

# O alexandrino enquanto grito: Bérénice de Racine

Cristina Marinho  
Universidade do Porto

*«Et je serais à vous, si j`aimais comme une autre.»*  
Tite et Bérénice  
Corneille<sup>1</sup>

A crítica teatral<sup>2</sup>, que considerou a encenação de *Bérénice* de Racine, oferecida por Carlos Pimenta ao Teatro Nacional de D.Maria II em Abril de 2005, organiza-se sobre três oposições fundamentais que a felicidade do tragediógrafo francês e dos artistas portugueses aqui resolveria: primeiro, o afastamento histórico de precisamente trezentos e trinta e cinco anos da já por si pretérita tragédia, na aristocrática condição do seu subgénero, entre as estreias aos olhos do mais magnífico monarca da Europa de Seiscentos e do público que Almeida Garrett tentaria polir ainda hoje, nesta mesma casa

<sup>1</sup> CORNEILLE Pierre, *Tite et Bérénice*, RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, La Petite Vermillon, Ed. De la Table Ronde, 1998, Acte V, scène V, p.222:

«( )  
Bérénice  
*La raison me la fait, malgré vous, malgré moi,  
Si je vous en croyais, si je voulais m`en croire,  
Nous pourrions vivre heureux, mais avec moins de gloire.  
Épousez Domitie, il ne m`importe plus  
Qui vous enrichissiez d`un si noble refus.  
C`est à force d`amour que je m`arrache au vôtre,  
Et je serais à vous, si j`aimais comme une autre.  
Adieu, Seigneur, je pars.*

(...)

<sup>2</sup> As fotografias incluídas são da autoria de João Tuna e foram gentilmente cedidas por ele e pelo Teatro Nacional São João.

Agradecemos, ainda, à Dr<sup>a</sup> Paula Braga, responsável pelo departamento de documentação do Teatro Nacional de São João, o dossier completo de crítica ao espectáculo que ora referimos. Aqui se contempla críticas diversas, publicadas em *A Capital*, *O Independente*, *Expresso*, *Público*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Visão*, *Notícias da Manhã* e *Magazine Artes*, *Jornal de Notícias*, *Jornal de Letras*, *O Primeiro de Janeiro*, *Diário do Minho*, *O Comércio do Porto*.

que fundou; em segundo lugar, a dupla distância do alexandrino francês e raciniano, culturalmente de difícil tradução quase nunca ousada entre nós, princípio de artificialismo desafiante de um autêntico diálogo apaixonado; finalmente, a natureza inconciliável do poder e do amor, multiplicada noutras antíteses equivalentes, como Roma e casamento, habituais, como razão e coração, sublinhada até à exaustão da paráfrase. O próprio Jean Racine, do pódio etéreo da sua consagração, garante o bom senso universal do aplauso, tradutor, encenador, cenógrafo, actores crescem-lhe virtuosismo: a audácia de Vasco Graça Moura sobre a irreduzível música deste verso, espécie de corpo a corpo entre poetas; o rigor de um encenador formado nos grandes momentos da *Comédie Française*, inclusivé na competência magistral de um Jean-Marie Villégier sobre o clássico; a preciosidade de um irrecusável João Mendes Ribeiro, no jogo e no fogo entre concreto e abstracto, individual e universal; enfim, o brilho centrípeta, que o dramaturgo escolheu e extremou esmeradamente, de uma afinal Berenice Batarda, impressionante na sua dignidade descalça.

