas paredes em dia de casamento ».

chante en chœur, dans la chanson « *Meu brotinho* », chaque spectateur semble inconscient de ses propres pensées, sans faire attention à la musique.

La chanson parle d'un personnage plus âgé qui demande à un autre (une femme, probablement) de ne pas grandir. Dans *Tabou*, il s'agit peut-être d'une référence aux trois jeunes femmes participant à la scène, Colombina, Isadora et la femme au voile noir. Mais en même temps, elles sont toutes très sérieuses, comme s'il s'agissait de quelque chose d'inévitable (maturation et vieillissement). Il y a un décalage entre la musicalité, encore une fois une marche de carnaval, c'est-à-dire un chant joyeux généralement chanté en chœur, et le jeu des acteurs autour de C. Veloso, surtout les femmes, qui ont des expressions faciales fermées. La scène semble être construite comme si les personnages étaient dans un bar après une soirée, fatigués et avec la gueule de bois. Mais c'est le jour, et ils sont au bord de la mer, ce qui devient une autre disparité.

Dans « *Hino do carnaval brasileiro* » et « *Chuva, suor e cerveja* », Bressane applique plus ou moins le principe du montage en interpolation. La chanson chantée *a cappella* par C. Veloso apparaît comme une voix *off*, collée à des images du *Tabou* de Murnau. Ce n'est qu'après cette sorte d'introduction, qui dure quelques secondes, que les images du *Tabou* de Bressane reviennent, et la figure de C. Veloso apparaît. Dans « *Chuva, suor e cerveja* », le retour à l'univers diégétique se fait dans une scène de nuit, en contre-plongée. Contrairement aux numéros musicaux précédents, cette fois-ci C. Veloso chante et danse bras dessus avec deux femmes en costumes, comme il le ferait lors d'une fête de carnaval. Dans « *Hino do carnaval brasileiro* », en plan d'ensemble, C. Veloso est sur une sorte de colline, accompagné d'une femme en vêtements hawaïens. Pendant qu'elle danse, il chante à ses côtés, dans le même style que les chanteurs de radio dont nous avons parlé précédemment.

La prestation de « *A filha da Chiquita Bacana* » commence par un plan de demi-ensemble de C. Veloso dans un escalier, entouré de trois acteurs. Lewgoy et Colé sont assis sur les marches, tandis que Marcos Soares est debout un peu en dessous de C. Veloso. Contrairement aux autres scènes, dans lesquelles les bras et les mains servaient à donner une expressivité à la performance, à marquer le rythme de la musique ou à diriger le public, ici le corps de C. Veloso, particulièrement les mains, devient un instrument percussif qui accompagne la musique une fois de plus *a cappella*. Les pieds marquent le rythme et le battement des mains crée une nouvelle sonorité, qui s'ajoute également à la sonorité de la voix du chanteur. Il regarde son petit public, mais partage aussi son attention

avec la caméra, à la manière des performances télévisées, interagissant avec le spectateur hors champ, conscient de son existence (Figure 75).



Figure 75

Les chansons interprétées par C. Veloso dans *Tabou* font partie d'un panthéon de chansons de carnaval établies, enregistrées entre les années 1930 et 1950, tandis que « *Chuva, suor e cerveja* » et « *A filha da Chiquita Bacana* » ont été composées et enregistrées par C. Veloso lui-même à la fin des années 1960 et au début des années 1970, devenues très célèbres. Le choix de ces chansons et leur mise en scène semblent être une proposition de Bressane pour surprendre ou choquer le spectateur et en même temps actualiser ou transmuter ce répertoire carnavalesque. Ces procédures se produisent aussi bien dans le plan sonore-musical que dans le plan performative-visuel.

Ici, il est important de faire un parallèle entre *Tabou* et certaines conceptions liées aux numéros musicaux à Hollywood dans sa période classique. Pour Martin Sutton[278], les numéros musicaux naissent en opposition à la fonction régulatrice de l'intrigue. Alors que le récit réaliste impose un ordre et des restrictions aux personnages, les numéros musicaux sont un moment d'interruption de ce même récit et de libération créative pour les personnages et les spectateurs. Un exemple qui illustre bien cette opposition observée par Sutton est le policier qui retient le personnage de Gene Kelly dans le célèbre numéro de danse sous la pluie dans *Chantons sous la pluie* [*Singin' in the rain*] (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952). D'autre part, Rick Altman[279] souligne le rôle essentiel des numéros musicaux dans la présentation et la construction de personnages en opposition au sein d'un récit double, les situant dans le monde diégétique. Un exemple de cela serait les numéros musicaux d'ouverture de *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961),

[278] SUTTON Martin, « Patterns of Meaning in the Musical » in ALTMAN Rick (dir.), *Genre: The musical*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 190-196.
[279] ALTMAN Rick, « Dual-focus narrative » in ALTMAN Rick, *A Theory of Narrative*, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 55-98.

qui caractérisent et établissent pour le spectateur les deux groupes en conflit dans l'intrigue.

Ces deux voies interprétatives, de l'interruption libertaire d'une part et de la construction narrative d'autre part, ne semblent pas adéquates pour comprendre les numéros musicaux de *Tabou*. Principalement parce que, comme nous le disons depuis le début du chapitre, dans *Tabou*, il n'y a pas d'intrigue, pas de complot, bref, pas de récit classique. Les personnages sautent d'une scène à l'autre, sans relation de cause à effet, sans évolution psychologique, sans téléologie. La musique est présente de manière quasi ininterrompue dans le film, au sein de la bande sonore, mais aussi dans les moments où des performances musicales sont mises en scène par les acteurs. Ces performances sont parsemées tout au long du film et se rattachent à l'ensemble sur le plan thématique, par l'atmosphère de carnaval proposée. Ce n'est qu'occasionnellement qu'il existe un lien entre un numéro musical et les scènes précédentes ou suivantes. Les numéros musicaux n'expliquent pas les personnages de la scène, ni ne s'opposent à l'intrigue, mais sont mis en scène dans un flux d'images poétiques qui s'offrent au spectateur.

Sur le plan sonore, l'enregistrement *a cappella* de *marchinhas* habituellement très instrumentalisées provoque aussi un choc. Musicalement, on observe donc un procédé qui minimise les compositions qui tendent vers l'excès. Dans tous les numéros musicaux performés par le musicien, le choc est clair entre la musique de la bande sonore, toujours des versions originales des chansons, avec des instruments, et la musique chantée *a cappella* par C. Veloso. Un tel choc met en évidence le privilège de la voix au détriment d'autres instruments qui pourraient servir d'accompagnement ou d'une version plus travaillée et répétée de cette corporalité.

Le même mouvement, de l'excès au minimalisme, se produit dans la corporalité mise en scène dans les performances des chansons. La *persona* de C. Veloso est généralement énergique lorsqu'il présente les *marchinhas* de carnaval. Dans deux prestations différentes de « *A filha da Chiquita Bacana* », l'une dans l'émission spéciale « Grandes Nomes : Caetano Emanuel Viana Teles Veloso »[280], de TV Globo, et l'autre au théâtre Coliseu, à Lisbonne[281], toutes deux en 1981, le musicien joue de la guitare, chante, saute, court et interagit avec le public et les autres musiciens sur scène. Dans la première,

[280] Émission « Grandes Nomes: Caetano Emanuel Viana Teles Veloso ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=GrSSWUnU5kA [consultée le 18 avril 2022].
[281] Concert de la tournée de l'album *Outras palavras*, à Lisbonne. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ANECljS-8nM [consulté le 02 avril 2022].

il le fait avec une grande plume de paon (Figure 76) et dans l'autre avec sa propre chemise (Figure 77). Il est torse nu pendant les deux prestations, comme cela se fait souvent dans les carnavals de rue contemporains. Cependant, comme nous l'avons déjà souligné tout au long de ce chapitre, la performance de C. Veloso dans *Tabou* est à l'opposé de cela, dans l'adoption d'un programme gestuel qui renvoie à une corporalité passée.



Figure 76



Figure 77

Il y a un choc entre l'excès et la simplicité, entre l'attente d'une libération corporelle suscitée par l'exécution de *marchinhas*, la plupart du temps pleines d'orchestration, et l'exécution immobile et simplifiée du corps de l'interprète. C'est ce que semble proposer Bressane : une actualisation du passé dans le présent à travers l'utilisation de la figure de C. Veloso, un chanteur et compositeur contemporain, qui crée une nouvelle version de chaque *marchinha* performée. Cette procédure d'actualisation est commentée par Albert Elduque à propos des nouvelles performances musicales dans des documentaires et des fictions sur des musiciens brésiliens contemporains :

> (…) la chanson apporte une nouvelle performance, une nouvelle chanson, une nouvelle création du personnage, une nouvelle histoire. Une nouvelle fiction qui crée un champ/contre-champ virtuel entre le chanteur original dont nous nous souvenons et le nouvel interprète que nous voyons et entendons, établissant un dialogue entre les moments historiques, les histoires personnelles et les styles de mise en scène.[282]

Après tout, c'est par le biais du choc, en utilisant la figure de C. Veloso comme un outil pour y parvenir, que Bressane atteint cette actualisation. Sa *persona* souvent

[282] Ma traduction de : « a canção traz uma nova performance, uma nova canção, uma nova criação do personagem, uma nova história. Uma nova ficção que cria um campo/contracampo virtual entre o cantor original do qual nos lembramos e o novo intérprete que vemos e ouvimos, estabelecendo um diálogo entre momentos históricos, histórias pessoais e estilos de encenação ». ELDUQUE Albert, « Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro » in DUCCINI Mariana, GUIMARÃES Pedro, SUPPIA Alfredo, *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*, vol. 3, Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2021, p. 79.

polémique, sa voix douce et presque fragile, se heurtent à la figure publique de Lamartine Babo, moqueur notoire, mais discret dans sa vie privée, propriétaire d'une voix stridente qui servait surtout à des fins ludiques et d'auto-ironie. Mais nous pouvons observer que la figure même de C. Veloso est également transformée, par la façon dont il chante ses propres *marchinhas*, normalement énergiques et électrisées, mises au même niveau que les *marchinhas* traditionnelles, transmutées dans les procédures esthétiques proposées par Bressane : chantées *a cappella* par un interprète immobile, presque rigide, comme nous venons de voir.

4. C. Veloso : entre acteur non-professionnel et célébrité de la musique pop

Le *Tabou* de Murnau et Flaherty, dès le premier intertitre, informe le spectateur : « seuls les indigènes des îles des mers du Sud apparaissent dans ce film, avec quelques métis et Chinois ». Dès le début, le désengagement du film vis-à-vis de l'industrie hollywoodienne est bien marqué, symptôme de la récente rupture du réalisateur avec le studio Fox, mais aussi du partenariat scénaristique avec le documentariste Robert Flaherty, célèbre pour les productions *Nanouk l'Esquimau* [*Nanook of the North*] (1922) et *Moana* (1926). Dans des interviews à propos de *Tabou*, Murnau a déclaré que son désir était de faire un film « loin d'Hollywood, avec des gens d'un autre monde, d'une autre race [...] et ce qu'il adviendra de leur race heureuse et primitive au contact de la civilisation »[283]. Cette affirmation confirme la recherche de l'exotisme d'autres sociétés considérées comme primitives.

Mais, plus encore, il y a dans la déclaration de Murnau et dans l'intertitre du film un signe de la fascination pour l'altérité et pour l'exotisme, et dans ce cadre une certaine fétichisation par rapport au fait que les indigènes, pour être authentiques, devraient être des acteurs non professionnels, sans expérience du cinéma. Ce point corrobore l'affirmation de Jacqueline Nacache, selon laquelle « de l'éternel désir de vérité du cinéma, l'emploi d'acteurs non-professionnels est la forme la plus manifeste » [284]. De plus, comme l'affirme Catherine Repussard, « l'origine indigène des acteurs devait soutenir l'effet de réel »[285] conçue pour le film, qui devrait être un « un témoignage, un

[283] REPUSSARD Catherine, « Mythe et colonies dans l'Allemagne de Weimar », *Recherches germaniques* [En ligne], nº 48, 2018, p. 130. Mis en ligne le 05 février 2019, URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/rg/459 [consulté le 20 avril 2022].
[284] NACACHE, op. cit., p. 129.
[285] REPUSSARD, op. cit., p. 134.

film à caractère ethnographique », étant le documentaire ethnographique celui auquel Flaherty est normalement associé[286].

Cette impression d'authenticité s'estompe cependant peu à peu, notamment à partir du deuxième chapitre du film, intitulé « Le Paradis Perdu ». On y voit clairement une implication plus profonde du cinéaste allemand dans l'intrigue, avec la constitution d'une trame narrative et la romantisation des personnages montrés dans la première partie. Pour cette raison, il est possible de percevoir la direction des acteurs, dans le sens de la construction d'un répertoire gestuel très proche des films hollywoodiens muets de l'époque, notamment dans le personnage de Reri (Anna Chevalier). C'est elle qui incarne un type fragile, sensible et quelque peu fataliste, mais qui peut tromper son bien-aimé en transformant l'expression de son visage en une joie feinte ou en frottant ses yeux, pleins de larmes, pour simuler le sommeil.

À partir de ce deuxième chapitre, l'occidentalisation des gestes et des mouvements des acteurs natifs culmine, probablement en faveur de la compréhension du public cible du film, qui était concentré aux États-Unis et en Europe. La mimique corporelle de la tristesse, avec les épaules et la tête tombantes, est imitée à maintes reprises par les protagonistes dans différentes situations ; des gestes déictiques, de pointage, ou même le balancement de la tête, d'un côté à l'autre, dans une expression de déni, sont également mis en scène. Il ne nous est pas possible de faire ici une analyse anthropologique plus rigoureuse – et ce n'est pas notre intention –, mais qu'est-ce qui garantit que ces gestes, si identifiables par un public habitué au jeu d'acteur au cinéma, n'ont pas été introduits par la mise en scène ? La revendication de l'origine authentique des personnages, d'un certain point de vue ethnographique, ainsi que le fait que l'emplacement de Bora Bora était une région non touchée par les Occidentaux, s'effondrent. Les indigènes sont déjà des acteurs naturels ou sont transformés en acteurs pendant la production du film.

Ce n'est pas pour rien que la première partie du *Tabou* de Murnau est celle qui intéresse le plus Bressane. Le « Chapitre 1 – Paradis », auquel Flaherty a participé le plus intensément, s'agit d'une brève présentation de la vie quotidienne sur l'île, de l'interaction entre ses habitants et de la mise en place du conflit central du deuxième chapitre, centré sur l'interdiction de la romance entre Reri et Matahi et la fuite du couple. Bressane retire

[286] Selon Sherrill Grace, le film ethnographique est un terme utilisé pour catégoriser ceux qui « enregistrent un rituel ou un aspect spécifique d'une culture autre que la nôtre », auquel Flaherty est associé. Ma traduction de : « a term reserved for those ethnographic films that claim to record a specific ritual or aspect of a culture other than our own ». GRACE Sherril, « Exploration as construction: Robert Flaherty and *Nanook of the North* », *Essays on Canadian Writing*, n° 59, 1996, pp. 123-146.

du film ses images les plus brutes, « d'un sentiment tellurique et aquatique » [287], et qui semblent moins orientées vers l'occidentalisation de la mimésis. Les acteurs autochtones se déplacent avec fluidité, se comportent de manière moins ostentatoire, à l'aise avec l'environnement, chassant le poisson ou descendant des cascades, dans des actions qui obligeraient de nombreux acteurs professionnels à recourir à des cascadeurs. Les scènes de danse dans le rituel de la remise de la vierge aux autorités de l'autre île intéressent également Bressane qui, comme nous l'avons dit précédemment, s'approprie ces images pour les utiliser comme une illustration anachronique du Brésil colonial. Avec les indigènes en costumes typiques et sommaires, Bressane procède exactement à la déconstruction du *Tabou* établi par Murnau : le désir sexuel du regard, qui entraîne la mort dans le film du réalisateur allemand, est totalement subverti dans le film brésilien, qui part du regard pour arriver à la réalisation du désir dans les corps de son *Tabou*, flanqué également de scènes de *blue movies*.

Cette déconstruction peut être exemplifiée par le montage interpolé, qui lie des scènes de danse du *Tabou* de Murnau et une scène de performance musicale de C. Veloso. La liaison entre les scènes est explicite à cause de la musique chantée : la bande sonore commence avec des images des indigènes de Bora Bora (Figure 78) et continue, ensuite, dans la scène avec le musicien, qui chante à côté d'une femme en costume hawaïen (Figure 79). Les paroles de la chanson « *Hino do carnaval brasileiro* » sont directement liées à l'image de Reri : elle est (ou pourrait être) cette « *morena do Brasil fagueiro* »[288] que le sujet lyrique salue. De même pour la femme qui danse à côté de C. Veloso.



Figure 78

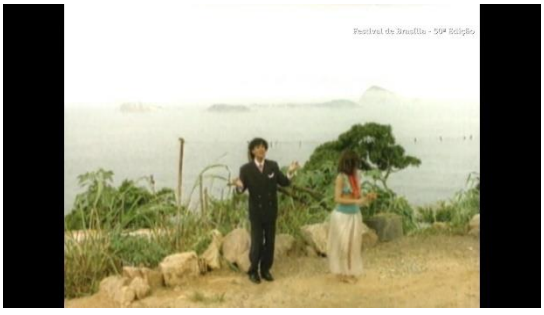

Figure 79

Dans le sillage du *Tabou* de Murnau, involontairement ou non, Bressane convoque un acteur non professionnel pour faire vivre l'un des protagonistes de son *Tabou* : Caetano Veloso. D'où vient le nom de Caetano Veloso pour jouer Lamartine Babo ? Dans une

[287] Ma traduction de : « de um sentimento telúrico e aquático ». TEIXEIRA, op. cit., p. 247.
[288] « Brune du Brésil agréable ».

interview pour le projet *Memória do Cinema*, du Musée de l'Image et du Son de São Paulo (MIS-SP), Bressane affirme qu'il a trouvé la performance de C. Veloso géniale, précisément parce qu'il « n'est pas un acteur. Il a fait un non-acteur, un méta-acteur, n'est-ce pas ? J'ai pensé exactement à lui [pour le rôle] »[289].

Le choix de non-acteurs, ou plus exactement d'acteurs non professionnels, passe par plusieurs instances signalées par les chercheurs et les réalisateurs tout au long de l'histoire du cinéma. C'est le cas, par exemple, de l'acteur du documentaire, constitué dans l'auto-personnage du film, un peu ce qui se passe dans la première partie de *Tabou* de Murnau. Il y a la notion selon laquelle les acteurs non professionnels jouant un rôle dans des films de fiction sont 'naturels'[290] ou 'plus vrais', dans le sens de l'absence de la connaissance de techniques de jeu. Ce type d'acteurs terminent par exercer une véritable fascination sur le public et la presse spécialisée, l'un des exemples les plus classiques étant celui des acteurs non professionnels du néo-réalisme italien. D'autre part, le concept de modèle, « pris dans la vie », de Robert Bresson, annule autant que possible tout vestige de technique, devenant un canal pour le flux du texte idéalisé par le cinéaste : « ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) »[291]. Enfin, il y a la théorie d'Erving Goffman[292] qui, selon lui, nous jouons tous des rôles dans la vie quotidienne, c'est-à-dire que nous sommes tous des acteurs. De cette façon, la figure mythique du 'non-acteur' ne pourrait pas exister, puisque nous sommes toujours en train de représenter, d'une manière ou d'une autre.

C. Veloso, malgré une expérience antérieure dans le cinéma et le théâtre, ne s'est jamais sérieusement consacré à la profession d'acteur. À l'époque de la production de *Tabou*, il avait participé à deux spectacles musicaux à Salvador, en 1964, avant sa célébrité : *Nous, par exemple* [*Nós, por exemplo*] et *Nova bossa vielle, vielle bossa nova* [*Nova bossa velha, velha bossa nova*], mis en scène dans des numéros individuels et collectifs avec de futurs collègues tropicalistes, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia et Tom Zé.

---

[289] Ma traduction de : « Ele ficou brilhante no *Tabu*, por não ser ator. Ele fez um não-ator, meta-ator, né? Pensei exatamente nele. » BRESSANE Julio, *Entrevista ao projeto Memória do Cinema*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o [consulté le 12 mars 2022].

[290] Pour en savoir plus sur l'essor et la découverte des acteurs 'naturels' dans le cinéma brésilien, cf. GLEGHORN Charlotte, « A star is born: The rising profile of the non-professional actor in recent Brazilian cinema » in BERGFELDER, SHAW & VIEIRA, op. cit., p. 210-226.

[291] BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 11.

[292] GOFFMAN Erving, *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1985 (1959).

Au cinéma, il joue en tant que lui-même dans *Les héritiers*, dans un jeu quelque peu sombre, correspondant à l'atmosphère pessimiste du film, mais sans aucune réplique. Dans *Le démiurge* [*O demiurgo*] (Jorge Mautner, 1972), un film expérimental et presque bricolé, tourné entre amis en exil, il tient le rôle principal. Il jouera également en tant que lui-même dans le film *Vague nouvelle* [*Nova onda*] (Zé Antônio Garcia, Ícaro Martins, 1986), dans une seule scène où il embrasse une femme sur la banquette arrière d'un taxi, de façon telle que sa sexualité est bien mise en évidence. Toute la scène se déroule entre des gros plans de C. Veloso et de l'actrice en train de s'embrasser, de la chauffeuse (l'une des protagonistes du film) et de la main de C. Veloso insinuant une masturbation à la femme avec laquelle il joue.

Par contre, on ne peut ignorer que C. Veloso est, en fait, une figure publique, un artiste célèbre depuis les années 1960, qui fait des présentations devant des milliers de personnes, donne des interviews, est la cible et le sujet de ragots des plus variés. Ainsi, on peut considérer que, s'il n'est pas réellement un acteur professionnel du cinéma, il y a un vrai acteur en lui qui agit pour constituer cette *persona*, et plus encore, un acteur de scène, un interprète musical, qui construit publiquement une corporalité reconnue.

Le fait que C. Veloso ne soit pas un acteur professionnel et qu'il soit une star de la musique nous rappelle, à chaque instant, que ce n'est pas Lamartine Babo, mais Caetano Veloso qui représente, vit ou fait semblant de vivre comme Babo dans *Tabou*. Ou, comme le dit Antonio Medina Rodrigues, « C. Veloso est là – non pas pour réaliser Lamartine, mais pour le signifier »[293]. Une signification qui se marie facilement avec la *persona* de C. Veloso, puisque la figure du musicien ne quitte jamais l'écran ou l'imagination du spectateur, encore plus lorsqu'il chante, une voix si caractéristique qu'elle devient facilement identifiable par ceux qui la connaissent.

Ainsi, C. Veloso dans *Tabou* n'est jamais dissocié de sa *persona*, bien au contraire : par le refus d'une technique d'interprétation plus reconnaissable, par l'incarnation pas tout à fait fidèle à la figure réelle de Lamartine, et surtout par l'interprétation de ses propres chansons, cette figure publique saute aux yeux des spectateurs, entraînant un abîme entre le personnage que l'on souhaite créer à l'écran et l'acteur qui l'incorporerait. La prise de conscience par le spectateur de cet écart entre l'acteur et le personnage avec l'identification immédiate de l'instance actorale atténue, voire efface l'amalgame entre l'acteur et le personnage, garantie de la fiction du cinéma

[293] Ma traduction de : « Caetano está lá – não para realizar Lamartine, mas para significa-lo ». RODRIGUES, op. cit., p. 84.

classique, ce qui signifie, selon Jacqueline Nacache, « rompre scandaleusement cet effet [de garantie de la fiction], renoncer à l'indispensable 'suspension de l'incroyance' » [294].

Comme nous l'avons vu précédemment, le projet cinématographique de Bressane repose précisément sur cette suspension de la croyance, c'est-à-dire qu'il met constamment en échec l'expérience traditionnelle de plaisir du spectateur. Ainsi, le corps de cet acteur non professionnel/célébrité musicale fonctionne, autant que les autres dispositifs cinématographiques mis en scène (la caméra, les clapets, les accessoires de scène, les coulisses), comme une forme filmique qui collabore à cette rupture des attentes d'un cinéma classique.

Le fait est que le statut de célébrité de certains acteurs-musiciens influence définitivement l'attrait et la réception de ces films par le public. Bressane utilise ce facteur en sa faveur à au moins deux niveaux. Le premier, comme nous l'avons déjà commenté, dans la suspension de la croyance du spectateur ; le deuxième, dans la promotion du film auprès de la presse. Lors d'interviews, lorsqu'on lui demande si l'intégration de C. Veloso au casting a servi « d'hameçon » pour lancer le film sur le marché, Bressane répond que oui, « un hameçon privilégié »[295].

En d'autres termes, il y avait une intention claire de faire de la publicité autour du film avant sa première dans les festivals, de créer un *buzz* parmi le public et les critiques grâce au jeu de C. Veloso en tant qu'un des protagonistes de *Tabou*, comme on peut le voir dans les différents articles de journaux sur le film avant sa sortie et même sur son affiche[296]. D'autre part, *Tabou* met en évidence le statut de musicien en premier lieu, et conduit à un examen conscient du jeu d'acteur de C. Veloso, qui nous présente, plus qu'il ne représente, la figure imaginée de Lamartine Babo. C'est dans ce sens qu'Antonio Medina Rodrigues dit que dans *Tabou* « les personnages ne peuvent pas faire d'intrigue, ils ne peuvent pas représenter, ils ne peuvent qu'être. C'est un fait que, parfois, la scène dépasse le schéma et les personnages gagnent un sang proche de la vie »[297].

---

[294] NACACHE, op. cit., p. 100.

[295] « C'est un hameçon, sans aucun doute. (...) Mais ce n'est pas la première fois que je travaille avec des artistes célèbres. Dans mes films précédents, il y a Grande Otelo, Jece Valadão, Carlos Imperial, Hugo Carvana, Norma Benguel. Caetano est, cette fois, un hameçon privilégié. » Ma traduction de : « É um gancho, sem dúvida. (...) Mas não é a primeira vez que trabalho com artistas famosos. Nos meus filmes anteriores estão Grande Otelo, Jece Valadão, Carlos Imperial, Hugo Carvana, Norma Benguel. Caetano é, desta vez, um gancho privilegiado ». BRESSANE Julio, « Julio Bressane revive o grande Lamartine Babo » [interview], *Correio Braziliense*, 16 dez. 1982, p. 21.

[296] Cf. Figure 34, p. 83.

[297] Ma traduction de : « as personagens não podem fazer intriga, não podem representar, elas só podem ser. É fato que, às vezes, a cena supera o esquema e as personagens ganham um sangue próximo da vida. » RODRIGUES, op. cit., p. 86.

La présence de C. Veloso dans *Tabou*, mais aussi dans *Sermons* et dans *Le mandarin*, est davantage habitée par sa condition de signe traversé de significations que par un quelconque talent – notion si vague – d'acteur que lui, ou même n'importe quel autre des musiciens dans *Le mandarin*, pourrait avoir. C. Veloso est l'auteur d'une œuvre traversée par le *modus operandi* tropicaliste. Ainsi, le chanteur, en tant qu'interprète de Lamartine, devient un interlocuteur pour Bressane, faisant de sa figure une sorte de triangulation culturelle et temporelle dans le thème et dans la méthodologie du film lui-même : le modernisme de 1922, qui avale des références de différentes origines et régurgite les créations brésiliennes sur le mode anthropophagique ; le tropicalisme, qui, à la fin des années 1960, actualise l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade avec les références de son époque ; et le présent de la production du film, qui voit dans la *pornochanchada* le projet créatif d'innocence cinématographique rêvé par Bressane, inséré dans le contexte politique d'atmosphère de libération qui précède la fin de la dictature.

Cela ne semble pas forcément être l'intention d'un autre cinéaste-poète contemporain de Bressane. Dans *Médée* [*Medea*] (1969), Pier Paolo Pasolini met en scène la célèbre cantatrice d'opéra gréco-américaine, Maria Callas, pour interpréter le personnage principal du film. Cependant, à la différence de Bressane qui, à tout moment, fait comprendre au spectateur la présence de C. Veloso en tant que célébrité de la musique brésilienne, Pasolini fait taire la cantatrice, qui ne chante pas pendant tout le film, et la transforme en actrice au cours de la production, dans le seul film de fiction de Callas. Au contraire, il se concentre avant tout sur son visage, avec des gros plans des micromouvements dont parle Gilles Deleuze dans *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, insistant sur les caractéristiques du pôle intensif du visage, au détriment du pôle réfléchissant, qui le traite comme une surface immobile[298]. Ainsi, les traits de visagéité, les lignes d'expression qui font voir les émotions, sont mis en valeur, alors que l'actrice est âgée de presque 50 ans. Dans la deuxième partie du film, ce régime cède la place à des plans dans lesquels Callas montre une performance plus basée sur la vraisemblance[299].

[298] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 (1983), p. 117-121.

[299] Nous utilisons le terme de « vraisemblance » dans le sens que Roberta Pearson adopte lorsqu'elle parle de « code vraisemblable » [*verisimilar code*], un code de jeu actoral qui vise « à imiter la réalité et à créer des caractérisations individuelles », par opposition au code de type histrionique dont nous parlons à la note de bas de page 190. Les principales caractéristiques du code vraisemblable sont la non-limitation du lexique gestuel, la fluidité du mouvement composé de petits détails et l'utilisation d'oppositions de sentiments pas aussi radicales que le code histrionique, c'est-à-dire de manière plus atténuée. Ma traduction de : « to mimic reality and create individual characterizations ». Cf. PEARSON, op. cit., p. 43.

Il est important de noter que la performance de Callas sur scène, en tant que cantatrice, était beaucoup plus marquée par une charge dramatique, découlant du caractère même de fictionnalisation du genre de l'opéra, qui met historiquement en scène des mythes et des histoires de la culture occidentale. Ce n'est pas nécessairement le cas d'une performance née dans le monde de la musique populaire brésilienne, illustrée dans ce chapitre par la figure de Caetano Veloso.

D'autre côté, le chanteur David Bowie, contemporain du musicien brésilien, est un autre exemple où les frontières entre cinéma et musique sont transposées. Tous deux partagent plusieurs points communs dans leur célébrité : l'androgynie, le radicalisme et l'affiliation à la musique pop, dans le cas de Bowie, le *glam rock* anglais. Cependant, contrairement à C. Veloso, dont la trajectoire cinématographique est plus limitée, le chanteur britannique a eu une longue carrière d'acteur, notamment dans les années 1970 et 1980. Cette performance au cinéma est cependant très liée à sa *persona*. Selon Bowie lui-même, cité dans un article de Julie Wright Lobalzo[300], sa performance musicale était toujours liée à une expérience théâtrale, d'où émergeaient plusieurs personnages créés par le chanteur, le plus célèbre d'entre eux étant Ziggy Stardust. La *persona* trop artistique de Bowie, fortement imprégnée dans l'imaginaire populaire, aurait, selon Wright, nui à sa présence dans d'autres films. Dans les années 1990 et 2000, cette difficulté de casting se reflète dans les films dans lesquels Bowie joue, toujours dans des rôles secondaires ou des apparitions *cameo*.

Pourrait-on classer C. Veloso de la même manière ? Probablement pas, puisque le musicien lui-même ne se voit pas de cette façon. Son implication dans le monde du cinéma de fiction – à l'exception d'une apparition dans *Parle avec elle* [*Hable con ella*] (Pedro Almodóvar, 2002) – est devenue de plus en plus ponctuelle au fil des décennies. Cependant, nous pouvons voir dans *Le mandarin* une transition de la *persona* de C. Veloso.

Une fois encore, mais de manière plus ostentatoire, Bressane convoque dans *Le mandarin* différents musiciens pour jouer (ou vivre ?) les rôles de figures historiques de la musique populaire brésilienne, comme Gilberto Gil, dans le rôle du compositeur Sinhô, Gal Costa en Carmen Miranda, Chico Buarque en Noel Rosa, Raphael Rabello en Heitor Villa-Lobos et Edu Lobo dans le rôle de Tom Jobim. Tous les acteurs-musiciens ont des

[300] LOBALZO Julie Wright, « David Bowie : The Extraordinary Rock Star as Film Star », *in* DEVEREUX Eoin, DILLANE Aileen, POWER Martin J. (dir.), *David Bowie : Critical Perspectives*, New York, London, Rotuledge, 2015, pp. 230-244.

participations très spécifiques, presque exclusivement dans des numéros musicaux, à l'exception de Gilberto Gil, qui, en plus de chanter deux compositions de Sinhô (« *Gosto que me enrosco* » et « *Sabiá* »), interagit également dans quelques répliques avec le personnage de Mário Reis, joué par Fernando Eiras. Cependant, contrairement à C. Veloso, il n'interprète pas ses propres chansons, c'est-à-dire qu'il se limite aux chansons de Sinhô.

Dans *Le mandarin*, C. Veloso réapparaît, mais cette fois sans la couche fictionnalisante d'un personnage, c'est-à-dire, en tant que lui-même. Son apparition est annoncée dans l'une des dernières scènes du film, dans un plan d'ensemble, où on voit une figure en contre-jour. La chanson « *Oração ao tempo* » est dans la bande son, encore une fois chantée *a cappella* par C. Veloso. Dans le plan suivant, la caméra se déplace rapidement, en contre-plongée, jusqu'à ce qu'elle arrive pour encadrer C. Veloso, qui se présente au personnage d'Eiras : « Je suis Caetano Veloso ».

La figure de C. Veloso se pose alors comme un intermédiaire entre Mário Reis, célèbre chanteur des années 1930, et les autres musiciens et compositeurs qui l'ont précédé. Les dialogues entre C. Veloso et le personnage d'Eiras témoignent de ce lien que Bressane veut évoquer. De plus, ce film apporte un autre procédé qui deviendra fréquent dans la filmographie de Bressane : l'intratextualité ou l'autocitation. Dans l'un des dialogues entre les deux personnages, C. Veloso déclare : « Celui qui m'a demandé de venir ici était Lamartine Babo. Mário, je voulais te rencontrer. Je connais Dorival Caymmi, Silvio Caldas, Orlando, Dalva, j'ai travaillé avec Sinhô ! »[301]. La citation de Lamartine fait référence au rôle que C. Veloso a lui-même joué dans *Tabou*, créant un croisement entre ces deux films d'inspiration musicale.

En tant qu'intermédiaire, C. Veloso interprète, outre « *Oração ao tempo* », deux autres chansons : « *Minha mulher* » et « *Alguém cantando* ». Les deux premières font allusion au passage du temps comme expérience poétique et sensible, notamment dans l'interprétation de « *Minha mulher* ». En gros plan, Mário Reis et Caetano Veloso apparaissent, Eiras avec le visage coupé par le bord du cadre, à gauche du plan, et C. Veloso de profil, à droite (Figure 80). Il chante près de l'oreille de son compagnon, en allusion au style musical de Mário Reis lui-même, qui s'est fait connaître en parlant presque les vers au lieu de les chanter. La construction évoque également le style

[301] Ma traduction de : « Quem pediu que eu viesse aqui foi o Lamartine Babo. Mário, queria conhecer você. Conheço Dorival Caymmi, Silvio Caldas, Orlando, Dalva, fiz parceria com o Sinhô! »

crooner[302], dans lequel le chanteur, à l'aide du micro, parvient à donner l'impression qu'il chante exclusivement pour son auditeur, dans une approche intime. L'éclairage de la scène renforce également le passage du temps, avec une diminution progressive de la lumière (Figure 81), simulant une sorte de coucher de soleil. Peut-être le coucher de soleil de la vie de Mário Reis, le personnage et thème central du film.



Figure 80



Figure 81

Contrairement à *Tabou* et *Sermons*, dans lesquels C. Veloso est caractérisé et, surtout dans le premier, crée un programme gestuel propre à son personnage, dans *Le mandarin* on assiste à un adoucissement de son image. Comme nous l'avons déjà mentionné, au milieu des années 1990, C. Veloso a adopté un style plus minimaliste pour ses prestations scéniques, et ses vêtements reflètent également cette sobriété. *Le mandarin* semble faire allusion à cette phase, notamment au fait qu'il n'y a pas de personnage à jouer. C. Veloso se produit dans son dernier partenariat avec Bressane – jusqu'à présent – et nous y voyons la maturation de sa *persona*.

[302] Selon Simon Frith, le style du *crooner* avait la capacité de chanter comme si la musique était une communication intime et individuelle. Cela était dû à l'utilisation du microphone et à une technique de chant presque chuchotée. FRITH Simon, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 188.

Chapitre III : Alessandra Negrini

1. Des castings déroutants

Dans une interview accordée au journal *Folha de S. Paulo* à propos du film *Cléopâtre*, Bressane est interrogé sur le casting des acteurs, « l'une des options qui a le plus déconcerté les spectateurs »[303]. Dans le long métrage, les rôles principaux de Cléopâtre, Jules César et Marc Antoine sont interprétés par Alessandra Negrini, Miguel Falabella et Bruno Garcia, des acteurs qui jouent habituellement dans des productions plus commerciales. Le rapport indique que le choix du casting a surpris le public, habitué à les voir dans des *telenovelas* populaires et des mini-séries produites par TV Globo, et plus occasionnellement, dans des longs métrages grand public. Dans d'autres articles de presse, cet éloignement du public s'est transformé en répulsion, comme en témoigne la réaction des personnes présentes à la cérémonie de remise des prix du 40e Festival du Cinéma Brésilien de Brasília, qui s'est tenu en novembre 2007. À cette occasion, les spectateurs ont violemment hué et ont même quitté la salle lorsque le *Candango* de la meilleure actrice a été décerné à Alessandra Negrini pour son rôle dans le film[304].

Le casting de grands acteurs a cependant toujours été une tendance claire dans l'œuvre de Bressane. Le cinéaste, bien qu'il se soit qualifié d'« expulsé » [305] du circuit cinématographique brésilien, en termes de financement, de production et de distribution[306] – ce qui lui a valu le surnom de « marginal » –, n'a jamais hésité à travailler avec de grands noms du cinéma et de la culture brésilienne. C'est ce que nous avons vu dans le premier chapitre, dans son partenariat avec des acteurs connus de la *chanchada*, notamment Grande Otelo, un succès absolu du genre ; mais aussi José Lewgoy, Wilson Grey et Norma Bengell, des acteurs très populaires. Dans le deuxième chapitre, nous

---

[303] Ma traduction de: « uma das opções que mais desconcertaram os espectadores ». COUTO José Geraldo, « É a Cleópatra lírica, não épica », *Folha de S. Paulo*, mis en ligne le 22 mai 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200807.htm [consulté le 20 mai 2021].

[304] ALMEIDA Carlos Heli de, « Festival de urros », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 nov. 2007, p. B1. FLÁVIO Lúcio, DAEHN Ricardo et FARIA Tiago, « Viva a vaia », *Correio Braziliense*, Caderno C, 29 nov. 2007, p. 5.

[305] ARANTES Silvana, « Bressane recebe prêmio como um sinal de 'reconciliação' », *Folha de S. Paulo*, mis en ligne le 15 août 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1508200820.htm [consulté le 02 juin 2022].

[306] Extrait d'une conférence de presse accordée lors du festival du film de Gramado. « J'ai fait du cinéma à petit budget parce que j'ai été viré du cinéma brésilien ». Ma traduction de : « Eu fiz cinema de baixo orçamento porque fui expulso do cinema brasileiro ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=Pihna86ZqyE [consulté le 02 juin 2022].

avons vu la collaboration avec Caetano Veloso, chanteur et compositeur de musique populaire brésilienne, mais nous avons également mentionné le partenariat avec d'autres musiciens célèbres, tels que Gilberto Gil, Chico Buarque et Gal Costa.

Au fil des décennies, Bressane élargit cette extension du casting d'acteurs, jusqu'à atteindre les acteurs des feuilletons, une tendance que l'on peut observer depuis le milieu des années 1980. Dans *Brás Cubas* (1985), Bressane a recruté les acteurs Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes et Regina Casé, qui étaient apparus au théâtre[307], mais qui, à cette époque, commençaient à émerger dans des feuilletons. L'actrice Giulia Gam, avec laquelle il a travaillé dans les longs métrages *Le mandarin* et *Miramar*, est surtout connue pour ses différents rôles marquants dans des feuilletons, dont *Mandala* (1987) et *Bête blessée* [*Fera ferida*] (1993). Parmi d'autres acteurs notoires, citons Diogo Vilela, Fernando Torres, et deux grandes stars de la télévision et du cinéma commercial, Mariana Ximenes et Leandra Leal.

Considérée comme hermétique par la critique spécialisée et même par le public cinéphile, l'ensemble de l'œuvre de Bressane, depuis son début, offre ce grand paradoxe : d'une part, des thèmes et des formes d'expérimentation radicale, avec une faible distribution et un nombre réduit de spectateurs ; d'autre part, le partenariat avec des acteurs et des actrices de grande célébrité au Brésil, associés à des productions commerciales et cibles constantes des magazines à potins.

L'une de ces actrices apparues à la télévision et avec laquelle Bressane entretient un partenariat fructueux est Alessandra Negrini. Née en 1970 à São Paulo, A. Negrini a commencé sa carrière artistique dans le théâtre amateur, après avoir étudié le journalisme et les sciences sociales. En 1993, elle a commencé à participer à l'*Oficina da Globo*, une sorte de cours pour les acteurs et actrices débutants. Elle a tenu de petits rôles dans des feuilletons et des programmes de fiction de la chaîne, jusqu'à ce qu'elle atteigne la

[307] Luiz Fernando Guimarães et Regina Casé ont commencé leur carrière dans le théâtre et se sont fait connaître au niveau national avec le groupe Asdrúbal trouxe o trombone (1974-1984), dont ils étaient deux des fondateurs. Le groupe théâtral était marqué par une esthétique irrévérencieuse, qui mêlait contre-culture et culture pop dans une atmosphère de « desbunde », comme une manière de s'opposer à la période sombre de la dictature militaire et aux stratégies de lutte traditionnelles de la gauche. Ce n'est pas un hasard si Bressane les a invités à travailler sur *Brás Cubas*, un film qui, selon lui, a amorcé la phase de « cinéma de la poésie » dans sa filmographie. Les parallèles esthétiques entre le travail du groupe théâtral et celui du cinéaste pourraient donner lieu à une analyse intéressante, que nous laisserons pour un avenir proche. Pour en savoir plus sur Asdrúbal trouxe o trombone, cf. VIDAL Adam Tommy Vasques, « Asdrúbal Trouxe o Trombone. irrévérence et innovation au théâtre sous la dictature militaire brésilienne et la contreculture 'desbundada', 1974-1996 », Thèse de doctorat, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade Federal Fluminense, Paris/Niterói, 2020.

célébrité dans la mini-série *Engraçadinha : ses amours et ses péchés* [*Engraçadinha : seus amores e seus pecados*] (Leopoldo Serran, 1995).

Ce rôle a été remarquable pour sa carrière, car il a mis en évidence la principale caractéristique de la *persona* de A. Negrini : la sensualité. Le personnage de Engraçadinha oscille entre naïveté et libertinage, comme une sorte de Lolita brésilienne, ce qui va valoir plus tard à l'actrice l'épithète de « la plus *rodriguiana* »[308] des Brésiliennes, donnée par le journaliste Xico Sá. Le trait sensuel et « coquin » d'Engraçadinha, commun à plusieurs personnages de Nelson Rodrigues[309], a laissé une marque indélébile dans l'imagination du public et s'est étendu aux personnages suivants interprétés par A. Negrini, notamment ceux des *telenovelas.*

Dans ce genre audiovisuel[310], les rôles les plus marquants de A. Negrini sont dans *La beauté du diable* [*Anjo Mau*] (Maria Adelaide Amaral, 1997), *Mon cher* [*Meu Bem Querer*] (Ricardo Linhares, 1998), *Souhaits de femme* [*Desejos de Mulher*] (Euclydes Marinho, 2002), *Paradis tropical* [*Paraíso tropical*] (Gilberto Braga et Ricardo Linhares, 2007), *Côte à côte* [*Lado a lado*] (João Ximenes Braga et Claudia Lage, 2012), *Boogie Oogie* (Rui Vilhena, 2014) et *Orgueil et passion* [*Orgulho e Paixão*] (Marcos Bernstein, 2018), ainsi que les mini-séries *Le mur* [*A Muralha*] (Maria Adelaide Amaral, 2000) et *J.K* (Maria Adelaide Amaral et Alcides Nogueira, 2006).

Sur les sept *telenovelas* citées, dans six d'entre elles, A. Negrini jouait les méchantes[311], un processus de typification associé à sa *persona*, qui se configure entre

---

[308] L'adjectif « rodriguiana » est une référence au dramaturge Nelson Rodrigues, auteur de *Engraçadinha*. SÁ Xico, « Decifrando Alessandra Negrini », mis en ligne le 06 février 2016, URL : https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=992027 [consulté le 30 mai 2022].

[309] L'un des plus grands dramaturges brésiliens, Nelson Rodrigues est connu pour ses personnages féminins, souvent marqués par la frustration et l'oppression de la société patriarcale brésilienne qui prévalait dans les années 1940 à 1960. En même temps, ces femmes créées par Rodrigues, en raison de cette même oppression, tendent à transgresser certains rôles (mère, femme au foyer) et attentes (vierge avant le mariage, fidèle à son mari, dévouée à ses enfants) attribués aux femmes de la classe moyenne *carioca* de l'époque, principalement par la sensualité et l'accomplissement du désir sexuel. Rodrigues montre la femme comme un sujet actif de sa propre sexualité, révélant les coulisses de la famille traditionnelle. Ces actes de transgression, résultats de trahisons conjugales et familiales, aboutissent souvent à des situations qui mettent en jeu la violence et la mort à travers le meurtre et le suicide, qui résolvent l'intrigue à son terme. Dans le cas d'Engraçadinha, le personnage convoite et séduit le fiancé de sa meilleure amie, dont elle découvre ensuite qu'il est son propre frère. L'inceste provoque le suicide de Sílvio et un profond traumatisme chez Engraçadinha, qui assume alors le rôle d'une femme religieuse, chaste et dévouée au foyer. Devenue adulte, elle est confrontée à d'anciens amours, jusqu'à ce qu'elle soit à nouveau libérée sexuellement. Pour savoir plus sur les personnages de Rodrigues, cf. MAGALDI Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgias e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992 (1987).

[310] A. Negrini ne commencera à jouer plus fréquemment au théâtre qu'à partir de 2000.

[311] Une exception à la règle dans la carrière télévisuelle de A. Negrini a été le personnage de Rebeca, de *Mon cher*, dans lequel elle a subi une caractérisation qui a radicalement changé son apparence, afin de la rapprocher du prototype innocent que le personnage demandait. Contrairement aux cheveux noirs et aux

sensuelle, mordante et ironique, caractéristiques présentes dans la plupart des rôles qu'elle a incarnés. Ces traits deviennent incompatibles avec le type d'héroïne le plus courant dans les *telenovelas* : honnête, foncièrement bonne et fidèle.

Par contre, dans *Paradis tropical*[312], A. Negrini joue un double rôle : les jumelles Paula (héroïne) et Taís (la méchante). Cette dualité, entre l'héroïne et la méchante, a été un défi pour l'actrice, car, outre le rythme frénétique de la production, quand elle s'est vue attribuer deux fois plus de répliques que ses collègues, l'actrice a dû faire face au rôle de l'héroïne, auquel elle n'était pas habituée[313]. À un certain moment de l'intrigue, son jeu devient plus complexe, car la stratégie habituelle des auteurs de feuilletons avec des jumelles se met en place : les deux échangent leur place et l'une prétend être l'autre. Ce « jeu-dans-le-jeu », tel que discuté par Naremore [314], ajoute d'autres couches au jeu de l'actrice, qui doit laisser entrevoir une certaine incohérence, dans un rapport de complicité avec le spectateur, mais pas suffisamment pour justifier la perception par les autres personnages avec lesquels elle interagit.

Malgré les nombreuses critiques sur son interprétation de Paula (loin du type de personnage que l'actrice a l'habitude de jouer) et les éloges sur la coquine Taís, A. Negrini a démontré dans *Paradis tropical*, un produit audiovisuel populaire et de masse, l'étendue de son jeu. La caractérisation de l'actrice pour chaque rôle, héroïne et méchante, est l'un des points forts : Paula, l'héroïne, utilise un maquillage plus léger, des ongles et des vêtements de couleurs claires, accentuant le naturel de l'apparence physique du personnage ; Taís, la méchante, est caractérisée avec un maquillage des yeux frappant, des accessoires accrocheurs, des ongles et des vêtements de couleurs fermées (noir, bleu marine et rouge). De plus, le programme gestuel de l'actrice pour la construction des deux personnages apporte également des caractéristiques spécifiques à chacun, notamment l'accent (*paulista* pour Paula, *carioca* pour Taís) et le regard (direct pour Paula, en biais pour Taís), mais aussi dans les actions. Alors que Paula incarne un type plus fragile, Taís

---

vêtements sombres normalement associés aux méchants, A. Negrini s'est fait teindre les cheveux en blond et portait des vêtements aux tons clairs et aux coupes sobres, vêtements associés aux femmes religieuses.

[312] À ce jour, c'est le seul rôle principal que A. Negrini a joué dans un feuilleton de 21 heures, le produit de fiction audiovisuel le plus rentable de TV Globo.

[313] Dans une interview, A. Negrini a déclaré ironiquement que le rôle de l'héroïne lui était « offert », car elle jouait deux jumelles. Ma traduction de : « veio de brinde ». GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, « Alessandra Negrini se diverte ao lembrar 'ousadia' em cena de 'Paraíso Tropical': 'Não sei se faria isso hoje' », mis en ligne le 19 août 2021, URL: https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/alessandra-negrini-se-diverte-ao-lembrar-ousadia-em-cena-de-paraiso-tropical-nao-sei-se-faria-isso-hoje.ghtml [consulté le 15 juin 2022].

[314] NAREMORE, op. cit., p. 70-71.

est plus débrouillarde, résolue, même dans les relations affectives (elle a plusieurs partenaires sexuels au cours de l'intrigue).

Le rôle a eu un tel impact sur l'actrice qu'elle a passé cinq ans loin des feuilletons, revenant à l'antenne avec les méchantes de *Côte à côte*, *Boogie Oogie* et *Orgueil et passion*, toutes dotées d'une certaine veine comique. Dans cette parenthèse de sa carrière télévisuelle, elle se consacre davantage au théâtre et surtout au cinéma, dans lequel elle peut jouer des rôles en dehors de la typification méchante à laquelle elle était soumise sur TV Globo. Sa première apparition au cinéma remonte aux années 1990, dans le film *4 jours en septembre* [*O que é isso, companheiro ?*] (Bruno Barreto, 1997) dans un rôle secondaire, mais qui mise déjà sur le côté sensuel de sa *persona*, vu que la première scène où A. Negrini apparaît, son personnage est vêtu d'une robe du soir courte. Ensuite, elle a joué dans *Un crime noble* [*Um crime nobre*] (Walter Lima Jr., 2001), un film réalisé pour la télévision, et *Sexe, amour et trahison* [*Sexo, amor e traição*] (Jorge Fernando, 2004), une comédie produite par Globo Filmes.

Dans une interview accordée au podcast « *Papo de Novela* »[315], l'actrice a déclaré qu'au cinéma, contrairement à la télévision, elle a plus de liberté de choix dans les rôles. Malgré cela, une caractéristique de ces personnages interprétés par A. Negrini ressort : la femme complexe, impliquée dans des relations abusives et rejetée, comme dans les rôles de *Un crime noble*, *Sexe, amour et trahison* et *La Falaise argentée* [*O abismo prateado*] (Karim Aïnouz, 2013). Dans ces rôles, et dans d'autres encore, comme ceux des films *Deux lapins* [*Dois coelhos*] (Afonso Poyart, 2012) et *Le Gorille* [*O gorila*] (José Eduardo Belmonte, 2015), un certain nombre de traits du jeu de l'actrice ressortent. L'ironie dans le ton de la voix, le discours débauché et impertinent, un certain regard de travers, qui dénote tantôt la méfiance (yeux comprimés), tantôt la séduction (du coin de l'œil), ainsi que la parole douce et certains gestes pour s'assurer de l'interlocuteur (léger secouement de la tête), en sont quelques exemples. Peu à peu, un côté plus orienté vers la comédie se dessine dans sa carrière, comme dans les rôles des méchantes dans les *telenovelas Côte à côte* et *Orgueil et passion*, qui avait déjà été montré dans la comédie *Sexe, amour et trahison*.

Parallèlement, l'actrice s'est de plus en plus impliquée de manière publique, via les réseaux sociaux[316] et les apparitions, dans des causes de nature politique, notamment la lutte des indigènes. Depuis *Le mur*, une mini-série dans laquelle elle jouait le rôle d'une

[315] GILARD, PAMPLONA et WOLFF, op. cit.
[316] Sur Instagram, l'actrice a amassé 1,8 million de followers.

descendante portugaise engagée auprès des populations indigènes, la figure publique de l'actrice est associée à la cause. Elle a ensuite occupé la position informelle de reine du bloc de carnaval *Acadêmicos do Baixo Augusta*[317], pour lequel elle a porté en 2020 un costume aux motifs indigènes. Plus récemment, elle a joué dans le film *Acqua Movie* (Lírio Ferreira, 2021) et la série *La cité invisible* [*Cidade invisível*] (Carlos Saldanha, 2021-), tous deux produits au thème écologiste.

Le partenariat de A. Negrini avec Bressane, commencé avec *Cléopâtre*, déplace l'actrice de son environnement habituel et, par conséquent, des types auxquels elle est associée, pour l'insérer dans des productions où l'expérimentation et l'intertextualité sont placées au premier plan. Selon le cinéaste, « associer un acteur à telle ou telle émission de télévision de visibilité fait partie de la grande tyrannie dans laquelle nous vivons aujourd'hui (…) l'utilisation de ces stars dans une autre configuration produit de nouvelles significations ».[318]

Cela se traduit par une extraction d'une star d'un certain milieu, d'un certain habitat, pour la mettre sous de différentes conditions de travail et de conception d'image, brisant l'attente du public par rapport à sa figure, aux types qu'elle incarne normalement et au genre audiovisuel auquel elle est associée, une procédure à laquelle Bressane fait appel depuis le début de sa carrière. C'est un déplacement qui, comme nous avons précédemment dans les cas des acteurs de *telenovelas*, mais aussi par rapport à Grande Otelo et Caetano Veloso, devient une caractéristique indélébile du style du cinéaste, qui met en évidence une sorte de transposition des *personae* des acteurs. Bressane retravaille les traces de ses *personae*, les références aux œuvres précédentes, dans une perspective intertextuelle, dans un passage qui ne les laisse pas indemnes, du moins dans les films de Bressane auxquels ils participent.

L'effondrement des attentes du public à l'égard de la figure de A. Negrini dans *Cléopâtre* a trouvé un écho particulier dans les médias, d'une manière encore jamais vue dans l'œuvre de Bressane. Ce choc s'est également reproduit dans les deux films suivants dans lesquels ils ont travaillé ensemble, *L'herbe du rat* et *Bédouin*, mais de manière moins intense. Le cinéaste est conscient du rejet par la critique, à cause de la typification de la

[317] L'un des plus grands carnavals de rue de São Paulo, le bloc *Acadêmicos do Baixo Augusta* est apparu en 2009 avec la proposition d'occuper les rues de la capitale *paulista*. A. Negrini y participe en tant que muse depuis 2013, portant toujours des costumes provocants et contestant certaines directives politiques et morales.

[318] Ma traduction de : « Vincular um ator a este ou àquele programa de TV de visibilidade faz parte da grande tirania que vivemos hoje (...) o uso desses astros em outra configuração produz novos significados ». COUTO, op. cit.

persona de A. Negrini, de l'association avec les *telenovelas* et de la sensualité pressante de l'actrice, mais travaille précisément avec ces caractéristiques afin de les resignifier. Dans ce chapitre, nous observerons comment le jeu de A. Negrini est construit, de quelle manière l'intertextualité est pointée dans cette construction et comment les principaux traits de sa *persona* sont réutilisés, retravaillés ou mis en évidence par Bressane. Pour ce faire, nous commencerons par les deux films les moins intensément discutés dans les médias, *L'herbe du rat* et *Bédouin*, pour terminer par la collaboration entre le réalisateur et l'actrice dans *Cléopâtre*, configurée comme le partenariat le plus important entre les deux jusqu'à présent.

2. *L'herbe du rat* (2008)

L'herbe du rat, le deuxième film de Bressane réalisé avec Alessandra Negrini, est librement inspiré de deux nouvelles de l'écrivain brésilien Machado de Assis : « Un squelette » [« Um esqueleto »] (1875) et « La cause secrète » [« A causa secreta »] (1885). Bressane avait déjà eu recours à l'œuvre de l'écrivain à d'autres moments de sa filmographie. Dans *Face à face*, le premier long métrage du cinéaste, le personnage principal Raul, interprété par Antero de Oliveira, lit à sa mère mourante le dernier paragraphe de la nouvelle « Pylade et Oreste » [« Pílades e Orestes »] (1903). Cette insertion littéraire, selon Jean-Claude Bernardet, permet « d'établir des relations immédiates avec le contexte dans lequel [le texte] a été inséré »[319]. C'est-à-dire qu'à travers le passage lu par le personnage, on peut inférer certaines significations que l'image seule ne pourrait pas faire. La citation apporterait une autre couche de signification à l'œuvre cinématographique, identifiée par l'analyse.

En 1985, cette influence de Machado de Assis sur l'œuvre de Bressane se fait plus évidente : *Brás Cubas* s'inspire librement du roman *Mémoires posthumes de Brás Cubas* [*Memórias póstumas de Brás Cubas*] (1881). Plus récemment, Bressane a également sorti le long métrage *Capitu et le chapitre*, dont la source est l'un des romans les plus célèbres de l'écrivain, *Don Casmurro* [*Dom Casmurro*] (1899). Toutes ces références et versions cinématographiques de la littérature de Machado de Assis rendent compte de l'importance

[319] BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 39.

de l'écrivain pour le cinéaste. Cependant, il est nécessaire de comprendre que l'inspiration ne signifie pas une transposition littérale des textes de Machado au cinéma.

Le cinéaste entretenait une amitié étroite avec le poète Haroldo de Campos, auquel nous faisons brièvement référence dans le deuxième chapitre[320]. Haroldo de Campos et Augusto de Campos, frères et poètes liés au mouvement de la poésie concrète, ont conceptualisé la transcréation littéraire. Dans ses grandes lignes, ce concept parle d'une forme de traduction créative, c'est-à-dire d'une traduction qui crée, invente, dans le processus même de traduction, à partir de l'œuvre originale. *Brás Cubas*, le film de Bressane, par exemple, est considéré comme une transcréation, c'est-à-dire qu'il n'est pas une adaptation cinématographique pure et simple de l'œuvre de Machado de Assis, mais plutôt une création basée sur l'œuvre, une traduction créative de la littérature au cinéma. Selon Adriano Araújo e Sousa :

> Transcréer un poème du grec à l'allemand, par exemple, implique de recréer des procédures de l'original dans la langue cible, tandis que transcréer la littérature au cinéma suppose de suggérer la matérialité de l'original dans une nouvelle langue, sous une autre forme et pour un autre système de signes. Ainsi, l'énergie, la force des séquences poétiques de l'original est transmutée en image. Dans le cas de Bressane, il s'agit de traduire au-delà de l'interlude, de traduire le charme des romans, la complexité intraduisible du signe (...).[321]

Ainsi, la traduction en tant que transcréation n'est jamais une traduction littérale. Ceci est encore plus valable pour *L'herbe du rat*, dont les sources étaient les deux nouvelles de Machado de Assis déjà mentionnées. Selon Bressane, il s'agit « d'une sorte d'hommage à Machado basé sur deux de ses nouvelles »[322], dont il a tiré les éléments de l'horreur les plus marquants du film : le squelette et le rat.

Dans « Un squelette », un élève raconte à ses camarades de classe l'histoire d'un ami excentrique. Cet ami, après s'être marié une seconde fois, oblige sa femme actuelle à vivre avec le squelette de sa première femme, qu'il a lui-même tuée. « La cause secrète »

---

[320] Cf. note de bas de page 264, p. 116.

[321] Ma traduction de: « Verter um poema do grego para o alemão, por exemplo, implica em recriar procedimentos do original no idioma de chegada, enquanto que transcriar literatura para o cinema, pressupõe sugerir a materialidade daquela em uma nova linguagem, numa outra forma e para um outro sistema de signos. Assim, a energia, a força das sequências poéticas do original é transmutada em imagem. No caso de Bressane, trata-se de traduzir para além do entrecho, traduzir o charme dos romances, a complexidade intraduzível do signo (...). » SOUSA Adriano Carvalho Araújo e, *O cinema de Julio Bressane: transcriação e imagens da cultura*, [Thèse de doctorat], Communication sociale, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p. 27.

[322] Ma traduction de : « uma espécie de tributo a Machado a partir de dois contos dele. » ALMEIDA Carlos Heli de, "Pausa para a reflexão", *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 août 2009, p. B4.

dévoile la personnalité d'un autre homme, tout aussi excentrique, qui prend plaisir à torturer un rat en lui coupant les pattes avec des ciseaux, une par une.

Dans *L'herbe du rat*, un homme (Selton Mello) et une femme (Alessandra Negrini) se rencontrent par hasard dans un cimetière. Tous deux sont sans nom et sont désignés dans le générique par les termes « Il » et « Elle »[323]. Après un bref dialogue, ils décident de vivre ensemble dans une maison. La routine du nouveau couple est calme et ordonnée : ils boivent du thé ensemble ; pendant qu'Il lit, Elle recopie ce qu'Il dicte, dans des cahiers qui s'accumulent ensuite au fil du temps. Un jour, Il lui propose de prendre des photos d'Elle, des photos sensuelles (« juste pour nous deux », dit-Il). Elle accepte à contrecœur. Jusqu'à ce qu'un rat apparaisse dans la maison et commence à ronger les images érotiques qu'il a révélées de la femme, créant ainsi le conflit du film. Enfin, après avoir capturé le rat, Il le torture en lui coupant les pattes. Elle tombe malade après avoir vu l'acte et meurt. Il commence alors à vivre avec son squelette et fait comme si rien ne s'était passé.

A partir des résumés des nouvelles et du film, on peut déjà identifier les deux éléments clés des nouvelles introduites dans *L'herbe du rat*. Les deux s'inscrivent dans la lignée d'une littérature brésilienne de la peur, c'est-à-dire qu'elles incarnent dans les textes les effets de l'esthétique de la peur[324]. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre[325], le cinéaste a visité le genre de l'horreur en faisant apparaître certaines caractéristiques de l'abject, comme la mort, la torture, l'inceste et la nécrophilie, dans la première phase de sa filmographie, principalement avec Belair. Cependant, ces éléments ont été traversés par la veine de l'ironie et de la parodie, amenant ces images dans le domaine du rire et du ludique.

L'herbe du rat reprend en partie le thème de l'horreur parodique, mais de manière beaucoup plus raffinée que les films marginaux du réalisateur, tant sur le plan de l'esthétique que de la production. Les films de Belair ont été réalisés dans un contexte de précarité absolue, et leur forme affiche ce bricolage de manière assez ostentatoire, comme une sorte de drapeau esthétique et idéologique brandi par le *Cinema Marginal*. *L'herbe du rat*, réalisé près de 40 ans plus tard, présente encore quelques ressemblances avec le

[323] L'absence de prénom pour ces personnages n'est pas sans rappeler les personnages d'*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), également identifiés comme Elle (Emmanuele Riva) et Lui (Eiji Okada).
[324] FRANÇA Julio, « O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em 'A causa secreta' », de Machado de Assis, *Redisco*, v. 2, n. 2, 2012, pp. 46-53.
[325] Cf. la sous-partie « *Tabou*, un film décisif », p. 79.

mode bricolé, plus en raison de la petite équipe impliquée dans le projet que du résultat final.

Au contraire, la direction de photographie du film, un autre partenariat avec Walter Carvalho[326], est soigneusement pensée. C'est à partir d'elle que se construit l'atmosphère de suspense, mais aussi par la bande sonore, ponctuée de bruits et de musiques qui accentuent le silence dans lequel se déroule l'intrigue. Le film traite des paysages immobiles qui composent ses décors et ses durées. Parmi les références picturales mentionnées par Bressane lors des entretiens, citons *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-63), d'Édouard Manet, et *Nature morte, fleurs dans un vase* (vers 1760-1763) (Figure 82), de Jean-Baptiste Siméon Chardin, lequel Bressane récrée dans un plan fixe, avec des tons plus sombres que l'original (Figure 83).



Figure 82



Figure 83

Chaque plan est soigneusement pensé en termes de composition, peuplé de couleurs, de lumières et d'ombres qui rappellent un tableau[327]. Ainsi, certains motifs sont filmés plusieurs fois sous différents angles, comme des tableaux de genre qui revisitent le même thème de manière quasi obsessionnelle. C'est le cas, par exemple, des scènes dans lesquelles les deux personnages prennent du thé : les différences de perspective, de lumière, de décor, de position et de caractérisation des personnages révèlent cette obsession pour certains thèmes et pour la composition des plans (Figure 84 à Figure 86). Il en va de même dans les scènes où Elle copie les passages dictés par Lui, comme si Bressane voulait insister sur la mise en scène de l'acte de copie à travers la répétition différenciée de cette action (Figure 87 à Figure 89).

[326] Carvalho et Bressane ont travaillé ensemble sur plusieurs projets, dont *Guitare chinoise : ma rencontre avec le cinéma brésilien*, *Film d'amour*, *Cléopâtre* et *L'herbe du rat*.
[327] La photographie de *L'herbe du rat* rappelle celle de *Baron Olavo l'horrible*, le premier film en couleur de Bressane, tourné dans l'atelier du peintre Elyseu Visconti.



Figure 84



Figure 85



Figure 86



Figure 87



Figure 88



Figure 89

Présenté au Festival du Film de Rio et au Festival du Film de Venise, le film est passé largement inaperçu auprès des critiques et du public, contrairement à *Cléopâtre*, qui a suscité une controverse consignée dans plusieurs articles de journaux. Une fois de plus, la présence de deux vedettes de productions commerciales, A. Negrini, issue de feuilletons, et Selton Mello, issu du cinéma grand public[328], a provoqué des commentaires de la part de la presse, mais sans la même insistance que sur le film précédent, comme le souligne la critique du journaliste Sérgio Rizzo : « (...) le jeu appartient en bonne partie aux deux acteurs, insérés dans une situation taciturne que, le public, habitué à les voir dans d'autres circonstances, plus légères et même moqueuses, peut trouver étrange »[329].

Bien que, là encore, il soulève une certaine étrangeté, *L'herbe du rat* est l'un des films les plus linéaires de Bressane, se constituant presque comme un récit classique : il y a un début, un milieu et une fin ; il n'y a pas d'insertions d'extraits d'autres films ou de bandes sonores étrangères au récit ; l'enchaînement des actions accompagne les personnages sur la scène et favorise une évolution de l'intrigue. Dans *L'herbe du rat*, il

[328] Au moment de la sortie en salles de *L'herbe du rat*, Mello était en affiche sur deux autres films, *La femme invisible* [*A mulher invisível*] (Claudio Torres, 2009) et *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009), deux productions à grande échelle et à large distribution.

