

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
30 de Junho de 2021
CARTA BRANCA A AUGUSTO M. SEABRA

BEATRICE CENCI / 1956

Um filme de Riccardo Freda

Argumento: Jacques Rémy e Filippo Sanjust, a partir de uma história de Riccardo Freda e Attilio Ricci / *Imagem (35 mm, cinemascope, Eastmancolor):* Gabor Pogány / *Cenários:* Arrigo Equini / *Figurinos:* Filippo Sanjust / *Comentário musical:* Franco Mannino (sobre temas de Tchaikowsky) / *Montagem:* Riccardo Freda e Giuliana Taucer / *Som:* Ennio Sensi / *Interpretação:* Mireille Granelli, dobrada por Maria Pia del Meo (*Beatrice Cenci*), Fausto Tozzi (*Olimpio Calvetti*), Micheline Presle, dobrada por Lydia Simoneschi (*Lucrezia Cenci*), Gino Cervi (*Francesco Cenci*), Antonio de Teffé, dobrado por Pino Locchi (*Giacomo Cenci*), Frank Villard, dobrado por Emilio Gigoli (*o juiz Ranieri*), Claudine Dupuis, dobrada por Dhia Christiani (*Martina*), Emilio Petacci (*Marzio Catalano*), Guido Barbarini (*um juiz*) e outros.

Produção: Electra Compagnia Cinematografica (Roma), em co-produção com a Franco London Films (Paris) / *Cópia:* da Cineteca Nazionale (Roma), digital (transcrito do original em 35 mm), versão em italiano com legendagem eletrónica em português / *Duração:* 93 minutos / *Estreia mundial:* Itália, 6 de Abril de 1956 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Sessão apresentada por Augusto M. Seabra

Desde os seus começos, como argumentista em 1937 e como realizador em 1942, Riccardo Freda sempre foi um partidário convicto do cinema-espetáculo, de grandiosos objetos de entretenimento. Esta tendência o levou para o cinema de aventuras, género que tem fortes tradições em Itália, onde foi por assim dizer inventado, nos primórdios do cinema. Para citarmos apenas filmes anteriores ao que vamos ver, Freda realizou, nesta categoria genérica das *aventuras*, filmes de espadachins (**Dom Cesare di Bazzan; Il Figlio di d'Artagnan**), histórias de aventureiros (**L'Aquila Nera**), histórias situadas na Idade Média (**Il Conte Ugolino**) e aventuras situadas na Antiguidade (**Spartacus; Teodora, Imperatrice di Bisanzio**). Se durante o período mussoliniano, Freda recusou-se a contar as pequenas histórias de pequenas pessoas que povoavam grande parte daquele cinema, assim como não enveredou pela sua veia épica, no período posterior à guerra foi apontado como o realizador italiano que fazia os filmes mais absolutamente opostos ao neo-realismo, que foi a forma como o cinema italiano se reinventou depois da guerra, adquirindo enorme influência por ser um cinema com consciência social e que dispensava grandes meios de produção. Note-se que Freda parecia ainda mais distante da comédia *à italiana*, outra grande receita cinematográfica, cuja indulgência com as fraquezas humanas equilibrava o olhar do neo-realismo, que defendia valores morais. A variedade de contextos narrativos dos filmes de Freda, reforçada pela sua vontade consciente de alimentar o aspecto lúdico da relação do espectador com o cinema, trouxeram prestígio à volta do seu nome, em círculos relativamente restritos, sobretudo na cidade mais cinéfila do mundo, Paris, ao ponto de se reunirem à volta dos seus filmes grupos antagónicos, como os *mac-mahoniens* (frequentadores do ainda existente cinema Mac-Mahon), entre os quais pontificava um Bertrand Tavernier e os grupos mais à esquerda, formados por cinéfilos um pouco envergonhados das suas paixões de celulóide, como Serge Daney, todos muito jovens. Freda recebeu no sagrado templo da cinefilia parisiense a unção oficial de *autor*, ainda que estes seus admiradores não tenham escrito grandes textos sobre o seu cinema. Mas faziam circular o seu nome e os títulos dos seus filmes e ficaram-lhe fiéis durante toda a vida, fiéis aos seus gostos da adolescência, o que era uma maneira de permanecerem fiéis a si mesmos. Tavernier chegou ao ponto de filmar um belo argumento de Freda, **A Filha de d'Artagnan**, para o qual convidou o já octogenário realizador a ser assistente de realização. É claro que Freda (um homem notoriamente difícil e pouco modesto) não poderia se resignar a uma função destas ou mesmo à de co-realizador. Como Tavernier e os seus produtores não podiam ou não queriam aceitar as intervenções de Freda, a colaboração dele neste filme limitou-se a alguns dias de presença.

