

A Cleópatra de Alessandra Negrini *Sexo e Política no Egito Carioca*

*The Cleopatra of Alessandra Negrini
Sex and Politics in Egypt Carioca*

Fabio Camarneiro

Professor do Departamento de Comunicação Social, Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

E-mail de contato: fabio.camarneiro@ufes.br

Submetido em: 03/04/2019

Aceito em: 20/04/2019

RESUMO

No papel principal de “Cleópatra” (Júlio Bressane, 2007), Alessandra Negrini parte de outras interpretações da personagem: de Theda Bara, recupera uma sexualidade mais explícita; de Liz Taylor, o debate sobre o star system americano (em consonância de temas trabalhados por Andy Warhol nos anos 1960). Em “Cleópatra”, as escolhas de Júlio Bressane vão da erudição ao “escracho” – da citação ao exagero – para operar críticas tanto à interpretação naturalista da televisão brasileira quanto à grandiosidade dos épicos hollywoodianos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Júlio Bressane; Alessandra Negrini; Cleópatra

ABSTRACT

By playing the main character in “Cleopatra” (Júlio Bressane, 2007), actress Alessandra Negrini quotes previous films: from Theda Bara comes the character’s open sexuality; from Liz Taylor, the debate about the American cinema’s star system (also discussed in Andy Warhol’s work). Filmmaker Júlio Bressane’s choices use erudition and “escracho” (iconoclastic mockery), quotation and excess, to criticize both Brazilian TV’s naturalistic acting and Hollywood’s epics’ grandiloquence.

KEYWORDS: Brazilian Cinema; Júlio Bressane; Alessandra Negrini; Cleopatra

RESUMEN

En su papel como “Cleopatra” (Júlio Bressane, 2007), Alessandra Negrini cita otras actuaciones: de Theda Bara, utiliza la abierta sexualidad; de Liz Taylor, la discusión a

respecto del star system estadounidense (la misma temática de algunos trabajos de Andy Warhol en los años 1960). En “Cleópatra”, las escojas de Júlio Bressane van de la erudición al “escracho” (la ironía iconoclasta) – de la cita al exceso – y hace críticas à televisión brasileña y también à grandilocuencia de los épicos de Hollywood.

PALABRAS-CLAVE: Cine Brasileño; Júlio Bressane; Alessandra Negrini; Cleopatra

Cleópatra (Júlio Bressane, 2007) marca a primeira colaboração entre o cineasta carioca Júlio Bressane e a atriz Alessandra Negrini. O objetivo deste artigo é analisar as implicações da escolha do elenco do filme, bem como as performances dos atores, tendo como foco central a construção que Bressane e Negrini realizam a partir do papel-título: a última rainha do Egito da dinastia Ptolomeu.

A trama de *Cleópatra* está centrada nos envolvimento amorosos da rainha egípcia com líderes romanos: Júlio César (interpretado por Miguel Falabella) e Marco Antônio (Bruno Garcia). O tom dos atores é muito distante do realismo ou do naturalismo: a construção da personagem de Negrini é marcada pelo corpo posado e muitas vezes imóvel, pela insistência nas cenas de nudez (muitas vezes implícita) e por uma fala caracterizada por um estranho e carregado sotaque. Rodrigo de Oliveira, em sua crítica ao filme, fala em “uma mistura de cinco sotaques regionais diferentes – uma ‘poliglota’, como se repete ao longo do filme, mas especialista nas línguas brasileiras”. (Oliveira, 2008)

Se esse dialeto inventado pelo filme é, conforme o crítico, tentativa de síntese de distintos aspectos da fala brasileira, a obra como um todo também pode ser entendida como uma tentativa de encenação do encontro entre culturas distintas. À primeira vista, entre Roma e Egito: em um discurso perante os senadores, Júlio César afirma que a herança grega teria sido um erro para a então decadente cultura latina, mas que essa mesma cultura seria refundada a partir de sua união com Cleópatra, no ressurgimento de uma “dinastia Júlio-Ptolomaica – o antigo império de Alexandre”. Aqui, temos a ideia de um encontro em que cada lado da equação abandona suas marcas de identidade para a criação de algo “novo”: não mais Roma ou Egito, mas o desejo de uma outra dinastia. Porém, esse objetivo jamais será alcançado pelos personagens, e os marcadores de identidade continuarão sendo lidos como “egípcios” ou “romanos”, conforme o caso.

