

ABFALLPRODUKTE DER LIEBE / 1996 OU POUSSIÈRES D'AMOUR (*"Detritos de Amor"*)

um filme de Werner Schroeter

Realização: Werner Schroeter / **Argumento:** Werner Schroeter e Claire Alby, baseado numa ideia de Werner Schroeter / **Fotografia:** Elfi Mikesch / **Direcção Artística e Décors:** Alberte Barsacq / **Guarda-Roupa:** Alberte Barsacq / **Direcção Musical e Piano:** Elizabeth Cooper / **Programa Musical:** Excertos de Beethoven (**Fidelio**), Bellini (**Norma**) Alban Berg (**Lulu**), Berlioz (**Béatrice et Bénédict** e **La Mort de Cléopâtre**), Bizet (**Carmen**), Cherubini (**Medea**), Giordano (**Fedora**) Massenet (**Werther**), Mozart (**Die Zauberflöte** e **La Clemenzia di Tito**), Ponchielle (**La Gioconda**), Puccini (**La Bohème** e **Tosca**), Spontini (**Agnes di Hohenstaufen**), Tchaikowsky (**A Dama de Espadas**), Verdi (**La Traviata**) e Wagner (**Lohengrin**); Schubert (**Nacht und Traum**); canções de Kurt Weill - Bertold Brecht e o "espiritual": "If you get to heaven before I do" / **Som:** Vasco Pimentel / **Misturas:** Mathias Lampert / **Montagem:** Juliane Lorenz / **Interpretação:** Werner Schroeter, Anita Cerquetti, Martha Mödl, Rita Gorr, Kristine Ciezinski, Katherine Ciezinski, Laurence Dale, Jenny Drivala, Gail Gilmore, Sergei Larin, Traudeliese Schmidt, Carole Bouquet, Isabelle Huppert, Elizabeth Cooper, etc, todos em eles próprios.

Produção: Cristoph Meyer-Wiel, Jean Pierre Bailly, Wieland Schulz-Keil e Anne Cauvin para a Schlemmer Film GmbH, em colaboração com MC4 (Paris), Imalrye (Paris), Vtcom (Paris), La Sept (Paris), Arte (Estrasburgo), WRD (Colónia), France Supervision / **Cópia:** ficheiro digital, cor, falada em alemão, francês, inglês e italiano, legendada em alemão e eletronicamente em português, 125 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Locarno, Setembro de 1996 / Inédito comercialmente em Portugal / Apresentado pela primeira vez no nosso País, a 25 de Novembro de 1996, no Cinema King 2, integrado no Festival "Mostra de Cinema".

Como alguns se lembrarão, a Cinemateca organizou em 1992 (por ocasião das comemorações do duplo centenário de S. Carlos) um vasto Ciclo "Cinema e Ópera". Colado a ele pelo baixo-ventre, organizámos pela mesma época uma retrospectiva integral da obra de Werner Schroeter. A associação era evidente. Por muitos que sejam (e são) os cineastas operáticos, nenhum foi tão longe nesse duplo domínio, nessa dual monarquia, nessa águia de duas cabeças, como Werner Schroeter. Qualquer história das relações entre as duas artes, da consanguinidade das duas artes, tem que levar o nome dele à cabeça. Modéstia à parte, os espectadores da Cinemateca estão em posição privilegiada para o saber: para além desse Ciclo de 1992, oito filmes dele figuraram no grande Ciclo de Cinema Alemão de 1981, quatro no Ciclo "O Musical" de 1986 e foi a Cinemateca a primeira a dar a ver o documentário **Zum Beispiel Argentinien** de 1986, **Malina**, essa obra prima de 1990, único filme de Schroeter que, depois, se estreou comercialmente em Portugal e **Die Königin**, último filme de Schroeter, em 2000. Antes, na Cinemateca se ante-estreu também **Der Rosenkönig** de 1984, o filme que Schroeter filmou em Portugal. As vinte e uma longas-metragens assinadas por Schroeter entre 1969 e 2000 passaram todas pelas nossas calendas,

várias delas repetida e obsessivamente (**Eika Katappa, Der Tod der Maria Malibran, Willow Springs, Les Flocons d' Or, Regno di Napoli, Palermo Oder Wolfsburg, Der Tag der Idioten, Der Rosenkönig, Malina, Poussières d'Amour**). Tudo isto a ligar, lá mais para trás, com as históricas sessões do Goethe Institut, ainda nos anos 70, em que Lisboa descobriu Schroeter com **Eika Katappa** ou **Der Tod der Maria Malibran** ou com aquele ano de 1970, em Cannes, em que **Eika Katappa** marcou uma data na vida de muitos. E Werner Schroeter – o próprio – tem sido visita assídua da nossa sala.