Nem por isso falaram menos a rigidez cadavérica, mais do que deliberada, de um João Grosso, ardendo no só aparente paradoxo de vulcão insuperado, a maturidade senhoril de Teresa Sobral, aqui e ali injustiçada na sábia elegância da secundaridade, um Antiochus, feio cisne que nenhuma metamorfose fará ser amado, tão delicadamente imóvel, quanto constante e leal. Afinal, dessa discrição construída a três emana o destaque assim consentido de *Beatrice* cantando o seu próprio lirismo, nos limites da corda retesada. Em síntese, a concentração moduladamente estática desta pequena humanidade prisioneira do inferno que os outros são, chama também da paixão, investe um todo sartreano que o *punk chic*, sobretudo feminino, sublinha no charme à *Galliano* habitando velhas deusas e imperatrizes impossíveis, irrepreensivelmente belas, algo destruídas. Com efeito, à superfície sempre haverá Roma nas prioridades patrimoniais de enlances e desenlaces, sempre se há-de surpreender na desgraça inelutável de todos os dias a tragédia incontida no rigor de uma lei das três unidades, nunca à primeira vista falarão em verso entre si os amantes, muito menos os pobres amores quotidianos que nas suas máscaras procuram a grandeza que sabem não ser sua, desastrados no corpete demasiadamente belo para si de uma métrica estrangeirada, amoroso território nunca português de liberdade que Alexandre O'Neill<sup>3</sup> saudou na sua despedida a Nora Mitrani, um outro império afastando-a de si para sempre.

<sup>3</sup> O'NEILL Alexandre, *Poesias Completas 1951- 1983*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984, «Um adeus português», p.64:



Quando, em 1670, a 21 de Novembro, Jean Racine despertava a lembrança de Marie de Mancini em Luís, o rei casado entregando-a ao futuro marido no absurdo do maior poder que nada pode, Corneille prepararia *Tite et Bérénice*, comédia heróica<sup>4</sup> estreada exactamente sete dias depois, a primeira inspirada na tradição de Suetónio, tónica sobre

---

«(...)

Não podias ficar presa comigo  
à pequena dor que cada um de nós  
traz docemente pela mão  
a esta pequena dor à portuguesa  
tão mansa quase vegetal

(...)

Não tu és da cidade aventureira  
da cidade onde o amor encontra as suas ruas  
e o cemitério ardente  
da sua morte

(...)

<sup>4</sup> Corneille inaugura esta denominação com *Dom Sanche d'Aragon*, em 1650, e justifica-a no seu «Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique (1660), vide CORNEILLE

a inexorabilidade do que só falta ser dito, a segunda bebida em Cassio, hábil nas possibilidades, tão ao gosto corneilliano, de personagens em rede dinâmica. Motivadamente lidas em relação, a que a divergência das fontes<sup>5</sup>, de resto muito imaginadas, só acresce riqueza de *nuances*, *Bérénice* toma a dianteira voz de demarcação inovadora, entre vários aspectos, no primado da verosimilhança, ainda no despojamento da acção trágica até ao ponto de a tragédia poder ser recusada enquanto tal, à vista de quem reputadamente a teorizara com final feliz. Na verdade, ambas se erigem em debate metadramático no diálogo entre o Barroco que o velho dramaturgo transporta e uma estética que a Academia Francesa procura estabilizar no rosto e cuja turbulência orgânica o jovem tragediógrafo vai pensando para a ilustrar; especificamente, se Corneille parece neutralizar a paixão na glória, remetendo-a para uma semidignidade adocicada e anódina da comédia, de muito fazendo, assim, nada, bagatela circunstanciada no heróico, Racine parece provocar na razão inversa de do nada fazer tudo<sup>6</sup>. O amor,

---

Pierre, *Oeuvres Complètes*, ed. de Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1987, p.124:

«(...) Bien qu'il y ait de grands intérêts d'Etat dans un poème, et que le soin qu'une personne royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion, comme en *Don Sanche*: s'il ne s'y rencontre point de peril de vie, de pertes d'Etats, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie; (...)»

- <sup>5</sup> Note-se a tradição antiga e seiscentista do assunto: Scudéry oferece, em 1642, *Les Femmes Illustres ou les Harangues héroïques*, Le Moyne propõe, entre 1640-1643, famosas *Les Peintures Morales*, Magnon, em 1660, cria *Tite* explorando o *travestissement*, recurso dramático não raro ao tempo.

Ainda, a divergência de fontes histórico-literárias convida a interpretações particulares: a de Corneille, à partida menos edificante quanto a Berenice, apologética de Tito, na capacidade de se superar a si próprio, aquele que despede a impossível rainha que regressará; a de Racine, objecto central deste estudo, organiza-se no abstracto a partir de Suetónio, privilegiando uma transcendência inelutável sobre as personagens que têm de admitir reciprocamente a tragédia, na suspensão dilatada que parece não a querer cumprir. De Suetónio, Jean Racine silenciara a juventude cruel e dissoluta de Tito, a que Berenice não podia ser alheia; activaremos este silêncio mais adiante.