Mais adiante na narrativa, o cenário é preenchido por uma luz avermelhada; ao fundo, uma parede também vermelha. Entre suspiros e gemidos, Cleópatra e Marco Antônio se beijam. Num átimo, ele diz – e parece escandir as palavras muito mais que o necessário, mais uma vez marcando distância em relação a uma interpretação naturalista – que vai presenteá-la com a biblioteca de Pérgamo: “são mais de 20 mil volumes”. A culta Cleópatra geme de prazer e responde: “uma biblioteca para a minha biblioteca”. O encontro erótico, o sexo entre os dois mandatários, tem eco no encontro das bibliotecas, acúmulo gerado pelo contato entre as culturas de um e de outro.

A coleção (na cena citada, de livros) é um tema caro a Bressane. A maioria de seus filmes – principalmente aqueles realizados a partir dos anos 1980 – apresenta uma peculiar reunião de elementos da cultura brasileira e da pintura europeia, do cinema impressionista francês, da literatura do século XIX, entre outros. As inusitadas aproximações operadas por Bressane podem causar estranheza, como no exemplo do sotaque de Negrini, em que se abre mão de operar uma síntese para deixar entrever a natureza heterogênea das partes originais. Diferentemente do que pretendia Júlio César em sua fala, as características das partes individuais não desaparecem para gerar algo “novo”, mas permanecem – alteradas pelo encontro.

À sombra das pirâmides de papelão

O elenco principal de *Cleópatra* traz atores bastante conhecidos (ao menos por certo público brasileiro) por seus trabalhos na televisão: tanto Negrini quanto Miguel Falabella e Bruno Garcia se tornaram figuras populares após atuarem em telenovelas e *sitcoms* da Rede Globo de Televisão. No momento em que realizam *Cleópatra*, Negrini havia acabado de interpretar uma das protagonistas de *Paraíso Tropical*, telenovela no horário das 21 horas, no papel de Paula Viana. Na mesma época, Falabella era conhecido principalmente pelos humorísticos *Sai de baixo* e *Toma lá, dá cá*, enquanto Bruno Garcia havia sido o principal protagonista em uma telenovela no horário das 19 horas, *Bang Bang*, na qual interpretava o personagem Ben. No filme de Bressane, ao contrário da estética naturalista predominante na televisão, os atores mostram gestos “posados”, os corpos muitas vezes tendendo à imobilidade (como em um *tableau*), com os movimentos deliberadamente “marcados” e as falas empostadas.

Bressane aproxima atores conhecidos por um público mais amplo a elementos em tudo distintos do naturalismo da estética televisiva que os fez notórios. O resultado não deixa de gerar estranhamento, como se um elemento cômico subterrâneo perpassasse todo o filme. Rodrigo de Oliveira afirma que *Cleópatra* seria uma síntese na carreira do realizador, “o elo perdido entre *Filme de amor* e nada menos que *A família do barulho*”. O crítico cita um trecho do filme: “Marco Antônio começa a abusar da paixão de Cleópatra, e ela o encosta na parede: ‘tá pensando o quê, que a puta egípcia se arreganha e pronto?’”. (Oliveira, 2008)

O “elo perdido” – como entendido pelo crítico – estabelece contato entre certa tradição da pintura europeia (o erotismo erudito de *Filme de amor*) e as chanchadas cariocas (a iconoclastia cômica de *A família do barulho*): essa fórmula, a oscilação entre erudição e “escracho”, é o que pauta as escolhas de elenco de *Cleópatra*, tanto dos atores em si como de suas colaborações para a estética do filme. No constante flerte com a comédia, Bressane parece reconhecer o débito de certa comédia televisiva (como os programas estrelados por Falabella na Rede Globo de Televisão) para com a chanchada. Em *Cleópatra*, são principalmente os atores – seus corpos e a memória de outros personagens por eles evocada – que ajudam a criar os significados do filme.

Em seu texto “O caipira e o travesti: o programa gestual de um ator-autor”, Pedro Maciel Guimarães trabalha a partir de um conceito criado (mas não devidamente desenvolvido) por Patrick McGilligan, o de “ator-autor”. Em linhas gerais, segundo Luc Moullet, o ator-autor demonstraria “a repetição sistemática de motivos físicos, corpóreos ou gestuais (...) passando por cima da ‘direção de atores’ de um determinado diretor”. (apud Guimarães, 2012, p. 119) No caso de Bressane, esses motivos corpóreos e gestuais estão presentes em, por exemplo, Falabella. O queixo levemente levantado e a sensação subterrânea de que ele está sempre a um passo de explodir em riso são elementos comuns tanto a Júlio César quanto a Caco, o marido e chefe da família no televisivo *Sai de baixo*. A maneira de obter semelhante efeito é usar exatamente este ator e não outro. É também recorrer ao gestual por ele desenvolvido na televisão, o que causa ao mesmo tempo identificação e estranheza.