[329] Ma traduction de : « (...) o jogo pertence em boa medida aos dois atores, inseridos em situação taciturna, que, o público, acostumado a vê-los em outras circunstâncias, mais leves e até zombeteiras, talvez estranhe ». RIZZO Sérgio, « Filme incorpora ironia de Machado », *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 25 juin 2009, p. E4.

n'est pas nécessaire de connaître les nouvelles dont l'intrigue est issue pour pouvoir comprendre son évolution.

Cela se remarque dès le début du film, dans le premier dialogue entre le couple de protagonistes. Ne montrant d'abord qu'un mur, un travelling arrière ouvre le cadre et montre les deux personnages, Elle et Il. Encadrés en plan-poitrine, de profil, ils se regardent fixement. Après une courte pause, elle commence à parler :

> *Première fois. Je suis enfant unique. Ma mère est morte quand j'avais trois ans, mon père est mort il y a trois jours. Mon père ne s'est jamais remarié, il m'a élevé seul. Je n'ai personne d'autre. Rien d'autre. J'ai étudié. J'ai été diplômé. Je suis enseignante, mais toutes ces années, je n'ai fait que m'occuper de mon père. J'avais l'habitude de lui faire la lecture. C'était un écrivain, mais il n'a jamais publié de livre. Il écrivait pour lui-même, pas pour être publié. Malade, pas d'argent. Seul. Une vie rigoureuse. C'était un invalide. Et c'est pour ça que je l'aimais. Il avait besoin de moi. Il dépendait de moi. Il était comme un enfant, mais il était plus qu'un enfant pour moi. Il était une religion. Mon propre souffle. L'air que je respirais, c'était lui. Je tuerais pour lui. Non. L'amour, s'il existe, est quelque chose de très réel et profond*.[330]

C'est l'un des rares moments de la filmographie de Bressane où le passé d'un personnage est révélé. Comme nous l'avons vu dans notre analyse du monologue du personnage de Grande Otelo dans *La famille du fracas*[331], le personnage de Divine Dame partage directement avec le spectateur, à travers son regard et son monologue à la caméra, son nom et la promesse d'un passé qui sera révélé dans le futur (le film qui n'a jamais existé). Dans *L'herbe du rat*, la ressource consistant à briser le quatrième mur n'est pas utilisée ; les révélations sur le personnage ont lieu dans un dialogue avec un autre personnage, c'est-à-dire dans la diégèse elle-même.

La révélation de ce passé établit pour le spectateur habitué au cinéma classique une certaine attente quant à la réaction du personnage, sur la base des informations qu'Elle a fournies. Si Elle a perdu son père et que cette perte est radicale, si Elle se sent seule, on s'attend à ce que l'actrice le montre par des expressions de tristesse, de désolation. C'est ce que fait A. Negrini dans une certaine mesure.

---

[330] Ma traduction de : « Primeira vez. Sou filha única. Minha mãe morreu eu tinha três anos, meu pai morreu tem três dias. Meu pai nunca se casou de novo, criou-me sozinho. Não tenho mais ninguém. Mais nada. Estudei. Formei-me. Sou professora, mas todos esses anos o que eu fiz foi cuidar de meu pai. Eu lia pra ele. Ele era um escritor, mas nunca publicou um livro. Escrevia para si, não para publicar. Doente, sem dinheiro. Sozinho. Vida rigorosa. Ele era inválido. E era por isso que eu o amava. Precisava de mim. Dependia de mim. Era como uma criança, mas ele era mais que uma criança para mim. Era uma religião. Meu próprio sopro. O ar que eu respirava era ele. Eu mataria por ele. Não. O amor, se ele existe, é algo de muito real e profundo. ».

[331] Cf. p. 38.

La mise en scène la place face à son interlocuteur, de profil pour la caméra, qui reste fixe. Et comme la caméra, les deux personnages sont pris par l'immobilité. Pendant qu'elle parle, A. Negrini, bien qu'immobile, ponctue son discours d'expressions et de mouvements discrets de la tête, qui se combinent au discours pour révéler ce que James Naremore appelle la « cohérence expressive »[332] : le programme gestuel établi par l'actrice est en accord avec le discours prononcé par le personnage et avec l'attente du public dans l'expression de ses émotions, c'est-à-dire qu'elle travaille dans une tradition de mimesis, bien que de manière minimaliste.

Lorsqu'Elle parle de sa relation avec son père, Elle détourne le regard de son interlocuteur vers un autre point, comme si Elle cherchait dans ses propres souvenirs. A certains moments, Elle affiche une expression de résolution, de fierté, le menton légèrement relevé, lorsqu'Elle dit que son père l'a élevée seul. De légers hochements de tête ponctuent un parcours socialement attendu (« j'ai étudié, j'ai obtenu mon diplôme »), comme s'il s'agissait d'énumérer les événements ; quelques pauses dans le discours et, surtout, une inclinaison de la tête vers l'avant, le regard vers le bas, connotent une difficulté ou une tristesse lors du partage de certains détails de sa vie (« il était invalide »).

Le jeu de l'actrice dans cette scène est construit de manière cohérente, vraisemblable. Par rapport au jeu de A. Negrini dans *Paradis tropical*, dans laquelle le personnage joué par l'actrice traverse une situation similaire, son jeu est le plus possible atténué. Dans cette *telenovela*, Paula (Alessandra Negrini) est une jeune fille honnête et travailleuse. Ce qui rapproche les deux personnages est le fait qu'elles ont toutes deux perdu leurs parents : Elle a perdu son père et Paula sa mère, dans des situations récentes. La réaction de Paula, cependant, est beaucoup plus intense que celle d'Elle, recourant principalement à des larmes abondantes et à un monologue devant la tombe pour exprimer (pour le spectateur, principalement, plus que pour le personnage lui-même) le chagrin qu'elle éprouve (Figure 90).

[332] Naremore utilise l'expression « cohérence expressive » à partir de ce que dit Erving Goffmann, dans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956). Elle naît dans les relations sociales de la vie quotidienne, où le comportement est constamment scruté par nos interlocuteurs afin d'identifier la moindre perturbation de « l'unité émotionnelle » [« *emotional unity* »] dans la performance quotidienne. Naremore affirme qu'au cinéma, par exemple, l'équilibre entre la cohérence et l'incohérence expressives est constamment modifié pour obtenir un effet comique ou dramatique. NAREMORE, op. cit., p. 68-69.



Figure 90



Figure 91

A la télévision, il s'agit donc d'un jeu expressivement cohérent, mais intensifié afin de faire comprendre au public les émotions ressenties par le personnage – voire de les traduire en mots. Le fait que l'actrice soit filmée en gros plan centralise encore plus l'intensité des émotions. Par contre, dans *L'herbe du rat,* A. Negrini joue de façon naturaliste, minimaliste et distante, grâce au plan conjoint qui encadre également Mello (Figure 91). L'actrice atténue l'intensité avec laquelle elle dessine les gestes et les expressions, de manière restreinte.

Cela révèle la capacité de A. Negrini à travailler à différents niveaux d'ostentation. Ses personnages à la télévision, en raison du genre même de la *telenovela*, affilié au mélodrame, tendent généralement vers l'histrionisme, vers l'exacerbation des gestes et de la voix. Une scène particulièrement frappante de l'intensité de A. Negrini dans une *telenovela* a lieu dans *Souhaits de femme*, dans laquelle le personnage de A. Negrini, Selma, envahit le mariage de sa sœur, Andréa (Regina Duarte), pour révéler la filiation entre les deux. Selma apparaît bouleversée, criant et pleurant au milieu de la cérémonie, avec son maquillage et son visage complètement défaits. À ce stade, le spectateur connaît déjà tous les méfaits de la méchante Selma. La scène sert à accentuer certains traits qui conduisent à un déséquilibre mental du personnage et qui justifient peut-être ses actions.

Rien qu'avec ce premier dialogue dans *L'herbe du rat*, il y a quelque chose d'exceptionnel en termes de construction de personnage dans l'œuvre de Bressane. Dans la plupart de ses films[333], les personnages existent simplement : ils n'ont pas de passé, pas de futur, tout ce qui existe est le présent de l'image ; il n'y a pas d'arc de développement pour les personnages de Bressane. Il y a, au contraire, rébellion avec le dispositif, comme dans le personnage d'Otelo dans *L'agonie*, où l'acteur se sépare de l'instance fictionnelle en rencontrant son créateur (Bressane lui-même). Dans les films marginaux de Bressane,

[333] On pourrait comprendre comme exceptions les biographies inventives de Bressane basées sur des figures réelles, tels que *Sermons, Saint Jérôme, Jours de Nietzsche à Turin* et *Cléopâtre*, dont la trajectoire publique peut être connue par le spectateur et identifiée dans le film. Dans ces cas, les actions des personnages obéissent, souvent de manière approximative, à certains faits de la vie du personnage réel.

il y a, comme le rappelle Fernão Ramos, des personnages « exagérés, difformes ou caricaturaux » [334], « qui font des actions insensées »[335]. Il n'y a aucune psychologisation, aucune motivation, aucune rationalisation de leurs actions. Mais dans *L'herbe du rat*, il y a une construction plus classique autour de la figure d'Elle : avec le dialogue initial, on explique la motivation pour laquelle Elle accepte de vivre avec le personnage de Mello, jusqu'alors un parfait inconnu.

En creusant un peu plus, on s'aperçoit que ce dialogue, naturaliste selon les paramètres de Bressane, est en fait une citation de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), ou plutôt une copie retravaillée d'un dialogue. Dans le film de Chaplin, le protagoniste Verdoux (Charles Chaplin) parvient à attirer une jeune femme (Marilyn Nash) chez lui afin de tester un poison mortel qui ne laisse aucune trace. Le dialogue de *L'herbe du rat* est copié presque entièrement, à l'exception de l'un ou l'autre détail, comme une décalcomanie imparfaite. Dans *Monsieur Verdoux*, c'est le mari de la jeune fille, et non son père, qui est invalide ; elle a été arrêtée pour avoir volé et mis en gage une machine à écrire ; dans *L'herbe du rat*, c'est un bijou. Cela coïncide également avec le fait que le personnage de A. Negrini n'a pas de nom ; dans *Monsieur Verdoux*, la fille n'est pas présentée non plus, ce qui renforce une certaine dépersonnalisation des deux.

La scène de dialogue de *Monsieur Verdoux* suit un schéma plus classique. Elle se fait dans l'alternance du champ et du contre-champ et dans les mouvements des personnages dans l'espace filmique, interagissant avec le décor et les objets. Au cœur du dialogue, dans lequel la jeune fille parle de son mariage, les plans alternent pour montrer la jeune fille parlant de son passé et la réaction du protagoniste à ce qui est dit. Nash change de position quand elle commence à parler de son mari invalide. Elle jette son bras derrière sa chaise et positionne son regard vaguement, le fixant sur un point au-delà de la caméra, dans un geste qui dénote le souvenir (Figure 92).

[334] Ma traduction de : « exageradas, deformadas ou caricaturais ». RAMOS Fernão, *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 127.
[335] Ma traduction de : « que fazem ações sem sentido ». Ibid., p.124.



Figure 92

Dans le cas de *Monsieur Verdoux*, la scène dans laquelle se déroule le dialogue sert à démontrer que Verdoux, un meurtrier de femmes de cinquante ans, n'est pas un personnage essentiellement cruel, mais quelqu'un qui a été poussé à une vie de criminel par les circonstances. À tel point qu'il finit par renoncer à son intention de tuer la jeune fille lorsqu'il s'identifie à elle (la femme de Verdoux est également invalide). Le dialogue à ce moment du film est fondamental pour que le spectateur comprenne le caractère du personnage et que certaines actions lui paraissent cohérentes par la suite.

Le dialogue dans *L'herbe du rat* présente le personnage de A. Negrini, mais il n'est pas déterminant pour ses actions dans la suite de l'intrigue, car ces aspects de sa personnalité ne sont plus évoqués par la suite. Il s'agit donc d'une sorte de psychologisation volontairement ratée du personnage. L'essentiel est que cette première présentation du personnage montre le programme gestuel de A. Negrini, comme nous l'avons dit, contenu voire réprimé. Voilà donc l'anti-naturalisme de Bressane : en plus d'être une citation, en termes de mise en scène (caméra fixe et immobilité des personnages), il ne recourt pas non plus aux stratégies qui utilisent la transparence classique. Dans le jeu d'acteur de A. Negrini dans *L'herbe du rat*, la vraisemblance se limite à la construction du personnage à travers sa présentation et les gestes et expressions de l'actrice.

La pose vers la mobilité

Comme nous l'avons mentionné précédemment, *L'herbe du rat* est marqué par l'immobilité de la caméra et des personnages, ce qui nous rappelle la théâtralité des débuts du cinéma. Les scènes de thé[336] sont un exemple de cette statique qui affecte les corps des acteurs, comme s'ils faisaient partie d'un paysage mort. Cette immobilité se retrouve

[336] Cf. Figure 84 à Figure 86, p. 150.

également dans l'activité principale du couple jusqu'au premier tiers du film : tandis que Lui lit des passages de livres et de poèmes, Elle transcrit dans des cahiers ce qu'Il dit[337]. À un certain moment, Il fait une lecture sur une formation rocheuse qui ressemble à un géant endormi, comme en référence à l'immobilité des deux. L'acte de copie effectué par l'actrice se réfère aux citations cinématographiques de Bressane, comme s'il copiait avec son propre style d'écriture les œuvres originales auxquelles il se réfère, comme nous avons vous avec la citation du tableau *Nature morte, fleurs dans un vase*[338]. Dans une interview, Bressane déclare qu'il s'intéresse à « l'apparence d'une copie de la réalité »[339] dans l'œuvre de Machado de Assis. Est-ce qu'il ferait alors une copie par-dessus la copie ? Et les acteurs, mettant en scène un geste, la copie de la copie de la copie ?

Dans cette mise en abyme de la copie construite par le film, la répétition du geste est marquée par de petites différences, comme Bressane l'a si souvent fait dans sa filmographie, notamment celle classée comme marginale. Le plus grand exemple serait *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, avec les meurtres en série perpétrés par le personnage de Guará Rodrigues. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit cité dans le film, non seulement comme une forme d'hommage, mais aussi comme une référence au long métrage dont il est la vedette, sous le signe de la répétition. Dans *L'herbe du rat*, l'acte de copier est mis en scène plusieurs fois, dans des compositions et des perspectives différentes, en conservant plus ou moins le même schéma. Le motif de la répétition s'inscrit ici dans un registre plus classique, puisque le film, comme nous l'avons dit précédemment, suit un récit linéaire.

Ce récit basé sur la répétition échelonne les réactions du personnage à la vie quotidienne qui l'entoure, comme que pour atteindre un climax. Copiant d'abord de manière concentrée et impassible, Elle laisse peu à peu déborder des réactions d'impatience ou de malaise à cet égard. A plusieurs de ces occasions, l'immobilité de sa pose change. Il n'y a cependant aucune verbalisation de l'exaspération envers son compagnon. Sous la surface, A. Negrini laisse progressivement entrevoir un aspect caché de son personnage au spectateur, quelque chose de plus qui se révèle peu à peu, c'est-à-dire, la sensualité et le désir sexuel d'Elle.

Une scène montre littéralement cet étouffement des gestes et des expressions, qui émergent progressivement. Elle est dans une baignoire, encadrée dans un plan d'ensemble

[337] Cf. Figure 87 à Figure 89, p. 150.
[338] Cf. Figure 82 et Figure 83, p. 149.
[339] Ma traduction de : « aparência de cópia da realidade ». RIZZO, op. cit.

en plongée. Le personnage est habillé d'une robe blanche, partiellement immergé dans la baignoire. Par deux fois, Elle prend une profonde inspiration et, appuyant ses mains sur les bords de la baignoire, elle fait submerger son propre corps, émergeant en quelques secondes, le souffle coupé. L'action dénote le sentiment d'étouffement que le personnage transmet progressivement dans le film, et le travaille au moyen de surfaces planes : de l'eau de la baignoire, du papier sur lequel Elle écrit, des photographies érotiques sur lesquelles Elle sera le centre d'intérêt du regard de la cinéaste, de son partenaire de scène et du spectateur.

À la 23e minute du film, Il suggère à Elle de poser pour des photos. Le corps du personnage de A. Negrini passe alors de l'immobilité de la pose concentrée dans les scènes de copie à la mobilité discrète des photos posées. D'abord un peu agacée, Elle, comme auparavant, commence à révéler quelque chose en même temps que les poses : une sensualité cachée, suggérée par ses gestes discrets lorsqu'Elle est photographiée par son collègue de scène. Elle remonte sa jupe, ouvre discrètement ses jambes. Les séances de photos évoluent, jusqu'à ce qu'Elle soit photographiée complètement nue. Les poses deviennent alors ostentatoires : allongée dans un lit, appuyée sur un bras ; dans une baignoire, les jambes écartées et appuyées sur le bord (Figure 93) ; assise sur une chaise, allongée sur un canapé, appuyée sur la cuisinière de la cuisine. Jusqu'à ce qu'Elle se laisse photographier sur une table, à l'intérieur de la chambre noire où les photos seront développées (Figure 94).



Figure 93



Figure 94

Les images photographiques, en adoptant le point de vue de Lui, sont explicites, contrairement aux poses photographiques mises en scène dans le film, en raison du positionnement du corps de l'actrice par rapport au décor, ne permettant souvent pas de montrer les points les plus sensibles de son physique. Parmi les photographies, on trouve l'image d'un sein et d'une vulve, qui rappelle *L'origine du monde* (1866) de Gustave Coubert.

À propos des images photographiques, Alessandra Negrini déclare dans une interview qu'elle refuserait d'être nue dans des projets commerciaux, mais que la nudité proposée par Bressane est celle « d'un film qui a un langage qui vous couvre, vous pouvez être nue, c'est le film, c'est la lumière, c'est la beauté qui est là »[340]. Le cinéaste le fait même de manière littérale. Dans la première scène où A. Negrini se déshabille, elle place au-dessus de la caméra – l'une des seules interactions directes de l'actrice avec le dispositif – un tissu transparent, qui rend la surface de l'image légèrement opaque (Figure 95, Figure 96 et Figure 97).



Figure 95



Figure 96



Figure 97

Ainsi, la sensualité d'Elle est doublement dissimulée : par le personnage lui-même, dans cet acte ostentatoire de couvrir l'objectif, et aussi par la mise en scène, par l'éclairage, par le positionnement du corps, des éléments qui privilégient plutôt la suggestion que la nudité explicite, directe. La scène fonctionne également comme une forme d'avertissement au spectateur/voyeur : vous verrez à travers le voile de l'objectif, à travers le voile de la mise-en-scène[341]. En ce sens, il convient de réfléchir à la citation suivante d'André Bazin :

> Ce qui signifie que le cinéma peut tout dire, mais en aucun cas tout montrer. Il n'existe pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression à l'écran est interdite a priori, à condition toutefois de recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique, afin que l'image ne prenne jamais une valeur documentaire. [342]

[340] Ma traduction de : « um filme que tem uma linguagem que te cubra, você pode ficar nua, é a película, é a luz, é a beleza dali. » EZABELLA Fernanda, « 'Mistério se mantém até o final', diz Negrini sobre adaptação de Bressane », *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 25 juin 2009, p. E4.

[341] La scène rappelle le montage paratactique d'images d'odalisques dans *Tabou* (cf. Figure 51, p. 103), dans lequel le voile peut renvoyer à un jeu entre deux régimes cinématographiques, celui de la transparence d'un cinéma classique et celui de l'opacité d'un cinéma d'avant-garde, voire expérimental, selon la discussion menée par Ismail Xavier. XAVIER Ismail, *O discurso cinematográfico*, op. cit.

[342] Ma traduction de : « O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição porém de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental. » BAZIN André,

Les « possibilités d'abstraction du langage cinématographique » sont la ressource que Bressane et A. Negrini utilisent pour exposer la nudité de l'actrice. Une fois de plus (cela se produira également dans *Bédouin*), la sensualité de A. Negrini, une marque de sa *persona*, est explorée. La sensualité d'Elle, par contre, diffère grandement du personnage joué par l'actrice dans le film précédent de Bressane. Cléopâtre, comme nous le verrons, travaille la sensualité à deux extrêmes, celui de la rationalité et celui de la folie, du contrôle absolu et du chaos complet, de l'apollinien et du dionysiaque. Dans *L'herbe du rat*, la sensualité du personnage est sous-jacente, parfois cachée par la mise-en-scène et par la personnalité même associée au personnage.

En même temps, le film conjugue deux genres cinématographiques du corps (*body genres*), tels que théorisés, par exemple par Linda Williams[343] : le porno et l'horreur. Cependant, dans le corps de l'actrice, ces deux genres, connus pour l'expression de l'excès, qu'il s'agisse de plaisir ou de douleur, sont minimisés, contenus et contrôlés. A. Negrini suggère, à chaque instant, qu'il y a quelque chose à dépasser, par les gestes minimaux dans les poses, par les expressions de mécontentement et d'impatience. Au lieu de montrer, le corps doit se cacher, étouffer, supprimer. L'acte même du somnambulisme, mis en scène à deux moments du film, est symptomatique de cette émergence du mouvement à la surface du corps. Le personnage étant endormi, l'actrice donne libre cours à son inconscient, mettant en scène des gestes qui le révèlent : main sur l'organe sexuel, mouvements explosifs et mimant des poses de séduction.

Alors que les poses créées par l'actrice dans la mise en scène cachent au spectateur cinématographique plus qu'elles ne montrent, les photographies révélées par Lui – et il est intéressant de souligner ici le verbe *révéler* – montrent explicitement le corps, la vulve (Figure 98) et les seins (Figure 99) du personnage, exposant au spectateur ce qu'Il voit. Ainsi, Bressane procède à un jeu de montrer et de cacher, montrant par l'image statique, révélée, dans l'image en mouvement, ce qui, dans le mouvement des images est caché par la mise en scène.

« À margem de 'O erotismo no cinema' », in BAZIN André, *O cinema* [*Qu'est-ce que le cinéma?*], São Paulo, Brasiliense, 1991 (1985), p. 230.

[343] WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13.



Figure 98



Figure 99

Les gros plans intimes sont cependant réalisés à partir du corps d'une cascadeuse (Fidélia Floresta), et non par l'actrice elle-même. A. Negrini le déclare même avec insistance dans une interview, soulignant que cette information aurait dû être plus claire dans le générique du film[344]. Cette fragmentation et cette distanciation entre le corps du personnage et le corps de l'actrice accentuent le processus de montage auquel l'acteur est soumis dans le champ cinématographique. La fameuse scène de la douche dans *Psychose* en est un exemple. Le montage rapide des plans coupe le corps de l'actrice, reflétant l'acte même auquel le personnage est soumis, le meurtre sous la menace d'un couteau.

Alors qu'au théâtre l'acteur est confronté à une pure présence, la nature même du langage du cinéma le subordonne à une désintégration corporelle et émotionnelle qui n'est récupérée que par le montage, faisant du corps de l'acteur une sorte d'élément de continuité entre les plans, comme un raccord permanent. À propos de cet « effet de construction » entre le personnage, l'acteur et le texte, Patrice Pavis déclare :

> L'effet de construction souligne les procédés de fabrication à la fois pour l'acteur (jouant selon une technique donnée), le personnage (constitué d'un faisceau de caractéristiques) et le texte (fabriquant une fiction exigeant la coopération textuelle du lecteur ou de l'auditeur).[345]

Par cet effet de construction, apparaît la créature cinématographique dont parle Christian Viviani, issue de l'esthétique et des procédés techniques cinématographiques, qui manipulent les parties de l'acteur pour les conjuguer et former l'idée d'une figure unique[346]. Il en va de même pour James Naremore, lorsqu'il affirme que le principal

[344] « À propos des photos qui apparaissent à l'écran, avec des gros plans très révélateurs, A. Negrini précise rapidement qu'il s'agit d'une cascadeuse, dont le nom apparaît dans la dernière moitié du générique. 'D'ailleurs, cela devrait être plus explicite [que c'est une cascadeuse qui l'a fait]', dit A. Negrini (...) ». Ma traduction de : « Sobre as fotos que surgem na tela, com closes bastante reveladores, Negrini logo esclarece que são de uma dublê, cujo nome surge na metade final dos créditos. 'Aliás, isso devia ficar mais explícito [que uma dublê fez]', diz Negrini (...) ». EZABELLA, op. cit., p. E4.
[345] PAVIS Patrice, "Le personnage romanesque, théâtral, filmique", *Iris*, nº 24, 1997, p. 182.
[346] VIVIANI, op. cit., p. 18.

travail du jeu est de donner « l'illusion d'un moi unifié »[347]. Ainsi, nous pouvons voir comment la mise en scène et le montage interfèrent dans la perception par le spectateur de la figure à l'écran et dans sa conception de ce que sont ce corps et ce personnage.

Le rat et le regard

Le rat, un animal banni de la coexistence humaine, est traité comme un fléau ; son contraire est un symbole enfantin « édulcoré », souligne Bressane dans une interview[348]. La figure du rat entre dans *L'herbe du rat* comme un symbole douteux, un être nocturne et sournois, mais aussi comme un symbole de fertilité, comme dans les sociétés orientales, telles que le Japon, la Sibérie et la Chine[349]. Sigmund Freud l'associe au phallus et à la pulsion sexuelle[350]. C'est le rat qui semble perturber l'étrange routine du couple, mâchant les photos érotiques qu'il a réalisées et suggérant un désir sexuel qui extrapole celui de l'homme lui-même.

L'acte de photographier est construit dans le film comme un renforcement du voyeurisme propre au cinéma, comme une mise en abyme. La relation entre Elle et Lui est basée sur les photographies. Et bien qu'elle suggère le désir, il n'y a pas de matérialisation de l'acte. Le rat apparaît comme un élément perturbateur par rapport au personnage de A. Negrini, libérant la pulsion sexuelle du personnage. À ce stade, le jeu de A. Negrini fait subtilement la transition entre le jeu naturaliste et minimaliste du début et la libération corporelle que procure l'acte sexuel.

Dans la scène la plus onirique du film, le rat envahit le lit conjugal pour satisfaire les besoins sexuels d'Elle. Plusieurs plans le montrent sur le dessus du lit, se glissant sous les draps et marchant sur le corps de l'actrice. Dans un gros plan, Elle esquisse lentement un sourire (Figure 100). Dans un plan d'ensemble, montrant le corps de l'actrice allongée

---

[347] Ma traduction de : « the illusion of the unified self ». NAREMORE, op. cit. p. 5.

[348] « Le rat est un signe très fréquent dans l'iconographie de la mort, du temps, de la fécondité et de l'appétit sexuel. Pourtant, c'est un mammifère qui a toujours été écrasé et caché, avant d'être édulcoré par les dessins animés et de devenir plus acceptable au goût de l'homme. » Ma traduction de : « O rato é um signo bastante frequente nas iconografias da morte, do tempo, da fecundidade e do apetite sexual. No entanto, é um mamífero que sempre foi esmagado e ocultado, antes de ser edulcorizado pelo desenho animado e ficar mais aceitável ao gosto humano. » TOLIPAN Heloisa, Coluna social de Heloisa Tolipan, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 01 août 2008, p. B8.

[349] CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, « Rat », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1969), p. 801-802.

[350] Dans une étude de cas, Freud analyse le lien que fait l'un de ses patients entre le symbole du rat, l'argent, le phallus et la possibilité de contracter des infections sexuellement transmissibles. Pour en savoir plus, cf. FREUD Sigmund, *L'homme aux rats : Un cas de névrose obsessionnelle*, Paris, Payot et Rivages, 2010 (1921), p. 58.

sur le lit, on voit le volume qui simule le rat se déplaçant sous les draps jusqu'à la région de la vulve de l'actrice. Elle bouge de manière suggestive (Figure 101), comme si Elle se sentait pénétrée, et affiche une expression de plaisir sur son visage. Ce coït marque la peau du personnage, littéralement, comme nous le verrons plus loin.



Figure 100



Figure 101

La rencontre sexuelle avec le rat symbolise pour le personnage de A. Negrini le passage de l'immobilité et du confinement au débordement. C'est-à-dire qu'il est le contrepoint de l'immobilité de la photographie et de la fixation du désir par l'image. Dans certains des paysages morts peints par Jean-Baptiste Siméon Chardin, il inclut des animaux qui suggèrent un mouvement, un point de vie au sein de l'image statique du tableau : un chien, un chat... [351] La suggestion de Bressane semble être d'introduire le rat comme cet élément de vie dans les paysages morts du film, en profitant de sa signification comme symbole de fertilité pour déclencher, dans le jeu de l'actrice, une impulsion de vie.

Ceci est visible dans deux scènes. Dans l'une des séances de photographie, la projection d'une ombre sur le mur simule la tête d'un troisième participant à l'action, un spectateur au sein de la diégèse. En gros plan, Elle est allongée nue sur un canapé, Il se déplace autour d'Elle, caméra au poing. L'ombre occupe la partie supérieure droite du cadre. Un gros plan de l'ombre montre la transformation de la tête projetée en l'ombre d'un rat (Figure 102). Cette ombre glisse sur le corps nu d'Elle (Figure 103), qui commence à être excitée (Figure 104).

[351] Quelques exemples sont les peintures *Le Buffet* et *La Raie*, tous deux datant de 1728.



Figure 102



Figure 103



Figure 104

Plus tard, dans l'autre scène, Elle est victime d'un épisode de somnambulisme. Au début du film, Elle en avait déjà eu un, dans lequel Elle reproduit l'acte de copier, une action récurrente dans le film ; dans ce deuxième épisode, en revanche, l'agitation de son corps est beaucoup plus intense et dénote le manque de contrôle du personnage. Dans un plan séquence, filmé la plupart du temps en plan d'ensemble, Elle se lève du lit et s'éloigne. À un moment donné, elle s'arrête et tient son propre sexe (Figure 105). Sur la bande sonore, des bruits aigus, comme ceux d'une craie grattant un tableau noir, suggèrent la présence du rat. Elle avance dans le couloir en se déhanchant lentement, en tenant la barre de sa robe du soir ou en tripotant ses cheveux, des gestes qui dénotent la sensualité du personnage (Figure 106) et aussi de la *persona* de l'actrice.



Figure 105



Figure 106

En arrivant dans le salon, elle s'arrête et adopte une position d'attaque animale, le dos courbé vers l'avant. Elle se dirige vers le piège qu'Il a posé pour capturer le rat. Par de petits mouvements de ses pieds, Elle tente d'attaquer le piège (Figure 107). Jusqu'à ce qu'Elle s'arrête et lève un bras en l'air, l'autre le long de son corps, et commence à tourner sur Elle-même plusieurs fois (Figure 108). Elle s'arrête et se rend dans la cuisine, où Elle voit des dizaines de ratiéres sur la table. De nouveau, Elle adopte une position d'attaque et projette son corps vers l'avant en direction des ratières.



Figure 107



Figure 108

Elle prend un gros morceau de fromage dans le réfrigérateur et le pose délicatement sur la cuisinière. Elle le coupe avec un couteau, pose un petit morceau sur le sol et retourne dans le salon, où Elle commence à agiter violemment les bras vers le piège. Elle se dirige vers l'autre côté de la pièce, toujours en interaction avec la ratière, et fait des mouvements taquins. La main sur la taille et en appui sur un pied, elle balance rapidement ses hanches à l'aide de son autre jambe ; puis, les genoux légèrement fléchis, en alternant le poids du corps entre un pied et l'autre, Elle soulève la barre de sa robe du soir vers le piège. Elle s'arrête soudainement, contemple un morceau de fromage dans sa main, le lèche et le pose. Elle avance dans le couloir en direction de sa chambre, en se déhanchant et en portant une main à ses cheveux.

Un plan de coupe nous ramène dans la chambre, où nous voyons ses jambes, allongées sur le lit. Un mouvement de caméra vers le haut montre Lui, qui la regarde ; puis la caméra bouge vers le bas, vers son dos. La caméra zoome progressivement, jusqu'à ce qu'elle arrive à un gros plan d'une marque sur son dos : la marque rouge et ombrée d'un rat (Figure 109).



Figure 109

La présence du rat et son interaction sont fondamentales pour justifier les actions ultérieures des personnages, en particulier les réactions de A. Negrini : à travers le symbolisme, l'animal devient le fusible d'une libération du personnage, c'est grâce à lui

qu'Elle éprouve une jouissance sexuelle. En ce sens, le jeu de l'actrice dans la première partie du film, avant l'apparition du rat, est construit comme si quelque chose de sous-jacent devait percer la surface, cela devient clair pour le spectateur dans plusieurs scènes, particulièrement celles où Elle copie ce qu'Il dit, où l'immobilité du corps de l'actrice est évidente. Avec la présence du rat, quelque chose se dégage dans le programme gestuel du personnage, d'une libération de la libido et même quelque chose de viscéral, lorsqu'Elle, peu après la rencontre sexuelle avec le rat, crache du sang dans l'évier. Les mouvements n'ont pas besoin d'être retenus ni d'avoir une justification, une raison au sein de l'intrigue. Un lien fort s'établit entre Elle et le rat, à tel point que, lorsque le rat est tué par Lui, Elle meurt peu après, comme sous le choc d'avoir vu la torture à laquelle l'animal était soumis.

Le film accumule des couches de regards vers le corps de l'actrice, qui est au centre de l'intérêt de la diégèse : celui du spectateur de cinéma vers l'écran, celui du cinéaste vers la scène, celui du compagnon de scène vers le corps de l'actrice, renforçant la scopophilie cinématographique sous laquelle les femmes sont souvent subjuguées, tel que discuté par Laura Mulvey dans son texte célèbre « Visual pleasure and narrative cinema »[352].

Selon la théoricienne, « traditionnellement, la femme affichée a fonctionné à deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages de l'histoire à l'écran, et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans l'auditorium, avec une tension changeante entre les regards de chaque côté de l'écran. »[353] Cette polarisation entre le regard masculin et le corps de la femme en tant qu'objet de désir est toutefois relativisée dans *L'herbe du rat*, puisque ce regard n'est jamais direct, mais toujours médiatisé, soit par le dispositif, soit par la mise-en-scène. Le spectateur regarde la projection de l'image et non le corps réel ; le cinéaste regarde à travers la caméra cinématographique et le personnage masculin voit le corps à travers l'objectif photographique.

En même temps, l'actrice engendre un jeu de cache-cache, dans les positions qu'elle prend, dans le tissu qu'elle jette sur l'objectif. Cela témoigne du contrôle que l'actrice a sur son corps, sur la façon dont il est exposé. Un plan spécifique le dénote, lorsque, en gros plan, Bressane filme l'œil de l'actrice (Figure 110). Elle cligne des yeux

[352] MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, New York, Palgrave, 1989, pp. 14-26. Publié à l'origine dans le magazine *Screen* en 1975.
[353] Ma traduction de : « Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. » Ibid., p. 19.

une fois, et dans ce clignement, Bressane ajoute à la bande sonore le clic d'une caméra photographique, dans une métaphore de l'œil en tant que caméra (Figure 111).



Figure 110



Figure 111



Figure 112

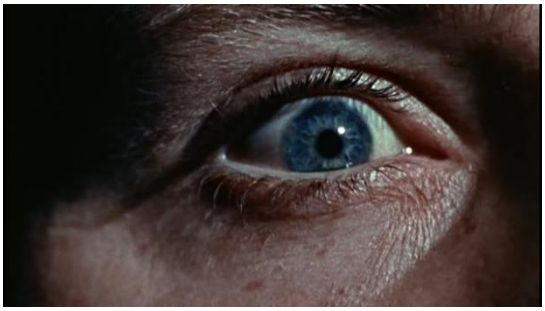

Figure 113

Ce plan est une référence claire à *Le voyeur* [*Peeping Tom*] (Michael Powell, 1960), un film qui met en scène la scopophilie afin de justifier les actions violentes du protagoniste comme provenant d'une enfance brutalisée. Le plan-détail de l'œil de Mark (Carl Boehm) est le premier du film, renvoyant au spectateur son regard passif depuis l'intérieur de la salle de projection sombre, le transformant en sujet des actes perpétrés par l'assassin, lorsque la caméra adopte un point de vue subjectif.

L'œil de A. Negrini, en citant celui de *Le voyeur*, ne semble pas, à son tour, imputer le voyeurisme au spectateur, mais plutôt pointer l'agencement de l'actrice par rapport au regard qui est jeté sur son corps. Cette impression est encore accentuée par le fait que, au détour d'un regard, le bruit d'un clic d'un appareil photo est collé dans la bande sonore, comme si c'était elle qui se photographiait, et non son partenaire de scène. Sur le plan extra-cinématographique, le corps de l'actrice dans ce film est évoqué dans une interview, dans laquelle A. Negrini révèle que c'est elle qui a décidé dans quelle mesure elle se montrait ou non :

> L'actrice affirme avoir été consultée par Bressane avant de tourner certaines scènes, comme celle où elle apparaît sans vêtements sous la lumière rouge d'un laboratoire de développement de photos à domicile.

> ‘Il m'a demandé si je voulais le faire, et j'ai répondu : ‘Je vais y réfléchir’. J'y ai réfléchi et j'ai dit : ‘Bien sûr que je vais le faire’. C'est une scène fondamentale, la tension est à un niveau maximum. C'était donc mon choix, mes ‘couilles’ d'actrice. Je ne me sens pas exposé. Il s'agit d'une nudité très classique et esthétique’.[354]

Alors, c'est l'actrice qui, par son propre regard, par la maîtrise de son corps, décide de ce que le spectateur voit d'elle. Dans le plan, elle renvoie ce regard en mise-en-abyme au spectateur, comme si elle le regardait aussi, rompant ce cycle voyeur, l’inversant. Lorsque l’œil de *Le voyeur*, il commence ouvert et après se ferme ; le personnage de A. Negrini fait le chemin inverse.

Deux autres facteurs semblent jouer sur l'attente du spectateur et la centralité du regard masculin dans *L’herbe du rat*. La première c’est le rat, qui prend la place de l'homme comme phallus. Bressane joue avec le spectateur : celui qui aura la chance d’être dans l'intimité avec A. Negrini, le sex-symbol brésilien, est un rat jouet, l'ombre d'un rat, au lieu de son compagnon de scène et auquel le spectateur (surtout le spectateur masculin) pourrait s'identifier.

Le deuxième facteur qui relativise le regard masculin et la nudité de A. Negrini dans *L'herbe du rat* est que, après la mort d’Elle, le personnage de Mello continue ses séances de photos. Mais cette fois, c'est un squelette qui prend la place du modèle, dans des poses qui, si provocantes lorsqu'elles créées par A. Negrini, sont d'une ironie morbide lorsqu'elles sont mises en scène par le squelette. Bressane cherche ainsi à ironiser sur la sensualité du corps féminin dans le film, sur la sensualité de la *persona* de A. Negrini et même sur le regard masculin, le sien en tant que réalisateur, celui du personnage masculin sur scène et celui du spectateur. Le plaisir scopophilique disparaît et il ne reste que l'ironie et l’absurdité de la mise en scène.

3. *Bédouin* (2016)

Des trois films abordés dans ce chapitre, *Bédouin* est peut-être celui qui a attiré le moins l'attention de la presse et des critiques, pour avoir moins circulé que les précédents et pour avoir un style plus hermétique que *Cléopâtre* et *L’herbe du rat*, qui ont tous deux

[354] Ma traduction de : « A atriz conta que foi consultada por Bressane antes de rodar certas cenas, como uma em que aparece sem roupa sob a luz vermelha de um laboratório caseiro de revelação de fotos. ‘Ele perguntou se eu queria fazer, e eu disse: ‘Vou pensar’. Pensei e falei: ‘Claro que eu vou fazer’. É uma cena fundamental, a tensão fica num nível máximo. Então foi uma escolha minha, foi meu culhão de atriz. Não me sinto exposta. É uma nudez muito clássica, estética’. » EZABELLA, op. cit., p. E4.

une narration linéaire. Il a été présenté au Festival du film de Locarno et au Festival du Cinéma Brésilien de Brasília, dans des projections parallèles. Le synopsis sur le site IMDb décrit le film comme suit : « Un couple curieux, dont l'existence se situe là où l'art émerge selon un désir métaphysique singulier. Ils le cherchent à travers des représentations répétées et variées, dans une scène de lumière où se mêlent l'espoir et le désespoir » [355].

Les « représentations répétées et variées » mentionnées dans le synopsis constituent le cœur du film, organisé en sketches, des blocs de scènes qui se succèdent, mais ne sont pas mis en place selon une intrigue évolutive. Cela signifie qu'avec *Bédouin*, Bressane reprend la structure de juxtaposition de sa filmographie, en adoptant une posture encore plus poétique, dans le sens d'un travail d'associations d'images et de séquences, par opposition à la volonté de raconter une séquence d'événements pour esquisser une histoire, comme dans *L'herbe du rat*.

Le couple en question, Bédouin et Surma[356], est interprété par deux grands collaborateurs de la filmographie de Bressane : Fernando Eiras, qui a travaillé avec le cinéaste dans *Le mandarin*, *Jours de Nietzsche à Turin* et *Film d'amour*, et Alessandra Negrini, qui en est à sa troisième et, pour l'instant, dernière collaboration avec Bressane. L'importance de la rencontre de ces acteurs, considérée par le critique Luiz Carlos Merten comme un « hommage » [357], est perceptible dès la scène d'ouverture. Un gros plan de l'un est alterné à l'autre tandis que les acteurs marchent dans les rues du parc de Dois Irmãos, le décor préféré de Bressane. Ils marchent en parallèle, se croisent sans se regarder, dans une interaction non naturelle et répétitive, jusqu'au moment où ils interagissent enfin. Ce va-et-vient des deux n'est pas sans rappeler le croisement et le manque de l'un et l'autre dans *Le passé et le présent* [*O passado e o presente*] (1972), de Manoel de Oliveira, où les protagonistes, sur le point de se séparer, marchent l'un vers l'autre et s'ignorent.

Cette rencontre insolite sert de préfiguration aux allers-retours du couple, plongé dans une intrigue onirique sans grand rapport de cause à effet. Le film est entrecoupé de dialogues philosophiques récités théâtralement par les acteurs, dont certains sont des citations littéraires, comme une scène recréant une veillée au cours de laquelle Surma

---

[355] Ma traduction de: « A curious couple, whose existence takes place where art arises along a singular metaphysical desire. They search for it through repeated and varied representations, in a setting of light where hope and desperation blend together. » URL : https://www.imdb.com/title/tt5922422/?ref_=nv_sr_srsg_0 [consulté le 16 juillet 2022].

[356] Ces noms font référence à deux groupes ethniques : les Bédouins, qui vivent dans les déserts du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, et les Surmas, ou Suris, en Éthiopie.

[357] MERTEN Luiz Carlos, « Bressane renova-se e presta tributo a atores », *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 08 mars 2017, p. C6.

récite une version modifiée d'une réplique de la pièce *Henry IV - Première partie* (1598), de William Shakespeare. Dans un autre, ils dialoguent à partir de passages du « Sermon du Saint-Esprit » [« Sermão do Espírito Santo »] (1657), du père Antonio Vieira[358].

Bressane affirme que le film « n'a pas une petite histoire » et qu'il s'agit plutôt d'une expérience onirique, composée d'innombrables références collectées et traduites pendant 14 ans[359]. Ainsi, *Bédouin* est marqué par la fragmentation, par la parataxe, une caractéristique de la filmographie de Bressane que nous avons vu déployée de manière exemplaire dans *Tabou*.

Autocitation

Avant tout, Bressane fait de *Bédouin* un inventaire de sa propre filmographie. Le cinéaste possède un style cohérent qui reprend une série de stratégies et de procédures, comme nous l'avons dit précédemment, et qui sont maintenues tout au long de son œuvre. Certains gestes sont repris presque littéralement par les corps des différents acteurs. Cependant, la recréation d'une scène de sa propre œuvre ou l'insertion d'un extrait de l'un de ses films est un procédé que Bressane a mis du temps à intégrer dans son style, car il a généralement recours à des extraits de films d'autres auteurs pour ses créations. L'un des premiers exemples de recréation d'une scène d'un de ses propres films se trouve dans *Miramar*, que certains chercheurs et critiques comprennent comme une sorte d'autobiographie de Bressane. Dans l'une des scènes, certains personnages – le personnage principal étant un réalisateur – reconstituent la mort des deux protagonistes de *L'ange est né*, un film de la phase marginale du cinéaste, dans une forme d'autocommentaire.

Dans *Bédouin*, cette autocitation est l'une de ses principales caractéristiques. C'est comme si le cinéaste faisait l'expérience de l'autoréflexion, regardait en arrière et revisitait ses créations. Son propre cinéma devient un texte à relire, à se remémorer et à faire revivre. En ce sens, il fait des acteurs un instrument de reconstitution, contribuant à la construction de cette sorte de compendium inspiré de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg.

---

[358] Plusieurs autres dialogues semblent faire référence à un discours littéraire ou poétique, mais il est pratiquement impossible de les identifier tous, car ils sont probablement le résultat de traductions d'œuvres étrangères.

[359] MACIEL Nahima, « Julio Bressane apresenta o poético longa-metragem, 'Beduíno' », mise en ligne le 26 septembre 2016, URL : https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia-2016/2016/09/26/interna-festivaldebrasilia-2016,550382/julio-bressane-apresenta-o-poetico-longa-metragem-beduino.shtml [consulté le 11 juillet 2022].

Le *Bilderatlas Mnemosyne*, dans sa nomenclature originale, est une sorte de cartographie visuelle ouverte, dans laquelle l'historien de l'art et anthropologue allemand a cherché à affilier et relier des images selon ses propres critères, afin d'entreprendre une méthode de recherche heuristique sur la mémoire et les images. Selon les chercheurs Cristina Tartás Ruiz et Rafael Guridi Garcia :

> Un Atlas ne se lit pas de manière séquentielle, comme un traité ou un roman ; il ne se lit même pas à partir d'une recherche systémique, comme on le ferait dans un catalogue. La lecture de l'Atlas est ouverte, directionnelle, indéterminée : chaque information, chaque image, nous conduit à de nouvelles, souvent de nature très différente, et dans les correspondances desquelles, loin de reposer sur des analogies conceptuelles ou des hiérarchies sémantiques, résident souvent des relations profondes, subconscientes, spontanées, difficiles à déterminer a priori.[360]

Ce n'est pas un hasard si Bressane cite nommément Warburg dans le texte « Mnemosyne : les signes parmi nous »[361], en le mettant en relation avec *Histoire(s) du Cinéma* (1989), de Jean-Luc Godard. La procédure de montage propre à Bressane, qui associe non seulement différentes images, mais aussi des sons et des textes, est une forme d'inventaire subjectif. Il crée ainsi des parallèles entre le film actuel et son passé cinématographique personnel et créatif. Ce sera un procédé récurrent dans *Bédouin*, mais aussi dans *Séduction de la chair* et *Capitu et le chapitre*, avec l'inclusion d'extraits de films de Bressane, dont un qui n'est pas encore sorti, *Le long voyage dans le bus jaune* [*A longa viagem do ônibus amarelo*][362].

La mise en scène de *Bédouin* est complètement traversée par ces nombreuses références, ce qui se répercute évidemment sur le jeu des acteurs sur scène, en particulier A. Negrini, qui finit par être une cible plus directe de la procédure de changement de personnage dans le film qu'Eiras, procédure dont nous parlerons plus tard. Contrairement à une certaine psychologisation du personnage joué par A. Negrini dans le second partenariat avec le réalisateur, comme on l'a vu plus haut, Surma, son personnage dans *Bédouin*, ne subit à aucun moment le même traitement. Elle n'a pas non plus pour base

[360] Ma traduction de : « No se lee un Atlas de manera secuencial, como un tratado o una novela; ni siquiera se lee desde una búsqueda sistémica, como se haría en un catálogo. La lectura del Atlas es abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori. » RUIZ Cristina Tartás, GARCIA Rafael Guridi, « Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne », *Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 18, nº. 21, 2013, p. 229-230.
[361] BRESSANE Julio, *Deslimite*, Rio de Janeiro, Imago, 2011, p. 31-41.
[362] Le film est indiqué au générique comme étant « en cours de réalisation ».

un personnage historique interprété d'innombrables fois – comme dans le cas de *Cléopâtre*, lequel nous le verrons bientôt. Le corps de l'actrice, encore plus que dans les partenariats précédents, devient d'un intérêt extrême pour le cinéaste, qui le traite comme une forme plastique malléable et la cible d'une certaine ironie de façon plus radicale que dans *Cléopâtre* et *L'herbe du rat*.

Chaque caractérisation de l'actrice engendre des jargons et des gestes différents, ce qui nous renvoie à l'étude sur les personnages menée par le chercheur João Vitor Leal[363]. Selon lui, l'analyse du personnage cinématographique peut se faire à partir de trois concepts[364] : le « personnage-personne », le « personnage-figure » et le « personnage-présence ». Le premier partirait d'une conception plus classique et plus répandue, fondamentalement basée sur l'identification entre le spectateur et le personnage et sur une certaine « conception psychologique ». Le second concept est liée au figuratif, tel que l'entend Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation*[365], dans lequel la « figure » est davantage associée à une énergie, une émanation qui vient du film qu'à une association à un aspect physique du personnage, ce qui inciterait le spectateur à l'identification. Enfin, le personnage-présence convoque une perception matérielle du personnage, centrée sur le geste, sur la performativité, sur une perception sensorielle, haptique, plutôt que sur une psychologisation (personnage-personne) ou sur une sensation (personnage-figure).

Éloigné d'un personnage-personne, basé sur la psychologisation, et non lié au personnage-figure, qui suggère une énergie pas toujours visible ou incarnée, le personnage de A. Negrini semble davantage lié au personnage-présence, dans lequel la performance actorale, avant tout, est au cœur de son jeu. À chaque moment, ou à chaque sketch mise en scène, elle réapparaît comme quelqu'un de différent.

À l'instar de *Holy Motors* (2012), de Leos Carax, que Leal classe dans la catégorie des célébrations du potentiel des acteurs[366], *Bédouin* fait également place à la manifestation de ce potentiel, en le concentrant presque entièrement sur la figure de A. Negrini, qui est transmutée de manière prismatique un nombre incalculable de fois tout au long du film : à un moment, elle est en pyjamas et lance des bulles de savon en l'air ; à un autre, elle est une femme en deuil, présente à une veillée funèbre (Figure 114) ;

[363] LEAL João Vitor, Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial, [Thèse de doctorat], Escola de Comunicações e Artes, Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019.
[364] Ces concepts, Leal les appelle les modes d'adressage. Ma traduction de : « modos de endereçamento ».
[365] DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.
[366] LEAL João Vitor, « A personagem de cinema: pessoa, figura, presença », *Imagofagia*, nº 24, 2021, p. 566.

ailleurs dans le film, elle incarne une passagère à l'intérieur d'un train qui se fait voler un objet dans son sac ; ou encore, elle devient une prostituée abordée par un chauffeur (Figure 115) ; ou bien, elle s'habille en vêtements d'homme et se promène dans les bois ; elle apparaît comme une intellectuelle à lunettes discutant philosophiquement, mais après cela, elle semble un soldat dans une bataille (Figure 116).



Figure 114



Figure 115



Figure 116

Dans chaque sketch et dans chaque caractérisation, l'actrice déclame des discours pour la plupart tirés d'autres œuvres, par exemple William Shakespeare et père Antonio Vieira[367]. La déclamation de l'actrice, aussi peu vraisemblable qu'elle puisse être, parce qu'elle n'a pas de lien avec une narration, laisse tout de même imprimer par la modulation de la voix et les expressions du visage, des émotions qui sont liées au discours, à ce qui est dit, visibles dans le programme gestuel. Dans la scène de la veillée, elle tourne le défunt en dérision ; en tant que prostituée, elle tire la langue en simulant un cunnilingus et demande de manière débauchée à Bédouin, qui interprète un conducteur dans la circulation : « tu veux me manger ? ». En tant que soldat, elle lance des bombes et utilise des armes à feu pour attaquer l'ennemi. Dans *Bédouin*, le corps de A. Negrini est une matière plastique à laquelle le cinéaste a recours à volonté. Le film met en lumière les différents rôles de l'actrice et fait de son corps un matériau pour la création poétique.

La caractérisation la plus emblématique a lieu dans les scènes finales. Cette dernière partie du film commence par des extraits de *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, tourné à Londres en 1971 pendant l'exil du cinéaste. Avec Guará Rodrigues (à qui Bressane avait déjà rendu hommage dans *L'herbe du rat*), le film a pour thème principal la répétition, inspirée, selon le cinéaste, par certains vers du poète brésilien Maranhão Sobrinho, dans lesquels le mot « Satan » est répété six fois. À l'époque, Bressane étudiait le signe littéraire de la répétition et de la différence, probablement à travers la publication récente du livre de Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1969).

[367] Cf. note de bas de page 358, p. 169.

Selon le cinéaste, « le film est une répétition de la même chose, avec de petites différences de cadrage, quelques modifications »[368]. La « même chose » à laquelle il fait référence est l'étranglement de femmes blondes, un acte exécuté jusqu'à l'épuisement par le personnage principal. Un peu à la manière de ce qui s'est passé avec *La fée de l'Orient*, dont nous parlions plus haut, *Bédouin* ré-expose différentes scènes de *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, comme pour introduire le spectateur dans cet univers, qui sera repris dans le présent du film.

Les personnages de Surma et Beduíno reprennent ceux de *Mémoires* : elle, avec une perruque blonde, des bottes montantes et un grand manteau brun, représente l'une des victimes ; lui est le tueur en série lui-même, avec un pantalon rouge, un foulard et une moustache qu'il caresse à chaque instant. Le film entre dans une mise en abyme, un récit dans un autre récit, l'histoire d'un film rejouée dans un autre. Plusieurs *personae* et personnages se superposent : Eiras et A. Negrini, Bédouin et Surma, Etrangleur et Blonde.

Pendant toute la séquence, le couple, caractérisé tel que les personnages du film de 1971, discute de l'« histoire » de l'étrangleur original dans quatre scènes différentes. Assise sur une chaise longue, dans un plan moyen, Blonde/Surma dit à Etrangleur/Bédouin qu'il (Guará) a laissé un témoignage (Figure 117). Dans la scène suivante, maintenant assis chacun dans un fauteuil, Loira/Surma entame un long monologue sur le personnage de *Mémoires*, énumérant ses réalisations intellectuelles (Figure 118). Dans la troisième scène, elle est encadrée seule en gros plan, et, regardant la caméra, parle des crimes de l'étrangleur (Figure 119). Enfin, dans la dernière scène, tous deux sont assis sur un banc en bois, comme les bancs de parc où le personnage de Guará étranglait ses victimes dans le film original (Figure 121). Blondie/Surma continue à parler de la « vie » du personnage, énumérant ses voyages, les endroits où il a vécu et comment il est mort (Figure 120). Jusqu'à ce que, en prononçant les mots « bela flor » [« belle fleur »], elle devienne elle-même victime de l'étrangleur, réincarné en Eiras (Figure 122).

[368] Ma traduction de : « o filme é uma repetição da mesma coisa, com pequenas diferenças de enquadramento, algumas modificações ». *Cinema inocente*, op. cit., p. 16.



Figure 117



Figure 118



Figure 119



Figure 120



Figure 121



Figure 122

A. Negrini, qui déclame seul le long monologue, a une posture ostentatoire, comme pour désigner l'acte même de parler. Elle devient ainsi une sorte de porte-parole pour l'étrangleur (le film original est silencieux), tout en réincarnant une de ses victimes. La séquence ne se contente pas de faire revivre les scènes de *Mémoires d'un étrangleur de blondes*, mais actualise le film, en construisant autour de la figure du protagoniste une aura légendaire, l'élevant à la catégorie de mythe dans l'œuvre même de Bressane. Le film avait déjà une aura autour de lui, pour être une rareté dans la filmographie de Bressane, peu montrée au public, et aussi pour être l'un des rares films avec Guará Rodrigues en tant que protagoniste. Le fait de mettre deux de ses plus grands collaborateurs, A. Negrini et Eiras, pour rejouer les gestes de *Mémoires* est significatif, comme s'il s'agissait d'un geste de confiance et d'affection pour le passé du cinéaste.

Mais dès les premières scènes de *Bédouin*, le geste d'autocitation est évoqué. Dès le début, Surma croise le chemin de Bédouin. En gros plan, tous deux au centre du cadre,

elle est assise sur le trottoir et il se tient devant elle. Elle le regarde, tandis qu'il sort une bouteille d'eau en plastique de la poche de son pantalon. Un plan de coupe montre ensuite un gros plan de Surma, qui regarde en haut et à gauche de l'objectif. Elle ferme les yeux et un faible jet d'eau commence à tomber sur son visage : son expression évoque le plaisir, la bouche entrouverte et la respiration lourde et difficile.

La scène semble faire référence à une pratique sexuelle (*golden shower*, où l'urine est aspergée sur le corps du partenaire), mais elle pourrait aussi être une référence liée à une présence récurrente dans l'œuvre de Bressane : la bave. Comme brièvement commenté dans le premier chapitre, dans *La famille du fracas*, Helena Ignez, après environ une minute à regarder directement dans l'objectif de la caméra, laisse couler de sa bouche une bave sombre et visqueuse[369]. Ce geste est interprété par Pedro Guimarães et Sandro de Oliveira comme une forme de grotesque, mais aussi comme une manière politique de protester contre la censure et la violence du régime militaire (Figure 123).

Le geste est repris par Marjorie Estiano dans *Garçon*, cette fois sous la forme d'une pulsion sexuelle positive. Estiano s'approche de la caméra, qui se comporte comme un regard subjectif, comme s'il s'agissait de l'autre personnage (Bernardo Marinho). Elle regarde directement dans l'objectif et se penche, quittant le champ. La caméra se tourne vers le ciel et contemple la cime des arbres. Peu après, Estiano réapparaît le long du bord inférieur du cadre jusqu'à ce qu'elle soit en gros plan. Regardant directement la caméra, avec une expression amusée sur le visage, elle laisse couler une bave blanche et visqueuse (Figure 124). Au lieu du sang, une allusion au sperme, recréant le geste d'Ignez. Dans *Bédouin*, il est inversé : au lieu d'être le sujet de l'action, l'actrice est la cible du liquide (Figure 125). Les corps des acteurs et actrices avec lesquels Bressane travaille sont les supports de cette procédure d'autocitation.



Figure 123



Figure 124



Figure 125

[369] Cf. note de bas de page 78, p. 40.

Une autre séquence du film établit une relation directe entre le corps de A. Negrini et celui de Rosa Dias, épouse et collaboratrice de longue date de Bressane. Le film en question, dans lequel Dias apparaît, est *La fée de l'Orient*, qui a été tourné en 1972, lors d'un voyage du couple au Maroc. Le film complet n'a pas survécu au passage du temps, étant considéré comme perdu. Cependant, certains extraits sont restés et sont utilisés par le cinéaste dans une juxtaposition pour créer une rime visuelle entre les corps des deux femmes, qui alternent constamment.

Allongée sur un lit, Surma dort. Ce simple fait renforce le sentiment que nous sommes sur le point d'assister à un rêve du personnage[370]. La caméra s'approche en plongée, cadrant l'actrice au centre. Les plans suivants sont des extraits en noir et blanc de *La fée de l'Orient*. D'abord, la mer ; ensuite, le visage de profil d'une femme, Rosa Dias, est filmé en très gros plan. Elle regarde la caméra et sourit. Les plans d'un navire se succèdent : la proue, le plancher du pont, le ciel, la mer. Un autre très gros plan du visage de Dias, la caméra la filme dans un geste amoureux, plein d'intimité. Nous revenons à l'univers de *Bédouin*, avec A. Negrini, les yeux fermés, toujours allongée sur le lit, dans un plan plus rapproché que le premier.

Nous revenons à *La fée de l'Orient.* Dias s'avance vers la caméra jusqu'à ce que son visage devienne une surface granuleuse. Un autre plan met la caméra en mouvement sur les alentours de Dias et parcourt rapidement son corps vers le ciel. Dans les plans suivants, le visage de Dias est à nouveau le point de mire de la caméra, qui se dirige toujours vers elle. De retour à *Bédouin*, la dernière image du visage de Dias, celle de la bouche (Figure 126), est répétée sur Surma, mais dans un plan statique, qui dure plusieurs secondes (Figure 127). Un plan errant autour de Dias, un plan statique de Surma.

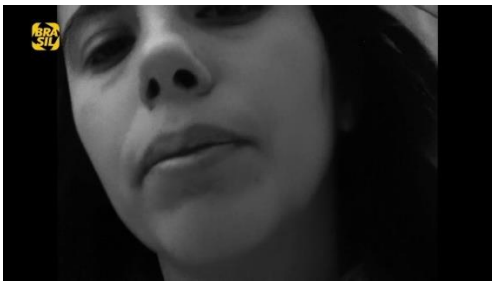

Figure 126

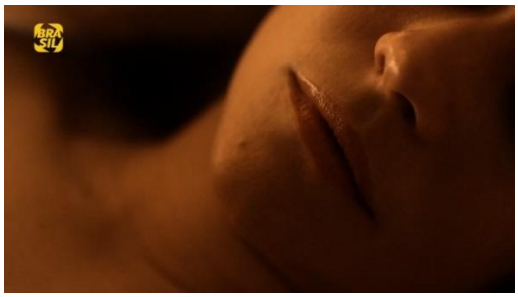

Figure 127

[370] Les images en noir et blanc et une ressemblance entre Dias et A. Negrini renforcent cette impression.

Les plans suivants continuent ce schéma, allant et venant d'un film à l'autre, toujours autour de Dias et Surma, jusqu'à ce que dans l'univers de *Bédouin* la caméra se déplace, cadrant le personnage endormi à travers la ferronnerie qui forme le baldaquin du lit. L'actrice commence également à bouger légèrement, en secouant la tête, comme si elle rêvait. Un gros plan du visage de Dias. Retour à Surma, qui bouge encore plus la tête. L'image d'un navire ancré, tirée de *La fée de l'Orient*, montre de grandes cordes qui coupent le plan (Figure 128). Surma porte sa main à son cou comme si elle avait l'impression d'étouffer, elle roule des yeux.

Un son de la mer et d'un mouvement maritime, comme le balancement d'un bateau, relie les plans des deux films. Les images s'interpénètrent, se contaminent, comme un thaumatrope, un jouet d'optique dans lequel, en faisant tourner rapidement le disque par les ficelles latérales, on crée l'illusion que les images des deux faces du disque se confondent. Les cordes épaisses de *La fée de l'Orient* apparaissent sur le lit en enveloppant le cou de Surma (Figure 129). Une autre alternance entre les cordes du film-citation et *Bédouin*, puis le personnage de A. Negrini se réveille.



Figure 128



Figure 129

Cette description rapide de la séquence de rêve donne une idée de l'interpolation entre les deux films, *La fée de l'Orient* et *Bédouin*. Cet effet est similaire à celui observé dans *Tabou*, dans l'alternance entre les images du *Tabou* de Bressane, du *Tabou* de Murnau et des films pornographiques. Dans le film de 1982, il y a un effet de contamination entre les images, transposant l'atmosphère érotique de l'une à l'autre, le son carnavalesque de l'un créant une chorégraphie anachronique dans l'autre. Cependant, *La fée de l'Orient* est un film réalisé par le cinéaste lui-même. Et pas seulement cela, ses images figurent l'objet de son affection, qui agit comme un aimant qui attire le regard de la caméra, le regard du cinéaste qui manie le dispositif.

Quelque chose de similaire se produit dans les films de Rogério Sganzerla avec Helena Ignez, dans lesquels la relation d'intimité, de complicité et de séduction entre

l'actrice et le réalisateur[371] est visible. Dias, cependant, n'est pas une actrice professionnelle[372] et ne joue aucun personnage dans *La fée de l'Orient*, elle joue son propre rôle. A tel point que son expression corporelle, les bras croisés, et ses traits, tantôt rieurs, tantôt graves, dénotent une certaine gêne. Il s'agit des registres personnels entre le cinéaste et son compagnon, élevés au rang de fiction onirique lorsqu'ils sont mis en parallèle avec les images de *Bédouin*.

L'association entre les images de *Bédouin* et de *La fée de l'Orient* ne suggère pas que A. Negrini soit filmée exactement de la même manière affective, tant ses plans sont fixes, statiques, et jamais aussi proches ni aussi intimes que les plans de Dias, dont le corps est traversé par la caméra et presque transpercé par elle. Cependant, il y a une contamination de l'un à l'autre dans une certaine mesure : certaines positions de Surma coïncident avec celles de Dias, et les cordes, qui migrent d'un film à l'autre, suggèrent que le personnage vit un rêve à travers les yeux du cinéaste. A tel point que dans la scène suivante, en dialogue avec Beduíno, Surma commente le rêve de la séquence précédente :

> *Une fois de plus, j'ai rêvé d'elle. Nuit après nuit, j'ai rêvé d'elle. Nuit après nuit, je rêve comme ça. Sur un bateau, sans équipage, vide. Un seul passager voyage. Elle revient d'Orient. Les yeux, les cheveux, son corps habillé, masqué, elle parle aussi. Elle me regarde. Je veux la toucher, je veux l'entendre, je ne peux pas, je désespère. Je me réveille. Et la nuit suivante, la nuit suivante, le rêve revient. Le rêve revient, revient toujours*.[373]

Le discours du personnage agit comme un commentaire de Bressane pour *La fée de l'Orient*, comme s'il y avait un désir d'éternel retour à l'œuvre elle-même et, dans ce cas, à un passé affectif personnel. Le corps de A. Negrini reprend partiellement la gestualité de Dias, mais filmé de manière plus distante et formelle que chez son

---

[371] Cette relation entre Sganzerla et Ignez est analysée par Pedro Guimarães et Sandro Guimarães à la lumière de la discussion entreprise par Alain Bergala sur le lien entre Ingmar Bergman et Harriet Anderson lors du tournage de *Un été avec Monika* [*Sommaren med Monika*] (1953). Pour en savoir plus, cf. GUIMARÃES, OLIVEIRA, op.cit., p. 24-27, et BERGALA Alain, *Monika d'Ingmar Bergman*, Paris, Yelow Now, 2006, p. 42-45.

[372] Dias a participé en tant qu'actrice à certains films de la phase d'exil de Bressane, parmi lesquels *Amour fou* et *Larme-panthère : la missile*. Elle travaille souvent sur ses projets, en tant que scénariste et chercheuse, fonctions qui lui sont créditées dans le générique de certains films de Bressane. Elle est également titulaire d'un doctorat en philosophie et est actuellement professeur à l'université d'État de Rio de Janeiro (UERJ).

[373] Ma traduction de : « Mais uma vez sonhei com ela. Noite após noite tenho sonhado com ela. Noite após noite, sonho assim. Em um barco, sem tripulação, vazio. Viaja uma única passageira. Ela retorna do Oriente. Olhos, cabelos, seu corpo vestido, encoberto, fala também. Ela olha pra mim. Quero toca-la, quero ouvi-la, não consigo, desespero-me. Acordo. E na noite seguinte, na noite seguinte o sonho volta. O sonha retorna, retorna sempre. »

partenaire. La procédure d'autocitation fonctionne comme une sorte de réécriture d'un passé, afin de le réactualiser.

Le corps ludique

La nudité de A. Negrini, explorée dans les deux autres longs métrages, acquiert un autre statut dans *Bédouin*. Loin des effets de la psychologisation et des justifications narratives qui autorisent la nudité, le corps de l'actrice est exploré dans une perspective érotique, mais précisément pour le tordre, le remettre en question et même le subvertir. Cela se fait par le biais de ressources que nous appellerons ludiques, car elles désignent des artefacts et des stratégies qui soulignent une ironie et une subversion par rapport à la manière habituelle de le mettre en scène et de le représenter. Cela se produit même dans la sphère du discours verbal, dans les dialogues et les déclamations de l'actrice.