Sabe-se (saberão alguns, já que isto de espectadores da Cinemateca muda muito e muito mais mudou do que Werner Schroeter) que a obra ímpar do cineasta tem dois anjos negros tutelares: Maria Callas, a quem o realizador dedicou quase todos os doze filmes em 8 mm (hoje praticamente invisíveis) de que foi autor entre 1967 e 1969 (**Callas Walking Lucia; Callas-Text Mit Doppelbeleuchtung; Maria Callas Porträt; Maria Callas Singt 1957 Rezitativ und Arie der Elvira**) e cuja voz ou vulto incessantemente voltaram em quase todas as suas longas-metragens; e Magdalena Montezuma, a espantosíssima atriz que foi protagonista de todos os filmes de Schroeter desde os 8 mm do início até **Der Rosenkönig**, com duas ou três exceções que confirmam a regra. E, mil vezes, Montezuma, que morreu aos 41 anos, pouco depois do filme de Portugal, foi o corpo para a voz da Callas (“boca entreaberta, muda, deixando escapar, dessíncrona e fantomática, a voz da Outra”) ou a Callas foi o corpo que habitou, através das suas personagens míticas, o olhar enorme e o rosto escavado de Magdalena, aquela que um dia beijou sem poder falar. Hoje, trinta e dois anos depois da sua morte, a Callas é um dos vultos tutelares do nosso século. Magdalena Montezuma ainda o não é e, confinada à obra marginal de Schroeter, terá que esperar por outros tempos para o ser. Mas, tanto como o de Callas, o fantasma dela atravessa (no corpo de Isabelle Huppert, no corpo de todas as outras) **Malina** e **Poussières d'Amour** e é certamente invocando-a que Werner Schroeter dedica este filme a Maria Callas e a todas as outras, cerrando-o com uma imagem fixa da Divina.

Poussières d'Amour. Para Schroeter, ao menos desde **Eika Katappa**, cinema e ópera são-no por igual. “O título deste filme” - escreveu ele - “reflete a minha convicção pessoalíssima que tudo o que exprimimos pela voz é o “produto” da nossa busca por uma aproximação mais intensa com os outros, da nossa busca pelo amor e por todas as formas de amor possíveis”. Mas o “produto” é um “produto” cadente (“abfallprodukte”, mal traduzido pelas “poeiras” do título francês) e o que tomba na voz, ou o que tomba da voz, é a imagem que flui, é o cinema. Tudo neste filme - como em todos os filmes de Schroeter, mesmo nos que tiveram uma base romanesca (**Malina**) ou teatral (**Das Liebeskonzil, Die General Probe, Die Königin**) - é comandado pela voz e pela ópera. Tudo aparece a comando dela e, consubstanciando-se na imagem, tudo permite a esta, na montagem mais estarrecedora que já vi (genial trabalho de Juliane Lorenz) num princípio que nunca é o da livre associação mas, muito pelo contrário, o da associação dominada, com as imagens sustentando a voz na mesma busca de proximidade, na mesma busca de amor.

Notar-se-á que essas imagens são quase sempre reiterativas e reincidentes. As duas irmãs Ciezinski na **Béatrice et Bénédict** andróginos da visitação de Berlioz ao **Much Ado About Nothing**, culminando no grande dueto de amor e no beijo na boca; as ruínas e os recantos da Abadia de Royaumont, da igreja ao claustro e à lucarna vazia da fachada, aberta sobre o céu azul; o crucifixo perdido na imensa torre de uma igreja moderna, filmada em “contra-plongée”; as torturas e os martírios da pintura medieval, com as carnes retalhadas e ensanguentadas; a omnipresença das velas; a roda de Leonardo com o corpo perfeito masculino e nu; as encadernações de livros antiquíssimos de antiquíssimas bibliotecas; os travellings percorrendo ruas medievais; o rapaz nu a cavalo, num percurso circular; o restaurante “Le Grand Colbert”; o enorme alfinete de peito usado por Martha Mödl; o quarto-camarim de Schroeter coberto de fotografias; os prédios modernos e ameaçadores; o cemitério de Montparnasse visto do alto da Torre Eiffel num “plongée” cada vez mais próximo ou mais distante; as fábricas ao pôr do sol; os mil planos de mãos; Géricault e a pintura romântica francesa; o plano inadjectivável do sino e do sol; as penas do pavão; a estação do metropolitano; os cigarros; as linhas do caminho de ferro; os inúmeros espaços concêntricos; as sombras, as sombras, as sombras.