Em *Cleópatra*, outro tema central é a monumentalidade: o trono da rainha aparece na base de uma gigantesca estátua da qual vemos nada além dos dedos dos pés – e, a partir

disso, pode-se imaginar sua dimensão total. Mas essa monumentalidade – inclusive por limites materiais da realização – é apenas referida. (*Cleópatra* está longe de ser um filme de grande orçamento.) Trata-se de uma metonímia: a parte pelo todo – e o exemplo da estátua remete a procedimento muito semelhante utilizado pelo realizador em *O gigante da América* (Júlio Bressane, 1980). Além disso, trata-se também de uma metáfora. No caso, de outra ideia de monumentalidade: aquela das produções hollywoodianas dos anos 1950 e 1960, da qual temos como exemplo mais bem acabado (até pela complicada produção) o filme *Cleópatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), estrelado por Elizabeth Taylor.

Ao citar a definição de “estrela” de Edgar Morin, Guimarães aponta para

o valor mercadológico do ator (possibilidade de se fazer garoto-propaganda) e o interesse popular despertado pela vida pessoal dele, o que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores, indispensável para manter o interesse em torno da estrela de maneira durável. (Guimarães, 2012, p. 118)

A partir dessa definição, Liz Taylor seria um exemplo paradigmático do *star system*. Sua *Cleópatra* criou uma relação particular entre público, atriz e personagem. Não seria exagero afirmar que parte da plateia do filme pagou ingresso atraída não exatamente pela história da rainha egípcia, mas para tentar “reconhecer” na tela a conturbada relação amorosa entre os atores principais, o futuro casal Liz Taylor e Richard Burton, cujo romance era então explorado pela imprensa especializada em celebridades. O imbróglio se estendeu durante os vários meses da produção, na Itália, e contou com brigas conjugais de ambos os lados e diversas manchetes – exemplo bem acabado do “interesse popular (...) que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores”.¹ Parte do público – um pouco à revelia dos realizadores do filme – viu *Cleópatra* como a encenação da vida privada de sua atriz principal. Nesse sentido, trata-se de um caso inusitado – mas de forma alguma único – da importância da “estrela” para o sucesso comercial de um produto. A ideia que atravessa esse fenômeno é que atriz e personagem podem se “confundir” até o limite de serem indissociáveis uma da outra. Na segunda

¹ Para um relato detalhado dos problemas de produção de *Cleópatra*, de Joseph L. Mankiewicz, e a carreira comercial do filme, ver: David Kamp, “Cleópatra: quando Liz conheceu Dick”. In: Graydon Carter (org.), *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair* (tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2010). Sobre a repercussão e os desdobramentos do relacionamento de Elizabeth Taylor e Richard Burton, ver: Sam Kashner; Nancy Schoenberger, *Furious Love: Elizabeth Taylor, Richard Burton, and the Marriage of the Century* (New York: Harper Perennial, 2011).

metade do século XX, um dos artistas que trabalharam esse tema foi Andy Warhol. A relação entre ele e Liz Taylor foi intensa, sendo que a intérprete “foi uma das grandes obsessões da vida do artista”. (Mesquita, 2009, p. 81) Warhol retratou-a com o figurino da personagem em uma série de imagens de 1962. Obcecado pela ideia da celebridade, dentro da obra de Warhol destacam-se diversos filmes curtos conhecidos como *screen tests*, realizados com os frequentadores da Factory – espaço que misturava arte, trabalho e festa. O artista entendia o mundo como um grande palco, e a vida como uma constante performance. Nesse sentido, a noção de “estrelato” se apresenta no centro mesmo de sua obra, bem como o caráter efêmero da imagem de sucesso. Para Warhol, pelo fato do ícone superar a própria pessoa e de certa maneira sobreviver a ela, a fama traria em si uma espécie de fantasmagoria. Tiago Mesquita lembra que, “em uma entrevista da época, o artista afirmou pensar que todos os seus retratados preferenciais estavam à beira da morte”. Afinal, Marilyn Monroe, Elvis Presley ou Liz Taylor “viviam períodos críticos, às voltas com crises e bebedeiras”. (Mesquita, 2009, p. 81) Warhol elege então o ícone e o artifício como temas centrais de seu trabalho, trabalhados a partir de técnicas ligadas à repetição mecânica.