Em *Corneille Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 2001, Georges Forestier procede, em «Epilogue Où Finit *Bérénice* commence *Tite* et *Bérénice* ou De La Comédie Heroique», pp.103-117, ao estudo comparado das duas composições.

- <sup>6</sup> RACINE Jean, *Bérénice*, ed. citée, « Préface », p.29:

«(...) Cette action est très fameuse dans l'histoire; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. ( ) En effet, nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes que la séparation d'Enée et de Didon, dans Virgile ( )».

As páginas 30 e 31 deste prefácio afiguram-se também eloquentes, sendo de notar também o argumento recorrente dos criadores em conflito com os teóricos, desenvolvido nas páginas 32 e 33:

tão humanamente despromovido no quase divino da magnanimidade dos Homens<sup>7</sup>, cómica grinalda derradeira, como que assalta, incontrollável, o território nobre a que não poderia aspirar, a tragédia, afinal da estatura desses pares míticos como Eneias e Dido, digna da «tristesse majestueuse» da amante partindo, tristes os tristes tão fora de esperar bem. Insolente, o tragediógrafo em ascensão atira o argumento da simplicidade de Horácio, de Sófocles, Menandro, superioridade de Plauto sobre Terêncio, na indistinção desafiante das composições trágica e cómica para o critério axial dos seus fundamentos, à cara do instalado tragediógrafo da pompa e do sublime que infinitos pormenores pulverizariam. Não satisfeito, atingirá os altivos autores que nenhuma posteridade há-de lembrar, não só o nada é tudo, como o simples contém a imodesta e irónica afirmação do génio capaz de atrair com o essencial, reverso das peripécias generosas com que todo o poeta mediano entretém plateias, sabedoria que o douto, afinal «*homme qui ne pense rien et ne sait même pas construire ce qu'il pense*», sempre desconhecerá ne tresleitura dos Antigos e na superficialidade erudita sobre as obras superiores que esgotará no registo literal de prefácios. Juvenil e altiva, *Bérénice* apaixonará tanto mais na oscilação sinfónica das frases muito breves ou muito longas, do verso retalhado numa métrica prosaicamente tratada, adjuvada sugestivamente por um léxico inesperado de tão simples, a poesia aproximando a conversação e vice-versa, colóquio de amantes realizando este oxímoro na tonalidade elegíaca que domestica o espectador na emoção<sup>8</sup>. Astro em potência, Racine mergulha o imperador nas lágrimas, ambíguas e raras, que as *bienséances* mal consentem, liberta a tragédia de uma apriorística acção moral, aprofundando-se numa moralidade que pode bem constituir uma insuspeitada interpelação activa aos moralistas do seu tempo<sup>9</sup>. Tratar-se-ia de inverter a já por si inversão

---

«(...) La principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser: ils ont des occupations plus importantes. (...) Et que répondrais-je à un homme qui ne pense rien et qui ne sait pas même construire ce qu'il pense ? (...)»

<sup>7</sup> Vide FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs*, Paris, Droz, 1996, sobretudo no capítulo intitulado

«L'Héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité», pp.323-349.

<sup>8</sup> Vide GARRETE Robert, *La Phrase de Racine, Etude stylistique et stylométrique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995. Esta perspectiva é igualmente desenvolvida por Gérald Antoine, em *Vis à vis ou le double regard*, Paris, PUF, 1982, sobretudo pp.67-90.