Dans l'une des scènes où cela se produit, l'actrice nue est filmée dans un environnement sombre, éclairé occasionnellement par des lumières colorées qui la placent en contre-jour. Nous ne voyons que les lignes de son corps partiellement allongé sur un fond sombre. L'apparition d'un train miniature circulant dans le même espace que l'actrice, dans une pose statufiée, crée une différence d'échelle gigantesque entre les deux éléments. Plusieurs plans suivent avec le petit train en mouvement à côté du corps de l'actrice (Figure 130). À chaque plan, une pose et une perspective différentes, jusqu'à ce que la caméra soit fixée au train lui-même et traverse le corps-tunnel : l'actrice, appuyée sur ses quatre membres, laisse le train jouet passer à travers son corps (Figure 131).



Figure 130



Figure 131

Dans *Le roi du jeu de cartes*, analysé dans le premier chapitre[374], le visage d'Otelo est placé au premier plan par rapport aux formations rocheuses du paysage de Rio de

[374] Cf. p. 47.

Janeiro, créant un parallèle entre les deux éléments et servant d'hommage à la *persona* de l'acteur. Dans *Bédouin*, le corps de l'actrice *est* la formation rocheuse elle-même. Elle devient un paysage géographique par une nuit de brouillard ; le train traverse les montagnes et passe par les tunnels corporels de l'actrice. Le train heurte un obstacle et, par une ruse du montage, le temps de l'image est inversé, c'est-à-dire que nous revoyons le même mouvement, maintenant de l'arrière vers l'avant.

Cette scène pourrait faire référence à *La Mort aux trousses* [*North by northwest*] (1959), notamment à la scène finale où le couple s'embrasse et où Hitchcock filme le train entrant dans un tunnel, faisant ainsi allusion à l'acte sexuel. Dans cette considération métaphorique, le train est un objet phallique, et le tunnel représente le corps féminin pénétré. Les scènes précédant la séquence du train dans *Bédouin* confirment cette interprétation : dans un plan, le personnage d'Eiras manipule le train, le nettoyant avec un chiffon de flanelle ; dans la scène suivante, le couple d'acteurs a un train comme toile de fond. Bédouin tripote furtivement le sac à main de Surma ; celle-ci, sentant le mouvement, simule une sorte de plaisir sexuel, roulant des yeux avec une certaine drôlerie.

La scène du petit train montre cette relation du couple d'une autre manière, dans une allégorie de l'acte sexuel. Le dernier plan de la séquence, avec la caméra attachée au train et traversant le tunnel, est répété en lui-même. C'est-à-dire qu'après avoir atteint un obstacle et s'être arrêté, le temps de l'image est inversé, placé à l'envers, répétant l'acte de traverser le tunnel, comme une simulation des mouvements dans l'acte sexuel.

La présence d'un petit train qui crée cette différence d'échelle fait allusion à un aspect ludique du film. Le corps de A. Negrini entre dans cette équation de l'atmosphère ludique et onirique de *Bédouin*, en proposant un jeu de cache-cache. Dans les scènes avec le train, le corps de l'actrice en contre-jour, bien qu'étant intentionnellement le plus intéressant, est placé en arrière-plan par rapport au train en mouvement, filmé au premier plan. Le corps apparaît, mais pas totalement, partiellement caché par les compositions du cadre et par l'éclairage.

Une autre forme de spectacle dans *Bédouin* qui croise le corps et le jeu est le théâtre d'ombres. Cet art ancien [375] qui mêle ombre et lumière avait déjà été utilisé par Bressane dans d'autres films, dont *L'agonie*. En utilisant une source lumineuse pour

[375] Selon l'essayiste italien Roberto Casati, l'origine du théâtre d'ombres chinoises est très ancienne. Les premières traces de cet art remontent à un millier d'années avant Jésus-Christ, en Inde et en Chine. Le théâtre d'ombres s'est répandu dans plusieurs pays d'Orient. En Occident, ses premières traces datent de la fin du XVIIe siècle, où il était également connu sous le nom de théâtre d'ombres chinoises. CASATI Roberto, *El Descubrimiento de la sombra*, Madrid, Editorial Debate, 2001 (2000), p. 25-26.

projeter sur un tissu les deux protagonistes, Maria Gladys et Joel Barcelos, Bressane crée des variations visuelles. Le couple est représenté de profil, se regardant l'un l'autre (Figure 132), puis les formes en papier d'un homme et d'une femme sont montrées (Figure 133).



Figure 132



Figure 133



Figure 134



Figure 135

Dans *Bédouin*, il utilise ce procédé de théâtre d'ombres pour exposer les corps des deux acteurs, en particulier celui de A. Negrini. L'un regarde l'autre, nous ne distinguons que la forme des corps de profil (Figure 134) ; dans le plan suivant, Eiras se déplace, créant une autre échelle de corps avec sa tête agrandie par l'effet de l'ombre sur le tissu (Figure 135). Il y a une nette reprise des mêmes positions des corps des acteurs d'un film à l'autre, là encore comme une forme d'autocitation.

Le sens de la vue est le principal provoqué (ou convoqué) dans une autre scène. La caméra fixe montre une pièce en gros plan, où les protagonistes ont été vus auparavant. Bédouin entre dans la partie droite de la pièce avec des lunettes noires et une canne : dans ce sketch, le personnage d'Eiras est un aveugle. Il s'avance vers une chaise, s'assoit et pose un chapeau sur le sol, afin de collecter des pièces auprès d'éventuels passants. Quelques secondes s'écoulent. Un bruit de pas lourds se fait entendre. Surma entre par le côté gauche du cadre, enveloppée dans un tissu rouge vif et portant des talons. Elle défile dans la pièce comme un soldat, chaque pas étant un martèlement, jusqu'à ce qu'elle s'arrête devant Bédouin, de profil par rapport au spectateur (Figure 136). Elle attend quelques

secondes, le regardant qui, vraisemblablement, ne voit rien. Soudain, elle ouvre le tissu qui l'entoure, révélant son corps entièrement nu (Figure 137).



Figure 136



Figure 137

C'est là que réside l'ironie de la scène, car Surma *révèle* son corps nu à un aveugle, alors que nous, spectateurs, la voyons entièrement. La démarche un peu militaire, un peu mécanique de l'actrice rend son corps quelque peu mécanique, croisant le personnage du mendiant aveugle et celui d'un spectacle ambulant, comme un automate, configuré dans le corps affiché par l'actrice elle-même. Après s'être à nouveau couverte, elle jette quelques pièces dans le chapeau de l'« aveugle », qui ne montre aucune réaction, et quitte la pièce. Ce n'est pas lui qui paie le spectacle, mais le contraire, comme si l'exhibitionnisme venait d'elle-même, une exhibition déraisonnable parce qu'elle a été faite pour un aveugle. Dans la scène qui suit celle de l'aveugle, Surma réapparaît en plongée et au centre du cadre, allongée sur le sol et recouverte d'un drap blanc, sous lequel elle semble être nue. Elle déclame :

> *Regardez mon corps. Tout cela n'est qu'une vitrine consacrée à la curiosité. On garde ici un morceau de la corde à laquelle Judas s'est pendu. Un strobilus de cèdre du Liban utilisé dans la construction du temple de Salomon. Un bois de cerf qui, les vendredis saints, fait jaillir du sang. Tout ceci est une caractéristique curieuse de la mentalité de l'époque*.[376]

Alors qu'elle parle, le corps complètement voilé, on ne distingue que ses formes et sa bouche qui bouge. Elle évoque avec des mots une série d'images, mais ce que nous voyons n'est que son corps. Le corps de Surma et le corps de A. Negrini, personnage et

[376] Ma traduction de : « Olhe para o meu corpo. Ele é todo uma vitrine consagrada à curiosidade. Aqui estão guardados um pedaço da corda que Judas se enforcou. Um estróbilo de cedro do Líbano usado na construção do templo de Salomão. Um chifre de cervo que nas sextas feiras santas jorra sangue. Tudo isso é uma característica curiosa da mentalidade da época. »

actrice, Bressane joue avec les deux à partir du corps, caché ou révélé. Un corps recouvert comme un fantôme de formes pleines et sensuelles (Figure 138).



Figure 138

Bressane met le corps de l'actrice en évidence, travaillant la curiosité du spectateur dès le début du film. En témoignent les prologues des coulisses, qui synthétisent l'idée de curiosité et de voyeurisme. Au lieu du clap de fin fait avec les mains, comme dans *Tabou*, on voit des images de coulisses qui ressemblent à celles du début de *Le roi du jeu de cartes*, lorsque Bressane et son équipe filment la transformation des acteurs en personnages de l'intrigue[377]. Dans *Bédouin*, une iris en carton en forme de serrure est interposée entre la caméra et le champ filmé. Le caméraman se promène sans but sur le plateau en pleine préparation du tournage, capturant en images toute l'équipe impliquée. On y trouve également Alessandra Negrini (Figure 139), partiellement caractérisée pour jouer la blonde dans la scène qui recrée les actions des victimes et du tueur en série de *Mémoires d'un étrangleur de blondes*.



Figure 139

La question du corps lui-même est fréquemment évoquée dans les dialogues menés par les personnages. Comme nous l'avons vu plus haut, dans la séquence de rêve qui interpole des images de *La fée de l'Orient* et de *Bédouin*, Surma parle ensuite du corps

[377] Cf. Figure 16, p. 51.

de Dias, de ses yeux, de ses cheveux ; dans une autre scène dialoguée avec Bédouin, elle demande : « Comment combiner la chair violente avec le corps élégant ? Comment élever un corps ? ». Et en cela, Bressane semble s'interroger : comment montrer le corps de A. Negrini, comment combiner sa sensualité et les personnages que l'actrice incarne ?

4. *Cléopâtre* (2007)

Contrairement à *Tabou*, qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, proposait une construction libre et poétique sur une rencontre entre des personnalités de la culture brésilienne, *Cléopâtre* suit une ligne narrative plus linéaire. Le film est le résultat d'une vaste recherche littéraire et iconographique menée par Bressane depuis les années 1980 sur le sujet. Même en suivant une logique d'événements plus classique, dans laquelle le spectateur peut identifier les principaux faits associés au personnage, *Cléopâtre* mise encore sur une transposition poétique du mythe de la dernière reine d'Égypte. Cette transposition s'opère également au niveau des acteurs, en les faisant passer du cinéma commercial et de la télévision au cinéma expérimental.

De sa rencontre avec Jules César à son suicide – comme la plupart des adaptations cinématographiques[378] – le film de Bressane retient certains événements clés de la vie bien connue de la reine d'Égypte et, à partir de là, esquisse ce qu'il appelle « Cléopâtre lyrique »[379] ou « Cléopâtre de chambre »[380]. Cette possibilité de présenter le personnage d'un point de vue plus intime contraste avec les productions de genre épique, dans le style péplum (en anglais, « *sword-and-sandal* », « sabre et sandale »), généralement associées à des intrigues se déroulant dans l'Antiquité et qui adaptent des événements historiques à grande échelle.

Le film de Bressane se divise donc en trois moments : la relation avec Jules César, la relation avec Marc Antoine et la chute de la reine. Ces trois actes marquent la narration, mais influencent aussi le jeu de l'actrice Alessandra Negrini, qui endosse le rôle-titre pour son premier long métrage en tant que protagoniste.

Dans plusieurs interviews, cette opposition lyrique *versus* épique est soulignée par le cinéaste. Selon Bressane, son adaptation de l'histoire de Cléopâtre est une tentative de

[378] Une exception est le film *César et Cléopâtre* [*Cesar and Cleopatra*] (Gabriel Pascal, 1945), basé sur la pièce de Bernard Shaw, qui ne dépeint que la rencontre entre les deux personnages.
[379] COUTO, op. cit.
[380] ALMEIDA Carlos Heli de, « Uma Cleópatra em bom português », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 juin 2005, p. B2.

transposer en portugais le mythe, déjà largement traité dans d'autres langues, principalement en anglais et en français. Selon lui, dans ses recherches, il n'a pu identifier une mention à Cléopâtre que dans quelques vers du poète portugais Luís de Camões, dans l'œuvre *Os Lusíadas* (1572) et dans un poème, « Le rêve de Marc Antoine » [« O sonho de Marco Antônio »] (1902), du poète brésilien Olavo Bilac.

Le lyrisme viendrait précisément de cette transposition en portugais, une langue mélodieuse dont la force réside « dans le lyrisme (avec l'expression de l'intimité) et non dans l'épopée, faite d'actions héroïques »[381], selon les mots du cinéaste. En termes d'imagerie, le film place le personnage principal dans plusieurs gros plans qui représentent des moments d'intimité, laissant partiellement de côté l'aspect politique qui entoure sa figure, comme nous le verrons plus loin.

Cette perspective plus intime que Bressane propose dans son film est assez inhabituelle si l'on tient compte de ce qui a déjà été produit sur Cléopâtre. Sujet de centaines d'œuvres, dont des peintures, des sculptures, des pièces de théâtre et des films, le mythe de la reine d'Égypte est le plus souvent dépeint dans un vaste panorama socio-historique, qui caractérise la grandeur de l'épopée. Le film *Cléopâtre* de Cecil B. DeMille (1934) et le film du même nom réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1963, par exemple, se déroulent dans la même période que la Cléopâtre de Bressane, de Jules César au suicide. Sur le plan du contenu, le trio de films est proche ; en revanche, sur le plan de la forme, ils ont des dimensions très différentes.

Selon Steve Neale[382], l'épopée, terme adopté par le cinéma dans les années 1950 et 1960, est un genre cinématographique dans lequel deux caractéristiques se recoupent souvent : des intrigues basées sur des faits historiques, généralement issus de l'histoire ancienne, et des productions à grande échelle, avec des budgets importants, qui servaient à se différencier des autres produits audiovisuels, notamment de la télévision. En niant le caractère épique de l'histoire de Cléopâtre, ou du moins, en le mettant au second plan, Bressane adopte une stratégie conforme au type de production qu'il exécute habituellement, indépendante et autofinancée.

Cependant, si d'un côté Bressane rejette le mode épique cinématographique dans lequel Cléopâtre est habituellement représentée, de l'autre il adhère à de certaines formes du théâtre épique moderne. Anatol Rosenfeld[383] souligne les deux principales

[381] « Força lírica », *Correio Braziliense*, Caderno C, 20 nov. 2007, p. 1.
[382] NEALE Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, Londres et New York, 2000, p. 85.
[383] ROSENFELD Anatol, *Brecht e o teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

caractéristiques du théâtre épique par rapport au théâtre dramatique, à savoir l'élargissement du contexte au-delà du dialogue interpersonnel et la rupture de l'intense illusion à laquelle le public est soumis dans son identification aux personnages. Ces effets de distanciation servent l'intention didactique de Bertolt Brecht, à savoir « éclairer le public sur la société et la nécessité de la transformer »[384]. Bressane, même s'il n'adhère pas totalement à ces préceptes didactiques, utilise à tout moment des formes qui brisent l'illusion de l'expérience cinématographique, en pointant la structure même du film et en empêchant une identification du spectateur à ses personnages. Ainsi, dans *Cléopâtre*, il y a un rejet de l'épique en tant que forme cinématographique, et un plus grand alignement sur l'épique dans son sens théâtral moderne. En même temps, le film correspond au type de travail qu'il envisage, celui d'une œuvre qui se concentre davantage sur le personnage que sur l'intrigue, abordant « toute la magie, le lyrisme et la tragédie de cette figure »[385], mais de façon non-psychologisante, comme nous verrons par la suite.

Néanmoins, le réalisateur utilise certains outils pour faire allusion à quelques aspects de l'histoire de la vie de Cléopâtre. La principale est l'utilisation de plans métonymiques, où un élément vaut l'ensemble, comme le souligne Fabio Camarneiro[386] à propos du décor d'une statue gigantesque, dont on ne voit que les pieds (Figure 140). Selon le chercheur, le plan fonctionne non seulement comme une métonymie, mais aussi comme une métaphore de l'idée de monumentalité, centrale dans le genre épique. C'est le cas, par exemple, d'un plan où seuls les bruits de chevaux et d'épées font référence à l'une des nombreuses batailles livrées par Jules César (Figure 141), ou encore d'un gros plan sur le ventre d'une femme enceinte, allusion à la naissance de Césarion, fils de Cléopâtre et de Jules César (Figure 142).



Figure 140



Figure 141



Figure 142

[384] Ma traduction de : « esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la ». Ibid., p. 18.
[385] FLÁVIO Lúcio, « Um mito por outro », Correio Braziliense, Caderno C, 23 nov. 2007, p. 1.
[386] CAMARNEIRO Fábio, « A Cleópatra de Alessandra Negrini: Sexo e Política no Egito Carioca », *Eco-Pós*, v. 22, n. 1, 2019, p. 142.

L'intrigue politique et historique entourant la vie de Cléopâtre est placée ponctuellement dans le long métrage de Bressane, de façon plus insistante dans la première partie du film, qui construit la relation entre la reine et Jules César. Cela se produit, par exemple, dans les dialogues entre César et ses conseillers, qui signalent, de manière hermétique, souvent par énigmes et par métaphores, certains événements politiques, comme la décision d'exiger d'être couronné roi de Rome par le sénat :

> *César : La tête du monde qui regarde le crâne du monde. La tête sur le crâne. Le crâne est plus grand. L'incroyant qui croit est le seigneur qui passe pour un serviteur. L'immortel qui meurt. Dites-moi combien le monde peut en donner. Vous ne savez rien. Vous ne savez rien ! Conquérants brutaux, pilleurs de peuples misérables, brutes en mission de chefs. Tout faux. Notre absorption de la culture grecque antique a été une erreur incorrigible. Nous avons transposé de manière vulgaire ce que nous avons apparemment vu dans l'ambiance grecque, dans le monde grec. Et nous sommes le vide infini de ce que nous n'avons pas su comprendre correctement. La culture latine est une chute. Vous êtes une chute ! Des vers ! Un cancer corrodant la charogne des conquêtes. Nous ne contrôlons plus rien. Le poulailler des démocrates ! Je serai acclamé empereur et demanderai à être couronné roi.*[387]

La manière dont Bressane invente ces allusions est symptomatique de la position du cinéaste vis-à-vis de la vie de la souveraine égyptienne : l'enquête ne se fait pas à travers les grands faits historiques (même s'ils sont représentés de manière symbolique), mais en se focalisant sur le personnage de Cléopâtre. C'est pourquoi Bressane l'appelle « Cléopâtre de chambre », en allusion à la proximité et à l'intimité avec lesquelles nous accédons au personnage, souvent focalisé dans de longs gros plans, mais aussi dans des scènes où on la voit nue ou en train de faire l'amour avec César et Marc Antoine, comme nous le verrons.

Il est cependant important de rappeler, une fois encore, que la notion de personnage chez Bressane est traversée par son style singulier. Il ne s'agit pas d'une étude psychologisante de Cléopâtre, qui suggère les sentiments, les émotions et les raisons du personnage, tous justifiés à l'intérieur d'un arc évolutif inséré dans l'intrigue, une structure utilisée jusqu'à l'épuisement par le cinéma classique. Bressane place Cléopâtre sous une

[387] Ma traduction de : « A cabeça do mundo olhando para a caveira do mundo. A cabeça sobre a caveira. A caveira é maior. O incrédulo que crê é o senhor que passa por servo. O imortal que morre. Digam-me quantos desses o mundo pode dar. Os senhores não sabem nada. Nada sabem! Conquistadores brutais, saqueadores de povos miseráveis, bestalhões em missão de chefes. Tudo errado. Nossa absorção da antiga cultura grega foi um erro incorrigível. Transpusemos de maneira vulgar o que de aparente vimos no cenário grego, no mundo grego. E somos o vazio infinito do que não soubemos compreender corretamente. A cultura latina é uma queda. Vocês são uma queda! Vermes! Cancro corroendo a carniça das conquistas. Já não controlamos nada. Galinheiro democrata! Serei aclamado imperador e exijo ser coroado rei. ».

loupe, non pas pour l'élucider d'un point de vue psychologique, mais pour expérimenter, en termes d'expressions et de mouvements, avec l'actrice qui l'incarne. Il s'agit d'un contrepoint à l'épopée : au lieu des plans généraux ou d'ensemble, qui encadrent le caractère grandiose de certains moments (un exemple : l'entrée de Cléopâtre dans Rome, dans le film de Mankiewiecz), construits pour susciter l'étonnement ou l'admiration du spectateur, Bressane compose des plans de détail du visage de l'actrice. L'un d'eux, par exemple, se concentre sur le cou de l'actrice, vu par la caméra de dos. Bressane déplace alors la relation entre le mythique et l'épique, si communément associée dans le cinéma classique, pour placer le premier dans une perspective intime et expérimentale.

Un travail de composition

Dans l'article « Cleopatra en la ficción : el cine », le chercheur Alberto Prieto Arciniega[388] énumère une série d'adaptations cinématographiques dans lesquelles la figure de la reine d'Égypte est représentée. De 1899 à 1999, on dénombre au moins 19 versions du mythe transposées sur grand écran ; une recherche rapide pourrait encore inclure le propre film de Bressane, une série télévisée (*Rome*[389] (2005-2007), produite par la chaîne HBO) et des productions prévues dans un avenir proche, comme le film qui mettra en vedette l'actrice Gal Gadot.

Personnage historique de grande importance, extrêmement connu du public, Cléopâtre devient un rôle repris avec une certaine fréquence, réactualisé par chaque interprète. Comme l'affirme Jacqueline Nacache : « Que le personnage soit fictif ou historique, pourtant, la succession des incarnations, dans le *remake* et l'adaptation, le revitalise, en permettant à l'acteur, comme au théâtre, de s'insérer dans la chaîne des interprètes, en cultivant la distance entre les incarnations. »[390] Cela implique évidemment des constructions différentes du personnage d'un film à l'autre, d'une actrice à l'autre, même si certains traits restent similaires d'un film à l'autre. Ces traits communs donnent l'idée d'une « figure immuable », comme nous dit André Gardies, pour qui normalement le pôle « personnage » se superpose à celui de « l'acteur », dans des films dont les personnages sont « historiques ou fabulés » :

---

[388] ARCINIEGA Alberto Prieto, « Cleopatra en la ficción: el cine », *Studia Historica: Historia Antigua*, vol. 18, 2000, pp. 143-176. URL: https://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/6219 [consulté le 20 jun. 2022].
[389] Créée par John Milius, William J. MacDonald et Bruno Heller.
[390] NACACHE, op. cit., p. 87.

> Lorsqu'un ensemble de films s'articule autour d'une même figure, fabulée (Zorro, Tarzan) ou historique (Napoléon, Cléopâtre), c'est le pôle « personnage » qui s'impose, reléguant l'acteur au second plan. Le premier, invariant, sert de référence au second et celui-ci, devenu permutable, se plie aux exigences de celui-là. Si la critique peut établir une hiérarchie entre les divers interprètes, marquer sa préférence pour Johnny Weissmuller ou Buster Crabbe, elle atteste, puisqu'elle juge une prestation singulière à l'aune d'une figure immuable, la prédominance du personnage sur l'acteur.[391]

Dans la figure de Cléopâtre, plusieurs de ces traits communs proviennent d'écrits anciens, comme la biographie de Marc Antoine écrite par Plutarque, *Vies parallèles* (100-120 apr. J.-C.), ou de pièces de théâtre comme la tragédie *Antoine et Cléopâtre* (1623), de William Shakespeare. Ils font partie d'une certaine image qui finit par être fixée et introjectée dans l'imaginaire social : celle de la femme séductrice, intelligente, puissante et manipulatrice[392]. Ces caractéristiques sont reproduites dans chaque version cinématographique, dans une plus ou moins grande mesure, en fonction de plusieurs facteurs qui déterminent l'intention de la construction de l'image du personnage, comme les conditions sociales, culturelles et économiques dans lesquelles chaque film a été produit.

En 1934, le film de DeMille, produit juste après le krach boursier américain, fait allusion à la femme indépendante, incarnée par Claudette Colbert dans d'autres rôles, mais dans Cléopâtre dans une version extrêmement riche et opulente. Comme le dit l'un des biographes de Colbert, « la reine semblait résider soit dans l'Upper East Side de New York, soit à Beverly Hills »[393]. La Cléopâtre de Liz Taylor, quant à elle, mise toujours sur le côté luxueux du personnage, mais a un côté plus cérébral et politique que celle de Colbert ; le film, cependant, a été marqué à jamais par l'histoire d'amour extra-cinématographique entre Taylor et Richard Burton. Une sorte d'anomalie par rapport à ces deux incarnations de Cléopâtre est celle de Vivien Leigh dans *César et Cléopâtre* (1945), qui joue une version infantilisée du personnage, dont la maturation semble dépendre uniquement de la figure paternelle de Jules César.

---

[391] GARDIES, op. cit., p. 73-74.

[392] Selon Arciniega, plusieurs traits qui sont aujourd'hui associés à la figure de Cléopâtre sont le résultat d'une campagne diffamatoire qu'Otaviano a élaborée après sa victoire contre le couple Cléopâtre et Marc Antoine, qui a créé l'image d'une « femme rusée, lascive et nymphomane ». Ma traduction de : « mujer astuta, lujuriosa y ninfómana ». ARCINIEGA, op. cit., p. 146.

[393] Ma traduction de : « the queen seemed to be residing either on New York's Upper East Side or in Beverly Hills ». DICK Bernard F., *Claudette Colbert: She Walked in Beauty* [Preface], Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. xiv.

Nous pouvons ainsi comprendre que, malgré ces traits communs au personnage mythique, le rôle de Cléopâtre accumule des couches de signification à chaque film. Il n'est donc pas étonnant qu'Alessandra Negrini elle-même y fasse allusion lorsqu'elle déclare dans une interview sur le processus de production de Cléopâtre : « Vivre ce personnage est remarquable parce que ce qui est là n'est pas seulement la Cléopâtre de Bressane, mais nous parlons de la Cléopâtre qui existe dans l'inconscient de chacun »[394]. L'inconscient auquel l'actrice fait référence est celui du public, qui a toujours été en contact avec d'innombrables représentations de la reine égyptienne, et à grande échelle venant du cinéma. Cette intention absolument consciente de l'actrice et du metteur en scène de construire et de composer le personnage mythique à partir de ses autres prestations et représentations est évoquée dans une autre interview, dans laquelle A. Negrini déclare que son travail d'actrice dans le film était « un collage de plusieurs autres Cléopâtres que nous connaissons »[395]. Si ce collage mélange différentes Cléopâtre, il crée dans l'ensemble quelque chose d'entièrement nouveau, qui ne rappelle aucun des personnages joués auparavant.

Sur la base de cette image de « femme rusée, lascive et nymphomane »[396], nous considérons que la Cléopâtre de Bressane est construite à partir de trois points qui sont à la fois distincts et qui convergent dans sa figure : l'intellectualité (la raison), la mystique (la magie) et la sensualité (le corps). Toutes ces caractéristiques sont plus ou moins présentes dans d'autres versions cinématographiques de la reine d'Égypte, auxquelles nous ferons allusion, principalement *Cléopâtre* (1917), de J. Gordon Edwards, *Cléopâtre* (1934), de Cecil B. DeMille et *Cléopâtre* (1963), de Joseph L. Mankiewicz.

Ces trois adaptations du mythe de la reine du Nil sont parmi les plus commentées par les chercheurs et les analystes, principalement pour avoir été insérées dans le système de production hollywoodien, ce qui leur a garanti une bonne visibilité, et pour avoir été interprétées par de grandes stars du star system américain, respectivement Theda Bara, Claudette Colbert et Elizabeth Taylor. Notre intention est d'analyser le jeu de A. Negrini à partir des trois axes présentés, afin de comprendre comment son jeu actualise ce personnage mythique par rapport aux jeux proposés par les autres actrices[397], et de quelle

[394] Ma traduction de : « viver esta personagem é marcante porque o que está ali não é apenas a Cleópatra de Bressane, mas estamos falando da Cleópatra que existe no inconsciente de cada um ». FLÁVIO, op. cit.
[395] Ma traduction de: « uma colagem de várias outras Cleópatras que a gente conhece ». DAEHN Ricardo, « Pano pra manga », *Correio Braziliense*, Caderno Cidades, 25 nov. 2007, p. 8.
[396] ARCINIEGA, op. cit., p. 146.
[397] Dans le cas du film de J. Gordon Edwards, détruit lors d'un incendie, nous n'aurons comme source de recherche que des images de la production du film et des comptes rendus de presse de l'époque, consignés

manière le programme gestuel construit par A. Negrini, dirigé par Bressane, pointe ou reconfigure certaines caractéristiques de sa *persona*.

Intellectualité

L'un des premiers dialogues de *Cléopâtre* (2007), entre Jules César (Miguel Falabella) et ses conseillers, décrit Cléopâtre comme suit :

> *Toute l'antiquité égyptienne, manipulée par la culture grecque. Son ascendance grecque reste inchangée. Cléopâtre a 16 ans, elle est intelligente, on dit que c'est un génie. Parle plusieurs langues. Née dans un berceau grec, elle a été élevée avec soin dans le muséum de la bibliothèque d'Alexandrie, qu'elle considère comme sa maison. Elle a une gestuelle inattendue* (...).[398]

Ainsi, même sans que Cléopâtre soit présentée dans le film, l'intellectualité et surtout le lien avec la bibliothèque d'Alexandrie sont des traits du personnage mis en évidence. Ces caractéristiques sont reprises avec une certaine constance, notamment dans la première partie du film, qui met en scène la relation entre la reine d'Égypte et Jules César. Cléopâtre est constamment aidée par des conseillers pour prendre ses décisions ; elle consulte et lit des papyrus ; de plus, comme le précise la description ci-dessus, elle parle plusieurs langues.

Le polyglottisme de Cléopâtre est souvent mentionné comme l'une de ses caractéristiques les plus impressionnantes. Plutarque (vers 46 ap. J.-C.- vers 125 ap. J.-C.) affirme que si elle n'était pas nécessairement belle, la douceur de sa voix était ce qui charmait le plus ses interlocuteurs :

> Quand elle parlait, le son même de sa voix donnait du plaisir. Sa langue était comme un instrument à plusieurs cordes dont elle jouait aisément dans le dialecte qu'elle voulait (…) On dit qu'elle savait plusieurs autres langues, tandis que les rois ses prédécesseurs n'avaient pas même pris la peine d'apprendre l'égyptien (…).[399]

Il est curieux de penser que ce polyglottisme n'est pas nécessairement associé à des accents, mais on peut supposer que Cléopâtre a pu en avoir, vu la variété des langues

---

dans la biographie de Theda Bara, écrite par Eve Golden. GOLDEN Eve, *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, Plymouth, Vester Press, 1996.

[398] Ma traduction de : « Toda a antiguidade egípcia, manipulada pela cultura grega. Sua descendência grega continua inalterada. Cleópatra tem 16 anos, tem inteligência, dizem, gênio. Fala diversas línguas. Nascida em berço grego, foi criada com esmero no *museum* da biblioteca de Alexandria, que ela considera sua casa. Tem um gestual inesperado (...). ».

[399] PLUTARQUE, *Vies : Démétrios-Antoine*, Tome XIII, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 124.

qu'elle parlait. A. Negrini, conscient de ce fait historique, amalgame dans son discours oral une myriade d'accents provenant de diverses régions du Brésil. Certains phonèmes, ensemble, ne se réfèrent pas vraiment à un accent spécifique. Pour le chercheur Fábio Camarneiro, dans cet aspect vocal, le jeu de l'actrice « renonce à opérer une synthèse pour laisser apparaître l'hétérogénéité des parties originales »[400]. Ce déploiement structurel est cohérent avec le style cinématographique de Bressane, qui mise davantage sur la juxtaposition des éléments – sur la visualisation des parties – que sur leur fusion. Cela devient alors un aspect marquant de la filmographie du cinéaste qui se transpose dans la sphère de l'acteur en tant que forme filmique.

La création de cet accent unique est encore accentuée par la manière guindée dont A. Negrini – ainsi que les autres acteurs – dit son texte, de manière déclamatoire, histrionique, et non naturelle. Du point de vue de la mélodie, la voix de l'actrice veut peut-être recréer cette « douceur » dont parle Plutarque, quelque chose qui est perceptible, par exemple, dans une scène où Cléopâtre hypnotise Jules César, par un discours pausé et des gestes d'ordre. En prenant en compte le processus de création du personnage, selon A. Negrini, cet accent mixte était une « représentation »[401] dans le but exprès de faire ressentir au public, habitué à la Cléopâtre anglophone[402], un sentiment d'étrangeté. Cette étrangeté est en fait rapportée dans d'innombrables rapports journalistiques sur la couverture du 40e Festival de Brasília du Cinéma Brésilien, comme nous l'avons mentionné plus haut. À cela s'ajoute le fait que l'actrice était sous les feux de la rampe au moment du festival, en raison de sa participation en tant que personnage principal du feuilleton *Paradis Tropical* [*Paraíso Tropical*[403]], diffusé en *primetime* entre mars et septembre 2007[404].

Dans le programme gestuel créé par A. Negrini pour mettre en scène des actions qui font allusion à une certaine intellectualité du personnage, on trouve, outre la voix, le regard et les expressions de concentration et d'attention, qui finissent par contraster avec des moments plus frénétiques vécus par le personnage dans la deuxième partie du film. Les autres adaptations cinématographiques de Cléopâtre la placent rarement en tant que

[400] Ma traduction de: « abre mão de operar uma síntese para deixar entrever a natureza heterogênea das partes originais ». CAMARNEIRO, op. cit., p. 140.
[401] DAEHN, op. cit.
[402] On sait que plusieurs adaptations de l'histoire de Cléopâtre ont également été tournées en italien. L'un d'eux, une comédie intitulée *Deux Nuits avec Cléopâtre* [*Due notti con Cleopatra*] (Mario Mattoli, 1954), était interprété par Sophia Loren.
[403] *Telenovela* écrite par Gilberto Braga et Ricardo Linhares.
[404] Le film de Bressane, quant à lui, a vu son tournage terminé en 2005, bien avant l'exhibition de la *telenovela*.

sujet actif de sa propre intellectualité. Dans le film de Cecil B. DeMille, il n'y a aucune référence à la bibliothèque d'Alexandrie. A aucun moment, le génie de la reine n'est mis en avant, si ce n'est par les actions du personnage lui-même, qui confirment une certaine ruse et manipulation, mais pas forcément de manière intellectuelle. Dans le film de 1963, Cléopâtre lit des cartes romaines qu'elle juge périmées, dans le but de démontrer à Jules César (Rex Harrison) son intelligence et ses compétences en tant que stratège militaire. La bibliothèque d'Alexandrie, quant à elle, n'est mentionnée que lors de l'incendie de la flotte navale égyptienne, qui touche accidentellement l'endroit.

Dans le film de Bressane, au contraire, le rapport de la reine égyptienne avec la bibliothèque, créée visuellement de manière métonymique, et avec les actions de lecture, de concentration et d'étude, est constamment souligné. Dans une certaine séquence, par exemple, située entre la mort de Jules César et l'arrivée de Marc Antoine, A. Negrini est filmée dans la bibliothèque, un décor simple composé d'étagères remplies de papyrus. Un travelling latéral se déplace de droite à gauche, montrant les papyrus sur une étagère, jusqu'à s'arrêter sur l'actrice, en gros plan. Elle regarde langoureusement sur le côté, la tête légèrement inclinée, comme si elle était en train de réfléchir (Figure 143). Elle soulève alors un papyrus et commence à lire, comme si elle venait d'interrompre sa lecture pour réfléchir. Dans le plan suivant, elle continue à lire, toujours avec la bibliothèque en arrière-plan (Figure 144). Enfin, la séquence se termine par un plan général, cadrant l'actrice, assise sur une chaise, dans sa bibliothèque métonymique.



Figure 143



Figure 144

La lecture du papyrus est mise en scène comme un hiatus, un temps de deuil de la mort de Jules César et des projets politiques de la reine. Cléopâtre lit et attend, le corps de A. Negrini étant marqué par l'immobilité et un air pensif. Dans ces moments d'étude, Cléopâtre est seule, dans une action qui n'a pas de conséquence immédiate pour l'intrigue. Cette langueur et ce temps d'attente construisent une atmosphère d'intimité et de proximité

avec le personnage qui est rarement recréée dans d'autres films. En ce sens, le regard qui va et vient est un vecteur essentiel pour la construction de la notion de pensée et d'activité intellectuelle du personnage. Ainsi, le film lui attribue un statut de penseuse, dont on ne sait pas si elle l'était réellement et qui n'est pas recréé dans d'autres films, mais sur lequel Bressane mise : il crée un personnage intellectuel pour un film tout aussi intellectuel.

Pour le critique et historien Alfredo Bosi, en prenant la perspective de la culture grecque antique, « la frontalité des yeux sur le visage humain renvoie à la centralité du cerveau »[405], c'est-à-dire que le regard est directement lié au savoir, à la connaissance, à la recherche. Dans plusieurs scènes, lorsqu'elle est guidée par des conseillers, A. Negrini observe plus qu'elle ne parle, attentive aux conseils et aux prédictions des sages. Dans la scène décrite ci-dessus, on peut associer les deux types de regards mis en scène par l'actrice, le regard errant et le regard de lecture, à deux regards considérés par les Grecs et les Romains hellénisés, discutés par le chercheur. Selon Bosi, qui lie l'acte de regarder et l'acte de connaître, la pensée antique concevait un premier regard comme réceptif, le « voir pour voir », un regard errant, et un second regard comme actif, le « voir après avoir regardé », un regard avec intention. Le premier aspect serait de nature « sensualiste », c'est-à-dire dans un sens plus passif ; le second, un aspect « idéaliste ou mentaliste ». Dans les deux cas, il existe une possibilité de connaissance par le regard[406].

Le geste du regard, sa direction et son intensité sont envisagés avec persistance par Bressane par rapport à A. Negrini, y compris la rupture du quatrième mur à certains moments, où le personnage regarde vers la caméra dans des scènes que nous analyserons dans la partie suivante, sur la mystique concernant la figure de Cléopâtre dans le film de Bressane. Il est intéressant de noter que, malgré l'importance de la figure historique de Cléopâtre et son rôle de femme d'État, elle est plusieurs fois mise en scène comme une sorte d'espionne, placée dans les coulisses de la scène politique romaine. Cela n'échappe pas au cinéaste brésilien, qui fait du regard l'élément central de la scène où la reine découvre l'épilepsie de Jules César (Figure 145 et Figure 146). Ici, le regard prend place de manière interdite, à l'affût, recréant le même moment du film de Mankiewicz, dans lequel Taylor observe l'attaque à travers un œil de voyeur (*peeping eye*) (Figure 147 et Figure 148) :

---

[405] Ma traduction de: « a frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro ». BOSI Alfredo, « Fenomenologia do olhar », in NOVAES Adauto (dir.), *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 65.
[406] Ibid., p. 66-67.



Figure 145



Figure 146



Figure 147



Figure 148

En particulier dans le plan de l'œil de *Cléopâtre* (1963), le regard du personnage est mis en scène avec une sorte de mise en abyme, un regard dans l'autre, qui observe le contrechamp à travers les yeux de l'actrice, mais qui observe aussi le spectateur, à travers ce grand œil unique, un plan cyclopéen. Bressane recrée ce grand œil d'une autre manière, à travers deux plans qui se succèdent. Le premier montre une baignoire en forme d'œil (Figure 149), avec un iris bleu semblable à l'œil du film de 1963, comme un clin d'œil au ton bleuté des yeux de Taylor. Le second, comme une sorte de rime visuelle, fait du nombril, le centre du corps, un œil transmuté (Figure 150).

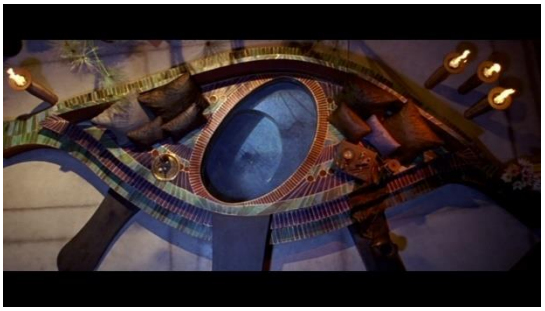

Figure 149

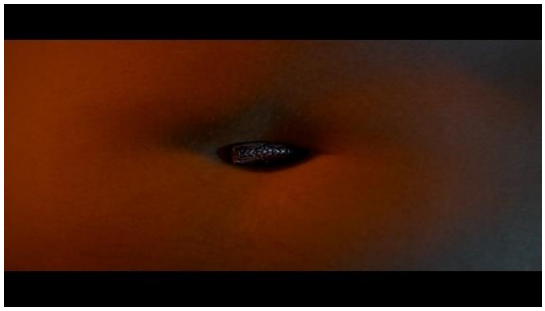

Figure 150

Ces plans, inspirés du plan cyclopéen de Mankiewicz, actualisent le regard de la Cléopâtre de A. Negrini tourné vers la caméra dans plusieurs scènes. En ce sens, le regard

qui regarde la caméra n'est pas seulement une brèche dans le quatrième mur, un aspect brechtien de son cinéma, mais la mise en scène même de la conscience du regard, du fait de se savoir regardé, et du regard comme connaissance.

Mystique

Le regard de la Cléopâtre de A. Negrini ne fonctionne pas exclusivement comme une mise en scène de la quête de la connaissance ou une activité strictement intellectuelle. Dans le film de Bressane, le regard vers la caméra est enveloppé d'une atmosphère mystique qui imprègne tout le film, traduite en images par les actions des personnages, des performances rituelles ou des événements qui mettent en scène des actes de sorcellerie, sans qu'une explication rationnelle ou intellectuelle ne vienne les justifier, comme nous le verrons plus loin. Dans les dialogues, l'ambivalence de la figure de la reine d'Égypte est toujours soulignée : en même temps qu'elle est considérée comme une intellectuelle, elle est aussi le symbole d'un royaume mystérieux, inconnu de Rome, et aussi accusée de la renommée de séduire les hommes, de les envoûter de manière surnaturelle. Cette mystique autour du personnage se traduit aussi par une analyse-expérimentation du visage comme lieu de l'inintelligible, de l'inexplicable, et du corps comme lieu de la transe, de la frénésie et du mouvement.

Selon Marc Vernet, dans le cinéma narratif classique, le regard vers la caméra aurait un double effet : « dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et d'énoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet-fiction »[407]. Bien qu'il s'agisse d'un film à la narration linéaire, dont les événements peuvent être identifiés à ceux de la vie réelle du personnage, *Cléopâtre* utilise le regard de la caméra non seulement pour souligner l'artificialité de l'expérience cinématographique, mais aussi pour expérimenter avec le regard de l'actrice.

En plus de son regard, l'actrice utilise une série d'expressions faciales qui font davantage penser à un *screen test*, comme le souligne Fabio Camarneiro[408] et comme nous le verrons plus tard. De telles expressions ne sont pas cohérentes avec les actions avant ou après les scènes. En d'autres termes, il n'y a pas de continuité logique à l'existence

[407] VERNET, op. cit., p. 9.
[408] CAMARNEIRO, op. cit., p. 150.

de tels plans, mais une artificialité pressante ; ils se détachent au milieu du récit brisé de l'histoire de la reine d'Égypte, à la manière de Bressane.

Dans *Le roi du jeu des cartes* (1973), discuté dans le premier chapitre, nous avons pu observer la direction et l'attention de Bressane aux expressions faciales, construites expérimentalement par Grande Otelo dans la scène où il joue avec les cartes[409]. Illuminé par un pendentif qui va et vient, l'acteur mime et alterne des expressions qui renvoient aux sentiments associés au jeu, tels que la méfiance, la joie et l'attention. Dans un autre film du cinéaste brésilien, ce même effet est reproduit, avec encore plus de force, par l'actrice Helena Ignez. Dans *Baron Olavo, l'horrible* (1970), le personnage d'Isabel, isolé dans un plan-poitrine avec de la végétation en arrière-plan, crée une série de visages qui se transmutent à chaque mouvement d'Ignez.



Figure 151



Figure 152

Baron Olavo, l'horrible construit de manière stylisée et ironique un monde rempli d'actes dégoûtants pour la société, tels que la nécrophilie et le viol. Ainsi, ces moments avec Ignez, d'invention avec le visage, font allusion à des traits que l'on peut voir, plus ou moins, dans le cinéma d'horreur. Pedro Guimarães et Sandro Oliveira fournissent une analyse pertinente de ces scènes, en notant le degré d'intensité avec lequel Ignez amplifie le cri qu'elle met en scène : d'abord, comme une expression de douleur (Figure 151) ; amplifié, il devient une grimace de film d'horreur de série B ; enfin, avec sa bouche crispée et ouverte dans une grimace, il en vient à ressembler à *Le Cri* (1893), d'Edvard Munch (Figure 152)[410].

Les scènes du visage crispé dans *Baron Olavo* rappellent plusieurs autres moments des films de Belair, dans lesquels Ignez crée des mises en scène dont le centre est peuplé par la figure de la possession. Guimarães et Oliveira associent la possession à certaines productions d'artistes visuels brésiliens de l'époque, notamment les

[409] Cf. Figure 22 à Figure 27, p. 5555.
[410] GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit., p. 82.

« parangolés » d'Hélio Oiticica, des œuvres en tissu que le public pouvait habiller et avec lesquelles il pouvait jouer. Les gesticulations désarticulées de l'actrice seraient, selon les auteurs, une forme de refus total de la mimésis au point de considérer le jeu de l'actrice comme un anti-jeu :

> Dans les figurations de la possession proposées par Helena Ignez, le geste semble chercher encore à refuser l'imitation d'une réalité préexistante pour concevoir son propre système de signification sur la base de conventions autres que celles fondées sur la *mimésis* : l'anti-jeu.[411]

Moins radical, *Cléopâtre* met en scène les gestes et expressions de A. Negrini qui renvoient immédiatement à une forme, sinon de possession, de mysticisme et de sorcellerie. A différents moments du film, il y a des actions que l'on peut attribuer à une sorte de sorcellerie réalisée par le personnage. Chaque fois que le nom d'Alexandre le Grand est mentionné, Cléopâtre roule soudainement les yeux (Figure 153), comme si elle était prise d'une transe involontaire ou possédée par une entité quelconque, ce qui cesse quelques secondes plus tard. Après la mort de Jules César, A. Negrini est représentée dans une baignoire avec deux servantes. La nouvelle de ce qui s'est passé est ressentie par les trois femmes : tandis que Charmion (Josie Antello) et Iras (Karine Carvalho) entrent dans une frénésie corporelle, tremblant convulsivement, Cléopâtre, à l'intérieur de la baignoire remplie de lait[412], voit le liquide blanc devenir rouge (Figure 154).



Figure 153



Figure 154

Dans une autre scène, juste avant l'arrivée de Marc Antoine, Cléopâtre accomplit une sorte de rituel. Bressane se concentre d'abord sur le visage de l'actrice, qui regarde directement dans l'objectif de la caméra. Après s'être attardé quelques secondes sur les expressions de Cléopâtre, dont les gouttes de sueur révèlent l'effort physique et la

[411] Ibid., p. 86.
[412] La scène fait référence à l'un des rituels de beauté attribués à Cléopâtre, le bain de lait.

concentration mentale, un travelling arrière progressif révèle le reste de son corps. Revêtue d'ailes géantes, elle les fait claquer. Se souvenant que le symbole de l'Empire romain est l'aigle, la reine d'Égypte semble contrôler l'animal qui représente ce qu'elle veut conquérir : le général Marc Antoine. En effet, dans les séquences suivantes, la conquête est consolidée.

Cependant, contrairement à la possession anti-mimétique d'Ignez dans les films de Belair, ces moments mystiques sont motivés par la narration dans *Cléopâtre*. Le personnage de Jules César fait plusieurs fois allusion à ce caractère mystique de l'Égypte, comme dans la réplique suivante : « Que savons-nous de cet ancien royaume ? Un monde de rigueur. Le centre de sa curiosité vit dans l'inconnu. Ce qui ne peut être vu, compris, expliqué »[413]. Cela se produit également par l'association plus claire de la figure de Cléopâtre avec une divinité égyptienne, Iris. Dans *Cléopâtre* (1963), même s'il ne présente pas autant de scènes de sorcellerie que le film de 2007, le personnage principal est conseillé plus d'une fois par une sorcière (Pamela Brown), notamment au moment de la mort de Jules César, qu'elle voit à travers la fumée dans un rituel.

Cependant, il semble que la Cléopâtre la plus mystique ait été Theda Bara, dans le film de 1917 réalisé par J. Gordon Edwards. Cela semble être le résultat d'un effort conjoint de la campagne publicitaire paillarde entreprise par Bara – qui prétendait être la réincarnation de Cléopâtre, selon Eve Golden[414], qui a écrit une biographie sur la star – et certains gestes mimétisés par l'actrice dans le film, lequel a été perdu dans un incendie aux studios de la Fox en 1937[415]. Toujours selon Golden, le rôle semblait fait pour Bara, la première *vamp* hollywoodienne, une sorte de femme fatale exotique et mystique. Toute la publicité faite par les studios de la Fox pour Bara tournait autour de cette construction du sex-symbol irrésistible et mystérieux, de la briseuse de ménage, de la séductrice *Arab Death*, anagramme de Theda Bara[416], qui comprend évidemment les rôles qu'elle a joués.

Cléopâtre (1917) est l'un de ses films les plus réussis et est marqué par les costumes révélateurs de l'actrice, l'un d'entre eux étant presque un simple cache-sexe qui a scandalisé les critiques de l'époque. Quant au jeu de l'actrice, au regard du programme gestuel entrepris dans le film, il ne reste que quelques secondes de pellicule sauvegardées,

---

[413] Ma traduction de : « O que sabemos desse antiquíssimo reino? Um mundo de rigor. O centro de sua curiosidade vive no desconhecido. Aquilo que não se vê, não se entende, não se explica ».
[414] GOLDEN Eve, *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, Plymouth, Vester Press, 1996.
[415] Ces gestes sont visibles sur des photos du film qui ont survécu à l'incendie. Ces images sont reproduites dans le livre de Golden. Ibid. p. 108-109.
[416] Ce nom est en fait une contraction du vrai nom de l'actrice, Theodosia Burr Goodman.

des photos prises pendant les tournages, plus quelques critiques ambivalentes. Alors que certaines de ces critiques louent les subtilités du personnage incarné par l'actrice, d'autres font référence, par exemple, aux mouvements de hanche et aux roulements d'yeux de Bara, mais de manière peu flatteuse, en déclarant que son jeu était plus drôle que titillant ou repoussant[417].

L'une des photos les plus célèbres de *Cléopâtre* (1917) est celle où Bara regarde directement dans l'objectif, les sourcils fortement marqués et les mains tenant le diadème, les bras croisés parallèles au sol dans un geste qui accentue la nature exotique dont est issu le personnage, du moins d'un point de vue occidental (Figure 156). Le regard intense de l'actrice est le grand responsable de l'impact de l'image, une expression qui était déjà répertoriée dans le programme gestuel de l'actrice et largement explorée par les campagnes publicitaires réalisées par le studio, telle une des images de *Le Péché* [*Sin*] (1915) (Figure 155). Un gros plan de A. Negrini, les yeux maquillés fixés intensément dans l'objectif, fait directement référence à l'expressivité de Bara (Figure 157).



Figure 155



Figure 156



Figure 157

Le film de Bressane investit dans ce regard à l'objectif, mais aussi dans l'expressivité du visage de A. Negrini dans son ensemble. Le visage dans *Cléopâtre* est filmé comme une forme d'investigation du jeu de l'actrice, tout comme il devient aussi un signe pour comprendre le caractère des autres personnages. Dans le dialogue avec Marc Antoine, la reine d'Égypte associe des traits de la personnalité de sa première épouse, Fulvie, à l'aspect physique de son visage, la décrivant comme « sérieuse, déterminée, avec un petit front, avec un visage rond »[418]. En apprenant le mariage de Marc Antoine et Octavie, Cléopâtre interroge un devin (Tonico Pereira) sur le visage de la nouvelle épouse de son amant :

[417] GOLDEN, op. cit., p. 110.
[418] Ma traduction de : « séria, determinada, com testa pequena, com rosto redondo ».

Cléopâtre : et son visage ? Est-il long ou rond ?
Devin : rond.
Cléopâtre : et la couleur de ses cheveux ?
Devin : Marron. Et elle a un petit front comme tous ceux de sa classe.[419]

A l'instar de la physiognomonie, pseudo-science dont les premiers pas ont été faits par Aristote (384 av. J.-C.- 322 av. J.-C.), Cléopâtre espère, en décrivant l'apparence et le visage de sa rivale, identifier ses qualités et, surtout, ses défauts. Pendant des siècles, le visage a été considéré comme une indication ou un miroir des humeurs et du caractère des hommes. Comme par magie, il avait le pouvoir de révéler la face cachée du sujet, au point d'inspirer diverses études telles que *Physionomie humaine* (1586), de Giambattista della Porta, *Métoposcopie* (1658), de Jêrome Cardan et *Conférences sur l'expression des passions* (1668), de Charles LeBrun, les trois cités par les chercheurs Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche[420] comme des exemples d'œuvres de la physiognomonie.

Comme nous le disent Courtine et Haroche, « la conduite et les mœurs de l'homme s'y trouvent définies par une équivalence entre un homme 'extérieur' visible et l'homme 'intérieur' caché », le visage étant une partie importante de cet homme extérieur[421]. Le visage de Cléopâtre, dans une grimace grotesque, crispé par la nouvelle de leurs fiançailles (Figure 158), est alors comparé au profil romain et bien dessiné d'Octavie (Isabel Guéron), que Bressane prend soin de cadrer dans une lumière douce qui l'ennoblit, comme un buste en marbre (Figure 159), en contraste avec les ombres qui traversent la grimace de Cléopâtre. Le film reprend ici quelque chose de déjà fait dans d'autres versions de Cléopâtre : la comparaison entre les femmes romaines, dont le plus grand exemple serait Cornelia, la mère des frères Graco, et le personnage de la reine égyptienne[422]. Les premières, exemples de la morale et de la dignité romaines ; la seconde, une femme dangereuse et débauchée, un modèle à ne pas suivre, tant elle est vouée à une fin tragique.

[419] Ma traduction de : « Cleópatra: e seu rosto? É comprido ou redondo?/Adivinho: redondo./Cleópatra: e a cor de seu cabelo?/Adivinho: castanho. E tem a testa pequena como todos de sua classe ».
[420] COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007 (1988).
[421] Ibid., p. 24.
[422] ARCINIEGA, op. cit., p. 149.



Figure 158



Figure 159

Pour souligner davantage cette différence, la séquence qui suit l'apparition d'Octavie est l'une des plus intenses investigations de Cléopâtre par rapport à son propre visage, une investigation partagée avec le spectateur, puisque l'actrice regarde directement dans l'objectif de la caméra. Chaque moitié du visage de A. Negrini est éclairée de manière différente : le côté gauche est bleuté, plus ombragé, et la moitié droite est éclairée par une lumière jaunâtre. Le fond orange accentue le choix de couleurs primaires fortes, mettant encore plus en valeur la peau claire et les cheveux noirs de l'actrice.

Cette séquence avec A. Negrini a quelque chose d'hypnotisant. Elle fait de son visage une matière plastique et expressive, comme si elle le mettait à disposition pour exprimer toutes les émotions demandées par le réalisateur. La joie, l'orgueil, le dégoût, l'ennui, la langueur et d'autres traits douteux, qui pourraient faire allusion à une chose ou à une autre, sont quelques-unes des expressions mises en scène par l'actrice, dans une séquence qui dure environ une minute et demie. Outre les mouvements des yeux et de la bouche, les différentes inclinaisons de la tête, à des angles différents, participent également à la composition de ces expressions ; tout au long de la séquence, une gradation dans l'intensité du traitement du visage en tant que matière se construit, le modifiant parfois de manière extrêmement nuancée, comme nous le voyons dans les images suivantes :







A. Negrini crée une sorte de *compendium* facial d'émotions : beaucoup d'entre elles ont déjà été vues dans les feuilletons dans lesquels elle joue, comme les traits dédaigneux ou les sourires discrets qu'elle crée en tant que méchante. Semblable aux œuvres physiognomoniques, elle énumère une série d'expressions de manière mécanique et détachée de toute motivation psychologique. Dans cette matière molle qu'est le visage, l'actrice exerce mécaniquement les schémas de mouvement du visage, à la manière des impressionnantes photographies du médecin neurologue Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), qui recréent artificiellement les expressions des émotions, à l'aide d'une machine qui effectue des stimulations électriques sur les muscles de la face, comme nous le montrent les images ci-dessous (Figure 160 à Figure 163).

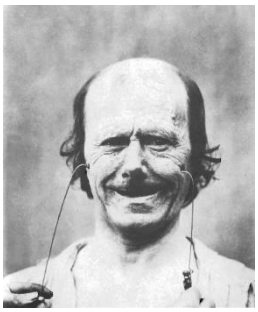
Figure 160

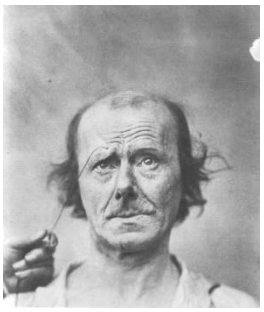
Figure 161

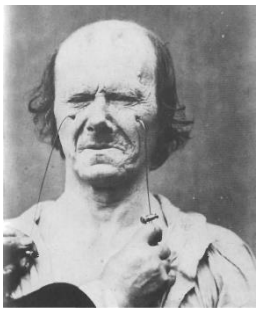
Figure 162


Figure 163

Comme nous l'avons vu précédemment, les expressions d'Ignez dans *Baron Olavo* font référence à des traits du cinéma d'horreur, tandis que dans *Le roi du jeu des cartes*, lequel nous avons analysé dans le premier chapitre[423], Grande Otelo émule les émotions d'un joueur, contredisant le visage impassible attendu. Dans *Cléopâtre*, A. Negrini ne semble pas reconstituer un répertoire gestuel et expressif d'un genre (dans ce cas, l'épopée) ou se référer à une situation spécifique au sein de l'intrigue. Comme pour l'accent créé par l'actrice, qui fait référence à diverses régions du Brésil et renforce l'antithèse plus que la synthèse, les différentes expressions mises en exergue sautent aux yeux et ne veulent pas signifier ce qu'elles pourraient signifier ; se succédant les unes aux autres, sans une suite logique qui induirait une narration des émotions du visage, l'actrice fait un travail de décomposition et de suppression d'une supposée lecture du visage qui pourrait induire l'intériorité du sujet et une vérité intrinsèque à sa personnalité.

En cela, le gros plan s'éloigne de l'interprétation que Cléopâtre fait des visages des femmes romaines, les plaçant en opposition avec le sien. Alors que Fulvie et Octavie sont simplement et uniquement lues par leur apparence, le personnage de Cléopâtre est complexe, puisque la surface de son visage ne révèle pas son caractère – ou, en fait, révèle de multiples facettes, qui peuvent ou non être vraies ou vraisemblables. Cette investigation du visage laisse met en évidence sa matérialité organique, fluide et changeante, tout en remettant en cause le lien direct entre une intériorité psychologique de l'être et son apparence extérieure.

Cette déconstruction du visage de A. Negrini est encore soulignée dans une autre séquence. Le gros plan du visage est fragmenté en plans de détail : une image de la clavicule qui monte et descend, un plan du nez qui se gonfle et se dégonfle avec la respiration, des yeux qui tournent (encore une fois), une bouche qui s'ouvre ; dans une autre séquence, c'est la nuque de l'actrice qui apparaît au centre du plan de détail. Bressane

[423] Cf. p. 47.

nous laisse entrevoir des mouvements minimes, des changements de surface, les pores de la peau, les tendons qui bougent (Figure 164 à Figure 166).



Figure 164



Figure 165



Figure 166

Les gros plans du visage de A. Negrini en *Cléopâtre* pourraient également être une transposition en images des vers écrits par Olavo Bilac dans le poème « Le rêve de Marc Antoine » :

> Mais Cléopâtre se réveille... Et tout, en la voyant
> Éveillée, tremble en rond, et s'étonne, l'admire :
> La lumière s'éteint, dans le ciel l'étoile s'éteint,
> Le sphinx lui-même bouge et soupire...
> Elle se réveille. Et le torse arqué porte le beau
> Col opulent et sensuel qui oscille.
> Elle murmure un nom et, ses paupières s'ouvrent,
> Montre l'éclat radieux de la pupillE. [424]

Pour Bela Balázs, la loupe cinématographique qu'est le gros plan permet au spectateur de lire tout le drame dans le visage magnifié du personnage : « chaque ride devient un élément crucial du caractère et chaque contraction d'un muscle témoigne d'un pathos qui signale de grands événements intérieurs » [425]. Le gros plan isole le visage de tout contexte, de tout espace, afin que nous puissions le regarder de façon presque intime, pour l'admirer, pour l'apprécier, mais aussi d'être surpris, choqué, horrifié ou simplement de ne pas le comprendre dans toute sa complexité et son ambivalence. Ce qui se passe dans les gros plans de Cléopâtre, c'est la fragmentation de ce visage en petits morceaux qui, séparés, ne sauraient être les témoins du pathos du personnage ; ils ne peuvent

[424] Ma traduction de : « Mas Cleópatra acorda... E tudo, ao vê-la / Acordar, treme em roda, e pasma, e a admira: / Desmaia a luz, no céu descora a estrela, / A própria esfinge move-se e suspira... / Acorda. E o torso arqueando, ostenta o lindo / Colo opulento e sensual que oscila. / Murmura um nome e, as pálpebras abrindo, / Mostra o fulgor radiante da pupila ». Œuvre dans le domaine public, URL : http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000180.pdf [consulté le 22 juin 2022]

[425] Ma traduction de : « every wrinkle becomes a crucial element of character and every twitch of a muscle testifies to a pathos that signals great inner events ». BALAZS Bela, *Bela Balazs : early film theory. Visible man and The spirit of film*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2010 (1924; 1930), p. 37.

conjuguer la polyphonie des expressions qui parlent plus que les mots, comme le préconisait le penseur hongrois.

L'accent mis sur le « col opulent et sensuel qui oscille », doucement éclairé par une lumière, provoquerait plutôt une allusion à un paysage. On pourrait parler du visage comme d'un paysage, un lien cosmomorphique opposé à l'anthropomorphisation, qui voit dans les objets inanimés les traits les plus humains. Ce lien presque métaphysique établi par Edgar Morin propose un transfert entre une chose et une autre, entre l'homme et l'objet, entre l'homme et le paysage : « sans cesse le visage de la terre s'exprime dans celui du laboureur et réciproquement l'âme du paysan apparaît dans la vision des blés agités par le vent » [426]. Il en va de même pour le marin et la mer, l'un étant contenu dans l'autre.

Dans cette logique de transfert, dans le visage fragmenté de Cléopâtre, les formes sinueuses de son col pourraient nous faire voir un désert et ses dunes, les pyramides reflétées dans la forme triangulaire de son nez, des paysages si associés à l'Egypte ancienne que Bressane a choisi de ne pas représenter littéralement, mais dans l'intimité du corps du personnage incarné par A. Negrini. Ces plans pourraient également faire écho, selon les termes de Camarneiro, « à la conquête territoriale : corps et empire se confondent »[427]. Et c'est bien à travers le corps que se dérouleront les disputes politiques de Cléopâtre.

Érotisme

L'érotisme est le troisième axe d'analyse, qui rejoint l'intellectualité et la mystique dans le personnage de la Cléopâtre de Bressane. Comme nous l'avons déjà dit, *Cléopâtre* suit la configuration narrative classique liée à la vie de la reine du Nil : la rencontre avec Jules César, la romance avec Marc Antoine et le suicide. Nous abordons également l'un des traits les plus marquants de la personnalité de Cléopâtre qui est resté notoire jusqu'à nos jours : la sensualité, la séduction et même une certaine nymphomanie, dans un sens plus péjoratif, associées à sa figure. Le film de Bressane est donc divisé en deux parties à partir desquelles nous pouvons analyser l'aspect érotique du personnage.

Dans une interview, A. Negrini confirme cette division et la considère comme fondamentale pour le jeu qu'elle construit : « L'histoire est divisée en deux parties. Dans

[426] MORIN, op. cit., p. 78.
[427] Ma traduction de : « a conquista territorial: corpo e império a se confundirem ». CAMARNEIRO, op. cit., p. 149.

le premier, lorsque Cléopâtre s'engage avec Jules César, nous la voyons comme une personne liée à la rationalité. C'est une Cléopâtre apollinienne. Dans le second, elle vit une passion dionysiaque avec Marc Antoine, quelque chose proche de la folie » [428]. Les adjectifs utilisés par l'actrice, « apollinien » et « dionysiaque » sont importants pour la compréhension du personnage de Cléopâtre dans chaque partie du film, et dans une certaine mesure avaient déjà été présents dans d'autres versions du mythe.

Visuellement, Bressane délimite ces deux moments du film comme deux actes, à l'aide de deux plans et de deux mouvements de caméra qui servent à définir les deux parties de l'histoire. La première consiste en un mouvement circulaire de la caméra autour de son propre axe, perpendiculairement à l'objet filmé. Pour la première partie, celle de Jules César, c'est une vulve peinte en noir (Figure 167). La caméra tourne, et bientôt la vulve devient une pyramide, uniquement par l'inversion de l'image (Figure 168). Sur ce plan métonymique, deux forces s'entremêlent, le sexe (la vulve dans sa position normale) et la politique (la vulve inversée), deux forces ambivalentes dans le film : l'une dionysiaque, l'autre apollinienne. Ainsi, le plaisir, version dionysiaque du personnage, s'inverse en perspicacité politique, représentée par l'allusion aux pyramides, l'un des plus grands symboles de l'Égypte. Le même mouvement de caméra se produit dans le deuxième plan après l'arrivée de Marc Antoine, mais cette fois, ce qui tourne est le trône d'Égypte (Figure 169), sur lequel le général romain finit par s'asseoir (Figure 170).



Figure 167



Figure 168

[428] Ma traduction de : « A história é dividida em duas partes. Na primeira, quando Cleópatra se envolve com Julio César, a vemos como uma pessoa ligada à racionalidade. É uma Cleópatra apolínea. Na segunda, vive uma paixão dionisíaca com Marco Antônio, algo perto da loucura ». ALMEIDA Carlos Heli de, « Alessandra Negrini, a Cleópatra em Veneza », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 03 sept. 2007, p. B3.



Figure 169



Figure 170

Renforçant la démarcation de ces deux moments dans l'intrigue, deux autres plans sont presque littéralement l'indication de ces deux parties du film, annoncées comme si elles étaient le premier et le deuxième acte. Dans la première partie, celle de Jules César, une fumée bleutée s'élève sur un fond rouge, dessinant des formes sinueuses (Figure 171). La deuxième fois que le plan apparaît, ce sont deux colonnes de fumée qui se matérialisent (Figure 172).



Figure 171



Figure 172

Très clairement, il est établi dans toutes les versions que la séduction de Jules César découle du besoin de Cléopâtre de rester au pouvoir. Cette séduction se construit alors sous la forme d'une ruse : la fameuse scène, anecdote historique, où Cléopâtre entre dans les appartements de Jules César enveloppée dans un tapis qui lui a été offert en cadeau. Lorsqu'elle est déroulée par le général lui-même, la ruse de la jeune femme le surprend. Dans les adaptations de 1934 et 1963, après l'événement, le personnage de Cléopâtre doit se montrer suffisamment intelligent et hardi pour que le général romain en vienne à le désirer d'un point de vue sexuel.