Se a indústria cultural sempre lidou com as ideias do “ícone” e do “artificial”, Bressane reforça esses elementos em seu *Cleópatra*, como no já citado exemplo da fala carregada da personagem. Em “Os romanos no cinema”, Roland Barthes também aponta a artificialidade dos épicos romanos de Hollywood ao examinar *Júlio César* (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz, 1953), estrelado por Marlon Brando e realizado pelo mesmo Mankiewicz, exata uma década antes de *Cleópatra*. Barthes, com muita ironia, atina para os cortes de cabelo dos romanos do filme:

No *Júlio César* de Mankiewicz todos os personagens usam franja na testa: umas são frisadas, outras filiformes, outras em forma de topetes, outras ainda oleosas, todas bem penteadas; os calvos não foram admitidos embora abundem na História Romana. (Barthes, 1993, p.21)

Para Barthes, essas “franjas obstinadas” seriam o signo da “romanidade”. Mais adiante, ele fala do suor dos atores, “traços austeros e crispados numa transpiração abundante (de vaselina)”. Para Barthes, o suor aqui é signo da “moralidade”. (Barthes, 1993, p.22)

O autor marca uma crítica a esses procedimentos. Segundo ele, tais signos funcionam “em excesso” e desacreditam-se “ao deixar transparecer a sua finalidade”. (Barthes, 1993, p.21) Seriam “signos intermediários”, nem “francamente intelectuais”, nem “profundamente enraizados”, a denunciar “um espetáculo degradado que teme tanto a verdade ingênua quanto o artifício total”:

trata-se de uma duplicidade própria ao espetáculo burguês; entre o signo intelectual e o signo visceral, esta arte coloca hipocritamente um signo bastardo, simultaneamente elíptico e pretensioso que batiza com o nome pomposo de “natural”. (Barthes, 1993, p.23)

Aqui, o autor francês é ácido ao tratar do naturalismo, estilo tão presente no “espetáculo burguês”, seja ele o cinema hollywoodiano ou a televisão brasileira. A *Cleópatra* de Bressane subverteria esse mesmo “espetáculo” ao não optar pelo “natural”, mas sim – e apenas – pelo “intelectual” (a erudição) ou pelo “visceral” (o “escracho”), elementos que sintetizam os encontros presentes no filme: entre Roma e Egito, mas também entre masculino e feminino, entre poder bélico e cultura bibliófila, entre as cores vermelho e azul, entre razão e transe, entre Baco e Isis, entre política e êxtase, entre as chanchadas da Atlântida e os épicos hollywoodianos, entre Liz Taylor e a Rede Globo. Elementos que, em Bressane, convivem lado a lado, sem que daí surja necessariamente uma síntese: a coleção de elementos dos filmes de Bressane é operada a partir de justaposições.

Além disso, no filme, o sotaque carioca dos “romanos” é tão “bastardo” como as franjas ou o suor percebidos por Barthes. A partir principalmente da escolha dos atores e de certa ideia de *star system*, o realizador aproxima o Império Romano de Hollywood e o “império” da Rede Globo de Televisão.

Parece-nos evidente que Bressane e Negrini dialogam de maneira consciente com a tradição cinematográfica e televisiva, mas sem deixar de operar uma série de inversões e deslocamentos, que possam transformar os aspectos evidentes (a marca grandiloquente dos cenários) em alusivos; transformar os aspectos interditos (uma sexualidade franca que deveria, segundo a moral do “espetáculo burguês” citado por Barthes, ser apenas aludida) em evidência.

Erotismo

Em diferentes filmes, Bressane demonstra grande conhecimento da história do cinema. Em alguns deles – como em *Tabu* (1982) ou *O mandarim* (1985) – podem ser encontrados trechos bastante curtos de filmes pornográficos da época do cinema silencioso – também chamados de *blue movies*. Se o erotismo é um tema caro ao realizador, a personagem da rainha do Egito possibilita uma diferente aproximação a esse imaginário. Afinal, desde a *Cleópatra* (J. Gordon Edwards, 1917) com Theda Bara no papel principal, estabeleceram-se signos – alguns deles identificados por Barthes – que se tornaram clichês da representação da personagem. Do filme com Theda Bara, hoje considerado perdido, restam apenas fotografias de cena e material publicitário. Nessas imagens remanescentes, nota-se a mesma maquiagem carregada ao redor dos olhos e os penteados característicos de várias outras Cleópatras posteriores (inclusive Negrini). Um dos biógrafos de Theda Bara chega a afirmar que “de Bara a Taylor, toda Cleópatra teve o mesmo corte de cabelo, com franja tigelinha”.² (Genini, 1996, p.47)

Realizado antes do estabelecimento do Código Hays – censura imposta pelos próprios estúdios às suas produções, na tentativa de atrair setores mais conservadores do público (especialmente nos EUA) –, as imagens ainda hoje disponíveis mostram Bara com as expressões faciais que a celebrizaram como *vamp*: a cabeça levemente abaixada, o olhar de soslaio, o rosto compenetrado, a busca por uma expressão de mistério. Há, no filme de 1917, uma sensualidade franca: figurinos são marcados por transparências que aludem à nudez da atriz principal.

