



Entrevista com Júlio Bressane

Júlio Bressane à Toulouse, 2005

Sylvie Debs

Entretien avec Júlio Bressane

SYLVIE DEBS O que motiva um cineasta do século XXI a se interessar a um mito como Cleópatra?

JÚLIO BRESSANE É muito difícil de responder a esta pergunta, porque se sente um desejo que não se pode definir, um tipo de paixão inexplicável pelo mito. Eu tentei, na realidade, saber em que consistia esse desejo. Mas a razão pela qual se faz um filme ou qualquer outra coisa na vida é, em grande parte, inconsciente. É um impulso que não se controla. No fundo, eu penso que o que mais me atraiu foi o fato de o mito de Cleópatra não existir na língua portuguesa!

SD Como assim ?

JB Tirando o Carnaval, não existe nenhuma tradição do mito de Cleópatra dentro da literatura, da poesia, da pintura, ainda menos na música ou na nossa cultura. Mesmo Cleópatra sendo citada em *Os Lusíadas* de Camões, o mito não teve nenhuma ressonância na língua portuguesa. Ele foi difundido pelo latim, desde os

SYLVIE DEBS Qu'est-ce qui motive un cinéaste du XXI^e siècle à s'intéresser à un mythe comme celui de Cléopâtre ?

JÚLIO BRESSANE Il est très difficile de répondre à une telle question, car on ressent un désir qu'on ne peut définir, une sorte de passion inexplicable pour le mythe. J'ai essayé, en réalité, de savoir en quoi consistait ce désir. Mais la raison pour laquelle on fait un film ou autre chose dans la vie, est en grande part inconsciente. C'est une pulsion que vous ne dominez pas. Au fond, je pense que ce qui m'a le plus attiré, c'est le fait que le mythe de Cléopâtre n'existe pas dans la langue portugaise !

SD Comment cela ?

JB En dehors du carnaval, il n'y a aucune tradition du mythe de Cléopâtre dans la littérature, la poésie, la peinture, encore moins dans la musique ou notre culture. Même si Cléopâtre est citée dans *Les Lusíades* de Camões, le mythe n'a eu aucune résonance dans la

primeiros séculos: Propércio, Horácio e Tibúlio. Em francês e em inglês, ele aparece desde o século XIV, em razão de seu aspecto épico. Eu queria fazer uma versão em língua portuguesa seguindo o princípio chamado “lei formal do deslocamento”. Na verdade, segundo os filólogos, a força da língua portuguesa, mesmo que ela seja de origem muito bastarda, é sua lírica. E essa lírica é um ponto de vista a partir do qual pode-se observar o sujeito, o eu. Eu queria fazer uma versão do mito a partir da lírica. Eu queria que as imagens fossem sugeridas pela língua. E como se pode estudar o mito de Cleópatra através da literatura, da poesia, do teatro, da pintura, mesmo da filosofia, eu usei todas essas disciplinas para que elas pudessem se reencontrar no cinema.

SD Você começou por evocar os textos, mas a pesquisa iconográfica parece ter um papel determinante neste filme.

JB Na verdade, eu fiz uma pesquisa exaustiva, do século XV até os dias de hoje, mas eu estudei apenas uma centena de quadros dos duzentos e cinquenta que tomei como repertório. Eu me ative ao tratamento sensível, aos “engram”, aos elementos formais, gestuais, pictóricos e simbólicos destas obras, elementos que em seguida eu desloquei para a perspectiva do lirismo português, seguindo minha intuição como sempre. E eu construí a imagem a partir de “parergon”, segundo a teoria de Derrida: sabendo que existe alguma coisa na obra que é importante, mesmo sendo marginal. Para a construção das minhas imagens, eu me apropriei de partes dos quadros, assim como da sonoridade da língua portuguesa. Eu me perguntava o que sobreviveu deste mito após tantos séculos. Para chegar a isto, são necessárias muitas pesquisas, mas também aquilo que os surrealistas chamavam de “acaso objetivo”.

SD Sua estada em Toulouse em 2005, como convidado dos Encontros, fez parte deste “acaso objetivo”?