<sup>9</sup> Partimos da edição de referência *Moralistes du XVIIe siècle De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, 1992, na consideração mais precisamente la rochefoucauldiana da magnanimidade.

la rochefoucauldiana sobre os sentimentos humanos, em lance irónico sobre uma recusa da aparência visando um penetrante conhecimento que mais não seria, afinal, do que ainda aparência, nada menos perversa do que a primeira, porque afectando desassombro filosófico. Desmistica-se, deste modo, a virtude no disfarce do vício \_ « Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.»\_ , considera-se que « La magnanimité méprise tout pour avoir tout.»; Racine poderá bem sugerir que a própria magnanimidade encobre a fraqueza imensa de cada um não aceitar ver e assumir a pequenez das minúsculas paixões do Homem, sendo a coroa da glória, mais ou menos desejada, mas se anunciada, definitiva debilidade<sup>10</sup> que as palavras só denunciam. La Rochefoucauld organiza-se em torno da consciência de um amor próprio tirânico a partir do qual qualquer grandeza se esboroa na hábil projecção do sujeito cheio de si, ainda assim capaz de orientar o vício na boa direcção: a magnanimidade, enquanto «bon sens de l'orgueil», inflectirá o mau sentimento do elogio próprio na sua «voie la plus noble»<sup>11</sup>. Contudo, também a hipocrisia estrutura a reflexão do moralista, lançando fantasmas até à quase divindade da mais rara elevação, desumana ao ponto da sua quase perfeita aproximação não passar de extremada mentira. O avanço gradual do transbordante aforismo 233<sup>12</sup>, ou antiaforismo, exprimirá medialmente um inesperado afastamento

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales*, vide 1 e 248. Esta inversão é ainda desenvolvida do modo seguinte:

«Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts, que la fortune ou notre industrie savent arranger; et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants, et que les femmes sont chastes.»

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 160, 285, no mesmo capítulo referente a La Rochefoucauld:

«La magnanimité est assez définie par son nom; néanmoins on pourrait dire que c'est le bon sens de l'orgueil, et la voie la plus noble pour recevoir des louanges.»

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, ainda no capítulo dedicado a La Rochefoucauld, p. 155, numa das mais longas máximas do autor em que a exposição relativa dos diferentes modos de hipocrisia humana, também de modo algo graduado, desde a autoreferencialidade do enamoramento, até à desprezível vaidade da tristeza, passando pelas curiosas considerações sobre a glória:

«(...) Il y a une autre hypocrisie qui n'est pas si innocente, parce qu'elle impose à tout le monde: c'est l'affliction de certaines personnes qui aspirent à la gloire d'une belle et immortelle douleur. Après que le temps qui consume tout a fait cesser celle qu'ils avaient en effet, ils ne laissent pas d'opiniâtrer leurs pleurs, leurs plaintes, et leurs soupirs; ils prennent un personnage lugubre, et travaillent à persuader par toutes leurs actions que leur déplaisir ne finira qu'avec leur vie. Cette triste et fatigante vanité se trouve d'ordinaire dans les femmes ambitieuses. Comme leur sexe leur ferme tous les chemins qui mènent à la gloire, elles s'efforcent de se rendre célèbres par la montre d'une inconsolable affliction. (...)»

do feminino e da glória, depois de se evidenciar o egoísmo da perda no amor, antes de se rematar na insignificância máxima da autocomplacência nas lágrimas que se justificam na mera vergonha de não chorar, pormenor na já de si mesquinhez do teatro do mundo. Este plano pode bem esboçar uma Bérénice muito pouco inocente na irradiação mundana, oficial, do logro sobre a sua própria infelicidade que a afasta do esplendor real, envolvendo-a numa falsa glória, sucessora da dignidade solene da dor, sobretudo do seu espectáculo circunscrito às leis da composição trágica. Ora, a invenção táctica de uma majestade funesta traíria a cupidez política de uma apaixonada típica do figurino la rochefoucauldiano.

Neste sentido, a análise das ocorrências do lexema «gloire» vão suscitando subtilmente este debate, seja pela ruptura em relação a uma expectativa de anteposição verbal, isto é, trata-se de ceder à glória, o que resulta desconcertante, seja pela sua assunção própria no balanço consciente de um percurso verdadeiramente magnânimo ? e, assim, silencioso, discrição esfíngica sobre um fogo constante a todo o momento ateadado e extinto pela condenação ao espectáculo santificante da mais amada por si, fervorosa até ao sangue do outro em que ele próprio, superado ou acorrentado, se encontra, aparentemente sublime e infeliz.