Com o Código Hays, o cinema norte-americano precisa se adequar aos padrões morais do espetáculo burguês da época. Assim, o erotismo escancarado do filme de 1917 deixa de ser opção para os grandes estúdios.³ Nas representações posteriores da personagem no cinema, sua característica sensual passa a oscilar: de menor intensidade na pudica Claudette Colbert (*Cleopatra*, Cecil B. De Mille, 1934) para mais na explosiva Liz Taylor do filme de Mankiewicz. Já Bressane recupera o erotismo e a sensualidade de

² No original: “From Bara to Taylor, every Cleopatra has had the same hairstyle, a page-boy bob with bangs.” (tradução nossa)

³ Sobre os filmes anteriores ao Código Hays, ver: Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934* (New York: Columbia University Press, 1999).

Thea Bara: a Cleópatra de Negrini tem o figurino repleto de véus e transparências. Além disso, várias situações remetem à ideia de “êxtase”, com a personagem central em danças, transe, cenas de sexo etc. Aqui, duas esferas se misturam: de um lado, a sensualidade da rainha; do outro, as relações políticas entre Egito e Roma. Em um breve mas impressionante plano, Bressane sintetiza esses dois elementos e cria uma metáfora para as relações entre sexo e política (talvez o tema central de todo seu filme): muito próxima à pele, a câmera percorre, em *travelling*, a parte interna de coxas femininas. O movimento cessa quando a imagem enquadra, em um plano aproximado, a genitália da mulher. Há um triângulo negro desenhado em sua pele, no formato de um tapa-sexo. Após poucos segundos, a câmera inicia um giro de 90 graus e o quadro passa a se deslocar em sentido anti-horário. Quando o movimento termina, o triângulo negro está de ponta-cabeça, imagem que alude a uma pirâmide, símbolo do poder dos faraós do Egito. O poder de síntese do plano é imenso: basta um giro da imagem para que a genitália se transforme em pirâmide. Um giro da câmera para que sexo e poder apareçam intimamente entrelaçados: um como reverso do outro. (Imagem 1)

Imagem 1

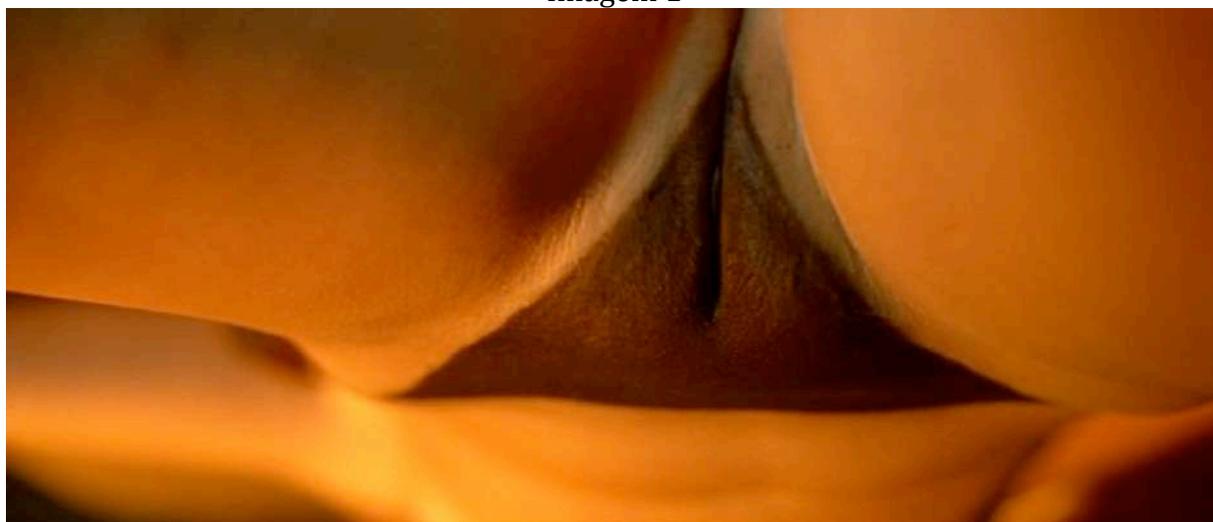


Figura 1: Fotograma de *Cleópatra* (Júlio Bressane, 2007)