La Cléopâtre de Colbert (*Cléopâtre*, 1934, Cecil B. DeMille) discute avec Jules César des trésors de l'Inde et propose une alliance politique ; mais ce n'est qu'après avoir tué Pothin, caché derrière un rideau, qu'elle gagne le respect et la préférence de César. La Cléopâtre de Taylor (*Cléopâtre*, 1963, Joseph L. Mankiewicz), quant à elle, séduit César en utilisant le même stratagème que la Cléopâtre de A. Negrini, c'est-à-dire par la

connaissance. Connaissant l'épilepsie du général, tous deux se proposent de l'aider, et c'est dans cette attention, en partie maternelle[429], en partie affective-sexuelle, que Jules César cède aux deux. Contrairement au film de Mankiewicz, dans lequel la relation entre Cléopâtre et César est montrée de manière timide, sans baisers ravissants et encore moins de nudité, la manière dont Bressane les représente est plus explicite, bien que très marquée par l'intellectualité des deux.

Ainsi, la séduction de Cléopâtre sur Jules César est beaucoup plus cérébrale que charnelle. Dans le film de Bressane, les premières scènes avec César sont des dialogues, dans lesquels Cléopâtre lui présente son royaume. C'est par le biais de la connaissance, de la manière de soulager la « souffrance divine »[430] dont il souffre, qu'elle le gagne. La séduction se construit alors autour de rituels : elle utilise diverses substances mystérieuses pour séduire César tout en le soulageant de ses souffrances.

La proposition de Cléopâtre à César est avant tout politique, dans la fusion d'Isis avec Vénus, de l'Égypte avec Rome, qui se ferait par une conjonction charnelle et la génération d'un fils, Césarion. Cette fusion est suggérée par le cinéaste à deux reprises. D'abord, le plan du ventre d'une femme enceinte, symbolisant le fils engendré[431] ; ensuite, une scène dans laquelle l'effet d'étrangeté associé à la distribution des acteurs est marquant.

Dans cette scène, un dialogue entrepris par A. Negrini et M. Falabella, les personnages discutent des avantages de l'union des deux royaumes. Le personnage de Cléopâtre suggère lui-même une fusion : « L'ordre grec *versus* la fantaisie orientale. Logique *versus* magie. Mathématiques versus mythologie. Athènes *versus* Alexandrie. Dans mon esprit, ces forces ne font qu'un. Je suis Alexandrie et je suis Athènes ! »[432]. À un moment donné, Bressane filme chaque personnage en gros plan, tandis qu'il déclame son texte. Cependant, les voix de l'acteur et de l'actrice sont interverties : l'un double l'autre. Là encore, Bressane utilise, comme dans *L'agonie*, la ressource du doublage en post-production pour interférer dans la construction du personnage sur scène. Dans le même temps, il suggère la fusion et l'échange entre les deux dirigeants.

---

[429] La Cléopâtre de Taylor dispose d'un autre argument pour le séduire d'un point de vue plus rationnel, à savoir la possibilité d'avoir des enfants, puisqu'elle connaissait l'infertilité de Calpurnia, la dernière épouse de César.

[430] Réplique du personnage de A. Negrini. Apparemment, les anciens sages associaient l'épilepsie à une maladie dont souffraient également les dieux. Ma traduction de : « padecimento divino ».

[431] Cf. Figure 142, p. 186.

[432] Ma traduction de : « ordenação grega versus fantasia do oriente. Lógica versus magia. Matemática versus mitologia. Atenas versus Alexandria. Em meu espírito, essas forças são uma coisa só. Sou Alexandria e sou Atenas! ».

Dans d'autres versions, la relation entre Cléopâtre et Jules César est traitée avec une certaine timidité. Dans *Cléopâtre* (1934), la scène dans laquelle les deux sont réunis se termine par un anti-climax : sans partager un baiser, tous deux se tournent vers l'arrière de la scène, tournant le dos à la caméra, et le plan se termine par un fondu. Dans *Cléopâtre* (1963), après une conversation de consolation presque maternelle, Cléopâtre et Jules César s'embrassent, et une fois encore, un fondu-enchaîné termine la scène. En effet, le personnage de Jules César est généralement dépeint comme plein de dignité, et le représenter soumis à une femme n'apparait pas dans ces autres versions.

Cela dit, la séduction de Jules César par Cléopâtre dans l'adaptation de Bressane est explicite, comme il ne pouvait en être autrement, rappelant ce que nous avons vu dans les scènes de *Tabou*. Dans une scène, A. Negrini simule le léchage et la pénétration, doigts croisés, de la région anale du personnage ; dans une autre, elle suce la poitrine de Jules César. Ainsi, si sa séduction est cérébrale, le film met pourtant en scène des moments sexuels entre les personnages, contrairement à d'autres versions.

La gestualité de Cléopâtre dans cette première partie relève d'une séduction cérébrale, qui nécessite un contrôle d'elle-même et de celui qu'elle veut conquérir. Ainsi, le programme gestuel, les mouvements et les expressions de A. Negrini sont d'une précision absolue, comme s'ils étaient entièrement calculés dans le but de conquérir César, le trône d'Égypte et, dans le futur, Rome. Dans ce sens, Camarneiro indique une géométrisation du corps de A. Negrini comme une recherche de l'extase sexuelle[433] ; de plus, nous ajoutons que la géométrisation de son corps, la formation de lignes et de formes triangulaires avec les jambes et les bras, reflète dans le mouvement et le geste de l'actrice la rationalité de la séduction envers Jules César.

Ce contrôle gestuel et la formation de figures géométriques avec le corps lui-même indiquent une sorte de mécanisation des gestes, une conscience de soi que l'on retrouve chez d'autres acteurs comme Cary Grant et Fred Astaire, dont les gestes ont été analysés par Luc Moullet[434] et Christian Viviani[435]. Tous deux danseurs accomplis, ils se distinguent par la maîtrise absolue du mouvement de leur corps, traçant des lignes et des formes avec leurs membres et leur propre stature, traduisant avec eux l'humeur des personnages qu'ils incarnent. Contrairement à eux, la Cléopâtre de A. Negrini crée de telles formes dans une immobilité presque totale, attirant l'attention sur une certaine

[433] CAMARNEIRO, op. cit., p. 149.
[434] MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993.
[435] VIVIANI, op. cit.

rigueur corporelle, une ligne verticale formée par rapport aux limites du cadre, renforçant le caractère théâtral de la mise en scène construite dans le film de Bressane.

Dans la scène où elle hypnotise César, cette géométrisation de la figure de A. Negrini est bien visible. Assise sur une sorte de canapé, le dos droit, sa silhouette forme un triangle rectangle ; avec une de ses jambes pliées, un autre triangle est formé. Le bras suggère une ligne, tout comme le doigt levé (Figure 173). D'un seul mouvement, le bras tendu, auparavant parallèle au sol, devient vertical, pointant vers le haut, un ordre pour Jules César de se lever (Figure 174).



Figure 173



Figure 174



Figure 175



Figure 176

Cette géométrisation du corps est également répétée dans une autre scène. Cléopâtre, toujours allongée, forme un triangle avec une jambe repliée, tout en exhibant ostensiblement son propre sexe pour le général romain qui l'observe à une distance respectueuse (Figure 175). Se repositionnant, Cléopâtre s'assied sur le bord du lit, les jambes repliées et tendues, mettant son sexe en évidence là encore, pour César (Figure 176).

Il est également intéressant de noter que dans les scènes ci-dessus, dans la composition du cadre, Jules César est toujours à la même hauteur des yeux ou en dessous de ceux de Cléopâtre : il ne se lève que sur son ordre. Cette stricte mise en scène des corps indique la supériorité du protagoniste sur le général et, peut-être, de l'actrice sur son partenaire de scène, puisque c'est à partir d'elle que les deux scènes se déroulent.

A cette géométrisation des corps de Bressane s'oppose également un certain imaginaire des formes de la sensualité, plus proche des formes circulaires et sinueuses. Nous pouvons le voir dans la Cléopâtre de Taylor, allongée sur un lit, par exemple (Figure 177), bien que la figure du triangle, formée par le bras qui soutient la tête (Figure 178), soit là, suggérant aussi, d'une certaine manière, une séduction cérébrale[436]. La Cléopâtre de Colbert, en revanche, crée toujours une ligne diagonale par rapport au cadre, filmée à plusieurs reprises penchée sur des meubles et des constructions du décor (canapés, colonnes, tables) (Figure 179), tout en interagissant avec ses compagnons de scène (Figure 180). Elle est toujours un niveau en dessous, ce qui suggère une plus grande flexibilité que la Cléopâtre rationnelle de A. Negrini ou même de Taylor.



Figure 177



Figure 178



Figure 179



Figure 180

La séduction de Marc Antoine dans *Cléopâtre* de Bressane, quant à elle, est fondée sur un autre principe : celui du plaisir charnel, plus conforme à la personnalité du successeur de César[437]. « Antoine n'est pas César, et ne le sera jamais. César a été secoué par notre monde. Antoine va l'apprécier. Il ne le comprendrait jamais »[438], dit Cléopâtre

[436] Cela apparaît clairement avant la scène elle-même, puisque Cléopâtre fait une mise en scène de son côté pour recevoir César, afin de préserver l'image que les Romains auraient de la reine d'Égypte.
[437] Plutarque décrit ses coutumes comme étant grossières, mais c'est pour cette raison qu'il était aimé par ses soldats : « Même ce que les autres trouvaient vulgaire, son habitude de se vanter, de railler, de boire en public, de s'asseoir auprès des dîneurs ou de manger debout à la table de soldats, tout cela inspirait à ses troupes une sympathie et une affection extraordinaires. » PLUTARQUE, op. cit., p. 101.
[438] Ma traduction de : « Antônio não é César, e nunca será. César abalou-se todo com nosso mundo. Antônio gostará de desfrutá-lo. Jamais o entenderia ».

à ses conseillers. Dans la première scène où ils interagissent, elle évoque immédiatement au cours de la conversation la figure de Dionysos, le dieu grec de la folie et du chaos. Dans cette scène particulière, pour une raison que nous ne connaissons pas [439], le jeu de A. Negrini est plus guindé, plus lâche, comme si elle n'avait pas suffisamment répété son texte. Cela se manifeste par certaines hésitations de l'actrice, par des pauses involontaires pour avaler ou respirer, ce qui ne se produit pas dans d'autres moments du film, que A. Negrini semble bien maîtriser. Une réplique est même corrigée par l'actrice au milieu de la scène, lorsqu'elle dit : « Cependant [pause pour avaler], je dois dire au grand Marco Antoi [s'interrompt], le général Marc Antoine... ».

Cette hésitation dans les répliques de l'actrice est peut-être une manière pour le cinéaste de pointer le jeu de A. Negrini, comme une répétition filmée à la manière de *La famille du fracas*, dont les répétitions sont reprises dans la version finale du film. Dans *Cléopâtre*, en revanche, il n'y a pas de contrepoint entre la scène finie et la scène répétée, puisqu'elle n'est montrée qu'une seule fois. Le film, contrairement à d'autres films de Bressane, ne contient pas de prologue ou d'épilogue dans les coulisses, ni de clap de fin ou de fin de scène, dans lesquels il est possible de voir les acteurs prendre position. Ceci étant, l'hésitation de A. Negrini peut être un aperçu de cette intention, de cette orientation vers l'extra-cinématographique, vers le dispositif, dans un film qui se veut expérimental de manière moins visible que dans les autres films du cinéaste. Ou bien c'est aussi une façon de trouver, dans le jeu de l'actrice, une fissure qui reflète la rupture que la rencontre avec Marc Antoine signifierait pour la trajectoire du personnage, car c'est après cela que sa chute commence.

Les relations sexuelles entre Cléopâtre et Marc Antoine sont sensiblement différentes de celles de Cléopâtre avec Jules César. Alors que César a été hypnotisé et est devenu une sorte de partenaire passif, obéissant aux ordres de Cléopâtre, Marc Antoine agit plus activement. Cela signifie que, visuellement, Cléopâtre se soumet à Marc Antoine (Figure 181). Les lignes dures de la géométrisation sont adoucies, gagnant des contours plus sinueux à travers les formes curvilignes de l'actrice (Figure 182). D'où la circularité de la figure évoquée par les sages lorsqu'ils réalisent la chute du royaume égyptien : « La

[439] Ni le réalisateur ni l'actrice ne font spécifiquement référence à cette scène dans les interviews. Aucun autre chercheur, à notre connaissance, n'a jamais analysé cette scène et remarqué l'hésitation de l'actrice.

lumière excessive d'Isis, au lieu de l'éclairer, l'a aveuglée (...). Le serpent d'Isis s'est mordu la queue » [440].



Figure 181



Figure 182

Le corps de l'actrice se penche vers celui de son partenaire de scène, pour signifier à l'image le plaisir que Marc Antoine éprouve dans le monde égyptien. En apprenant que le général doit partir pour Rome, Cléopâtre se contredit et dit : « Je ne suis pas ta pute égyptienne qui au premier signe craque. »[441] Dans le film de 1963, la relation de Cléopâtre et Marc Antoine est dépeinte de manière aussi tumultueuse. Taylor, de la même façon que A. Negrini, met en scène le mécontentement de la reine en apprenant le mariage de Marc Antoine avec Octavie. Taylor, cependant, le fait d'une manière plus histrionique, au goût du genre mélodramatique qui l'a rendue célèbre. L'actrice attaque tout le décor, déchire les vêtements d'Antoine et le rideau qui cache le lit avec un poignard. Elle crie et pleure. La réaction de la Cléopâtre de A. Negrini, à son tour, est filmée plus progressivement. D'abord, en plan général, assise sur le trône, pleurant seule. Dans la scène suivante, elle est vacillante, un verre à la main, suggérant l'ivresse et un état d'esprit perturbé.

Après le retour de Marc Antoine, le pacte de la « vie inimitable »[442] est signé entre les deux. Dans les versions de 1934 et 1963, ce pacte est représenté principalement par la tenue de grandes fêtes, mises en scène avec des décors luxueux, remplies de figurants qui dansent pour divertir le couple. Les scènes du bateau dans lequel Cléopâtre reçoit Marc Antoine à Tarse, dans les adaptations de Cecil B. DeMille et de Joseph L. Mankiewicz,

[440] Ma traduction de : « A luz excessiva de Ísis, ao invés de iluminá-la, cegou-a (...). A serpente de Ísis mordeu sua própria cauda ».
[441] Ma traduction de : « não sou sua rameira egípcia que ao primeiro sinal se arreganha ».
[442] Le pacte de vie inimitable est une traduction de « *amimetobion* », du grec « *αμμετοβίων* », expression utilisée par Plutarque pour décrire l'association entre les deux. Sur ce point, Plutarque l'explique dans le passage suivant : « Cleópâtre et lui [Marc Antoine] avaient formé une association de la Vie inimitable, et chaque jour ils s'offraient l'un à l'autre des festins en faisant des dépenses incroyables et sans mesure ». PLUTARQUE, op. cit., p. 124

sont parmi les plus élaborées en termes de matériaux et de scénographie, juste après la célèbre entrée de la reine égyptienne à Rome dans le film de 1963. Dans *Cléopâtre* de Bressane, la simplicité des décors est compensée par la mise en scène débordante de sensualité du pacte qui se traduit corporellement par la mobilité et la souplesse des corps, non seulement du couple, mais aussi des servantes de Cléopâtre, Charmion et Iras, qui sont contaminées par la sexualité de leurs maîtres. La « Cléopâtre de chambre »[443] de Bressane atteint son apogée.

Les intrigues politiques qui imprègnent la phase finale de la Reine d'Égypte dans d'autres versions sont mises de côté au profit d'une mise en scène du sexe et du délire sous le signe de Dionysos. La nudité de A. Negrini est explorée de manière plus explicite que dans sa relation avec Jules César, notamment dans une scène où l'actrice, surélevée par une grue, « flotte » vers un lit, traversant un chemin de rideaux transparents (Figure 183). Elle regarde la caméra et déclame plusieurs fois « Minotaure ! ». Un fin tissu de couleur rouge recouvre son corps, mais laisse entrevoir la poitrine de l'actrice à travers sa transparence. Haletant, courbant le corps vers l'arrière, elle déclame encore : « feu de l'univers ! Des tripes rouge sang ! La chair bacchique ! Mords-moi, brûle en moi ! Immortel » (Figure 184).



Figure 183



Figure 184

La scène entière est construite autour de la chorégraphie de la caméra en conjonction avec les mouvements de l'actrice. L'effet onirique produit par la grue est complété par le geste de A. Negrini, qui donne à voir dans son interprétation une jouissance infinie fournie par la rencontre charnelle avec Marc Antoine. Chargée de sensualité, cette scène et toutes les autres dans lesquelles l'attrait érotique de l'actrice est concentré déclenchent le côté sensuel de sa *persona*. Ceci est construit à partir de plusieurs personnages au cinéma et à la télévision, ainsi que sur certains travaux, comme

[443] Cf. note de bas de page 380, p. 184.

l'essai du magazine Playboy[444], où le récit photographique crée le quotidien d'une prostituée à Rio de Janeiro.

Dans une gradation qui associe le plaisir charnel à la folie, une autre scène est représentative du déséquilibre mental du couple. Utilisant un effet d'inversion du mouvement (de l'arrière vers l'avant), et cadrés dans une plongée presque vertigineuse, Cléopâtre et Marc Antoine sont filmés en train de descendre un escalier. Mais ce qui provoque la sensation de déséquilibre et d'incertitude, c'est que les acteurs ont été, en fait, filmés en train de monter les escaliers de dos, une stratégie déjà utilisée par Bressane dans *Le mandarin*. Dans le film sur Mário Reis, l'effet est utilisé pour accentuer l'anachronisme entre le personnage, qui a vécu son moment le plus célèbre dans les années 1930, et le paysage contemporain d'une rue de Rio de Janeiro dans les années 1990, avec des passants marchant dans la direction opposée au protagoniste. Dans *Cléopâtre,* l'effet connote la désorientation des deux personnages et suggère, par la descente des escaliers, leur chute.

Le film suggère au spectateur que la décision du suicide de Cléopâtre est une conséquence de son comportement de débauche, dont découle sa folie. Il n'y a aucune mention de la bataille d'Actium ni de l'invasion imminente d'Alexandrie par Octavien César. Dans une scène vers la fin du film, deux hommes politiques romains assistent, au premier plan, à une bacchanale qui se déroule au fond de la scène en présence du couple. On dit de Marc Antoine : « la tare a dépassé ses limites. Un des piliers du monde transformé en fou »[445]. C'est dans cette scène que le grotesque des corps atteint son point maximum : les personnages hurlent de manière animalisée, représentant en cela la décadence mentale dans laquelle ils se trouvent.

Le pacte de la vie inimitable est transfiguré en pacte de mort conjointe[446]. À ce stade, nous pouvons faire un rapprochement avec la vision de l'érotisme de Georges Bataille, qui voyait dans les grottes de Lascaux le lien mystérieux et paradoxal entre l'érotisme et la mort, le plaisir sexuel comme violence. De la « petite mort », c'est-à-dire de la jouissance, il y aurait aussi une perte, puisque le plaisir sexuel, contrairement au

[444] *Playboy*, ed. 297, São Paulo, Editora Abril, avril 2000.
[445] Ma traduction de : « a tara ultrapassou seus limites. Um dos pilares do mundo transformado em bobo ».
[446] Du grec « *Συναποθανουμένων* », « *synapothanumenon* », c'est le pact qui a substitué celui de la vie inimitable, décrit par Plutarque comme le suit : « Ils mirent fin eux-mêmes à la célèbre association de la Vie inimitable, et en fondèrent une autre, qui ne le cédait en rien à la précédente pour le luxe, la débauche et les délices, et qu'ils appelèrent celle de l'Attente de la mort en commun ; leurs amis s'y inscrivirent comme devant mourir avec eux, et ils passaient gaiement leur temps en s'offrant des festins à tour de rôle. » PLUTARQUE, op. cit., p. 171.

travail, n'apporte pas un enrichissement, mais recherche purement les « transports voluptueux »[447].

En même temps, le plaisir sexuel, d'où peut surgir la vie, s'oppose aussi à la froide rigidité de la mort. Dans *Cléopâtre* de Bressane, l'érotisme et la mort se succèdent. Marc Antoine se suicide avec une épée dans un plan rapide, sans grande explication. L'attention se porte entièrement sur Cléopâtre, que A. Negrini représente comme étant dans la continuité du délire. Dans une scène spécifique, cachée dans sa propre tombe, elle fait des grimaces grotesques, loin de la noblesse à laquelle elle appartenait, comme en continuité avec les plans expérimentaux de son visage analysés plus haut. Filmée en gros plans, A. Negrini construit un geste marqué par la faiblesse : Cléopâtre semble avoir des visions, tousse de manière incontrôlée, saigne et tombe au sol.

Enfin, après avoir rencontré Octave César et refusé de se rendre à Rome en tant que prisonnière, Cléopâtre se suicide, un suicide à motivation politique. C'est l'épisode de sa vie le plus souvent représenté en peinture, et il en existe des centaines. Pour les Romains, affectés par la campagne de calomnies contre la reine, c'est la seule réalisation de sa vie digne d'être honorée. À partir du XVe siècle, plusieurs peintres occidentaux ont fait du suicide un thème de leurs œuvres, mais dans une perspective plus érotique que comme acte politique.

Nombre de ces représentations montrent Cléopâtre nue, allongée, avec une attention particulière pour ses seins. Cette forme de représentation pornographique est réfutée par la chercheuse Ana Lacalle[448], pour qui cette figuration de la reine égyptienne n'a rien à voir avec les sources historiques, qui décrivent sa mort pour éviter le déshonneur d'être humiliée par Octave. Selon Plutarque, elle se serait suicidée richement vêtue, comme une descendante des rois de la dynastie des Ptolémées[449]. Même l'une de ses servantes pose sur sa tête la couronne, symbole de son règne. De nombreuses peintures non seulement ignorent cette description, mais ne comportent aucun autre symbole permettant d'identifier Cléopâtre en tant que reine. Elle est généralement seule, nue, avec un aspic enroulé autour d'un de ses bras ou dans ses seins, comme dans les compositions picturales de Guercino (*Mort de Cléopâtre,* 1648) ou de Guido Cagnacci (*La mort de*

[447] BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987 (1957), p. 592.
[448] LACALLE Anna Valtierra, « Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental », *Asparkía: Investigació feminista*, nº 37, 16 déc. 2020, pp. 27-49.
[449] « Le drame avait été rapide ; car, venus en courant, ils surprirent les gardes qui ne s'étaient aperçus de rien, et, ouvrant la porte, ils trouvèrent Cléopâtre morte, couchée sur un lit d'or et vêtue de ses habits royaux. » PLUTARQUE, op. cit., p. 183.

Cléopâtre, 1660). D'autres peintures montrent le moment même où Cléopâtre est mordue par le serpent, souvent représenté comme la cause d'une extase intense.

Pour la scène finale de *Cléopâtre*, Bressane crée un tableau vivant, un effet qu'il utilise habituellement dans ses films, notamment ceux qui se déroulent à d'autres époques, comme *Sermons* et *Saint Jérôme*. Le tableau de la mort de Cléopâtre se dévoile peu à peu. Dans un gros plan de A. Negrini, l'actrice ferme les yeux. La caméra recule lentement pour la placer en plan d'ensemble avec ses deux servantes, Iras et Charmion, cette dernière encore vivante. Cléopâtre, allongée sur un lit, laisse pendre un de ses bras. Le plan reste dans ce cadre pendant plusieurs secondes.

Contrairement à la version de 1934, dans laquelle Cléopâtre meurt piquée par l'aspic assise sur son trône, et à celle de 1963, dans laquelle elle apparaît majestueusement vêtue et allongée sur un autel de pierre, Bressane crée un tableau qui hérite de certains éléments de la tradition picturale du suicide de Cléopâtre. Le corps allongé sur le lit, Iras déjà morte, Charmion qui fixe sa couronne puis tombe, évanouie. Pourtant, Cléopâtre, souvent nue dans des peintures, est ici entièrement vêtue (Figure 185). Il n'y a aucune trace d'un aspic ; le film suggère qu'elle s'est suicidée avec du poison, en recréant, dans l'une des scènes précédentes, lexploit rapporté par Plutarque[450] selon lequel Cléopâtre aurait testé du poison sur des esclaves (Figure 186).



Figure 185



Figure 186

La mise en scène de la mort de Cléopâtre dans le film de Bressane prend en considération ses représentations picturales et les sources historiques qui relatent son suicide. De même, la prestation de A. Negrini pour jouer la reine égyptienne, comme nous l'avons déjà mentionné, fait allusion à plusieurs autres Cléopâtre. Selon l'actrice, cela donne à son travail un caractère kitsch, c'est-à-dire de « bourrage », d'« excès », du « faux

[450] « Cependant, Cléopâtre rassemblait toute sorte de poisons mortels et, pour savoir lequel était le moins douloureux, elle les faisait prendre à des prisonniers condamnés à mort. » PLUTARQUE, op. cit., p. 171.

qui s'oppose au vrai », du « mauvais goût qui précède le bon goût », selon Abraham Moles[451].

Sa propre *persona* entre également dans ce calcul, puisque la figure de l'actrice est souvent associée à la sensualité de ses personnages et à certaines apparitions publiques, comme celles du carnaval de São Paulo, auxquelles elle participe en tant que reine du *Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta*[452]. La composition reprend des éléments visuels d'autres Cléopâtre, comme les yeux expressifs de Bara, la flexibilisation de Colbert, une certaine géométrie mêlée à la sensualité de Taylor. S'arrêtant entre les temps morts de l'attente, marqués par l'immobilité, et l'histrionisme facial des autres, A. Negrini apparaît dans certaines scènes également comme une actrice de *telenovelas* : dans la scène où elle révèle à ses conseillers qu'elle souhaite se suicider, tous les gestes de l'actrice agissent comme une réponse, une réaction. Elle lève les mains sur sa tête en signe de désespoir, et penche son corps en avant comme pour se protéger. Contrairement aux autres films de Bressane, dans lesquels une réplique ne donnerait pas nécessairement lieu à une réaction de la part de son compagnon, comme nous l'avons vu dans *Tabou*, la Cléopâtre de A. Negrini réagit, même si c'est par des mouvements minimes.

5. A. Negrini : entre vedettariat et transmutation

Contrairement au cinéma brésilien, qui a tenté sans succès de se calquer (notamment avec la société de production Vera Cruz et les *chanchada*) sur le système nord-américain, la télévision brésilienne a prospéré en prenant exemple sur le star-system, en construisant ses bases sur un modèle de production audiovisuelle hautement industrialisé et professionnalisé. Cela se produit principalement à TV Globo, dans les années 1970, lorsqu'elle devient « une grande entreprise de production culturelle, traitant la télévision d'une manière commercialisable et stratégique »[453]. Elle a supplanté les autres concurrents et a établi la « norme de qualité Globo », une expression créée par la chaîne elle-même pour se désigner comme une sorte de marque de production audiovisuelle.

[451] MOLES Abraham, *O kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
[452] Cf. note de bas de page 317, p. 145.
[453] Ma traduction de: « uma grande empresa de produção cultural, tratando a televisão de maneira mercadológica e estratégica ». ALENCAR Mauro, *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*, Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004 (2002), p. 55.

Extrêmement populaires, à travers leurs acteurs et actrices, les *telenovelas*, sont devenues le principal produit de fiction de ce média de communication de masse. Elles dictent la mode, déterminent les coiffures et les coupes de cheveux, les modèles de vêtements, l'argot et les formes de comportement, dans un travail de marketing extrêmement raffiné qui commence dès la conception des personnages et se poursuit pendant toute la durée de la *telenovela*, considérée comme une « œuvre ouverte » [454] par plusieurs chercheurs[455]. Les acteurs et actrices ayant signé un contrat d'exclusivité avec TV Globo sont souvent obligés de participer à des programmes d'interviews et de variétés dans le cadre de la grille de la chaîne, réaffirmant constamment leur présence – et parfois les personnages qu'ils incarnent – auprès du public. Même la réalisation de campagnes publicitaires, qui ne sont pas directement liées à TV Globo, passent par le tamis du réseau, qui approuve ou désapprouve la manière dont l'image d'un acteur ou d'une actrice sous contrat est construite publiquement.

Comme le star system américain, le star system de la *telenovela* brésilienne est également basé sur la typification des acteurs, en grande partie en raison du format même du produit de fiction. Une caractéristique des *telenovelas* est déterminante en ce sens : la redondance de l'information. En raison de sa longue durée, environ 200 chapitres presque quotidiens[456], on n'attend pas du téléspectateur qu'il la suive fidèlement, chapitre par chapitre. Il est fondamental que certains faits soient répétés ou repris, afin que le public

[454] Concept d'Umberto Eco, l'« œuvre ouverte » serait toutefois comprise différemment en ce qui concerne les *telenovelas*, selon Renata Pallottini. Alors que pour Eco l'œuvre ouverte a un caractère d'imprévisibilité et d'innovation, la *telenovela*, étant un produit éminemment commercial, n'est une œuvre ouverte que parce qu'elle n'est pas considérée comme finalisée pendant son exposition, elle peut donc avoir quelques corrections de parcours pour répondre aux attentes et aux critiques du public, mais rien de radical au point de ne pas obéir aux paramètres établis par le genre. Pour en savoir plus, cf. PALLOTTINI Renata, *Dramaturgia de televisão*, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 53.

[455] Outre Pallottini, pour en savoir plus sur le concept d'« œuvre ouverte » dans les *telenovelas*, cf. ALENCAR, op. cit., p. 50 : « L'écriture de la *telenovela*, à son tour, est ouverte, c'est-à-dire sujette aux vents et aux orages au cours de la période, s'étendant et se réduisant selon le goût du public et d'autres intérêts. » Ma traduction de : « a redação da telenovela, por sua vez, é aberta, ou seja, sujeita a ventos e trovoadas no decorrer do período, espichando-se e encolhendo-se de acordo com o gosto do público e outros interesses. », et encore MATTELART Armand, MATTELART Michèle, *O carnaval das imagens: a ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense, 1998 (1987), p. 66 : « le public guide largement l'évolution dramatique. Leurs réactions influencent les situations, les personnages, le cours de la narration (...) La *telenovela* est aussi une « œuvre ouverte » quant à la longueur des chapitres : chacun d'eux dure normalement 40 minutes, mais il arrive qu'ils soient allongés (5 minutes) ou raccourcis (de 2 à 3 minutes) pour satisfaire les besoins du développement narratif. » Ma traduction de : « o público orienta em grande parte a evolução dramática. Suas reações influenciam as situações, as personagens, o curso da narração. (...) A novela também é uma 'obra aberta' quanto à duração do capítulo: cada um leva normalmente 40 minutos, mas às vezes se estende (5 minutos) ou se encurta (de 2 a 3 minutos) para satisfazer às necessidades do desenvolvimento narrativo. ».

[456] Les *telenovelas* sont généralement diffusées du lundi au samedi, chaque épisode ayant une durée moyenne de 45 minutes.

puisse comprendre ce qui se passe et le type de personnage qu'il voit. Selon Renata Pallottini, ce type d'information « doit être périodiquement re-présenté, résumé ou complété par de nouveaux détails. Il n'est pas acceptable que le spectateur qui a manqué un chapitre se retrouve privé d'une information essentielle. »[457]

D'autre part, comme tout dans la *telenovela* tourne autour de l'action engendrée par les personnages, la redondance de l'information est également présente dans leur caractérisation et leur construction. Cela passe par la façon dont le personnage est cadré, souvent en gros plan, par les dialogues et expressions qu'il utilise, par la durée de sa présence dans les plans, par la musique qui lui est associée (ou au couple, ou à une émotion ou un sentiment particulier transposé à l'écran). L'appartenance au genre du mélodrame renforce également la typification, qui se complexifie progressivement pour créer de nouveaux types, qui ne se limitent pas strictement aux pôles héros/méchants.

A. Negrini apparaît dans ce contexte télévisuel comme une production du star system lui-même, ce qui la lie à la typification basée sur les personnages féminins de Nelson Rodrigues. Ces personnages remettent en question la représentation de la femme dans les paramètres sociaux imposés et la présentent comme un sujet désirant, plein de pulsions sexuelles ; en même temps, insérés dans cette perspective et incapables d'échapper aux normes sociales, ils sont punis dans cette même logique, ne pouvant pas vivre pleinement leur essence. A. Negrini, initialement lié à ce type de personnage ambivalent, à la fois libéré et puni, sera associé dans les feuilletons à la catégorie de personnages la plus proche du type rodriguien, les méchants. Encore plus lorsqu'ils utilisent la sexualité en leur faveur, comme la méchante Taís dans *Paradis tropical*.

La facette sensuelle de sa *persona* est continuellement alimentée au fil des ans par son travail en dehors de la télévision et par ses personnages dans les *telenovelas*. Le plus grand exemple en est l'essai photographique pour la version brésilienne de Playboy, considéré comme un grand succès du magazine[458], et qui misait sur un format qui encadrait la nudité de l'actrice dans un contexte narratif, où elle jouait d'une prostituée dans les rues de Rio de Janeiro. L'année même de la publication du magazine, A. Negrini a joué dans la mini-série *Le mur*. Son personnage, Isabel, était une femme brutalisée, constamment comparée à d'autres personnages féminins, acquérant un caractère

[457] Ma traduction de: « tem de ser periodicamente reapresentada, resumida ou acrescida de novos detalhes. Não é admissível que o espectador que perdeu um capítulo se veja privado de uma informação essencial ». PALLOTTINI, op. cit., p. 57.
[458] Plus d'un demi-million d'exemplaires de l'édition de Alessandra Negrini ont été vendus.

« sauvage » pour son rapport à la nature, sous un prisme de sensualité. Le personnage s'investit dans une ambivalence, sans caractéristiques féminines, en même temps qu'il est tout le temps sexualisé à l'image, en réalisant des scènes de bain nu et en interagissant avec un jaguar, symbole de férocité et de sinuosité (à la fin de la mini-série, on laisse entendre qu'elle devient un jaguar).

Avec l'essai de Playboy et ce rôle dans *Le mur*, le statut de sex-symbol de l'actrice s'est cristallisé dans l'imaginaire du public, ce qu'elle a réfuté dans une récente interview, déclarant qu'il s'agissait d'un concept superficiel : « Je suis content qu'il n'y ait plus de symbole sexuel, c'est totalement ridicule. Nous vivons des temps meilleurs. Les gens m'aiment pour ce que je suis. Je suis une collection de choses, je suis diverses choses, pas seulement cela. »[459]. Ces dernières années, un changement dans les types incarnés par l'actrice – toujours des méchants, mais au sein d'intrigues plus légères qui tendent vers la comédie – révèle la complexification de sa *persona*, d'autant plus si l'on remarque une série de prises de position politiques de l'actrice à travers des apparitions publiques et des rôles, notamment dans des films, qui ont pour thème la lutte écologiste. Cependant, dans une interview pour le podcast « Papo de Novela », l'actrice a déclaré que son implication dans les causes politiques ne se situe pas seulement au niveau du contenu, mais aussi de la forme. C'est ce qu'elle dit à propos de l'œuvre de Julio Bressane :

> Julio Bressane est politique par nature, même sans parler de politique. Utiliser le cinéma d'une autre manière, montrer un autre langage, une autre façon de voir le monde. En soi, cela est déjà politique. Je n'ai pas besoin de suivre ce qui a été établi comme norme. Je peux faire un autre type de film. C'est déjà politique, sans nécessairement défendre des causes politiques. Vous pouvez être politique dans la façon dont vous le présentez, la forme elle-même, pas seulement le contenu. [460]

Par cette affirmation, A. Negrini s'aligne sur un autre type de production audiovisuelle qui s'éloigne thématiquement, mais aussi formellement, de ce qu'elle fait

---

[459] Ma traduction de : « Ainda bem que não existe mais esse negócio de símbolo sexual, isso é totalmente ridículo. Estamos em tempos melhores. As pessoas gostam de mim pelo que sou. Eu sou um conjunto de coisas, sou várias coisas, não só isso. ». « ALESSANDRA Negrini sobre rótulo de símbolo sexual: 'Totalmente ridículo' », *UOL*, URL: https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/03/29/alessandra-negrini-fala-sobre-novos-projetos-e-reflete-sobre-redes-sociais.htm [consulté le 02 août 2022]

[460] Ma traduction de : « O Julio Bressane é político por natureza, mesmo sem falar de política. Usar o cinema de outra forma, mostrar uma outra linguagem, uma outra forma de ver o mundo. Isso por si só já é política. Eu não preciso seguir aquilo que foi determinado como padrão. Eu posso fazer um outro tipo de cinema. Isso já é político, sem você estar necessariamente defendendo causas políticas. Você pode ser político na forma como você apresenta, a própria forma, não só o conteúdo ». GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, op. cit.

plus communément dans la télévision et le cinéma commerciaux. Le choix de jouer dans les films de Bressane, qui contraste fortement avec son apparition dans les feuilletons, est devenu une manière de relativiser ou de nier le statut de sex-symbol qui lui est attribué. Dans *L'herbe du rat*, la sensualité de l'actrice est ironisée lorsque son corps est comparé à celui d'un squelette dans la dernière partie du film, reproduisant les poses qui étaient autrefois sensuelles, maintenant mimées par un squelette : sans chair, sans courbes, sans désir. Dans *Bédouin*, le corps de A. Negrini devient un jouet, mettant en évidence et remettant en question sa nudité, la modifiant sans cesse avec différentes caractérisations et personnages. Dans *Cléopâtre*, la libération et la jouissance féminine sont liées à la chute mentale et à la déchéance physique du personnage, qui finit par se suicider.

En ce sens, Bressane et A. Negrini placent le corps, la nudité, la *persona* sensuelle de l'actrice elle-même au centre de leur intérêt – puisque, dans plusieurs interviews, elle a manifesté sa décision de participer ou non à des scènes plus délicates. Dans la filmographie de Bressane, la sensualité de l'actrice est esthétisée, ironisée, intellectualisée, mise en articulation avec des concepts et surtout avec d'autres textes, dans un corps marqué par l'intertextualité et la resignification. Compte tenu du regard politique que l'actrice porte sur l'œuvre de Bressane, « la forme elle-même, pas seulement le contenu », l'affichage esthétisé du corps de l'actrice pourrait également être compris avec un parti pris politique, d'autocontrôle de sa propre image, d'agencement de sa *persona* qui vise à manipuler le statut de *sex symbol* auquel elle a été associée afin de tordre la notion de sensualité qui lui est intrinsèquement attribuée. Dans ce sens, on pourrait penser au regard masculin proposé par Laura Mulvey, et à la manière dont l'actrice, conjointement avec le réalisateur (après tout, il n'est pas un sujet passif dans la construction de l'image de A. Negrini dans ses films), déconcerte ce regard sexiste et objectivant, dont elle est la cible dans les œuvres à caractère plus commercial.

Le partenariat de A. Negrini, ce démantèlement de sa nudité objectivée, contribuent à une révision de la propre vision de Bressane par rapport aux actrices qui jouent dans ses films. Tout au long de son œuvre, il est possible de remarquer son intérêt pour la sensualité des corps féminins. Nous l'avons vu dans *Tabou*, dans les extraits de films pornographiques, mais nous pourrions y ajouter plusieurs autres dans lesquels le corps féminin et sa nudité sont centralisés par le cinéaste dans l'image. Un exemple est celui d'*Amour fou*, où dans les premières scènes, le corps nu d'une femme est exploré par la caméra en longs gros plans sur ses seins et sa vulve. La femme, cependant, reste immobile sous le regard scrutateur de la caméra, dont nous découvrirons plus tard qu'elle

est manipulée par le cinéaste lui-même, lorsqu'il se filme dans un miroir à côté de la femme.

D'autre part, le partenariat avec A. Negrini initie une nouvelle phase dans la filmographie de Bressane, dans laquelle le protagonisme masculin cède la place au protagonisme féminin. À l'exception de *Attention madame*, produit dans la phase Belair avec Helena Ignez et Maria Gladys en tant que protagonistes, presque tous les films de Bressane accordent la place principale aux figures masculines dans son univers expérimental. Ici, nous avons vu *Le roi du jeu de cartes* et *Tabou*, mais nous pourrions également mentionner *Brás Cubas*, *Sermons*, *Le mandarin*, *Miramar*, *Saint-Jérôme* et *Jours de Nietzsche à Turin*, au moins. À partir de *Cléopâtre*, cependant, Bressane concentre son attention sur les personnages féminins, sur les actrices et leurs *personae*, dans des films comme *Éducation sentimentale*, *Garçon*, *Séduction de la chair* et *Capitu et le chapitre*, tous interprétés par des femmes (plusieurs d'entre eux par de grandes stars, comme Mariana Ximenes, Marjorie Estiano et Mariana Lima), en plus de ceux analysés ici, *L'herbe du rat* et *Bédouin*. Cela montre l'intérêt du cinéaste à déplacer le point de vue de son cinéma vers une perspective féminine, mais pas seulement. Nous pourrions interpréter ce déplacement en tant qu'une sorte de réévaluation de son regard masculin d'homme, blanc, cisgenre et hétérosexuel, tourné vers une femme, et comment ceci peut être construit conjointement, entre l'actrice et le réalisateur, dans les films.

Conclusion

L'acteur dans l'œuvre de Bressane se transforme, dépassant le régime de représentation de la vraisemblance, basé sur la mimesis, pour devenir une matière plastique modifiée par les effets esthétiques appliqués aux films. Dans *Bédouin*, il y a un plan dans lequel Bressane semble montrer de manière presque illustrative ce qu'il fait dans le processus de montage, ce qui pourrait également refléter la manière dont il compose le casting de ses films et la relation qu'il établit entre l'acteur, sa *persona*, déjà pleinement informée et consolidée par sa trajectoire, et le personnage qui est créé. Des plans rapprochés encadrent les mains d'une personne[461] qui tente de créer des étincelles entre deux pierres. Les mains sont filmées dans l'obscurité, c'est-à-dire que ce que l'on voit, ce sont les tentatives de création de l'étincelle qui, dans une fraction de seconde, illumine brièvement ce qui est là, pour revenir ensuite à une obscurité également momentanée. Bressane fait de même avec ses images : il les met l'une contre l'autre, les frotte, et dans cette friction, il se dégage une étincelle qui doit être créée par le spectateur lui-même. L'acteur n'en sort pas indemne, son corps, sa *persona*, est soumis à ce processus de friction entre les images, non seulement à l'intérieur du plan, mais aussi entre les plans et dans l'imagination du spectateur, qui accède aux images déjà connues des acteurs sur l'écran et les frotte à celles créées par l'acteur dans le film de Bressane : de nouvelles étincelles en sortent, de nouvelles façons de voir dans l'obscurité.

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment Grande Otelo a sauté d'une génération de cinéma à l'autre, étant longtemps ignoré par le *Cinema Novo*. Le partenariat entre Grande Otelo et Bressane se décline en quatre films. Contrairement à *Macunaíma*, qui met en avant la facette la plus visible, la plus facilement identifiable de l'acteur par le public, celle de la comédie burlesque, Bressane dépeint certains traits de la *persona* d'Otelo, aussi bien les stéréotypes qu'il interprète au cinéma que d'autres caractéristiques de nature plus personnelle, comme la religiosité, et il les retravaille. La question de la sexualité, motif de plaisanterie dans les *chanchadas* avec leurs personnages travestis, est reprise par Otelo dans un autre prisme, celui de l'homosexuel, qui oscille entre comédie et drame ; les personnages comiques des spectacles de casino, pour lesquels Otelo s'est rendu célèbre au début de sa carrière, sont transmutés en un anti-héros mystérieux de style noir dans *Le roi du jeu de cartes* ; les traits du type vaurien, comme la caractérisation avec

[461] Le générique indique que le plan a été créé par João Bressane Batsow.

le chemisier blanc entrouvert et la chaîne en or, sont reniés par l'acteur dans *L'agonie*, lorsqu'il rencontre le réalisateur dans la diégèse et quitte littéralement le film. La religiosité de l'acteur est également présente, et certains attributs qui lui étaient refusés dans les *chanchadas* (premiers rôles et la rencontre amoureuse interraciale, par exemple) sont retravaillés dans *Le roi du jeu de cartes*, notamment. En même temps, les deux principaux registres dans lesquels Otelo a joué, la comédie et le drame, ne sont pas oubliés par Bressane, qui propose dans leur deuxième partenariat un minimalisme inattendu. En même temps qu'il regarde le cinéma – *chanchada*, film noir, films expérimentaux –, Bressane est attentif à la filmographie de l'acteur, et recrée de manière transmutée dans ses films des gestes qui faisaient déjà partie du répertoire d'Otelo. Ainsi, traversé par l'intertextualité du cinéma et de sa propre filmographie, la *persona* d'Otelo se complexifie, même si cela n'aura pas, en fait, de répercussions radicales dans son œuvre ultérieure. Malgré tout, ce partenariat a établi un lien affectif entre le réalisateur et l'acteur, que l'on retrouve dans la *Guitare chinoise*, et qui relie, dans cette figure emblématique et renommée du cinéma brésilien qu'est Otelo, deux aspects apparemment antagonistes du cinéma national, le commercial et l'expérimental.

Lorsque C. Veloso a joué dans *Tabou*, le premier film de son partenariat avec Bressane, un certain nombre de caractéristiques de sa figure publique avaient déjà été établies pour les spectateurs. Depuis la fin des années 1960, C. Veloso avait pleinement intégré un certain nombre de caractéristiques du mouvement tropicaliste, qui englobait la contre-culture nord-américaine et l'anthropophagie culturelle du modernisme brésilien. Les costumes qu'il portait lors de ses concerts et apparitions publiques, ses longs cheveux bouclés et rebelles, alliés à des traits de son comportement et de sa personnalité, ouvertement critiques et politisés, délimitaient pour le public et la presse sa *persona* controversée. Dans *Tabou*, cependant, en même temps qu'il y a un effort pour caractériser l'acteur-musicien dans le personnage de Lamartine Babo, il n'est pas rigide ; C. Veloso reproduit des discours et des plaisanteries attribués au compositeur, mais il n'y a aucun effort pour essayer de reproduire le timbre de la voix de Lamartine ; les chansons interprétées tout au long du film ne sont pas exclusivement celles de ce dernier, mais un mélange entre ses *marchinhas* et celles de C. Veloso. La fixité des plans tout au long du film se reflète dans le jeu d'acteur créé par le chanteur, dont le geste est marqué par une immobilité secouée par des mouvements occasionnels, par la sexualité mise en scène, par l'improvisation dans certaines performances musicales, notamment « *Linda morena* », dans lequel le chanteur s'inspire de l'atmosphère carnavalesque du début du siècle, des

gestes qui lui sont attribués, et crée un jeu qui utilise certains artefacts pour marquer la performance, parmi lesquels un chapeau et l'interaction entre le public diégétique et extradiégétique, pariant sur le regard à la caméra. Bressane semble souligner en permanence la tension qui existe entre l'acteur et le personnage, entre le musicien du présent et le musicien du passé : dans *Tabou*, C. Veloso ne cesse jamais d'être Caetano Veloso, c'est-à-dire que, en tant qu'acteur non professionnel, il continue d'être le musicien. En cela, il fonctionne comme un interlocuteur entre différentes époques, reliant le passé du modernisme brésilien du début du siècle, incorporé par les figures d'Oswald de Andrade et João do Rio, mais aussi par Lamartine lui-même ; du tropicalisme, représenté par C. Veloso, mais aussi par Bressane dans le *modus operandi* du film, qui récupère de multiples références et les relie de manière kaléidoscopique et anthropophagique ; au présent du film, de *pornochanchadas* et de libération politique, réactualisant et re-signifiant la figure de Lamartine et sa musique à travers C. Veloso. Ce pari radical s'atténue dans les films suivants, dans lesquels C. Veloso fait des participations mineures, jusqu'à apparaître sans la couche fictionnalisante d'un personnage dans *Le mandarin*.

Avec Alessandra Negrini, Bressane signe son premier partenariat majeur avec une actrice depuis Helena Ignez et Maria Gladys dans les années 1970. Majeur, car ici A. Negrini joue en tant que la protagoniste dans les trois films, ce que Bressane n'avait jamais mis en œuvre auparavant, à l'exception d'*Attention madame*. Bien sûr, il y a eu d'autres actrices avec lesquelles le cinéaste a travaillé à plusieurs reprises, comme Bia Nunes et Giulia Gam, mais jamais avec cette intensité et cette persistance. Une fois encore, Bressane fait venir un acteur d'un autre habitat, dans le cas de A. Negrini, les feuilletons, qui l'ont amenée à la célébrité nationale. Le cinéaste voit au-delà des stéréotypes incarnés par l'actrice, les méchants, les incarnations de personnages libertins et sensuels qui l'ont rendue célèbre et ont emprisonné sa *persona*. A. Negrini se présente dans des rôles totalement différents les uns des autres, comme une matière plastique et fluide, modelable. Si on la compare aux autres acteurs analysés ici, A. Negrini est l'actrice avec laquelle il travaille le plus librement, démontrant son adaptation à différents rôles et registres de jeu, entre histrionisme et minimalisme dans *L'herbe du rat* ; dans les multiples facettes des rôles qu'elle reproduit dans *Bédouin* ; dans le croisement intertextuel des différentes versions du personnage cinématographique dans *Cléopâtre*, déplaçant également le mythe de sa conception historique et épique à une approche « de chambre », plus intime mais non-psychologisante, comme nous l'indique l'inventaire facial créé par l'actrice. Une fois encore, l'intertextualité imprègne le partenariat entre l'actrice et le

réalisateur. Parallèlement, comme un trait du cinéaste, Bressane met en évidence à tout moment la caractéristique principale de la *persona* de A. Negrini, la sensualité, en la travaillant de différentes manières : en ironisant sur la sensualité dans la comparaison de l'actrice avec un squelette, dans *L'herbe du rat* ; à travers le jeu de cache-cache dans *Bédouin* ; par le biais de la géométrisation du corps, des formes curvilignes, de la dégradation physique dans *Cléopâtre*. De cette façon, le corps de l'actrice n'est pas utilisé comme la cible d'un regard masculin objectivant, mais est à tout moment moqué dans un jeu ludique, objet de multiples intertextualités, de différents registres de jeu d'acteur. Le corps est le moyen d'une prise de pouvoir politique de la part de l'actrice, d'un contrôle sur la façon dont son corps est montré, et très probablement d'un tournant dans la façon dont le cinéaste lui-même voit le corps féminin.

Bressane travaille, dans ces trois cas, particulièrement sur la transposition des acteurs d'un certain univers auquel ils sont liés (les *chanchadas*, pour Otelo, la musique populaire, dans le cas de C. Veloso, la télévision, avec A. Negrini) et les déplace vers son univers de fiction expérimentale, dans lequel les règles du cinéma classique sont abandonnées en faveur de constructions imagées et sonores plus libres, détachées d'une narration qui guide le spectateur. En même temps, Bressane n'est pas seulement guidé par ce déplacement d'un lieu à l'autre, visible dans tous les cas ; attentif aux *personae* de ses acteurs, à leurs trajectoires, à leurs apparitions publiques, à leurs positions politiques, à leurs choix personnels, aux stigmates et aux stéréotypes qui leur sont attribués, il fait de la *persona* de chacun d'eux un matériau créatif dans ses films, les interpellant souvent de manière ludique, ironique, esthétisante, afin de les complexifier, les reliant à d'autres images, œuvres, sons. Il détourne ainsi les images cristallisées dans l'imaginaire public et dans les représentations de la presse, brisant l'attente des uns et des autres ; et en même temps, il se laisse affecter par ces rencontres dans les improvisations, dans les affects, dans l'approximation d'autres mondes que celui de lui-même, travaillant ainsi également de manière intertextuelle à travers les images de ces acteurs.

Nous tentons de répondre dans la thèse aux questions qui nous ont motivée au cours de la recherche, et qui ont été formulées dans l'introduction de ce travail. Nous livrons ici ce que nous considérons comme une collaboration importante pour l'analyse esthétique du jeu de l'acteur dans le cadre du cinéma expérimental, en introduisant des approches et des outils d'analyse qui articulent différentes perspectives par rapport à la figure de l'acteur, non seulement de son jeu dans le film, mais en extrapolant le discours filmique pour mettre en évidence des relations avec des discours extra-filmiques,

principalement à partir du concept de *persona* et en assumant la voie de la transdisciplinarité, pour rendre compte de tous (ou plutôt, presque tous) les thèmes que Bressane présente et articule dans ses films.

C'est dans l'intertextualité, qu'elle soit centrée sur des œuvres d'artistes d'autres expressions que le cinéma, ou centrée sur son propre travail de cinéaste, que réside une grande partie de la richesse de l'œuvre de Bressane ; c'est aussi l'intertextualité qui suscite l'intérêt de certains chercheurs pour les analyses et les interprétations que ce geste permet. Pour cette même raison, cette thèse ne s'épuise pas ici ; de nouvelles pistes de recherche restent ouvertes pour de futures études croisant l'œuvre de Bressane et les études de l'acteur.

L'une d'elles serait la possibilité de travailler dans la perspective de la critique génétique[462], c'est-à-dire le processus de création artistique avant l'œuvre achevée mise à la disposition du public, le film lui-même. Apparue dans les années 1960, la critique génétique était initialement dédiée à la littérature, recourant aux manuscrits des écrivains pour comprendre l'évolution de leurs œuvres. Progressivement, cette méthodologie de recherche a été étendue à d'autres domaines, notamment les arts visuels, l'architecture, le théâtre, le cinéma, entre autres. Ainsi, dans le cas du cinéma, la récurrence des matériaux antérieurs au film finalisé, tels que les scripts, les enregistrements en coulisses, les notes de l'équipe et autres matériaux coupés de la version finale, pourrait favoriser une discussion autour de la construction des programmes gestuels, des caractérisations des personnages, et des échanges établis entre les acteurs et les réalisateurs, notamment aussi par le biais d'entretiens qui mettent en lumière l'écart entre le script et le film réalisé, rendant ainsi compte du processus créatif autour de la figure de l'acteur jusqu'à son incarnation filmique.

En ce qui concerne l'œuvre de Bressane, comme nous l'avons répété à plusieurs reprises au cours de cette thèse, le cinéaste s'efforce de révéler le dispositif, et cela passe également par l'inclusion, dans le montage final, de répétitions filmées et de séquences en coulisses qui rendent compte, sinon du processus, du moins de l'atmosphère dans laquelle l'œuvre a été créée. Au cours de notre recherche, nous n'avons vu aucune preuve, que ce soit dans les génériques des films ou dans les entretiens, que Bressane inclut dans

[462] Pour en savoir plus, cf. SALLES Cecilia Almeida, *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, São Paulo, EDUC, 2008 (1992); GRESILLION Almuth, « La critique génétique: origines et perspectives », in VAUTHIER Bénédicte, CORRADINE Jimena Gamba (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 35-44.

son équipe des coachs de casting, une pratique tout à fait habituelle dans l'industrie cinématographique. Au contraire, la préparation de la distribution semble être faite par le cinéaste lui-même. Dans une interview accordée par A. Negrini, à propos du film *L'herbe du rat*, l'actrice révèle qu'elle a passé des mois à visiter la maison du réalisateur, lors de réunions au cours desquelles Bressane lui a présenté des références et l'a familiarisée avec l'univers qu'il se proposait de créer dans le film[463]. Nous pourrions nous demander : quel impact cela pourrait-il avoir sur le jeu de l'acteur ? Dans quelle mesure l'acteur collabore-t-il à la construction de son propre personnage ? Peut-être que cette perspective mène à d'autres domaines, une recherche qui pourrait mettre en relation l'analyse des scénarios et les études actorales. Comment les acteurs dans les films de Bressane travaillent-ils à partir des indications du scénario ? Une préparation avant le tournage permet une plus grande liberté créative pour les acteurs ? Les entretiens et l'accès aux scénarios des films pourraient clarifier cet écart entre les recherches effectuées par Bressane en préparation du film, l'écriture du scénario, le tournage et le film achevé, indiquant des processus créatifs autres que ceux visualisés et analysés dans cette thèse. Ainsi, la critique génétique permettrait de mettre en valeur le travail des acteurs, particulièrement du point de vue de la préparation et des coulisses, dans une approche que nous n'avons jamais vue, du moins dans les lectures que nous avons faites jusqu'à présent.

Une autre perspective de recherche qui se dessine ici est d'élargir le champ de l'analyse, en ciblant les acteurs et actrices qui ressortent de façon significative dans la filmographie de Bressane, comme Fernando Eiras, avec qui il a travaillé dans quatre films (*Le mandarin*, *Jours de Nietzsche à Turin*, *Film d'amour* et *Bédouin*). Il n'a pas le statut de star attribué aux acteurs analysés ici, sa carrière est fondée sur le théâtre, en plus de participations à des rôles mineurs dans des feuilletons et dans quelques films**.** Ainsi, sa figure, parce qu'elle est plus liée au théâtre, pourrait introduire dans la recherche une perspective que nous n'avons pas pu aborder ici pour sa complexité : les théories de l'acteur de théâtre, qui sont extrêmement significatives pour comprendre l'état actuel des études actorales dans le cinéma expérimental. En outre, il est également possible d'analyser la participation d'autres acteurs dans des rôles secondaires, comme nous l'avons

[463] « (…) elle a passé deux mois à visiter la maison du réalisateur, Julio Bressane, dans le quartier du Leblon, presque quotidiennement, entre discussions et observations de tableaux classiques et de vieilles photographies. 'Tout pour obtenir le film qu'il imaginait, pour pénétrer dans cet univers Julio Bressane'. » Ma traduction de : « (...) foram dois meses visitando a casa do diretor, Júlio Bressane, no Leblon, quase diariamente, entre discussões e observações de pinturas clássicas e fotografias antigas. 'Tudo para sacar o filme que ele estava imaginando, para penetrar esse universo Júlio Bressane'. ». EZABELLA, op. cit. p. E4.

vu avec Otelo dans *La famille du fracas*, étendu à Bia Nunes, qui a fait partie de la distribution de quatre des films de Bressane (*Brás Cubas*, *Sermons*, *Miramar* et *Saint Jérôme*). Cela pourrait contribuer à la compréhension du casting dans son ensemble, au-delà des acteurs principaux, en collaborant à une perspective qui dépasse les canons de l'étude des acteurs, comme l'a déjà souligné Pedro Guimarães dans un article récemment publié sur l'acteur Wilson Grey[464], qui a travaillé dans des dizaines de films dans des rôles secondaires.

Bressane existe avec les autres et par les autres. Il n'existe pas par lui-même et il n'est pas possible de parler de son travail de manière isolée ou franchement objective : il y a toujours des intercessions, des croisements, des interpolations, des interpellations. Il y a toujours un milieu, un entre-deux, qui nous fait entrer dans son œuvre mais sans cesser d'y adhérer, car chaque fois que nous supposons enlever une couche, une autre est révélée, et en cela se construit un jeu infini de poupées russes, dans lequel les poupées varient en taille, forme et couleur, quelque chose de l'ordre du kaléidoscopique et du labyrinthique à la fois. Ces mots évoquent des sensations proches de celles d'un cauchemar, mais ceux qui croient sincèrement à cet aspect sombre de l'œuvre de Bressane se trompent. Sa cinématographie est faite d'ombre et de lumière : elle apporte l'angoisse d'un cauchemar ainsi que l'euphorie et l'étrangeté d'un rêve illuminé.

[464] GUIMARAES Pedro, « Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 12, nº. 25, mai-ago. 2022, pp. 6-35.

Bibliographie

Cinéma

ALBERA François, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2009, titre original *L'Avant-Garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

ALTMAN Rick, « Dual-focus narrative » in ALTMAN Rick, *A Theory of Narrative*, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 55-98.

ARCINIEGA Alberto Prieto, « Cleopatra en la ficción: el cine », *Studia Historica: Historia Antigua*, vol. 18, 2000, pp. 143-176

AUGUSTO Sérgio, *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a J.K*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, 1989.

AUMONT Jacques et al., *Esthétique du film*, Paris, Armand Collin, 2016 (1983).

BALAZS Bela, *Bela Balazs : early film theory. Visible man and The spirit of film*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2010 (1924; 1930).

BAZIN André, *O cinema* [*Qu'est-ce que le cinéma ?*], São Paulo, Brasiliense, 1991 (1985).

BERGALA Alain, *Monika d'Ingmar Bergman*, Paris, Yelow Now, 2006.

BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

BRESSANE Julio, *Alguns*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

BRESSANE Julio, *Cinemancia*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 2000.

BRESSANE Julio, *Deslimite*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 2011

BRESSANE Julio, *Fotodrama*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 2005.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

BROWN Tom, VIDAL Belém, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Londres, Nova Iorque: Routledge, 2014.

BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywod Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 2005 (1985)

CAILLAUX Mario, « Genealogias entre as imagens da *Língua Apunhalada* de Lygia Pape e uma cena do filme *Família do Barulho* de Julio Bressane », *Concinnitas*, v. 21, n. 37, 2020, pp. 252-272.

CAMARNEIRO Fábio, « Cinema Inocente: artes plásticas e erotismo em *Filme de Amor*, de Julio Bressane », Thèse de doctorat, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMARNEIRO Fábio, « A Cleópatra de Alessandra Negrini », *Eco-Pós*, v. 22, nº 01. Rio de Janeiro, 2019, pp. 138-153.

CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes, « (Des)aparições do rosto em *Os olhos sem rosto* », Mémoire de master, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane (Catalogue), São Paulo, SESC São Paulo, 2003.

CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013 (1990).

COATES Paul, « *Le Mépris* : Women, Statues, Gods, », *Film Criticism*, v. 22, nº 3, 1998, pp. 38-50.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 (1983).

DUARTE Theo Costa, « Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia », *ARS*, 15(30), jul. 2017a, pp. 181-206.

DUARTE Theo Costa, « O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrates e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971) », Thèse de doctorat, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017b.

ELDUQUE Albert, « Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro » in DUCCINI Mariana, GUIMARÃES Pedro, SUPPIA Alfredo, *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*, vol. 3, Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2021, pp. 65-91.

ELSAESSER Tomas, HAGENER Malte, *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Campinas, Papirus, 2018 (2009).

FERREIRA Jairo, *Cinema de invenção*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2016 (1986).

FLÔRES Virginia Osorio, « Além dos limites do quadro: O som a partir do cinema moderno », Thèse de doctorat, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

FLORES Virgina Osorio, « Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane », in FONSECA Eduardo Dias, RAMALHO Fábio Allan Mendes (Dir.),

Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema, Foz do Iguaçu, EDUNILA, 2020, pp. 82-102.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2017 (1990).

GLYNN Stephen, *The British Pop Music Film: The Beatles and Beyond*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

GRACE Sherril, « Exploration as construction: Robert Flaherty and *Nanook of the North* », *Essays on Canadian Writing*, n° 59, 1996, pp. 123-146.

LYRA Bernadette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, 1995.

MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, New York, Palgrave, 1989.

NEALE Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, Londres et New York, 2000.

PEDROSO Raquel Cristina Ribeiro, « Machado de Assis e Julio Bressane: imagens da filosofia moral », Thèse de doctorat, Lettres, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.

RAMOS Fernão Pessoa, *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS Fernão Pessoa, SCHVARZMAN Sheila (dir.), *Nova história do cinema brasileiro (vol. 1 e 2)*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018.

REPUSSARD Catherine, « Mythe et colonies dans l'Allemagne de Weimar », *Recherches germaniques*, nº 48, 2018.

ROCHA Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1963).

SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Collin, 2008.

SITNEY P. Adams, *Visionary Film*, New York, Oxford University Press, 2002 (1974).

SOUSA Adriano Carvalho Araújo e, « O Cinema de Julio Bressane: Transcriação e Imagens da Cultura », Thèse de doctorat, Communication, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

STAM Robert, *Film Theory : An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

STAM Robert, *Multiculturalismo tropical : uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, São Paulo, Editorada Universidade de São Paulo, 2008 (2007).

SUTTON Martin, « Patterns of Meaning in the Musical » in ALTMAN Rick (dir.), *Genre: The musical*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 190-196.

TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011.

TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Julio Bressane)*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Editions de L'Étoile, 1988, p. 9.

VIEIRA João Luiz, « Chanchada e a estética do lixo », *Contracampo: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação 5*, 170, 23, 2º sem, 2000, pp. 169-182.

VIEIRA João Luiz, « A chanchada e o cinema carioca (1930-1950) » in RAMOS Fernão Pessoa, SCHVARZMAN Sheila (dir.), *Nova história do cinema brasileiro* (vol. 1), São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018.

VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995.

WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13.

XAVIER Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

XAVIER Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 2014 (1977).

XAVIER Ismail, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », *Alceu*, v. 6, nº 12, São Paulo, jan.-jun. 2006. pp. 5-26.

Études actorales et *star studies*

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998.

ASLAN Odette, *O ator no século XX*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1994 (1974) (édition brésilienne).

BERGFELDER Tim, SHAW Lisa & VIEIRA João Luiz (dir.), *Stars and stardom in Brazilian cinema*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2017.

BORDWELL David, *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 1998.

BRENEZ Nicole, « Sommes-nous les acteurs de notre propre vie ? Remarques sur l'acteur expérimental », *in* Damour Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs : corps et gestes au cinéma,* Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

CABRAL Sérgio, *Grande Otelo: uma biografia,* São Paulo, Editora 34, 2007.

DAMOUR Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs : corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

DICK Bernard F., *Claudette Colbert: She Walked in Beauty*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

DONALDSON Lucy Fife, « Performing performers: embodiment and intertextuality in the contemporary biopic », in BROWN Tom, VIDAL Belém, *The Biopic in Contemporary Film Culture,* Londres, Nova Iorque, Routledge, 2014.

DUARTE Theo Costa, « Guará Rodrigues : a trajetória cinematográfica de um ator-autor », *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 148-165.

DYER Richard, « Federico Fellini et l'art du casting », *in* Amiel Vincent (org.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

DYER Richard, *Stars*, London, British Film Institute, 1998 (1979).

FAVA Fernanda Andrade, « Eu indecifrável: o ator no underground brasileiro e argentino », *Imagofagia*, n. 24, 2021, pp. 605-627.

GARDIES André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires,* 13(1), 1980, pp. 71–107.

GOLDEN Eve, *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, Plymouth, Vester Press, 1996.

GUIMARÃES Pedro, « Erigir novos corpos, reinventar *persona*s: o ator moderno do cinema brasileiro », *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 21, n. 1 (jan-abr), 2014, pp. 287-307.

GUIMARÃES Pedro, « Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 81-92.

GUIMARÃES Pedro, « Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 12, nº. 25, mai-ago. 2022, pp. 6-35.

GUIMARÃES Pedro, OLIVEIRA Sandro de, *Helena Ignez : actrice expérimentale*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018.

HIRANO Luis Felipe Kojima, « O paradoxo de Grande Otelo: entre o múltiplo e o um », *in* Telles Narciso (dir.), *Grande Otelo: estudos [in]disciplinares sobre cena e atuação*, Uberlândia, Editora Olympia, 2015.

IAMPOLSKI Mikhaïl, « Visage-masque, visage-machine », in Albera François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur : actes du Colloque de Lausanne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994.