A concentração singularizante em Bérénice, na programática posição do título, em que o ausente significa duplamente na subtração ao casal paradigmático, Tristão e Isolda, Pedro e Inês, parece oferecer à evidência da análise o ponto de vista feminino desde o desregramento sensual da

paixão até à muito oportuna magnanimidade num desenlace que mais do que a confirmação masculina da convenção faz inexorável. Ora, esta rainha da Judeia, que o previsível, cristalino e funesto oxímoro ocidental acopularia a um príncipe do Oriente, Antiochus, pinta o escarlata da alcova, onde se unifica toda esta acção, tão sensivelmente, de um jovem príncipe, travesso e imaturo, desde há cinco anos intensos até à exclusividade de todo o minuto do dia no encontro de um simples olhar em que incessantemente Bérénice precisa de se confirmar, Suetónio sugerindo ao diálogo, nos múltiplos silêncios do texto, a mulher experimentada que iniciou Titus e que Titus iniciou noutros horizontes, a encerrar na volúpia, até no ouro da memória, mais encontrada para ter sido do que para ser. A morte de Vespasiano, o pai, assinalará a maioridade de Tito, irreprimível neto de Nero, e outro fantasma se erige na leitura, assumindo na hora certa a adequada exigência para que foi criado, consequente afastamento do corpo e da palavra<sup>13</sup>, dupla eloquência eficaz, fria, secular, preteridas as verdes excentricidades que o privilégio consente e cultiva. Mas Bérénice rompe a linearidade da história que o costume poderoso escreve e nesta sua cisão da conformada condição da amante, que o amador de outrora amava para afinal abandonar, residirá o eixo e energia da acção trágica, superado o ainda esquema dialéctico do dilema, mais fundamente ambivalentes, extravasando a ordem da vida que disciplina em César o que é de César e não permitirá ao ex-aprendiz do poder a vertigem no prazer ora racionalmente descrita, assim distanciada, garantia de sensatez imperial :

«(...)

<sup>13</sup> RACINE Jean, *Bérénice*, ed. cit. Acte II, scène II, p.62:

« ( ) Titus  
*Vingt fois, depuis huit jours,*  
*J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours;*  
*Et, dès le premier moment, ma langue embarrassée*  
*Dans ma bouche vingt fois a demeurée glacée.*  
 (...)
 *Enfin, j'ai ce matin rappelé ma constance:*  
*Il faut la voir, Paulin, et rompre le silence.*  
 (...)
 *Demain Rome avec lui verra partir la reine.*  
*Elle en sera bientôt instruite par ma voix;*  
*Et je vais lui parler pour la dernière fois.»*

Aos meus actuais alunos de Literatura Francesa Clássica, especialmente a Alexandre Marinho, agradeço a oportunidade viva de ensaio de alguns destes argumentos, como a sugestão fina, por parte de Alexandre, dos paradigmas distintos ou combinados das epifanias do corpo e da palavra.



*Ma jeunesse, nourrie à la cour de Néron,  
S'égaraît, cher Paulin, par l'exemple abusée,  
Et suivait du plaisir la pente trop aisée.  
Bérénice me plut. Que ne fait point un coeur  
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur?»<sup>14</sup>*

Mais seduzido do que apaixonado, Titus reconhece na amante exigentíssima «beauté», ainda a «gloire» e «vertu», trilogia um tanto esvaziada no champanhe do deslumbramento, em cada dia dos cinco anos experimentando o primeiro, intensidade que o segundo fundador do dever desfará com uma tensão mais encenada do que vivida, não tanto por ser falsa, mas por não agir com a efectividade da lâmina da verdade, desumana de tão íntegra, clara que é originária, quase fisiologicamente, em Titus a vocação poderosa do trono que será seu. A contiguidade rimática de «ardeur» com «froideur» ditará, então, o matiz de evolução da tragédia no silenciamento deliberado, tanto mais axial, de Titus, ritmado pendularmente entre a retenção da palavra e a cirurgia do alexandrino retalhado a duas vozes na ambivalência do cálculo e da emoção assimétrica; a mensagem diferida e delegada acentuará o choque da mulher cuja revolta transtorna o verso na torrente do argumento que se esboroa na interjeição, por sua vezes estilhaçada no grito.