O gestual de Negrini traz as marcas do transe, do ritual profano: seus braços executam círculos no ar como em uma dança; a cabeça gira para um lado e para o outro, lentamente; os mamilos visíveis sob a transparência do vestido. As pernas da rainha do Egito quase se cruzam ao redor do pescoço do romano Marco Antônio – política feita na

alcova. Em outra cena de sexo entre Cleópatra e Marco Antônio, o diretor utiliza a alusão: duas colunas de fumaça sobem pelo espaço vazio, o vermelho do fundo em contraste cromático com a fumaça que reflete uma luz azulada. A fumaça possui um movimento sensual, imprevisível; as duas colunas se entrelaçam. Na banda sonora, sons de gemidos e contorções sexuais. O que seria o grito de prazer de Cleópatra é quase um som animal, lembra o pio de um pássaro, um corvo ou uma gralha. Ao final, a câmera faz uma panorâmica para a esquerda até enquadrar uma estátua, quando termina o plano.

As relações entre Roma e Egito (ou entre Marco Antônio e Cleópatra) são complexas, e parecem exigir a desconstrução das identidades imaginadas e sua transformação em fumaça. Ao erotismo, adiciona-se a erudição. Cleópatra é líder religiosa, mulher culta, de muitas leituras. Também entrelaçados estão o encontro sexual e o encontro entre culturas (como já citado na reunião de bibliotecas). Ao explicar sobre a natureza sexual ambígua de Dionísio, divindade greco-romana, a rainha provoca: “nunca o vi vestido de mulher, general Marco Antônio”. Também em uma fala de Júlio César reaparece o elemento verbal mais explícito e quase carnavalesco, quando ele afirma que “Roma é grande pelo que dá, não pelo que leva”. Aqui temos um trocadilho bastante chulo (tão típico das chanchadas, com suas frases repletas de duplos sentidos). “É grande pelo que dá” parece indicar que a grandeza de Roma, fosse ela uma mulher (ou uma loba, conforme a lenda da fundação da cidade), seria estar pronta a receber o órgão sexual do amante. Há também nesta cena, de maneira mais sub-reptícia, a ideia da desconstrução das identidades, do jogo de máscaras, o que talvez contrarie um pouco a proposta do realizador de investir mais nas justaposições do que nas sínteses.

Em *Cleópatra*, a utopia de uma Roma em perpétua desconstrução de identidade, diluindo-se nos povos conquistados (como na frase do Júlio César de Falabella, citada logo no começo deste texto) termina com o assassinato de César. Após ser repetidamente golpeado – a câmera muito próxima mostrando o movimento quase mecânico das lâminas entre tecidos –, César tomba. Em um corte, vemos Cleópatra nua em uma banheira repleta de um líquido branco como leite, que oculta seu corpo dos seios para baixo. A expressão da rainha é apreensiva, preocupada, como se intuísse o crime perpetrado contra seu amante romano. Um movimento de panorâmica revela as criadas atacadas por tremores físicos ao lado da banheira, como se em um transe ou um

ritual de possessão. Na banheira, Cleópatra se assusta quando o líquido branco começa a se tingir de vermelho. (Imagem 2) Simbolicamente, o sangue de César atravessa o Mar Mediterrâneo para encontrar o corpo nu de sua amante. (Um último contato físico entre os dois, no momento da morte.) O golpe pelo poder, nas escadas do Senado romano; a expansão territorial e as trocas culturais; o desejo sexual e a morte; o branco e o vermelho: tudo se mistura na banheira da rainha do Egito.

Imagem 2



Figura 2: Fotograma de *Cleópatra* (Júlio Bressane, 2007)

Arranjos

Em *Cleópatra*, há momentos em que os corpos dos atores trazem uma imobilidade de estatuário, *tableaux* que também remetem às imagens icônicas de Andy Warhol. Os atores são colocados em cena preferencialmente de perfil (eco da arte egípcia) e no centro do enquadramento, remetendo à simetria e ao equilíbrio da arte clássica ou de certas pinturas do Renascimento. Em determinada cena, deitada em um divã, Cleópatra aguarda César. Negrini está com uma mão direita a apoiar sua cabeça, a mão esquerda a descansar sobre o braço direito. Traz uma perna esticada e a outra retesada, a cabeça jogada para trás, como se olhasse em direção ao céu. Nessa atitude totalmente posada, há uma espécie de autoconsciência: a Cleópatra de Negrini sabe, como nenhuma outra, que seu corpo está em construção para um olhar alheio – que pode ser aquele de seus amantes romanos, mas também aquele da câmera. (Imagem 3)

Imagem 3



Figura 3: Fotograma de *Cleópatra* (Júlio Bressane, 2007)

Esse controle quase geométrico dos corpos em cena é, repetimos, muito distante do naturalismo da televisão ou do cinema de feição mais comercial, em que a *mise-en-scène* busca um ator que pareça “à vontade” em cena. Aqui, a geometria obedece à busca pelo êxtase e pelo prazer sexual. Ao final da cena, Cleópatra abre as pernas, afasta os tecidos que cobrem sua genitália e diz a César: “contemple com seu olhar todo o cosmos”.