JB De certa forma sim. Eu estava à 3 meses das filmagens, quando fiz um descoberta inesperada no Museu Saint Raymond: existe lá, uma coleção de estátuas da época de Cleópatra, única no mundo. Eu pude ver todos os bustos da geração de Marco Antônio, e inclusive os das mulheres, o que foi determinante para mim, sabendo que não existe nenhum busto de Cleópatra. Eu me alimentei destes detalhes íntimos. Vendo estes volumes, eu compreendi em parte, como eram as relações entre os homens e as mulheres desta época, quais eram seus desejos. Além disso, aconteceu uma coisa próxima ao espiritismo. Existe na França centenas e centenas de pintores desconhecidos que fizeram telas esplêndidas e que mostram o lado *kitsch*

langue portugaise. Il avait été propagé par le latin, dès le premier siècle : Properce, Horace, Tibulle. En français et en anglais, il est apparu dès le XIV^e siècle, en raison de son côté épique. Je voulais faire une version en langue portugaise en suivant le principe appelé “loi formelle du déplacement”. En effet, selon les philologues, la force de la langue portugaise, bien qu’elle soit d’origine très bâtarde, c’est sa lyrique. Et la lyrique, c’est un point de vue depuis lequel vous pouvez observer le sujet, le moi. Je voulais faire une version du mythe à partir de la lyrique. Je voulais que les images soient suggérées par la langue. Et comme vous pouvez étudier le mythe de Cléopâtre à travers la littérature, la poésie, le théâtre, la peinture, la musique, voire même la philosophie, j’ai pris toutes les disciplines pour qu’elles se rencontrent au cinéma.

SD Vous avez commencé par évoquer les textes, mais la recherche iconographique semble avoir joué un rôle déterminant dans le film.

JB En effet, j’ai fait une recherche assez exhaustive, depuis le XV^e siècle jusqu’à nos jours, mais je n’ai vraiment étudié qu’une centaine de tableaux sur les quelques deux cent cinquante que j’ai répertoriés. Je me suis attaché au trait sensible, aux “engram”, aux éléments formels, gestuels, picturaux et symboliques de ces œuvres, éléments que j’ai ensuite déplacés vers la perspective de la lyrique portugaise, en suivant mon intuition comme toujours. Et j’ai construit l’image à partir de “parergon”, selon la théorie de Derrida : à savoir qu’il y a quelque chose dans l’œuvre qui est important, tout en étant marginal. Pour la construction de mes images, je me suis approprié de parties de tableaux, ainsi que de la sonorité de la langue portugaise. Je me suis demandé ce qui survivait de ce mythe après tant de siècles. Pour y arriver, il faut beaucoup de recherches, mais aussi ce que les surréalistes appellent le “hasard objectif”.

SD Est-ce que votre séjour à Toulouse en 2005, en tant qu’invité des Rencontres, fait partie de ce “hasard objectif” ?

JB D’une certaine façon. J’étais à trois mois du tournage, quand j’ai fait une découverte inattendue au Musée Saint Raymond : il y a là, une collection de statues de l’époque de Cléopâtre, unique au monde. J’ai pu voir tous les bustes de la génération de Marc Antoine, y compris ceux des femmes, ce qui a été déterminant pour moi, sachant qu’il n’existe aucun buste de Cléopâtre. Je me suis nourri de ces détails intimes. En voyant ces volumes, j’ai compris en partie, ce qu’étaient les relations entre les hommes et les femmes de ce temps, ce qu’était leur désir. Et puis, il s’est produit une chose proche du spiritisme. Il existe en France des centaines et des centaines de peintres

da pintura francesa, inseparável do mito de Cleópatra. Eu estudei um quadro de Jean André Rixens que se encontra no Museu dos Augustins de Toulouse. Este quadro representa a morte de Cleópatra, um dos raros quadros que não menciona a serpente que a teria mordido. É uma verdade histórica que é representada, pois a autópsia comprovou que ela foi envenenada. Quando eu fui ver o quadro, eu tive outra surpresa. Ao me virar, eu percebi um quadro que não tinha nada a ver com Cleópatra, *Le massage* de Edouard Debat-Ponsan, que mostra uma mulher estentada, mas que está envolta na ambientação da época de Cleópatra. Eu me inspirei, observei, e depois eu devorei aquelas “engram” deste quadro para o filme. Esses encontros presenciais, depois de ter estudado as reproduções dos quadros, foram extraordinariamente ricos e estimulantes para o filme.

SD Em que este encontro inesperado modificou o filme?

JB De início, este foi um choque pictórico e eu me perguntei quais traços destas imagens eu transporia para o filme. Quais partes dos quadros estariam presentes no filme? Eu pude não apenas olhar mas também tocar os bustos romanos. Isto me deu uma impressão de duração que eu só pude experimentar no museu. A despeito da passagem do tempo, os bustos estavam presentes! Mesmo o oxigênio parecia sóli-

inconnus qui ont fait des toiles splendides et qui montrent le côté kitsch de la peinture française, inséparable du mythe de Cléopâtre. J'ai étudié un tableau de Jean André Rixens qui se trouve dans le musée des Augustins de Toulouse. Ce tableau représente la mort de Cléopâtre, un des rares tableaux qui ne mentionne pas le serpent qui l'aurait mordue. C'est une vérité historique qui est représentée, car l'autopsie a révélé qu'elle s'était empoisonnée. Quand je suis allé voir le tableau, j'ai eu une autre surprise. En me tournant, j'ai aperçu un autre tableau qui n'avait rien à voir avec Cléopâtre, *Le massage* de Edouard Debat-Ponsan, qui montre une femme étendue, mais qui est imprégné de l'ambiance de l'époque de Cléopâtre. Je me suis inspiré, j'observe, et après, je devore quelques “engram” de ce tableau pour le film. Ces rencontres en présentiel, après avoir étudié les tableaux en reproduction, ont été extraordinaires de richesse et de stimulation pour le film.