Julia Gros de Gasquet, na sua obra *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*<sup>15</sup>, defende a ideia de que Jean Racine foi um reformador da declamação trágica entre os anos de 1668 e 1670, a partir da entoação e do ritmo, destacando a dimensão de oralidade do verso, aspecto bem expresso no seu trabalho de escrita e de pontuação

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, Acte II, scène II, p.63, fala de Titus. Nos mesmos Acto e Cena, Titus, no diálogo com Paulin, notará igualmente a facilidade sensual, sobretudo, desta dependência:

(...)  
Paulin  
Cet amour est ardent, il le faut confesser.  
Titus  
Plus ardent mille fois que tu ne peux penser,  
Paulin. Je me suis fait un plaisir nécessaire  
De la voir chaque jour, de l'aimer, de lui plaire.  
J'ai fait plus. (...)

<sup>15</sup> DE GASQUET Julia Gros, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.47. Aqui se parte da noção, estabelecida no *Dictionnaire Universel* de Furetière, da pontuação respondendo à necessidade de respirar. Daí o qualificativo de «pneumatique» que acompanha a «ponctuation». A base de investigação incide nas edições recentes de Racine «qui proposent un état restauré de la ponctuation originelle» comparadas com precisamente essas antigas.

do alexandrino. Com efeito, no século XVII o editor pontuava um texto de acordo com normas bem diversas das que o autor aplicaria à sua criação e os séculos XIX e XX vêm a adoptar uma pontuação analítica, resultante de um prisma racional da sintaxe. Pelo contrário, os sinais seiscentistas informam-nos sobre o modo epocal de dizer o texto, esfera raciniana muito particular, pois o dramaturgo dirigia os seus actores para quem escrevia concretamente os papéis. A consideração da modalidade e extensão das frases, da pontuação para além da cesura e da rima, da desconstrução gramatical esclarece a tónica sobre os afectos das personagens ditos em frases gradualmente encurtadas ao longo da carreira de um Racine que vai aligeirando a métrica, trabalhando os próprios limites do verso que transgride para se tonificar no ritmo e na mais pura expressividade. Cada vez mais voz e entoação do actor devem permitir a resolução de uma estrutura gramatical implícita, investindo na diferenciação exigida ao intérprete que se recria, concentrado na emoção, fora dos esquemas tradicionais. Na tensão entre os sentidos das palavras escritas e a maneira de respirar dizendo-as esboçará o contorno das personagens numa curva que distinguirá a palavra de cena da palavra quotidiana<sup>16</sup>.

O incêndio sentimental de Bérénice, manipuladora<sup>17</sup>, que atira à cara de Titus a obsessão do seu próprio fervor, não eliminará a subtileza, propriamente o ardil, do seu direito à voz e ao reconhecimento, ao seu interesse sobre o império, memória da dominação romana sobre o seu povo subjugado: os fantasmas de uma separação prévia, que a historiografia regista, insinuando o *déjà vu* outrora não trágico, energia da sua actual esperança, mas trauma despertado na violência, de um rival, suscitado na funcionalidade do ciúme, desesperado recurso, capaz de a entronizar como Roma não quer, culminam no quasi sincero

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, « Incarnar le vers », « III. Racine et la déclaiation tragique: l`évolution du rythme et de l`intonation du vers », pp.47-74.

<sup>17</sup> RACINE Jean, *op. cit.*, Acte II, scène IV, pp.66-67 e p.69:

(...) Bérénice  
 (...)  
 Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment  
 Je demeure sans voix et sans ressentiment!  
 (...) Bérénice  
 (...)  
 Vous devez d`autres soins à Rome, à votre gloire:  
 De mon propre intérêt je n`ose vous parler.  
 (...)  
 Que ton amour n`eût rien à donner que ton âme!»