LEAL João Vitor, *Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial*, [Thèse de doctorat], Escola de Comunicações e Artes, Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019.

LEAL João Vitor, « A personagem de cinema: pessoa, figura, presença », *Imagofagia*, nº 24, 2021, pp. 557-583.

MOULLET Luc, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003).

NAREMORE James, *Acting in the cinema*, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1988.

OLIVEIRA Sandro de, « O ator estrutural no cinema », *Eco-Pós*, v. 24, n. 1, 2021, pp. 213-234.

PARANAGUÁ Paulo Antonio, « À la recherche d'un star system » in PARANAGUA Paulo Antonio (dir.), *Le cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 198-211.

PEARSON Roberta E., *Eloquent Gestures : The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.

PORFÍRIO Iago, GOMES Márcia, « O malandro no cinema: atualização da figura do malandro em Madame Satã, de Karim Aïnouz », *Revista Mídia e Cotidiano*, v. 15, n. 03, set-dez. 2021, pp. 255-276.

SANTOS Tadeu Pereira dos, « Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias », Thèse de doctorat, Histoire, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

SHAW Lisa, « Carmen Miranda's voice in Hollywood » in WHITTAKER Tom, WRIGHT Sarah (dir.), *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 173-190.

STURTEVANT Victoria, *A Great Big Girl Like Me: The Films of Marie Dressler*, Champaign, University of Illinois Press, 2009.

VIEIRA João Luiz, MACARIO Leonardo Cortês, « Oscarito and Grande Otelo: 'the terrible twosome' », *in* BERGFELDER Tim *et al*, *Stars and stardom in Brazilian cinema,* Nova Iorque, Berghahn Books, 2016.

VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.

WRIGHT Julie Lobalzo, *Crossover stardom: popular male music stars in American cinema,* Londres, Bloomsbury Academic, 2017.

WRIGHT Julie Lobalzo, « David Bowie : The Extraordinary Rock Star as Film Star », *in* DEVEREUX Eoin, DILLANE Aileen, POWER Martin J. (dir.), *David Bowie : Critical Perspectives*, New York, London, Routledge, 2015, pp. 230-244.

Musique

CARVALHO Carlos André, *Um ídolo, um pateta, um mito da multidão: a construção da imagem de Caetano Veloso como artista e intelectual através da mídia* [Thèse de doctorat], Communication sociale, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

CASTRO Ruy, *Carmen, uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

FRITH Simon, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996

GARSON Marcelo, « Roberto Carlos como mediador cultural: Música jovem, TV e rádio », *Tempo Social*, v. 32, n. 2, mai-ago 2020, pp. 101-122.

JULIÃO Rafael, « Triste Bahia : Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos », *Terceira Margem*, n. 36, jul.- dez., 2017, pp. 165-198.

KÓVAK Mathilda, *Lamartine Babo* [Livreto Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira], Rio de Janeiro, MEDIAFashion, 2010.

NAVES Santuza Cambraia, « Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº 43, junho/2000, pp. 35-44.

RAINHO Maria do Carmo Teixeira, « Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil », *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 48, n. 3, 2014.

TINHORÃO José Ramos, *História social da música popular brasileira*, São Paulo, Ed. 34, 1998 (1990).

VALENÇA Suetônio Soares, *Tra-la-la: vida e obra de Lamartine Babo,* Rio de Janeiro, FUNARTE, 2014 (1981).

VELOSO Caetano, *Verdade tropical,* São Paulo, Companhia das Letras, 2017 (1997).

Littérature

ANDRADE Oswald de, « Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande », *Obras completas* – vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972 (1933).

BANDEIRA Manuel, *Estrela da manhã*, São Paulo, Global, 2012 [1936]

CAMPOS Augusto de, *Viva vaia: poesia 1949-1979*, São Paulo, Brasiliense, 1986 (1979).

CAMUS Albert, *L'étranger,* Paris, Gallimard, 1942, réédition NRF-Gallimard, 2010.

COURBIÈRE Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013 [1873].

FRANÇA Julio, « O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em 'A causa secreta' », de Machado de Assis, *Redisco*, v. 2, n. 2, 2012, pp. 46-53.

MATOS Gregório de, *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO Luiz Fernando Medeiros de, COUBE Fabio Marchon, MARGEL Serge et al., « Le Manifeste anthropophage, un menu pour bien manger », *Lignes*, 2013/1 (n° 40), pp. 102-115.

MICHAEL Joachim, « A heteronímia de Fernando Pessoa: Literatura plurilíngue e translacional », *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, nº espécial, jul./dez. 2014, p. 161-181.

Télévision

ALENCAR Mauro, *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*, Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004 (2002).

MATTELART Armand, MATTELART Michèle, *O carnaval das imagens: a ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense, 1998 (1987).

PALLOTTINI Renata, *Dramaturgia de televisão*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

Théâtre

FÉRAL Josette, « Foreword », *SubStance* #98/99, vol. 31, nº 2 et 3, 2002, pp. 3-13.

FÉRAL Josette, « Por uma poética da performatividade: o teatro performativo », *Sala Preta*, vol. 8, 2008, pp. 197-210.

MAGALDI Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgias e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992 (1987).

ROSENFELD Anatol, *Brecht e o teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

VIDAL Adam Tommy Vasques, « Asdrúbal Trouxe o Trombone. irrévérence et innovation au théâtre sous la dictature militaire brésilienne et la contreculture 'desbundada', 1974-1996 », Thèse de doctorat, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade Federal Fluminense, Paris/Niterói, 2020.

Ouvrages généraux (esthétique, philosophie, sociologie, psychanalyse)

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1970.

BOSI Alfredo, « Fenomenologia do olhar », in NOVAES Adauto (dir.), *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

CASATI Roberto, *El Descubrimiento de la sombra*, Madrid, Editorial Debate, 2001 (2000), p. 25-26.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1969).

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007 (1988).

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.

FREUD Sigmund, *L'homme aux rats : Un cas de névrose obsessionnelle*, Paris, Payot et Rivages, 2010 (1921).

GÓES Fred, « A construção do corpo brasileiro no Carnaval », *Designis*, Buenos Aires, v. 3, 2002, pp. 69-80.

GOFFMAN Erving, *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1985 (1959).

GRESILLION Almuth, « La critique génétique: origines et perspectives », in VAUTHIER Bénédicte, CORRADINE Jimena Gamba (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp 35-44.

LACALLE Anna Valtierra, « Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental », *Asparkía: Investigació feminista*, n. 37, 16 déc. 2020, p. 27-49.

MAUSS Marcel, « Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu' », in MAUSS Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1950), pp. 367-398.

MOLES Abraham, *O kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLUTARQUE, *Vies : Démétrios-Antoine*, Tome XIII, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

RUIZ Cristina Tartás, GARCIA Rafael Guridi, « Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne », *Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 18, nº. 21, 2013, pp. 226-235.

SALLES Cecilia Almeida, *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, São Paulo, EDUC, 2008 (1992).

SCHAFER Raymond Murray, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, New York: Knopf, 1994 [1977].

TELES Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis, Vozes, 2009 (1976).

WISNIK José Miguel, « Entre o erudito e o popular », *Revista de História*, [S. l.], n. 157, 2007, pp. 55-72.

Filmographie

Films de Julio Bressane

Lima Barreto : trajectoire [*Lima Barreto : trajetória*], production indépendante. 1965, 35mm, n&b, 11'

Bethânia tout près - À propos d'un concert [*Bethânia bem de perto: a propósito de um show*], production indépendante.1966, 35mm, n&b, 33'

Face à face [*Cara a cara*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1967, 35mm, n&b, 80'

L'ange est né [*O anjo nasceu*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1969, 35mm, n&b, 72'

Il a tué sa famille et est allé au cinéma [*Matou a família e foi ao cinema*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1969, 35mm, n&b, 80'

La famille du fracas [*A família do barulho*], Belair Filmes. 1970, 35mm, n&b, 75'

Baron Olavo, l'horrible [*Barão Olavo, o horrível*], Belair Filmes. 1970, 35mm, 70'

Attention madame [*Cuidado madame*], Belair Filmes. 1970, 16mm, couleur, 70'

Mémoires d'un étrangleur de blondes [*Memórias de um estrangulador de loiras*], production indépendante. 1971, 16mm, couleur, 70'

Amour fou [*Amor louco*], production indépendante. 1971, 16mm, n&b, 85'

Larme-panthère : la missil [*Lágrima-Pantera: a míssil*], production indépendante. 1972, 16mm, couleur, 150'

Le roi du jeu de cartes [*O rei do baralho*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1973, 35mm, n&b, 90'

Le monstre caraïbe [*O monstro caraíba*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1975, 35mm, couleur, 70'

Guitare chinoise : Ma rencontre avec le cinéma brésilien [*Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro*], production indépendante. 1975, 16mm, couleur, 15'

L'agonie [*A agonia*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1976, 35mm, couleur, 90'

Le géant de l'Amérique [*O gigante da América*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1978, 35mm, couleur, 95'

Ville païenne [*Cidade pagã*], Julio Bressane Produções, Televisão Educativa do Rio de Janeiro. 1979, U-Matic, couleur, 12'

Cinéma innocent [*Cinema inocente*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1980, 16mm, couleur e n&b, 39’

Tabou [*Tabu*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1982, 35mm, couleur e n&b, 95’

Brás Cubas, Embrafilme, Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1985, 35mm, couleur, 92’

Sous le ciel, sous le soleil, Salvador [*Sob o céu, sob o sol, Salvador*], Julio Bressane Produções, Fundação Cultural Gregório de Matos. 1987, U-Matic, couleur, 28’

Sermons: l’histoire d’Antonio Vieira [*Sermões: a história de Antônio Vieira*], Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1989, 35mm, couleur e n&b, 80’

Galaxie albine [*Galáxia albina*], Julio Bressane Produções, Video Track. 1992, Betacam, couleur et n&b, 40’

Qui serait l'heureux invité d'Isadora Duncan ? [*Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan ?*], Julio Bressane Produções. 1992, 35mm, couleur et n&b, 30’

Infernalário : Logodedalo-Galáxia Dark, Julio Bressane Produções, Video Track. 1993, Betacam, couleur et n&b, 40’

Le cinéma du cinéma - recréation et re-création de l'image dans le film cinématographique [*O cinema do cinema – recriação e recriação da imagem no filme cinematográfico*], Julio Bressane Produções, Video Track. 1993, Betacam, couleur et n&b, 115’

Antonioni-Hitchcock : l'image qui disparaît [*Antonioni-Hitchcock: a imagem em fuga*], Julio Bressane Produções, Video Track. 1993, Betacam, couleur et n&b, 40’

« *As canções que você fez para mim* » [vidéoclip], Julio Bressane Produções. 1994, Betacam, couleur et n&b, 4’

Le mandarin [*O mandarim*], Julio Bressane, Video Track. 1995, 35mm, couleur et n&b, 97’

Miramar, Julio Bressane Produções, Kabuki Produções Culturais. 1997, 35mm, couleur, 82’

Saint Jérôme [*São Jerônimo*], TB Produções. 1999, 35mm, couleur, 79’

Jours de Nietzsche à Turin [*Dias de Nietzsche em Turim*], TB Produções. 2001, 35mm, couleur e n&b, 85’

Film d’amour [*Filme de Amor*], Grupo Novo de Cinema e TV, TB Produções. 2003, 35mm, couleur et n&b, 116’

Cléopâtre [*Cleópatra*], Grupo Novo de Cinema e TV. 2008, 35mm, couleur, 116’

L'herbe du rat [*A erva do rato*], República Pureza Filmes. 2009, 35mm, couleur, 80'

Éducation sentimentale [*Educação sentimental*], República Pureza Filmes, TB Produções. 2013, 35mm, couleur, 84'

Garçon [*Garoto*], TB Produções, Canal Brasil. 2015, 35mm, couleur, 76'

Bédouin [*Beduíno*], TB Produções. 2016, 35mm, couleur et n&b, 75'

Séduction de la chair [*Sedução da carne*], TB Produções. 2019, 35mm, couleur, 70'

Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej, TB Produções. 2019, 35mm, couleur, 58'

Capitu et le chapitre [*Capitu e o capítulo*], Globo Filmes, TB Produções. 2021, 35mm, couleur, 75'

D'autres films cités

AÏNOUZ Karim, *La Falaise argentée* [*O abismo prateado*], RT Features. 2013, couleur, 83'

ALMODOVAR Pedro, *Parle avec elle* [*Hable con ella*], El Deseo, Antena 3 Televisión, Good Machine et al. 2002, 35mm, couleur, 112'

ANGER Kenneth, *Invocation of my demon brother*, Production indépendante. 1969, 16mm, couleur, 12'

ANGER Kenneth, *Lucifer Rising*, Puck Film Productions. 1970-1980, 16mm, couleur, 29'

ARBUCKLE Roscoe 'Fatty', *Miss Fatty aux bains de mer* [*Miss Fatty's Seaside Lovers*], Keystone Film Company. 1915, 35mm, n&b, 11'

AZULAY Jom Tob, *Os Doces Bárbaros*, A e B Produções Cinematográficas et al. 1977, 16mm, couleur, 100'

BARRETO Burno, *4 jours en septembre* [*O que é isso, companheiro ?*], Columbia Pictures Television Trading Company, Filmes do Equador, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas et al. 1997, 35mm, couleur, 110'

BELMONTE José Eduardo, *Le Gorille* [*O gorila*], RT Features. 2015, couleur, 94'

BERGMAN Ingmar, *Un été avec Monika* [*Sommaren med Monika*], Svensk Filmindustri (SF). 1953, 35mm, n&b, 96'

BURLE José Carlos, *Barnabé tu es à moi* [*Barnabé tu és meu*], Atlântida Cinematográfica. 1952, 35mm, n&b, 90'

BURLE José Carlos, MANGA Carlos, *Carnaval Atlântida*, Atlântida Cinematográfica. 1952, 35mm, n&b, 95'

BRANCO Ivo, *Eh Pagu eh*, Spectrus Produções Cinematográficas Ltda., Etcétera Filmes e Vídeo Ltda. 1982, 16mm, n&b, 16’

CARAX Leos, *Holy Motors*, Pierre Grise Productions, Théo Films, Pandora Filmproduktion et al. 2012, Redcode RAW, couleur, 115’

CARVANA Hugo, *Au travail, clochard !* [*Vai trabalhar, vagabundo !*], Alter Filmes Ltda., São Bento Participações Ltda. 1973, 35mm, couleur, 95’

CARVANA Hugo, *Débrouille-toi, vaurien !* [*Se segura, malandro !*], Zoom Cinematográfica. 1978, 35mm, couleur, 110’

CORREIA José Celso Martinez, *Le roi de la bougie* [*O rei da vela*], Quinto Tempo Produções Artisticas e Culturais, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1983, 35mm, couleur, 160’

CHAPLIN Charles, *Charlot grande coquette* [*The Masquerader*], Keystone Film Company. 1914, 35mm, n&b, 9’

CHAPLIN Charles, *La Ruée vers l'or* [*The Gold Rush*], Charles Chaplin Productions. 1925, 35mm, n&b, 95’

CHAPLIN Charles, *Monsieur Verdoux*, Charlie Chaplin Productions. 1947, 35mm, n&b, 124’

CURTIZ Michael, *Casablanca*, Warner Bros. 1942, 35mm, n&b, 102’

DIEGUES Carlos, *Ganga Zumba*, Copacabana Filmes. 1964, 35mm, n&b, 120’.

DIEGUES Carlos, *Les héritiers* [*Os herdeiros*], Carlos Diegues Produções Cinematográficas, Instituto Nacional de Cinema (INC), J.B. Producoes Cinematograficas Ltd., et al. 1970, 35mm, couleur, 110’

DEMILLE Cecil B., *Cléopâtre* [*Cleopatra*], Paramount Pictures. 1934, 35mm, n&b, 100’

DOWNEY Wallace, BARRO João de, RIBEIRO Alberto, *Allô, allô, Brésil !* [*Alô, alô, Brasil !*], Waldow Filmes S.A. 1935, 35mm, n&b, 78’

DONEN Stanley, KELLY Gene, *Chantons sous la pluie* [*Singin’ in the rain*], Metro-Goldwyn-Mayer. 1952, 35mm, couleur/n&b, 103’

DUNNING George, *Yellow Submarine*, Apple Corps, King Features Syndicate, TVC London et al. 1968, 35mm, couleur, 90’

EISENSTEIN Sergei, ALEKSANDROV Grigoriy, *La ligne générale* [*Staroye i novoye*], Sovkino. 1929, 35mm, n&b, 121’

FARIAS Roberto, *Roberto Carlos au rythme de l'aventure* [*Roberto Carlos em ritmo de aventura*], Produções Cinematográficas R. F. Farias. 1968, 35mm, couleur, 98’

FARIAS Roberto, *Roberto Carlos et le diamant rose* [*Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*], Produções Cinematográficas R. F. Farias. 1970, 35mm, couleur, 97’

FARIAS Roberto, *Roberto Carlos à 300 kilomètres par heure* [*Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*], Produções Cinematográficas R. F. Farias. 1971, 35mm, couleur, 101’

FARIAS Roberto, *Un candango à Belacap* [*Um candango na Belacap*], Produções Cinematográficas Herbert Richers. 1961, 35mm, n&b, 102’

FENELON Moacyr, *Tudo azul* [*Tout bleu*], Cinedistri, Flama Filmes. 1952, 35mm, n&b, 80’

FERNANDO Jorge, *Sexe, amour et trahison* [*Sexo, amor e traição*], Globo Filmes, Lereby Productions, Titán Producciones. 2004, 35mm, couleur, 90’

FERREIRA Lírio, *Acqua Movie*, Chá Cinematográfico Ltda. 2021, couleur, 105’

FLAHERTY Robert J., *Nanouk l'Esquimau* [*Nanook of the North*], Les Frères Revillon. 1922, 35mm, n&b, 78’

FLAHERTY Frances H., FLAHERTY Robert J., *Moana*, Robert Flaherty Productions Inc. 1926, 35mm, n&b, 77’

FONSECA José Henrique, SALLES Walter, *Circuladô de fulô*, Uns Produções Artísticas, 1992. 16mm, couleur, 104’

GARCIA Zé Antônio, MARTINS Ícaro, *Vague nouvelle* [*Nova onda*], Olympus Filme Ltda. 1986, 35mm, couleur, 98’

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Canal+. 1989, 267’

GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion. 1963, 35mm, couleur, 103’

GOLDMAN Henrique, *Jean Charles*, Ja Filmes, Mango Films. 2009, 35mm, couleur, 93’

GONZAGA Adhemar, *Alô alô carnaval* [*Allô allô carnaval*], Cinédia. 1936, 35mm, n&b, 75’

HITCHCOCK Alfred, *La Mort aux trousses* [*North by northwest*], Metro-Goldwyn-Mayer. 1959, 35mm, couleur, 136’

HITCHCOCK Alfred, *Pas de printemps pour Marnie* [*Marnie*], Alfred J. Hitchcock Productions. 1964, 35mm, couleur, 130’

HITCHCOCK Alfred, *Psychose* [*Psycho*], Shamley Productions. 1960, 35mm, n&b, 109’

ILELI Jorge, WANDERLEY Paulo, *J’ai aimé un parieur* [*Amei um bicheiro*], Atlântida Cinematográfica. 1952, 35mm, n&b, 90’

LEGER Fernand, MURPHY Dudley, *Ballet mécanique*, Synchro-Ciné. 1924, 35mm, n&b, 19’

LESTER Richard, *A Hard Day's Night,* Walter Shenson Films, Proscenium Films. 1964, 35mm, n&b, 87’

LESTER Richard, *Help !*, Walter Shenson Films, Subafilms. 1965, 35mm, couleur, 92’

LIMA Victor, *Les cosmonautes* [*Os cosmonautas*], Produções Cinematográficas Herbert Richers. 1962, 35mm, n&b, 87’

LIMA JUNIOR Walter, *Un crime noble* [*Um crime nobre*], TV Globo, Columbia Pictures, RAI. 2001, 35mm, couleur, 87’

LINDSAY-HOGG Michael, *Let it be*, Apple Corps. 1970, 35mm, couleur, 81’

MACEDO Watson, *Attention les navigants* [*Aviso aos navegantes*], Atlântida Cinematográfica. 1950, 35mm, n&b, 111’

MACEDO Watson, *Carnaval en feu* [*Carnaval no fogo*], Atlântida Cinematográfica. 1949, 35mm, n&b, 87’

MACHADO Marcelo, *Tropicália*, Bossa Nova Films, Mojo Pictures, Americas Film Conservancy. 2012, digital, couleur, n&b, 87’

MANKIEWICZ Joseph L., *Cléopâtre* [*Cleopatra*], Twentieth Century Fox, MCL Films S.A., Walwa Films S.A. 1963, 35mm, couleur, 234’

MANGA Carlos, *Le duo du fracas* [*A dupla do barulho*], Atlântida Cinematográfica. 1953, 35mm, n&b, 95’

MAUTNER Jorge, *Le démiurge* [*O demiurgo*], Kaos Filmes. 1972, 16mm, couleur, 65’

MCCAREY Leo, *La route semée d'étoiles* [*Going My Way*], Paramount Pictures. 1944, 35mm, n&b, 126’

MCCAREY Leo, *Les cloches de Sainte-Marie* [*The Bells of St. Mary's*], Rainbow Pictures. 1945, 35mm, n&b, 126’.

MELLO Victor di, *Montée et chute d’un flirt* [*Ascensão e queda de um paquera*], Bennio Produções Cinematográficas, Ipanema Filmes. 1970, 35mm, couleur, 85’

MURNAU F. W. *Tabou*, Murnau-Flaherty Productions. 1931, 35mm, n&b, 86’

OLIVEIRA Manoel de, *Le passé et le présent* [*O passado e o presente*], Centro Português de Cinema (CPC). 1972, 35mm, couleur, 115’

PASCAL Gabriel, *César et Cléopâtre* [*Caesar and Cleopatra*], Gabriel Pascal Productions. 1945, 35mm, couleur, 138’

PASOLINI Pier Paolo, *Médée* [*Medea*], San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen. 1969, 35mm, couleur, 118’

PEIXOTO Mário, *Limite*, Production indépendante. 1931, 35mm, n&b, 120’

POYART Afonso, *Deux lapins* [*Dois coelhos*], Black Maria Filme Video Digital. 2012, Redcode RAW, couleur, 101’

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, Argos Films, Como Films, Daiei Studios et al. 1959, 35mm, n&b, 90’

ROBBINS Jerome, WISE Robert, *West Side Story*, The Mirisch Corporation, Seven Arts Productions. 1961, 65mm, couleur, 153’

ROCHA Glauber, *Barravento*, Iglu Filmes. 1962, 35mm, n&b, 80’

ROCHA Glauber, *Terra em transe* [*Terre en transe*], Difilm, Mapa filmes. 1967, 35mm, n&b, 111’

ROSSELINI Roberto, *Stromboli*, Berit Films, RKO Radio Pictures. 1950, 35mm, n&b, 107’

ROSSELINI Roberto, *Viaggio in Italia* [*Voyage en Italie*], Italia Film, Junior Film, Sveva Film, Société Générale de Cinématographie. 1954, 35mm, n&b, 85’

SENNETT Mack, *Le Roman comique de Charlot et Lolotte* [*Tillie's Punctured Romance*], Keystone Film Company. 1914, 35mm, n&b, 82’

SANTOS Nelson Pereira dos, *Rio 40º* [*Rio 40 graus*], Equipe Moacyr Fenelon. 1954, 35mm, n&b, 90’

SANTOS Nelson Pereira dos, *Rio Zone Nord* [*Rio Zona Norte*], Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas. 1957, 35mm, n&b, 90’

SGANZERLA Rogério, *Le bandit de la lumière rouge* [*O bandido da luz vermelha*], Urano filmes. 1968, 35mm, n&b, 92’

SGANZERLA Rogério, *Copacabana mon amour*, Belair Filmes. 1970, 35mm, couleur, 85’

SGANZERLA Rogério, *Pas de ça araignée* [*Sem essa aranha*], Belair Filmes. 1970, 16mm, couleur, 102’

SGANZERLA Rogério, *Tout n'est pas vrai* [*Nem tudo é verdade*], RS Produções Cinematográficas. 1986, 35mm, couleur, 95’

SUTHERLAND A. Edward, *Too Much Harmony*, Paramount Pictures. 1933, 35mm, n&b, 76’

THE BEATLES, *Magical Mystery Tour*, Apple Corps, British Broadcasting Corporation, Subafilms. 1967, 35mm, couleur, 55’

TORRES Claudio, *La femme invisible* [*A mulher invisível*], Globo Filmes, Conspiração Filmes, Lereby Productions. 2009, 35mm, couleur, 105’

VADIM Roger, *Et Dieu… créa la femme*, Cocinor, Iéna Productions, Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL). 1956, 35mm, couleur, 95’

VISCONTI Elyseu, *Os monstros de babaloo* [*Les monstres de Babaloo*], Elyseu Visconti Produções Cinematográficas. 1970, 35mm, n&b, 100’

<u>*Telenovelas* et séries télévisées</u>

Boogie Oogie. Création : Rui Vilhena. Réalisation : Ricardo Waddington. 185 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 4 août 2014 au 6 mars 2015. *Telenovela*.

Côte à côte [*Lado a lado*]. Création : João Ximenes Braga et Claudia Lage. Réalisation : Dennis Carvalho et Vinícius Coimbra. 154 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 10 septembre 2012 au 8 mars 2013. *Telenovela.*

Engraçadinha, ses amours et ses péchés [*Engraçadinha, seus amores e seus pecados*]. Création : Leopoldo Serran. Réalisation : João Henrique Jardim e Denise Saraceni. 20 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 20 avril au 25 mai 1995. Mini-série.

JK. Création : Maria Adelaide Amaral et Alcides Nogueira. Réalisation : Dennis Carvalho. 47 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 3 janvier au 24 mars 2006. Mini-série.

La beauté du diable [*Anjo Mau*]. Création : Maria Adelaide Amaral. Réalisation : Emílio Di Biase, José Luiz Villamarim et Carlos Araújo. 173 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 8 septembre 1997 au 28 mars 1998. *Telenovela*.

La cité invisible [*Cidade invisível*]. Création : Carlos Saldanha. Réalisation : Júlia Pacheco Jordão et Luis Carone. Production : Prodigo Films, BottleCap Productions et Boipeba Filmes. 7 épisodes. Du 5 février 2021 à présent. Série télévisée.

Le mur [*A Muralha*]. Création : Maria Adelaide Amaral. Réalisation : Alexandre Avancini, Carlos Araújo, Denise Saraceni et al. 51 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 4 janvier au 31 mars 2000. Mini-série.

Mon cher [*Meu Bem Querer*]. Création : Ricardo Linhares. Réalisation : Luís Henrique Rios, João Camargo, Alexandre Avancini et al. 179 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 24 août 1998 au 19 mars 1999. *Telenovela.*

Orgueil et passion [*Orgulho e Paixão*]. Création : Marcos Bernstein. Réalisation : Fred Mayrink. 162 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 20 mars au 24 septembre 2018. *Telenovela.*

Paradis tropical [*Paraíso tropical*]. Création: Gilberto Braga et Ricardo Linhares. Réalisation : Dennis Carvalho. 179 chapitres. Rio de Janeiro, Globo, du 5 mars au 29 septembre 2007. *Telenovela.*

Rome. Création : John Milius, William J. MacDonald et Bruno Heller. Production : John Melfi, Bruno Heller, Anne Thomopoulos et al. 22 épisodes. Du 28 août 2005 au 25 mars 2007. Série télévisée.

Souhaits de femme [*Desejos de Mulher*]. Création : Euclydes Marinho. Réalisation : Dennis Carvalho et José Luiz Villamarim. 185 épisodes. Rio de Janeiro, Globo, du 21 janvier au 24 août 2002. *Telenovela*

Annexes

Resumo substancial em português.....**p. 252**
Extended summary in English.....**p. 305**

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Emitido pela Université Paul Valéry-Montpellier 3

Em cotutela com
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Preparada na école doctorale Langues, Littératures, Cultures, Civilisations /
Instituto de Artes (IA)
E na unité de recherche RIRRA21/
Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Especialidades : **Études cinématographiques et audiovisuelles (Montpellier 3) e Multimeios (Unicamp)**

Apresentada por
Isabel PAZ SALES XIMENES CARMO

CORPOS BRESSANEANOS: procedimentos e estéticas do jogo atoral na obra de Julio Bressane

Resumo substancial em português

Defendida no dia 25 de novembro de 2022, perante o júri composto por

ARAUJO Mateus, Pr, Universidade de São Paulo	Pré-relator
FEENSTRA Pietsie, Pr, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Presidenta
GUIMARAES Pedro, Pr, Universidade Estadual de Campinas	Co-diretor
MARCHIORI Dario, MCF, Université Lyon 2	Pré- relator
MONTEIRO Lucia, Pr, Universidade Federal Fluminense	Membro
SCHEINFEIGEL Maxime, Pr émérite, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Co-diretora

Introdução

Apesar de uma vasta filmografia de mais de 40 filmes, o cineasta brasileiro Julio Bressane construiu um corpo coerente de trabalho, cujo estilo é marcado, ao longo das seis décadas de sua carreira, por uma série de características recorrentes, principalmente por uma necessidade incansável de repensar o cinema, de deslocar o espectador, de reinventar os códigos do espetáculo em busca de um "cinema inocente do cinema", um cinema que se volta para as origens do próprio meio cinematográfico, em um processo que é ao mesmo tempo tateante e instintivo. Isto acontece por meio da deformação das técnicas e operações do cinema clássico e da recorrência de procedimentos de citação ou da invenção de clichês cinematográficos, especialmente clichês do cinema brasileiro, recriando novos caminhos dentro da cinematografia nacional.

Entre as recusas do cinema clássico que o cineasta vem praticando desde os anos 1960 estão a linearidade, o naturalismo e a teleologia, que só são revisitadas de forma particular por Bressane depois de *Brás Cubas* (1985). É o caso de filmes inspirados em figuras reais, como *Sermões: a história de padre Antonio Vieira* (1989) ou *Cleópatra* (2007), que seguem uma certa linearidade narrativa, ou o caso de um trabalho experimental, mas um pouco mais conservador, como *A erva do rato* (2008), que segue uma lógica narrativa de início, meio e fim, mesmo que as motivações dos personagens não pareçam claras para o espectador.

Conhecido por seu estilo paratático e disjuntivo, em muitos de seus filmes o cineasta desenha planos e sequências fragmentados, causalmente não relacionados, desconstruídos. Na maioria dos filmes de Bressane, a narrativa é implodida, com blocos de imagens ligados entre si por um processo de montagem que se recusa a seguir um padrão clássico de lógica, início, meio e fim. Além de vários outros dispositivos, como o aparecimento intencional de claquetes e às vezes do que acontece nos bastidores, a parataxe – uma forma de organizar imagens ou palavras por justaposição – contribui muito para a desconstrução de uma abordagem naturalista ou ilusionista, em busca da revelação do próprio ato de filmar. A isto se soma um método de trabalho baseado em pequenos orçamentos e equipes; seus colaboradores são frequentemente os mesmos, incluindo Rosa Dias, roteirista e esposa do cineasta, o fotógrafo Walter Carvalho, a editora Virgínia Flores, a diretora de arte Moa Batsow, o produtor Bruno Safadi, para não mencionar as filhas de Bressane, Noa e Tande Bressane.

O estilo do diretor também se caracteriza pelas deambulações da câmera, pela inserção de imagens de outros filmes sem ligação direta com a trama e também pela recorrência de temas que percorrem seu trabalho, como a violência (evidente na primeira fase de sua carreira e nos filmes do coletivo Belair[1]) e o erotismo, retrabalhados ao longo dos anos. Também é importante destacar a importância do gesto citacional, composto de inúmeras referências, mais ou menos codificadas em seus filmes, a obras de literatura brasileira, música popular, pintura, filosofia, poesia e artes visuais de diferentes períodos históricos, bem como suas próprias referências à história do cinema, a fim de questionar o meio e a experiência cinematográficos. Esta interdisciplinaridade é sentida em todos os filmes de Bressane e vai além de suas produções cinematográficas, pois ele também publicou quatro livros próprios: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) e *Deslimite* (2011). Todos eles consistem em pequenos ensaios que fundem seu interesse pelo cinema com outras artes e ciências, reforçando, mais uma vez, o caráter intertextual de sua obra.

Vários estudos acadêmicos foram realizados sobre o trabalho de Bressane nas últimas décadas[2], muitos dos quais enfocam os aspectos interdisciplinares de seus filmes, como a ligação com a pintura, a literatura e a música. Eles oferecem uma espécie de análise poético-interpretativa da obra de Bressane. Alguns exemplos são os textos do conjunto de ensaios da *Cinepoética*[3], as pesquisas de Francisco Elinaldo Teixeira e, especialmente, de Bernadette Lyra. Além da relação entre o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e o filme *Brás Cubas*, a pesquisadora também propõe a transmutação do filme *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) em literatura, criando assim uma nova obra inspirada no filme de Bressane. Por mais que estas propostas pareçam tentadoras e abram novas perspectivas de pesquisa e criação artística por parte do pesquisador, nosso estudo é uma espécie de extensão de nosso

[1] Formado por Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez no início de 1970.
[2] Alguns exemplos são BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990; CAMARNEIRO Fábio, « Cinema Inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Julio Bressane », Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016; LYRA Bernardette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, , ECA-USP, 1995; PEDROSO Raquel Cristina Ribeiro, « Machado de Assis e Julio Bressane: imagens da filosofia moral », Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021; SOUSA Adriano Carvalho Araújo e, « O Cinema de Julio Bressane: Transcriação e Imagens da Cultura », Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010 ; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo*, São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2003.
[3] VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995.

mestrado, que tratou do rosto e do corpo no cinema[4]. Assim, a novidade deste trabalho reside em uma perspectiva que não tem sido muito abordada em relação à filmografia do cineasta carioca: a figura do ator e o programa gestual que se constroem em sua obra.

O que nos interessa no trabalho de Bressane é realizar uma análise estética do jogo atoral e da encenação dos corpos, tema ainda pouco estudado no Brasil no campo do cinema experimental, ao qual o cineasta está geralmente associado. Como a intertextualidade, os recursos citacionais, a parataxia, a desnaturalização e a recusa da teleologia, algumas das características mais recorrentes em sua filmografia, interferem, influenciam, articulam, determinam ou não a atuação e a aparência dos corpos? Como a noção de personagem muda na obra de Bressane, dada a narrativa rarefeita da maioria de seus filmes? Como ele coloca em cena a *persona*, ou seja, uma imagem pública e cinematográfica dos atores? Como certos gestos que Bressane atualizou em seu trabalho se misturam com os repertórios gestuais construídos pelos próprios atores? Qual o impacto do trabalho anterior dos atores sobre uma expectativa do público quanto à sua participação nos filmes experimentais de Bressane? Que movimentos cinematográficos e estéticos influenciam a construção da atuação nos filmes de Bressane? Como essas atuações diferem ou se unem no tratamento que o cineasta emprega em relação a cada ator?

Com estas perguntas em mente, observamos quais atores poderiam se tornar objetos de estudo a partir desta perspectiva dos estudos atorais e, neste sentido, escolhemos aqueles com os quais Bressane firmou parceria frequentemente ao longo de sua carreira. Além de Helena Ignez, que foi recentemente objeto de um estudo aprofundado pelos pesquisadores Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira[5], destacam-se três atores: Grande Otelo, Caetano Veloso e Alessandra Negrini.

Grande Otelo, nascido em 1917, em Minas Gerais, foi um dos maiores atores do cinema brasileiro. Ele começou sua carreira ainda criança em circos itinerantes e na Companhia Negra de Revistas; mais tarde, enquanto já trabalhava no teatro de revista, ele se apresentava no Cassino da Urca, um local de prestígio para a elite do Rio de Janeiro. Ele atuou em *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), a primeira produção de Atlântida e o primeiro papel importante do ator, que conquistou fama com as chanchadas. Após o declínio deste gênero, Grande Otelo foi brevemente ostracizado, até ser retomado em

[4] CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes, « (Des)aparições do rosto em *Os olhos sem rosto* », Dissertação de mestrado, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
[5] GUIMARÃES Pedro, OLIVEIRA Sandro de, *Helena Ignez: actrice expérimentale*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018.

Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). O filme lhe abriu novas portas, incluindo uma parceria com Bressane para três longas e um curta-metragem, respectivamente: *A família do barulho* (1970), *O rei do baralho* (1973), *A agonia* (1976) e *Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro* (1975). Praticante da umbanda, esta religião está entrelaçada aos papéis que ele interpreta. Publicamente, por volta dos anos 1970, ele começou a reforçar um discurso político que defendia a classe artística negra.

O músico e compositor Caetano Veloso, ao contrário de Otelo e A. Negrini, não é um ator profissional, embora tenha participado de algumas produções de ficção audiovisual durante sua carreira. Uma figura pública controvertida, não apenas por seu envolvimento no tropicalismo musical, mas também pela construção estética de uma fisicalidade que era a antítese do que era socialmente aceito na época em que despontou na carreira artística, C. Veloso participou de três longas-metragens de Bressane: *Tabu* (1982), *Sermões* e *O mandarim* (1995). Ele protagoniza o primeiro, criando uma versão pessoal do compositor Lamartine Babo; faz uma pequena aparição como o poeta barroco Gregório de Mattos no segundo; e no terceiro, aparece como si mesmo, um anacronismo poético criado por Bressane, ligando a música do início do século XX com a música popular contemporânea.

Por fim, Alessandra Negrini é mais conhecida por seu trabalho na televisão, especialmente a partir da minissérie *Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (Leopoldo Serran, 1995), que a lançou como atriz e cimentou, para o público, certos traços de sua *persona*. Sempre sensual, entre ingênua e libertina, sua figura é frequentemente associada a um certo grupo de personagens do escritor Nelson Rodrigues, mesmo que ela tenha representado apenas um deles, Engraçadinha. Ao mesmo tempo, ainda nos anos 1990, A. Negrini começou a investir no cinema, primeiro em pequenos papéis secundários, até o filme *Cleópatra*, no qual ela é a protagonista. Por ele, ela recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília, sob protestos do público. Com Bressane, ela fez mais dois filmes, *A erva do rato* e *Beduíno* (2016), também nos papéis principais, nos quais sua *persona* é abalada pelo universo experimental do cineasta.

A escolha desses três atores não só levou em conta as parcerias recorrentes, mas também considerou como cada um deles atravessa certos períodos do trabalho de Bressane. Otelo está mais presente na fase inicial, ligado ao Cinema Marginal; C. Veloso, participando dos filmes dos anos 1980 e 1990, aparece em filmes relacionados a temas de interesse do cineasta, tais como música e literatura; e A. Negrini, nos anos 2000 e 2010, atua em produções mais contemporâneas, nas quais o diretor renuncia a procedimentos

estéticos mais radicais, tais como a recusa da linearidade. Assim, com esses três atores, poderemos observar não apenas o jogo atoral sob a direção de Bressane, mas também poderemos nos mover cronologicamente através da extensa obra do cineasta, observando, a partir da forma cinematográfica do ator, como seu estilo muda e é atualizado ao longo do tempo.

O objetivo desta tese é realizar uma análise estética da atuação dos atores que trabalharam com Bressane, a fim de reconhecer até que ponto suas *personae* (cinematográfica, musical, audiovisual) são distanciadas, referenciadas, transmutadas dentro do programa gestual e estético oferecido em cada filme. Também pretendemos identificar certos traços e gestos (motivos e procedimentos, seja em termos de tema ou forma) que são constantemente reatualizados dentro do trabalho de Bressane, em uma forma de autorreferência recorrente. Outro ponto que gostaríamos de destacar são, também, algumas grandes referências artísticas e visuais (principalmente do cinema, literatura e música), que influenciam a construção do jogo de atuação composto entre ator e diretor.

As análises se concentram principalmente nos filmes a fim de derivar deles conceitos que podem nos ajudar em nossa abordagem. A tese não é, portanto, dedicada a partes puramente teóricas, mas se concentra sobretudo na tarefa heurística de análise: os filmes e os atores são o foco de nosso olhar. Intertextualidade e, sobretudo, transdisciplinaridade são as palavras que nos guiaram no decorrer da pesquisa, principalmente porque o próprio cineasta as invoca em cada momento de sua filmografia. Para compreender a presença dos atores e sua razão de ser nos filmes de Bressane, é necessário compreender suas trajetórias, a forma como suas *personae* são previamente informadas por seus trabalhos anteriores, os programas gestuais, os regimes de atuação e os gêneros cinematográficos aos quais estão associados, a fim de relacioná-los ao que é encenado nos filmes, as referências que o cineasta implica nestas construções e as estratégias do próprio dispositivo às quais ele recorre.

Apesar de recorrer a pesquisadores dos estudos atorais e do *star system*, como James Naremore, Jacqueline Nacache, Odette Aslan, Christian Viviani, Christophe Damour, Richard Dyer e Roberta Pearson, entre outros, nossa intenção não é enumerar exaustivamente escolas, teóricos ou correntes, mas acioná-las a partir dos objetos, a fim de esclarecer nossa análise e permitir a abertura de novas interpretações e leituras da presença do ator na filmografia do cineasta. Esta tese deseja, portanto, fazer parte de uma linha que começa a surgir, a dos estudos atorais dentro do cinema experimental, na esteira

de pesquisas como as realizadas por Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira[6], que abriram o caminho para entender o que seria o "ator experimental". Esperamos colaborar para propor estratégias de análise do trabalho do ator, com base nos cinco eixos de análise propostos por Pedro Guimarães[7] em sua metodologia para abordar o trabalho do ator no cinema: ator e diretor; ator e mídia; ator e mise-en-scène; ator e técnica e ator e personagem. Sem esgotá-los completamente, entendemos que todos eles estão envolvidos nas análises aqui realizadas, justamente devido ao tratamento transversal que damos aos objetos.

Assim, a tese será organizada em três capítulos, subdivididos em temas, cada um dedicado à figura de um dos atores. Vamos explorar o trabalho de atuação desenvolvido nos filmes em que atuam, apresentando cada produção com um contexto histórico, detalhando, se possível, em termos de recepção e circulação, assim como identificando influências e suas principais características formais.

Em seguida, procederemos à análise da *persona* do ator, sua trajetória artística e suas posições políticas, bem como a algumas apreciações de seu trabalho e suas características marcantes, como a tipificação e algumas construções do imaginário social associado ao ator, levando em conta outras obras e posições de sua vida artística e pública. A análise do jogo atoral nos filmes de Bressane levará em conta a caracterização, o corpo e as expressões vocais, por meio de gestos e movimentos, os diálogos e os sons construídos e desenvolvidos pelos atores, colocando-os sempre em relação com a encenação, a montagem e a trilha sonora, relações das quais podem nascer efeitos de sentido. Além disso, a fim de aprofundar esta análise estética do trabalho do ator, faremos comparações com o trabalho de outros cineastas que podem construir um paralelo significativo com o proposto pelo cineasta.

Nossa tese é baseada em uma pesquisa bibliográfica, a fim de comparar algumas teorias e outras análises já realizadas com nossos objetos de estudo. Também se baseia em pesquisas documentais, utilizando como fontes entrevistas e reportagens publicadas em jornais e revistas, acessíveis por bancos de dados abertos ao público, como a Biblioteca Nacional, e coleções de periódicos disponíveis online, como a *Folha de S. Paulo* e o *Estado de S. Paulo*. Também foram utilizadas entrevistas gravadas em vídeo ou áudio em podcasts disponíveis online, devidamente referenciadas no corpo da tese.

[6] Principalmente o estudo recentemente publicado, GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit.
[7] GUIMARÃES Pedro, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 81-92.

Finalmente, assinalamos que o estudo aqui realizado toma certas liberdades com a análise dos objetos, que são justificadas pela relevância de certos filmes em relação a outros na filmografia do cineasta. É o que acontece no segundo capítulo da tese, dedicado a Caetano Veloso, no qual nos concentramos em *Tabu*, o único dos três filmes em que o músico interpreta o protagonista. Assim, os capítulos seguem um roteiro mais ou menos semelhante, mas não totalmente simétricos entre si, já que do ponto de vista heurístico consideramos que algumas produções atraem a atenção do analista mais do que outras. Nesta configuração, pretendemos questionar o trabalho do ator dentro da filmografia de Julio Bressane, e o impacto das parcerias aqui analisadas sobre a *persona* de cada ator.

Capítulo 1: Grande Otelo

"Sendo ele mesmo e mais do que ele mesmo, o ator nunca entra inocentemente em um filme"[8], diz André Gardies. Uma declaração semelhante será feita pelos pesquisadores Gérard-Denis Farcy e René Prédal: "não há casting *ex nihilo*"[9], o elenco não surge do nada: as diferentes instâncias atorais interferem na composição do elenco. Isso significa que o ato de elencar atores e atrizes para determinados papéis não é unívoco e leva em consideração diversos fatores, tais como as características físicas do ator que atendem às necessidades do roteiro, a "aura" pessoal ou qualidades fotogênicas atribuídas à sua presença diante da câmera, as posições políticas e sociais de sua personalidade pública, ou uma tipologia de personagem ou gênero cinematográfico associado a um determinado ator ou atriz, que às vezes deixam uma marca indelével na trajetória de muitos profissionais.

Como um dos representantes do cinema experimental brasileiro, Julio Bressane utiliza atores e atrizes de diferentes formações e experiências, tanto profissionais quanto não profissionais, para compor o elenco de seus filmes ao longo de sua obra. Suas escolhas são abrangentes e levam em consideração múltiplos aspectos, não apenas a atuação, a parte mais técnica e visível do trabalho dos atores, mas também suas *personae*[10], um conceito amplamente utilizado nos estudos dos atores.

O que é interessante para nós, no âmbito dos estudos atorais, é uma particularidade do termo *persona*, na verdade, uma ambivalência: a ligação da *persona*, ao mesmo tempo, com o caráter artificial, a máscara e o papel da comédia ou tragédia; e o caráter pessoal, da verdadeira natureza do indivíduo. É nesta ambivalência que se baseiam os estudos sobre o ator ao utilizar o termo *persona*, que, segundo Pedro Guimarães, "compreende a parte abstrata, invisível ou simbólica do seu trabalho"[11]. Ou seja, a *persona* é a imagem pública do ator, construída, novamente segundo Guimarães, a partir de discursos

[8] GARDIES André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 1, nº 1, 1980, p. 77-78.
[9] FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL René in NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003), p. 92.
[10] Originalmente, de acordo com Marcel Mauss, na Roma antiga, o termo *persona* significava "máscara". Mais tarde, os etimologistas latinos tentaram explicar a origem da palavra pela associação com a máscara teatral, através da qual a voz do ator saía (*per*, através, *sona*, som). Gradualmente, o termo *persona* tornou-se de fato associado à pessoa, primeiro na lei, depois em seu sentido moral e religioso, culminando no conceito do "eu" como uma categoria séculos mais tarde com Immanuel Kant. Cf. MAUSS Marcel, « Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu' », in MAUSS Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1950), pp. 367-398.
[11] GUIMARAES, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », op. cit., p. 83.

cinematográficos (tipos de personagens que ele interpreta e filiação a gêneros específicos) e extrafílmicos (posições políticas, a imagem construída pela mídia e publicidade etc.).

Um dos mais importantes princípios norteadores dos filmes de Bressane é a intertextualidade, que investe na reformulação ou purificação de certos clichês cinematográficos, seja na própria *mise en scène*, na inserção de extratos visuais ou na trilha sonora de filmes de outros autores ou do próprio Bressane. Em entrevista para o catálogo da retrospectiva de sua obra, realizada em São Paulo em 2003, o cineasta sublinha este fato, dizendo que "o meu cinema sempre foi uma observação, uma criação, uma invenção em cima de alguns clichês, em que 90% são clichês do cinema feitos no cinema brasileiro. Os meus filmes têm essa relação muito forte com esses clichês."[12] Um dos principais clichês abordados por Bressane são as chanchadas, gênero de comédia musical muito popular no Brasil durante os anos 1930 a 1950, que passou por uma revalorização com os cineastas marginais. Esses absorveram a paródia, o pastiche e o "riso debochado e anárquico"[13] do gênero e os consagraram como alguns dos elementos fundadores do Cinema Marginal, do qual Bressane fez parte.

Assim, a intertextualidade cinematográfica também utiliza os corpos dos artistas como ferramenta para construir ou sublinhar tais citações, convocando certos atores associados a um gênero específico, tipo de personagem ou sua *persona*. Como aponta Pedro Guimarães, "o corpo do ator é justamente um dos mais eficazes elementos de construção de processos citacionais, que alia cineastas e modelos estéticos pelo reemprego da *persona* dos intérpretes"[14].

É o caso de Grande Otelo, que começou a trabalhar com Bressane em *A família do barulho*, um dos filmes emblemáticos do Cinema Marginal e primeiro fruto da Belair. Apesar do papel relativamente modesto no filme, Grande Otelo já era bem conhecido do público em geral. Sua longa carreira artística começou ainda criança, em Minas Gerais. Das apresentações informais de rua às aparições no circo, ele participou da Companhia Negra de Revistas (1924-1925), da qual foi a estrela prodigiosa aos seis anos de idade. Foi nessa época que ele começou a ser chamado de Otelo. Após um período turbulento, Otelo entrou para a companhia de teatro Jardel Jércolis, que seria um de seus principais mentores. Em 1935, ele se estabeleceu permanentemente no Rio de Janeiro, onde sua

[12] *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane* (Catalogue), São Paulo, Sesc São Paulo, 2003, p. 11.
[13] VIEIRA João Luiz, « Chanchada e a estética do lixo », *Contracampo*, Imagem e Informação 5, vol. 170, nº 23, 2º sem, 2000, p. 174.
[14] GUIMARÃES Pedro, « Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro », *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 21, nº 1 (jan-abr), 2014, p. 301.

carreira decolou no teatro de revista e nos cassinos. Grande Otelo tornou-se um ator quase sem formação técnica, sendo um profissional autodidata. Ele também trabalhou em rádio, mas foi no cinema que teve destaque, atuando não só em comédias, mas também em dramas, gênero no qual obteve papéis principais, como *Moleque Tião* e *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Apesar da carreira multifacetada, Grande Otelo é lembrado principalmente por seu trabalho nas chanchadas. Durante muitos anos, desempenhou papéis secundários ao lado de atores principais como Oscarito e Ankito, sem deixar de ser um dos destaques do elenco. Nos filmes, ele desempenhou repetidamente o papel do "garoto preguiçoso e malandro", um estereótipo muitas vezes associado à população negra, mas que também foi reforçado pelo tipo físico pequeno e magro do ator.

No primeiro filme com Bressane, *A família do barulho*, Grande Otelo é um personagem homossexual efeminado, com gestos, palavras e tons de voz que reproduzem os estereótipos associados à figura homossexual para conseguir um certo efeito cômico. A Divina Dama, nome do personagem, serve de intercessor entre os personagens de Kleber Santos e Guará Rodrigues na busca de uma odalisca (Maria Gladys). Este personagem gay e efeminado se encaixa com os demais, constituindo assim um mundo de marginais. A arte do transformismo não era estranha a Otelo, que geralmente interpretava personagens vestidos de mulher nas chanchadas, algo sempre feito no tom da paródia. Essas figuras homossexuais/transformistas interpretadas pelo ator sempre poderiam ser facilmente destacadas do personagem do qual emergiu, já que normalmente eram criadas em números musicais intradiegéticos. Um exemplo disso são as famosas cenas de *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), uma paródia de Romeu e Julieta, interpretados por Oscarito e Otelo, respectivamente.

Ao contrário dos outros personagens em *A família do barulho*, Divina Dama tem um nome, se refere a um passado e tem falas mais estruturadas, sem a recorrência de slogans repetitivos, como "Essa é violenta" ou "Cala a boca, babaca", proferidos à exaustão pelos outros. Isso pode ser visto e ouvido na primeira sequência em que Otelo aparece discutindo com "Guará" e "Kleber". A construção de tal personagem, baseada em um certo naturalismo, se destaca dos demais, já que no Cinema Marginal "o corpo e o rosto portam nada ou quase nada sobre seu interior e fogem a comportamentos que lhes

forneçam unidade e coerência, qualquer explicação psicológica se mostrando insuficiente ou desnecessária"[15], como bem nos diz a pesquisadora Fernanda Fava.

A pantomima adotada por Otelo no filme consiste em gestos como mão na cintura, gesticulação no ar, quadril solto e voz afetada. Ao contrário dos personagens travestis das chanchadas, que usavam perucas, meias e vestidos para marcar a diferença com os personagens de origem, a Divina Dama se caracteriza por jeans e um simples colete, roupa comum da época. Assim, é o repertório gestual e vocal utilizado por Otelo que reforçará a homossexualidade do personagem.

Em *A família do barulho*, Grande Otelo participa de cinco cenas: duas delas com "Kleber" e "Guará" (sendo a segunda uma repetição filmada da primeira); duas com Helena Ignez, e uma em que o ator está sozinho. Todas as cenas são frontais, com uma câmera fixa e enquadramento de corpo inteiro, exceto a última, que é um plano aproximado do rosto do ator. É nesta última sequência, quase em close-up, que Otelo canta um trecho da canção temática de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), "As time goes goes by". Sozinho, iluminado por uma luz forte, a cena lhe dá a oportunidade de explorar uma veia tragicômica: ele usa algumas de suas habilidades mais conhecidas, como cantar, a habilidade de falar línguas diferentes (ou fazer uma miscelânea delas), a expressividade facial e a mudança dinâmica de tom para entregar uma declamação histriônica: "You must remember this, a kiss still a kiss... Meu nome é Divina Dama. Um dia, você conhecerá minha história. Mas eu amei Greta Garbo".

Durante esse curto monólogo, notamos a mudança de tom, ritmo e expressão, tanto na voz quanto nos movimentos corporais e faciais de Otelo. De uma expressão suave, quase terna, ele entra numa espécie de explosão emocional na frase "mas eu amei Greta Garbo!", durante a qual ele eleva o queixo e dilata as narinas. A velocidade com que ele muda de tom marca seu estilo vaudeville, originário do teatro de variedades e do circo. A escolha de tais parâmetros pode ter tido origem na trajetória de Otelo como um ator conhecido em chanchadas, para marcar esta influência e a relação de *A família do barulho* com o gênero cinematográfico popular. Parece que não há interesse de Bressane em fazer uma transformação radical na atuação de Otelo, mas sim uma exacerbação dos mesmos traços e gestos que o marcaram como ator de cinema.

[15] FAVA Fernanda Andrade, « Eu indecifrável: o ator no underground brasileiro e argentino », *Imagofagia*, nº 24, 2021, p. 608-609.

Duas outras cenas, uma delas sendo o ensaio da outra, podem aproximar Otelo do conceito de "ator estrutural" formulado por Sandro de Oliveira[16], mas mais por meio da montagem, ou seja, da manipulação do cineasta na forma final do filme, do que através do jogo atoral em si. De fato, comparando as duas cenas, a terminada e a ensaiada, notamos que a pantomima de Otelo (o tom de voz afetado, a mão na cintura, os movimentos do tronco e da cabeça de um lado para o outro) é praticamente a mesma, exceto pela hesitação na cena ensaiada. Dessa forma, Otelo não está exatamente experimentando o gesto como faz Ignez em *Cuidado madame* (1970), em uma cena específica na qual ela varia em tom e intensidade de gesto e voz, mas está praticando um gesto que ele já criou e ensaiou para seu personagem.

Nas duas outras cenas das quais participa, Otelo encena com Helena Ignez. Na primeira, fica claro o traço burlesco do jogo do ator, ao sair correndo com as pernas arqueadas e os braços para cima, como se estivesse sendo escorraçado pela nova geração de atores do Cinema Marginal, ali representada por Ignez. Na segunda, por outro lado, Ignez e Otelo aparecem compartilhando uma fruta, como que num momento de cumplicidade total dos bastidores, indicativo do respeito e a reverência de um pelo outro, tal qual uma cena de *Sem essa aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), em que a atriz faz um gesto de referência a Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

Em ambas as cenas, é claro o tom cômico do ator. O gênero da comédia permite esse distanciamento mais perceptível entre o personagem e o ator, uma vez que muitas vezes se baseia na "anarquia expressiva"[17], o que de certa forma impede uma identificação direta entre o espectador e o personagem. No universo do cinema experimental, especialmente no mundo estilizado dos filmes da Belair, o mesmo fenômeno poderia ser observado. Mas, ao contrário da anarquia expressiva da comédia burlesca, que de alguma forma se justifica na diegese, a anarquia expressiva do ator no cinema experimental tende a provocar ruído de forma infinita[18] contra o sistema clássico e psicológico de representação. Na comédia, é um absurdo racionalizado; no experimental, é um absurdo puro, sem sentido.

Entretanto, é importante dizer que este desapego, esse modo de apresentação – mais do que representação – é mais frequente em Ignez ou em outros atores mais

[16] OLIVEIRA Sandro de, « O ator estrutural no cinema », *Eco-Pós*, v. 24, n. 1, 2021, pp. 213-234
[17] NAREMORE, *Acting in the cinema*, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1988, pp. 114-130.
[18] GARDNIER, Ruy, « Um pensamento sobre o ator marginal », *Contracampo*, URL : http://www.contracampo.com.br/38/atormarginal.htm [acesso em 10 de jan. 2022].

acostumados ao registro experimental. Apesar de sua fluidez na troca de estilos, entre os polos dramático e cômico, e a disposição de diferentes habilidades (canto, expressividade, agilidade no movimento, improvisação), Otelo está sempre baseado na concretude de um personagem e de um programa gestual projetado por ele, neste caso, para a Divina Dama.

Em *O rei do baralho*, segunda colaboração entre Bressane e Otelo, o cineasta radicaliza o estilo baseado na intertextualidade, nas citações e referências, fazendo do filme um decalque consciente e deliberadamente imperfeito de pelo menos dois gêneros: a chanchada, ela mesma uma espécie de paródia subdesenvolvida dos filmes musicais norte-americanos, e os filmes B de Hollywood, que aproveitaram as sobras das grandes produções para criar obras menores, não menos apreciadas pelo público.

Um dos principais traços de *O rei do baralho* é a homenagem prestada a Grande Otelo. Nesse filme, podemos observar referências a sua carreira artística nos palcos de teatro de revista, em chanchadas e dramas, além de vermos, neste mundo fictício, eventos, fatos e características da *persona* de Otelo. Alguns deles são a boemia associada ao ator, a religião professada por ele (a umbanda), além de citações à sua carreira nos cassinos e no teatro de revista. O filme começa com um prólogo de bastidores, comum na filmografia de Bressane. Mostra os principais atores, Otelo e Marta Anderson, se preparando em seus camarins para começar a filmar, ou seja, exibe ostensivamente a transformação deles nos personagens do filme, à maneira dos planos iniciais de *O casamento do Carlitos* (Mack Sennet, 1914), quando vemos a atriz Marie Dressler se transformar em Tillie, a protagonista do filme. Dessa forma, mais uma vez, Bressane aponta para o dispositivo cinematográfico, exibindo nessa cena, além da transformação dos atores em personagens, membros da equipe de filmagem.

Um outro procedimento se destaca em *O rei do baralho*: o uso persistente de close-ups, colocando em evidência o rosto de Otelo. Em vez de sublinhar a expressividade do ator/personagem, o que é normal para um ator de cômico como Otelo, conhecido por suas expressões faciais, notadamente o gesto da "boca em flor", seus close-ups enfatizam a imobilidade do rosto, a dureza dos traços, ou seja, um "rosto-máscara", um rosto inexpressivo de onde deverá ainda surgir o rosto-expressão, segundo Mikhail Iampolski[19].

Esta ausência do movimento facial, comumente associado a uma psicologização do personagem e que permite a ênfase no trabalho do ator, também se estende ao corpo, em uma transposição rosto-corpo/corpo-rosto. Tanto em close-up quanto em

[19] IAMPOLSKI Mikhaïl, « Visage-masque, visage-machine », in ALBERA François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur : actes du Colloque de Lausanne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 31.

enquadramento mais aberto, o rosto e o corpo do ator são frequentemente filmados de frente ou de perfil, em planos longos, muitas vezes estáticos, o que enfatiza ainda mais o minimalismo da atuação de Otelo. O ator é filmado em close-ups, às vezes permanecendo em silêncio diante da câmera, o que confere uma qualidade poética raramente vista em relação à figura de Grande Otelo. Dois planos, nos quais o rosto de Otelo é colocado em contraste com um fundo montanhoso, nos lembram a intercambialidade de rostos e paisagens naturais proposta por Edgar Morin. Segundo o pesquisador, os planos em que esses elementos são mostrados criam uma ligação entre um e outro, "como se uma simbiose afetiva ligasse necessariamente o antropos e o cosmos"[20]. Tais close-ups de Otelo conectam intimamente a paisagem rochosa do Rio de Janeiro a um de seus maiores símbolos cinematográficos.

A imobilidade do rosto de Otelo é, em outros momentos do filme, perturbada por movimentos mínimos. Um grande exemplo é o da cena em que o ator, filmado em plongée, joga baralho com outros personagens (enquadrados em outros planos). Sozinho, iluminado por um pendente oscilante, Otelo simula diversas expressões de dúvida, desconfiança ou mesmo alegria. Esse momento de expressividade experimental se contrapõe ao que se espera de um jogador de cartas – a neutralidade das expressões, a famosa *poker face*. Otelo subverte essa expectativa ao colocar ostensivamente as expressões faciais no centro do plano. Esse dinamismo de expressão também lembra a velocidade física do burlesco, que insiste na repetição de certos gestos ou expressões para conseguir um efeito cômico.

Em outras cenas, é perceptível as referências às chanchadas: uma delas, Marta Anderson, a Loira do Bacará, sussurra ao ouvido de Otelo. A reação que o espectador vê é um movimento frenético da orelha do ator (um órgão cuja função principal é recepção, não emissão, e que não faz parte do expressivo triângulo facial composto pelos olhos e boca), como se a própria orelha mostrasse interesse ou surpresa. Essa cena aponta para uma outra do filme *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), na qual Oscarito e Otelo cochicham na orelha um do outro, sem que o espectador, nem o vilão interpretado por José Lewgoy, possa ouvir o que está sendo tramado (a fuga dos personagens).

O rei do baralho também destaca uma série de elementos da cultura e da raça do ator. Os debates raciais foram por muito tempo relegados ao segundo plano por Otelo, considerando que o ator estava inserido em um universo cinematográfico

[20] MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 78.

predominantemente branco, onde o mito da democracia racial[21] tinha que ser reforçado em todos os momentos. Foi por volta dos anos 1960, um período de maior abertura e valorização da presença de atores negros no cinema, que Grande Otelo começou a falar mais publicamente sobre sua representatividade como estrela negra de cinema[22]. Esses elementos da cultura e raça negra são colocados no centro de *O rei do baralho* e associados à figura de Otelo, praticante da umbanda, por meio de símbolos como o preto velho, o despacho, as oferendas, a leitura de cartas e a presença de uma mãe de santo. Esses momentos reduzem os limites entre a vida profissional e a vida pessoal e política do ator, sugerindo uma sobreposição entre os elementos dessas diferentes instâncias.

O personagem interpretado por Otelo, entretanto, afasta-se do malandro estereotipado, que ele interpretou exaustivamente nas chanchadas, para interpretar uma espécie de Humphrey Bogart, um misterioso e taciturno anti-herói dos filmes *noir*, mas negro e pequeno, ao contrário do típico ator branco de Hollywood, alto e vestido com um sobretudo. O burlesco de Otelo é ofuscado por este filtro que parodia o gênero detetive hollywoodiano. Assim, embora seja também uma clara paródia das comédias populares, das quais se esperaria o símbolo cômico, o que se destaca é uma faceta minimalista do ator, cuja *persona* é transfigurada por procedimentos do cinema experimental, em planos longos e grandes planos do rosto, mais distante das grotescas e cômicas expressões nas comédias.

É na última parceria com Bressane, *A agonia*, que a presença de Otelo pode ser mais estreitamente associada ao malandro, através de seu traje composto por uma blusa branca semiaberta e uma corrente de ouro pendurada no pescoço. A participação do ator é pontual e parece ocorrer como se estivesse entre parênteses. Ela é também marcada pela centralidade do verbo e da voz, em contraste com os dois filmes discutidos acima, nos quais o ator investe grande parte de sua atuação em uma corporalidade que resvala para

[21] A ideia de democracia racial se desenvolveu após a publicação do livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933. Este trabalho, ao contrário dos paradigmas eugenistas da época, defendeu a importância da raça negra na cultura brasileira e que, portanto, ela deveria ser integrada à sociedade. Apesar de sua natureza relativamente progressiva, este pensamento deu origem a uma espécie de racismo velado no Brasil. Ao contrário dos Estados Unidos, onde houve uma separação radical entre negros e brancos, simbolizada pelo apartheid, no Brasil há uma aproximação muito maior entre as raças, muitas vezes devido às relações de trabalho. Esta intimidade esconde um racismo enraizado desde o período da escravidão e pretende justificar certas atitudes racistas assumidas pelos brancos. Consequentemente, a democracia racial é considerada um mito.

[22] Segundo Robert Stam, o fato de ele ter sido praticamente a única figura negra de destaque nacional no cinema e de ter atuado quase exclusivamente com atores brancos tornou a questão “um pesado 'fardo de representação'” para Otelo, que evitou fazer declarações críticas. STAM Robert, *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008 (2007), p. 158.

o excesso (*A família do barulho*) ou que relega o movimento a cenas específicas, notadamente com expressões faciais, mas cuja corporalidade permanece ligada a um minimalismo desconcertante diante da *persona* do ator (*O rei do baralho*). Este "vocoverbocentrismo"[23] também é encontrado em oposição a *Limite* (Mário Peixoto, 1931), um filme silencioso produzido no auge da era do cinema sonoro e que serviu de inspiração para Bressane em *A agonia*.

Em determinada cena do filme, a voz do personagem de Joel Barcelos é dublada por Otelo, num desencontro proposital entre corpo e voz, criado pelo cineasta. Tal procedimento é chamado por André Gaudreault e François Jost de "voz ligada"[24], quando se trata de uma voz *in*, mas não que coincide com o corpo que a emite. Isso provoca uma sensação de profundo estranhamento ao espectador, já que tanto a voz de Otelo quanto a de Barcelos são conhecidas do público. Em outra cena na qual os personagens de Otelo e Barcelos se encontram, é o próprio Bressane que dubla Barcelos, criando um encontro entre ator e cineasta no plano sonoro. Tal procedimento de troca de vozes lembra a gira, cerimônia de incorporação das entidades da umbanda, na qual o corpo e a voz do praticante se tornam um meio de comunicação para a manifestação divina, independentemente da entidade incorporada.

Por meio da pós-sincronização, a criação do ator, tanto vocal quanto física, parece estar sujeita à vontade do cineasta ou do montador. O realizador pode, ao montar o filme, recombinar, de diferentes maneiras, de acordo com diferentes escolhas estéticas, os corpos e as vozes dos atores, criando novas "criaturas cinematográficas", de acordo com o conceito formulado por Christian Viviani[25]. Nesse caso, a própria materialidade do meio cinematográfico e seus processos de pós-produção interferem no jogo atoral. É uma ruptura da corporalidade do ator como material primário de seu trabalho, deixando os efeitos de pós-produção reconfigurar a totalidade de seu corpo.