Para ressaltar esse “cosmos” – a centralidade do corpo da atriz em cena –, Negrini é várias vezes filmada com a câmera muito próxima de seu corpo, a lente teleobjetiva a criar uma profundidade de campo restrita, que deixa grandes áreas da imagem fora de foco. Nesse contexto, as clavículas da atriz podem remeter a uma paisagem; sua pele, aludir ao relevo do solo; os movimentos da glote podem criar “depressões” nesse mesmo terreno etc. Nessas imagens, o corpo (a conquista sexual) ecoa a conquista territorial: corpo e império a se confundirem. Há aqui os ecos de uma longa tradição do colonialismo europeu, que usou a alegoria da “terra virgem” a ser conquistada num paralelo entre os avanços sexuais dos homens em direção às mulheres e colonizadores marcando a posse das terras das Américas. O tema é complexo e foi bem analisado por Anne McClintock (2010). Ao criar uma imagem equivalente a essa alegoria, Bressane encontra ainda outra maneira de aproximar sexo e poder. Enquanto figura pública, a Cleópatra de Negrini é um ícone marcado pela imobilidade; mas, nos momentos privados, a personagem se rende à dança e aos tremores de intensos êxtases. Assim, a

Cleópatra de Bressane parece sempre entre o *tableau* e a loucura: entre a imobilidade (estase) e o êxtase.

Outros atores também demonstram elaborada construção física para seus personagens, criando efeitos distintos. Quando Tunico Pereira, interpretando um romano, aparece sentado em uma cadeira, seus pés estão livres no ar e movem-se de forma ininterrupta, quase mecânica, em um ritmo acelerado, nervoso, compulsivo. Percebe-se nesse gesto algo da esfera do exagero, para além de compor um tique nervoso do personagem: não apenas uma composição, mas uma exacerbação, uma caricatura. O gesto mecânico mostrado pelo enquadramento torna-se uma espécie de contraponto à fala do ator e “rouba” a atenção do espectador. O tom sério da cena é desmontado a partir de um gesto simples, mas um tanto deslocado. Novamente, a chanchada: não no enredo, não no diálogo, mas no gestual.

Essa exacerbação do gesto (o exagero que Mariana Baltar tão bem associou à pornografia (Baltar, 2014), tão típico da caricatura, é outra marca do filme. Em outra cena, ouve-se um diálogo em *off*. Em primeiro plano, Negrini reage às falas, seu olhar lançado quase que diretamente à câmera. Primeiro, suas reações são exageradas, mas também “dramáticas”, como se tudo aquilo lhe causasse grande comoção e expectativa. Depois, ela abre exageradamente um olho enquanto fecha o outro: cria uma careta, transforma-se em caricatura. Nesse momento, é também como se a atriz, num recurso de distanciamento, “acenasse” para o espectador, criando assim um momento de cumplicidade que nos leva à quebra da quarta parede e à dúvida se a “seriedade” das reações anteriormente vistas era mesmo “verdadeira”. Ao desconstruir sua performance em frente à plateia, temos um momento em que Brecht encontra Bressane, e também em que Theda Bara, Elizabeth Taylor e todas as atrizes que já interpretaram Cleópatra encontram Alessandra Negrini – atriz em permanente (e evidente) tensão com sua personagem.

Um pouco mais tarde no filme, olhando diretamente à câmera, Negrini faz mais caretas: primeiro, num gesto brusco, uma máscara de assombro. Depois, sua expressão se modifica completamente e a boca se abre a mostrar todos os dentes; ela perde certo tônus “teatral” e parece “sair” do personagem, passando a um gesto que pode ser lido como corriqueiro, cotidiano, um flagra de um erro nas filmagens. Essa sucessão parece

remeter a um teste (um *screen test*) em que a atriz busca exibir todo seu repertório de “caras e bocas” para o diretor (e também para a plateia). Cleópatra é a rainha do Egito, mas é também Alessandra Negrini, atriz brasileira, herdeira de várias tradições: Hollywood, a televisão, a chanchada...

