



Atores-Actores, Brésil-Portugal.

Que peut-on dire d'un cinéma à travers l'analyse de ses acteurs ?

Guimarães Pedro Maciel

Pour citer cet article

Guimarães Pedro Maciel, « *Atores-Actores, Brésil-Portugal. Que peut-on dire d'un cinéma à travers l'analyse de ses acteurs ?* », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/211>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/211>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/211.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Atores-Actores, Brésil-Portugal. Que peut-on dire d'un cinéma à travers l'analyse de ses acteurs ?

Pedro Maciel Guimarães

Docteur en cinéma et audiovisuel de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Auteur de *Créer ensemble : la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira* (Editions universitaires européennes, 2010), il est actuellement post-doctorant à l'École de Communication et Arts de l'Université de Sao Paulo et programmateur de plusieurs festivals de cinéma au Brésil.

Cet article se propose de mettre en comparaison les acteurs brésiliens et portugais. Alors que les règles du jeu actoral brésilien reposent sur le naturalisme télévisuel et sur la transparence dans le processus d'incarnation, celles du jeu actoral portugais s'émancipent de la pression commerciale et sont marquées par une plus grande liberté. Le cinéma brésilien est à l'image de la télévision nationale, alors que le cinéma portugais est principalement un cinéma "d'auteur", loin des obligations économiques. Ces caractéristiques façonnent le jeu des acteurs. Cependant, pendant les dix dernières années, le profil des acteurs brésiliens a changé de manière significative avec l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes dont la carrière principale est à l'écran et qui échappent aux diktats de la télévision.

This article aims at discussing differences between Brazilian and Portuguese actors. While the rules of Brazilian acting are based on televisual naturalism and on the transparency of the incarnation process, the Portuguese tradition manages to detach performances from commercial demand, acquiring more freedom. Brazilian cinema is in the image of national television, while Portuguese cinema is mainly an « auteur » cinema, free from economic obligations. These characteristics shape the actors' performances. However, in the last ten years, the profile of Brazilian actors has changed significantly with the appearance of a new generation of artists who lead primarily a film career and avoid the constraints of television.

Atores/Actores. La langue portugaise nous apprend les deux façons d'écrire le mot selon le pays. Cette différence de graphie apparemment mineure, surtout pour un public anglophone et francophone, révèle immédiatement, pour un public lusophone, l'origine du texte écrit. Elle cache également des enjeux importants pour la compréhension de cette profession dans les deux pays. Cette insertion dans l'écriture du mot portugais (*actor*) peut être symbolique d'une mise en corps non-conventionnelle d'un personnage, d'un détournement de l'emploi ordinaire fait du corps et de la voix de l'interprète au contraire de l'*ator* brésilien, régi par une volonté de naturalisme et de transparence.

Brésil et Portugal sont deux pays unis par une histoire commune mais séparés par une mer d'incompréhension et de préjugés culturels et sociaux qui atteignent la production audiovisuelle des deux pays. D'un côté, le Brésil produit environ cinquante films de long métrage par an mais qui restent, pour la plupart d'entre eux, inédits sur le marché international. De l'autre, le Portugal ne produit qu'une moyenne de dix longs-métrages par an, mais une poignée de ces auteurs sont connus et respectés par le milieu critique et académique de plusieurs pays, y compris le Brésil. Si les films brésiliens sont très peu vus au Portugal, les films portugais ne sont guère plus connus au Brésil, à l'exception de ceux d'auteurs précis comme Manoel de Oliveira, Joao César Monteiro

et Pedro Costa. La part du marché interne du cinéma brésilien monte, selon les années, jusqu'à 30%. Au Portugal, elle ne dépasse pas les 5% dans les meilleures années.

