

LUDWIG II, REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG / 1972 (*Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem*)

Um filme de Hans-Jürgen Syberberg

Realização: Hans-Jürgen Syberberg / **Argumento:** Hans-Jürgen Syberberg, baseado na vida e nas cartas de Luís II da Baviera / **Fotografia:** Dietrich Lohmann / **Música:** Richard Wagner (*Tristão e Isolda, Siegfried, O Crespúsculo dos Deuses, O Ouro do Reno, Lohengrin, Tanhäuser*) e canções alemãs dos anos 30 / **Montagem:** Peter Przygodda / **Interpretação:** Harry Baer (Luís II da Baviera), Peter Kern (Hoppe), Peter Moland (Lutz), Günther Kaufmann (Hollstein), Waldemar Brem (Prof. Von Gudden), Gerhard Marz (Wagner), Ingrid Caven (Cosima Wagner), Hanna Köler (Elisabeth), Ursula Strötz (a cantora), etc.

Produção: TMS Film (Munique) / **Cópia:** dcp, cor, legendada em inglês e eletronicamente em português, 134 minutos / **Estreia Mundial:** 27 de Junho de 1972 / **Estreia em Portugal:** Cinema Estúdio, a 9 de Novembro de 1973.

Requiem Para Um Rei Virgem, a única obra de Syberberg comercialmente exibida em Portugal, foi o primeiro dos seus “filmes de ficção” e o início duma trilogia que prosseguiu com **Karl May** (1974) e **Hitler** (1977). Foi também o filme que internacionalmente o consagrou, embora tivesse passado quase despercebido na Alemanha. Essa consagração internacional tem a sua história: a estreia do **Requiem** ocorreu quase simultaneamente com a de outro filme, igualmente baseado na vida de Luís da Baviera, e assinado por um cineasta muito mais famoso, Luchino Visconti. À disposição de Visconti tinham estado todos os meios técnicos e financeiros para uma reconstituição faustosa, filmada em *décors* naturais, nos castelos do “arme König”. Syberberg dispôs apenas de 300.000 marcos e teve de filmar tudo em onze dias, em estúdio. O **Ludwig** de Visconti era uma superprodução caríssima e, na intenção original, de vastas proporções (4 horas e meia que a distribuição reduziu a 2); comparativamente, o filme de Syberberg era um filme amador.

Pois bem: quando as duas obras saíram, a crítica, regra geral, torceu o nariz a Visconti, achando que a montanha parira um rato, e contrapôs a esse “monumento histórico” a obra do jovem alemão, que lhe pareceu bem mais moderna, bem mais rica e bem mais inovadora. Por toda a parte, Syberberg foi saudado como anti-Visconti. Para a pequena história tem interesse recordar o carácter extremo de que essa oposição se revestiu na crítica portuguesa. Jogando com possíveis reacções, os distribuidores fizeram sair os dois filmes ao mesmo tempo e no mesmo edifício: o de Visconti na grande sala do Império, o de Syberberg na pequena sala do Estúdio. A crítica mordeu a isca e foi um nunca acabar de vitupérios sobre o filme do autor de **Senso** e de ditirambos sobre o autor de **Hitler**. Na revista “Cinéfilo”, à época muito actuante, falava-se do “Conde Visconti, cineasta falido”, “alfaiate de luxo a quem falta, mesmo assim, a elegância de Ophuls, a inteligência de Minnelli, ou a ironia de Cukor” e contrapunha-se-lhe “o espectáculo Real” que era o filme de Syberberg.

Passaram-se quarenta anos. E o que hoje mais impressiona relendo esses e outros comentários nem é tanto a relativa injustiça face a Visconti (de quem se via um filme amputado que, na sua concepção global, apresentada posteriormente, é uma obra-prima) mas a acentuação exclusiva das óbvias diferenças entre os dois cineastas, em detrimento do plano comum: tanto num como noutro filme o que preexiste é uma concepção romântica, no mais amplo sentido da palavra, sendo as divergências formais directamente oriundas das vertentes desse mesmo romantismo: a italiana, em que este existiu sobretudo como *décor* ou como léxico, e a alemã, em que além de vertente foi matriz originária, em que foi cerne, mundo e representação.