---

[23] Proposta de fusão dos termos 'vococentrismo' e 'cinema verbo-centrado', criado por Michel Chion. Segundo o autor, o vococentrismo é "um processo pelo qual, em um conjunto sonoro, a voz atrai e centraliza espontaneamente nossa atenção". No caso do cinema verbo-centrado, todos os elementos – encenação, atuação, design de som e imagem – são projetados em torno do diálogo. CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013 (1990), p. 203. Coicidentemente, Bressane usa um termo próximo ao que propomos, 'verbivocovisual', para falar sobre trocadilhos verbais e visuais em um ensaio ('Mnemosyne : les signes parmi nous'). BRESSANE Julio, *Deslimite*, Rio de Janeiro, Imago, 2011, p. 35.

[24] GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2017 (1990), p. 111.

[25] VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.

Em outra sequência, na qual Otelo está no quintal de uma casa, a voz do ator é manipulada para erradicar qualquer efeito naturalista: além da discrepância imagem/som, em certo ponto o personagem começa a falar e cantar em espanhol. A voz perde a firmeza dos discursos anteriores e se transforma em um balbuciar que combina com a expressão quase desfigurada do ator, simulando um desespero histriônico. Em determinado momento na mesma sequência, o próprio Bressane aparece, enquanto realizador. É um momento em que o ator se desliga completamente da ficção cinematográfica quando vê o diretor, mas entra em outra realidade que é a da realização do filme. Este encontro esbate os limites entre o mundo diegético e o extradiegético, entre a ficção e a realização dessa ficção. Isso é evidente pelo tom cômico de descomprometimento entre o criador e a criatura, a qual se rebela e até pede para apagar sua existência cinematográfica ("Ô Julinho! Como é que você me mete num negócio desse? Tira meu nome do filme, que eu não tô nessa, isso é palhaçada! Tchau!"). É a última cena de Otelo em um filme de Bressane, no qual o ator, em tom de despedida, deixa transparecer a intimidade entre os dois profissionais.

Em *A agonia*, a *persona* do ator muda por meio da constante intervenção do próprio diretor durante sua apresentação. O artifício da troca de vozes e de discursos intervém frequentemente para desestabilizar uma narrativa já precária, construindo significados diferentes dos da transparência clássica. A interferência do diretor parece expor a mão que guia essa narrativa, sublinhando a existência do "grande imagista"[26], para demonstrar que Bressane não tem controle total sobre sua própria obra ou sobre suas criaturas cinematográficas, aqui construídas a partir da corporeidade dos atores e dos efeitos da pós-produção.

Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro foi um curta-ensaio filmado antes de *A agonia*. Nele, Otelo age como um interlocutor de Bressane, declamando aforismas criados pelo próprio cineasta, ditas muitas vezes em tom enigmático, mas que, em contraponto, são ironizadas por Otelo. O curta faz uso da figura de Otelo como um representante do cinema comercial ("O cinema brasileiro está de olho no sucesso") e sua ligação com o cinema experimental, simbolizado pelo próprio Bressane ("O cinema experimental está de olho na sucessão"). A mensagem não é extinguir, negar a existência ou repudiar um ao outro, mas assegurar uma coexistência necessária para o cinema, a arte do futuro e a arte do sonho.

[26] Instância de enunciação fílmica que pode, segundo André Gaudreault e François Jost, ser "mais ou menos sensível", dependendo do filme. GAUDREAULT, JOST, op. cit., p. 66.

Apesar da precária circulação dos filmes de Bressane, seja por motivos de censura ou pela rejeição do mercado de exploração ao experimentalismo cinematográfico, a presença de Otelo nesses três longas é interessante pela reelaboração das tipificações vividas por ele no cinema, mas também pelas diferentes relações com sua *persona*, traçadas no discurso extracinematográfico e, muitas vezes, pelo próprio ator.

Ao radicalizar seu estilo, com narrativas cada vez mais raras e fragmentadas, Bressane também direciona Otelo nesta radicalização, purgando a figuração e o estereótipo a que foi submetido no cinema convencional a fim de retrabalhar estas características dentro do cinema experimental. Os elementos-chave que nos permitem identificar a *persona* de Otelo estão lá, mas são transformados e intercalados com outros elementos. Vários procedimentos, como o enquadramento, a duração e a fixidez dos planos, a paisagem sonora e a montagem, também interferem no jogo atoral de Otelo.

Depois de sua parceria com Bressane, Otelo continuou a trabalhar no cinema comercial e especialmente na televisão, em papéis secundários, geralmente em comédias e novelas. Ele morreu em Paris, em 26 de novembro de 1993, a caminho para o Festival de Cinéma des Trois Continents, onde seria homenageado.

Capítulo 2: Caetano Veloso

Em 1965, ao lado de Eduardo Escorel, Bressane filmou *Bethânia bem de perto, a propósito de um show*. O filme registra em formato documental o primeiro show da cantora Maria Bethânia no Rio de Janeiro. Esse primeiro contato audiovisual de Bressane com o mundo da música é transmutado ao longo dos anos, tornando-se em uma verdadeira obsessão do cineasta com a música popular brasileira, cujas canções "desempenham papel de narrador/comentador trabalhando num cruzamento de signos imagéticos e sonoros, propondo decifrações"[27], segundo a pesquisadora Virginia Osorio Flôres. É o próprio Bressane que escolhe cada música que compõe a paisagem sonora[28] de seus filmes. Os gêneros musicais geralmente variam de marchinhas carnavalescas a sambas, boleros e outros clássicos da canção popular brasileira, mas também incluem o jazz e o rock americano de Louis Armstrong, Bob Dylan e Jimi Hendrix, por exemplo. As trilhas sonoras são infundidas também com trechos de partituras de filmes, muitos dos quais provenientes das obras de Alfred Hitchcock, como *Marnie: confissões de uma ladra* (1964) e *Psicose* (1960).

Dois filmes de Bressane têm temas mais enraizados no universo musical: *Tabu* e *O mandarim*. O primeiro é o encontro imaginário do cineasta de grandes nomes da música e da literatura brasileira, colocado em paralelo com o filme homônimo de F. W. Murnau e Robert Flaherty; o segundo, uma espécie de biografia transmutada de um grande ídolo de Bressane, o intérprete musical Mário Reis. Em ambos os filmes, Bressane convoca músicos populares para desempenhar os papéis principais e secundários, tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa e Edu Lobo. É importante ressaltar, entretanto, que embora não sejam atores profissionais do cinema, esses artistas são estrelas renomadas da indústria musical brasileira. Essas escolhas transpõem as

[27] FLORES Virgina Osorio, « Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane », in FONSECA Eduardo Dias, RAMALHO Fábio Allan Mendes (Dir.), *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*, Foz do Iguaçu, EDUNILA, 2020, p. 84.

[28] Cunhado pelo compositor e pesquisador canadense Raymond Murray Schafer, o conceito de "paisagem sonora" se refere a "qualquer área de estudo acústico". Para ele, uma paisagem sonora pode ser uma composição musical, um programa de rádio ou qualquer outro som, que pode ser isolado para análise da mesma forma que uma paisagem geográfica. Minha tradução de: « any acoustic field of study ». SCHAFER Raymond Murray, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, New York: Knopf, 1994 [1977], p. 7. Esse conceito foi adotado por pesquisadores de filmes experimentais que dão à trilha sonora o mesmo status que a trilha visual. Desta forma, a paisagem sonora – ou também imagem sonora, uma expressão usada como sinônimo – seria um material cinematográfico cheio de significados, abrangendo sons ambientes, ruídos, vozes, música intra ou extradiegética, assim como o silêncio.

fronteiras entre uma indústria e outra, entre o mundo do cinema e da música, dentro do mundo maior do entretenimento.

Nesse capítulo, estamos interessados em entender a escolha do cantor e compositor Caetano Veloso para integrar o elenco de *Tabu*, no qual interpreta Lamartine Babo, um dos personagens principais do filme. Tentaremos entender como o estrelato de um interfere na concepção fílmica do outro; como as fisicalidades são ativadas no palco e na tela. Nisto, também estamos interessados em repensar a própria categoria de ator, o que também implica em certas subcategorias, tais como "não ator", ator não-profissional e ator "natural".

Por meio de sua presença, sua *persona*, sua obra, acreditamos que a figura de C. Veloso realiza uma triangulação do tempo dentro do filme, ligando o modernismo literário-musical vivido nas décadas de 1920 e 1930 ao movimento tropicalista, também literário-musical, dos anos 1960-1970, e à época atual da produção e filmagem de *Tabu*, filmado num contexto de distensão política e nas vésperas do movimento Diretas Já[29]. Nesse sentido, em vez de trabalhar a atuação destes atores-músicos em performances que exigem técnicas mais específicas, Bressane aposta na presença bruta desses artistas, encarnando não tanto um personagem, mas a si mesmos.

Tabu (1982), filme construído como um mosaico de referências musicais e literárias, é salpicado de um erotismo visível nas imagens e frequentemente sugerido no diálogo e nas letras das canções que compõem a trilha sonora. *Tabu* é intercalado com imagens de dois outros filmes: *Tabu* (F. W. Murnau e Robert Flaherty. 1931) e o filme pornográfico *O suplício* (diretor desconhecido, 1928)[30]. Se *Tabu* (1931) trata da punição do desejo sexual, *Tabu* (1982) é construído precisamente na direção oposta: é por meio de uma sexualidade poderosa, proveniente tanto dos corpos dos atores quanto dos *blue movies* que permeiam a narrativa, que o filme de Bressane quebra o tabu do filme de Murnau para a "transformação permanente do tabu em um totem"[31], nas palavras do

[29] Movimento popular, composto principalmente de jovens estudantes, que lutaram por eleições presidenciais diretas durante o abrandamento do regime militar em 1983 e 1984.

[30] Pelo menos dois pesquisadores atribuem as inserções pornográficas em *Tabu* (1982) a um filme chamado *O suplício*, datado de 1928 e cujo autor é desconhecido, a saber Francisco Elinaldo Teixeira (2011) e Bernadette Lyra (1995). Entretanto, não encontramos nenhum vestígio do filme, por isso chamaremos essas imagens de *blue movies*, como foram chamados os primeiros filmes pornográficos. Para mais, cf. LYRA Bernadette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, 1995, p. 41, e TEIXEIRA Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011, p. 243.

[31] Referência ao texto "Totem e Tabu", de Sigmund Freud, publicado em 1913.

"Manifesto Antropófagico"[32] de Oswald de Andrade. A figura de Oswald, interpretada por Colé Santana no filme, simboliza o procedimento que o próprio Bressane adota em *Tabu* e sua miríade de referências: o antropofagismo cultural, ou seja, a metáfora canibal emprestada dos indígenas para explicitar a assimilação de elementos de culturas estrangeiras para reinventá-los de acordo com nossos próprios parâmetros e experiências, constituindo assim um produto de exportação genuinamente brasileiro.

Três personagens se destacam no filme: Oswald de Andrade (Colé Santana), João do Rio (José Lewgoy) e Lamartine Babo (Caetano Veloso). Embora os três nomes na época já fossem reconhecidos pelo público, a *persona* de C. Veloso em *Tabu* é mostrada mais abertamente do que as outras. A começar pela caracterização de C. Veloso no personagem de Lamartine. Não há nenhuma mudança física radical dos atores para incorporar este ou aquele personagem, nem a adoção de próteses, ou qualquer outro acessório que sirva a essa mímica mais tradicional – nem mesmo o bigode característico de Lamartine. A caracterização dos personagens parece ser dedicada mais a uma alusão, segundo o propósito poético criativo do cineasta, a como seriam essas figuras e a uma atmosfera que as permeia, do que a uma reconstituição austera ou rigorosa dessas figuras em um período histórico. Essa caracterização parece obedecer a um propósito plástico e também táctil, na medida em que vai além do puramente óptico, ultrapassando a historicização dos personagens e a necessidade de uma certa ancoragem na realidade.

Os diálogos e a sonoridade da voz de C. Veloso são traços marcantes de seu jogo atoral. Apostando constantemente em jogos de palavras e no efeito sinestésico que eles provocam, Bressane estabelece diálogos que reconstroem falas registradas por Lamartine Babo em vida, mas os mistura a suas próprias criações sonoro-verbais. Isso conecta o personagem apresentado por C. Veloso ao Lamartine real. Certas réplicas jocosas são ditas por C. Veloso sempre acentuando a palavra alterada, como se ele estivesse corrigindo seu interlocutor, o que reforça a ironia do personagem Lamartine. Tal traço fonético é importante não apenas em relação ao conteúdo do que é dito, mas também quanto à forma como é dito, na melodia e na entoação que o ator-músico lhe dá. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, C. Veloso disse que havia dito os textos "de uma forma um tanto absurda"[33], mas que o diretor havia atribuído isso a "um ritmo musical às

[32] ANDRADE Oswald de, "O manifesto antropófago", in TELES Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis, Vozes, 2009, p. 504-511.
[33] CAMBARÁ Isa, « Caetaneando os nomes e as cores », *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 1982, p. 35.

falas"[34]. Isso provavelmente se deve à inflexão natural e à melodia na voz de Veloso, graças a seu sotaque baiano.

Essa característica é de fato tão marcante que em nenhum momento a figura de Lamartine se sobrepõe à de C. Veloso, no sentido de que não houve nenhum esforço por parte do músico (ou do diretor durante a encenação) de imitar a voz de Lamartine, cuja voz era conhecida como uma "personalíssima voz em falsete"[35], ou seja, alta e estridente, como mostram suas gravações originais.

As cenas dos diálogos entre Lamartine e Oswald são exemplares da atenção de Bressane ao som e ao ritmo da língua portuguesa em seus filmes. Esse é um dos aspectos mais importantes de seu estilo, que ele observa, absorve e transmuta ao longo de sua filmografia. O cineasta frequentemente usa dispositivos vocais e verbais que favorecem o som da palavra e da rima, uma preferência pela fonética que dá origem a jogos de palavras e jogos fonéticos que se estendem a vários personagens ao longo de seu trabalho.

Em *Tabu*, Bressane faz uso de outro processo recorrente em sua filmografia: a inserção de extratos de outros filmes, alternados com cenas filmadas por ele mesmo, o que Ismail Xavier chama de interpolação[36]. A antiteleologia da narrativa de seus filmes é ainda mais acentuada pelo processo de interpolação, que serve para quebrar a lógica do início, meio e fim, mas também para citar outras obras, reforçando assim a intertextualidade. Nisso, o erotismo de *Tabu* é construído não apenas nas cenas gravadas com os atores, mas também por meio da montagem, que cola as imagens sensuais do *Tabu* de Murnau com as imagens pornográficas dos *blue movies*. Essa ligação é aclimatada no contexto da produção de filmes comerciais brasileiros que, no ano do lançamento de *Tabu*, em 1982, ainda tinha como um de seus principais gêneros a pornochanchada[37], que invadiu os cinemas brasileiros a partir dos anos 1970.

É durante o processo de montagem que a música é ligada às imagens dos corpos dançantes, tanto os corpos do *Tabu* de Bressane quanto os dos outros filmes que o atravessam. O resultado dessa justaposição de imagens e sons é um efeito de associação

[34] Ibid.
[35] VALENÇA Suetônio Soares, *Tra-la-la: vida e obra de Lamartine Babo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2014 (1981), p. 696.
[36] Segundo Xavier, "O recurso à interpolação do que, em tese, é material alheio à estória, é uma quebra de protocolo que pode se compor como salto para outro filme ou simplesmente para outra textura dentro do mesmo espaço; e pode também deslocar as regras da representação incluindo no jogo das atrações o próprio trabalho da filmagem." XAVIER Ismail, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », *Alceu*, v. 6, nº 12, São Paulo, jan.-jun. 2006, p. 11.
[37] Uma espécie de herdeiro ilegítimo da chanchada musical, a pornochanchada era um gênero de comédia erótica, uma produção leve e barata, até que a pornografia explícita dominou o mercado brasileiro nos anos 1980.

ou contaminação dos corpos, de uma sugestão que poderia se materializar na imaginação do espectador e, consequentemente, de uma percepção táctil, oposta à concepção paradigmática e remota do cinema clássico, cuja narração controlada daria origem a uma percepção mais desencarnada[38].

Dessa forma, a montagem desempenha um papel importante na construção da atmosfera de sensualidade e de erotismo do filme, justapondo filmagens de diferentes espaços e tempos. As imagens dos *blue movies* antecipam de alguma forma o que vai acontecer na cena seguinte. Tal "montagem de atrações" – sem necessariamente o peso ideológico que Eisenstein lhe atribuiu – faz uma alusão direta ao gênero pornográfico que Linda Williams chama, ao lado do melodrama e do horror, de "gêneros do corpo"[39].

O erotismo também pode ser observado de forma alegórica nas imagens. Em uma cena na qual C. Veloso empina uma pipa, observado por Colé, tendo como fundo os arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, a sugestão sexual é totalmente implícita: em nenhum momento há uma referência direta ao ato, nem verbal, nem visualmente. Mas os movimentos de vai e vem da mão de C. Veloso, seguidos pela ascensão da câmera ao céu, parecem sugerir o gozo sexual. Além disso, a própria expressão "empinar pipa" tem, em português, o sentido conotativo de masturbação. Isso é consistente com a atmosfera em que o filme se desenvolve, na qual imagens de sexo explícito dos *blue movies* e os atos sexuais encenados pelos atores são interpolados.

Tais cenas carregadas de erotismo parecem referenciar a própria *persona* de C. Veloso. Seu corpo sempre atraiu o interesse da imprensa, seja por sua aparência física, sua maneira de se vestir ou por seu comportamento e suas performances em shows e aparições na televisão. Esses últimos, durante os anos 1960 e 1970, foram os mais radicais de sua carreira. A *persona* de C. Veloso incorporou a radicalização de comportamento associado ao tropicalismo musical, atraindo a atenção por meio da adoção de certas atitudes estéticas e de uma "política corporal"[40] que contrariava as normas de gênero masculino/feminino impostas na época.

Tabu, que inclui 20 canções, tem sete delas cantadas pelo músico no momento mesmo da gravação do filme, a maioria sem nenhum instrumento de acompanhamento. São as apresentações musicais de C. Veloso em *Tabu* que se referem diretamente à sua

[38] ELSAESSER Tomas, HAGENER Malte, *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Campinas, Papirus, 2018 (2009), p. 138-139.
[39] WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, nº 4 (Summer, 1991), pp. 2-13.
[40] RAINHO Maria do Carmo Teixeira, « Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil », *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 48, nº 3, 2014, p. 129.

persona. A principal dessas performances do cantor é a marchinha carnavalesca "Linda Morena", cantada *a cappella* e em plano-sequência. O artista, interesse central da sequência, é assistido por um pequeno público intradiegético, incluindo seus colegas de cena, José Lewgoy e Colé.

O programa gestual do músico é composto por movimentos controlados, trabalhando especialmente com as mãos, braços e pés, que ajudam a marcar os tempos fortes da música. Os habituais movimentos energéticos e sensuais da *persona* de C. Veloso e a facilidade com que ele circula no palco em suas apresentações musicais reais, as quais, nas décadas de 1960 e 1970, chocaram o público e a imprensa, são esquecidos. Em seu lugar, o músico encena uma corporalidade que evoca um gesto típico dos artistas masculinos dos anos 1930 e 1940, imortalizada em vários números musicais das chanchadas, um exemplo delas sendo a do cantor Francisco Carlos em *Aviso aos navegantes*.

As canções executadas por C. Veloso em *Tabu* fazem parte de um panteão de canções carnavalescas estabelecidas, gravadas entre os anos 1930 e 1950; já "Chuva, suor e cerveja" e "A filha da Chiquita Bacana" foram compostas e gravadas pelo próprio C. Veloso no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, tornando-se famosas. A escolha dessas músicas e sua encenação parecem ser uma proposta de Bressane para surpreender ou chocar o espectador e ao mesmo tempo atualizar ou transmutar o repertório carnavalesco brasileiro. Esses procedimentos ocorrem tanto no nível sonoro-musical quanto no nível performativo-visual.

Em termos sonoros, a gravação *a cappella* das marchinhas, geralmente altamente instrumentalizadas, é um choque. Musicalmente, observamos um processo que minimiza essas composições que tendem ao excesso. Em todos os números musicais interpretados pelo músico, há um claro choque entre a música da trilha sonora, sempre versões originais das canções, bastante instrumentalizadas, e a música cantada *a cappella* por C. Veloso. Tal choque destaca o privilégio da voz em detrimento de outros instrumentos que poderiam servir como acompanhamento e, também, uma versão mais trabalhada e ensaiada da fisicalidade do cantor em cena.

Há um choque entre o excesso e a simplicidade, entre a expectativa de libertação corporal despertada pela apresentação das marchinhas, em sua maioria cheias de orquestração, e a apresentação imóvel e simplificada do corpo do intérprete. É o que Bressane parece propor: uma atualização do passado no presente no uso da figura de C. Veloso, cantor e compositor contemporâneo, que cria uma nova versão de cada marchinha

apresentada. Esse processo de atualização é comentado por Albert Elduque[41] em relação às novas apresentações musicais em documentários e ficções sobre os músicos brasileiros contemporâneos. Afinal, é por meio do choque, usando a figura de C. Veloso como uma ferramenta, que Bressane consegue essa atualização.

Na esteira do *Tabu* de Murnau, involuntariamente ou não, Bressane convoca um ator não-profissional para dar vida a um dos protagonistas de seu *Tabu*: Caetano Veloso. De onde veio o nome Caetano Veloso para interpretar Lamartine Babo? Em uma entrevista para o projeto Memória do Cinema, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), Bressane diz que achou brilhante a atuação de C. Veloso, justamente porque "ele não é ator". "Ele fez um não-ator, um meta-ator, né? Eu pensei exatamente nele [para o papel]"[42].

A escolha de não atores, ou mais precisamente de atores não-profissionais, passa por várias instâncias apontadas por pesquisadores e diretores ao longo da história do cinema. É o caso, por exemplo, do ator documental, constituído em autopersonagem do filme, muito parecido com o que acontece na primeira parte do *Tabu* de Murnau. Há a noção de que os atores não profissionais que desempenham um papel em filmes de ficção são "naturais"[43] ou "mais verdadeiros", devido à falta de conhecimento das técnicas de atuação. Tais atores acabam exercendo um verdadeiro fascínio sobre o público e a imprensa especializada, sendo um dos exemplos mais clássicos os atores não-profissionais do neorrealismo italiano.

Por outro lado, o conceito de "modelo" de Robert Bresson, "tirado da vida", anula ao máximo qualquer vestígio de técnica, tornando-se um canal para o fluxo do texto idealizado pelo cineasta: "SER (modelos) em vez de ATUAR (atores)"[44]. Finalmente, há a teoria de Erving Goffman[45] de que todos nós desempenhamos papéis na vida cotidiana, ou seja, todos nós somos atores. Desta forma, a figura mítica do "não-ator" não poderia existir, já que estamos sempre representando, de uma forma ou de outra.

---

[41] ELDUQUE Albert, « Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro » in DUCCINI Mariana, GUIMARÃES Pedro, SUPPIA Alfredo, *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*, vol. 3, Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2021.

[42] BRESSANE Julio, *Entrevista ao projeto Memória do Cinema*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o [acesso em 12 mar. 2022].

[43] Para saber mais sobre a ascensão e descoberta de atores "naturais" no cinema brasileiro, cf. GLEGHORN Charlotte, « A star is born: The rising profile of the non-professional actor in recent Brazilian cinema » in BERGFELDER, SHAW & VIEIRA, op. cit., p. 210-226.

[44] BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 11.

[45] GOFFMAN Erving, *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1985 (1959).

C. Veloso, apesar de experiências anteriores em cinema e teatro, nunca se dedicou seriamente à representação[46]. Assim, pode-se considerar que, se ele não é realmente um ator de cinema profissional, há nele um outro tipo de ator que atua para constituir sua *persona*, e mais ainda, um ator de palco de música, um intérprete musical, que constrói publicamente uma fisicalidade reconhecida.

O fato de que C. Veloso não é um ator profissional e que ele é uma estrela da música nos lembra, a cada momento, que não é Lamartine Babo, mas Caetano Veloso, que representa, vive ou finge viver como Babo no *Tabu*. Ou, como diz Antonio Medina Rodrigues, "Caetano está lá – não para realizar Lamartine, mas para significa-lo"[47]. Um significado que é facilmente combinado com a personalidade de C. Veloso, já que a figura do músico nunca sai da tela ou da imaginação do espectador, ainda mais quando ele canta, uma voz tão característica que se torna facilmente identificável por aqueles que a conhecem.

Assim, C. Veloso em *Tabu* nunca se dissocia de sua *persona*, muito pelo contrário: ao recusar uma técnica de interpretação mais reconhecível, ao encarnar Lamartine de uma maneira que não é inteiramente fiel à figura real, e sobretudo ao interpretar suas próprias canções, essa figura pública salta aos olhos dos espectadores, levando a um abismo entre o personagem que se deseja criar na tela e o ator que o incorporaria. A consciência do espectador desta lacuna entre o ator e o personagem com a identificação imediata da instância de atuação atenua, ou mesmo apaga, a amálgama entre o ator e o personagem, uma das garantias da ficção do cinema clássico.

Bressane se baseia precisamente na recusa à suspensão de descrença, ou seja, ele frustra constantemente a experiência cinematográfica tradicional e hipnótica do espectador. Assim, o corpo deste ator não-profissional funciona, tanto quanto os outros dispositivos cinematográficos encenados (o aparecimento da câmera, a visualização dos bastidores e das claquetes), como uma forma fílmica que colabora nesta ruptura das expectativas de um cinema clássico.

O fato é que o status de celebridade de certos atores-músicos influencia definitivamente o apelo e a recepção destes filmes pelo público. Bressane usa este fator a seu favor em pelo menos dois níveis. O primeiro, como já comentamos, está na suspensão

[46] No cinema, ele atuou em *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970), num papel secundário sem nenhuma fala. Em *O demiurgo* (Jorge Mautner, 1972), um filme experimental feito entre amigos no exílio, ele desempenha o papel principal de forma jocosa. Ele também se participou enquanto personagem de si mesmo no filme *Nova onda* (Zé Antônio Garcia, Ícaro Martins, 1986), em uma única cena.

[47] RODRIGUES Antonio Medina, « Tabu: morfologia fílmica de Bressane », in VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995, p. 84.

da crença do espectador; a segunda está na promoção do filme para a imprensa. Em entrevistas, quando questionado se a inclusão de C. Veloso no elenco serviu como um "gancho" para lançar o filme no mercado, Bressane responde que sim, "um gancho privilegiado"[48].

Em outras palavras, havia uma clara intenção de divulgar o filme antes de sua estreia em festivais, para criar um burburinho entre o público e os críticos graças à atuação de C. Veloso como um dos protagonistas do *Tabu*, como pode ser visto nos vários artigos de jornal sobre o filme antes de seu lançamento. Por outro lado, *Tabu* destaca o status de músico em primeiro lugar, e leva a um exame consciente da atuação de C. Veloso, que nos *apresenta*, ao invés de *representa*, a figura imaginada de Lamartine Babo. É nesse sentido que Antonio Medina Rodrigues diz que em *Tabu* "as personagens não podem fazer intriga, não podem representar, elas só podem ser. É fato que, às vezes, a cena supera o esquema e as personagens ganham um sangue próximo da vida"[49].

A presença de C. Veloso no *Tabu*, mas também em *Sermões* e *O mandarim*, é habitada mais por sua condição de signo atravessado por significados do que por qualquer talento – uma noção tão vaga – de atuação que ele, ou mesmo qualquer um dos músicos que trabalham com Bressane, possa ter. C. Veloso é o autor de uma obra atravessada pelo *modus operandi* tropicalista. Assim, o cantor, como intérprete de Lamartine, torna-se um interlocutor de Bressane, fazendo de sua figura uma espécie de triangulação cultural e temporal no tema e na metodologia do próprio filme: o modernismo de 1922, que engole referências de diferentes origens e regurgita as criações brasileiras de forma antropofágica; o tropicalismo, que no final dos anos 1960 atualiza a antropofagia cultural de Oswald de Andrade com as referências de seu tempo; e o presente da produção do filme, que vê na pornochanchada o projeto criativo de inocência cinematográfica sonhado por Bressane, inserido no contexto político de uma atmosfera de libertação que precede o fim da ditadura.

[48] "É um gancho, sem dúvida. (...) Mas não é a primeira vez que trabalho com artistas famosos. Nos meus filmes anteriores estão Grande Otelo, Jece Valadão, Carlos Imperial, Hugo Carvana, Norma Benguel. Caetano é, desta vez, um gancho privilegiado". BRESSANE Julio, « Julio Bressane revive o grande Lamartine Babo » [interview], *Correio Braziliense*, 16 dez. 1982, p. 21.
[49] RODRIGUES, op. cit., p. 86.

Capítulo 3: Alessandra Negrini

Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo sobre o filme *Cleópatra*, Bressane foi questionado sobre o elenco, "uma das opções que mais desconcertaram os espectadores"[50]. No longa-metragem, os papéis principais de Cleópatra, Júlio César e Marco Antônio são interpretados por Alessandra Negrini, Miguel Falabella e Bruno Garcia, atores que normalmente atuam em produções mais comerciais. A reportagem afirma que a escolha do elenco veio como uma surpresa para o público, que está acostumado a vê-los em telenovelas populares e minisséries produzidas pela TV Globo, e mais ocasionalmente, em longas-metragens *mainstream*. Em outras matérias de jornais, esse distanciamento do público se transformou em repulsa, como demonstra a reação dos presentes na cerimônia de premiação do 40º Festival de Cinema Brasileiro em Brasília, realizada em novembro de 2007. Nessa ocasião, o público vaiou e até saiu da sala quando Alessandra Negrini recebeu o Candango de Melhor Atriz por seu papel no filme[51].

Considerada hermética pela crítica especializada e até mesmo pelo público cinéfilo, a obra de Bressane como um todo, desde seu início, oferece um grande paradoxo: por um lado, temas e formas de experimentação radical, com baixa distribuição e um pequeno número de espectadores; por outro lado, a parceria com atores e atrizes de grande celebridade no Brasil, normalmente associados a produções comerciais e alvos constantes de revistas de fofocas.

Uma dessas atrizes que apareceu na televisão e com quem Bressane tem uma parceria frutífera é Alessandra Negrini. Nascida em 1970 em São Paulo, A. Negrini iniciou sua carreira artística no teatro amador, após estudar jornalismo e ciências sociais. Em 1993, ela começou a participar da Oficina da Globo, uma espécie de curso para atores e atrizes iniciantes. Ela teve pequenos papéis em novelas e programas ficcionais do canal, até chegar à fama na minissérie *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* (Leopoldo Serran, 1995).

Este papel foi fundamental para sua carreira, pois destacou a principal característica da personalidade de A. Negrini: a sensualidade. O caráter de Engraçadinha oscila entre ingenuidade e libertinagem, como uma espécie de Lolita brasileira, que mais

[50] COUTO José Geraldo, « É a Cleópatra lírica, não épica », *Folha de S. Paulo*, atualizado em 22 mai. 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200807.htm [acesso em 20 mai. 2021].
[51] ALMEIDA Carlos Heli de, « Festival de urros », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 nov. 2007, p. B1. FLÁVIO Lúcio, DAEHN Ricardo et FARIA Tiago, « Viva a vaia », *Correio Braziliense*, Caderno C, 29 nov. 2007, p. 5.

tarde atribuiria à atriz o epíteto de "a mais rodriguiana"[52] das mulheres brasileiras, dado pelo jornalista Xico Sá. O traço sensual e maroto de Engraçadinha, comum a vários personagens de Nelson Rodrigues[53], deixou uma marca indelével na imaginação do público e se estendeu aos personagens seguintes interpretados por A. Negrini, especialmente aqueles das telenovelas.

Das sete telenovelas das quais participou, em seis delas A. Negrini interpretou vilãs, um processo de tipificação associado à sua *persona*, que se configura entre sensual, mordaz e irônica, aspectos presentes na maioria dos papéis que desempenhou. Essas características tornam-se incompatíveis com o tipo de heroína mais comum nas telenovelas: honesta, boa e fiel. Por outro lado, em *Paraíso Tropical* (Gilberto Braga e Ricardo Linhares, 2007), A. Negrini desempenha um papel duplo: as gêmeas Paula (a heroína) e Taís (a vilã). Esta dualidade, entre heroína e vilã, foi um desafio para a atriz, pois, além do ritmo frenético da produção e da quantidade de falas dobradas em relação aos colegas, a atriz teve que lidar com o papel da heroína, ao qual ela não estava acostumada[54].

Em entrevista ao podcast Papo de Novela, a atriz disse que no cinema, ao contrário da televisão, ela tem mais liberdade de escolha nos papéis. a atriz disse que no cinema, ao contrário da televisão, ela tem mais liberdade de escolha nos papéis. Apesar disso, destaca-se uma característica desses personagens interpretados por A. Negrini: a da mulher complexa, envolvida em relações abusivas e rejeitada, como nos papéis de *Um crime nobre* (Walter Lima Jr., 2001), *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2004) e *O*

[52] O adjetivo "rodriguiana" é uma referência a Nelson Rodrigues, autor de *Engraçadinha*. SÁ Xico, « Decifrando Alessandra Negrini », atualizado em 06 fev. 2016, URL : https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=992027 [acesso em 30 mai, 2022].

[53] Um dos maiores dramaturgos brasileiros, Nelson Rodrigues é conhecido por suas personagens femininas, muitas vezes marcadas pela frustração e opressão da sociedade patriarcal brasileira que prevaleceu nos anos 1940 a 1960. As mulheres criadas por Rodrigues, devido a essa mesma opressão, tendem a transgredir certos papéis (mãe, dona de casa) e expectativas (virgem antes do casamento, fiel ao marido, dedicada aos filhos) atribuídos às mulheres cariocas de classe média da época, principalmente por meio da sensualidade e da realização do desejo sexual. Rodrigues mostra a mulher como um sujeito ativo de sua própria sexualidade, revelando os bastidores da família tradicional. Esses atos de transgressão, resultados de traições conjugais e familiares, muitas vezes levam a situações que envolvem violência e morte por assassinato e suicídio. No caso de Engraçadinha, a personagem cobiça e seduz o noivo de sua melhor amiga, que mais tarde ela descobre ser seu próprio irmão. O incesto leva ao suicídio de Sílvio e a um profundo trauma para Engraçadinha, que então assume o papel de uma mulher religiosa, casta e dedicada ao lar. Como adulta, ela é confrontada com velhos amores, até ser novamente liberada sexualmente. Para mais sobre os personagens de Rodrigues, cf. MAGALDI Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgias e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992 (1987).

[54] Em uma entrevista, A. Negrini ironicamente afirmou que o papel da heroína "veio de brinde", já que ela interpretou gêmeas. GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, « Alessandra Negrini se diverte ao lembrar 'ousadia' em cena de 'Paraíso Tropical': 'Não sei se faria isso hoje' », atualizada em 19 ago. 2021, URL: https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/alessandra-negrini-se-diverte-ao-lembrar-ousadia-em-cena-de-paraiso-tropical-nao-sei-se-faria-isso-hoje.ghtml [acesso em 15 jun. 2022].

abismo prateado (Karim Aïnouz, 2013). Nesses e em outros papéis, como os dos filmes *Dois Coelhos* (Afonso Poyart, 2012) e *O gorila* (José Eduardo Belmonte, 2015), destacam-se alguns traços da atuação da atriz. A ironia no tom da voz, o discurso debochado e impertinente, um certo olhar lateral, que às vezes denota desconfiança (olhos comprimidos), às vezes sedução (do canto do olho), assim como o discurso suave e certos gestos para assegurar o interlocutor (leve tremor da cabeça), são alguns exemplos. Gradualmente, surgiu um lado mais comediante em sua carreira, como nos papéis das vilãs cômicas das telenovelas *Lado a lado* (João Ximenes Braga e Claudia Lage, 2013) e *Orgulho e paixão* (Marcos Bernstein, 2018), que já haviam sido mostrados na comédia *Sexo, amor e traição*.

A parceria entre A. Negrini e Bressane, que começou com *Cleópatra*, desloca a atriz de seu ambiente habitual e, consequentemente, dos tipos com os quais ela está associada, para inseri-la em produções nas quais a experimentação e a intertextualidade são colocadas em primeiro plano. Segundo o cineasta, "vincular um ator a este ou àquele programa de TV de visibilidade faz parte da grande tirania que vivemos hoje (...) o uso desses astros em outra configuração produz novos significados"[55].

Isso se traduz em uma extração de uma estrela de um determinado meio, de um determinado habitat, para colocá-la sob diferentes condições de trabalho e concepção de imagem, quebrando a expectativa do público sobre sua figura, dos tipos que ela normalmente encarna e do gênero audiovisual ao qual está associada, um procedimento de que Bressane lança mão desde o início de sua carreira. É um deslocamento, como nos casos dos atores de telenovela, mas também em relação a Grande Otelo e Caetano Veloso, que se torna um traço indelével do estilo do cineasta, o que destaca uma espécie de transposição das *personae* dos atores. Bressane reelabora os traços de suas *personae*, as referências aos trabalhos anteriores, numa perspectiva intertextual, numa passagem que não os deixa intocados.

O colapso das expectativas públicas sobre a figura de A. Negrini em *Cleópatra* encontrou um eco particular na mídia, de uma forma nunca antes vista na obra de Bressane. Tal choque também se repetiu nos dois filmes seguintes nos quais eles trabalharam juntos, *A erva do rato* e *Beduíno*, mas de uma forma menos intensa. O cineasta é ciente da rejeição dos críticos, por causa da tipificação da *persona* de A. Negrini

[55] COUTO José Geraldo, « É a Cleópatra lírica, não épica », *Folha de S. Paulo*, atualizado em 22 mai. 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200807.htm [acesso em 20 mai. 2021].

na sua associação com telenovelas e na sensualidade premente da atriz, mas é justamente partir disso que ele trabalhou para redesenhar essas características.

A erva do rato (2008)

A erva do rato, segundo filme de Bressane com Alessandra Negrini, é livremente baseado em dois contos do escritor brasileiro Machado de Assis: "Um esqueleto" (1875) e "A causa secreta" (1885). Em *A erva do rato*, um homem (Selton Mello) e uma mulher (Alessandra Negrini) se encontram por acaso em um cemitério. Ambos não têm nome e são referidos nos créditos como "Ele" e "Ela"[56]. Após um breve diálogo, eles decidem viver juntos em uma casa. A rotina do novo casal é calma e ordenada: eles bebem chá juntos; enquanto Ele lê, Ela copia o que Ele dita, em cadernos que depois se acumulam com o tempo. Um dia, Ele se oferece para tirar fotos dela, fotos sensuais ("só para nós dois", diz Ele). Ela aceita com relutância. Até que um rato aparece na casa e começa a roer as imagens eróticas que Ele revelou da mulher, criando o conflito do filme. Finalmente, depois de capturar o rato, ele o tortura cortando suas pernas. Ela adoece depois de ver o ato e morre. Ele então começa a viver com o esqueleto dela e finge que nada aconteceu.

Mais uma vez, a presença de duas estrelas de produções comerciais, A. Negrini, das novelas, e Selton Mello, do cinema *mainstream*[57], provocou comentários da imprensa, mas sem a mesma insistência do filme anterior, como aponta o jornalista Sérgio Rizzo em sua crítica: "(...) o jogo pertence em boa medida aos dois atores, inseridos em situação taciturna, que, o público, acostumado a vê-los em outras circunstâncias, mais leves e até zombeteiras, talvez estranhe"[58].

Embora, mais uma vez, provoque uma certa estranheza, *A erva do rato* é um dos filmes mais lineares de Bressane, constituindo-se quase como uma narrativa clássica: há um começo, um meio e um fim; não há inserções de extratos de outros filmes ou trilhas sonoras estranhas à narrativa; a sequência de ações acompanha os personagens no palco e favorece uma evolução da trama. Isso é evidente desde o início do filme, no primeiro

[56] A ausência de um nome próprio para esses personagens lembra os personagens de *Hiroshima meu amor* (Alain Resnais, 1959), também identificados como Ela (Emmanuele Riva) e Ele (Eiji Okada).
[57] Na época do lançamento teatral de *A erva do rato*, Mello participava de dois outros filmes, *A mulher invisível* (Claudio Torres, 2009) e *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009), ambos de grande escala e amplamente distribuídos.
[58] RIZZO Sérgio, « Filme incorpora ironia de Machado », *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 25 jun. 2009, p. E4.

diálogo entre o casal de protagonistas, um dos poucos momentos da filmografia de Bressane em que o passado de um personagem é revelado. Esse diálogo, no qual Ela revela suas origens e motivações para Ele, naturalista para os parâmetros de Bressane, é na verdade uma citação de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), ou melhor, copiado quase inteiramente, com exceção de um ou dois detalhes, como um decalque imperfeito.

O diálogo de *A erva do rato* introduz o personagem de A. Negrini, mas não é decisivo para suas ações no resto da trama, pois estes aspectos de sua personalidade não são mencionados novamente mais tarde. Trata-se, portanto, de uma espécie de psicologização do caráter deliberadamente falhada. O principal é que esta primeira apresentação do personagem mostra o programa gestual de A. Negrini, que é contido, reprimido. Assim se configura o anti-naturalismo de Bressane: além de ser uma citação, em termos de encenação (câmera fixa e imobilidade dos personagens), também não recorre às estratégias que utilizam a transparência clássica.

A erva do rato é marcado pela imobilidade da câmera e dos personagens, o que nos lembra a teatralidade do primeiro cinema. As cenas do chá são um exemplo desta estática que afeta os corpos dos atores, como se eles fizessem parte de uma paisagem morta. Esta imobilidade também se reflete na atividade principal do casal até o primeiro terço do filme: enquanto ele lê trechos de livros e poemas, ela transcreve em cadernos o que ele diz.

A narrativa baseada na repetição escalona as reações da personagem à vida cotidiana ao seu redor, como se chegasse a um clímax. Inicialmente copiando de forma concentrada e impassível, Ela gradualmente permite que reações de impaciência ou desconforto transbordem. Em várias dessas ocasiões, a quietude de sua pose muda. Sob a superfície, A. Negrini gradualmente deixa o espectador vislumbrar um aspecto oculto de seu personagem, algo mais que gradualmente é revelado, ou seja, a sensualidade e o desejo sexual d'Ela.

Quando são iniciadas as sessões fotográficas, o corpo do caráter de A. Negrini passa então da imobilidade da pose concentrada nas cenas de cópia para a mobilidade discreta das fotografias postas. A sensualidade d'Ela é duplamente ocultada: pela própria personagem, no ato ostensivo de cobrir a lente cinematográfica, e também pela encenação, pela iluminação, pelo posicionamento do corpo, elementos que favorecem a sugestão em vez da nudez explícita e direta. Isso também funciona como uma forma de

aviso para o espectador: você verá através do véu da lente, através do véu da mise-en-scène.

Enquanto as poses criadas pela atriz na encenação escondem mais do que mostram ao espectador cinematográfico, as fotografias reveladas por Ele – é interessante enfatizar o verbo *revelar* – mostram explicitamente o corpo, a vulva e os seios do personagem, expondo ao espectador o que Ele vê. Assim, Bressane prossegue com um jogo de mostrar e esconder, mostrando através da imagem estática, revelada, na imagem em movimento, o que no movimento das imagens é escondido pela encenação.

Enquanto no teatro o ator é confrontado com uma presença pura, a própria natureza da linguagem do cinema o subordina a uma desintegração corporal e emocional que só é recuperada pela montagem, tornando o corpo do ator uma espécie de elemento de continuidade entre os planos, como um *raccord* permanente. Através desse efeito de construção, aparece a criatura cinematográfica de que fala Christian Viviani[59], proveniente da estética e dos processos técnicos do filme, que manipulam as partes do ator para combiná-las e formar a ideia de uma figura única. O mesmo vale para James Naremore, quando ele afirma que o principal trabalho de atuação é dar "a ilusão de um eu unificado"[60]. Assim, podemos ver como a encenação e a montagem interferem na percepção que o espectador tem da figura na tela e em sua concepção do que é esse corpo e esse personagem.

O ato de fotografar é construído no filme como um reforço do próprio voyeurismo do cinema, como uma mise-en-abyme. A relação entre Ele e Ela é baseada nas fotografias. E embora sugira desejo, não há materialização do ato. O rato aparece como um elemento perturbador em relação ao personagem de A. Negrini, liberando sua pulsão sexual. Neste ponto, o jogo atoral de A. Negrini é sutil, desde o jogo naturalista e minimalista do início até a liberação corporal do ato sexual.

O encontro sexual com o rato simboliza para o personagem de A. Negrini a passagem da imobilidade e do confinamento ao transbordamento. Ou seja, é um contraponto à imobilidade da fotografia e à fixação do desejo pela imagem. Em algumas das paisagens mortas pintadas por Jean-Baptiste Siméon Chardin, ele inclui animais que sugerem movimento, um ponto de vida dentro da imagem estática da pintura: um cão, um gato... A sugestão de Bressane parece ser introduzir o rato como este elemento da vida

[59] VIVIANI, op. cit., p. 18.
[60] Minha tradução de: « the illusion of the unified self ». NAREMORE James, *Acting in the cinema*, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1988, p. 5.

nas paisagens mortas do filme, aproveitando seu significado como símbolo de fertilidade[61] para desencadear a pulsão de vida no jogo da atriz.

O filme acumula camadas de olhares em direção ao corpo da atriz, que é o foco da diegese e da experiência espectatorial: o do espectador do filme em direção à tela, o do cineasta em direção à cena, o do companheiro de cena em direção ao corpo da atriz, reforçando a escopofilia cinematográfica sob a qual as mulheres são frequentemente subjugadas, como discutido por Laura Mulvey em seu famoso texto "Visual pleasure and narrative cinema"[62].

Segundo a teórica, "tradicionalmente, a mulher exibida tem funcionado em dois níveis: como um objeto erótico para os personagens da história na tela, e como um objeto erótico para o espectador no auditório, com uma tensão mutável entre os olhares de cada lado da tela"[63]. Esta polarização entre o olhar masculino e o corpo feminino como objeto de desejo é, no entanto, relativizada em *A erva do rato*, já que este olhar nunca é direto, mas sempre mediado, seja pelo dispositivo ou pela mise-en-scène. O espectador olha para a projeção da imagem e não para o corpo real; o cineasta olha através da objetiva da câmera cinematográfica e o personagem masculino vê através da lente fotográfica.

Ao mesmo tempo, a atriz cria um jogo de esconde-esconde, nas posições que assume, no pano que joga sobre a lente. Isto mostra o controle que a atriz tem sobre seu corpo, sobre a forma como ele é exposto. Um plano específico denota isto, quando, em close-up, Bressane filma o olho da atriz. Ela pisca uma vez, e neste piscar de olhos Bressane acrescenta o clique de uma câmera fotográfica à trilha sonora, em uma metáfora do olho como uma câmera.

Esse plano é uma clara referência a *A tortura do medo* (Michael Powell, 1960), um filme que encena a escopofilia a fim de justificar as ações violentas do protagonista como sendo decorrentes de uma infância brutalizada. O plano detalhe do olho de Mark (Carl Boehm) é o primeiro do filme, devolvendo o olhar passivo do espectador de dentro da sala escura de cinema, transformando-o no sujeito das ações, já que a câmera adota um ponto de vista subjetivo.

---

[61] A figura do rato entra em *A erva do rato* como um símbolo duvidoso, um ser noturno e desonesto, mas também como um símbolo de fertilidade, como nas sociedades orientais, como o Japão, a Sibéria e a China. Para mais, ver o verbete « rat » em CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, « Rat », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1969), p. 801-802.

[62] MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, New York, Palgrave, 1989, pp. 14-26. Publicado originalmente na revista *Screen*, em 1975.

[63] Minha tradução de: « Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. » Ibid., p. 19.

O olho de A. Negrini, ao citar o de *A tortura do medo*, não parece, por sua vez, assinalar necessariamente o voyeurismo do espectador, mas sim apontar para a agência da atriz em relação ao olhar que é lançado sobre seu corpo. Esta impressão é ainda mais acentuada pelo fato de que, ao piscar o olho, o som de um clique da câmera está na trilha sonora, como se fosse ela quem estava fotografando a si mesma, e não seu parceiro de cena. É a atriz que, através de seu próprio olhar, através do controle de seu corpo, decide o que o espectador vê dela. No plano, ela devolve esse olhar em mise-en-abyme ao espectador, como se ela também estivesse olhando para ele, quebrando este ciclo voyeurístico, invertendo-o.

Dois outros fatores parecem jogar na expectativa do espectador e na centralidade do olhar masculino em *A erva do rato*. O primeiro é o rato, que toma o lugar do homem como falo. Bressane brinca com o espectador: aquele que terá a sorte de ter intimidade com A. Negrini, um símbolo sexual brasileiro, é um rato, ao invés de seu companheiro de cena e com quem o espectador (especialmente o espectador masculino) poderia se identificar.

O segundo fator que relativiza o olhar masculino e a nudez de A. Negrini em *A erva do rato* é que, após a morte d'Ela, o personagem de Mello continua suas sessões fotográficas. Desta vez, porém, é um esqueleto que toma o lugar do modelo, em poses que, embora provocadoras quando criadas por Negrini, são morbidamente irônicas quando encenadas pelo esqueleto. Bressane procura assim ironizar a sensualidade do corpo feminino no filme e a sensualidade da *persona* de A. Negrini, e até mesmo o olhar masculino, o seu próprio como diretor, o do personagem masculino em cena e o do espectador. O prazer escopofílico desaparece e tudo o que resta é a ironia e o absurdo da mise-en-scène.

Beduíno (2016)

Dos três filmes discutidos neste capítulo, *Beduíno* parece ter atraído menos atenção da imprensa e dos críticos, por ter circulação mais restrita do que os anteriores e pelo estilo mais hermético do que *Cleópatra* e *A erva do rato*, ambos com uma narrativa linear. As representações repetidas e variadas constituem o coração do filme, organizadas em esboços, blocos de cenas que se sucedem, mas que não são montadas de acordo com uma trama em evolução. Isto significa que com *Beduíno*, Bressane assume a estrutura de justaposição de sua filmografia, adotando uma postura ainda mais poética, no sentido de

trabalhar com associações de imagens e sequências, em oposição ao desejo de contar uma sequência de eventos para delinear uma história, como em *A erva do rato*.

O casal principal é Beduíno e Surma[64], interpretado por dois grandes colaboradores na filmografia de Bressane: Fernando Eiras, que trabalhou com o diretor em *O mandarim*, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e *Filme de Amor* (2003), e Alessandra Negrini, na terceira e, por enquanto, última colaboração com Bressane. A importância da reunião desses atores, considerada pelo crítico Luiz Carlos Merten como uma "homenagem"[65], é perceptível ao longo de todo o filme.

Beduíno é intercalado por diálogos filosóficos recitados teatralmente pelos atores, alguns dos quais estão citações literárias, como uma cena recriando um velório no qual Surma recita uma versão modificada de uma linha da peça *Henry IV - Parte Um* (1598) de William Shakespeare. Em outra, eles dialogam a partir de trechos do "Sermão do Espírito Santo", de Padre Antonio Vieira (1657)[66].

Bressane afirma que o filme "não tem uma historinha" e que é antes uma experiência onírica, composta de inúmeras referências coletadas e traduzidas ao longo de 14 anos[67]. Assim, *Beduíno* é marcado pela fragmentação, por parataxis, uma característica da filmografia de Bressane que vimos implantada de forma exemplar em *Tabu*.

Acima de tudo, Bressane faz de *Beduíno* um inventário de sua própria filmografia. O cineasta tem um estilo coerente que assume uma série de estratégias e procedimentos, como mencionado anteriormente, e que são mantidos ao longo de seu trabalho. Certos gestos são retomados quase literalmente pelos corpos dos atores. Em *Beduíno*, esta autocitação é uma de suas principais características. É como se o cineasta estivesse experimentando a autorreflexão, olhando para trás e revisitando suas criações. Seu próprio cinema torna-se um texto a ser relido, lembrado e revivido. Neste sentido, ele faz dos atores um instrumento de reconstituição, contribuindo para a construção de uma espécie de compêndio inspirado no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg[68].

---

[64] Estes nomes referem-se a dois grupos étnicos: os beduínos, que vivem nos desertos do Oriente Médio e do Norte da África, e os surmas, ou suris, na Etiópia.

[65] MERTEN Luiz Carlos, « Bressane renova-se e presta tributo a atores », *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 08 mar. 2017, p. C6.

[66] Vários outros diálogos parecem se referir a textos literários ou poéticos, mas é praticamente impossível identificá-los todos, pois provavelmente são resultado de traduções de obras estrangeiras não-publicadas.

[67] MACIEL Nahima, « Julio Bressane apresenta o poético longa-metragem, 'Beduíno' », atualizado em 26 set. 2016, URL : https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia-2016/2016/09/26/interna-festivaldebrasilia-2016,550382/julio-Bressane-apresenta-o-poetico-longa-metragem-beduino.shtml [acesso em 11 jul. 2022].

[68] O Bilderatlas Mnemosyne, em sua nomenclatura original, é uma espécie de cartografia visual aberta, na qual o historiador e antropólogo de arte alemão procurou filiar e ligar imagens de acordo com seus próprios critérios, a fim de empreender um método heurístico de pesquisa sobre memória e imagens. Para saber

A encenação de *Beduíno* é completamente realizada com estas muitas referências, o que obviamente tem repercussões na atuação, especialmente de A. Negrini, que acaba sendo um alvo mais direto do procedimento de mudança de personagens do filme do que Eiras. Ao contrário de uma certa psicologização do personagem interpretado por A. Negrini na segunda parceria com o diretor, como discutido acima, Surma, seu personagem em *Beduíno*, não sofre o mesmo tratamento em nenhum momento.

A cada esquete encenada, A. Negrini reaparece como alguém diferente. Cada caracterização da atriz implica jargões e gestos diferentes, o que nos remete ao estudo sobre personagens realizado pelo pesquisador João Vitor Leal. Segundo ele, a análise do personagem cinematográfico pode ser feita a partir de três conceitos[69]: o "personagem-pessoa", o "personagem-figura" e o "personagem-presença". Longe de um personagem-pessoa, baseado na psicologização, e não ligado à personagem-figura, o que sugere uma energia que nem sempre é visível ou encarnada, o personagem de A. Negrini parece mais ligado ao personagem-presença, no qual a atuação, acima de tudo, está no centro do jogo.

A figura de A. Negrini é transmutada inúmeras vezes ao longo do filme: em um plano ela está de pijama jogando bolhas de sabão no ar; em outro ela é uma mulher de luto, presente em um velório; em certa cena, ela interpreta uma passageira dentro de um trem; em outra, ela se torna uma prostituta abordada por um motorista. Ela ainda se veste com roupas de homem e caminha pela floresta; aparece como uma intelectual de óculos discutindo filosofia; enquanto em outra sequência, ela aparece como um soldado em batalha.

A autocitação atravessa o jogo da atriz, em cenas que retomam outros filmes de Bressane, como *Memórias de um estrangulador de loiras*, ou que transmutam certos gestos presentes na filmografia do cineasta, como a baba de sangue em *A família do barulho*. Do primeiro, A. Negrini se caracteriza em uma das loiras vítimas do assassino interpretado por Guará. Na referência à baba, o gesto é transmutado, transformando-se num "golden shower", no qual em vez de ser o sujeito da ação, a atriz é alvo do líquido. Os corpos dos atores e atrizes com os quais Bressane trabalha são os suportes desse procedimento de autocitação.

Outra sequência do filme que recorre à autocitação estabelece uma relação direta entre o corpo de A. Negrini e o de Rosa Dias, esposa de Bressane e colaboradora de longa

mais, cf. RUIZ Cristina Tartás, GARCIA Rafael Guridi, « Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne », *Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 18, nº. 21, 2013.

[69] Leal chama tais conceitos de "modos de endereçamento".

data. O filme em questão, no qual Dias aparece, é *A fada do oriente* (1972) rodado durante uma viagem do casal ao Marrocos. Há uma associação entre as imagens de *Beduíno* e *A fada do oriente*, porém não sugere que A. Negrini seja filmada da mesma maneira afetiva, tanto que seus planos são estáticos e nunca tão próximos ou íntimos como os de Dias, cujo corpo é percorrido pela câmera e quase trespassado por ela. Entretanto, há uma contaminação de uma para outra até certo ponto: algumas das posições de Surma coincidem com as de Dias, e as cordas, que migram de um filme para o outro, sugerem que a personagem está vivendo um sonho através dos olhos do cineasta, como se houvesse um desejo de um eterno retorno ao próprio trabalho e, neste caso, a um passado emocional pessoal. O corpo de A. O corpo de Negrini ecoa parcialmente os gestos de Dias, mas filmado de uma forma mais distante e formal do que o de seu parceiro. O procedimento de autocitação funciona como uma espécie de reescrita de um passado, a fim de atualizá-lo.

A sensualidade da *persona* de A. Negrini, explorada nos outros filmes, adquire um status diferente em *Beduíno*. Longe dos efeitos da psicologização e das justificativas narrativas que autorizam a nudez, o corpo da atriz é explorado de uma perspectiva erótica, mas precisamente para distorcê-la, questioná-la e até mesmo subvertê-la. Isso é feito por meio de recursos que chamaremos de lúdicos, pois eles designam artefatos e estratégias que sublinham uma ironia e uma subversão em relação à forma usual de encenação e representação, o que acontece até mesmo na esfera do discurso verbal, nos diálogos e declamações da atriz.

Bressane coloca o corpo da atriz em exposição, trabalhando na curiosidade do espectador desde o início do filme. Isto é demonstrado pelos prólogos dos bastidores, que sintetizam a ideia de curiosidade e voyeurismo. E nisso, Bressane parece estar se questionando: como mostrar o corpo de A. Negrini, como combinar sua sensualidade com os personagens que ela interpreta?

Cleópatra (2007)

Cleópatra segue uma narrativa mais linear que *Beduíno*. O filme é o resultado de uma extensa pesquisa literária e iconográfica conduzida por Bressane desde os anos 1980 sobre o assunto. Embora siga uma lógica mais clássica de acontecimentos, na qual o espectador pode identificar os principais fatos associados ao personagem, *Cleópatra* ainda se baseia em uma transposição poética do mito da última rainha do Egito. Esta

transposição também ocorre no nível dos atores, passando-os do cinema comercial e da televisão para o cinema experimental.

Desde seu encontro com Júlio César até seu suicídio – como a maioria das adaptações cinematográficas – o filme de Bressane escolhe alguns dos principais eventos da conhecida vida da rainha egípcia e, a partir daí, esboça o que ele chama de "Cleópatra lírica" ou "Cleópatra câmara"[70]. Essa oportunidade de apresentar o personagem de um ponto de vista mais íntimo contrasta com produções no estilo épico, geralmente associadas a enredos ambientados na antiguidade e que adaptam eventos históricos em grande escala.

O filme de Bressane está assim dividido em três momentos: a relação com Júlio César, a relação com Marco Antônio e a queda da Rainha. Esses três atos marcam a narrativa, mas também influenciam a atuação da atriz Alessandra Negrini, que assume o papel de protagonista em seu primeiro longa-metragem.

A perspectiva mais íntima que Bressane oferece em seu filme é bastante incomum considerando o que já foi produzido em Cleópatra. Tema de centenas de obras, incluindo pinturas, esculturas, peças de teatro e filmes, o mito da rainha egípcia é mais frequentemente retratado em um panorama sócio-histórico amplo, que caracteriza a grandeza do épico. *Cleópatra* de Cecil B. DeMille (1934) e o filme homônimo de Joseph L. Mankiewicz de 1963, por exemplo, são ambientados no mesmo período da *Cleópatra* de Bressane, de Júlio César ao suicídio. Em termos de conteúdo, o trio de filmes é semelhante; em termos de forma, porém, são muito diferentes.

Personagem histórico de grande importância, extremamente conhecido do público, Cleópatra torna-se um papel assumido com certa frequência, atualizado por cada intérprete. Como diz Jacqueline Nacache:

> Seja a personagem fictícia ou histórica, no entanto, a sucessão das encarnações, no remake e adaptação, a revitaliza, permitindo ao ator, como no teatro, inserir-se na cadeia de intérpretes, cultivando a distância entre as encarnações. Isso obviamente implica construções diferentes do personagem de um filme para outro, de uma atriz para outra, mesmo que certos traços permaneçam semelhantes de um filme para outro[71].

Podemos assim entender que, apesar dos traços comuns do personagem mítico, o papel de Cleópatra acumula camadas de significado a cada filme. Portanto, não é

[70] ALMEIDA Carlos Heli de, « Uma Cleópatra em bom português », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 juin 2005, p. B2.
[71] NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003), p. 87.

surpreendente que a própria Alessandra Negrini aluda a isso quando afirma em uma entrevista sobre o processo de produção de *Cleópatra*: "viver esta personagem é marcante porque o que está ali não é apenas a Cleópatra de Bressane, mas estamos falando da Cleópatra que existe no inconsciente de cada um"[72]. O inconsciente a que a atriz se refere é o do público, que sempre esteve em contato com inúmeras representações da rainha egípcia, e em grande escala do cinema. Esta intenção absolutamente consciente da atriz e do diretor de construir e compor o personagem mítico a partir de suas outras performances e representações é evocada em outra entrevista, na qual A. Negrini afirma que seu trabalho como atriz no filme foi "uma colagem de várias outras Cleópatras que a gente conhece"[73]. Enquanto essa colagem mistura Cleópatras diferentes, no conjunto ela cria algo inteiramente novo, não lembrando particularmente nenhum dos personagens interpretados antes.

Com base na imagem de "mulher ninfomaníaca, astuta e luxuriosa"[74], consideramos que a *Cleópatra* de Bressane é construída a partir de três pontos distintos e convergentes em sua figura: intelectualidade (razão), misticismo (magia) e sensualidade (o corpo). Todas estas características estão mais ou menos presentes em outras versões cinematográficas da rainha egípcia, às quais nos referiremos, principalmente a *Cleópatra* (1917) de J. Gordon Edwards, *Cleópatra* (1934) de Cecil B. DeMille e *Cleópatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz. Nossa intenção é analisar a atuação de A. Negrini a partir dos três eixos apresentados, a fim de entender como sua atuação atualiza este caráter mítico em relação à atuação das outras atrizes, e como o programa gestual construído por A. Negrini, dirigida por Bressane, aponta ou reconfigura algumas características de sua *persona*.

A intelectualidade da personagem e sua ligação com a biblioteca de Alexandria são traços da personagem que se repetem com alguma consistência, especialmente na primeira parte do filme, que retrata a relação entre a rainha do Egito e Júlio César. Cleópatra é constantemente assistida por conselheiros na tomada de decisões; ela consulta e lê papiros, além de falar vários idiomas, o que é aludido em algumas cenas. A. Negrini, consciente ao poliglotismo da figura real de Cleópatra, une em seu discurso oral uma infinidade de sotaques de várias regiões do Brasil, cujos fonemas, juntos, não se referem realmente a um sotaque específico. Para o pesquisador Fábio Camarneiro, neste aspecto

[72] FLÁVIO Lúcio, « Um mito por outro », Correio Braziliense, Caderno C, 23 nov. 2007, p. 1.
[73] DAEHN Ricardo, « Pano pra manga », *Correio Braziliense*, Caderno Cidades, 25 nov. 2007, p. 8.
[74] ARCINIEGA Alberto Prieto, « Cleopatra en la ficción: el cine », *Studia Historica: Historia Antigua*, vol. 18, 2000, p. 146.

vocal, a atuação da atriz "abre mão de operar uma síntese para deixar entrever a natureza heterogênea das partes originais"[75]. Essa estruturação da fala da personagem é consistente com o estilo cinematográfico de Bressane, que se baseia mais na justaposição de elementos – na visualização das partes – do que em sua fusão, um aspecto determinante da filmografia do cineasta, que é transposta para a esfera do ator como uma forma fílmica.

A criação desse sotaque ímpar é ainda mais acentuada pela forma com que A. Negrini, assim como os outros atores, fala: declamatória, histriônica e antinatural. Levando em conta o processo de criação do personagem, de acordo com A. Negrini, esse sotaque misto era uma "representação"[76] com o objetivo expresso de fazer com que o público, acostumado com a Cleópatra anglófona, estranhasse.

O gesto do olhar, sua direção e sua intensidade, é persistentemente considerado por Bressane em relação a A. Negrini, fazendo do olhar o elemento central da cena em que a rainha descobre a epilepsia de Júlio César. Aqui, o olhar ocorre de forma proibida, recriando o mesmo momento no filme de Mankiewicz, no qual Taylor observa a crise através de um *peeping eye*. Em *Cleópatra* (1963), o olhar da personagem é encenado com uma espécie de mise-en-abyme, um olhar no outro, que observa o contracampo através dos olhos da atriz, mas que também observa o espectador, através deste único olho grande, um plano ciclópico. Bressane recria este grande olho de outra forma, através de dois planos sucessivos, que atualizam o olhar de Cleópatra de A. Negrini. Nesse sentido, o olhar que olha para a câmera não é apenas uma brecha na quarta parede, um aspecto brechtiano de seu cinema, mas a própria encenação da consciência do olhar, de conhecer a si mesmo para ser olhado, e do olhar como conhecimento.

Do ponto de vista do misticismo, nos diálogos, a ambivalência da figura da Rainha do Egito é sempre sublinhada: ao mesmo tempo em que é considerada uma intelectual, ela é também o símbolo de um reino misterioso, desconhecido para Roma. Esse misticismo em torno da personagem também se reflete em uma análise-experimentação do rosto como um lugar do ininteligível, do inexplicável, e do corpo como um lugar de transe, frenesi e movimento.

O rosto em *Cleópatra* é filmado como uma forma de investigação da atuação da atriz, uma investigação compartilhada com o espectador, enquanto a atriz olha diretamente para a lente da câmera. Ela faz de seu rosto um material plástico e expressivo,

[75] CAMARNEIRO Fábio, « A Cleópatra de Alessandra Negrini: Sexo e Política no Egito Carioca », *Eco-Pós*, v. 22, n. 1, 2019, p. 140.
[76] DAEHN, op. cit.

como se estivesse disponibilizando-o para expressar todas as emoções solicitadas pelo diretor. Alegria, orgulho, repugnância, tédio, languidez e outras emoções dúbias que poderiam fazer alusão a uma ou outra coisa são algumas das expressões encenadas pela atriz, em uma sequência que dura cerca de um minuto e meio, em que é construída uma gradação na intensidade do tratamento do rosto como material, modificando-o de forma extremamente matizada.

A. Negrini cria uma espécie de compêndio facial de emoções: muitas delas já foram vistas nas novelas em que ela interpreta, como os traços de desdém ou os sorrisos discretos de seus personagens vilanescos. Ela lista uma série de expressões de forma mecânica, desvinculadas de qualquer motivação psicológica. As diferentes expressões destacadas saltam aos olhos e não significam o que poderiam significar; seguindo umas às outras, sem uma sequência lógica que induza uma narrativa das emoções do rosto, a atriz faz um trabalho de decomposição e supressão de uma suposta leitura do rosto que poderia induzir a interioridade do sujeito e uma verdade intrínseca à sua personagem.

O erotismo é o terceiro eixo de análise, que une intelectualidade e misticismo na personagem de Cleópatra de Bressane. Em uma entrevista, A. Negrini confirma esta divisão e a considera fundamental para o jogo que ela está construindo: "A história é dividida em duas partes. Na primeira, quando Cleópatra se envolve com Julio César, a vemos como uma pessoa ligada à racionalidade. É uma Cleópatra apolínea. Na segunda, vive uma paixão dionisíaca com Marco Antônio, algo perto da loucura"[77].