Cronologicamente, na filmografia de Freda **Beatrice Cenci** segue de perto dois dos seus filmes mais belos, ambos de “aventuras antigas” ou *peplums*, **Spartaco** e **Teodora Imperatrice di Bisanzio**. A história situa-se na Renascença (período que no imaginário cinematográfico é menos ligado ao humanismo do que às intrigas de corte) e tem a vantagem de ser ao mesmo tempo verídica e relativamente pouco conhecida, embora tenha suscitado diversas pinturas, textos de Shelley, Stendhal e Artaud, romances de autores considerados menores, meia-dúzia de óperas e alguns filmes, o primeiro dos quais em 1909. O contexto de uma pequena corte do século XVI, com incesto e parricídio, seguidos de julgamento, sentença e execução, cria um quadro narrativo perfeito para o cinema de que Freda é cultor e artesão, com situações extremas que podem mexer com as fantasias pessoais dos espectadores. Não se trata de um “épico”, como é o caso de quase todos os *peplums* e filmes situados na Idade Média. Trata-se, antes, de uma história familiar, limitada a quatro personagens principais (Beatrice, o seu pai, o seu irmão e a sua madrasta), aos quais se acrescentam dois outros, ambos intrusos que vêm perturbar a situação estabelecida: Olimpio e o juiz. A simetria entre os quatro protagonistas é perfeita: dois homens e duas mulheres, no centro dos quais está Francesco Cenci, o pai, o patriarca, aquele que detém o poder. Um dos pares, formado por Beatrice e Francesco, ilustra uma relação incestuosa, forçada e semi-oculta; o outro ilustra uma relação simbolicamente incestuosa, ainda que não o seja biologicamente, entre madrasta e enteado, aberta e declarada. O título comercial francês do filme, **Le Château des Amants Maudits**, que em nada evoca o personagem de Beatrice Cenci, parece justificado, posto que tudo se centra à volta das relações entre os quatro protagonistas, regidas pelo desejo sexual interdito e explosivo destes *amantes malditos* (veja-se a cena em que Francesco veste a sua filha, com um vestido da sua mulher, como se a despisse e, em outra passagem, as chibatadas que compensam a sua frustração). As opções de Freda para o argumento e a *mise en scène* acentuam o aspecto encerrado, sufocante do filme, funcionam como uma lupa que mostra os personagens e arreda tudo o mais. Não há, por assim dizer, cenas de exterior, praticamente tudo se passa em interiores. A presença dos personagens ainda é realçada pelo facto de todas as paredes serem cinzentas e dos raros adereços serem de cores neutras (o contraste com os abundantes amarelos e vermelhos de **Teodora** é marcante), o que ressalta a presença dos personagens, que sobressaem sobre os magros e discretos cenários, ainda que as cores que usem sejam discretas. Freda vai na direção oposta das convenções do “filme de época”, seja esta qual for, nos quais costuma haver uma profusão de cenários e adereços, precisamente para “recriar” a época. É quase como se, à maneira de um encenador de teatro, ele tivesse feito uma “releitura” moderna do género, despojando-o dos seus adereços para concentrar-se no jogo cruel entre os personagens. Mesmo a cena do baile, que habitualmente é pretexto para um ambicioso momento de *mise en scène*, é de uma discricção total, pois é breve e filmada em planos gerais, à distância: durante esta celebração coletiva a atenção se concentra sobre os quatro membros da família Cenci, com o *suspense* sobre o envenenamento do pai e a sua reação possessiva quando Beatrice dança. Também no desenlace – que é duplo, com a morte de Beatrice e a prisão dos dois culpados – Freda opta pelo não dito, pela elipse: elipse na execução de Beatrice, de que vemos apenas o machado que se abate e elipse na cena final, a da prisão dos culpados, em dois pontos finais que se resumem ao essencial, sem ornamentos nem manipulação do espectador.

Um *frediano* assíduo poderá surpreender-se com o facto do papel-titular ter sido confiado a Mireille Granelli (que dá conta do recado, mas cuja carreira nunca alçou voo) e não a Gianna Maria Canale, mulher e vedeta número um do realizador desde **Il Cavaliere Misterioso**, de 1948. O casal estava em vias de separação, embora Canale ainda viesse a fazer um filme com Freda. Chama mais a atenção do que esta ausência a presença de Micheline Presle, cujo personagem não é definido como uma rival sexual da enteada (está sempre vestida e recatada, mesmo na cama com o enteado/amante), antes como uma simples madrasta de romance, ainda jovem, ao qual a atriz dá a necessária dose de elegância *détachée*. Ambas, assim como o aristocrata brasileiro Antonio de Teffé (futuro Anthony Steffen nos *western spaghetti*), são dominadas pela presença de Gino Cervi, o que faz sentido, na medida em que o seu personagem de patriarca tirânico domina a tudo e a todos. Freda levou a sério o tema que filmou e todo o seu contexto. Não há em Beatrice Cenci os excessos “sexy” risíveis e os anacronismos absurdos que muitas vezes caracterizam este tipo de filmes. Freda levou a sério a história que filmou e, por conseguinte, o filme que fez.

Antonio Rodrigues