Le public portugais est néanmoins très habitué à une autre sorte de produit audiovisuel venu du Brésil, les *telenovelas*, feuilletons d'inspiration radiophonique et aux accents mélodramatiques produits depuis les années 60 avec grand succès auprès des publics les plus variés. Les *novelas* brésiliennes se sont beaucoup exportées partout dans le monde, dans des pays aussi différents que la Chine, la France, les Etats-Unis et Cuba. Aujourd'hui, le succès international de ces produits s'est amoindri mais les *novelas* continuent à avoir du succès sur le territoire national. Au Portugal, les *novelas* brésiliennes occupaient, pendant les années 80 et 90, le *primetime* des principales chaînes. La façon de parler des Brésiliens était donc connue des Portugais et les acteurs brésiliens subissaient les effets positifs du *star system* télévisuel. Au Brésil, ce sont probablement avant tout les acteurs qui assurent les interconnexions entre cinéma et télévision.

Les acteurs brésiliens ont toujours trouvé dans la télévision le meilleur moyen de travailler avec régularité. La principale chaîne du pays, TV Globo, chaîne privée qui monopolise plus de 50% de l'audimat, embauche la plupart des acteurs brésiliens. TV Globo, en tête d'un conglomérat de communication, diffuse aujourd'hui plus de 8 heures par jour de programmes de fiction. Avec le coup important porté par l'état à la production cinématographique à la fin des années 80, lorsque le président Collor a pratiquement aboli la réalisation des films pour le cinéma, les acteurs brésiliens n'avaient d'autre choix que de se tourner vers ce média. Il n'existe pas de chiffres fiables sur la question, mais on peut estimer que plus de 90% des acteurs brésiliens n'ont jamais mis les pieds sur un plateau de tournage, ou sur une scène de théâtre.

Le Brésil est donc un pays où les règles du *star system* et d'interprétation sont dictées de façon très décisive par la télévision. Le jeu d'acteur naturaliste apparaît alors comme un but à atteindre, une façon de jouer la plus proche de la « vie réelle ». Globo privilégie les interprètes étant passés par leurs propres écoles d'interprétation, de petits organismes internes qui forment les jeunes acteurs selon leurs modèles. Un des plus anciens feuilletons de la télévision brésilienne est justement une de ces « émissions-laboratoire ». *Malhação*, dont le titre fait référence au culte du corps et à la fréquentation de salles de sports, diffusé à 18 heures depuis 1995, est le nid d'où sortent la plupart des jeunes acteurs qui joueront ensuite dans les *novelas* plus reconnues. Le casting de l'émission est composé de jeunes prometteurs. Les histoires tournent autour de problèmes juvéniles et de thèmes d'actualité comme le *bullying* (une forme d'harcèlement) et la grossesse parmi les jeunes filles. Ces jeunes acteurs fréquentent rarement des cours de théâtre, mais se voient souvent obligés de jouer à côté d'acteurs expérimentés et plus âgés ayant, quant à eux, travaillé longtemps au théâtre, à la radio et au cinéma.

Il s'agit, pour les jeunes comme pour leurs aînés, de jouer selon les règles du naturalisme télévisuel. C'est ce bagage professionnel que les acteurs de la télévision apportent dans le cinéma. Les films qui atteignent des chiffres considérables d'entrées sont ceux qui apportent un peu du langage télévisuel dans le cinéma. Le plus grand succès du cinéma brésilien de ces dernières années est ainsi un film avec deux vedettes qui partagent les écrans du *primetime*. Dans *Si j'étais toi* (*Se eu fosse você*, Daniel Filho, 2006), Gloria Pires et Tony Ramos jouent Helena et Claudio, un couple qui change mystérieusement de corps. Le film est une comédie des erreurs, typique comédie de remariage à la Capra. La suite de *Si j'étais toi* a atteint presque 3 millions de spectateurs en 2009, chiffre considérable.

Dans ce film, les deux acteurs jouent dans le registre comique du changement de sexe et de toutes les situations burlesque déclenchées par ce mystérieux événement. Entre le premier film et