A canção

Uma ideia de Brasil aparece, principalmente, na trilha musical. Diversas canções aparecem em *Cleópatra*, marcando um diálogo entre a tradição da música popular brasileira com a narrativa histórica. Em determinado momento, ouve-se, na voz de Dalva de Oliveira, a canção de Lupicínio Rodrigues intitulada “Há um deus”. Diz um trecho da letra:

A minha dor é enorme
mas eu sei que não dorme
quem vela por nós.
Há um Deus, sim, há um Deus
e este Deus lá do céu
há de ouvir minha voz.

Se eles estão me traindo
e andam fingindo que é só amizade.
Hão de pagar-me bem caro
se eu algum dia souber a verdade.

A canção nos possibilita falar de outro encontro presente no filme, entre a profusão de imagens de deuses egípcios (que recorrentemente aparecem nos cenários) e o deus monoteísta da canção (que é enfática ao falar em “um Deus”). Há também semelhanças entre a intuição de Cleópatra (que “pressentiu” a morte de César) e o eu lírico de “Há um deus”, que espera justiça divina contra possíveis traições. Além disso, se insistirmos em buscar uma ideia de Brasil que perpasse o filme, teremos no pé da estátua monumental um elemento que pode remeter aos carros alegóricos dos desfiles das escolas de samba. E o mar (Mediterrâneo) a separar Roma e Egito seria algo como o oceano (Atlântico) separar América e Europa – e que surge como cenário em algumas cenas.

Em suma, a intenção de Bressane parece ser reunir duas tradições: de um lado, o humor, a sensualidade e a precariedade do cinema brasileiro; de outro, a força quase mitológica do cinema de grande produção americano. O mediador desse encontro é,

como em vários outros filmes do realizador, a canção popular. Se o encontro parece impossível, a montagem cinematográfica e a canção conseguem aproximar elementos de origens distintas e aparentemente incomunicáveis. Uma das forças do cinema de Bressane seria, portanto, a elaboração de “arranjos” – conceito retirado da teoria musical – entre esses elementos distintos, para que eles encontrem maneira de existir uns ao lado dos outros.

Em determinada cena, Cleópatra afirma a liberdade do povo judeu e diz defender “convívio e liberdade de convívio”. É do jogo entre geometria e sensualidade que surge a Cleópatra de Negrini. Se a fala da personagem, como sugere Rodrigo de Oliveira, remete a diferentes sotaques regionais do Brasil, não há passagem de um registro para o outro: todas essas distintas sonoridades parecem se encontrar em cada palavra, na sonoridade de cada frase, no desenho de cada sentença.

A enciclopédica e sensualizada Cleópatra de Negrini é também a encarnação de elementos centrais para o cinema recente de Júlio Bressane: o erótico e o exótico, lado a lado com os elementos de cultura universal (e a canção popular brasileira). A parceria entre atriz e diretor prosseguiria em *A erva do rato* (Júlio Bressane, 2008), longa-metragem seguinte do diretor, baseado em contos de Machado de Assis.

Referências Bibliográficas

BALTAR, Mariana. “Real sex, real lives: excesso, desejo e as promessas do real”. e-compós (Brasília), vol. 17, 2014, pp. 1-17.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. tradução: Rita Buongermino; Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

CARTER, Graydon (org.). *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair*. tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.

GENINI, Ronald. *Theda Bara: A Biography of the Silent Screen Vamp, with a Filmography*. Londres: McFarland & Co., 1996.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. “O caipira e o travesti – O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele”. In: *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo: CEPPI, ECA/USP, ano 39, nº 37, 2012. pp. 110-125.

KAMP, David. “Cleópatra: quando Liz conheceu Dick”. In: CARTER, Graydon (org.). *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair*. tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

KASHNER, Sam & SCHOENBERGER, Nancy. *Furious Love: Elizabeth Taylor, Richard Burton, and the Marriage of the Century*. New York: Harper Perennial, 2011.

McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. tradução: Plínio Dentzien. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MESQUITA, Tiago dos Santos. “Através do espelho: a constituição da pintura inicial de Andy Warhol (1956-1968)”. (dissertação de mestrado) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH / Universidade de São Paulo – USP, 2009.

OLIVEIRA, Rodrigo de. “Cleópatra, de Júlio Bressane”. *Contracampo*, nº 90, jan. 2008. <<http://www.contracampo.com.br/90/pgtiradentescleopatra.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. In: *Alceu*, v. 6, nº 12. São Paulo, jan.-jun. 2006. pp. 5-26.