

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

3 de Setembro de 2024

RAÚL RUIZ, A IMAGEM ESTILHAÇADA, parte III

BÉRÉNICE / 1983

Um filme de Raúl Ruiz

Argumento: Raul Ruiz, a partir da peça de Jean Racine (1670) / *Diretor de fotografia* (16 mm, ampliado para 35 mm para a divulgação comercial, preto e branco.): François Ede / *Cenários e figurinos:* não mencionados no genérico / *Escolha musical:* Jorge Arriagada (não mencionado no genérico); trechos de Reynaldo Hahn (“Si mes Vers Avaient des Ailes”), Debussy (Quarteto de cordas), Maurice Ravel (Quarteto de cordas), Albert Roussel e outros, não identificados no genérico / *Montagem:* Martine Bouquin / *Som:* não identificado / *Interpretação:* Anne Alvaro (*Bérénice, rainha da Palestina*), Jean-Bernard Guillard (*Tito, imperador de Roma*), Jean Badin (*Antíoco, rei de Comagena*), Claude Derepp (*Arsace, confidente de Antíoco*), Clarisse Dault (*Fenícia, confidente de Berenice*), Frank Oger (*Paulino, confidente de Tito*).

Produção: Les Films du Dimanche (Paris) e o Festival de Avignon / *Cópia:* da Cinémathèque Française (Paris), dcp (transposto do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 105 minutos. / *Estreia mundial:* Festival de Avignon, 27 de Julho de 1983 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de Dezembro de 2017, no âmbito da rubrica “Double Bill”.

Para a legendagem eletrónica deste filme utilizou-se a tradução do texto de Racine por VASCO GRAÇA MOURA, feita especialmente para a encenação da peça no Teatro Nacional D. Maria II, estreada a 21 de Abril de 2005. A Cinemateca Portuguesa agradece à família de Vasco Graça Moura a autorização dada para a sua utilização.

Bérénice foi realizado quando Raúl Ruiz já era “Raoul” (assim como Paulo Branco, que mostrava os seus filmes e produziu alguns deles, tinha sido temporariamente promovido a “Paolo”), vivia e trabalhava em Paris há dez anos e estava no auge da sua curiosa carreira (cento e dezanove trabalhos, incluindo três filmes póstumos: nem Allan Dwan deve ter assinado tantos filmes). Exilado do Chile de Pinochet, depois de ter realizado dez filmes no seu país natal, Ruiz convenceu os franceses da sua especificidade como cineasta – e naqueles tempos em França havia dinheiro público para produzir filmes insólitos – com filmes ultra-artificiais, ambiciosos, “estranhos” e – por quê não dizê-lo? – por vezes um tanto enfadonhos, sem que ninguém ousasse pronunciar esta última palavra a respeito deles, preferindo o vocábulo (inevitável, tratando-se de um latino-americano) *barrocos*: **L’Hypothèse du Tableau Volé, Le Territoire, La Ville des Pirates, Les Trois Couronnes du Matelot**. Nas filas dos cinemas parisienses alguns infelizes queixavam-se de que “*Raoul il m’énerve, il est trop génial*” e, usando uma palavra então na moda no país da moda, Serge Daney escreveu que **La Ville des Pirates** era um filme “*entièrement jubilatoire*”. Ruiz soube explorar com notável astúcia a sua posição de “sul-americano”, ou seja, de homem vindo das terras do *realismo mágico*, dos intelectuais super-eruditos e das ditaduras sanguinárias. Neste contexto **Bérénice** é ao mesmo tempo típico do seu realizador e muito pouco típico. Tudo nasceu quando Ruiz foi convidado pelo Festival de Avignon a encenar a peça de Racine, um clássico do teatro francês (o início da réplica mais célebre da peça serviu até de título para um romance de Françoise Sagan: *Dans un mois, dans un an*), que permaneceu vivo porque faz parte do currículo escolar (depois de **Phèdre**, esta é certamente a peça mais conhecida de Racine, com **Andromaque**). Ruiz não conhecia a peça, o que é normal, porque Racine só é lido no mundo da língua francesa e acabou por preferir fazer uma versão filmada, que foi estreada no famoso festival estival de teatro.

As peças de Racine obedecem aos rígidos parâmetros do teatro francês seiscentista, com a obrigatória e clássica regra das três unidades (tempo, lugar e ação) e se desenrolam em alexandrinos rimados, obrigatoriamente em cinco atos, com o ponto culminante do conflito no terceiro. Sobretudo, este é um teatro que existe única e exclusivamente pelo verbo, ao mesmo tempo belíssimo e simples, difícil de incluir em antologias, pois a sua beleza se insere no contexto da ação dramática, com a exclusão total de qualquer ação física. Quando há uma vasta batalha, como no **Cid** de Corneille, de quem Racine foi o “rival”, alguém a descreve em algumas dezenas de versos. E em **Bérénice**, em vez de vermos a rainha rejeitada gritar o seu desespero com um punhal na mão, numa grande cena de efeito, sabemos concisamente, pela narrativa de um terceiro personagem, que ela “*pede em altos brados o ferro e o veneno*”. Mas por debaixo destas regras estritas e do decoro exigido pelo mundo de Luís XIV ardem nestas peças, muitas das quais retomam mitos e personagens da Antiguidade, do mundo pré-cristão (e

Racine era jansenista), terríveis paixões humanas. Jacques Rivette, em cujo **L'Amour Fou** há longos ensaios de **Andromaque**, considerava Racine “*um grande autor doente*”. Como toda a ação tem de se passar num só dia (unidade de tempo), as peças de Racine começam sempre em movimento, como que a meio da ação, pois o drama está próximo do conflito decisivo (as primeiras palavras pronunciadas em **Bérénice** são: “*Paremos um momento*”). O que está em jogo aqui é um violento triângulo amoroso, ao qual se mistura a razão de Estado e, embora a peça não se termine numa hecatombe de sangue, como outras de Racine, os três protagonistas são vencidos e a última palavra, pronunciada pelo mesmo personagem que abriu a peça, é “*Hélas*”, que Vasco Graça Moura, na sua magnífica versão portuguesa, traduz por “*ai de mim!*”, mas que (rimas e pés de verso à parte) também poderia ter sido traduzida por *ai de nós* (*nós*: Berenice, Tito, Antíoco e, quem sabe, o espectador).

Por todos estes motivos, **Bérénice**, que é um dos filmes menos comentados de Ruiz, constituiu um estimulante desafio para o realizador, mas também é um desmentido a muitas das suas declarações e ações da época. Ruiz afirmava então aos quatro ventos que “*não é necessário que haja um conflito central numa narrativa cinematográfica*” e dava (demasiado) eloquentes exemplos disto em alguns dos filmes que fazia. Mas em qualquer peça de teatro há um “*conflito central*” e em **Bérénice** este toma a forma de um choque entre a paixão humana e a razão de Estado, numa tragédia elegíaca sobre a aceitação da perda, não apenas por Berenice, mas também pelos dois protagonistas masculinos. Com os seus cinco atos e os seus alexandrinos a peça de Racine impunha um quadro severíssimo a Raul Ruiz, que dele não podia fugir e que o impedia de “aldrabar” o espectador com as soluções “barocas” de **La Ville des Pirates** e **Les Trois Couronnes du Matelot**. Embora a sua familiaridade verbal e auditiva com a língua francesa não lhe permitisse certamente dominar, quem sabe até apreciar plenamente, a música verbal de Racine, que exige de facto muita familiaridade com a língua, Ruiz percebeu muito bem algo que está no âmago da peça: quando esta começa, o desenlace, de certa forma, já teve lugar, os personagens são, até certo ponto, espectros. Concebeu então um verdadeiro dispositivo formal, embora a expressão não fosse utilizada em 1983. Toda a ação se passa no interior de uma vasta casa e tudo começa com a presença de Berenice, para sublinhar que é ela o personagem central (na peça ela só surge na quarta cena), vestida à maneira de 1900 e não da Antiguidade, que percorre este jardim e entra na vivenda. É como se uma mulher de 1900 tivesse a fantasia de viver a ação de **Bérénice** e aquilo que vemos fosse de certa forma imaginado por ela. Assim que ela entra na casa, a peça propriamente dita começa. O *parti pris* de Ruiz foi transformar os personagens em espectros e neste jogo de sombras o uso do preto e branco não era um artifício, era uma necessidade estrutural. Isto se materializa numa ideia brilhante, que o realizador executa magnificamente: à exceção de Berenice, os personagens quase nunca são mostrados na totalidade da sua presença física, corporal. São silhuetas, sombras, reflexos, por vezes são mostrados de costas, parcialmente, em poses fixas, hieráticas, ao mesmo tempo fantasmáticas e racineanas. Ruiz explora a fundo as variações que a sua escolha formal permite, não a usa como uma receita. Há trechos em que vemos Berenice quando ela não está presente na ação; há uma cena em que a vemos de frente, enquanto ela ouve um monólogo de Antíoco e por vezes mexe os lábios como se pronunciasse as palavras dele; há um momento em que ela tenta agarrar uma sombra, que desaparece e é substituída por um desenho; Tito surge pela primeira vez a contraluz e, numa cena crucial, o seu rosto é fragmentado; noutra passagem os olhos do imperador, cujo rosto está na sombra, brilham violentamente, antes de se apagarem; e na cena crucial entre os dois amantes, ela é de carne e ele de sombra. Num maneirismo tipicamente ruiziano, há um trecho em que ela tem em mãos o texto da peça e lê o que os personagens dizem. Mas este trejeito formal é compensado pela brilhante ideia de fazer com que, no final, ela se dirija a um busto de Tito, pois o homem que ama transformou-se apenas no imperador que tem de rejeitá-la por razões políticas. Outra interessante ideia foi inserir entre os atos da peça, mas por vezes também em plena ação, trechos de *mélodies françaises*, canções de câmara escritas por volta de 1900, que comentam a ação ou dialogam com ela (mas o uso mais belo da música talvez seja a presença do Quarteto de Ravel em simultâneo a um monólogo de Berenice). Num texto sobre este tipo de canções de câmara francesas, Roland Barthes escreveu que elas fazem “*uma bela «mise en scène» da língua francesa*”. Mais de duzentos anos antes, Jean Racine encenara de maneira ainda mais bela esta língua francesa, que era então bastante diferente. Tudo isto resulta num objeto inesperado e magnífico, em que o cabotinismo formal de Raul Ruiz é domesticado pelo rigor de Jean Racine e incendiado pela violência das paixões descritas.

Antonio Rodrigues