sa suite, Gloria Pires et Tony Ramos ont joué deux amoureux dans le feuilleton de 21h de Globo, *Belissima*, de Silvio de Abreu. Gloria Pires interprétait Julia Assunção, une jeune héritière au bon cœur mal dans sa peau qui tombe amoureuse d'un opportuniste et qui ne retrouve l'amour finalement qu'entre les mains de Nikos Petrakis, un immigrant grec, joué par Tony Ramos. Les deux acteurs ont apporté dans le film non seulement la notoriété de leurs rôles à la télévision, mais également le système de jeu, le programme gestuel et la caractérisation physique de leurs personnages. Le film est sorti au moment de la diffusion de la *novela*, un coup de marketing facile à gérer car la TV Globo était également, à travers ses filiales, productrice et distributrice du film. L'histoire du film était ainsi perçue par le public comme une suite de l'histoire de la *novela*. Il est très symptomatique que ces deux films soient entourés par une *novela* mettant en scène les mêmes acteurs dans un registre dramatique proche, puisque, « la telenovela renforce le sens d'appartenance du public à une communauté imaginaire, qui devient moins abstraite et plus familière dans la variation des paysages audiovisuels » (Hamburger 119). Dans ce sens, *novela* et films sont, dans la logique de TV Globo et de ses filiales cinématographiques, le prolongement d'un même univers esthétique et thématique qui se reproduit de manière continue.

La mise en scène du film est donc décalquée sur le caractère humoristique et naturaliste de la *novela* dans laquelle les acteurs semblent être très à l'aise, tout comme le public, qui sait d'entrée de jeu quel type d'ambiance il retrouvera en allant au cinéma.

Les cas comme ceux des films de Daniel Filho sont nombreux dans le cinéma brésilien et le transfert de la popularité et du style du jeu des acteurs de télévision vers le cinéma atteint même l'œuvre de quelques auteurs réputés internationalement comme Walter Salles et Jorge Furtado. L'auteur de *Central do Brasil* (Walter Salles), film à succès critique de la fin des années 90, a aidé à rendre populaire, avec les films produits et réalisés par lui, la figure du « préparateur d'acteur », un mixte d'assistant réalisateur, répétiteur et maître d'école. Au début, ce professionnel travaillait uniquement auprès des acteurs non-professionnels, notamment des enfants, comme c'est le cas des jeunes gamins de *Pixote, la loi du plus faible* (*Pixote : A Lei do Mais Fraco*, Hector Babenco, 1981), de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) et de *La Cité de Dieu* (*La Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002). Le « acting coach » s'est vu propulsé sur le devant de la scène dans les années 2000 lorsqu'il était appelé à instruire aussi le jeu d'acteurs professionnels. Le préparateur d'acteur le plus connu au Brésil actuellement, remplaçant parfois tout travail du réalisateur avec ces interprètes, est Fatima Toledo, qui a travaillé dans tous ces films cités et une dizaine d'autres. Travaillant sur une méthode très ouvertement stanislavskienne, Toledo promet à ses élèves, « une rencontre avec la véracité et le naturalisme de l'interprétation », selon le slogan de son studio de formation d'acteurs.

Les effets du travail de Toledo sont faciles à reconnaître à l'écran. L'acteur expérimente un profond sentiment d'interaction avec le personnage, puisqu'il doit sentir personnellement ses joies et ses souffrances. Pendant la période de la préparation du film, les personnages n'ont même pas de nom, ce qui légitime la confusion entre les deux instances. L'amalgame y semble total. Fatima Toledo décrit ainsi son travail : « Dans ma méthode, l'acteur ne construit pas le personnage, il doit rencontrer le personnage à l'intérieur de lui-même. C'est un exercice douloureux, les gens doivent se débarrasser de leur vanité, explorer leur côté obscur. Je ne mets en avant personne. Je détruis les acteurs. C'est comme ça, soit il se débarrasse de toute pudeur, soit il laisse tomber » (Alencar).

La méthode de Fatima Toledo rappelle étrangement celle d'un personnage de film dans lequel elle a travaillé, le capitaine Nascimento (Wagner Moura), dans *Troupe d'élite* (*Tropa de Elite*, 2007) de José Padilha, Ours d'or à Berlin en 2008. Le personnage filmique est un agent d'un