Muitas são imagens recorrentes da obra de Schroeter, aqui no apogeu da prodigiosa fotografia de Elfi Mikesch; muitas outras não me lembro de as ter visto nunca, como não me lembro de nunca terem sido tão sublinhados os décors góticos (Royaumont) ou os décors românticos (as várias casas, os objectos, os móveis, as pinturas). Mas todos, todos esses planos para além de "conferirem uma dimensão poética e dramática à composição estilística" (Schroeter) impregnam, mais do que correspondem o que todas as vozes dizem ou cantam: a presença da morte e a presença do sexo, o sexo como caminho para o amor e o amor como caminho para a morte. Poeiras que só filtram a luz e a embaciam. Por agora, só através delas podemos ver e ouvir. Um dia virá, em que veremos face a face. Por agora, preparamo-nos para a morte, como diz Rita Gorr.

Filme de luto, filme curvado sobre a beleza, dele nos ficam - desgarradas - frases harmónicas como quando se fala da "dolore incredibile", como quando se nos pede (o poema russo de Kotcherkov) que não abandonemos nunca os que amámos, como quando se acentua a tristeza sobre o pessimismo ou como quando se diz que a vida é feita de coisas inexplicáveis e irracionais. Longínqua, a figura suprema é o caos, "massa informe e confusa", pois que na vida não há senão morte e na morte não há senão vida. E qual é o silêncio de tudo? O silêncio, esse silêncio que explica a música e sem o qual a música não seria. São silêncios (silêncios entre sílabas) o que Anita Cerquetti, de imenso chapéu e imenso casaco, como numa antiga foto de grande senhora dos anos 30, ensina à jovem cantora para lhe explicar como se deve cantar o "Proteggimi" da Norma de Bellini. São silêncios (os tempos) que levam Martha Mödl a dizer - ouvindo-se - que um só maestro - Furtwängler - podia ter dirigido o que está a escutar. E são sobretudo os silêncios que dão voz, morte e ressurreição a qualquer das "divas" de outrora (Mödl, Gorr, Cerquetti) quando ouvindo outras ou ouvindo-se a elas próprias em velhos discos, acompanham com um fio de voz, com os movimentos da boca e com a tensão de um corpo que já não se pode expandir na voz que tiveram, às árias que outras cantam ou elas cantaram, na mais trágica e fulgurante das dessincronias. Porque Martha Mödl volta a ser a Condessa de A Dama de Espadas, porque Rita Gorr volta a ser a Ortrude do Lohengrin, porque Anita Cerquetti volta a ser Floria Tosca ou Norma, mas o são sem o que permitiu que o tenham sido. Vivas, estão mortas e com a voz morta vivem por interposta voz as vidas que tiveram e que foram.

E é esse elemento cadente (mas jamais decadente) que explica, a meu ver, a razão porque Schroeter trouxe a este filme essas mulheres fabulosas que imensas foram nos anos em que ele e eu começámos a paixão pela ópera. Os nomes delas provavelmente pouco dirão às gerações actuais. Os mais informados saberão que Martha Mödl foi a Isolda, a Kundry, a Brünhilde, a Sieglinde ou a Gutrunne mais insuperável, dos anos de ouro de Bayreuth, da era de Wieland e Wolfgang Wagner, do último Furtwängler ou do primeiro Solti. Em S. Carlos, onde veio duas vezes (1954 e 1956) a vi, na primeira Isolda da minha vida, em 1954, ao lado do Tristão de Wolfgang Windgassen, sob a direcção de Solti. Como não há de ser ela - por antonomásia - a figura da morte que é a Condessa de A Dama de Espadas, na hora da morte recordando - em francês - a ária de Grétry que lhe cantavam em criança, numa das sequências mais geniais do filme: "Il m'a dit / Je vous aime / Et je sens malgré moi / Je sens mon coeur qui bat / Et je ne sais pas pourquoi". Depois, vem o Anjo da Morte. Como não viria?

Rita Gorr também encarna neste filme o personagem de Tchaikowsky que tantas vezes cantou. Em S. Carlos, entre os anos de 59 e 63, foi o Orfeu de Gluck (com ela aprendi o "J'ai perdu mon Eurydice", quando a Eurydice era Teresa Stich-Randall), a Carlota do Werther, a Princesa d'Eboli do D. Carlo, a Dalila de Saint-Saëns, a Leonor da A Favorita ou a Amnérís da Aída. Aqui o seu papel é o da mesma Condessa da mesma Dama de Espadas de Tchaikowsky, cantado em russo e culminando no mais belo grande plano do filme, em que a cabeça lhe pende, no final, morrendo de olhos fechados como Martha Mödl morrera de olhos abertos. A sua aparição, ou a sua invocação, vem associada ao medo ("una piccola morte") e, sendo de todas a mais breve, é aquela que mais nomeia o inominável.