A sedução de Cleópatra por Júlio César é muito mais cerebral do que carnal. No filme de Bressane, as primeiras cenas com César são diálogos, nos quais Cleópatra lhe apresenta seu reino. Ela o conquista através do conhecimento, através da maneira de aliviar o "sofrimento divino" do qual ele padece. A sedução é então construída em torno de rituais: ela usa várias substâncias misteriosas para seduzir César enquanto alivia seu sofrimento.

A gestualidade de Cleópatra nesta primeira parte é de uma sedução cerebral, que requer controle sobre si mesma e sobre aquele que ela quer conquistar. Assim, o programa gestual, os movimentos e as expressões de A. Negrini são de absoluta precisão, se fossem inteiramente calculados com o objetivo de conquistar César, o trono do Egito e, no futuro, Roma. Nesse sentido, Camarneiro aponta para uma geometrização do corpo de A. Negrini como uma busca de êxtase sexual[78]; além disso, acrescentamos que a geometrização de

[77] ALMEIDA, op. cit., p. B3.
[78] CAMARNEIRO, op. cit., p. 149.

seu corpo, a formação de linhas e formas triangulares com as pernas e os braços, reflete no movimento e no gesto da atriz a racionalidade da sedução de Júlio César.

Esse controle gestual e a formação de figuras geométricas com o próprio corpo indicam uma espécie de mecanização dos gestos, uma autoconsciência que se encontra em outros atores como Cary Grant e Fred Astaire, cujos gestos foram analisados por Luc Moullet[79] e Christian Viviani[80]. Ao contrário deles, a Cleópatra de A. Negrini cria tais formas em uma quietude quase total, chamando a atenção para um certo rigor corporal, uma linha vertical formada em relação aos limites do quadro, reforçando o caráter teatral da encenação construída no filme de Bressane.

Essa geometrização do corpo também é oposta por uma certa forma imaginária de sensualidade, mais próxima de formas circulares e sinuosas. Podemos ver isso na Cleópatra de Taylor, deitada em uma cama, por exemplo, embora a figura do triângulo, formado pelo braço que suporta a cabeça, esteja lá, sugerindo também, de certa forma, uma sedução cerebral. A Cleópatra de Colbert, por outro lado, cria uma linha diagonal em relação ao enquadramento, sempre filmada inclinada sobre móveis e construções do cenário (sofás, colunas, mesas), enquanto interage com seus companheiros de cena.

A sedução de Marco Antônio na *Cleópatra* de Bressane se baseia em outro princípio: o do prazer carnal, mais de acordo com a personalidade do sucessor de César. A atuação de A. Negrini, nessa segunda parte do filme, é mais suave, mais solta. Isso se manifesta em certas hesitações da atriz, em pausas involuntárias para engolir ou respirar, que não ocorrem em outros momentos do filme, que A. Negrini parece ter dominado bem, o que se configura numa maneira de o cineasta apontar a atuação de A. Negrini, como um ensaio filmado à maneira de *A família do barulho*, cujos ensaios são mostrados na versão final do filme.

A relação sexual entre Cleópatra e Marco Antônio é significativamente diferente da de Cleópatra com Júlio César. Enquanto César é hipnotizado e se torna uma espécie de parceiro passivo, obedecendo às ordens de Cleópatra, Marco Antônio é mais ativo. O que significa que, visualmente, Cleópatra se submete a Marco Antônio. As linhas duras da geometria são suavizadas, ganhando contornos mais sinuosos através das formas curvilíneas da atriz.

As intrigas políticas que permeiam a fase final da rainha do Egito em outras versões são postas de lado em favor de uma encenação de sexo e delírio sob o signo de

[79] MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993.
[80] VIVIANI, op. cit.

Dionísio. A nudez de A. Negrini é explorada mais explicitamente do que em sua relação com Júlio César. Carregadas de sensualidade, as cenas com Marco Antonio sublinham o o lado sensual de sua *persona*.

A encenação da morte de Cleópatra no filme de Bressane leva em consideração suas representações pictóricas e as fontes históricas que remetem a seu suicídio. Da mesma forma, o desempenho de A. Negrini como rainha egípcia, como mencionado acima, alude a várias outras Cleópatras. Segundo a atriz, isso dá ao seu trabalho um caráter kitsch, ou seja, de "excesso", do "falso que se opõe ao verdadeiro", "mau gosto que precede o bom gosto", de acordo com Abraham Moles[81].

O status de símbolo sexual da atriz se cristalizou no imaginário público, o que ela refutou em uma entrevista recente, dizendo que era um conceito superficial: "Ainda bem que não existe mais esse negócio de símbolo sexual, isso é totalmente ridículo. Estamos em tempos melhores. As pessoas gostam de mim pelo que sou. Eu sou um conjunto de coisas, sou várias coisas, não só isso."[82] Nos últimos anos, uma mudança nos tipos de personagens interpretados pela atriz – ainda vilões, mas dentro de enredos mais leves que tendem à comédia – revela a complexificação de sua *persona*, ainda mais se notarmos uma série de posturas políticas tomadas pela atriz em aparições públicas e papéis na ficção, notadamente em filmes, que têm como tema a luta ambiental. Entretanto, em entrevista para o podcast Papo de Novela, a atriz declarou que seu envolvimento em causas políticas não está apenas no conteúdo, mas também na forma.

A. Negrini se alinha com outro tipo de produção audiovisual que se afasta tematicamente, mas também formalmente, do que ela mais comumente faz na televisão comercial e no cinema. A escolha de atuar nos filmes de Bressane, em contraste com suas aparições nas novelas, tornou-se uma forma de relativizar ou de negar o status de símbolo sexual que lhe é atribuído. Em *A erva do rato*, a sensualidade da atriz é ironizada quando seu corpo é comparado com o de um esqueleto na última parte do filme, replicando as poses que antes eram sensuais: sem carne, sem curvas, sem desejo. Em *Beduíno*, o corpo de A. Negrini se torna um brinquedo, destacando e questionando sua nudez, mudando-o constantemente com diferentes caracterizações e personagens. Em *Cleópatra*, a libertação e o prazer feminino estão ligados ao colapso mental e à decadência física do personagem, que termina em suicídio.

---

[81] MOLES Abraham, *O kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo: Perspectiva, 1972.

[82] « ALESSANDRA Negrini sobre rótulo de símbolo sexual: 'Totalmente ridículo' », *UOL*, URL: https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/03/29/alessandra-negrini-fala-sobre-novos-projetos-e-reflete-sobre-redes-sociais.htm [acesso em 02 ago. 2022]

Nesse sentido, Bressane e A. Negrini colocam o corpo, a nudez, a *persona* sensual da própria atriz no centro de seu interesse. A sensualidade da atriz é estetizada, ironizada, intelectualizada, articulada com conceitos e especialmente com outros textos, em um corpo marcado pela intertextualidade e ressignificação. Dado o olhar político da atriz sobre a obra de Bressane, "a forma em si, não apenas o conteúdo"[83], a exibição estética do corpo da atriz também poderia ser entendida com um viés político, de autocontrole de sua própria imagem, que visa manipular o status de símbolo sexual ao qual ela foi associada, a fim de distorcer a noção de sensualidade que é intrinsecamente atribuída a ela. Neste sentido, pode-se pensar no olhar masculino teorizado por Laura Mulvey, e na forma como a atriz, juntamente com o diretor (afinal, ele não é um sujeito passivo na construção da imagem de A. Negrini em seus filmes), é capaz de manipular a imagem da mulher. A imagem de Negrini nos filmes de Bressane desconcerta esse olhar sexista e objetificante, do qual ela é o alvo em trabalhos mais comerciais.

Por outro lado, a parceria com A. Negrini iniciou uma nova fase na filmografia de Bressane, na qual o protagonista masculino cedeu o lugar à protagonista feminina. Com exceção de *Cuidado Madame* (1970), produzido na fase Belair com Helena Ignez e Maria Gladys como protagonistas, quase todos os filmes de Bressane dão o lugar principal a figuras masculinas em seu universo experimental. Aqui vimos *O rei do baralho* e *Tabu*, mas também poderíamos mencionar *Brás Cubas*, *Sermões*, *O mandarim*, *Miramar* (1997), *São Jerônimo* (1999) e *Dias de Nietzsche em Turim*, pelo menos. De *Cleópatra* em diante, porém, Bressane concentra sua atenção em personagens femininas e nas atrizes, em filmes como *Educação Sentimental* (2013), *Garoto* (2015), *Sedução da Carne* (2019) e *Capitu e o capítulo* (2021), todos protagonizados por mulheres, além dos aqui analisados, *A erva do rato* e *Beduíno*. Isso demonstra o interesse do cineasta em mudar o ponto de vista de seu cinema para uma perspectiva feminina, mas não apenas. Poderíamos interpretar essa mudança como uma espécie de reavaliação de seu olhar masculino, branco, cisgênero e heterossexual, voltado para uma mulher, e como isto pode ser construído em conjunto, entre a atriz e o diretor, nos filmes.

[83] "O Julio Bressane é político por natureza, mesmo sem falar de política. Usar o cinema de outra forma, mostrar uma outra linguagem, uma outra forma de ver o mundo. Isso por si só já é política. Eu não preciso seguir aquilo que foi determinado como padrão. Eu posso fazer um outro tipo de cinema. Isso já é político, sem você estar necessariamente defendendo causas políticas. Você pode ser político na forma como você apresenta, a própria forma, não só o conteúdo". GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, op. cit.

Conclusão

O ator na obra de Bressane se transforma, indo além do regime de representação da verossimilhança, baseado na mimese, para se tornar um material plástico modificado pelos efeitos estéticos aplicados aos filmes. Em *Beduíno,* há um plano no qual Bressane parece mostrar de forma quase ilustrativa o que ele faz no processo de montagem. Ele também poderia refletir a forma como ele compõe o elenco de seus filmes, a relação que ele estabelece entre o ator, sua *persona*, já plenamente informada e consolidada por sua trajetória, e o personagem que é criado. Planos aproximados emolduram as mãos de uma pessoa[84] que tenta criar faíscas entre duas pedras. As mãos são filmadas na escuridão, o que significa que o que vemos são as tentativas de criar a centelha que ilumina brevemente o que existe em uma fração de segundo, apenas para retornar a uma escuridão igualmente momentânea. Bressane faz o mesmo com suas imagens: ele as coloca umas contra as outras, fricciona-as, e neste atrito surge uma faísca que tem que ser criada pelo próprio espectador. O ator não sai ileso disso: seu corpo, sua *persona*, estão sujeitos a este processo de atrito entre as imagens, não só dentro do plano, mas também entre os planos e na imaginação do espectador, que acessa as imagens já conhecidas dos atores na tela e as atrita contra as criadas pelo ator no filme de Bressane: surgem novas faíscas, novas formas de ver no escuro.

No primeiro capítulo, vimos como Grande Otelo saltou de uma geração de cinema para outra, sendo ignorado por muito tempo pelo Cinema Novo. A parceria entre Grande Otelo e Bressane consiste em quatro filmes. Ao contrário de *Macunaíma*, que destaca a faceta mais visível, mais facilmente identificável do ator pelo público, a da comédia burlesca, Bressane retrata certos traços da *persona* de Otelo, tanto os estereótipos que ele interpreta no cinema, quanto outras características de natureza mais pessoal, como a religiosidade, e os reelabora. A questão da sexualidade, uma piada nas chanchadas com seus personagens travestis, é retomada por Otelo em outro prisma, o do homossexual, que oscila entre a comédia e o drama, em *A família do barulho*; os personagens cômicos dos espetáculos do cassino, pelos quais Otelo ficou famoso no início de sua carreira, são transmutados em um misterioso anti-herói em estilo *noir* em *O rei do baralho*; os traços do tipo malandro, como a caracterização com a camisa branca semiaberta e a corrente de ouro, são repudiados pelo ator em *A agonia*, quando ele encontra o diretor na diegese e

[84] O genérico indica que o plano foi criado por João Bressane Batsow.

literalmente deixa o filme. A religiosidade do ator também está presente, e certos atributos que lhe foram negados nas chanchadas (papeis principais e o encontro amoroso inter-racial, por exemplo) são retrabalhados em *O rei do baralho*, em particular. Ao mesmo tempo, os dois principais registros nos quais Otelo atuou, comédia e drama, não são esquecidos por Bressane, que oferece um minimalismo inesperado em sua segunda parceria. Ao mesmo tempo em que olha para o cinema – chanchadas, filmes *noir*, filmes experimentais – Bressane está atento à filmografia do ator, e recria em seus filmes gestos que já faziam parte do repertório de Otelo. Assim, atravessada pela intertextualidade do cinema e de sua própria filmografia, a *persona* de Otelo se torna mais complexa, mesmo que isso não tenha, de fato, repercussões radicais em seu trabalho posterior. Entretanto, esta parceria estabeleceu um vínculo afetivo entre o diretor e o ator, que pode ser visto na *Viola chinesa*, e que conecta, na figura emblemática e renomada do cinema brasileiro que é Otelo, dois aspectos aparentemente antagônicos do cinema nacional, o comercial e o experimental.

Quando Caetano Veloso estrelou em *Tabu*, o primeiro filme de sua parceria com Bressane, uma série de características de sua *persona* já havia sido estabelecida para o público. Desde o final dos anos 1960, C. Veloso tinha abraçado plenamente uma série de aspectos do movimento tropicalista, que englobavam a contracultura norte-americana e a antropofagia cultural do modernismo brasileiro. Os trajes que usava em seus shows e aparições públicas, seus cabelos longos, encaracolados e rebeldes, combinados com características abertamente críticas e politizadas de seu comportamento e personalidade, delinearam para o público e para a imprensa sua *persona* controversa. Em *Tabu*, no entanto, embora haja um esforço para caracterizar o ator-músico no personagem de Lamartine Babo, isso não acontece de forma rígida; C. Veloso reproduz discursos e piadas atribuídas ao compositor, mas não há nenhum esforço para tentar reproduzir o timbre da voz de Lamartine; as canções executadas ao longo do filme não são exclusivamente de Lamartine, mas uma mistura entre suas marchinhas e as de C. Veloso. A fixidez dos planos ao longo do filme se reflete na atuação do cantor, cujo gestual é marcado por uma imobilidade abalada por movimentos ocasionais, pela sexualidade encenada, pela improvisação em algumas das apresentações musicais, notadamente "Linda morena", em que o cantor se inspira na atmosfera carnavalesca do início do século, pelos gestos que lhe são atribuídos. Seu jogo utiliza certos artefatos para marcar a performance, entre eles um chapéu e a interação entre o público diegético e extradiegético, apostando no olhar para a câmera. Bressane parece sublinhar constantemente a tensão entre ator e

personagem, entre o músico do presente e o músico do passado: em *Tabu,* C. Veloso nunca deixa de ser Caetano Veloso, ou seja, como ator não-profissional ele continua sendo o músico. Desta forma, ele funciona como um interlocutor entre diferentes épocas, ligando o passado do modernismo brasileiro do início do século, encarnado pelas figuras de Oswald de Andrade e João do Rio, mas também pelo próprio Lamartine; do tropicalismo, representado por C. Veloso, mas também por Bressane no *modus operandi* do filme, que recupera múltiplas referências e as conecta de forma caleidoscópica e antropofágica; ao presente do filme, de pornochanchadas e libertação política, reatualizando e ressignificando a figura de Lamartine e sua música através de C. Veloso. Essa aposta radical diminui nos filmes seguintes, nos quais C. Veloso faz pequenas aparições, até aparecer sem a camada ficcionalizante de um personagem em *O mandarim*.

Com Alessandra Negrini, Bressane assina sua primeira grande parceria com uma atriz desde Helena Ignez e Maria Gladys nos anos 1970. Grande, porque nela A. Negrini interpreta o papel principal nos três filmes, algo que Bressane nunca havia feito antes, com exceção de *Cuidado madame*. É claro que houve outras atrizes com quem o diretor trabalhou em várias ocasiões, como Bia Nunes e Giulia Gam, mas nunca com esta intensidade e persistência. Mais uma vez, Bressane traz um ator de outro habitat, no caso de A. Negrini, as novelas, que lhe deram fama nacional. O cineasta vê além dos estereótipos encarnados pela atriz, as vilãs, as encarnações dos personagens libertinos e sensuais que a tornaram famosa e aprisionaram sua *persona*. A. Negrini se apresenta em papéis totalmente diferentes um do outro, como um material plástico e fluido que pode ser moldado. Se a compararmos com os outros atores aqui analisados, A. Negrini é a atriz com quem o cineasta trabalha mais livremente, demonstrando sua adaptação a diferentes papéis e registros de jogo, entre o histrionismo e o minimalismo em *A erva do rato*; nos papéis multifacetados que reproduz em *Beduíno*; no cruzamento intertextual das diferentes versões do personagem cinematográfico em *Cleópatra*, também mudando o mito de sua concepção histórica e épica para uma abordagem mais íntima, mas não psicológica, como indica o inventário facial criado pela atriz. Mais uma vez, a intertextualidade permeia a parceria entre a atriz e o diretor. Ao mesmo tempo, como uma característica do cineasta, Bressane destaca sempre o principal traço da *persona* de A. Negrini, a sensualidade, trabalhando-a de diferentes maneiras: ironizando a sensualidade na comparação da atriz com um esqueleto, em *A erva do rato*; por meio do jogo de esconde-esconde em *Beduíno*; com a geometrização do corpo, as formas curvilíneas e a degradação física em *Cleópatra*. Desta forma, o corpo da atriz não é usado como alvo de

um olhar masculino objetificante, mas é sempre estetizado em um jogo lúdico, objeto de múltiplas intertextualidades, de diferentes registros de atuação. O corpo é o meio de um fortalecimento político por parte da atriz, de um controle sobre a maneira como seu corpo é mostrado, e muito provavelmente de um ponto de viragem na maneira como o próprio cineasta vê o corpo feminino.

Nos três casos, Bressane trabalha particularmente na transposição dos atores de um determinado universo ao qual estão ligados (as chanchadas, no caso de Otelo, a música popular, para C. Veloso, a televisão, com A. Negrini) e os desloca para seu universo ficcional experimental, no qual as regras do cinema clássico são abandonadas em favor de construções imaginárias e sonoras mais livres, desvinculadas de uma narrativa que orienta o espectador. Ao mesmo tempo, Bressane não se orienta apenas por esta mudança de um lugar para outro, que é visível em todos os casos. Atento à *persona* de seus atores, suas trajetórias, suas aparições públicas, suas posições políticas, suas escolhas pessoais, os estigmas e estereótipos a eles atribuídos, ele torna a *persona* de cada um deles um material criativo em seus filmes, muitas vezes desafiando-os de forma lúdica, irônica, estetizante, a fim de torná-los mais complexos, ligando-os a outras imagens, obras e sons. Dessa forma, ele desloca as imagens cristalizadas do imaginário público e das representações da imprensa, quebrando as expectativas de uns e de outros; ao mesmo tempo, ele se deixa afetar por tais encontros nas improvisações, nos afetos, na aproximação de outros mundos que não o seu, trabalhando intertextualmente com as imagens desses atores.

Na tese, tentamos responder as perguntas que nos motivaram durante a pesquisa, e que foram formuladas na introdução deste trabalho. Entregamos aqui o que consideramos ser uma importante colaboração para a análise estética do jogo atoral no âmbito do cinema experimental, introduzindo abordagens e ferramentas de análise que articulam diferentes perspectivas em relação à figura do ator, não apenas de sua atuação no filme, mas extrapolando o discurso fílmico para destacar as relações com os discursos extracinematográficos, principalmente baseados no conceito de *persona*, e assumindo o caminho da transdisciplinaridade, a fim de dar conta de todos (ou melhor, de quase todos) os temas que Bressane apresenta e articula em seus filmes.

É na intertextualidade, seja ela centrada em obras de artistas de outras expressões que não o cinema, seja centrada em seu próprio trabalho como cineasta, que reside grande parte da riqueza do trabalho de Bressane. É também a intertextualidade que desperta o interesse de certos pesquisadores nas análises e interpretações que este gesto permite. Por

essa mesma razão, esta tese não termina aqui; novos caminhos de pesquisa permanecem abertos para futuros estudos cruzando a obra de Bressane e os estudos atorais.

Uma dessas possibilidades seria a de trabalhar a partir da perspectiva da crítica genética[85], ou seja, o processo de criação artística antes que o trabalho finalizado, o próprio filme, seja colocado à disposição do público. A crítica genética surgiu na década de 1960 e foi inicialmente dedicada à literatura, utilizando manuscritos de escritores para entender a evolução de suas obras. Gradualmente, tal metodologia de pesquisa foi estendida a outros campos, incluindo artes visuais, arquitetura, teatro, cinema, entre outros. Assim, no caso do cinema, a recorrência de materiais anteriores ao filme finalizado, como roteiros, gravações de bastidores, notas da equipe e outros materiais recortados da versão final, poderia favorecer uma discussão em torno da construção de programas gestuais, caracterizações de personagens e trocas estabelecidas entre atores e diretores, notadamente também por meio de entrevistas que evidenciem a lacuna entre o roteiro e o filme realizado, fazendo assim um relato do processo criativo em torno da figura do ator até sua encarnação cinematográfica.

No caso do trabalho de Bressane, como reiteramos várias vezes no decorrer desta tese, o cineasta se esforça para revelar o dispositivo, e isto também é realizado por meio da inclusão de ensaios filmados e filmagens de bastidores no corte final que captam, se não o processo criativo em si, pelo menos a atmosfera em que o trabalho foi criado. No decorrer de nossa pesquisa, não vimos nenhuma evidência, nem nos créditos do filme nem nas entrevistas, de que Bressane inclua preparadores de elenco em sua equipe, uma prática bastante comum na indústria cinematográfica. Pelo contrário, a preparação do elenco parece ser feita pelo próprio cineasta. Em entrevista concedida por A. Negrini sobre o filme *A erva do rato*, a atriz revela que passou meses visitando a casa do diretor, em reuniões nas quais Bressane lhe apresentou referências a fim de familiarizá-la com o mundo que ele pretendia criar no filme[86]. Podemos nos perguntar: que impacto isso pode ter sobre o jogo atoral? Em que medida o ator colabora na construção de seu próprio personagem na obra bressaneana? Talvez esta perspectiva leve a outras áreas, pesquisas que poderiam ligar a análise de roteiro e os estudos atorais. Como trabalham os atores dos

[85] Para saber mais, cf. SALLES Cecilia Almeida, *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, São Paulo, EDUC, 2008 (1992); GRESILLION Almuth, « La critique génétique: origines et perspectives », in VAUTHIER Bénédicte, CORRADINE Jimena Gamba (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 35-44.

[86] "(...) foram dois meses visitando a casa do diretor, Júlio Bressane, no Leblon, quase diariamente, entre discussões e observações de pinturas clássicas e fotografias antigas. 'Tudo para sacar o filme que ele estava imaginando, para penetrar esse universo Júlio Bressane'." EZABELLA, op. cit. p. E4.

filmes de Bressane a partir das indicações do roteiro? A preparação antes da filmagem permite maior liberdade criativa para os atores? Entrevistas e acesso aos roteiros do filme poderiam esclarecer a lacuna entre a pesquisa de Bressane na preparação do filme, a redação do roteiro, a filmagem e o filme concluído, indicando outros processos criativos que não os visualizados e analisados nesta tese. Dessa forma, a crítica genética destacaria o trabalho dos atores, especialmente do ponto de vista da preparação e dos bastidores, em uma abordagem que nunca vimos, pelo menos nas leituras que fizemos até agora.

Outra perspectiva de pesquisa que emerge aqui é ampliar o escopo da análise, visando atores e atrizes que se destacam significativamente na filmografia de Bressane, como Fernando Eiras, com quem ele trabalhou em quatro filmes (*O mandarim*, *Dias de Nietzsche em Turim*, *Filme de amor* e *Beduíno*). Ele não tem o status de estrela atribuído aos atores aqui analisados; sua carreira é baseada no teatro, além de pequenos papéis em novelas e em alguns filmes. Assim, sua figura, por estar mais relacionada ao teatro, poderia introduzir na pesquisa uma perspectiva que não pudemos abordar aqui devido à sua complexidade: as teorias do ator de teatro, que são extremamente significativas para compreender o estado atual dos estudos atorais no cinema experimental. Além disso, também é possível analisar a participação de outros atores em papéis secundários, como vimos com Otelo em *A família do barulho*, mas estendido, por exemplo, a Bia Nunes, que fez parte do elenco de quatro filmes de Bressane (*Brás Cubas*, *Sermões*, *Miramar* e *São Jerônimo*). Isso poderia contribuir para a compreensão do elenco como um todo, colaborando com uma perspectiva que vai além dos cânones dos estudos de ator, como Pedro Guimarães já apontou em um artigo recentemente publicado sobre o ator Wilson Grey[87], que trabalhou em dezenas de filmes em papéis secundários.

Bressane existe com outros e por meio de outros. Ele não existe sozinho e não é possível falar de seu trabalho de forma isolada ou francamente objetiva: há sempre intercessões, travessias, interpolações, interpelações. Há sempre um meio termo, um intermediário, que nos faz entrar em seu trabalho, mas sem deixar de aderir a ele, pois a cada vez que supomos remover uma camada, uma outra é revelada, e nisso se constrói um jogo infinito de bonecas russas, no qual as bonecas variam em tamanho, forma e cor, algo da ordem do caleidoscópico e do labiríntico ao mesmo tempo. Tais palavras evocam sensações de pesadelo, mas aqueles que sinceramente acreditam nesse aspecto sombrio do trabalho de Bressane estão enganados. Sua cinematografia é feita de luz e sombra: ela

[87] GUIMARAES Pedro, « Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 12, nº. 25, mai-ago. 2022, pp. 6-35.

traz a angústia de um pesadelo, mas também a euforia e a estranheza de um sonho iluminado.

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Issued by Université Paul Valéry-Montpellier 3

In cooperation with
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Prepared at the école doctorale Langues, Littératures, Cultures, Civilisations / Instituto de Artes (IA)
And at the unité de recherche RIRRA21/ Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Research field: **Études cinématographiques et audiovisuelles (Montpellier 3) and Multimeios (Unicamp)**

Presented by
Isabel PAZ SALES XIMENES CARMO

BRESSANEAN BODIES: procedures and aesthetics of acting in Julio Bressane's work

Extended summary in English

Presented to Evaluation Committee on November 25th, 2022

ARAUJO Mateus, Pr, Universidade de São Paulo	Pre-Rapporteur
FEENSTRA Pietsie, Pr, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Chairwoman
GUIMARAES Pedro, Pr, Universidade Estadual de Campinas	Co-directeur
MARCHIORI Dario, MCF, Université Lyon 2	Pre-Rapporteur
MONTEIRO Lucia, Pr, Universidade Federal Fluminense	Member
SCHEINFEIGEL Maxime, Pr émérite, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Co-directeur

Introduction

Despite a vast filmography of over 40 films, Brazilian filmmaker Julio Bressane has built a coherent body of work, whose style is marked, over the six decades of his career, by a series of recurring characteristics, mainly by a tireless need to rethink cinema, to displace the spectator, to reinvent the codes of spectacle in search of an "innocent cinema of cinema", a cinema that turns to the origins of the cinematic medium itself, in a process that is both groping and instinctive. This happens through the deformation of the techniques and operations of classical cinema and the recurrence of citation procedures or the invention of cinematographic clichés, especially clichés of Brazilian cinema, recreating new paths within national cinematography.

Among the refusals of classical cinema that the filmmaker has been practicing since the 1960s are linearity, naturalism and teleology, which are only revisited in a particular way by Bressane after *Brás Cubas* (1985). This is the case of films inspired by real figures, like *Sermões: a história de padre Antonio Vieira* (1989) or *Cleópatra* (2007), which follow a certain narrative linearity, or the case of an experimental but slightly more conservative work, like *A erva do rato* (2008), which follows a narrative logic of beginning, middle and end, even if the characters' motivations do not seem clear to the spectator.

Known for his paratactic and disjunctive style, in many of his films the filmmaker draws fragmented, causally unrelated, deconstructed shots and sequences. In most of Bressane's films, the narrative is imploded, with blocks of images linked together by an editing process that refuses to follow a classic pattern of logic, beginning, middle, and end. In addition to various other devices, such as the intentional appearance of clapboards and sometimes what happens behind the scenes, parataxis - a way of organizing images or words by juxtaposition - contributes greatly to the deconstruction of a naturalistic or illusionistic approach, in search of the revelation of the act of filming itself. Added to this is a working method based on small budgets and teams; his collaborators are often the same, including Rosa Dias, screenwriter and wife of the filmmaker, photographer Walter Carvalho, editor Virgínia Flores, art director Moa Batsow, producer Bruno Safadi, not to mention Bressane's daughters Noa and Tande Bressane.

The director's style is also characterized by certain camera movements, by the insertion of images from other films with no direct connection to the plot, and also by the recurrence of themes that run through his work, such as violence (evident in the first phase

of his career and in the films of the Belair collective[1]) and eroticism, reworked over the years. It is also important to highlight the citational gesture, composed of countless references, more or less codified in his films, to works of Brazilian literature, popular music, painting, philosophy, poetry and visual arts from different historical periods, as well as his own references to the history of cinema, in order to question the cinematographic medium and experience. This interdisciplinarity is felt in all of Bressane's films and goes beyond his film productions, as he has also published four books of his own: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) and *Deslimite* (2011). All of them consist of short essays that merge his interest in cinema with other arts and sciences, reinforcing, once again, the intertextual character of his work.

Several academic studies have been conducted on Bressane's work in recent decades[2], many of which focus on the interdisciplinary aspects of his films, such as the connection with painting, literature and music. They offer a kind of poetic-interpretative analysis of Bressane's work. Some examples are the texts of *Cinepoética*[3], the researches of Francisco Elinaldo Teixeira and, especially, of Bernadette Lyra. Besides the relation between the book *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), by Machado de Assis, and the film *Brás Cuba*s, the researcher also proposes the transmutation of the film *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) into literature, thus creating a new work inspired by Bressane's film. As tempting as these proposals may seem and as much as they open new perspectives for research and artistic creation by the researcher, our study is a kind of extension of our master's degree, which dealt with the face and the body in cinema[4]. Thus, the novelty of this work lies in a perspective that has not been much addressed in relation to the filmography of the Rio de Janeiro filmmaker: the figure of the actor and the gestural program that is constructed in his work.

---

[1] Formed by Bressane, Rogério Sganzerla and Helena Ignez in the early 1970s.

[2] Some examples are BERNARDET Jean-Claude, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990; CAMARNEIRO Fábio, « Cinema Inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Julio Bressane », PhD Dissertation, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016; LYRA Bernardette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, ECA-USP, 1995; PEDROSO Raquel Cristina Ribeiro, « Machado de Assis e Julio Bressane: imagens da filosofia moral », PhD Dissertation, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021; SOUSA Adriano Carvalho Araújo e, « O Cinema de Julio Bressane: Transcriação e Imagens da Cultura », PhD Dissertation, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010 ; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011; TEIXEIRA Francisco Elinaldo, *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo*, São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2003.

[3] VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995.

[4] CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes, « (Des)aparições do rosto em *Os olhos sem rosto* », Master thesis, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

What interests us in Bressane's work is to perform an aesthetic analysis of the acting and the staging of the bodies, a theme still little studied in Brazil in the field of experimental cinema, to which the filmmaker is usually associated. How do intertextuality, citational resources, parataxis, denaturalization and the refusal of teleology, some of the most recurrent characteristics in his filmography, interfere, influence, articulate, determine or not the acting and the appearance of the bodies? How does the notion of character change in Bressane's work, given the rarefied narrative of most of his films? How does he put on the scene the *persona*, that is, a public and cinematic image of the actors? How do certain gestures that Bressane has updated in his work blend with the gestural repertoires constructed by the actors themselves? What impact did the actors' previous work have on an audience expectation of their participation in Bressane's experimental films? What cinematic and aesthetic movements influence the construction of acting in Bressane's films? How do these performances differ or come together in the filmmaker's treatment of each actor?

With these questions in mind, we observed which actors could become objects of research from this perspective of the actor studies and, in this sense, we chose those with whom Bressane has often partnered throughout his career. Besides Helena Ignez, who was recently the object of an in-depth study by researchers Pedro Guimarães and Sandro de Oliveira[5], three actors stand out: Grande Otelo, Caetano Veloso and Alessandra Negrini.

Grande Otelo, born in 1917 in Minas Gerais, was one of the greatest actors in Brazilian cinema. He began his career as a child in traveling circuses and the *Companhia Negra de Revistas*; later, while already working in revue theater, he performed at the Urca Cassino, a prestigious venue for Rio de Janeiro's elite. He acted in *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), Atlântida's first production and the first important role of the actor, who gained fame with the *chanchadas*. After the decline of this genre, Grande Otelo was briefly ostracized, until he was revived in *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). The film opened new doors for him, including a partnership with Bressane for three features and a short film, respectively: *A família do barulho* (1970), *O rei do baralho* (1973), *A agonia* (1976) and *Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro* (1975). A practitioner of *Umbanda*, this religion is intertwined with the roles he plays.

[5] GUIMARÃES Pedro, OLIVEIRA Sandro de, *Helena Ignez: actrice expérimentale*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018.

Publicly, around the 1970s, he began to reinforce a political discourse defending the black artistic class.

The musician and composer Caetano Veloso, unlike Otelo and A. Negrini, is not a professional actor, although he has participated in some audiovisual fiction productions during his career. A controversial public figure, not only for his involvement in musical tropicalism, but also for the aesthetic construction of a physicality that was the antithesis of what was socially accepted at the time he blossomed into an artist, C. Veloso participated in three feature films by Bressane: *Tabu* (1982), *Sermões*, and *O mandarim* (1995). He stars in the first, creating a personal version of the composer Lamartine Babo; he makes a small appearance as the baroque poet Gregório de Mattos in the second; and in the third, he appears as himself, a poetic anachronism created by Bressane, linking early 20th century music with contemporary popular music.

Finally, Alessandra Negrini is best known for her work in television, especially from the miniseries *Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (Leopoldo Serran, 1995), which launched her as an actress and cemented, for the public, certain traits of her *persona*. Always sensual, between naïve and libertine, her figure is often associated with a certain group of characters of the writer Nelson Rodrigues, even if she only played one of them, Engraçadinha. At the same time, still in the 1990s, A. Negrini started to invest in cinema, first in small secondary roles, until the movie *Cleopatra*, in which she is the protagonist. For it, she received the best actress award at the Brasília Film Festival, under protests from the public. With Bressane, she made two more films, *A erva do rato* and *Beduíno* (2016), also in leading roles, in which her *persona* is shaken by the filmmaker's experimental universe.

The choice of these three actors not only took into account the recurrent partnerships, but also considered how each one of them goes through certain periods of Bressane's work. Otelo is more present in the initial phase, linked to Cinema Marginal; C. Veloso, participating in films from the 1980s and 1990s, appears in films related to themes of interest to the filmmaker, such as music and literature; and A. Negrini, in the 2000s and 2010s, acts in more contemporary productions, in which the director renounces to more radical aesthetic procedures, such as the refusal of linearity. Thus, with these three actors, we will be able to observe not only the actor’s performance under Bressane's direction, but we will also be able to move chronologically through the extensive work of the filmmaker, observing, from the actor's cinematographic form, how his style changes and is updated over time.

The aim of this thesis is to conduct an aesthetic analysis of the performance of the actors who have worked with Bressane, in order to recognize to what extent their *personae* (cinematic, musical, audiovisual) are distanced, referenced, transmuted within the gestural and aesthetic program offered in each film. We also intend to identify certain traits and gestures (motifs and procedures, whether in terms of theme or form) that are constantly re-actualized within Bressane's work, in a form of recurrent self-reference. Another point we would like to highlight are also some major artistic and visual references (mainly from cinema, literature and music), which influence the construction of the performance composed between actor and director.

The analyses mainly concentrate on the films in order to derive concepts from them that can help us in our approach. The thesis is therefore not dedicated to purely theoretical parts, but concentrates mainly on the heuristic task of analysis: the films and the actors are the focus of our gaze. Intertextuality and, above all, transdisciplinarity are the words that guided us in the course of the research, mainly because the filmmaker himself invokes them at every moment of his filmography. To understand the presence of the actors and their raison d'être in Bressane's films, it is necessary to understand their trajectories, the way their *personae* are previously informed by their works, the gestural programs, the acting regimes, and the film genres to which they are associated, in order to relate them to what is staged in the films, the references that the filmmaker implies in these constructions, and the strategies of the device itself to which he resorts.

Despite resorting to researchers of acting studies and star studies, such as James Naremore, Jacqueline Nacache, Odette Aslan, Christian Viviani, Christophe Damour, Richard Dyer and Roberta Pearson, among others, our intention is not to exhaustively enumerate schools, theoreticians or currents, but to activate them from the objects, in order to clarify our analysis and allow the opening of new interpretations and readings of the actor's presence in the filmmaker's oeuvre. This thesis wishes, therefore, to be part of a line that is beginning to emerge, that of actor studies within experimental cinema, in the wake of researches such as those carried out by Pedro Guimarães and Sandro de Oliveira[6], who opened the way to understand what would be the "experimental actor". We hope to collaborate in proposing analysis strategies for the actor's work, based on the five axes of analysis proposed by Pedro Guimarães[7] in his methodology to approach the actor's work

[6] Especially the recently published study, GUIMARÃES, OLIVEIRA, op. cit.
[7] GUIMARÃES Pedro, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 81-92.

in cinema: actor and director; actor and media; actor and mise-en-scène; actor and technique; and actor and character. Without exhausting them completely, we understand that all of them are involved in the analyses carried out here, precisely because of the transversal treatment we give to the objects.

Thus, the thesis will be organized in three chapters, subdivided into themes, each one dedicated to the figure of one of the actors. We will explore the acting work developed in the films, presenting each production with a historical context, detailing, if possible, in terms of reception and circulation, as well as identifying influences and their main formal characteristics.

Then, we will proceed to the analysis of the actor's *persona*, his artistic trajectory and political positions, as well as some appreciations of his work and its remarkable characteristics, such as the typification and some constructions of the social imaginary associated to the actor, taking into account other works and positions of his artistic and public life. The analysis of the actor's performance in Bressane's films will take into account the characterization, the body and the vocal expressions through gestures and movements, the dialogues and the sounds constructed and developed by the actors, always placing them in relation to the staging, the editing and the soundtrack, relations from which effects of meaning can be born. Moreover, in order to deepen this aesthetic analysis of the actor's work, we will make comparisons with the work of other filmmakers who can build a significant parallel with the one proposed by the filmmaker.

Our thesis is based on bibliographical research, in order to compare some theories and other analyses already carried out with our study objects. It is also based on documentary research, using as sources interviews and reports published in newspapers and magazines, accessible by publicly available databases, such as the National Library, and collections of periodicals available online, such as *Folha de S. Paulo* and *Estado de S. Paulo*. We also used interviews recorded on video or audio podcasts available online, duly referenced in the body of the thesis.

Finally, we point out that the study carried out here takes certain liberties with the analysis of the objects, which are justified by the relevance of certain films in relation to others in the filmmaker's filmography. This is what happens in the second chapter of the thesis, dedicated to Caetano Veloso, in which we focus on *Tabu*, the only one of the three films in which the musician plays the main character. Thus, the chapters follow a more or less similar script, but not totally symmetrical to each other, since from a heuristic point of view we consider that some productions attract the analyst's attention more than

others. In this configuration, we intend to question the actor's work within Julio Bressane's filmography, and the impact of the partnerships analyzed here on each actor's *persona*.

Chapter 1: Grande Otelo

"Being himself and more than himself, the actor never enters a film innocently"[8] says André Gardies. A similar statement will be made by the researchers Gérard-Denis Farcy and René Prédal: "there is no casting *ex nihilo*"[9], the cast does not appear from nowhere: the different actorly instances interfere in the composition of the cast. This means that casting actors and actresses for certain roles is not univocal and takes into consideration various factors, such as the actor's physical characteristics that meet the needs of the script, the personal "aura" or photogenic qualities attributed to his or her presence in front of the camera, the political and social positions of his or her public personality, or a typology of character or film genre associated with a particular actor or actress, which sometimes leave an indelible mark on the trajectory of many professionals.

As one of the representatives of Brazilian experimental cinema, Julio Bressane uses actors and actresses from different backgrounds and experiences, both professional and non-professional, to compose the cast of his films throughout his work. His choices are wide-ranging and take into consideration multiple aspects, not only the acting, the most technical and visible part of the actors' work, but also their *personae*[10], a concept widely used in actor studies.

What is interesting for us, within the scope of actor studies, is a particularity of the term *persona*, in fact, an ambivalence: the connection of the *persona*, at the same time, with the artificial character, the mask and the role of comedy or tragedy; and the personal character, of the true nature of the individual. It is in this ambivalence that the studies about the actor are based when using the term *persona*, which, according to Pedro Guimarães, "comprises the abstract, invisible or symbolic part of his work" [11]. That is, the *persona* is the actor's public image, built, again according to Guimarães, from cinematographic discourses (types of characters he plays and affiliation to specific

[8] GARDIES André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 1, nº 1, 1980, p. 77-78.
[9] FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL René in NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003), p. 92.
[10] Originally, according to Marcel Mauss, in ancient Rome, the term *persona* meant "mask". Later, Latin etymologists tried to explain the origin of the word by its association with the theatrical mask, through which the actor's voice came out (*per*, through, *sona*, sound). Gradually, the term *persona* actually became associated with the person, first in law, then in its moral and religious sense, culminating in the concept of the "self" as a category centuries later with Immanuel Kant. Cf. MAUSS Marcel, « Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu' », in MAUSS Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2003 (1950), pp. 367-398.
[11] GUIMARAES, « O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais », op. cit., p. 83.

genres) and extrafilmic (political positions, the image built by the media and advertising, etc.).

One of the most important guiding principles of Bressane's films is intertextuality, which invests in the reformulation or purification of certain cinematographic clichés, whether in the mise en scène itself, in the insertion of visual extracts or in the soundtrack of films by other authors or by Bressane himself. In an interview for the retrospective catalog of his work, held in São Paulo in 2003, the filmmaker underlines this fact, saying that "my cinema has always been an observation, a creation, an invention on top of some clichés, in which 90% are cinema clichés made in Brazilian cinema. My films have this very strong relationship with these clichés."[12] One of the main clichés addressed by Bressane are the *chanchadas*, a musical comedy genre very popular in Brazil during the 1930s to 1950s, which underwent a revaluation with the marginal filmmakers. These absorbed the parody, the pastiche and the "debauched and anarchic laughter" [13] of the genre and established them as some of the founding elements of *Cinema Marginal*, a movement Bressane was a part of.

Thus, cinematographic intertextuality also uses the performers' bodies as a tool to construct or underline such citations, summoning certain actors associated with a specific genre, character type or their *persona*. As Pedro Guimarães points out, "the actor's body is precisely one of the most effective elements in the construction of citational processes, which allies filmmakers and aesthetic models through the reemployment of the performers' *persona*" [14].

This is the case of Grande Otelo, who began working with Bressane in *A família do barulho*, one of the emblematic films of *Cinema Marginal* and the first fruit of Belair. Despite his relatively modest role in the film, Grande Otelo was already well known to the general public. His long artistic career began as a child in Minas Gerais. From informal street performances to circus appearances, he participated in the *Companhia Negra de Revistas* (1924-1925), of which he was the prodigious star at the age of six. It was at this time that he began to be called Otelo. After a turbulent period, Otelo joined the Jardel Jércolis theater company, which would become one of his main mentors. In 1935 he settled permanently in Rio de Janeiro, where his career took off in revue theater

[12] *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane* (Catalogue), São Paulo, Sesc São Paulo, 2003, p. 11.
[13] VIEIRA João Luiz, « Chanchada e a estética do lixo », *Contracampo*, Imagem e Informação 5, vol. 170, nº 23, 2º sem, 2000, p. 174.
[14] GUIMARÃES Pedro, « Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro », *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 21, nº 1 (jan-abr), 2014, p. 301.

and casinos. Grande Otelo became an actor with almost no technical training, being a self-taught professional. He also worked in radio, but it was in cinema that he stood out, acting not only in comedies, but also in dramas, a genre in which he obtained leading roles, such as *Moleque Tião* and *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Despite a multifaceted career, Grande Otelo is mostly remembered for his work in the *chanchadas*. For many years he played secondary roles alongside leading actors such as Oscarito and Ankito, while still being one of the stars of the cast. In the films he repeatedly played the role of the "lazy and naughty boy", a stereotype often associated with the black population, but which was also reinforced by the actor's small and thin body type.

In the first film with Bressane, *A família do barulho*, Grande Otelo is an effeminate homosexual character, with gestures, words, and tones of voice that reproduce the stereotypes associated with the homosexual figure to achieve a certain comic effect. Divina Dama, the character's name, serves as an intercessor between the characters of Kleber Santos and Guará Rodrigues in the search for an odalisque (Maria Gladys). This gay and effeminate character fits in with the others, thus constituting a world of outcasts. The art of transforming was not foreign to Otelo, who usually interpreted characters dressed as women in the *chanchadas*, something always done in the tone of parody. These homosexual/transformist figures played by the actor could always be easily detached from the character from which they emerged, since they were usually created in intradiegetic musical numbers. An example of this are the famous scenes in *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), a parody of Romeo and Juliet, played by Oscarito and Otelo, respectively.

Unlike the other characters in *A família do barulho*, Divina Dama has a name, refers to a past, and has more structured speech, without the recurrence of repetitive slogans such as "This one is violent" or "Shut up, asshole", uttered to exhaustion by the others. This can be seen and heard in the first sequence in which Otelo appears arguing with "Guará" and "Kleber". The construction of such a character, based on a certain naturalism, stands out from the others, since in *Cinema Marginal* "the body and the face carry nothing or almost nothing about their interior, and they escape from behaviors that provide them with unity and coherence, any psychological explanation proving insufficient or unnecessary" [15], as researcher Fernanda Fava well tells us.

[15] FAVA Fernanda Andrade, « Eu indecifrável: o ator no underground brasileiro e argentino », *Imagofagia*, nº 24, 2021, p. 608-609.

The pantomime adopted by Otelo in the film consists of gestures such as hand on waist, gesticulating in the air, loose hips, and affected voice. Unlike the transvestite characters of the *chanchadas*, who wore wigs, stockings, and dresses to mark the difference with their original characters, Divina Dama is characterized by jeans and a simple vest, common clothing of the time. Thus, it is the gestural and vocal repertoire used by Otelo that will reinforce the character's homosexuality.

In *A família do barulho*, Grande Otelo participates in five scenes: two of them with "Kleber" and "Guará" (the second being a filmed repetition of the first); two with Helena Ignez, and one in which the actor is alone. All the scenes are frontal, with a fixed camera and full body framing, except the last one, which is a close-up of the actor's face. It is in this last sequence that Otelo sings an excerpt from the theme song of *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), "As time goes by". Alone, lit by a strong light, the scene gives him the opportunity to explore a tragicomic vein: he uses some of his best-known skills, such as singing, the ability to speak different languages (or make a mishmash of them), facial expressiveness and dynamic change of tone to deliver a histrionic declamation: "You must remember this, a kiss still a kiss... My name is Divina Dama. One day you will know my story. But I loved Greta Garbo".

During this short monologue, we notice the change in tone, rhythm, and expression, both in Otelo's voice and in his body and facial movements. From a soft, almost tender expression, he enters a kind of emotional explosion in the line "but I loved Greta Garbo!", during which he raises his chin and dilates his nostrils. The speed with which he changes tone marks his vaudeville style, originating in variety theater and the circus. The choice of such parameters may have originated from Otelo's trajectory as a well-known actor in *chanchadas*, to mark this influence and the relationship of *A família do barulho* to the popular film genre. It seems that Bressane is not interested in making a radical transformation in Otelo's performance, but rather an exacerbation of the same traits and gestures that marked him as a film actor.

Two other scenes, one of them being the rehearsal of the other, may bring Otelo closer to the concept of "structural actor" formulated by Sandro de Oliveira[16], but more by means of editing, that is, the manipulation of the filmmaker in the final form of the film, than through the performance itself. In fact, comparing the two scenes, the finished one and the rehearsed one, we notice that Otelo's pantomime (the affected tone of voice,

[16] OLIVEIRA Sandro de, « O ator estrutural no cinema », *Eco-Pós*, v. 24, n. 1, 2021, pp. 213-234

the hand on his waist, the movements of his torso and head from side to side) is practically the same, except for the hesitation in the rehearsed scene. In this way, Otelo is not exactly experimenting with the gesture as Ignez does in *Cuidado madame* (1970), in a specific scene in which she varies in tone and intensity of gesture and voice, but is practicing a gesture that he has already created and rehearsed for his character.

In the two other scenes in which he participates, Otelo acts with Helena Ignez. In the first, the burlesque line of the actor's performance is clear, as he runs out with his legs bent and arms up, as if he were being shunned by the new generation of actors from *Cinema Marginal*, represented there by Ignez. In the second, on the other hand, Ignez and Otelo appear sharing a fruit, as if in a moment of total backstage complicity, indicative of their respect and reverence for each other, just like a scene in *Sem essa aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), in which the actress makes a gesture in reference to Luiz Gonzaga, the King of Baião.

In both scenes, the actor's comic tone is clear. The genre of comedy allows this more perceptible distancing between the character and the actor, since it is often based on "expressive anarchy"[17], which in a way prevents a direct identification between the spectator and the character. In the universe of experimental cinema, especially in the stylized world of Belair films, the same phenomenon could be observed. But unlike the expressive anarchy of burlesque comedy, which is somehow justified in the diegesis, the expressive anarchy of the actor in experimental cinema tends to provoke noise in an infinite way[18] against the classical and psychological system of representation. In comedy, it is rationalized absurdity; in experimental, it is pure, meaningless absurdity.

However, it is important to say that this detachment, this mode of *presentation* – more than *representation* – is more frequent in Ignez or in other actors more accustomed to the experimental register. Despite his fluidity in the exchange of styles, between the dramatic and comic poles, and the disposition of different skills (singing, expressiveness, agility in movement, improvisation), Otelo is always based on the concreteness of a character and a gestural program designed by him, in this case for Divina Dama.

In *O rei do baralho*, the second collaboration between Bressane and Otelo, the filmmaker radicalizes the style based on intertextuality, citations, and references, making

[17] NAREMORE James, *Acting in the cinema*, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1988, pp. 114-130.
[18] GARDNIER, Ruy, « Um pensamento sobre o ator marginal », *Contracampo*, URL : http://www.contracampo.com.br/38/atormarginal.htm [consulted 10 jan. 2022].

the film a conscious and deliberately parody of at least two genres: the *chanchada*, itself a kind of underdeveloped parody of American musical films, and Hollywood's B movies, which took advantage of the leftovers of the big productions to create smaller works, no less appreciated by the public.

One of the main features of *O rei do baralho* is the homage paid to Grande Otelo. In this film, we can observe references to his artistic career on the stage, in *chanchadas* and dramas, besides seeing, in this fictional world, events, facts and characteristics of Otelo's *persona*. Some of them are the bohemia associated with the actor, the religion he professed (*Umbanda*), as well as citations to his career in casinos and in theater. The film begins with a backstage prologue, common in Bressane's filmography. It shows the main actors, Otelo and Marta Anderson, getting ready in their dressing rooms to start shooting, i.e., it ostensibly shows their transformation into the characters of the film, in the manner of the opening shots of *Tillie's punctured romance* (Mack Sennet, 1914), when we see actress Marie Dressler transforming herself into Tillie, the film's protagonist. In this way, once again, Bressane points to the cinematographic device, showing in this scene, besides the transformation of the actors into characters, members of the film crew.

One other procedure stands out in *O rei do baralho*: the persistent use of close-ups, bringing Otelo's face into focus. Instead of emphasizing the expressiveness of the actor/character, which is normal for a comic actor like Otelo, known for his facial expressions, notably the "blooming mouth" ("boca em flor") gesture, his close-ups emphasize the immobility of the face, the hardness of the features, that is, a "mask-face", an inexpressive face from which the expression-face should still emerge, according to Mikhail Iampolski[19].

This absence of facial movement, commonly associated with a psychologization of the character and allowing the emphasis on the actor's work, also extends to the body, in a face-body/body-face transposition. In both close-up and more open framing, the actor's face and body are often filmed facing forward or in profile, in long, often static shots, which further emphasizes the minimalism of Otelo's performance. The actor is filmed in close-ups, sometimes remaining silent in front of the camera, which confers a poetic quality rarely seen in relation to the figure of Grande Otelo. Two shots, in which Otelo's face is placed in contrast with a mountainous background, remind us of the interchangeability of faces and natural landscapes proposed by Edgar Morin. According

[19] IAMPOLSKI Mikhaïl, « Visage-masque, visage-machine », in ALBERA François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur : actes du Colloque de Lausanne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 31.

to the researcher, the shots in which these elements are shown create a connection between one and the other, "as if an affective symbiosis necessarily linked the anthropos and the cosmos" [20]. Such close-ups of Otelo intimately connect the rocky landscape of Rio de Janeiro to one of its greatest cinematographic symbols.

The immobility of Otelo's face is, in other moments of the film, disturbed by minimal movements. A great example is the scene in which the actor, filmed in *plongée*, plays cards with other characters (framed in other shots). Alone, illuminated by an oscillating pendant, Otelo simulates various expressions of doubt, distrust, or even joy. This moment of experimental expressiveness is in contrast to what is expected from a card player – the neutrality of expressions, the famous poker face. Otelo subverts this expectation by ostentatiously placing facial expressions at the center of the shot. This dynamism of expression also recalls the physical speed of burlesque, which insists on the repetition of certain gestures or expressions to achieve a comic effect.

In other scenes, references to *chanchadas* are perceptible: one of them, Marta Anderson whispers in Otelo's ear. The reaction the spectator sees is a frantic movement of the actor's ear (an organ whose main function is reception, not emission, and which is not part of the expressive facial triangle composed of eyes and mouth), as if the ear itself were showing interest or surprise. This scene points to another one from the film *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), in which Oscarito and Otelo whisper in each other's ear, without the spectator, nor the villain played by José Lewgoy, being able to hear what is being planned.

O rei do baralho also highlights a number of elements of the actor's culture and race. Racial debates were for a long time relegated to the background by Otelo, considering that the actor was inserted in a predominantly white cinematic universe, where the myth of racial democracy[21] had to be reinforced at all times. It was around the 1960s, a period of greater openness and appreciation of the presence of black actors in cinema, that Grande Otelo began to speak more publicly about his representativeness as

[20] MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 78.

[21] The idea of racial democracy developed after the publication of Gilberto Freyre's book *Casa Grande & Senzala*, in 1933. This work, contrary to the eugenicist paradigms of the time, defended the importance of the black race in Brazilian culture and that it should therefore be integrated into society. Despite its relatively progressive nature, this thought gave rise to a kind of veiled racism in Brazil. Unlike the United States, where there was a radical separation between blacks and whites, symbolized by apartheid, in Brazil there is a much greater closeness between the races, often due to labor relations. This closeness hides a racism rooted since the slavery period and intends to justify certain racist attitudes assumed by whites. Consequently, racial democracy is considered a myth.

a black movie star[22]. These elements of black culture and race are placed at the center of *O rei do baralho* and associated with the figure of Otelo, a practitioner of *Umbanda*, through symbols such as the *preto velho*, the *despacho*, the offerings, the reading of cards, and the presence of a mother of saint. These moments reduce the boundaries between the actor's professional life and his personal and political life, suggesting an overlap between the elements of these different instances.

The character played by Otelo, however, moves away from the stereotypical *malandro*, which he played extensively in the *chanchadas*, to play a kind of Humphrey Bogart, a mysterious and taciturn anti-hero from the noir films, but black and small, unlike the typical white Hollywood actor, tall and dressed in an overcoat. Otelo's burlesque is overshadowed by this filter that parodies the Hollywood detective genre. Thus, although it is also a clear parody of popular comedies, from which one would expect the comic symbol, what stands out is a minimalist facet of the actor, whose *persona* is transfigured by procedures of experimental cinema, in long shots and close-ups of the face, farther from the grotesque and comic expressions in comedies.

It is in the last partnership with Bressane, *A agonia*, that Otelo's presence can be more closely associated with the *malandro*, through his costume consisting of a half-open white blouse and a gold chain hanging from his neck. The actor's participation is punctual and seems to occur as if in parentheses. It is also marked by the centrality of the verb and of the voice, in contrast to the two films discussed above, in which the actor invests most of his performance in a corporality that slips into excess (*A família do barulho*) or that relegates movement to specific scenes, notably with facial expressions, but whose corporality remains linked to a disconcerting minimalism in the face of the actor's *persona* (*O rei do baralho*). This "vocoverbocentrism"[23] is also found in opposition to *Limite* (Mário Peixoto, 1931), a silent film produced at the height of the sound cinema era and which served as inspiration for Bressane in *A agonia*.

---

[22] According to Robert Stam, the fact that he was practically the only nationally prominent black figure in cinema and that he acted almost exclusively with white actors made the issue "a heavy 'burden of representation'" for Otelo, who avoided making critical statements. STAM Robert, *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008 (2007), p. 158.

[23] A proposed fusion of the terms 'vococentrism' and 'verb-centered cinema', created by Michel Chion. According to the author, vococentrism is "a process by which, in a sound ensemble, the voice spontaneously attracts and centers our attention. In the case of verb-centered cinema, all the elements - staging, acting, sound design and image - are projected around the dialogue". CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013 (1990), p. 203. Coincidentally, Bressane uses a term close to what we propose, 'verbivocovisual', to talk about verbal and visual puns in an essay ('Mnemosyne : les signes parmi nous'). BRESSANE Julio, *Deslimite*, Rio de Janeiro, Imago, 2011, p. 35.

In a certain scene of the film, the voice of Joel Barcelos' character is dubbed by Otelo, in a purposeful mismatch between body and voice, created by the filmmaker. This procedure is called by André Gaudreault and François Jost "linked voice" [24] when it is an *in* voice, but not coincident with the body that emits it. This causes a feeling of deep estrangement to the spectator, since both Otelo's and Barcelos' voices are known to the audience. In another scene in which the characters of Otelo and Barcelos meet, Bressane himself dubs Barcelos, creating a meeting between actor and filmmaker on the sound plane. Such procedure of voice exchange is reminiscent of *gira*, an *Umbanda* incorporation ceremony, in which the practitioner's body and voice become a means of communication for the divine manifestation, regardless of the incorporated entity.

Through post-synchronization, the actor's creation, both vocal and physical, seems to be subject to the will of the filmmaker or the editor. The director can, when editing the film, recombine, in different ways, according to different aesthetic choices, the actors' bodies and voices, creating new "cinematographic creatures", according to the concept formulated by Christian Viviani[25]. In this case, the very materiality of the cinematographic medium and its post-production processes interferes in the performance. It is a rupture of the actor's corporality as the primary material of his work, letting the post-production effects reconfigure the totality of his body.

In another sequence, in which Otelo is in the backyard of a house, the actor's voice is manipulated to eradicate any naturalistic effect: in addition to the discrepancy image/sound, at a certain point the character begins to speak and sing in Spanish. The voice loses the firmness of the previous speeches and turns into a babble that matches the actor's almost disfigured expression, simulating a histrionic desperation. At a certain moment in the same sequence, Bressane himself appears as the director. It is a moment in which the actor completely disconnects himself from the cinematic fiction, but enters another reality that is that of the making of the film. This encounter blurs the boundaries between the diegetic and the extradiegetic world, between the fiction and the making of that fiction. This is evident in the comic tone of disengagement between the creator and the creature, who rebels and even asks for his cinematic existence to be erased ("Hey, Julinho! How can you get me into a business like this? Take my name out of the film, I'm

[24] GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2017 (1990), p. 111.
[25] VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.

not in it, this is bullshit! Bye!"). It is Otelo's last scene in a film by Bressane, in which the actor, in a farewell tone, lets the intimacy between the two professionals show.

In *A agonia*, the actor's *persona* changes through the constant intervention of the director himself during his performance. The artifice of the exchange of voices and speeches often intervenes to destabilize an already precarious narrative, constructing meanings different from those of classical transparency. The director's interference seems to expose the hand that guides this narrative, underlining the existence of the "great imagist"[26], to demonstrate that Bressane does not have total control over his own work or over his cinematographic creatures, here constructed from the actors' corporeality and the post-production effects.

Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro was a short essay filmed before *A agonia*. In it, Otelo acts as Bressane's interlocutor, reciting aphorisms created by the filmmaker himself, often said in a cryptic tone, but which, in counterpoint, are ironized by Otelo. The short makes use of the figure of Otelo as a representative of commercial cinema ("Brazilian cinema has its eye on success") and its connection with experimental cinema, symbolized by Bressane himself ("Experimental cinema has its eye on succession"). The message is not to extinguish, deny the existence of, or repudiate one another, but to ensure a necessary coexistence for cinema, the art of the future and the art of the dream.

Despite the precarious circulation of Bressane's films, whether for reasons of censorship or the exploitation market's rejection of cinematographic experimentalism, the presence of Otelo in these three features is interesting for the reworking of the typifications lived by him in the cinema, but also for the different relationships with his *persona*, traced in the extra-cinematographic discourse and, many times, by the actor himself.

By radicalizing his style, with increasingly rare and fragmented narratives, Bressane also directs Otelo in this radicalization, purging the figuration and stereotype to which he was subjected in conventional cinema in order to rework these characteristics within experimental cinema. The key elements that allow us to identify Otelo's *persona* are there, but they are transformed and interspersed with other elements. Several procedures, such as the framing, the duration and fixity of the shots, the soundscape, and the editing, also interfere in Otelo's performance.

[26] Instance of filmic enunciation that can, according to André Gaudreault and François Jost, be "more or less sensitive", depending on the film. GAUDREAULT, JOST, op. cit., p. 66.

After his partnership with Bressane, Otelo continued to work in commercial cinema and especially on television, in secondary roles, usually in comedies and soap operas. He died in Paris on November 26, 1993, on his way to the Festival de Cinéma des Trois Continents, where he was to be honored.

Chapter 2: Caetano Veloso

In 1965, together with Eduardo Escorel, Bressane filmed *Bethânia bem de perto: a propósito de um show*. The film registers in documentary format the first concert of the singer Maria Bethânia in Rio de Janeiro. This first audiovisual contact of Bressane with the world of music is transmuted throughout the years, becoming a true obsession of the filmmaker with Brazilian popular music, whose songs "play the role of narrator/commentator working on a crossroad of imagetic and sound signs, proposing deciphering"[27], according to researcher Virginia Osorio Flôres. Bressane himself chooses each song that composes the soundscape[28] of his films. The musical genres generally range from carnivalesque marches to sambas, boleros, and other classics of Brazilian popular song, but also include jazz and American rock by Louis Armstrong, Bob Dylan, and Jimi Hendrix, for example. The soundtracks are also infused with excerpts from film scores, many of which come from the works of Alfred Hitchcock, such as *Marnie* (1964) and *Psycho* (1960).

Two of Bressane's films have themes more rooted in the musical universe: *Tabu* and *O mandarim*. The first is the filmmaker's imaginary encounter of great names in Brazilian music and literature, placed in parallel with the homonymous film by F. W. Murnau and Robert Flaherty; the second is a kind of transmuted biography of the musical interpreter Mário Reis. In both films, Bressane calls on popular musicians to play the main and secondary roles, such as Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, and Edu Lobo. It is important to point out, however, that although they are not professional film actors, these artists are renowned stars of the Brazilian music industry. These choices cross the boundaries between one industry and another, between the world of cinema and music, within the larger world of entertainment.

---

[27] FLORES Virgina Osorio, « Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane », in FONSECA Eduardo Dias, RAMALHO Fábio Allan Mendes (Dir.), *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*, Foz do Iguaçu, EDUNILA, 2020, p. 84.

[28] Coined by Canadian composer and researcher Raymond Murray Schafer, the concept of "soundscape" refers to " any acoustic field of study ". For him, a soundscape can be a musical composition, a radio program, or any other sound, which can be isolated for analysis in the same way as a geographical landscape. SCHAFER Raymond Murray, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, New York: Knopf, 1994 [1977], p. 7. This concept was adopted by experimental film researchers who give the soundtrack the same status as the visual score. In this way, the soundscape - or also sound image, an expression used synonymously - would be a cinematographic material full of meanings, encompassing ambient sounds, noises, voices, intra or extradiegetic music, as well as silence.

In this chapter, we are interested in understanding the choice of singer and composer Caetano Veloso to join the cast of *Tabu*, in which he plays Lamartine Babo, one of the main characters in the film. We will try to understand how the stardom of one interferes in the filmic conception of the other; how physicalities are activated on stage and screen. In this, we are also interested in rethinking the category of actor itself, which also implies certain subcategories, such as "non-actor", non-professional actor, and "natural" actor.

Through his presence, his *persona*, his work, we believe that the figure of C. Veloso performs a triangulation of time within the film, linking the literary-musical modernism experienced in the 1920s and 1930s to the Tropicalist movement, also literary-musical, of the 1960s-1970s, and to the current time of the production and shooting of *Tabu*, filmed in a context of political distension and on the eve of the *Diretas Já* movement[29]. In this sense, instead of working the actors-musicians in performances that require more specific techniques, Bressane bets on the raw presence of these artists, incarnating not so much a character, but themselves.

Tabu (1982), a film constructed as a mosaic of musical and literary references, is peppered with an eroticism visible in the images and often suggested in the dialogue and lyrics of the songs that make up the soundtrack. The film is interspersed with images from two other films: *Tabu* (F. W. Murnau and Robert Flaherty, 1931) and the pornographic film *O suplício* (director unknown, 1928) [30]. If *Tabu* (1931) deals with the punishment of sexual desire, *Tabu* (1982) is constructed in precisely the opposite direction: it is through a powerful sexuality, coming both from the bodies of the actors and from the blue movies that permeate the narrative, that Bressane's film breaks the taboo of Murnau's film for the "permanent transformation of taboo into a totem"[31], in the words of the of Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófagico" [32]. The figure of Oswald, played by Colé Santana in the film, symbolizes the procedure that Bressane himself adopts in Tabu and its myriad

[29] Popular movement, composed mainly of young students, who fought for direct presidential elections during the softening of the military regime in 1983 and 1984.
[30] At least two researchers attribute the pornographic insertions in *Tabu* to a film called *O suplício*, dated 1928 and whose author is unknown, namely Francisco Elinaldo Teixeira (2011) and Bernadette Lyra (1995). However, we did not find any trace of the film, so we will call these images blue movies, as the first pornographic films were called. For more, cf. LYRA Bernadette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, 1995, p. 41, and TEIXEIRA Elinaldo, *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*, São Paulo, Annablume, 2011, p. 243.
[31] Reference to Sigmund Freud's "Totem and Taboo", published in 1913.
[32] ANDRADE Oswald de, "O manifesto antropófago", in TELES Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis, Vozes, 2009, p. 504-511.

of references: cultural anthropophagy, that is, the cannibal metaphor borrowed from the indigenous people to explain the assimilation of elements from foreign cultures to reinvent them according to our own parameters and experiences, thus constituting a genuinely Brazilian export product.