régiment spécial de la Police de Rio de Janeiro chargé de se débarrasser des trafiquants de drogue en se servant de méthodes draconiennes de formation auprès de ses officiels. La formule de Toledo rappelle également celle du capitaine Nascimento, dont la maxime, répétée jusqu'à saturation dans le film est : « Pede para sair ! Pede para sair ! »¹ La destruction de l'être humain, de son intégrité physique et de ses principes, est à la base des deux méthodes. Ce qui reste de ces moments de formation du soldat et de l'acteur c'est, dans le film, la transformation de l'homme en guignol programmé pour tuer des petits et grands délinquants et, dans la vie réelle, une standardisation dangereuse et de plus en plus grandissante de la performance d'acteur. La méthode sévère de Toledo remplace celle en douceur de la TV Globo, mais toutes les deux risquent d'écraser d'autres possibilités de jeu et de transformer le cinéma brésilien en champ de bataille, obligeant les acteurs à sentir physiquement leur peur, l'angoisse et la terreur pour pouvoir exprimer ce genre de sentiment d'une façon vraie ou naturelle.

Si l'exemple des acteurs brésiliens est tout à fait singulier dans le paysage audiovisuel mondial, il en va de même pour les acteurs portugais, dont la rareté de l'expérience se trouve néanmoins aux antipodes de leurs collègues brésiliens. Le cinéma portugais est, essentiellement, un cinéma d'auteur, dans lequel la prestation des interprètes échappe à la retranscription banale du réel et au naturalisme du jeu. Au Portugal, les acteurs de cinéma subissent peu les effets du jeu naturaliste de la télévision étant donné la taille réduite de l'industrie télévisuelle et l'absence quasi-totale d'un modèle de *star system* comme celui du Brésil.

Prenons l'exemple des acteurs de l'un des auteurs portugais les plus connus : Manoel de Oliveira. Pendant les quarante dernières années, Oliveira a constamment travaillé avec les mêmes acteurs, qu'il choisissait parmi les plus réputés interprètes portugais, la plupart venus du théâtre et notamment de la Scène Nationale Dona Maria II. Cette relation directe avec la lignée d'interprétation d'un groupe théâtral inscrit le cinéma d'Oliveira dans la tradition de dialogue avec le théâtre à l'exemple de Dreyer et le Théâtre d'Art de Moscou ou de Bergman et le Dramaten de Stockholm.

L'expérience des acteurs de Manoel de Oliveira concerne directement la relation parfois conflictuelle, mais toujours enrichissante, entre interprète et personnage. Alors que la plupart des films brésiliens misent sur la transparence dans le processus d'interprétation de l'acteur à travers un jeu d'acteur naturaliste et sur l'amalgame entre les deux instances, le cinéma portugais met la *persona* de l'acteur au cœur du travail créatif d'un film. Les acteurs d'Oliveira « appartiennent à une autre race que celle des acteurs, ils ne jouent pas, ils sont. Oliveira met ses acteurs en représentation [...] mais pas pour en filmer la représentation (ce qu'ils font) mais surtout pour, à travers celle-ci, filmer (cachées, révélées) les personnes (ce qu'ils sont) » (Silva Melo 64).

Les mots d'ordre du cinéma d'Oliveira et du cinéma portugais en général peuvent se résumer ainsi : « Filmer l'acteur plutôt que le personnage », « filmer l'acteur et le personnage », « filmer l'acteur à côté du personnage ». Dans ce cinéma, les particularités de chaque interprète entrent en jeu autant – voire plus – que les caractéristiques psychologiques d'un personnage. Le meilleur exemple de cette cohabitation entre acteur et personnage se trouve dans le film *Le Jour du Désespoir* (*O Dia do Desespero*, 1992). Dans ce film, qui prétend raconter les derniers jours de l'écrivain Camilo Castelo Branco, Oliveira met sur un pied d'égalité acteur et personnage filmique, en établissant même des dialogues entre ces deux instances corporelles. L'acteur pose la question, le personnage répond... Le personnage regarde et c'est l'acteur qui se trouve dans le

1 Cette réplique est devenue une sorte de slogan répété par toute la population du Brésil. C'est un ordre-défi lancé par le capitaine macho et qui s'explique ainsi : « Si vous restez dans mon bataillon, il faut accepter les règles, sinon demandez à sortir ! »

plan qui se raccorde, et ainsi de suite. *Le Jour du Désespoir* est, plutôt qu'une biographie ordinaire d'un romancier connu, un film sur les possibilités d'incarnation d'un personnage et sur la manière dont peuvent s'établir les relations entre corps interprétant et corps interprété.