E é depois da "secção" dela, a mais obscura e a mais letal de **Poussières d'Amour**, a que mais remete para "the essence of silence" ("passagem" que termina com o Nacht und Traum de Schubert e com o primeiro dos planos de sino e sol) que ouvimos, num corredor, Werner Schroeter chamar Anita e, no momento mais desmedidamente lírico do filme, ao som da Tosca e

contra o arco azul da fachada, abraçar longamente Anita Cerquetti, a mais efémera das três divas. Quem foi? Ela própria contará, no fim do filme, a sua história e a sua breve carreira entre 1951 e 1960, entre os 20 e os 30 anos. Também veio a Lisboa e também a vi e ouvi como Isabel de Valois, em 1956, no D. Carlo de Verdi, ao lado de Bergonzi, Boris Christoff, Giuseppe Taddei e Giulietta Simionato. Mas o melómano Schroeter deve recordar dela, sobretudo, a célebre história de 1958, quando cantou a Norma noutra S. Carlos (o de Nápoles) ao mesmo tempo que a Callas interpretava em Roma (na inauguração da Ópera de Roma) o mesmo papel. Foi quando a Divina se calou e, apesar da presença presidencial e da de muitas cabeças coroadas, não voltou à cena, depois do primeiro acto. Nas outras récitas, Anita Cerquetti substituiu-a, mantendo-se em Nápoles, num "tour de force" que a celebrizou e a destruiu. Ainda não tinha 30 anos, a sua carreira estava apenas no início, mas por aí ficou, na sequência de uma grave operação. Desde o abraço, sentimos que, nela, é a Callas que Schroeter abraça e as fotografias finais dela (dos seus tempos de glória) levam à fotografia final da Callas. Mas é Anita Cerquetti quem Schroeter mais interroga sobre como se pode viver depois. Anita Cerquetti ouve essa mesma Norma em que um dia se fundiu com a Callas. E aquela que antes cantou "vissi d'arte, vissi d'amore" e que não tinha podido responder à pergunta "mais où ça passe, tout ce que vous avez en vous, depuis que vous ne chantez plus?" recomeça, escutando-se, a trautejar, a repetir os gestos da Norma, a ter nos olhos o brilho da lua e a entregar-se á sacerdotisa de Bellini como há quarenta anos se entregou. Quem quiser saber o que é o cinema, o que é a ópera, o que é a imagem, o que é a voz, veja e reveja esses minutos de cinema e talvez perceba tudo ou saiba da alegria de não perceber nada. Aí, precisamente, aí, cai o último "abfallprodukte" do amor imenso deste filme imenso e o fim chega com a fotografia da Callas e a dedicatória à Callas e a "todas as outras".

Devia também eu chegar ao fim. Mas não posso nem devo. E não posso nem devo porque ainda não falei das actrizes não cantoras, convidadas para esta "dissolução" musical: Isabelle Huppert e Carole Bouquet. Isabelle Huppert foi, na obra de Schroeter, a protagonista de Malina, Carole Bouquet a de Der Tag der Idioten. Como Anita Cerquetti é a imagem mais forte para a ausência da Callas, Isabelle Huppert e Carole Bouquet são as imagens mais fortes para a ausência de Magdalena Montezuma. E a que vem essas actrizes sublimes, que não cantam, neste filme de vozes? Vem escutar as vozes perdidas do passado, vem escutar aquelas que sem voz nem já actrizes são e, no caso de Isabelle Huppert, vem pedir conselhos de canto àquelas que já não cantam. Da ópera passamos a Weill-Brecht e às canções de cabaret que Magdalena Montezuma em tempos também mimou. Carole Bouquet enrosca-se em cima de um piano. Isabelle Huppert intercala os seus grandes planos com as óperas para ela encenadas ou para ela ensinadas. Surge o poema de Nijinsky, que fala do galo ("Je bois, je bois, je bois") e, como que depois de muitas provas e obscuras provações, Isabelle Huppert começa a cantar com um fio de voz o Titus da Clemência de Mozart ou o Papageno da Flauta. E é Martha Mödl quem fica a ouvi-la, como se uma obscura transfusão se iniciasse ou prosseguisse. "Lá longe" - em paralelo concorrente - o jovem tenor Laurence Dale canta, do Werther, o "Pourquoi trembler devant la mort?" e pede a Deus "appelle-moi! appele-moi! appelle-moi!" As palavras da ária falam da cortina que se levanta e da passagem para o outro lado. "Voilà ce qu'on nomme mourir". E mansíssimamente, neste filme que é, também, um apelo a Deus, neste filme sobre os nomes divinos que o cinema e a ópera são, o "glockenspiel" de Papageno e a voz de Isabelle Huppert dissolvem-se nesse apelo. As mãos de Schroeter imobilizam-se e voz comanda: "Incomincia Anita". E, enquanto vemos as velhas fotos, é a **Casta Diva** cantada por Anita Cerquetti que vem acabar o filme, na ária do abrigo final.

E nunca tive tantas saudades.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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