despojamento de almas gêmeas cujo reino não é Roma e não é deste mundo. Mais saturado do que devastado, Titus delega em Antiochus, ainda na imaturidade de que se despede para sempre, já na metódica frieza imperial, não a mera palavra desapaixonada do fim que o silêncio melhor não pôde dizer, mas a ordem de partida para o exílio, radicalização unívoca da privação do corpo e da palavra, sintetizada no mutismo do olhar cuja metafísica de linguagem amorosa muito significa na época. Político, Titus aproxima Antiochus para lhe explicitar a gratidão militar de guerreiros, par a par, a intimidade triangular, perturbante identificação de amante, \_ « Vous ne faites qu'un coeur et qu'une âme avec nous »<sup>18</sup> \_ no sentido de o usar, fingindo a emoção que deveras sente, Titus sublinhando o seu próprio exílio. Antiochus não aceitará nem a missão, nem o aproveitamento dos despojos, prefere a sublime perda de a ver feliz, depois infeliz, e a decisão inicial da partida individual, ( outra) cisão libertadora de uma geometria que o paralizava para a contorsão na dor, como para o arrojo na conquista, longo tempo mais esvaziado de si próprio do que magnânimo, como ascensionalmente pode agora parecer. Ele não pode fugir à palavra que Bérénice, incontornável no despeito, imprevisível na vingança, exige e provoca, compadecido na mentira que ela deseja para se salvar \_ «Hélas! Pour me tromper je fais ce que je puis.»<sup>19</sup>\_, como, de certo modo, Titus não o poderá finalmente, pressionado por Phénice representando-lhe o choro da princesa de quem não se desembaraça sem estridência, certamente suplicando-lhe a palavra para urdir a mesma teia antiga da sedução, vigiado por Paulin que lhe salvaguarda «gloire et l'honneur de l'Etat»<sup>20</sup> como ninguém melhor do que o próprio Titus o saberá fazer. A organização discursiva de Titus a nu, na aparente perplexidade do seu solilóquio, obviamente supera a inclinação amorosa, que ainda diz temer..., na honra cujo reconhecimento solicita à amante pela racionalidade, convidando-a à mesma glória

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, Acte III, scène I, p.74.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, Acte III, scène III, p.86. Esta fala de Antiochus, caracterizando o sentimento de Titus a Bérénice, deve ser confrontada com a fala de Antiochus na cena seguinte do mesmo acto, p.89.

«(...)

Tout ce que dans un coeur sensible et généreux  
L'amour au désespoir peut rassembler d'affreux,  
Je l'ai vu dans le sien. Il pleure, il vous adore. »

Cf.

« Que pour la consoler je le faisais paraître  
Amoureux et constant plus qu'il ne l'est peut-être. »

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, Acte IV, scène IV, p.93.

invertida, isto é, ao seu adorno da infelicidade numa existência de que se não foi senhor<sup>21</sup> ou de que se foi tão interesseiramente ao ponto de renunciar à própria vida, preço a pagar: Bérénice apela aos sentidos que concentra na sua boca, templo dos beijos, contrastada no «adieu» cadaveroso que impressionaria, renunciando, ainda antes de ceder à glória, à própria legitimidade do casamento \_ « Je ne vous parle point d`heureux hyménée: »<sup>22</sup>\_, no interior da qual ela lembrava o dever com que pretendia, segura da sedução, consubstanciar-se. Titus proclama frémito, choro, suspiro, raciocinando limpidamente sobre as exigências do império, quase desconcertando no exemplo que se autopromove para a posteridade e, assim, merecendo o insulto de «barbare» que a escrava, despertada a revolta antiquíssima, lança ao dominador romano antes de se suicidar, mais precisamente dizendo-o, para não o fazer, enquanto Titus se deixa aclamar pelo povo e pelo senado, ébrio de desgosto e de aplauso. Paulin dirige-o, desvalorizando a tragédia, como ele dirige e dirigiu Antiochus para que este, consciente da sua fraqueza<sup>23</sup>, a consuma, agora a seus próprios olhos reanimados pela aclamação popular e pela iminência do desenlace, primeiro dia da glória. Bérénice denuncia a tensão da sua fraca identidade, apaixonado e só ?, que Titus só pode confirmar, mais cidadão do que imperador, procurando conhecer-se no amor que se lhe ofereceu para tudo perder :