Three characters stand out in the film: Oswald de Andrade (Colé Santana), João do Rio (José Lewgoy), and Lamartine Babo (Caetano Veloso). Although all three names at the time were already recognized by the public, C. Veloso's *persona* in *Tabu* is shown more openly than the others. Starting with the characterization of C. Veloso in the character of Lamartine. There is no radical physical change of the actors to incorporate this or that character, nor the adoption of prosthesis, or any other accessory that serves this more traditional mimicry – not even Lamartine's characteristic mustache. The characterization of the characters seems to be dedicated more to an allusion, according to the creative poetic purpose of the filmmaker, to how these figures would be and to an atmosphere that permeates them, than to an austere or rigorous reconstitution of these figures in a historical period. This characterization seems to obey a plastic and also tactile purpose, going beyond the historicization of the characters and the need for a certain anchorage in reality.

The dialogues and the sonority of C. Veloso's voice are remarkable traits of his performance. Constantly betting on word games and the synesthetic effect they provoke, Bressane establishes dialogues that reconstruct lines recorded by Lamartine Babo in life, but mixes them with his own sound-verbal creations. This connects the character presented by C. Veloso to the real Lamartine. Certain jocular replies are said by C. Veloso always accentuating the altered word, as if he were correcting his interlocutor, which reinforces the irony of the Lamartine character. This phonetic trait is important not only in relation to the content of what is said, but also in how it is said, in the melody and the intonation that the actor-musician gives to it. In an interview to the newspaper *Folha de S. Paulo*, C. Veloso stated that he had said the lines "in a somewhat absurd way"[33], but that the director had attributed this to "a musical rhythm to the lines"[34]. This is probably due to the natural inflection and melody in C. Veloso's voice, thanks to his accent from Bahia.

This characteristic is in fact so remarkable that in no moment the figure of Lamartine overlaps with that of C. Veloso, in the sense that there was no effort on the

[33] CAMBARÁ Isa, « Caetaneando os nomes e as cores », *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 1982, p. 35.
[34] Ibid.

part of the musician (or the director in the mise-en-scène) to imitate the voice of Lamartine, whose voice was known as a "very personal falsetto voice" [35], i.e. loud and shrill, as his original recordings show.

The scenes of dialogues between Lamartine and Oswald are exemplary of Bressane's attention to the sound and rhythm of the Portuguese language in his films. This is one of the most important aspects of his style, which he observes, absorbs and transmutes throughout his filmography. The filmmaker often uses vocal and verbal devices that favor word sound and rhyme, a preference for phonetics that gives rise to word games and phonetic games that extend to various characters throughout his work.

In *Tabu*, Bressane makes use of another recurring process in his filmography: the insertion of extracts from other films, alternated with scenes shot by himself, what Ismail Xavier calls interpolation[36]. The antiteleology of the narrative of his films is further accentuated by the process of interpolation, which serves to break the logic of beginning, middle, and end, but also to quote other works, thus reinforcing intertextuality. In this, the eroticism of *Tabu* is constructed not only in the scenes recorded with the actors, but also through the editing, which glues the sensual images of Murnau's *Tabu* with the pornographic images of the blue movies. This link is acclimated to the context of Brazilian commercial film production which, in the year *Tabu* was released, 1982, still had as one of its main genres the *pornochanchada*[37], which invaded Brazilian movie theaters from the 1970s on.

It is during the editing process that the music is linked to the images of dancing bodies, both the bodies in Bressane's *Tabu* and those in the other films that run through it. The result of this juxtaposition of images and sounds is an effect of association or contamination of the bodies, of a suggestion that could materialize in the spectator's imagination and, consequently, of a tactile perception, opposed to the paradigmatic and remote conception of classical cinema, whose controlled narration would give rise to a more disembodied perception[38].

---

[35] VALENÇA Suetônio Soares, *Tra-la-la: vida e obra de Lamartine Babo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2014 (1981), p. 696.

[36] According to Xavier, "the recourse to interpolation of what is, in theory, material extraneous to the story, is a breach of protocol that can compose itself as a jump to another film or simply to another texture within the same space; and it can also shift the rules of representation by including in the game of attractions the work of filmmaking itself." XAVIER Ismail, « Roteiro de Julio Bressane : apresentação de uma poética », *Alceu*, v. 6, nº 12, São Paulo, jan.-jun. 2006, p. 11.

[37] A kind of illegitimate heir to the *chanchada* musical, *pornochanchada* was a genre of erotic comedy, a light and cheap production, until explicit pornography dominated the Brazilian market in the 1980s.

[38] ELSAESSER Tomas, HAGENER Malte, *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Campinas, Papirus, 2018 (2009), p. 138-139.

In this way, editing plays an important role in building the film's atmosphere of sensuality and eroticism by juxtaposing footage from different spaces and times. The images in the blue movies somehow anticipate what is going to happen in the next scene. Such "montage of attractions" – without necessarily the ideological weight that Eisenstein attributed to it – makes a direct allusion to the pornographic genre that Linda Williams calls, alongside melodrama and horror, "body genres" [39].

Eroticism can also be observed allegorically in the images. In a scene in which C. Veloso is flying a kite, observed by Colé, with the arches of Lapa, in Rio de Janeiro, as a background, the sexual suggestion is totally implicit: at no time is there a direct reference to the act, neither verbally nor visually. But the back and forth movements of C. Veloso's hand, followed by the camera's ascent to the sky, seem to suggest sexual enjoyment. Moreover, the very expression "to fly a kite" has, in Portuguese ("empinar pipa"), the connotative sense of masturbation. This is consistent with the atmosphere in which the film develops, in which images of explicit sex from blue movies and the sexual acts staged by the actors are interpolated.

Such scenes loaded with eroticism seem to refer to C. Veloso's own *persona*. His body always attracted the interest of the press, whether for his physical appearance, his way of dressing, or his behavior and performances in concerts and television appearances. The latter, during the 1960s and 1970s, were the most radical of his career. C. Veloso's *persona* incorporated the radicalization of behavior associated with musical tropicalism, attracting attention through the adoption of certain aesthetic attitudes and a "body politics"[40] that contradicted the male/female gender norms imposed at the time.

Tabu, which includes 20 songs, has seven of them sung by the musician at the very moment of the film's recording, most of them without any accompanying instrument. It is C. Veloso's musical performances in *Tabu* that refer directly to his *persona*. The main one of these performances is the carnival song "Linda Morena", sung a cappella and in long takes. The artist, the central interest of the sequence, is watched by a small intradiegetic audience, including his fellow actors José Lewgoy and Colé.

The musician's gestural program consists of controlled movements, working especially with the hands, arms, and feet, which help to mark the strong tempos of the music. The usual energetic and sensual movements of C. Veloso's *persona* and the ease

[39] WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, nº 4 (Summer, 1991), pp. 2-13.
[40] RAINHO Maria do Carmo Teixeira, « Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil », *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 48, nº 3, 2014, p. 129.

with which he circulates on stage in his real musical performances, which in the 1960s and 1970s shocked the public and the press, are forgotten. In his place, the musician stages a corporality that evokes a gesture typical of the male artists of the 1930s and 1940s, immortalized in several musical numbers of the *chanchadas*, one example being that of the singer Francisco Carlos in *Aviso aos navegantes*.

The songs performed by C. Veloso in *Tabu* are part of a pantheon of established carnival songs, recorded between the 1930s and 1950s; "Chuva, suor e cerveja" and "A filha da Chiquita Bacana" were composed and recorded by C. Veloso himself in the late 1960s and early 1970s. The choice of these songs and their staging seem to be a proposal by Bressane to surprise or shock the spectator and at the same time update or transmute the Brazilian carnival repertoire. These procedures occur both on the sound-musical level and on the performative-visual level.

In terms of sound, the a cappella recording of the *marchinhas*, usually highly instrumentalized, is a shock. Musically, we observe a process that minimizes these compositions that tend to excess. In all the musical numbers performed by the musician, there is a clear clash between the soundtrack music, always original versions of the songs, highly instrumentalized, and the music sung a cappella by C. Veloso. Such a clash highlights the privilege of the voice in detriment of other instruments that could serve as accompaniment, and also a more worked and rehearsed version of the singer's physicality on stage.

There is a clash between excess and simplicity, between the expectation of corporal liberation aroused by the presentation of the *marchinhas*, mostly full of orchestration, and the immobile and simplified presentation of the performer's body. This is what Bressane seems to propose: an updating of the past in the present through the use of C. Veloso, a contemporary singer and composer, who creates a new version of each *marchinha* presented. This updating process is commented by Albert Elduque[41] in relation to the new musical presentations in documentaries and fictions about contemporary Brazilian musicians. After all, it is through shock, using the figure of C. Veloso as a tool, that Bressane achieves this updating.

In the wake of Murnau's *Tabu*, involuntarily or not, Bressane summons a non-professional actor to give life to one of the protagonists of his *Tabu*: Caetano Veloso.

[41] ELDUQUE Albert, « Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro » in DUCCINI Mariana, GUIMARÃES Pedro, SUPPIA Alfredo, *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*, vol. 3, Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2021.

Where did the name Caetano Veloso came from to play Lamartine Babo? In an interview for the project *Memória do Cinema*, of the Museum of Image and Sound of São Paulo (MIS-SP), Bressane says he found C. Veloso's performance brilliant, precisely because "he is not an actor". "He is a non-actor, a meta-actor, right? I thought exactly of him [for the role]"[42].

The choice of non-actors, or more precisely of non-professional actors, goes through several instances pointed out by researchers and directors throughout the history of cinema. This is the case, for example, of the documentary actor, constituted in a self-character, much like what happens in the first part of Murnau's *Tabu*. There is a notion that non-professional actors who play a role in fiction films are "natural"[43] or "truer" because of their lack of knowledge of acting techniques. Such actors end up exerting a real fascination on the public and the specialized press, one of the most classic examples being the non-professional actors of Italian neorealism.

On the other hand, Robert Bresson's concept of "model", "taken from life", annuls as much as possible any trace of technique, becoming a channel for the flow of the text idealized by the filmmaker: "BEING (models) instead of ACTING (actors)" [44]. Finally, there is Erving Goffman's[45] theory that we all play roles in everyday life, that is, we are all actors. In this way, the mythical figure of the "non-actor" could not exist, since we are always acting, in one way or another.

C. Veloso, despite previous experiences in cinema and theater, has never seriously dedicated himself to acting[46]. Thus, one can consider that, if he is not really a professional film actor, there is in him another kind of actor who acts to constitute his *persona*, and even more, a music stage actor, a musical performer, who publicly constructs a recognizable physicality.

The fact that C. Veloso is not a professional actor and that he is a music star reminds us, at every moment, that it is not Lamartine Babo, but Caetano Veloso, who represents, lives or pretends to live as Babo in *Tabu*. Or, as Antonio Medina Rodrigues

---

[42] BRESSANE Julio, *Entrevista ao projeto Memória do Cinema*. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o [consulted 12 mar. 2022].

[43] To learn more about the rise and discovery of "natural" actors in Brazilian cinema, cf. GLEGHORN Charlotte, « A star is born: The rising profile of the non-professional actor in recent Brazilian cinema » in BERGFELDER, SHAW & VIEIRA, op. cit., p. 210-226.

[44] BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 11.

[45] GOFFMAN Erving, *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1985 (1959).

[46] In cinema, he acted in *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970), in a secondary role without any lines. In *O demiurgo* (Jorge Mautner, 1972), an experimental film made among friends in exile, he plays the main role in a playful way. He also appeared as a character of himself in the film *Nova onda* (Zé Antônio Garcia, Ícaro Martins, 1986), in a single scene.

says, “Caetano is there – not to perform Lamartine, but to signify him” [47]. A meaning that is easily combined with C. Veloso's personality, since the figure of the musician never leaves the screen or the spectator's imagination, even more when he sings, a voice so characteristic that it becomes easily identifiable by those who know him.

Thus, C. Veloso in *Tabu* never dissociates himself from his *persona*, quite the contrary: by refusing a more recognizable interpretation technique, by incarnating Lamartine in a way that is not entirely faithful to the real figure, and above all by interpreting his own songs, this public figure leaps to the spectators' eyes, leading to a gap between the character one wishes to create on the screen and the actor who would embody him. The spectator's awareness of this gap between the actor and the character with the immediate identification of the acting instance attenuates, or even erases, the amalgam between the actor and the character, one of the guarantees of the fiction of classic cinema.

Bressane relies precisely on his refusal to suspend disbelief, that is, he constantly frustrates the viewer's traditional, hypnotic cinematic experience. Thus, the body of this non-professional actor functions, as much as the other staged cinematographic devices (the appearance of the camera, the visualization of the backstage and the clapboards), as a filmic form that collaborates in this rupture of the expectations of a classic cinema.

The fact is that the celebrity status of certain actor-musicians definitely influences the appeal and reception of these films by the public. Bressane uses this factor to his advantage on at least two levels. The first, as we have already commented, is in suspending the viewer's belief; the second is in promoting the film to the press. In interviews, when asked if the inclusion of C. Veloso in the cast served as a “hook” to launch the film into the market, Bressane replies that yes, “a privileged hook”[48].

In other words, there was a clear intention to publicize the film before its premiere at festivals, to create a buzz among the public and critics thanks to C. Veloso's performance as one of *Tabu*'s protagonists, as can be seen in the various newspaper articles about the film before its release. On the other hand, *Tabu* highlights the status of musician in the first place, and leads to a conscious examination of C. Veloso's performance, which *presents* us, rather than *represents*, the imagined figure of Lamartine

[47] RODRIGUES Antonio Medina, « Tabu: morfologia fílmica de Bressane », in VOROBOW Bernardo, ADRIANO Carlos (dir.), *Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo, Massao Ohno, 1995, p. 84.
[48] "It is a hook, no doubt (...) But it is not the first time I work with famous artists. In my previous films there are Grande Otelo, Jece Valadão, Carlos Imperial, Hugo Carvana, Norma Benguel. Caetano is, this time, a privileged hook". BRESSANE Julio, « Julio Bressane revive o grande Lamartine Babo » [interview], *Correio Braziliense*, 16 dez. 1982, p. 21.

Babo. It is in this sense that Antonio Medina Rodrigues says that in *Tabu* "the characters cannot intrigue, they cannot act, they can only be. It is a fact that, sometimes, the scene surpasses the scheme and the characters gain a life-like blood"[49].

C. Veloso's presence in *Tabu*, but also in *Sermões* and *O mandarim*, is inhabited more by his condition as a sign crossed by meanings than by any talent – such a vague notion – of performance that he, or indeed any of the musicians working with Bressane, may have. C. Veloso is the author of a work crossed by the tropicalist *modus operandi*. Thus, the singer, as an interpreter of Lamartine, becomes an interlocutor for Bressane, making his figure a kind of cultural and temporal triangulation in the theme and methodology of the film itself: the modernism of 1922, which swallows references from different origins and regurgitates Brazilian creations in an anthropophagic way; tropicalism, which in the late 1960s updates the cultural anthropophagy of Oswald de Andrade with the references of his time; and the present of the film's production, which sees in *pornochanchada* the creative project of cinematic innocence dreamed by Bressane, inserted in the political context of an atmosphere of liberation that precedes the end of the dictatorship.

[49] RODRIGUES, op. cit., p. 86.

Chapter 3: Alessandra Negrini

In an interview to the newspaper *Folha de S. Paulo* about the film *Cleopatra*, Bressane was asked about the cast, "one of the options that most disconcerted the spectators"[50]. In the feature film, the main roles of Cleopatra, Julius Caesar and Mark Antony are played by Alessandra Negrini, Miguel Falabella and Bruno Garcia, actors who normally act in more commercial productions. The article says that the choice of cast came as a surprise to the public, who are used to seeing them in popular telenovelas and miniseries produced by TV Globo, and more occasionally, in mainstream feature films. In other newspaper articles, this distancing of the public has turned into repulsion, as demonstrated by the reaction of those present at the awards ceremony of the 40th Brazilian Film Festival in Brasília in November 2007. On this occasion, the audience booed and even left the room when Alessandra Negrini received the *Candango* for Best Actress for her role in the film[51].

Considered hermetic by specialized critics and even by the cinephile public, Bressane's work as a whole, since its inception, offers a great paradox: on the one hand, themes and forms of radical experimentation, with low distribution and a small number of spectators; on the other hand, the partnership with actors and actresses of great celebrity in Brazil, usually associated with commercial productions and constant targets of gossip magazines.

One such actress who appeared on television and with whom Bressane has a fruitful partnership is Alessandra Negrini. Born in 1970 in São Paulo, A. Negrini began her artistic career in amateur theater, after studying journalism and social sciences. In 1993, she started attending *Oficina da Globo*, a kind of course for beginning actors and actresses. She had small roles in soap operas and fictional programs of the channel, until she became famous in the miniseries *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* (Leopoldo Serran, 1995).

This role was fundamental for her career, since it highlighted the main characteristic of A. Negrini's personality: sensuality. The character of Engraçadinha oscillates between naivety and libertinism, like a kind of Brazilian Lolita, which would

[50] COUTO José Geraldo, « É a Cleópatra lírica, não épica », *Folha de S. Paulo*, published 22 mai 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200807.htm [consulted 20 mai 2021].
[51] ALMEIDA Carlos Heli de, « Festival de urros », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 nov. 2007, p. B1. FLÁVIO Lúcio, DAEHN Ricardo et FARIA Tiago, « Viva a vaia », *Correio Braziliense*, Caderno C, 29 nov. 2007, p. 5.

later give the actress the epithet of "the most rodriguian" [52] of Brazilian women, given by journalist Xico Sá. The sensual and naughty trait of Engraçadinha, common to several of Nelson Rodrigues' characters[53], left an indelible mark on the public's imagination and extended to the following characters played by A. Negrini, especially those in telenovelas.

Of the seven telenovelas in which she participated, in six of them A. Negrini played the role of a villain, a typification process associated to her *persona*, which is configured between sensual, biting and ironic, aspects present in most of the roles she played. These characteristics become incompatible with the most common type of heroine in telenovelas: honest, good and faithful. On the other hand, in *Paraíso Tropical* (Gilberto Braga and Ricardo Linhares, 2007), A. Negrini plays a dual role: the twins Paula (the heroine) and Taís (the villain). This duality, between heroine and villain, was a challenge for the actress, because, besides the frenetic rhythm of the production and the amount of lines in relation to her colleagues, she had to deal with the role of the heroine, to which she was not used to[54].

In an interview to the *Papo de Novela* podcast, the actress said that in the movies, unlike television, she has more freedom of choice in the roles. Despite this, a characteristic of these characters played by A. Negrini stands out: that of the complex woman, involved in abusive relationships and rejected, as in the roles of *Um crime nobre* (Walter Lima Jr., 2001), *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2004) and *O abismo prateado* (Karim Aïnouz, 2013). In these and other roles, such as in the films *Dois Coelhos* (Afonso Poyart, 2012) and *O gorila* (José Eduardo Belmonte, 2015), some traits

---

[52] The adjective "rodriguiana" is a reference to Nelson Rodrigues, author of *Engraçadinha*. SÁ Xico, « Decifrando Alessandra Negrini », 06 fev. 2016, URL : https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=992027 [consulted 30 mai, 2022].

[53] One of the greatest Brazilian playwrights, Nelson Rodrigues is known for his female characters, often marked by the frustration and oppression of the Brazilian patriarchal society that prevailed in the 1940s to 1960s. The women created by Rodrigues, due to this same oppression, tend to transgress certain roles (mother, housewife) and expectations (virgin before marriage, faithful to her husband, dedicated to her children) attributed to the middle-class Carioca women of the time, mainly through sensuality and the fulfillment of sexual desire. Rodrigues shows the woman as an active subject of her own sexuality, revealing the backstage of the traditional family. These acts of transgression, resulting from marital and family betrayals, often lead to situations involving violence and death by murder and suicide. In the case of *Engraçadinha*, the character lusts after and seduces her best friend's fiancé, who she later finds out is her own brother. The incest leads to Silvio's suicide and a deep trauma for Engraçadinha, who then assumes the role of a religious, chaste, and home-grown woman. As an adult, she is confronted with old loves, until she is sexually liberated again. For more about Rodrigues' characters, cf. MAGALDI Sábato, *Nelson Rodrigues : dramaturgias e encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992 (1987).

[54] In an interview, A. Negrini ironically stated that the role of the heroine "came as a gift" since she played twins. GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, « Alessandra Negrini se diverte ao lembrar 'ousadia' em cena de 'Paraíso Tropical': 'Não sei se faria isso hoje' », published 19 ago. 2021, URL: https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/alessandra-negrini-se-diverte-ao-lembrar-ousadia-em-cena-de-paraiso-tropical-nao-sei-se-faria-isso-hoje.ghtml [consulted 15 jun. 2022].

of the actress' performance stand out. The irony in the tone of her voice, the debauched and impertinent speech, a certain sideways glance, which sometimes denotes distrust (compressed eyes), sometimes seduction (from the corner of the eye), as well as the soft speech and certain gestures to assure the interlocutor (slight shaking of the head), are some examples. Gradually, a more comedic side has emerged in her career, as in the roles of the comic villains in the telenovelas *Lado a lado* (João Ximenes Braga and Claudia Lage, 2013) and *Orgulho e paixão* (Marcos Bernstein, 2018), which had already been shown in the comedy *Sexo, amor e traição*.

The partnership between A. Negrini and Bressane, which began with *Cleópatra*, dislocates the actress from her usual environment and, consequently, from the types with which she is associated, to insert her in productions in which experimentation and intertextuality are placed in the foreground. According to the filmmaker, "linking an actor to this or that TV program of visibility is part of the great tyranny we live in today (...) the use of these stars in another configuration produces new meanings"[55].

This translates into an extraction of a star from a certain medium, from a certain habitat, to place him or her under different working conditions and image conception, breaking the public expectation about his or her figure, the types he or she usually embodies and the audiovisual genre to which he or she is associated, a procedure that Bressane uses since the beginning of his career. It is a displacement, as in the cases of soap opera actors, but also in relation to Grande Otelo and Caetano Veloso, that becomes an indelible feature of the filmmaker's style, which highlights a kind of transposition of the actors' *personae*. Bressane reworks the traits of their *personae*, the references to their previous works, in an intertextual perspective, in a passage that does not leave them untouched.

The collapse of public expectations of A. Negrini's figure in *Cleópatra* found a particular echo in the media, in a way never before seen in Bressane's work. Such shock was also repeated in the two following films they worked on together, *A erva do rato* and *Beduíno*, but in a less intense way. The filmmaker is aware of the critics' rejection, because of the typification of A. Negrini's *persona* in its association with telenovelas and the actress' pressing sensuality, but it is precisely from this that he worked to redesign these characteristics.

[55] COUTO José Geraldo, « É a Cleópatra lírica, não épica », *Folha de S. Paulo*, published 22 mai. 2008, URL: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200807.htm [consulted 20 mai. 2021].

A erva do rato (2008)

A erva do rato, Bressane's second film with Alessandra Negrini, is freely based on two short stories by Brazilian writer Machado de Assis: "Um esqueleto" (1875) and "A causa secreta" (1885). In *A erva do rato*, a man (Selton Mello) and a woman (Alessandra Negrini) meet by chance in a cemetery. Both are nameless and are referred to in the credits as "He" and "She"[56]. After a brief dialogue, they decide to live together in a house. The new couple's routine is calm and orderly: they drink tea together; while He reads, She copies down what He dictates, in notebooks that then pile up over time. One day, He offers to take pictures of Her, sexy pictures ("just for the two of us", He says). She reluctantly accepts. Until a mouse appears in the house and begins to chew through the erotic images He has revealed of the woman, creating the conflict of the film. Finally, after capturing the rat, He tortures it by cutting off its legs. She becomes ill after seeing the act and dies. He then begins to live with her skeleton and pretends that nothing happened.

Once again, the presence of two stars from commercial productions, A. Negrini, from soap operas, and Selton Mello, from mainstream cinema[57], provoked comments from the press, but without the same insistence as the previous film, as journalist Sérgio Rizzo points out in his review: "(...) the performance belongs in good measure to the two actors, inserted in a taciturn situation that, the public, used to seeing them in other, lighter and even mocking circumstances, may find strange"[58].

Although, once again, it provokes a certain strangeness, *A erva do rato* is one of Bressane's most linear films, constituting itself almost as a classic narrative: there is a beginning, a middle, and an end; there are no insertions of excerpts from other films or soundtracks extraneous to the narrative; the sequence of actions accompanies the characters on stage and favors an evolution of the plot. This is evident from the beginning of the film, in the first dialogue between the main characters, one of the few moments in Bressane's filmography in which a character's past is revealed. This dialogue, in which She reveals her origins and motivations for Him, naturalistic for Bressane's parameters,

[56] The absence of a proper name for these characters recalls the characters in *Hiroshima my love* (Alain Resnais, 1959), also identified as She (Emmanuele Riva) and He (Eiji Okada).
[57] At the time of the theatrical release of *A erva do rato*, Mello was participating in two other films, *A mulher invisível* (Claudio Torres, 2009) and *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009), both large-scale and widely distributed.
[58] RIZZO Sérgio, « Filme incorpora ironia de Machado », *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 25 juin 2009, p. E4.

is actually a quote from *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), or rather, copied almost entirely, except for one or two details, like an imperfect decal.

The dialogue in *A erva do rato* introduces A. Negrini's character, but it is not decisive for her actions in the rest of the plot, because these aspects of her personality are not mentioned again later. This is therefore a kind of deliberately failed psychologization of the character. The main thing is that this first presentation of the character shows A. Negrini's gestural program, which is contained, repressed. This is how Bressane's anti-naturalism is configured: besides being a quotation, in terms of staging (fixed camera and immobility of the characters), it also does not resort to the strategies that use classical transparency.

A erva do rato is marked by the immobility of the camera and the characters, which reminds us of the theatricality of early cinema. The tea scenes are an example of this static affecting the actors' bodies, as if they were part of a dead landscape. This immobility is also reflected in the couple's main activity until the first third of the film: while He reads passages from books and poems, She transcribes in notebooks what He says.

The repetition-based narrative escalates the character's reactions to the everyday life around her, as if reaching a climax. Initially copying in a concentrated, impassive manner, She gradually allows reactions of impatience or discomfort to overflow. On several of these occasions, the stillness of her pose changes. Beneath the surface, A. Negrini gradually lets the viewer glimpse a hidden aspect of her character, something else that is gradually revealed, namely, her sensuality and sexual desire.

When the photo sessions begin, the body of A. Negrini's character then moves from the immobility of the concentrated pose in the copy scenes to the discreet mobility of the posed photographs. Her sensuality is doubly concealed: by the character herself, in the ostentatious act of covering the cinematographic lens, and also by the staging, the lighting, the positioning of the body, elements that favor suggestion rather than explicit and direct nudity. This also works as a form of warning to the spectator: you will see through the veil of the lens, through the veil of the mise-en-scène.

While the poses created by the actress in the staging hide more than they show to the cinematographic spectator, the photographs revealed by Him – it is interesting to emphasize the verb *reveal* – explicitly show the character's body, vulva and breasts, exposing to the spectator what He sees. Thus, Bressane proceeds with a game of showing

and hiding, showing through the static image, revealed, in the moving image, what in the movement of images is hidden by the staging.

While in the theater the actor is confronted with a pure presence, the very nature of the language of cinema subordinates him to a corporal and emotional disintegration that is only recovered by montage, making the actor's body a kind of element of continuity between the shots, like a permanent *raccord*. Through this construction effect, the cinematographic creature that Christian Viviani[59] talks about appears, originating from the aesthetics and technical processes of the film, which manipulate the actor's parts to combine them and form the idea of a single figure. The same is true for James Naremore, when he states that the main work of acting is to give "the illusion of the unified self"[60]. Thus, we can see how staging and editing interfere with the viewer's perception of the figure on the screen and their conception of what this body and character is.

The act of photographing is constructed in the film as a reinforcement of cinema's own voyeurism, as a *mise-en-abyme*. The relationship between Him and Her is based on the photographs. And although it suggests desire, there is no materialization of the act. The mouse appears as a disturbing element in relation to A. Negrini's character, releasing her sexual drive. At this point, A. Negrini's performance is subtle, from the naturalistic and minimalist play at the beginning to the bodily release of the sexual act.

The sexual encounter with the rat symbolizes for A. Negrini's character the passage from immobility and confinement to overflow. In other words, it is a counterpoint to the immobility of photography and the fixation of desire by the image. In some of the dead landscapes painted by Jean-Baptiste Siméon Chardin, he includes animals that suggest movement, a point of life within the static image of the painting: a dog, a cat... Bressane's suggestion seems to be to introduce the mouse as this element of life in the dead landscapes of the film, taking advantage of its meaning as a symbol of fertility[61] to trigger the life drive in the performance of the actress.

The film accumulates layers of gazes towards the actress' body, which is the focus of the diegesis and of the spectatorial experience: that of the film viewer towards the screen, that of the filmmaker towards the scene, that of the scene partner towards the actress' body, reinforcing the cinematic scopophilia under which women are often

[59] VIVIANI, op. cit., p. 18.
[60] NAREMORE, op. cit., p. 5.
[61] The figure of the rat enters *A erva do rato* as a dubious symbol, a nocturnal and devious being, but also as a symbol of fertility, as in Eastern societies such as Japan, Siberia, and China. For more, see the entry « rat » in CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, « Rat », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1969), p. 801-802.

subjugated, as discussed by Laura Mulvey in her famous text "Visual pleasure and narrative cinema" [62].

According to the theorist, "traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen"[63]. This polarization between the male gaze and the female body as an object of desire is, however, relativized in *A erva do rato*, since this gaze is never direct, but always mediated, either by the device or by the *mise-en-scène*. The spectator looks at the projection of the image and not at the real body; the filmmaker looks through the lens of the cinematographic camera and the male character sees through the photographic lens.

At the same time, the actress creates a game of hide-and-seek, in the positions she assumes, in the cloth she throws over the lens. This shows the control the actress has over her body, over the way it is exposed. A specific shot denotes this, when, in close-up, Bressane films the actress' eye. She blinks once, and in this blink Bressane adds the click of a camera to the soundtrack, in a metaphor of the eye as a camera.

This shot is a clear reference to *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), a film that stages scopophilia in order to justify the protagonist's violent actions as stemming from a brutalized childhood. The detail shot of Mark's (Carl Boehm) eye is the first in the film, returning the viewer's passive gaze from within the dark cinema room, making him the subject of the actions, as the camera adopts a subjective point of view.

A. Negrini's eye, in quoting the one in *Peeping Tom*, does not seem, in turn, to necessarily signal the viewer's voyeurism, but rather to point to the actress' agency in relation to the gaze that is cast upon her body. This impression is further heightened by the fact that, as she winks, the sound of a camera click is on the soundtrack, as if it were she who was photographing herself, and not her scene partner. It is the actress who, through her own gaze, through the control of her body, decides what the spectator sees of her. In the shot, she returns this gaze in *mise-en-abyme* to the spectator, as if she were also looking at him, breaking this voyeuristic cycle, inverting it.

Two other factors seem to play into the viewer's expectation and centrality of the male gaze in *A erva do rato*. The first is the mouse, which takes the place of the man as the phallus. Bressane plays with the spectator: the one who will be lucky enough to be

[62] MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, New York, Palgrave, 1989, pp. 14-26. Originally published in *Screen* magazine in 1975.
[63] Ibid., p. 19.

intimate with A. Negrini, a Brazilian sex symbol, is a mouse, instead of his scene partner and with whom the spectator (especially the male spectator) could identify.

The second factor that relativizes the male gaze and A. Negrini's nudity in *A erva do rato* is that, after Her death, Mello's character continues his photo sessions. This time, however, it is a skeleton that takes the place of the model, in poses that, although provocative when created by Negrini, are morbidly ironic when staged by the skeleton. Bressane thus seeks to ironize the sensuality of the female body in the film and the sensuality of A. Negrini's *persona*, and even the male gaze, his own as director, that of the male character on stage, and that of the viewer. Scopophilic pleasure disappears and all that remains is the irony and absurdity of the *mise-en-scène*.

Beduíno (2016)

Of the three films discussed in this chapter, *Beduíno* seems to have attracted less attention from the press and critics, because of its more restricted circulation than its predecessors and because of its more hermetic style than *Cleopatra* and *A erva do rato*, both of which have a linear narrative. The repeated and varied performances constitute the heart of the film, organized in sketches, blocks of scenes that follow one another, but which are not assembled according to an evolving plot. This means that with *Beduíno*, Bressane takes over the juxtaposition structure of his filmography, adopting an even more poetic stance, in the sense of working with associations of images and sequences, as opposed to the desire to tell a sequence of events to outline a story, as in *A erva do rato*.

The main couple is Beduíno and Surma[64], played by two great collaborators in Bressane's filmography: Fernando Eiras, who worked with the director in *O mandarim*, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) and *Filme de amor* (2003), and Alessandra Negrini, in her third and, so far, last collaboration with Bressane. The importance of the reunion of these actors, considered by critic Luiz Carlos Merten as a "tribute"[65], is noticeable throughout the film.

Beduíno is interspersed with philosophical dialogues theatrically recited by the actors, some of which are literary quotations, such as a scene recreating a wake in which Surma recites a modified version of a line from William Shakespeare's play *Henry IV* -

[64] These names refer to two ethnic groups: the Bedouins, who live in the deserts of the Middle East and North Africa, and the Surmas, or Suris, in Ethiopia.
[65] MERTEN Luiz Carlos, « Bressane renova-se e presta tributo a atores », *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 08 mar. 2017, p. C6.

Part One (1598). In another, they dialogue from excerpts from Padre Antonio Vieira's "Sermão do Espírito Santo" (1657)[66].

Bressane states that the film "has no plot" and that it is rather a dreamlike experience, composed of countless references collected and translated over 14 years[67]. Thus, *Beduíno* is marked by fragmentation, by parataxis, a characteristic of Bressane's filmography that we saw deployed in an exemplary way in *Tabu*.

Above all, Bressane makes *Beduíno* an inventory of his own filmography. The filmmaker has a coherent style that assumes a series of strategies and procedures, as previously mentioned, and that are maintained throughout his work. Certain gestures are taken up almost literally by the bodies of the actors. In *Beduíno*, this self-quoting is one of its main characteristics. It is as if the filmmaker were experiencing self-reflection, looking back and revisiting his creations. His own cinema becomes a text to be reread, remembered and revived. In this sense, he makes the actors an instrument of reconstitution, contributing to the construction of a kind of compendium inspired by Aby Warburg's Atlas Mnemosyne[68].

The staging of *Beduíno* is completely realized with these many references, which obviously has repercussions on the performance, especially of A. Negrini, who ends up being a more direct target of the film's character change procedure than Eiras. Unlike a certain psychologization of the character played by A. Negrini in the second partnership with the director, as discussed above, Surma, her character in *Beduíno*, does not suffer the same treatment at any point.

In each routine staged, A. Negrini reappears as someone different. Each characterization of the actress implies different jargons and gestures, which brings us back to the study about characters conducted by researcher João Vitor Leal. According to him, the analysis of the cinematographic character can be made from three concepts[69]: the "person-character", the "figure-character", and the "presence-character". Far from a

---

[66] Several other dialogues seem to refer to literary or poetic texts, but it is practically impossible to identify all of them, because they are probably the result of translations of unpublished foreign works.

[67] MACIEL Nahima, « Julio Bressane apresenta o poético longa-metragem, 'Beduíno' », published 26 set. 2016, URL : https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia-2016/2016/09/26/interna-festivaldebrasilia-2016,550382/julio-Bressane-apresenta-o-poetico-longa-metragem-beduino.shtml [consulted 11 jul. 2022].

[68] The Bilderatlas Mnemosyne, in its original nomenclature, is a kind of open visual cartography, in which the German art historian and anthropologist sought to affiliate and link images according to his own criteria in order to undertake a heuristic method of research on memory and images. To know more, cf. RUIZ Cristina Tartás, GARCIA Rafael Guridi, « Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne », *Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 18, nº. 21, 2013.

[69] These concepts, Leal calls them "ways of addressing". My traduction of : « modos de endereçamento ».

person-character, based on psychologization, and not connected to the figure-character, which suggests an energy that is not always visible or incarnated, A. Negrini's character seems more connected to the presence-character, in which performance, above all, is at the center of interest.

The figure of A. Negrini is transmuted countless times throughout the film: in one shot she is in her pajamas throwing soap bubbles in the air; in another she is a mourning woman at a wake; in one scene she plays a passenger on a train; in another she becomes a prostitute approached by a driver. She even dresses in men's clothes and walks through the forest; she appears as a bespectacled intellectual discussing philosophy; while in another sequence, she appears as a soldier in battle.

The self-quotation crosses the actress' performance, in scenes that take up other films by Bressane, such as *Memórias de um estrangulador de loiras*, or that transmute certain gestures present in the filmmaker's filmography, such as the drooling of blood in *A família do barulho*. In the former, A. Negrini is characterized as one of the blond victims of the murderer played by Guará. In the reference to the drool, the gesture is transmuted, becoming a "golden shower", in which instead of being the subject of the action, the actress is the target of the liquid. The bodies of the actors and actresses with whom Bressane works are the supports of this procedure of self-citation.

Another sequence of the film that resorts to autocitation establishes a direct relationship between A. Negrini's body and that of Rosa Dias, Bressane's wife and long-time collaborator. The film in question, in which Dias appears, is *A fada do oriente* (1972), shot during a trip of the couple to Morocco. There is an association between the images of *Beduíno* and *A fada do oriente*, but it does not suggest that A. Negrini is filmed in the same affective way, so much so that her shots are static and never as close or intimate as Dias', whose body is traversed by the camera and almost pierced by it. However, there is a contamination from one to the other to a certain extent: some of Surma's positions coincide with Dias', and the strings, which migrate from one film to the other, suggest that the character is living a dream through the filmmaker's eyes, as if there were a desire for an eternal return to his own work and, in this case, to a personal emotional past. A. Negrini's body partially echoes Dias' gestures, but filmed in a more distant and formal way than Bressane's partner. The procedure of self-citation works as a kind of rewriting of a past in order to bring it up to date.

The sensuality of A. Negrini's *persona*, explored in the other films, acquires a different status in *Beduíno*. Far from the effects of psychologization and narrative

justifications that authorize nudity, the actress' body is explored from an erotic perspective, but precisely to distort it, question it, and even subvert it. This is done through resources that we will call ludic, because they designate artifacts and strategies that underline an irony and a subversion in relation to the usual form of staging and representation, which happens even in the sphere of verbal discourse, in the actress' dialogues and declamations.

Bressane puts the actress' body on display, working on the viewer's curiosity from the very beginning of the film. This is demonstrated by the backstage prologues, which synthesize the idea of curiosity and voyeurism. And in this, Bressane seems to be asking himself: how to show A. Negrini's body, how to combine her sensuality with the characters she plays?

Cleópatra (2007)

Cleópatra follows a more linear narrative than *Beduíno*. The film is the result of extensive literary and iconographic research conducted by Bressane since the 1980s on the subject. Although it follows a more classical logic of events, in which the spectator can identify the main facts associated with the character, *Cleópatra* is still based on a poetic transposition of the myth of the last queen of Egypt. This transposition also occurs at the level of the actors, moving them from commercial cinema and television to experimental cinema.

From her meeting with Julius Caesar to her suicide – like most film adaptations – Bressane's film picks a few key events from the Egyptian queen's well-known life and, from there, sketches what he calls a "lyrical Cleopatra" or "chamber Cleopatra" [70]. This opportunity to present the character from a more intimate point of view contrasts with epic-style productions, usually associated with plots set in antiquity and adapting historical events on a grand scale.

Bressane's film is thus divided into three moments: the relationship with Julius Caesar, the relationship with Mark Antony, and the fall of the queen. These three acts mark the narrative, but also influence the performance of actress Alessandra Negrini, who takes on the role of the protagonist in her first feature film.

[70] ALMEIDA Carlos Heli de, « Uma Cleópatra em bom português », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 juin 2005, p. B2.

The more intimate perspective that Bressane offers in his film is quite unusual considering what has already been produced on Cleopatra. The subject of hundreds of works, including paintings, sculptures, plays, and films, the myth of the Egyptian queen is most often portrayed in a broad socio-historical panorama, which characterizes the grandeur of the epic. Cecil B. DeMille's *Cleopatra* (1934) and Joseph L. Mankiewicz's 1963 film of the same name, for example, are set in the same period as Bressane's *Cleópatra*, from Julius Caesar to suicide. In terms of content, the trio of films are similar; in terms of form, however, they are very different.

A historical character of great importance, extremely well known to the public, Cleopatra becomes a role assumed with certain frequency, updated by each interpreter. As Jacqueline Nacache says:

> Whether the character is fictional or historical, however, the succession of incarnations, in remakes and adaptations, revitalizes it, allowing the actor, as in theater, to insert his or herself into the chain of performers, cultivating the distance between incarnations. This obviously implies different constructions of the character from one film to another, from one actor to another, even if certain traits remain similar from one film to another[71].

We can thus understand that, despite the common traits of the mythical character, the role of Cleopatra accumulates layers of meaning in each film. Therefore, it is not surprising that Alessandra Negrini herself alludes to this when she says in an interview about the production process of *Cleópatra*: "living this character is remarkable because what is there is not only Bressane's *Cleópatra*, but we are talking about the Cleopatra that exists in everyone's unconscious" [72]. The unconscious to which the actress refers is that of the public, which has always been in contact with countless representations of the Egyptian queen, and on a large scale in the cinema. This absolutely conscious intention of the actress and the director to construct and compose the mythical character from her other performances and representations is evoked in another interview, in which A. Negrini states that her work as an actress in the film was "a collage of various other Cleopatras that we know" [73]. While this collage mixes different Cleopatras, on the whole she creates something entirely new, not particularly reminiscent of any of the characters played before.

---

[71] NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (2003), p. 87.
[72] FLÁVIO Lúcio, « Um mito por outro », Correio Braziliense, Caderno C, 23 nov. 2007, p. 1.
[73] DAEHN Ricardo, « Pano pra manga », *Correio Braziliense*, Caderno Cidades, 25 nov. 2007, p. 8.

Based on the image of "nymphomaniac, cunning and lustful woman"[74], we consider that Bressane's *Cleópatra* is constructed from three distinct and converging points in her figure: intellectuality (reason), mysticism (magic) and sensuality (the body). All these characteristics are more or less present in other cinematographic versions of the Egyptian queen, to which we will refer mainly to *Cleopatra* (1917) by J. Gordon Edwards, *Cleopatra* (1934) by Cecil B. DeMille and *Cleopatra* (1963) by Joseph L. Mankiewicz. Our intention is to analyze A. Negrini's performance from the three axes presented, in order to understand how her performance actualizes this mythical character in relation to the performance of the other actresses, and how the gestural program constructed by A. Negrini, directed by Bressane, points out or reconfigures some characteristics of her *persona*.

The character's intellectuality and her connection to the library of Alexandria are character traits that recur with some consistency, especially in the first part of the film, which depicts the relationship between the queen of Egypt and Julius Caesar. Cleopatra is constantly assisted by advisors in making decisions; she consults and reads papyri, and speaks several languages, which is alluded to in a few scenes. A. Negrini, aware of the polyglotism of the royal figure of Cleopatra, unites in her oral speech an infinity of accents from various regions of Brazil, whose phonemes, taken together, do not really refer to a specific accent. For researcher Fábio Camarneiro, in this vocal aspect, the actress' performance "does not operate a synthesis in order to reveal the heterogeneous nature of the original parts"[75]. This structuring of the character's speech is consistent with Bressane's cinematographic style, which is based more on the juxtaposition of elements – the visualization of the parts – than on their fusion, a determining aspect of the filmmaker's filmography, which is transposed to the actor's sphere as a filmic form.

The creation of this unique accent is further accentuated by the way in which A. Negrini, as well as the other actors, speak: declamatory, histrionic and unnatural. Taking into account the process of creating the character, according to A. Negrini, this mixed accent was a "representation"[76] with the express purpose of making the audience find it strange, as the public is much used to the English-speaking Cleopatra.

---

[74] ARCINIEGA Alberto Prieto, « Cleopatra en la ficción: el cine », *Studia Historica: Historia Antigua*, vol. 18, 2000, p. 146.
[75] CAMARNEIRO Fábio, « A Cleópatra de Alessandra Negrini: Sexo e Política no Egito Carioca », *Eco-Pós*, v. 22, n. 1, 2019, p. 140.
[76] DAEHN, op. cit.

The gaze, its direction and intensity, is persistently considered by Bressane in relation to A. Negrini, making it the central element of the scene in which the queen discovers Julius Caesar's epilepsy. Here, the gaze occurs in a forbidding way, recreating the same moment in Mankiewicz's film, in which Taylor observes the seizure through a peeping eye. In *Cleopatra* (1963), the character's gaze is staged with a kind of *mise-en-abyme*, a gaze inside the other, which observes the counter shot through the actress' eyes, but which also observes the viewer, through this one big eye, a cyclopean shot. Bressane recreates this big eye in another way, through two successive shots, which update the gaze of A. Negrini's Cleopatra. In this sense, the gaze that looks at the camera is not just a breach in the fourth wall, a Brechtian aspect of his cinema, but the very staging of the consciousness of the gaze, of knowing oneself in order to be looked at, and of the gaze as knowledge.

From the point of view of mysticism, in the dialogues, the ambivalence of the figure of the queen of Egypt is always underlined: at the same time that she is considered an intellectual, she is also the symbol of a mysterious realm, unknown to Rome. This mysticism surrounding the character is also reflected in an analysis-experimentation of the face as a place of the unintelligible, the inexplicable, and of the body as a place of trance, frenzy, and movement.

The face in *Cleópatra* is filmed as a form of investigation of the actress' performance, an investigation shared with the spectator, as the actress looks directly into the camera lens. She makes her face a plastic and expressive material, as if she is making it available to express all the emotions requested by the director. Joy, pride, disgust, boredom, languor, and other dubious emotions that could allude to one thing or another are some of the expressions staged by the actress in a sequence lasting about a minute and a half, in which a gradation in the intensity of the treatment of the face as material is constructed, modifying it in an extremely nuanced way.

A. Negrini creates a sort of facial compendium of emotions: many of them have already been seen in the soap operas in which she plays, such as the disdainful features or the discreet smiles of her villainous characters. She lists a series of expressions in a mechanical way, unattached to any psychological motivation. The different highlighted expressions leap to the eye and do not mean what they could mean; following one another, without a logical sequence that induces a narrative of the emotions of the face, the actress does a work of decomposition and suppression of a supposed reading of the face that could induce the interiority of the subject and an intrinsic truth to her character.

Eroticism is the third axis of analysis, which unites intellectuality and mysticism in the character of Bressane's *Cleópatra*. In an interview, A. Negrini confirms this division and considers it fundamental to the performance: "The story is divided into two parts. In the first, when Cleopatra gets involved with Julius Caesar, we see her as a person attached to rationality. She is an Apollonian Cleopatra. In the second, she lives a Dionysian passion with Mark Antony, something close to madness"[77].

Cleopatra's seduction of Julius Caesar is much more cerebral than carnal. In Bressane's film, the first scenes with Caesar are dialogues, in which Cleopatra presents him her kingdom. She wins him over through knowledge, through how to alleviate the "divine suffering" from which he suffers. The seduction is then built around rituals: she uses various mysterious substances to seduce Caesar while relieving his suffering.

Cleopatra's gestuality in this first part is of a cerebral seduction, which requires control over herself and over the one she wants to conquer. Thus, A. Negrini's gestural program, movements and expressions are of absolute precision, if they were entirely calculated with the goal of conquering Caesar, the throne of Egypt and, in the future, Rome. In this sense, Camarneiro points to a geometrization of A. Negrini's body as a quest for sexual ecstasy[78]; moreover, we add that the geometrization of her body, the formation of lines and triangular shapes with her legs and arms, reflects in the movement and gesture of the actress the rationality of Julius Caesar's seduction.

This gestural control and the formation of geometric figures with the body itself indicate a kind of mechanization of gestures, a self-consciousness that can be found in other actors such as Cary Grant and Fred Astaire, whose gestures were analyzed by Luc Moullet[79] and Christian Viviani[80]. Unlike them, A. Negrini's Cleopatra creates such forms in an almost total stillness, drawing attention to a certain bodily rigor, a vertical line formed in relation to the limits of the frame, reinforcing the theatrical character of the staging built in Bressane's film.

This geometrization of the body is also opposed by a certain imaginary form of sensuality, closer to circular and sinuous forms. We can see this in Elizabeth Taylor's Cleopatra, lying on a bed, for example, although the figure of the triangle, formed by the arm supporting the head, is there, also suggesting, in a way, a cerebral seduction.

---

[77] ALMEIDA Carlos Heli de, « Alessandra Negrini, a Cleópatra em Veneza », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 03 sept. 2007, p. B3.
[78] CAMARNEIRO, op. cit., p. 149.
[79] MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993.
[80] VIVIANI, op. cit.

Claudette Colbert's Cleopatra, on the other hand, creates a diagonal line in relation to the frame, always filmed leaning over furniture and constructions of the set (sofas, columns, tables), while interacting with her companions in the scene.

The seduction of Mark Antony in Bressane's *Cleópatra* is based on another principle: carnal pleasure, more in accordance with the personality of Caesar's successor. A. Negrini's performance, in this second part of the film, is softer, looser. This manifests itself in certain hesitations of the actress, in involuntary pauses to swallow or breathe, which do not occur in other moments of the film, which A. Negrini seems to have mastered well. It becomes is a way for the filmmaker to point out A. Negrini's performance as a rehearsal film in the manner of *A família do barulho*, whose rehearsals are shown in the final version of the film.

The sexual relationship between Cleopatra and Mark Antony is significantly different from Cleopatra's with Julius Caesar. While Caesar is hypnotized and becomes a sort of passive partner, obeying Cleopatra's orders, Mark Antony is more active. Which means that, visually, Cleopatra submits to Mark Antony. The hard lines of the geometry are softened, gaining more sinuous contours through the actress' curvilinear forms.

The political intrigues that permeate the final phase of the queen of Egypt in other versions are put aside in favor of a staging of sex and delirium under the sign of Dionysus. A. Negrini's nudity is explored more explicitly than in her relationship with Julius Caesar. Loaded with sensuality, the scenes with Marco Antonio underline the sensual side of her *persona*.

The staging of Cleopatra's death in Bressane's film takes into consideration her pictorial representations and the historical sources that refer to her suicide. Similarly, A. Negrini's performance as the Egyptian queen, as mentioned above, alludes to several other Cleopatras. According to the actress, this gives her work a kitsch character, that is, one of "excess", of the "false that opposes the true", "bad taste that precedes good taste", according to Abraham Moles[81].

The actress' status as a sex symbol has crystallized in the public imagination, which she refuted in a recent interview, saying it was a superficial concept: "I'm glad there is no longer this sex symbol business, it's totally ridiculous. We are in better times. People like me for who I am. I'm a collection of things, I'm several things, not just that."[82]

---

[81] MOLES Abraham, *O kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo: Perspectiva, 1972.

[82] « ALESSANDRA Negrini sobre rótulo de símbolo sexual: 'Totalmente ridículo' », *UOL*, URL: https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/03/29/alessandra-negrini-fala-sobre-novos-projetos-e-reflete-sobre-redes-sociais.htm [consulted 02 aug. 2022]

In recent years, a change in the types of characters played by the actress – still villains, but within lighter plots that tend toward comedy – reveals the complexification of her *persona*, even more so if we note a series of political stances taken by the actress in public appearances and roles in fiction, notably in films, that have as their theme the environmental struggle. However, in an interview for the *Papo de Novela* podcast, the actress declared that her involvement in political causes is not only in content, but also in form.

A. Negrini aligns herself with another type of audiovisual production that departs thematically, but also formally, from what she most commonly does in commercial television and film. Her choice to work in Bressane's films, in contrast to her appearances in soap operas, has become a way of relativizing or denying the status of sex symbol that is attributed to her. In *A erva do rato*, the actress' sensuality is ironized when her body is compared to that of a skeleton in the last part of the film, replicating the poses that were once sensual: no flesh, no curves, no desire. In *Beduíno*, A. Negrini's body becomes a toy, highlighting and questioning her nudity, constantly changing it with different characterizations and characters. In *Cleópatra*, liberation and female pleasure are linked to the mental collapse and physical decay of the character, which ends in suicide.

In this sense, Bressane and A. Negrini put the body, the nudity, the sensual *persona* of the actress herself at the center of their interest. The sensuality of the actress is aestheticized, ironized, intellectualized, articulated with concepts and especially with other texts, in a body marked by intertextuality and resignification. Given the actress' political gaze on Bressane's work, "the form itself, not just the content"[83], the aesthetic display of the actress' body could also be understood with a political bias, of self-control of her own image, which aims to manipulate the status of sex symbol to which she has been associated, in order to distort the notion of sensuality that is intrinsically attributed to her. In this sense, one can think of the male gaze theorized by Laura Mulvey, and the way in which the actress, together with the director (after all, he is not a passive subject in the construction of A. Negrini's image in his films), is able to manipulate the image of the woman. The image of Negrini in Bressane's films disconcerts this sexist and objectifying gaze, of which she is the target in more commercial works.

[83] "Julio Bressane is political by nature, even without talking about politics. Using cinema in another way, showing another language, another way of seeing the world. This in itself is already political. I don't need to follow that which has been determined as standard. I can make another kind of cinema. This is already political, without you necessarily defending political causes. You can be political in the way you present it, the form itself, not only the content". GILARD Vitor, PAMPLONA Carolina et WOLFF Eduardo, op. cit.

On the other hand, the partnership with A. Negrini initiated a new phase in Bressane's filmography, in which the male protagonist gave way to the female protagonist. With the exception of *Cuidado Madame* (1970), produced in the Belair phase with Helena Ignez and Maria Gladys as protagonists, almost all of Bressane's films give the main place to male figures in his experimental universe. Here we have seen *O rei do baralho* and *Tabu*, but we could also mention *Brás Cubas*, *Sermões*, *O mandarim*, *Miramar* (1997), *São Jerônimo* (1999), and *Dias de Nietzsche em Turim*, at least. From *Cleópatra* onwards, however, Bressane concentrates his attention on female characters and actresses, in films such as *Educação Sentimental* (2013), *Garoto* (2015), *Sedução da Carne* (2019), and *Capitu e o capítulo* (2021), all starring women, in addition to those analyzed here, *A erva do rato* and *Beduíno*. This demonstrates the filmmaker's interest in changing the point of view of his cinema to a female perspective, but not only. We could interpret this change as a kind of reevaluation of his masculine, white, cisgender, and heterosexual gaze toward a woman, and how this can be constructed together, between the actress and the director.

Conclusion

The actor in Bressane's oeuvre is transformed, going beyond the representation regime of verisimilitude, based on mimesis, to become a plastic material modified by the aesthetic effects applied to the films. In *Beduíno*, there is a shot in which Bressane seems to show in an almost illustrative way what he does in the editing process. It could also reflect the way he composes the cast of his films, the relationship he establishes between the actor, his *persona*, already fully informed and consolidated by his trajectory, and the character that is created. Close-ups frame the hands of a person[84] trying to create sparks between two stones. The hands are filmed in darkness, which means that what we see are the attempts to create the spark that briefly illuminates what exists in a split second, only to return to an equally momentary darkness. Bressane does the same with his images: he pits them against each other, rubs them together, and in this friction a spark emerges that has to be created by the spectator himself. The actor does not come out unscathed from this: his body, his *persona*, are subject to this process of friction between images, not only within the shot, but also between shots and in the imagination of the spectator, who accesses the already known images of the actors on the screen and rubs them against those created by the actor in Bressane's film: new sparks emerge, new ways of seeing in the dark.

In the first chapter we saw how Grande Otelo jumped from one generation of cinema to another, being ignored for a long time by *Cinema Novo*. The partnership between Grande Otelo and Bressane consists of four films. In contrast to *Macunaíma*, which highlights the most visible facet of the actor, most easily identifiable by the public, that of burlesque comedy, Bressane portrays certain traits of Otelo's *persona*, both the stereotypes he interprets in the cinema, and other characteristics of a more personal nature, such as his religiosity, and reworks them. The issue of sexuality, a joke in the *chanchadas* with their transvestite characters, is taken up again by Otelo in another prism, that of the homosexual, who oscillates between comedy and drama, in *A família do barulho*; the comic characters from the casino shows, for which Otelo became famous in the beginning of his career, are transmuted into a mysterious anti-hero in noir style in *O rei do baralho*; the *malandro* stereotype traits, such as the characterization with the half-open white shirt and the gold chain, are repudiated by the actor in *A agonia*, when he

[84] The credits indicate that the plan was created by João Bressane Batsow.

meets the director in the diegesis and literally leaves the film. The actor's religiosity is also present, and certain attributes that were denied him in the *chanchadas* (leading roles and interracial love affairs, for example) are reworked in *O rei do baralho*, in particular. At the same time, the two main registers in which Otelo acted, comedy and drama, are not forgotten by Bressane, who offers an unexpected minimalism in this second partnership. At the same time that he looks at the cinema – *chanchadas*, films noir, experimental films – Bressane is attentive to the actor's filmography, and recreates in his films gestures that were already part of Otelo's repertoire. Thus, crossed by the intertextuality of cinema and his own filmography, the *persona* of Otelo becomes more complex, even if this does not, in fact, have radical repercussions in his later work. However, this partnership established an affective bond between the director and the actor, which can be seen in *Viola chinesa*, and which connects, in the emblematic and renowned figure of Brazilian cinema that is Otelo, two apparently antagonistic aspects of national cinema, the commercial and the experimental.

By the time Caetano Veloso starred in *Tabu*, the first film in his partnership with Bressane, a number of characteristics of his *persona* had already been established for the public. Since the late 1960s, C. Veloso had fully embraced a number of aspects of the Tropicalist movement, which encompassed American counterculture and the cultural anthropophagy of Brazilian modernism. The costumes he wore in his concerts and public appearances, his long, curly, rebellious hair, combined with overtly critical and politicized characteristics of his behavior and personality, delineated for the public and the press his controversial *persona*. In *Tabu*, however, although there is an effort to characterize the actor-musician in the character of Lamartine Babo, this does not happen in a rigid way; C. Veloso reproduces speeches and jokes attributed to the composer, but there is no effort to try to reproduce the timbre of Lamartine's voice; the songs performed throughout the film are not exclusively Lamartine's, but a mixture between his *marchinhas* and those of C. Veloso. The fixity of the shots throughout the film is reflected in the singer's performance, whose gesture is marked by an immobility shaken by occasional movements, by staged sexuality, by improvisation in some of the musical performances, notably “Linda Morena”, in which the singer is inspired by the carnival atmosphere of the beginning of the century, by the gestures attributed to it. His performance uses certain artifacts, among them a hat, and the interaction between the diegetic and extra-diegetic audience, betting on looking at the camera. Bressane seems to constantly underline the tension between actor and character, between the musician of the

present and the musician of the past: in *Tabu*, C. Veloso never stops being Caetano Veloso, that is, as a non-professional actor he continues being the musician. In this way, he functions as an interlocutor between different times, linking the past of Brazilian modernism at the beginning of the century, embodied by the figures of Oswald de Andrade and João do Rio, but also by Lamartine himself; of tropicalism, represented by C. Veloso, but also by Bressane in the film's *modus operandi*, who retrieves multiple references and connects them in a kaleidoscopic and anthropophagic way; to the film's present, of *pornochanchadas* and political liberation, reactualizing and re-signifying the figure of Lamartine and his music through C. Veloso. This radical bet diminishes in the following films, in which C. Veloso makes small appearances, until he appears without the fictionalizing layer of a character in *O mandarim*.

With Alessandra Negrini, Bressane signs his first great partnership with an actress since Helena Ignez and Maria Gladys in the 1970s. Big, because in it A. Negrini plays the leading role in all three films, something Bressane had never done before, with the exception of *Cuidado madame*. Of course, there were other actresses the director worked with on several occasions, like Bia Nunes and Giulia Gam, but never with this intensity and persistence. Once again, Bressane brings an actor from another habitat, in A. Negrini's case, the soap operas, which gave her national fame. The filmmaker sees beyond the stereotypes embodied by the actress, the villains, the incarnations of the libertine and sensual characters that made her famous and imprisoned her *persona*. A. Negrini performs in roles totally different from each other, like a plastic and fluid material that can be molded. If we compare her with the other actors analyzed here, A. Negrini is the actress with whom the filmmaker works more freely, demonstrating her adaptation to different roles and acting styles, between histrionics and minimalism in *A erva do rato*; in the multifaceted roles she reproduces in *Beduíno*; in the intertextual crossing of the different versions of the cinematic character in *Cleópatra*, also changing the myth from its historical and epic conception to a more intimate, but not psychological approach, as indicated by the facial inventory created by the actress. Once again, intertextuality permeates the partnership between the actress and the director. At the same time, as a characteristic of the filmmaker, Bressane always highlights the main trait of A. Negrini's *persona*, its sensuality, working in different ways: by ironizing the sensuality in the comparison of the actress with a skeleton, in *A erva do rato*; through the game of hide-and-seek in *Beduíno*; with the geometrization of the body, the curvilinear forms and the physical degradation in *Cleópatra*. In this way, the body of the actress is not used as the

target of an objectifying male gaze, but is always aestheticized in a playful game, the object of multiple intertextualities, of different acting styles. The body is the means of a political empowerment on the part of the actress, of a control over the way her body is shown, and most likely of a turning point in the way the filmmaker himself sees the female body.

In the three cases, Bressane works particularly in the transposition of the actors from a determined universe to which they are linked (the *chanchadas*, in the case of Otelo, popular music, for C. Veloso, television, with A. Negrini) and moves them to his experimental fictional universe, in which the rules of classical cinema are abandoned in favor of freer visual and sonic constructions, unbound by the rules of classical cinema. At the same time, Bressane is not only guided by this change from one place to another, which is visible in all cases. Attentive to the *persona* of his actors, their trajectories, their public appearances, their political positions, their personal choices, the stigmas and stereotypes attributed to them, he makes the *persona* of each one of them a creative material in his films, often challenging them in a playful, ironic, aestheticizing way, in order to make them more complex, linking them to other images, works, and sounds. In this way, he displaces the crystallized images of the public imagination and the representations of the press, breaking the expectations of some and others; at the same time, he lets himself be affected by such encounters in the improvisations, in the affections, in the approximation to worlds other than his own, working intertextually with the images of these actors.

In the thesis, we tried to answer the questions that motivated us during the research, and that were formulated in the introduction of this work. We deliver here what we consider to be an important collaboration for the aesthetic analysis of the actor's performance within experimental cinema, introducing approaches and analysis tools that articulate different perspectives in relation to the figure of the actor, not only of his performance in the film, but extrapolating the filmic discourse to highlight the relations with extra-cinematographic discourses, mainly based on the concept of *persona*, and taking the path of transdisciplinarity in order to account for all (or rather, almost all) the themes that Bressane presents and articulates in his films.

It is in the intertextuality, be it centered in works by artists from other expressions than cinema, be it centered in his own work as a filmmaker, that much of the richness of Bressane's work resides. It is also intertextuality that arouses the interest of certain researchers in the analyses and interpretations that this gesture allows. For this very

reason, this thesis does not end here; new research paths remain open for future studies crossing Bressane's work and actor studies.

One of these possibilities would be to work from the perspective of genetic criticism[85], that is, the process of artistic creation before the finished work, the film itself, is made available to the public. Genetic criticism emerged in the 1960s and was initially dedicated to literature, using writers' manuscripts to understand the evolution of their works. Gradually, such research methodology was extended to other fields, including visual arts, architecture, theater, and cinema, among others. Thus, in the case of cinema, the recurrence of materials prior to the finished film, such as scripts, backstage recordings, crew notes and other materials clipped from the final version, could favor a discussion around the construction of gestural programs, characterizations of characters and exchanges established between actors and directors, notably also through interviews that show the gap between the script and the finished film, thus making an account of the creative process around the figure of the actor until its cinematographic incarnation.

In the case of Bressane's oeuvre, as we have reiterated several times throughout this thesis, the filmmaker strives to reveal the cinematographic device, and this is also accomplished by including filmed rehearsals and behind-the-scenes footage in the final cut that capture, if not the creative process itself, at least the atmosphere in which the film was created. In the course of our research, we saw no evidence, either in the film's credits or in the interviews, that Bressane includes casting coaches on his staff, a fairly common practice in the film industry. On the contrary, the preparation of the cast seems to be done by the filmmaker himself. In an interview given by A. Negrini about the film *A erva do rato*, the actress reveals that she spent months visiting the director's house, in meetings where Bressane presented her with references in order to familiarize her with the world he intended to create in the film[86]. We may ask ourselves: what impact can this have on the performance? To what extent does the actor collaborate in the construction of his character in Bressane's work? Perhaps this perspective leads to other areas, research that could link script analysis and actor studies. How do the actors work in Bressane's films based on the script's indications? Does the preparation before the shooting allow greater

[85] To know more, cf. SALLES Cecilia Almeida, *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, São Paulo, EDUC, 2008 (1992); GRESILLION Almuth, « La critique génétique: origines et perspectives », in VAUTHIER Bénédicte, CORRADINE Jimena Gamba (dir.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 35-44.

[86] "(...) I spent two months visiting the house of the director, Júlio Bressane, in Leblon, almost daily, between discussions and observations of classic paintings and old photographs. 'All to get the film he was imagining, to penetrate this Julio Bressane universe'." EZABELLA, op. cit. p. E4.

creative freedom for the actors? Interviews and access to the film scripts could clarify the gap between Bressane's research in the preparation of the film, the writing of the script, the shooting and the finished film, indicating creative processes other than those visualized and analyzed in this thesis. In this way, genetic criticism would highlight the work of the actors, especially from the point of view of preparation and behind the scenes, in an approach that we have never seen, at least in the readings we have done so far.

Another research perspective that emerges here is to broaden the scope of the analysis, targeting actors and actresses that stand out significantly in Bressane's filmography, such as Fernando Eiras, with whom he worked in four films (*O mandarim*, *Dias de Nietzsche em Turim*, *Filme de amor*, and *Beduíno*). He does not have the star status attributed to the actors analyzed here; his career is based on theater, besides small roles in soap operas and some films. Thus, his figure, being more related to the theater, could introduce in the research a perspective that we could not approach here due to its complexity: the theories of the theater actor, which are extremely significant to understand the current state of actor studies in experimental cinema. Furthermore, it is also possible to analyze the participation of other actors in secondary roles, as we saw with Otelo in *A família do barulho*, but extended, for example, to Bia Nunes, who was part of the cast of four of Bressane's films (*Brás Cubas*, *Sermões*, *Miramar* and *São Jerônimo*). This could contribute to the understanding of the cast as a whole, collaborating with a perspective that goes beyond the canons of actor studies, as Pedro Guimarães has already pointed out in a recently published article about the actor Wilson Grey[87], who worked in dozens of films in secondary roles.

Bressane exists with others and through others. He does not exist alone and it is not possible to speak of his work in an isolated or frankly objective way: there are always intercessions, crossings, interpolations, interpellations. There is always a middle ground, an intermediary, which makes us enter his work, but without ceasing to adhere to it, because every time we suppose to remove one layer, another is revealed, and in this an infinite game of Russian dolls is built, in which the dolls vary in size, shape, and color, something of the order of the kaleidoscopic and the labyrinthine at the same time. Such words evoke nightmarish sensations, but those who sincerely believe in this somber aspect of Bressane's work are mistaken. His cinematography is made of light and shadow:

[87] GUIMARAES Pedro, « Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 12, nº. 25, mai-ago. 2022, pp. 6-35.

it brings the anguish of a nightmare, but also the euphoria and strangeness of an illuminated dream.