SD En quoi cette rencontre inespérée a-t-elle modifié le film ?

JB D'abord, cela a été un choc pictural et je me suis demandé quels traits de ces images j'allais transposer dans le film. Quelles parties des tableaux seraient présentes dans le film ? J'ai pu non seulement regarder, mais aussi toucher les bustes romains. Ceci m'a donné



Cleopatra (2007) de Júlio Bressane.

Entrevista com Júlio Bressane



Júlio Bressane à Toulouse, 2005

do! A riqueza, escondida, do passado. É uma percepção fantástica, uma experiência de “deslocamento” extraordinária: a Grécia, Alexandria e Roma na França! em *Tolosa!*

SD Por que esse interesse tão marcante pelos deslocamentos espaço-temporais das referências culturais?

JB É a lei da sobrevivência das formas! Quais traços sensíveis do mito sobrevivem? Em quais valores eles se transformam? Quais metamorfoses surgem com ele? A lei central da sobrevivência é a transformação e a mudança de valores e de sentidos!

SD Ao longo destes quinze anos de pesquisa em diversas áreas, incluindo o cinema, qual descoberta mais estimulou sua capacidade criativa?

JB Aquilo que te estimula é a possibilidade de tocar, de ver. A beleza é ligada ao desejo sexual. Estes são os elementos visuais que aguçam sua pulsão escópica. Eu comparo um pouco minha experiência de Cleópatra com a história do *Déjeuner sur l'herbe* de

l'impression d'une durée que je n'ai pu expérimenter que dans le musée. En dépit du passage du temps, les bustes étaient présents! Même l'oxygène paraissait solide! La richesse, cachée, du passé. C'est une perception fantastique, une expérience de “déplacement” extraordinaire: la Grèce, Alexandrie et Rome en France! à *Tolosa!*

SD Pourquoi cet intérêt si marqué pour les déplacements spatio-temporels des références culturelles ?

JB C'est la loi de la survivance de formes! Quels traits sensibles du mythe survivent? En quelles valeurs s'est-il transformé? Quelles métamorphoses surgissent avec lui? La loi centrale de la survivance est la transformation et le changement de valeurs et de sens!

SD Au cours de ces quinze années de recherches dans diverses disciplines, y compris le cinéma, quelle découverte a le plus stimulé votre capacité créative ?

JB Ce qui vous stimule, c'est la possibilité de toucher, de voir. La beauté est liée au désir sexuel. Ce sont les éléments visuels qui attirent votre pulsion scopique. Je compare un peu mon expérience de Cléopâtre avec l'histoire du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Le tableau, présenté en 1863 au Salon des Refusés, a été exécuté à cause de la curieuse économie qu'il présentait des relations que l'art entretient avec les différences en général et la différence sexuelle en particulier. D'où vient le tableau de Manet? Il vient, disait Aby Warburg, d'une suite d'images qui a traversé le temps depuis un sarcophage romain qui représente le jugement de Pâris. A la Renaissance, Raphaël a fait sortir une ébauche de ce sarcophage qu'il a donnée à un de ces disciples, M. A. Raimondi, qui en a fait une gravure qui a circulé dans les ateliers d'Europe. Et l'on retrouve les mêmes gestes et postures dans le tableau de Manet. C'est un exemple de “loi formelle du déplacement” et aussi d'un parergon. Transporter un mythe du I^{er} siècle d'avant Jésus Christ qui a une longue tradition vers une culture où il n'existe pas, voilà quel était mon objectif. Je me souviens d'un écrivain français, Quatremère de Quincy, qui a beaucoup critiqué la politique culturelle de Napoléon, au nom du principe de “l'adhérence au sol”.

SD Comment, sur le tournage, se traduit le travail de vos recherches et de vos lectures ?