«(...)»  
*Ne vous attendez point que las de tant d`alarmes,  
 Par un heureux hymen je tarisse vos larmes.  
 En quelque extrémité que vous m` ayez réduit,  
 Ma gloire inexorable à toute heure me suit ;*

<sup>21</sup> Refiro-me às ocorrências constantes de «gloire» neste inelutável diálogo entre Titus e Bérénice, Acte IV, scène V, pp.95-96.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, Acte IV, scène IV, p.99. Esse trabalho da legitimação que Bérénice fizera está patente nos versos 1049-1050 do Acte IV, scène V, p.95:

« Titus  
 (...)»  
 Rappelez bien plutôt ce coeur qui tant de fois  
 M'a fait de mon devoir reconnaître la voix.  
 (...)»

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, Acte V, scène IX, p.107:

«(...)» Antiochus  
 Malheureux que je suis! Avec quelle chaleur  
 J'ai travaillé sans cesse à mon propre malheur!  
 (...)»

(...)<sup>24</sup>

Titus, implacável na sua aparente fraqueza, investe Antiochus da responsabilidade de ser juiz, porque o sabe fraco, diluído no triângulo, sabê-lo-à só agora rival, tanto mais débil na competição com um quase deus, como na imobilidade que um bom combate por Bérénice teria engrandecido, desejavelmente na possibilidade de seduzir, desperdiçada para sempre. A princesa da Judeia parece enfrentar, na despedida urgente, a lucidez do espelho, no qual descreve, a frio, o irreprimível conhecimento dos seus próprios contornos, afinal meretriz de um grande amor, constituindo-se, assim, na honra autêntica da sua verdade verdadeira, a única, merecida juíza. Não fosse proclamar o exemplo universal da sua grandeza<sup>25</sup>, ainda dentro do triângulo que se parte em três, no último segundo é a destronada princesa incapaz de se enfrentar degradada desde o primeiro instante que aquela câmara concentrada de abraços acolheu, assim denunciando a sua vulgaridade humaníssima na ficção em que Racine parece desconstruir as sentenças dos moralistas: glória, quando se falhou a felicidade; virtude, quando se perdeu o amor; magnanimidade, quando não se teve a sabedoria da fraqueza, máximas douradoras de uma miséria imensa que só se tolera na reflexão das pequenas misérias, disfarçada a outra, insuportável, depois do estonteante baile, depois da corte apolínea, na divindade que profundamente, outras sombras, não se queria. Beatriz Batarda realizou uma glória desejavelmente pouco convincente, João Grosso mostrou uma emoção que quase comprometia o gelo incontornável, triângulos e círculos concêntricos abstraíam, no fogo e no céu da alcova e do universo, a Humanidade, do modo instável que o génio sabe, inseguro e brilhante.

Racine vai despindo as palavras, divertido e grave sobre a linguagem que mais esconde e engana do que diz, interroga nos géneros o mundo que, demiurgo, recria na livre convenção em que se fundem alexandrino e grito, música primitiva<sup>26</sup> do verso que o cálculo cobre e a intensidade

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, Acte V, scène VII, p.116. Na página seguinte, Titus refere igualmente o suicídio, mas dizê-lo diminui a sua eficácia, tratando-se mais de espectáculo dentro do espectáculo.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, Acte V, scène VII, p.121, palavras finais de Bérénice:

«(...)

Adieu: servons tous trois d'exemple à l'univers

De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse

Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

(...)

<sup>26</sup> Registo o que de essencial Roland Barthes nota, na sua visionária obra *Sur Racine*, Paris, Seuil, pp.130- 131, a propósito da musicalidade do alexandrino, da natural distância em

descobre, nos limites da regra que transgride para melhor a abraçar. Berenice miracula a armadilha da métrica no seu instinto perturbador, Beatriz Batarda foi eterna francesa de todo o mundo.

---

relação ao dito *naturel*, paradigma que brilhantemente, e não sem polémica, Eugene Green veio a desenvolver na sua obra, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. O hipérbato recorrente na tradução portuguesa de Bérénice parece só a muito custo produzir esse efeito de distância, quando já obviamente não se procuraria uma suposta naturalidade de uma conversa entre amantes.