Cette mise en corps conflictuelle des acteurs portugais qui fuit les règles préétablies de l'interprétation ordinaire d'un personnage filmique est symbolisée par le *hic* présent dans la graphie du mot portugais *actor* surtout si on le met en relation avec l'*ator* brésilien, chez lequel l'écoulement naturel du mot symbolise la pseudo-transparence de leur processus d'incarnation.

Ces deux mondes, celui des *atores* et celui des *actores* se rencontrent rarement. Au contraire d'autres pays d'Amérique, qui établissent des relations culturelles plus étroites avec leurs anciennes métropoles, la langue commune ne privilégie pas les échanges transnationaux entre le Brésil et le Portugal. Mais c'est avant tout l'incompatibilité de jeu qui empêche qu'il y ait des collaborations plus étroites entre les acteurs/réalisateurs brésiliens et leurs confrères portugais.

Un film qui relève de l'exception nous sert de cas d'analyse pour penser cette confrontation. Dans *Parole et Utopie* (*Palavra e Utopia*, 2000), Manoel de Oliveira prétend raconter la vie du prêtre Antonio Vieira, jésuite qui a participé à la colonisation des indiens brésiliens au XVII^{ème} siècle. Vieira, humaniste et homme de lettres, a longtemps vécu parmi les indiens et les esclaves brésiliens. Il a donc appris la façon de parler le portugais du Brésil. Oliveira choisit trois interprètes pour incarner le prêtre jésuite dans les différents âges de sa vie. Jeune, le personnage est joué par le petit-fils du réalisateur, Ricardo Trepa, dans une interprétation tout à fait conforme aux lois de l'univers oliveirien. A l'âge mûr, Vieira est joué par le grand interprète et collaborateur d'Oliveira dans une dizaine de films, Luis Miguel Cintra. Âgé, le personnage est campé par l'acteur brésilien Lima Duarte, vedette de la télévision et précurseur du jeu naturaliste par excellence.

L'interprétation du père Vieira passe ainsi du jeu au ton déclamatif et oratoire d'un acteur brechtien avec une solide carrière dans le théâtre au jeu pseudo-naturaliste d'une vedette de feuilletons. Il existe dans ce film ce qu'on pourrait appeler un « conflit de jeu », notamment entre ces deux acteurs. Le critique Stéphane Bouquet remarque cette différence et écrit que « Trepa et Cintra jouent façon Oliveira, voix de récitant et visage figé. Lima incarne vraiment le personnage, doublant les effets oratoires d'effets de voix. Il est étrange de voir apparaître un acteur aussi vivant (aussi acteur) dans un film du cinéaste portugais » (Bouquet 72).

En faisant appel à Lima Duarte pour remplacer Luis Miguel Cintra, Oliveira voulait en réalité, par respect de l'histoire du personnage réel, profiter de l'accent brésilien de l'acteur pour représenter l'apprentissage du personnage de la « façon brésilienne » de parler le portugais. Lima Duarte, star de la télévision brésilienne, a tourné sa première *telenovela* en 1951, à l'âge de 21 ans. Son jeu d'acteur est ainsi chargé de sentiments dramatiques exacerbés, ce qui contraste de façon incongrue avec l'univers d'Oliveira. Emballé à l'idée de travailler avec un acteur connu de la télé brésilienne qu'il admirait, Oliveira aurait, selon un témoignage de Cintra (Guimaraes 32) demandé à l'acteur portugais d'accorder son interprétation à celle de l'acteur brésilien, ce que Cintra a humblement accepté d'essayer de faire. À ce stade de la réflexion, on peut rappeler la différenciation faite par Denis Diderot entre acteurs qui « jouent de réflexion » et ceux qui « jouent d'âme », argument sur lequel s'appuie une bonne partie des réflexions de son ouvrage traitant du *Paradoxe sur le comédien*. Cette différenciation peut prendre des allures de jugement de valeur – ce que Diderot se permet lorsqu'il dit préférer ouvertement le premier type – étant donné que la participation de l'acteur brésilien dans *Parole et Utopie* a fourni l'un des arguments utilisés par la critique pour déprécier le film.