JB Je fais du cinéma d'improvisation, car tout ce que j'ai étudié me semble complètement épuisé. Il ne me reste qu'à improviser. Une phrase, une image, une idée, un mouvement m'a été donné et je m'en approprie avec liberté, sans cette timidité culturelle dont parle Emerson. Quand on s'approprie d'un thème, on le travaille en toute liberté de choix, et à l'écoute de son hasard de son inconscient. J'ai cherché à faire une

Manet. O quadro, apresentando em 1863 no Salão dos Recusados, foi execrado devido à curiosa economia que ele apresentava das relações que a arte mantém com as diferenças em geral e a diferença sexual em particular. De onde vem o quadro de Manet? Ele vem, dizia Aby Warburg, de uma série de imagens que atravessou o tempo a partir de um sarcófago romano que representa o julgamento de Páris. Na Renascença, Rafael fez um esboço sair desse sarcófago que ele deu a um de seus discípulos, M. A. Raimondi, que fez dele uma gravura que circulou nos ateliês da Europa. E nós encontramos os mesmos gestos e posturas no quadro de Manet. É um exemplo da “lei formal do deslocamento” e também do parergon. Transportar um mito do Iº século antes de Jesus Cristo que possui uma longa tradição em uma cultura na qual ele não existe, eis aí o meu objetivo. Eu me lembro de um escritor francês, Quatremere de Quincy, que muito criticou a política de Napoleão, em nome do princípio de “adequência ao solo”.

SD Como, na filmagem, se traduziu o trabalho das suas pesquisas e das suas leituras?

JB Eu faço um cinema de improvisação, pois tudo que eu estudei me parece completamente esgotado. Não resta nada a não ser improvisar. Uma frase, uma imagem, uma idéia, um movimento me são dados e eu me aproprio deles com liberdade, sem esta timidez cultural de que fala Emerson. Quando nos apropriamos de um tema, nós o trabalhamos em toda a sua liberdade de escolha, e à escuta de seu acaso, de seu inconsciente. Eu procurei fazer uma sucessão de imagens fantasmas, de imagens sintomáticas, a partir de elementos da minha própria patologia. A patologia engendra o estilo... ●

SYLVIE DEBS Adida de Cooperação e Ação Cultural na Embaixada da França no Brasil e Doutora em Literatura Geral e Comparada pela Universidade de Toulouse, Sylvie DEBS participa dos festivais (como membro de júri), acompanha filmagens, colabora com revistas, e participa de seminários e eventos culturais. Publicou livros e artigos sobre cultura popular, cordel, literatura e cinema brasileiros, e assume curadorias de festivais de cinema brasileiro. Na Universidade Robert Schuman de Strasbourg, ela ensinava a teoria da comunicação. No Brasil, ela publicou *Patativa do Assaré* (2000) e *Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão : emergência de uma identidade nacional* (2007).

RESUMO É a ausência do mito de Cleópatra na língua portuguesa que levou Júlio Bressane a dedicar um filme à esse mito. Apaixonado por pintura, história da arte, música, poesia e filosofia, ele pesquisou quinze anos e procurou traduzir o mito pelo cinema apoiando-se na teoria da “lei formal do deslocamento”, de maneira a utilizar todas as disciplinas estudadas. Adepto também do “acaso objetivo” dos surrealistas, ele conta como a sua descoberta de alguns quadros no Museu São Raimundo de Toulouse em 2005 contribuiu à encenação do seu filme.

PALAVRAS-CHAVES Mito - Cleópatra - língua portuguesa - pintura - deslocamento - acaso - representação - história - verdade - sobrevivência.

succession d'images fantômes, d'images symptômes, à partir d'éléments de ma propre pathologie. La pathologie engendre le style... ●

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR SYLVIE DEBS

SYLVIE DEBS Attachée de Coopération et d'Action Culturelle à l'Ambassade de France au Brésil, et Docteur en Littérature Générale et Comparée de l'Université de Toulouse, Sylvie Debs participe à des festivals (jury), suit des tournages, collabore à des revues, séminaires et événements culturels. Elle a publié des livres et des articles sur la culture populaire, le cordel, la littérature et le cinéma brésiliens et assure la programmation de films brésiliens dans des festivals. Elle enseignait la théorie de la communication à l'Université Robert Schuman de Strasbourg. En France, elle a publié *Cinéma et littérature au Brésil, Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale* (2002) et *Brésil, l'atelier des cinéastes* (2004).

RÉSUMÉ C'est l'absence du mythe de Cléopâtre en langue portugaise qui a incité Julio Bressane à consacrer un film à ce mythe. Passionné de peinture, d'histoire de l'art, de musique, de poésie et de philosophie, il a fait quinze ans de recherches et a cherché à traduire ce mythe au cinéma en s'appuyant sur la théorie de la “loi formelle du déplacement”, de sorte à utiliser toutes les disciplines étudiées. Adepto également du “hasard objectif” des surréalistes, il raconte comment sa découverte à Toulouse de bustes antiques au Musée Saint Raymond et de tableaux au Musées des Agustins en 2005 a contribué à la mise en scène de son film.

MOTS CLÉS Mythe - Cléopâtre - langue portugaise - peinture, déplacement - hasard - représentation - histoire - vérité - survivance.

Júlio Bressane à Toulouse, 2005

