CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS - RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
23 de novembro de 2026

LIEBELEI / 1932
"Namorico"

Um filme de Max Ophuls

Argumento: Curt Alexander, Hans Wilhelm e Max Ophuls, baseado na peça homónima de Arthur Schnitzler / *Diretor de fotografia (35mm, preto & branco)*: Franz Planer / *Cenários*: Gabriel Pellon / *Música*: arranjos de Theo Mackeben de trechos de Beethoven, Brahms, Mozart, Weber, Haydn, Johann Strauss, Gounod e Wagner / *Montagem*: Friedel Buckow / *Som*: Hans Grimm / *Interpretação*: Magda Schneider *(Christine Weiring)*, Wolfgang Liebneier *(Tenente Fritz Lobheimer)*, Luise Ullrich *(Mitzi Schlager)*, Willi Eichberger *(Theo Kaiser)*, Gustaf Gründgens *(Barão Eggerdorf)*, Olga Tchekowa *(a baronesa)*, Paul Hörbigar *(o pai de Christine)*, Werner Finck *(o segundo músico)*, Theo Lingen *(o funcionário do teatro)*.
Produção: Fred Nissa, para a Elite Tonfilms / *Cópia*: da Cinemateca Portuguesa, 35 mm, versão original, com legendas em francês e legendagem eletrónica em português / *Duração*: 86 minutos / *Estreia Mundial:* Leipzig, 3 de março de 1933 / *Inédito comercialmente em Portugal*. *Primeira apresentação na Cinemateca*: Ciclo Max Ophuls, a 12 de janeiro de 1983.

****

Liebelei veio a ser o último filme que Ophuls realizaria na Alemanha antes do exílio (ao que parece, as autoridades nazis retiraram o seu nome do genérico quando o filme foi distribuído). Foi também o primeiro filme que fez no exílio, pois ao chegar a Paris realizou a versão francesa do filme (era costume no início do período sonoro realizar o mesmo filme em várias "versões", isto é, em várias línguas diferentes), da qual sobreviveram cópias, mas cuja exibição a família do realizador proíbe, embora nas suas memórias Ophuls não renegue esta versão, que teria sido feita à pressa. De modo simbólico, é na Alemanha que Ophuls faria aquele que viria a ser o seu último filme, **Lola Montès**, co-produzido com a França. **Liebelei** é um filme central na obra de Ophuls, da qual é um dos pontos culminantes (talvez o ponto culminante), um momento em que o seu sistema de cinema e a sua representação do mundo atingem a perfeição, com o seu tom agridoce, a sua mistura de intensidade e sublimação. Ophuls retomaria vários temas deste filme e inclusive algumas situações narrativas, repetidas de modo quase textual naquele que é o seu filme mais admirado, **Letter From an Unknown Woman** (que também é a representação de uma Viena imperial ideal e idealizada, através de Zweig, ao passo que em **Liebelei** estamos em Schnitzler) e também em **Madame de...**. Como em **Letter From an Unknown Woman** e em **Madame de...**, há em **Liebelei** um episódio em que os dois amantes são os últimos a parar de dançar, num café e há uma viagem imaginária no Prater. Como em **Madame de...**, sabemos que um dos homens foi morto no duelo porque só ouvimos um disparo (em **Madame de...** este efeito é utilizado de modo discreto, em **Liebelei** é o preâmbulo de um desenlace sombrio e desesperado). A matriz de **Letter From an Unknown Woman** e de **Madame de...** está em **Liebelei** e estas três obras-primas formam um tríptico realizado ao longo de vinte anos, de 1933 a 1953, em três países diferentes, em três sistemas de cinema diferentes, em três línguas diferentes. **Liebelei**, **Letter From an Unknown Woman** e **Madame de...** são de certa forma o mesmo filme ou três faces de um só filme, percorrido pelo fio da representação amorosa, da flutuação constante entre o jogo e a seriedade, num percurso que desemboca na morte, através de um duelo, de um rito social expiatório.
Muitos comentadores sublinham o papel fundamental da música em **Liebelei**, que começa durante uma representação de *O Rapto do Serralho*, termina ao som da quinta Sinfonia de Beethoven e utiliza diversos outros temas da música clássica. Na mitologia de Viena, uma cidade que para Ophuls era mítica e não real, a música de concerto tem um papel central e na peça que deu origem ao filme o pai de Christine e ela própria são músicos. Na sequência de abertura, durante a representação da ópera, o paralelo entre a vida e a arte, entre a narrativa da ópera e a vida dos protagonistas, conta menos do que a organização do espaço e do tempo suscitada pela representação operística. Nesta sequência, a representação musical suprime praticamente todos os diálogos, reduzindo-os ao mínimo e impõe o seu tempo aos acontecimentos. A disposição de

um teatro, com as suas camadas sociais nitidamente estratificadas, apresenta uma redução da sociedade, que vai das duas amigas, que estão nos lugares mais modestos do teatro, até o solene imperador, que não vemos. Sobretudo, a disposição de um teatro, com a sua clara separação entre palco e público e entre os seus diversos andares, cria um autêntico e perfeito cenário para o encontro dos protagonistas, que estão todos presentes nesta cena de abertura, onde se ata a história: Christine e Mitzi, Fritz e Theo, o pai de Christine e o Barão. A distância entre a galeria onde estão as jovens e a plateia, onde estão os rapazes, permite um jogo complexo entre picados e contra-picados, num movimento constante que está na essência da arte de Ophuls e que atingirá a sua maior complexidade no segundo episódio de **La Ronde** e a sua forma mais declarada no circo de **Lola Montès**. Mais, a verticalidade e o tema da queda física na sequência da ópera (os binóculos) antecipam uma outra queda no fim do filme, a de Christine, que não vemos, cuja morte está fora de campo, tal como a de Fritz. Mas neste filme a música também é objetiva. A música, arte do tempo e feita de tempo, assinala o período que resta à baronesa, ausente do teatro, para estar com o amante antes do regresso do marido (ambos virão do teatro, em momentos diferentes). A esta magnífica sequência de abertura, faz eco a sequência do duelo e da morte de Fritz, também ela dominada pela música. E por mais que se rejeite a velha ideia segundo a qual as quatro notas iniciais da quinta Sinfonia de Beethoven simbolizam "o destino que bate à porta", é impossível não aderir a esta interpretação em **Liebelei**. Começamos por ouvir a música de modo objectivo, num ensaio da orquestra do qual o pai de Christine é chamado, embora a música e o ensaio continuem (a vida continua sem nós). Como na sequência da ópera, o desenrolar da música serve de "relógio" à ação e no momento em que já não podemos duvidar que Fritz morreu, volta o tema principal, o do destino, da fatalidade que fez com que Fritz morresse por uma mulher que já não amava e com quem rompera por Christine (na peça, a relação dele com Christine é menos idealista, mas estamos em Ophuls). Pode-se estabelecer analogias entre os arabescos da música e os do filme de Ophuls, desenrolar generalidades sobre este tema, mas estas duas sequências materializam de modo inegável a musicalidade do seu cinema, mostram a que ponto a música está no corpo deste filme.

Em fins dos anos 50, quando Ophuls era considerado *"um mestre menor bem amado"*, Richard Roud observou num opúsculo (*Max Ophuls – An Index*, 1958, um dos primeiros estudos dedicados a Ophuls): *"Quais são os temas de Ophuls? A resposta mais simples é: as mulheres. Quase sempre, mulheres apaixonadas e infelizes ou a quem o amor traz algum tipo de infelicidade".* Em nenhum outro filme de Ophuls este tema é levado tão longe como em **Liebelei**, certamente não em **Madame de...**, com a sua protagonista frívola e não muito inteligente ou em **Lola Montès**, com a sua atriz-cortesã transformada em atração de circo, nem sequer no pungente **Letter From an Unknown Woman** com o seu amor eterno e eternamente sem reciprocidade. É só em **Liebelei** que uma mulher morre, literalmente, por amor. Depois, na breve conclusão, é a neve, símbolo da pureza, sobre a qual caíra morto o homem, a neve que cobre a paisagem vazia sobre a qual o homem e a mulher haviam jurado e sentido eterno amor.

Antonio Rodrigues