Le profil de l'acteur brésilien a subi un léger changement pendant la dernière décennie. Même si la plupart des acteurs de cinéma du Brésil sont encore issus de la télévision, dans les dix dernières années, il s'est produit le phénomène inverse. Au lieu que le cinéma vienne chercher des interprètes connus dans les *telenovelas*, ce sont les feuilletons qui se sont servis de plus en plus d'acteurs apparus pour la première fois au cinéma. C'est le cas de l'interprète du capitaine Nascimento, évoqué précédemment. L'exemple de ce personnage est symptomatique car il a réussi à échapper aux diktats de la préparatrice d'acteur engagée pour donner de la véracité aux actions du terrible officier de police. Grâce à un engouement sans précédent pour un film national, le capitaine Nascimento est passé de tortionnaire, dans le premier film du diptyque, au « premier super-héros vraiment brésilien », comme l'a nommé sur sa couverture un magazine de grande circulation (*Veja*). La *persona* de son interprète y est pour beaucoup car l'acteur Wagner Moura, devenu célébrité nationale, a porté ses propres qualités humaines et politiques sur le devant de la scène, ce qui empêchait les scénaristes du second film de miser encore sur le caractère ambigu du personnage du premier film. Wagner Moura n'a joué que dans une *telenovela* de Globo et revendique ouvertement dans ces interviews l'indépendance envers le milieu télévisuel. Comme lui, toute une gamme de jeunes acteurs commencent à faire des carrières qui ne dépendent pas exclusivement de la notoriété offerte par la télévision.

Cela rappelle un exemple unique du cinéma brésilien, celui d'Helena Ignez, l'égérie du cinéma marginal des années 70 dans des films faits sur le pouce et avec très peu de moyens. Les prestations d'Helena Ignez dans les films de son mari Rogerio Sganzerla, auteur aux accents godardiens, réalisateur du classique *Le Bandit de la lumière rouge* (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), sont les meilleurs exemples d'une prestation à la *actor* d'un *ator* brésilien. Lorsqu'elle apparaissait dans ces films, Helena Ignez était avant tout Helena Ignez, femme rebelle et actrice d'exception, qui ne se cachait sous le masque d'aucun personnage et qui réussissait à montrer sa propre individualité d'interprète. Helena était la porte-parole de la veine rebelle et contestatrice de son mari Sganzerla. « Être » au lieu de « paraître », credo bressonien symbole des acteurs oliveiriens, était le mot d'ordre de ses prestations. Dans un sens, la nouvelle race d'acteurs brésiliens de cinéma est héritière de la façon libre de jouer d'Helena Ignez, ainsi que de sa capacité de montrer qu'il est possible de mener une carrière d'acteur au Brésil sans avoir à succomber aux impératifs économiques et esthétiques de la télévision ou à un type de jeu qui détruit l'individualité des interprètes.

ALENCAR, Juliana. « Fatima Toledo, preparadora de elenco, conta que destroi os atores », *Jornal O Globo*, 25 octobre 2007, <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/10/25/326897494.asp>, page consultée le 15 mai 2011.

BOUQUET, Stéphane. « L'Empire des mots - Parole et Utopie », *Cahiers du Cinéma* n° 553, janvier 2001, 70-72.

DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien, Ecrits sur le théâtre II. Les acteurs*. Paris: Agora, 1995.

GUIMARAES, Pedro Maciel. Entretien avec José Miguel Cintra réalisé à Lisbonne, le 24 octobre 2007) reproduit dans *Que peut la cinéphilie française pour les cinématographies étrangères ? : le cas de la réception critique du cinéma portugais*, thèse de doctorat sous la direction de Alain Bergala, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2006, 28-34.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado – A Sociedade na Novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SILVA MELO, Jorge. « Intérpretes de Oliveira, os actores », *Manoel de Oliveira*, Lisbonne: Cinemateca Portuguesa, 1981.

VEJA. n° 2190, 10 novembre 2010.