O que é extremamente curioso é que se tenha querido ver na obra de Syberberg (em tempo de crítica fortemente politicizada e para-estruturalista) um filme materialista, na linhagem de Brecht e se tenha fechado os olhos para a “noite mística e inexplicável” que o rei (nos diálogos do filme) diz amar e donde este **Requiem** surge, e onde este **Requiem** se dissolve. Mais uma vez (como nos anos 20) fomos enganados pela nossa ignorância do teatro alemão: se Brecht está presente no filme, não o está por influência directa ou aproximável concepção, mas através da sua releitura, feita nos anos 60 em muitos palcos de vanguarda alemã que lhe elidiam o “corte” e o reinterpretavam em ligação com todo o teatro que o antecederam, do teatro romântico ao teatro expressionista, do teatro de “cabaret” dos anos 30 ao experimentalismo das décadas de 50 e 60. No próprio filme, há uma alusão clara a essa fusão quando, num dos muitos anacronismos, o rei faz uma colagem de textos de Brecht e Goethe para se interrogar depois sobre qual deles citou.

Assim pode ser hoje pacífico dizer-se que **Requiem Para Um Rei Virgem** é sobretudo uma fabulosa viagem no imaginário romântico, obviamente guiada por uma consciência moderna e por inúmeras apostas estéticas de filiação posterior, mas fascinada ainda pela concepção da arte como prolongamento da vida e – citamos Syberberg – “jamais o seu espelho, ou as formas democráticas do teatro como multiplicador para os favores das massas”. Centrado em torno de três pólos que sempre concentraram o fascínio de Syberberg e que são dos três grandes mitos alemães – Luís da Baviera, Wagner e Karl May (perfilando-se já numa sequência e nalguns fragmentos da banda sonora, o mito de Hitler) o **Requiem**, naufrágio dum ser na busca desesperada dum paraíso perdido ou artificial é o filme da volúpia desse naufrágio, desse desespero e desse paraíso, e da grande atracção pela *ewige Nacht*, contraposta à “claridade pérfida do dia”, “esse odiado inimigo”. Centrado no mito dos Nibelungos (de peito nu as filhas do Reno iniciam o filme com nova e antiga maldição), o **Requiem Para um Rei Virgem** é ainda um *Liebestod*, esse *Liebestod* que ouvimos durante 7 minutos numa das três mortes, sobre um texto que cita outro grande romântico alemão, Kleist.

Daí que este filme, esplendidamente belo, viva, como as óperas de Wagner, da fusão da música (e dentro dela da luta entre os temas wagnerianos e as canções tirolesas ou dos cabarets dos anos 30), do texto (interminável colagem) da representação e do *décor*, reconstituindo, ele também, os grandes quadros românticos de Ingres a Böcklin (é contra uma reconstituição de “O Sonho de Ossian” de Ingres que o rei se ajoelha e morre, é contra a “Ilha dos Mortos” do Böcklin que reveste as insígnias reais).

“Apoteose apocalíptica” na própria expressão de Syberberg, obedecendo a um “programa estético análogo às regras universais da música”, este outro Requiem alemão é um filme de fascínio e nostalgia. A imagem inicial e final da criança de barbas a chorar, avançando para nós, é a simultânea expressão das múltiplas impossibilidades do destino de um homem que não pode sair da sua solidão e de uma cultura perdida para a povoar.

O que se acentuará até ao extremo no que é provavelmente o mais belo momento do filme: a sequência em que um *travelling* acompanha o rei do trenó, na noite e na neve, enquanto na banda sonora se narra o momento único e perfeito em que alguém lhe deu de beber numa chávena de porcelana com rosas pintadas. Na noite mística, na noite de amor, tudo é pensamento, tudo é recordação. Por tudo o ser, Ludwig cai no *décor* do Parsifal para dizer “Já não posso mais”. Por tudo o ser, Syberberg dissolveu o épico no lírico e se abandonou na busca da imagem entre todas fulgurante: a da dissolução do eu na beleza pacificada.

Beleza pacificada, na medida em que é, também, beleza de luto de um cinema de luto. Este é já um filme que chora sobre uma Alemanha perdida e uma terra e uma cultura devastadas. Mal sabiam os marxistas dos anos 70 (ou os seus companheiros de estrada) que o imaginário inaugurado por este filme era aquele que, vinte anos depois, seria acusado de pro-nazi. Precisamente por causa dessas lágrimas. As voltas que o cinema dá.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico