

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

**A LITERATURA E OUTRAS ARTES NO FILME
PARSIFAL DE HANS-JÜRGEN SYBERBERG**

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em

LITERATURA / LITERATURA COMPARADA
variante temática LITERATURA E CINEMA

EMÍLIA QUITÉRIA DE COLOS PIEDADE

**FARO
2004**

Emília Quitéria de Colos Piedade

Departamento de Letras Clássicas e Modernas

Orientadora: Professora Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares

Data: 14 de Outubro de 2004

Título da dissertação: A Literatura e Outras Artes no Filme *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg

Júri:

Presidente – Professor Doutor Pedro Alfonso Ferré

Vogais – Professora Doutora Maria Teresa Alves de Araújo

Professora Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Mirian Estela Tavares, minha professora e orientadora, por me ter aberto as portas de vários mundos novos e pelo apoio e disponibilidade constantes durante a realização deste trabalho

Ao Professor Doutor Pedro Alfonso Ferré

À Professora Doutora Ana Isabel Soares

A Natália Laranjinha

A Bruno Silva

Ao Departamento de Letras Clássicas e Modernas

RESUMO

O filme Parsifal de Hans-Jürgen Syberberg apresenta uma composição cinematográfica alegórica, análoga a formulações teóricas do filósofo Walter Benjamin, composição que nos seus aspectos formais, temáticos e imagéticos pode ser colocada em paralelo com poesias de Charles Baudelaire e com alguns aspectos da obra de Théophile Gautier, sendo relevantes para este paralelismo a relação das obras dos autores acima referidos com as artes plásticas e a música.

Palavras-chave: Literatura Cinema Alegoria

Índice

Introdução	6
1. – Os Autores e as Obras	9
2. - Abertura	54
3. - Acto I	70
4. - Acto II	99
5. - Prelúdio e Acto III	128
Conclusão	146
Bibliografia e Filmografia	150
Índice das figuras	154

A Literatura e Outras Artes no Filme *Parsifal* de Hans- Jürgen Syberberg

Introdução

A escolha do filme *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg como objecto de estudo principal da presente dissertação deve-se ao facto de o referido filme concretizar, na sua composição cinematográfica, aspectos da estética contemporânea, que foi um dos assuntos abordados durante o período curricular do mestrado.

Propomo-nos no presente trabalho realizar um estudo comparativo que tem por objecto as analogias entre o filme *Parsifal* e alguns aspectos das obras literárias que o visionamento do filme nos leva a evocar, nomeadamente *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire e *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. Desta aproximação entre o filme e as obras literárias resultou a necessidade de referir e interpretar também a presença e função das artes plásticas e da música.

No primeiro capítulo procuramos começar a concretizar este propósito justificando a escolha dos termos da comparação: deve-se esta escolha à presença, no filme, de motivos temáticos, ideológicos e formais provenientes das artes plásticas e da Literatura, e à influência dos processos próprios destas artes no *modus operandi* do realizador na sua composição cinematográfica. Intentamos igualmente demonstrar a presença a um nível estrutural de conceitos filosóficos de Walter Benjamin.

Na prossecução do nosso objectivo, seguimos o princípio organizativo de acompanhar a descrição e descodificação do objecto fílmico com os comentários e interpretações que nos parecem relevantes para colocar em paralelo o desenrolar do filme e as analogias que se nos vão apresentando com a Literatura e outras artes.

Um dos objectos da obra cinematográfica em estudo é a filmagem da ópera *Parsifal* de Richard Wagner. O segundo capítulo contém a análise e comentário da filmagem da Abertura da referida ópera e nele apresentamos a nossa interpretação da apresentação que o

cineasta faz dos processos cinematográficos e opções estéticas que serão essenciais na composição da totalidade do filme.

Seguidamente, no capítulo 3, procedemos à análise da filmagem do primeiro acto da ópera, fazendo ressaltar que a forma de tratamento cinematográfico da obra operática se enquadra numa perspectiva contemporânea, tal como viemos a defender desde o primeiro capítulo. Emergem desta análise: a composição alegórica ; a analogia com a poesia de Baudelaire a nível estético, temático e imagético; a presença da pintura de Jan van Eyck e de Caspar-David Friedrich como elementos relevantes para a montagem do filme.

O capítulo 4 apresenta o estudo do Acto II, em que se faz a comparação entre o tratamento imagético da figura feminina, a nível estético e ideológico, no filme, na poesia de Baudelaire e no romance de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*. Também se destaca a semelhança de posicionamento estético entre o cineasta e os dois autores literários referidos, nomeadamente na questão do formalismo estético.

O capítulo V contém o comentário sobre o Prelúdio e o Acto III da ópera. Relativamente ao Prelúdio, analisamos o significado teórico do tratamento feito pelo cineasta dos elementos significativos usados durante o filme; quanto à análise do Acto III, refere-se sobretudo à noção de andrógino e ao seu paralelismo com a noção análoga em Théophile Gautier.

A comparação que pretendemos fazer vai integrar elementos de diferente natureza – formais, temáticos, imagéticos, teóricos - e mostrar a relação estabelecida entre eles, no produto resultante deste inter-relacionamento: o filme.

A comparação incidirá essencialmente sobre:

O filme de Hans-Jürgen Syberberg *Parsifal*;

Excertos de poemas de Charles Baudelaire de *As Flores do Mal*;

O romance de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*, e o seu poema *Contralto*.

A obra teórica de Walter Benjamin *A Origem do Drama Barroco Alemão*;

Serão ainda considerados, pela sua relevância para a realização da comparação:

O *libretto* da obra operática de Richard Wagner *Parsifal*;

O romance de Wolfram von Eschenbach *Parzifal*;

Obras pictóricas de Caspar-David Friedrich, Jan van Eyck e Mark Rothko.

1- Os autores e as obras

O filme *Parsifal* de Hans-Jurgen Syberberg foi realizado em 1982, a seguir à sua obra mais conhecida, *Hitler, ein Film aus Deutschland*. *Parsifal* apresenta a filmagem da ópera homónima de Wagner, realizada num estúdio, em Munique. A interpretação instrumental é da responsabilidade do maestro Armin Jordan, que no filme interpreta um dos principais papéis, Amfortas, cantado em sincronia por Wolfgang Schuter. *Parsifal* é cantado por Reiner Goldberg e representado na forma masculina por Michael Kutter e na forma feminina por Karin Krick, ambos actores não profissionais. Gurnemanz é cantado e representado por Robert Lloyd e a personagem mais importante no filme, Kundry, é cantada por Yvonne Minton e representada por Edith Clever, que participou em outros filmes de Syberberg, como personagem principal ou até como personagem única. Mas este filme não é uma filmagem de uma ópera. O que é mostrado, entrelaçado com as cenas da ópera, são evocações de episódios da vida de Wagner, referências à história do cinema, referências a outros filmes de Syberberg e referências à cultura e à História alemã e europeia. Tal como na obra fílmica anterior, Syberberg faz o que ele próprio designa como “o trabalho de luto” (*Trauerarbeit*) pelo passado recente do seu país. Syberberg afirma:

“O cinema é confundido com arte de massas, com a *fast food* do *show business*. (...)

Durante uma geração os filhos da Alemanha aprenderam as estatísticas de Auschwitz, as virtudes da revolução(...) Mas não se aprende a chorar através de estatísticas, e como poderemos enfrentar a nossa culpa? Também isso requer os seus ritos próprios. Quem poderá ensinar aos alemães o mito e a ética do luto, o novo mito e a nova ética, próprios do nosso tempo, com as velhas doutrinas [racionalistas] da nossa tradição?”¹

O cineasta assume que a sua arte deve ter uma função interventiva, embora a natureza desta intervenção seja muito especial: faz-se pela via da representação do mito, contra os

¹ Syberberg, *A Filmmaker from Germany*, pp 35-36

procedimentos racionalistas, que provaram ter-se encaminhado para o desastre. Para algo que nasce intimamente de cada um de nós, o remédio só poderá ser uma experiência íntima, mística.

“Hoje temos de tornar-nos responsáveis directos por tudo o que acontece – muito mais responsáveis do que se estivéssemos numa monarquia ou numa ditadura. E, logo, muito mais responsáveis pela eleição de Hitler e pelas suas consequências. No entanto não devíamos esquecer (...) que somos mais do que nunca prisioneiros (...) de um processo histórico geral (...) que no passado podia ser atribuído a figuras históricas, ao espírito do Mundo ou ao Destino. *Isto* vem de dentro de nós, eventualmente está à volta de nós e dirigindo-se para nós; as nossas decisões são como antigos desejos e terrores de pesadelo, quando, enquanto indivíduos, nada podemos fazer para parar *isto*, apesar do facto de que a liberdade individual tem aumentado, ou assim parece.”²

O visionamento do filme *Parsifal* revela uma obra feita assumidamente em relação com uma certa reflexão teórica contemporânea sobre a Arte. O filme é uma obra conceptual, apresentando em imagens, em relações espaciais entre os elementos constituintes da montagem dentro do fotograma, em movimentos de câmara, em relações entre o corpo dos actores e o cenário, nos elementos constituintes do cenário e na forma da montagem, conceitos e concepções teóricas reconhecíveis como pertencentes à reflexão sobre as artes do nosso tempo. Mas também reconhecemos que o filme contém uma reflexão (e um julgamento) sobre a História em geral e sobre a história da cultura europeia e da nação alemã em particular. A nossa interpretação do filme leva-nos a filiar esta reflexão na perspectiva filosófica de Walter Benjamin, cuja obra é essencialmente uma filosofia sobre *o pensamento da História*. Nos dois autores, o sentimento vivencial do processo histórico liga-se com a culpa e com a assunção da história como catástrofe, queda. Na passagem

² Op.cit. p. 39

acima, o cineasta liga esse sentimento a uma intenção presente na sua criação artística: o cinema como meio de fazer o luto e ensinar a culpa.

O paralelismo de pontos de vista entre o cineasta e o filósofo atinge igualmente aspectos formais na composição do filme. Eis o que Syberberg declara sobre as suas intenções relativamente à forma da composição cinematográfica:

“Esta depravação das artes contemporâneas deveria por isso ser contrabalançada com qualquer coisa que jaz sob todas as prévias manifestações do radicalismo artístico, com um novo grau de intensidade por meio de novos materiais e padrões mais exigentes, e com uma maior competência técnica. Deveria ser um todo composto de diferentes estilos, géneros, uma simultaneidade de arte, pornografia e pureza, uma combinação de simplicidade e complexidade nunca vista, que remete para o olvido as normas e a questão de saber se isso é arte ou outra coisa completamente diferente. Que interesse tem saber se isso é teatro, filme ou fotografia, ou História, ou romance ou Literatura em geral? O que interessa é que exista, tenha vida e deixe para trás tudo o que já é mais do que conhecido, criando novas leis, sendo inimitável, porque é exclusivamente uma criação a partir do que só pode ser encontrado dentro de nós próprios. É isso que todos procuram, o que é conhecido por nomes diferentes, imagens e sons, mas nunca verdadeiramente redutível nem a uma coisa nem a outra, e certamente impossível de encontrar, seja um acto de amor, o trabalho do demónio ou piedosa missão do Céu na Terra.”³

Confrontamos esta declaração de intenções estéticas por um lado com a descrição que Guy Scarpetta, autor de ensaios sobre as artes do nosso tempo, realiza sobre o que, na sua opinião, é característico da Arte contemporânea, ou, nos seus termos, pós-moderna, e por outro lado, confrontaremos a seguir a mesma passagem com alguns aspectos da teoria de Walter Benjamin.

³ Op. cit. p. 40

Guy Scarpetta interroga-se, na sua obra teórica *L'Impureté*: “De que modo somos pós-modernos?” Esta questão, afirma, não é puramente teórica. É colocada pelos criadores da Arte e pelos que reflectem sobre a Arte. E o que é certo, explica, é que não há uma resposta única, globalizante, uma espécie de programa estético. O que de facto lhe parece certo é que cada autor de obras de arte - ou de teorias sobre a Arte - terá de inventar a sua própria resposta, o seu próprio caminho. Para este teórico, o Autor deve procurar em si a fonte da sua própria criação, sem submissão a normas de “ismos” restritivos, e até sem se submeter aos códigos de género ou de arte, sem se submeter aos programas estéticos deste movimento ou daquele. Há ainda a notar, segundo o referido pensador, que, nesta nova estética da impureza dos géneros e das artes, deixa de ser interdito tratar, por exemplo, de temas do romantismo, cuja estética foi quase totalmente renegada pela espírito “modernista”; mas deve sublinhar-se que podemos proceder assim desde que o modo de tratar os temas e de utilizar as formas estéticas do passado, de qualquer época ou corrente, não implique que sejam eleitas como “a verdade”, “a única forma aceitável” de arte. Podemos, contemporaneamente, utilizar tudo o que quisermos, mas *em segundo grau*, com distanciamento, sem inocência. Podemos fazer arte “à maneira de”, ironizar, realizar *pastiches*.

A tomada de posição de Syberberg ilustrada na passagem atrás citada e a sua concretização temática, formal e técnica nas obras que realizou, fundamentaram, da parte de Scarpetta, a inclusão do cineasta no pós-modernismo, isto é, no grupo de autores que apresentam o *modus operandi* que o referido pensador considera próprio das Artes contemporâneas, *modus operandi* que se destaca dos movimentos pertencentes às artes e teorias sobre a Arte do início do século XX, ou seja, a chamada *Modernidade*.

O filme *Parsifal* apresenta, em numerosas sequências, o que Guy Scarpetta designa por *montagem vertical*: não é apresentada uma sucessão narrativa no tempo mas

apresentam-se, associados de diversas formas, elementos provindos de momentos temporais diferentes, de géneros artísticos diferentes, misturados no espaço do fotograma; ou, como se tivéssemos uma sobreposição de fotogramas, mostram-se, sobrepostos, elementos de estratos significativos diversos. Por exemplo, numa determinada sequência, vemos, simultaneamente: o ecrã totalmente ocupado pela imagem do céu do filme *Viagem à Lua* de Méliès; numa parte do ecrã, as ruínas do templo do Graal que serviu de cenário à ópera *Parsifal*, no tempo de Wagner; uma imagem do colarinho de um *robe-de-chambre* de Wagner; a representação de segmentos narrativos da lenda de Parsifal, feita por marionetes; Parsifal criança a assistir à representação deste teatro; um pano igual ao céu de Méliès, mas em cores, como palco do teatro de marionetes, pano que já tínhamos visto como manto de Herzeleide, mãe de Parsifal. E, claro, sempre presente, a música de Wagner, que é, na cena descrita, a Abertura. Syberberg diz, em *Notes...* p. 24 “Este movimento da câmara é também útil às cadeias de associação desejadas, que, desenvolvendo-se lentamente, correspondem aos *leitmotiven* desta música e dão nascença a um tecido de relações ópticas e acústicas.” Scarpetta caracteriza o modelo da narrativa literária e do cinema contemporâneo exactamente como *polifónico*, numa apropriação dos códigos da arte musical. A composição da imagem que o cineasta pretende é análogo ao modo de composição musical particular criado por Wagner- associação de *leitmotiven*. É de natureza estrutural a analogia entre o filme e a música.

Relevante para a interpretação do complexo filme que nos propomos estudar é a aproximação da forma de composição deste com alguns aspectos das teorias de Walter Benjamin. Nas obras deste filósofo, a teorização sobre a Arte liga-se essencialmente a uma reflexão sobre a História. Nas suas obras encontramos a teoria de que o pensamento *sobre a História* característico do seu tempo, é um olhar *alegórico* sobre o passado: para Benjamin, o pensamento seu contemporâneo torna o facto histórico em *ruína* porque o retira do todo

orgânico vivo no qual era, por isso mesmo, também vivo. O facto histórico torna-se, então, máscara de algo que foi real, e máscara mortuária porque é fragmento privado da pertença ao todo, como um membro separado do corpo vivo. A vivência histórica do homem e a História enquanto estudo do passado seriam, não o relato dos factos passados com a fidelidade possível, ou a história das sucessivas modificações e sucessos rumo a um presente, mas sim a sequência contínua da morte e decomposição, dissipação, dos seres, dos factos. A História enquanto estudo do passado não nos proporciona o conhecimento do caminho para estádios superiores ou pelo menos melhores; o movimento histórico é entendido como um estado de catástrofe constante, como uma produção ininterrupta de cadáveres. Nunca conhecemos os factos do passado. Isso não é possível. O que temos são restos que não nos mostram nunca o que as coisas e os eventos foram, pois apenas conhecemos as ruínas que ficaram do que foi; nunca conhecemos o passado, as coisas enquanto vivas, inseridas na sua verdadeira teia de relações, mas apenas as suas máscaras mortuárias, fragmentos deslocalizados do contexto original. Consequentemente, ao tentarmos reconstruir o passado, apenas realizamos recomposição de restos. O original não será, nunca mais, presente. E já que a técnica actual permite juntar facilmente reproduções de imagens de diversíssimos momentos históricos, esta prática é uma composição espacializada de coisas retiradas do seu tempo, que podemos ter todas presentes ao mesmo tempo. Tal procedimento, consideramo-lo análogo à forma da composição cinematográfica efectuada por Syberberg na sequência atrás descrita, como na maior parte do filme: várias linhas de sentido, referências tornadas imagem, da vida de Wagner, da história do cinema, da origem popular das narrativas míticas e do seu uso no período nacionalista e “popular” do período romântico, todas apresentando-se em simultâneo, como um *puzzle* de pedaços de história, presente e passada.

Para Benjamin, o Homem seu contemporâneo tudo vê com um olhar de despedida, no momento da catástrofe do mundo, em que os factos e as coisas só têm uma ressurreição porque o alegorista os salva, recompondo-os num *puzzle* criativo – já não o que foram, integrados no seu próprio momento, mas coisas mortas, petrificadas na sua própria máscara, misturadas e entrelaçadas secundo a criatividade do alegorista. Estas duas noções - catástrofe do mundo e conseqüente melancolia – são fundamentais no filme *Parsifal*. Como podemos *ver* no filme, tornada matéria cinematográfica, a catástrofe do mundo, entendida como conceito filosófico de análise da realidade contemporânea? É preciso, primeiro, fazer ressaltar que a noção de catástrofe atinge o próprio modo de ser dos elementos em uso: as imagens que Syberberg usa são imagens de coisas *após*, são uma espécie de restos reciclados de coisas que já foram, depois do desmoronamento. Alguns exemplos: a utilização de imagens de filmes “que já foram”: o céu de *Viagem à Lua* de Méliès; imagens de filmes anteriores de Syberberg; no terceiro acto, Parsifal transporta Kundry inconsciente, por um labirinto, rodeado de imagens de Edith Clever em outros filmes que a actriz fez; imagens de cenários utilizados nas óperas de Wagner, quando este ainda estava vivo; as marionetas têm o rosto dos intérpretes das apresentações do tempo de Wagner, e estão vestidas com roupas que são a réplica das que foram usadas no tempo de Wagner; há igualmente uma réplica do cavalo de Brünnhilde também do tempo de Wagner. Durante o filme, os mesmos objectos são usados várias vezes, ora como constituintes do cenário ora como elementos de significação variada. As coisas valem no seu *depois de*. A lógica visível é a da reciclagem. Por outro lado, esta ideia é realizada ainda de outra forma: concretizando o seu ideal de *mixage* de géneros, Syberberg recorre inúmeras vezes à pintura, que no filme desempenha diversas funções. A Literatura tem uma presença essencial no filme.

A ópera *Parsifal* é uma história de redenção. O Graal, elemento essencial da narrativa, é ele mesmo um símbolo de redenção. Em Syberberg, trata-se da redenção da

História. E novamente, é possível fazer a relação a Benjamin: o homem seu contemporâneo, ao considerar o passado, procede por meio de *alegoria*. O *alegorista* procede a uma *redenção* ao tomar os restos do passado e realizar com eles uma montagem, não reprodutiva do passado, o que não seria possível, mas permitindo-lhes representar alegoricamente algo que foi, e que agora é reorganizado segundo as intenções e aspirações do alegorista, para significar outras coisas. Por isso, é duplo o sentimento do alegorista: melancólico, porque nada é verdadeiramente recuperável, as coisas perdem o seu ser original, tornam-se máscaras mortuárias e passam a significar outras coisas; mas afinal essa é a única forma de as salvar do nada. Tornam-se *máscaras mortuárias*, reunificadas através de uma composição alegórica. Estas noções tornam-se visíveis no filme. Syberberg vai mostrar-nos a ópera, aspectos da vida de Wagner, o colapso da cultura alemã, mas alegoricamente. Um dos elementos dessa alegoria visual é uma enorme máscara mortuária de Wagner, feita segundo uma fotografia da máscara original.

Serge Daney, que visitou o estúdio de Munique durante a filmagem do *Parsifal*, conta, no artigo *Syberberg dans la Tête de Wagner* :

“Resta o *décor*. Eu disse que nos fazia pensar num rosto. (...) tratava-se realmente de um rosto. Não de qualquer rosto. O rosto de Wagner. E não um qualquer Wagner. A sua máscara mortuária. Os blocos cinzentos, uma vez colocados juntos, reconstituíam o rosto do autor de *Parsifal*, morto. Este conjunto de cubos cinzentos é o *décor* do filme. (...) A cada zona corresponde uma personagem. Pareceu-me que Kundry e Parsifal cantavam sob um rochedo pontiagudo e com dois buracos. Normal, estes buracos eram as narinas mortas de Wagner!” (...) “[Parsifal] passa perto de uma parede sobre a qual é projectada uma imagem de Kundry-Clever. Uma imagem que eu reconheço porque se trata do cartaz do filme de Peter Handke *La Femme Gauchère*. No filme, outras fotografias de Clever são projectadas, imagens dos grandes desempenhos da actriz no teatro. (...). É apenas um exemplo da maneira

de fazer de Syberberg. Recuperação? Se assim o quisermos. Eu vejo nisso, sobretudo, o desejo de alguém que vem sempre *depois*, o mendigo genial que tudo recolhe, o *último cineasta*.”⁴

Relacionamos o comentário de Daney com a intenção expressa por Syberberg de se colocar numa lógica de reciclagem, de uso dos restos, sempre numa reutilização, num fazer em segunda linha, numa lógica de depois do colapso das grandes afirmações, dos grandes sistemas, dos grandes movimentos ideológicos e estéticos – depois do tempo da intransigência e da *pureza* dos “ismos” da Modernidade do século XX.

Além da máscara mortuária gigantesca, a presença de Wagner no filme faz-se através de máscaras mais pequenas, da projecção, também gigantesca, da fotografia da máscara mortuária original, de marionetas de Wagner, do aparecimento do *robe-de-chambre* que referimos antes. O perfil da grande máscara é utilizado como cenário de numerosas cenas, e uma fenda entre o nariz e o queixo vai ser utilizada como um *portal* de grande importância cénica e conceptual no filme. A máscara gigante de Wagner e este portal-boca têm uma função semelhante: são portais que dão acesso a locais importantes para a narrativa e são componentes do sistema de conceitos contido no filme, permitindo tornar *visíveis* noções abstractas.

Em momentos do filme em que o tema a apreender é a queda na tentação maléfica, a acção do Mal contra a resolução, pelo herói, do problema colocado pela narrativa, Syberberg dá um alcance diferente, muitas vezes amplificado, relativamente à narrativa da ópera, às acções dos protagonistas. Este procedimento torna-se possível, frequentemente, por meio de associações provindas de obras pictóricas. Um dos pintores que encontramos algumas vezes no filme é Hieronymus Bosch, cujas obras Syberberg mostra como uma espécie de *reforço* nas cenas em que o tema é o erotismo, e a sedução sexual como símbolo

⁴ Daney, *Syberberg dans la Tête de Wagner*, *Cahiers du Cinéma*, V, 1981-82, p 95

de todo o mal. Especialmente através da citação de *O Jardim das Delícias*, o realizador amplifica o significado e o efeito emocional e estético da cena operática. Numa cena, Syberberg projecta, como parte do fundo, imagens de *O Jardim das Delícias*, enquanto na ópera o herói, Parsifal, está no jardim do feiticeiro Klingsor, a ser tentado sexualmente pelas raparigas-flores, mulheres-demónios (*Teufelrinen*) que seduzem os cavaleiros, e que contribuíram para a perda da Lança Sagrada e para a derrota dos guardiões do Graal. O mundo caótico do quadro está em fundo: corpos nus em atitudes lascivas, e a figura fálica constituída por duas orelhas e uma lâmina, enquanto em primeiro plano as raparigas-flores cantam apelos a Parsifal, tentando seduzi-lo e forçá-lo à queda no Mal. Assim apreendemos a noção de tentação sexual como símbolo de toda a tentação maléfica, noção comum ao *libretto* da ópera e à intenção de Syberberg, que a amplia conectando-a com a queda da nação alemã, e, através da citação de Bosch, a amplia ainda mais, pois nos leva a nós a ampliá-la até uma significação universal, por causa da recepção da obra de Bosch: vemos este quadro como a imagem da queda da Humanidade no pecado. Sabe-se que o pintor não pretendeu fazer a apologia do prazer, pelo contrário, também ele tinha a consciência da crise moral, espiritual e religiosa na Europa do seu tempo, e a sua obra pretende ter uma função moralizadora, daí a escolha da sua sugestiva pintura.

Mas a ideia de fim, de queda e de colapso, fundamental na reflexão benjaminiana, está presente ainda de outras maneiras, essenciais para a existência do filme. O realizador faz um filme sobre Wagner, e também sobre a obra de Wagner. Tal escolha, face às intenções ideológicas que declarou, tem uma forte consistência no sistema coerente de noções em que o filme funciona. O mundo operático das obras da maturidade de Wagner (que desempenham um papel tão importante em outros filmes deste cineasta) tem, afinal, como grande tema, a catástrofe do Mundo: em *O Anel do Nibelungo*, Wotan é um herói cujo desenvolvimento narrativo se compreende como caminho para o seu próprio fim, para o seu

próprio crepúsculo e para o crepúsculo do mundo do qual é o Deus. Wotan é a figura da incapacidade de resolver os compromissos criados pelos seus desejos. Ele acaba por só poder desejar o seu próprio fim. No final do *Crepúsculo dos Deuses*, o Grande Tempo acaba em fogo, morto Siegrid, o herói que introduziu a liberdade de acção, mas que tem de desaparecer porque ainda pertence ao antigo mundo. Segundo as indicações de Wagner no *libretto*, à frente do clarão do incêndio, uma humanidade vulgar ocupa o palco, não-heróis, gente pequenina. O velho mundo morreu, o novo não se lhe compara.

Considerando ainda os aspectos temáticos e formais que temos vindo a estudar, passamos a aprofundar a análise do *modus operandi* que concretiza a opção estética declarada por Syberberg. Como se realiza essa opção de chamar ao presente do filme as citações de outros tempos, outras artes, outros géneros, e outras linhas narrativas que não a da ópera? Um dos procedimentos cinematográficos utilizados para este fim consiste na estratégia técnica de utilizar como fundo e cenário um ecrã opaco sobre o qual são feitas projecções frontais de imagens em diapositivo, obtidas previamente à realização do filme. Deste modo o realizador entrelaça na narrativa da ópera citações visuais de outros estratos significativos. Muitas vezes associa, à representação dos actores e às projecções, objectos que dispõe na cena. E muitas vezes faz projecções sobre objectos e sobre o vestuário dos actores. Ele próprio descreve do seguinte modo esta forma de composição cinematográfica:

“Três anos de preparação: mais de quatro mil diapositivos, feitos por mim, fabricação de um arsenal de marionetas históricas, maquetas, montagens fotográficas a partir de citações particulares da História, da cultura europeia, construções de natureza muito particular, e aqui está o resultado de tudo isso (...) Eu fiz cada vez mais a experiência da forma segundo a qual a imaginação nasce da capacidade de fazer combinações de realidades diferentes, realidades da matéria e do espírito, citações, e combinações de observações no terreno. (...) Uma imaginação do tipo da minha não é de natureza inventiva, não é dotada

para desenhar, nem mesmo para ler uma partitura, representar uma comédia ou escrever poemas, ser poeta no sentido tradicional. A sua particularidade reside na faculdade de combinação do que encontra como já dado, de forma a despertar em nós um terceiro termo, óptico-acústico, talvez também olfactivo, táctil, gustativo. Esta necessidade patológica, maníaca, de recolher, de pesquisar, de se informar, escoá-se para um abismo de esquecimento dos nomes, dos rostos, das palavras, das imagens e dos sons. Mas este olvido é também a condição e a base da memória meditativa. Tudo está ao serviço deste Novo que agora é produzido, completamente filtrado pela minha própria pessoa e pela minha própria vida. O conjunto ainda e sempre controlado em última instância, enriquecido por contributos ou reorganizado e reduzido, na mesa de montagem, o conjunto do que agora será, enfim, um filme à minha maneira.”⁵

Assim, a técnica utilizada por Syberberg, e que serve a pretendida *forma do filme* é já por si a concretização da concepção benjaminiana – Syberberg materializou, no objecto fílmico, através dos procedimentos cinematográficos, o método de composição alegórica conceptualmente construído por Benjamin

O filme *Parsifal* concretiza a *memória meditativa*, a recuperação melancólica do que o tempo matou. A melancolia aparece em Benjamin e Syberberg enquanto instrumento de tornar presente o rosto morto das coisas passadas, das coisas que recolhemos depois do seu fim. Este é um procedimento lutuoso e melancólico – melancolia pela morte dos factos, dos seres, que leva o alegorista à tarefa da redenção. Susan Sontag faz, sobre a presença do tema da melancolia nos filmes de Syberberg, a seguinte apreciação:

“Rejeitando o naturalismo, os românticos desenvolveram um estilo melancólico:

intensamente pessoal, o alcance do seu Eu torturado, centrado na agonia do artista e da sociedade. Os pós-românticos como Syberberg tratam a melancolia de forma impessoal. O

⁵ Syberberg, *Parsifal Notes sur un Film*, p 38

que agora é essencial é a relação entre a memória e o passado: o conflito entre a possibilidade de lembrar, de continuar, e a atracção do oblívio. (...) Walter Benjamin sugere que a melancolia é a origem da verdade – quer dizer, exactamente – compreensão da História. (...) Syberberg partilha alguns aspectos da concepção benjaminiana da melancolia: uma melancolia positiva, instrumental.(...)”⁶

Sentimento de estar no fim, depois da catástrofe, melancolia e necessidade de redenção, por causa da culpa – como contar, como mostrar sentimentos e ideias, como torná-los imagens? Como se pode desvelar o cerne da história, qual Graal misterioso e escondido, elemento espiritual, logo, por natureza, invisível? Syberberg realiza de diferentes formas esta tarefa de transposição para o *visível*. O Graal, objecto dos esforços do herói, tal como a tarefa de realizar tal filme é objecto dos esforços do cineasta, demonstra-nos o caminho, quer dizer, o tratamento cinematográfico de que é objecto demonstra, ilustra, o procedimento geral que constrói a forma do filme. Neste, o Graal aparece em múltiplas formas – ele foi, ao longo dos séculos, um objecto associada a variadas tradições, símbolo de diferentes ideias, integrado em diferentes campos de sentido, desde cornucópia pagã, vaso de rituais druídicos, alegoria do corpo feminino, cálice da última ceia, objecto vindo de uma civilização extraterrestre... No filme, ele aparece como corpo feminino, como cálice e como uma pedra, e neste avatar segue a obra medieval *Parzifal*, de Wolfram von Eschenbach.

Mas o que vemos nós, espectadores do filme? Vemos o Graal como uma pedra, mas esta pedra é um sólido regular, que reconhecemos como algo já visto e, por boa memória ou investigação, acabamos por compreender que se trata do sólido geométrico representado no quadro de Albrecht Dürer *Melancolia I*. Neste caso particular, Syberberg levou-nos a evocar um dos temas do filme, a melancolia, citando por metonímia a referida obra

⁶ Syberberg, *a Filmmaker from Germany*, p 24

pictórica. Tornou assim presente e deu uma imagem ao conceito, através do efeito estético causado no espectador. Por outro lado, o cineasta evoca o filósofo Walter Benjamin, que em *A Origem do Drama Barroco Alemão* interpreta a referida obra de Dürer considerando a personagem representada como a figura do meditativo melancólico, que vê na História um drama trágico. Na perspectiva daquele filósofo, tal figura e tal concepção teriam sido herdadas pelo pensamento do período barroco. Benjamin admite que a pedra, no quadro de Dürer, possa ser um símbolo do reino da terra, frio e seco, e concebido como um reino infernal. Entre as variadas leituras que se fazem desta obra de Dürer, figura a que atribui a este sólido, um icosaedro resultante da dupla truncagem de um cubo, a natureza de símbolo da masculinidade. De facto, o sólido geométrico apresenta o vértice superior truncado, enquanto o vértice inferior não é visível, ou porque foi truncado ou porque está no interior da Terra. Estas duas interpretações praticamente opostas encontram eco no trabalho que o realizador fez sobre este motivo: por um lado, o Graal é conotado com o corpo feminino, a Terra enquanto deusa-mãe pagã e a sua versão cristã demonizada, o Antigo Demónio ou Antiga Vénus, sedutora satânica; por outro lado, não podemos deixar de aproximar a imagem do sólido geométrico de Dürer com uma outra imagem que Syberberg associa a Klingsor, o vilão da narrativa, a imagem de um falo truncado, que reforça um dos motivos importantes do *plot*: Klingsor ganhou o seu poder maléfico, origem dos males e problemas que motivam os actos heróicos de Parsifal, através da auto-castração. Veremos ao longo deste estudo que as noções de Graal, corpo feminino, mulher como sedutora maléfica, caverna, reino ctónico, mineral, Mal universal, constituem um sistema coerente que o cineasta constrói imagetivamente de diversas maneiras. Syberberg evoca temas, teorias, reclamando por meio de imagens a nossa memória cultural, colocando-nos assim em *campos de sentido*, neste caso numa dada perspectiva sobre a História, a de Walter

Benjamin. Assim fazemos com ele o *Trauerarbeit*, o luto melancólico, que é o objectivo, em última instância, do filme.

Outra característica desta evocação é *hipersignificação*. Além da sugestão da *melancolia* de cariz benjaminiano, outras ideias nos ocorrem, ao visionar a sequência e relacioná-la com o filme no seu todo: no quadro de Dürer, o sólido geométrico referido é uma alusão ao interesse renascentista pelos conhecimentos matemáticos e filosóficos, nomeadamente pelas doutrinas platónicas, ou pelo menos essa é a interpretação menos “ocultista”. É um sólido platónico, evoca a concepção platónica, e depois renascentista, de um mundo material criado por um Demiurgo, Divino Arquitecto, que tem perante o olhar a perfeição e regularidade de um modelo cosmológico geométrico e matemático, que se opõe à irregularidade e constante transformação das formas da Natureza. Esta ideia, presente na interpretação de Benjamin, está enquadrada no seu sistema conceptual: para ele, o espírito do melancólico é exactamente o do homem lutuoso, e na alegoria do quadro, o geómetra representa este homem, cujo olhar está pesadamente mergulhado na ruína – o sólido em ruína, que é simultaneamente o sinal do desejo de alcançar o ser completo, o mundo intocado pela degradação, dentro da lógica da teosofia platónica. O espírito cristão liga-se a esta linha de pensamento, pois adoptou da divisão platónica dos dois mundos a ideia de que o mundo natural é oposto ao espiritual e que o que é natural é passageiro, que nos espera uma realidade mais perfeita. A ideia de um mundo do Além com conotações platónicas e a noção de dualismo constituem uma das linhas de sentido importantes no filme, e o cineasta irá construindo esta linha de sentido pelo processo descrito, pondo em jogo evocações da memória cultural das artes plásticas, da literatura e do cinema de um espectador contemporâneo. Ele tornará presente, sempre, a melancolia pelo drama da História e a aspiração a uma redenção só possível no Céu cristão, um céu a que só têm acesso os que resistem ao chamamento da Natureza, em coerência com o tema do mito do herói Parsifal.

Assistimos assim a um *modus operandi* que decorre simultaneamente de uma intenção ideológica, de uma filiação teórica e de uma opção estética.

Mas a realização do filme apresenta um outro aspecto essencial do olhar melancólico sobre a História e a cultura. Examinemos a forma compositiva que o concretiza, observando outro dos procedimentos cinematográficos presentes. No início do filme vemos uma imagem do templo do Graal que foi cenário na ópera *Parsifal* na estreia em Bayreuth, em 1882. Mas o templo é aqui apresentado como ruína. Assistimos a uma movimentação de câmara muito particular: a imagem do templo sobe no ecrã e dirige-se para o canto direito; a câmara aproximou-o, enchendo o ecrã com blocos de pedra de diferentes formas; em seguida sobem, vindas de fora de cena, uma lança e um cálice caído, à escala do templo, e estes objectos parecem estar semi-enterrados à beira de uma corrente de água lenta e negra. De baixo e do canto inferior direito sobem formas que revelam ser fotografias pousadas em desordem sobre um fundo negro contíguo à corrente de água negra. Retratam igrejas, monumentos, edifícios contemporâneos semi-destruídos, e há até uma imagem da estátua da Liberdade de New York.

A forma como o realizador movimenta a câmara leva o espectador a passear o olhar lentamente sobre o templo do Graal em ruínas, depois avança para outros objectos, mas depois, como alguém que sente relutância em abandonar o que já viu, regressa ao templo, olha-o atentamente em grande plano, e depois afasta-se lentamente. Vimos o templo de Bayreuth do passado, mas depois do colapso, não ele próprio mas a sua ruína. O nosso olhar contempla-o, e o sentimento que acompanha esta contemplação só pode ser melancólico, como quem olha um amigo morto, com tristeza pela impossibilidade de o recuperar. O mesmo procedimento se verifica em relação às fotografias. A câmara procede como um olhar melancólico, como o olhar de alguém que se despede de algo, de momentos felizes ou infelizes, da memória de momentos, os quais de facto não pode recuperar e a que nunca

mais voltará. Os vestígios da presença viva de alguém podem reunir-se para construir uma alegoria da presença, não a própria presença. A sequência prossegue sem cortes pela paisagem em ruínas do templo de Bayreuth do passado, percorre repetindo a mesma movimentação da câmara essa outra forma de memória coisificada, as fotografias, que petrificam instantes de algo que representam, e passa depois para outros objectos. É o próprio Tempo e a sua passagem inexorável que são evocados, evocação reforçada pela imagem da lenta corrente negra. Esta forma de tomada de imagem será utilizada outras vezes durante o filme, esta deambulação sobre restos da cultura europeia, da vida e da obra de Wagner, do cinema, das obras do próprio autor, de citações literárias e pictóricas, tudo isto filmado num movimento lento de avanço e retorno, análogo a um olhar melancólico. Este é um dos aspectos mais característicos do *modus operandi* do cineasta neste filme.

Confrontamos estes procedimentos com a teorização de Walter Benjamin: para este filósofo, a rememoração é um procedimento melancólico de quem passeia por uma paisagem arruinada, morta e petrificada, e recolhe e usa segundo as suas intenções restos do que foi. A tarefa do alegorista, do pensador, é então procurar salvar as coisas, encontrar entre elas irmandades (que não são as originais mas as que o alegorista *monta*), gesto esse que é simultaneamente de horror e prazer. Rememorar é um gesto aniquilador, que leva a cabo a desintegração da organicidade das coisas mas este gesto tem em si, ao mesmo tempo, uma intenção redentora, que é o estabelecimento de uma recriação ou reconstrução que obriga as coisas a significar, numa montagem não reprodutiva mas reconstrutiva do Real em direcção à significação pretendida pelo alegorista – pelo autor da nova obra.

Este é afinal o objectivo declarado com clareza por Syberberg no livro que escreveu sobre o filme: o cinema como modo de redimir a História, a sua História, a História que ele pessoalmente viveu, e também o processo histórico como tal. O filme *Parsifal é redenção* – no tema, no simbolismo: o Graal, Parsifal, Kundry, todos eles nos falam da redenção. Mas

esta intenção de redimir constitui mesmo a forma do filme: o próprio processo de montagem é entendido como *montagem não reprodutiva* mas reconstrutiva do real em direcção à significação pretendida, a partir de elementos desirmanados, deslocados no espaço, no tempo, na função.

Sublinhamos em seguida outras linhas directoras do modo como foi realizado o filme, partindo de intenções que foram expressas pelo próprio cineasta, intenções que serão confrontaremos com a sua efectiva concretização. No livro *Parsifal, Notes sur un Film*, Syberberg declara que um dos seus objectivos é “a continuação de Wagner utilizando outros meios” e que “o objectivo é tornar audível o que nunca foi visto e visível o que nunca foi ouvido”.

Syberberg define assim em que parâmetros se coloca, ou, pelo menos, pretende colocar-se. Conhecendo as suas obras, reconhecemos nelas o trabalho de concretização destas declarações de intenções: No *Parsifal* (assim como no seu filme anterior) reconhecemos a ambição romântica e, mais propriamente, wagneriana, de criação da Grande Obra de Arte, da Obra de Arte Total, em que convergem todas as Artes e que é, na sua grandiosidade formal, uma experiência quase mística, que pretende fundar ao mesmo tempo a verdade do indivíduo, do género humano e da História.

O Parsifal medieval, o Parsifal de Wagner, são heróis que concretizam uma tarefa de redenção: redenção de um indivíduo que cai na tentação e peca, redenção de um homem símbolo de todos os homens perante a tentação demoníaca. Em Syberberg, tentação e queda de uma nação perante o mal, e ao mesmo tempo, aviso para todos os homens: é preciso que “o Hitler em todos nós” seja reconhecido e denunciado. E como pode agir a redenção? Onde encontrá-la? Para Syberberg, o cinema é o meio ideal para tornar visível o Mal, de forma a reconhecê-lo e combatê-lo: não é o cinema a Arte do Mostrar, além de ser a arte do Contar? Esta intenção está presente, aliás, de forma ainda mais clara, no filme mais conhecido deste

cineasta, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, sete horas de denúncia dos processos que fizeram nascer o nazismo. Por outro lado, em concordância com W. Benjamin, Syberberg constrói um filme-mundo, que *salva e redime* os restos da catástrofe do Mundo, construindo um outro, alegórico, integrando os restos desunidos em outros conjuntos, e este procedimento permite, ao realizar a sua petrificação, uma redenção da própria realidade.

O Parsifal de Wagner e o de Syberberg parecem ter nascido num momento análogo na história da produção artística dos seus autores. Após a catástrofe do *Crepúsculo dos Deuses*, uma nova obra institui a redenção. Para Wagner, O Graal como cálice que recebeu o sangue de Cristo crucificado deveria ser uma contrapartida a toda a mitologia do Nibelungo. Esta ópera seria um *Bühnenweihfestspiel*, uma representação de um drama sagrado. Dada a natureza mística que atribuía à representação da ópera e da sua recepção pelo público, Wagner determinou que esta não poderia ser representada senão no Festspielhaus em Bayreuth por um período de 30 anos. E os aplausos eram proibidos aquando da sua representação, de acordo com a concepção da representação da ópera como uma espécie de cerimónia religiosa. Segundo Andrés Batta⁷, para o compositor, a arte devia tomar para si a função sacralizante do rito religioso, em tempos em que a religião propriamente dita não conseguisse ser um refúgio para a alma, ideia que se enquadra na concepção romântica de arte. Tal como *O Anel do Nibelungo*, a ópera *Parsifal* foi criada como uma parábola da civilização europeia, que Wagner considerava ameaçada pela destruição. Recordemos a carreira cinematográfica de Syberberg: depois da Trilogia feita sobre o nazismo e o holocausto⁸, depois de desmascarar através do cinema a mitologia cinemática (segundo as suas palavras) do hitlerismo, após o colapso da Alemanha, Syberberg realiza um filme sobre a redenção, filme no qual põe em jogo imagens da cultura

⁷ in *Ópera – Composeres, Works, Performers*

⁸ *Karl May, Ludwig, ein Junglisches Koenig e Hitler, ein Film aus Deutschland*

européia, um filme cuja forma se estrutura segundo o sistema conceptual de Walter Benjamin, autor perseguido pelo nazismo, filósofo que institui em conceito teórico a catástrofe, a morte e a produção de cadáveres, para ele o cerne do processo histórico universal. Inclusivamente, o carácter restritivo da assistência às representações da ópera wagneriana não deixa de se assemelhar aos episódios descritos no livro de Syberberg, *Parsifal, Notes sur un Film*, aquando da participação no festival de Cannes (“noite branca” para *Parsifal* de 19 para 20 de Maio de 1982, nas palavras do realizador): o *Parsifal* foi exibido só para um grupo de entusiastas (com o apoio de Susan Sontag e de Toscan du Plantier, o “patrão” da editora Gaumont), fora do programa do festival, de madrugada.

O motivo escolhido por Wagner para a ópera *Parsifal* foi a sexta-feira santa, o dia da ressurreição do redentor, Jesus Cristo. A este motivo junta Wagner o Graal, esse antigo símbolo de vida, mas visto através da tradição cristã: o cálice que recebeu o sangue do Cristo crucificado.

Consideremos então os dois motivos mais importantes do filme, o Graal, condensador do tema da redenção, e a Kundry, condensadora do tema da tentação maléfica; tentemos mostrar outros procedimentos de Syberberg, enquadrando-os na lógica estética a que o ligámos, a lógica da contemporaneidade e simultaneamente a lógica de Benjamin, tentando verificar como estes dois motivos míticos e operáticos foram transpostos para o mundo complexo do filme.

Um primeiro elemento compositivo a considerar como contribuição para o filme é o *libretto* de Wagner para a ópera *Parsifal*. E, mediado pela ópera, ou em relação directa, o romance medieval que constitui a sua base principal, o *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach. Segundo o seu tradutor para a língua inglesa (em 1980), Arthur Thomas Hatto, o *Parzifal* reescreve e completa o romance inacabado *Le Conte du Perceval* do francês Chrétien de Troyes. A obra de Eschenbach conta-nos sobre um Graal, não o Graal, esse

objecto que é tantas coisas, mas sobretudo símbolo da busca do aperfeiçoamento espiritual. Em Eschenbach, o Graal é uma pedra, em Troyes um vaso, ou prato, ou recipiente em forma de taça. Segundo o que hoje se conhece sobre este assunto, entre o aparecimento do *Perceval* e o ano de 1199, Robert de Boron compôs uma obra chamada *Joseph d'Armathie*, e nesta obra o Graal era um vaso – o Cálice da Última Ceia - e continha sangue provindo da Cruz. Comenta Hatto:

“O que os Graals dos romances medievais apresentavam em comum era uma função de indicarem uma meta a atingir ou algo a preservar, e que esta meta tinha pelo menos um pouco de santidade, ainda que só “quanto baste”. (...) Estas considerações preliminares sobre “O Graal” têm a intenção de afastar das mentes dos leitores qualquer impressão distorcida ou expectativas que pudessem ter ido buscar (...) às obras musicais ou dramáticas do século XIX”⁹

Assim, mesmo contando com as diversas interpretações do Graal, uma característica a reter é a sua dualidade, a sua pertença à Terra e ao Céu. Segundo Hatto, esta capacidade de o Graal proporcionar uma atitude virtuosa (no plano espiritual e moral) relacionada com a ideia de divino, e de Céu, não era oposta, nem separada, da sua função de proporcionar alimento e prazer para o corpo. Hatto sublinha que o banquete espiritual e material estava relacionado com uma regeneração anual dos poderes do Graal. Pensamos que esta característica vem de crenças e respectivos rituais que não separam a Natureza do divino como o cristianismo, mas pelo contrário consideram a Natureza divina, e que o ressurgir da vegetação na Primavera é um acontecimento cosmológico e sagrado; O Graal era em Eschenbach um objecto que participava, na sua natureza, do terreno e do divino, ou pelo menos do espiritual, aparentemente sem que o autor do romance visse nisso qualquer conflito ou incoerência. A nossa linguagem, actualmente, tem dificuldade em exprimir esta

⁹ Eschenbach, *Parzival*, Prefácio, p. 8

noção, pois a cultura, no Ocidente, foi levada pela visão platônica e cristã a fraccionar esta unidade, por isso teremos de separar sempre os dois termos, *natural*, *divino*, para além de outras dualidades conectadas com esta. No entanto, as duas tendências, dualista e sincrética, permanecem até aos nossos dias, manifestando-se de formas mais fortes ou fracas. Parece-nos, no entanto, que esta separação não conheceu período mais extremista do que o romântico.

A narrativa de Eschenbach constrói-se de elementos provenientes de diferentes narrativas e de diferentes tradições e influências. Este autor escreveu a continuação da novela de Chrétien de Troyes e deu-lhe um final. Maria Aurora Aragón¹⁰ considera como influências importantes para a criação do mito de Parsifal os escritos de Ovídio e Virgílio, e as Escrituras Sagradas, que contribuem com os ideais cristãos. Considera igualmente importantes, sobretudo no que diz respeito ao mito do Graal, as tradições célticas. Um elemento importante para as narrativas sobre Parsifal e o Graal foi a história de um Rei Pescador da obra *The History of the Kings of Britain* (1136), de Geoffrey of Monmouth. Outra das determinantes da forma narrativa do *Parzival* de Eschenbach é, segundo o tradutor e comentador, A. Th. Hatto, o desejo do escritor proporcionar uma audição agradável, que se mostra nas longas e minuciosas descrições de roupas, jóias, armas, cavalos e mobiliário. O espírito humorista do escritor dá igualmente um contributo em intervenções do narrador na narrativa, com comentários, questões, referências aos seu patrono, a outros poetas e auto-referências.

Uma parte da história de Parsifal acontece em terras do Próximo Oriente (o pai de Parsifal, Gahmuret, realizou aí grandes feitos cavaleirescos, teve um filho de uma rainha oriental e acabou por ser morto lá). Eschenbach conta que

¹⁰ in *Literatura del Grial*

“o famoso Mestre Kyot encontrou a primeira versão deste conto em língua pagã [árabico] abandonado e esquecido num canto, em Toledo. (...)Ele escreveu sobre as maravilhas do Gral. Ele declarou que há uma coisa chamada o Gral, cujo nome leu nas estrelas (...) Uma companhia deixou-a na Terra e depois subiu novamente para as estrelas, se a sua inocência os levou outra vez para o local de onde vieram. Depois disto, uma progénie cristã nascida para uma vida pura tem tido a missão de o guardar”¹¹.

Em Eschenbach, à ideia de que o Graal é uma pedra que veio do céu alia-se a noção de que ela foi trazida para a Terra pelos anjos, embora estes anjos sejam especiais: quando Lúcifer se revoltou contra Deus, os anjos dividiram-se entre o Bem e o Mal, Deus ou Satanás, mas alguns anjos nunca se decidiram, e foram estes que trouxeram o Graal. Esta ideia parece-nos interessante. Como já notámos atrás, o acentuado dualismo moral romântico está ainda longe. Eschenbach admite que um terceiro termo, nem o Bem nem o Mal, possa ser uma escolha, o que é certamente contrário ou pelo menos diferente do que no cristianismo é a ideia fundamental. A questão dos Anjos Neutrais (designação de A. Th. Hatto) é abordada mais duas vezes no romance. Na segunda vez Eschenbach admite, como na citação acima, que Deus, na sua sabedoria e bondade, poderá perdoar estes anjos. Na última, diz-se decididamente que Deus não lhes perdoou, e Eschenbach confessa que antes tinha cometido um erro sobre este assunto do perdão de Deus a estes anjos. Hatto comenta que há fortes razões para acreditarmos que Eschenbach foi levado por um teólogo a retractar-se, e este facto introduz uma fragmentação de pontos de vista do narrador. Há ainda o facto de Eschenbach ir desenvolvendo mais ou menos determinados assuntos conforme o interesse dos ouvintes. A “viagem” no campo da significação deste objecto já tinha sido iniciada e marcada pelas ideias cristãs, a partir do seu sincretismo inicial.

¹¹ *Parzival*, p 232

O que encontramos na ópera de Wagner, relativamente a este assunto? Wagner declara: “O Graal, na minha interpretação, é o cálice usado na Última Ceia, no qual José de Arimateia recolheu o sangue do Salvador na Cruz”¹². E na composição do *libretto*, associa e monta as figuras e os acontecimentos de acordo com uma grande liberdade de criar o que esteticamente lhe interessa, misturando diferentes níveis, tempos e tradições. A sua Kundry é a figura da ópera em que este processo se extrema.

Na cena do desvelamento do Graal, na versão wagneriana, os cavaleiros, como no romance de Eschenbach, estão numa imensa sala no interior do castelo, sala destinada às refeições, segundo o *libretto*; os cavaleiros entram e ficam de pé, junto das mesas; vêm os Irmãos e os escudeiros, que transportam Amfortas, o rei ferido; quatro escudeiros trazem um relicário velado, onde está o Graal; os cavaleiros sentam-se às mesas; Amfortas lamenta-se da sua dor e recusa-se a desvelar o Graal, pois isso causa-lhe um sofrimento terrível. Ao mencionar o Graal, chama-lhe “suprema relíquia”, “obra santa” “fonte do sangue sagrado”, “vaso sagrado com um conteúdo divino”. Diz que a ferida que o atormenta foi feita pela mesma lança que feriu o Salvador, o homem-Deus. Finalmente, os escudeiros descobrem o relicário de ouro e retiram de dentro dele “o Graal” – um cálice antigo em cristal. Uma luz cegante desce da cúpula sobre o cálice, que se abrasa cada vez mais, tomando um tom púrpura luminoso. Amfortas, com o rosto transfigurado, levanta o Graal e apresenta-o docemente em todas as direcções; depois ele abençoa o pão e o vinho. Todos estão ajoelhados. A cerimónia prossegue: sentam-se “para a refeição”, comem o pão e bebem o vinho, que são ditos terem sido transformados no corpo e no sangue, e são “consolação divina”. Esta cerimónia é em tudo semelhante à celebração da missa, mas mais adiante na ópera, quando Parsifal regressa, derrotado o vilão e recuperada a Lança Sagrada, Gurnemanz diz-lhe:

¹² Wagner, *Carta a Mathilde Wesendonk*

“Os seus cavaleiros, reunidos, esperam-te: Ah! Como eles necessitam da tua salvação [*Heiles*], da salvação que tu lhes trazes! Depois do dia em que vieste a estes lugares, o luto que te foi revelado, a angústia, cresceram até ao auge do sofrimento. Amfortas, pronto a rebelar-se contra a sua ferida, o tormento da sua alma, não desejava, no seu desafio selvagem, senão a morte. Nenhuma súplica, nenhum lamento dos cavaleiros puderam convencê-lo a celebrar o santo ofício. Há muito tempo que o Graal permanece no seu relicário (...) Desde que o santo alimento nos é recusado, temos de nos alimentar de vis repastos: assim murcha o vigor dos heróis; (...) Aqui, no bosque profundo, eu me escondi, esperando calmamente a Morte, que já veio pelo meu mestre de armas, pois Titurel, o santo herói, não tendo sido confortado pela vista do Graal, morreu, pois tornou-se semelhante ao resto dos homens.”¹³

Em Wagner, o Graal assume claramente características cristãs mas misturadas de ideias não-cristãs, e que são análogas à noção do “Graal” de Eschenbach: ele liga-se à vida espiritual mas também se liga ao prolongamento da vida terrena e ao vigor heróico dos cavaleiros. Por outro lado, o cenário que enquadra o Graal é também ambivalente. Trata-se de uma refeição, embora de carácter sagrado. O ambiente não é o do ritual da missa, mas é, sem dúvida, uma refeição que não se destina meramente ao alimento do corpo, no que segue Eschenbach. Mas o escritor medieval descreveu o cenário da aparição do Graal como uma sala em que tudo é luxuoso, onde brilham o ouro e as jóias. A comida apresentada é descrita pormenorizadamente, e a sua assistência deve ter-se maravilhado com a abundância de carnes, vinhos dos mais variados, ao gosto de cada comensal, *pickles* e outras iguarias. Todos os participantes estão luxuosamente vestidos, e a donzela que traz o Graal é muito bonita e está também muito bem ataviada. Em Wagner não há jóias nem belas mobílias, nem deliciosas comidas e bebidas. Podemos dizer que os valores cristãos tal como o século

¹³ *Libretto, Guide des Opéras de Wagner*, p 827

romântico os viveu se misturam com noções retomadas do romance medieval. Esta forma de proceder é ilustrativa do processo de composição da totalidade da ópera.

Wagner optou por uma das múltiplas significações do Graal, de acordo com a sua época e os seus propósitos: escolheu que *a verdade* do seu Graal seria o Graal como cálice que recebeu o sangue de Cristo. No entanto, a noção de Graal que a ópera transmite não é “pura”. Sabe-se pela autobiografia do compositor que este objecto seria encarado também como um símbolo da Mãe Primordial, e vimos acima que ele não proporciona exclusivamente benefícios espirituais. Wagner procede, ele próprio, já como alegorista, tomando um objecto estético e narrativo que deforma dentro da coerência do mundo da ópera, numa *mixage* de influências culturais. E Syberberg? Cremos que o cineasta amplifica este procedimento e toma-o com o distanciamento de um contemporâneo. Em primeiro lugar, mostra o Graal em diferentes manifestações, mostrando não só o objecto físico como o seu valor conceptual: o Graal tem uma natureza essencialmente simbólica, multisignificante, unificada pelo valor “redenção espiritual”. Por outro lado, integra-o no horizonte temático e estético da contemporaneidade, fazendo-o significar, além dos valores que anteriormente lhe foram atribuídos, a redenção da cultura europeia e particularmente do Holocausto nazi. Envolve-o em e liga-o com elementos da problemática contemporânea, fazendo-o mais uma vez “viajar” no percurso de significação. Aqui, ele é quase totalmente destituído de uma *verdade*. Ou melhor, ele é tomado, nas suas significações, em segundo grau: ele é, sobretudo, um elemento de um sistema estético. Nos termos de Umberto Eco: é utilizado com um fim estético, na lógica pós-moderna, sem inocência

Analisemos o outro motivo temático de grande importância no filme: a Kundry. Os comentadores de Wagner já afirmaram que a Kundry de Wagner é composta por três, quatro, cinco ou sete figuras femininas. Ela é Herodíade, princesa da Judeia que obteve, usando a beleza da filha, Salomé, a cabeça de São João Baptista. Esta princesa riu quando

viu Jesus Cristo crucificado e foi por isso condenada a errar pelo mundo até reencontrar o Salvador; é Gundryggia, uma das valquírias, dita “a tecedeira da guerra”; é Condrie la Sorziere, membro da comunidade do Graal, mensageira dos cavaleiros, no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Ela é também *La Laide Demoiselle* no *Conte du Perceval* de Chrétien de Troyes, e nesta figura está relacionada com o relato galês/bretão *Perlesvaus* em que é a donzela feia mas também a bela portadora do Graal; é a dama Orgeluse, a causadora indirecta da ferida de Amfortas, em Eschenbach; é Prakriti, uma bela rapariga da ópera *Die Sieger*, que Wagner nunca completou - Prakriti amou um membro da comunidade religiosa de Buda. O seu amado, um casto religioso, foi convencido a renunciar a ela por Shakyamuni, o futuro Buda, que revelou ter Prakriti rejeitado um apaixonado, numa encarnação anterior, com um riso trocista; e Kundry é ainda uma figura da tradição céltica, a *Loathy Damsel*, talvez identificada com uma deusa céltica, Eriu, que na mitologia céltica personifica a terra-mãe e simultaneamente a *Irlanda*. Esta “repugnante donzela” transforma-se numa bela rapariga. Este mito encena a passagem do Inverno para a Primavera. O rei que deseja a soberania deve amar a terra no Inverno e no tempo bom para assegurar a sua fertilidade. Kundry encarna igualmente o mito de Prosérpina, que desce ao Hades durante o Inverno e reaparece à superfície na Primavera, o que causa que sua mãe, Deméter, faça reaparecer a vegetação. Tal como Prosérpina, Kundry reaparece na floresta, entre a erva, no início da Primavera, após um sono invernal subterrâneo. No final da ópera, o *libretto* coloca-a a lavar os pés a Parsifal e a secar-lhos com os cabelos, tornando-a também na figura de Maria Madalena. Kundry é uma figura definida exactamente como *a figura feminina* que encarna todas as figuras do Mal, da tentação e da queda. Então ela é exactamente apropriada para encarnar o que Syberberg quer significar: a essência da tentação do Mal, já que o seu propósito declarado é mostrar, através do cinema, o colapso

do mundo e da história ocidental, ao mesmo tempo da cultura alemã pelo nazismo, da cultura ocidental pela sedução de Hollywood e de tudo o que significa.

“(…) por causa do fim total do mito eu vejo a vitória dos governantes que provavelmente farão um aparecimento global. Nisso vejo eu a morte final da cultura ocidental (...)E este facto é tão central para o mundo que o fim da cultura ocidental pode significar o fim do mundo. (...) Já não é uma questão de a Europa ser ameaçada por forças interiores ou exteriores, mas de o mundo inteiro estar ameaçado. (...) E também isso [a matança dos nativos da América] significa o *Trauerarbeit* da Europa pelas vítimas da sua cultura.”¹⁴

Em Wagner, a figura de Kundry é então o resultado de uma composição muito complexa de noções e imagens provenientes de diferentes fontes medievais, pagãs, cristãs e de figuras criadas pelo próprio Wagner, e distancia-se muito, ideologicamente e esteticamente, da Cundrie “La Surziere” de Eschenbach. Esta era, no romance medieval, uma dama muito feia, com feições animais, mas “louvada pela sua integridade”. Ela causava mal-estar, não por ser má, mas porque falava de modo desagradável a todos e porque acusou Parsifal dos seus erros. Esta Kundry falava latim, árabe e francês. Era de língua solta. Era “destruidora da felicidade dos outros”, mas esse seu desagradável carácter não se relacionava, de modo algum, com a sedução sexual maléfica. Usava roupas luxuosas, e Eschenbach trata a sua figura com humor. Era a mensageira dos cavaleiros do Graal, de cuja ordem era membro. Usava as insígnias da ordem do Graal, foi ela que chamou Parsifal para a ordem do Graal e é relatado que ela levou alimento a uma das heroínas do romance, que se encontrava em necessidade. Em Wagner, esta figura cristianiza-se e romantiza-se: é descrita como uma mulher selvagem, veste-se de peles de animal, é uma feiticeira maléfica, que se transforma em sedutora irresistível, para mal dos cavaleiros do Graal; a sua sabedoria

¹⁴ *Cinéaste*, entrevista a Christopher Sharrett, p. 18

é a da arte de seduzir pelas palavras. Ela sabe tudo sobre o passado de Parsifal , usando esse conhecimento para o levar a cair na transgressão sexual. Em Syberberg, esta transformação extrema-se, pois ela é associada a imagens do nazismo, e a sua maldade comporta um alcance que abrange a história recente. Em Eschenbach, no final da história, Cundrie La Surziere fica viva e feliz na comunidade do Graal. Em Wagner, Kundry consegue escapar à maldição de tentar os cavaleiros porque Parsifal resistiu à sua sedução e a obrigou a tornar-se cristã e casta. Em Syberberg tem o mesmo destino. E também em Wagner e Syberberg tem o mesmo final: morre. A dualidade com que o olhar romântico marca a figura da mulher não poderia encontrar uma solução de continuidade para esta figura, na narrativa. Tal como em inúmeros romances e filmes dos anos 30, em Holywood: as mulheres problemáticas morrem no final, pois não merecem um *Happy End*, nem a simplicidade do castigo reservado para os puramente maus. Em Syberberg, o peso moral da estética narrativa romântica parece ter-se exacerbado: no final do filme, Kundry deita-se, para morrer, ao lado de Amfortas, a quem seduziu, originando terríveis consequências. O próprio Amfortas está deitado num leito, morto. Tal como o Graal, Kundry é uma figura caracterizada na sua essência pela viagem através dos tempos, encarnando diferentes figuras, diferentes avatares, diferentes *máscaras*, unificadas pela função de servidora do mal através da tentação sexual.

Esta cena final do filme e o destino de Amfortas parecem-nos exemplares das transformações que a narrativa sofreu entre os três autores: em Eschenbach, depois de Parsifal se tornar rei da comunidade e senhor do Graal, diz-nos o escritor medieval que Amfortas, após ouvir *A Pergunta* que Parsifal lhe colocou “De que mal sofreis, meu querido tio?” levantou-se, curado, tão belo que nem Parsifal nem ninguém se comparava a ele em beleza, porque Deus assim o quis. Em Wagner, Parsifal substitui Amfortas na cerimónia do desvelamento do Graal e levanta a lança sagrada. Amfortas mostra uma expressão extática,

e finalmente, já curado, ajoelha-se para a cerimónia do desvelamento do Graal. No filme de Syberberg, Parsifal masculino empunha a lança e pronuncia a fórmula que assinala a cura de Amfortas. Kundry deita-se num leito ao lado do de Amfortas e fica imóvel. Parsifal pronuncia as palavras “Descubra-se o Graal. Abri o relicário” O que vemos abrir é o perfil da máscara mortuária gigantesca de Wagner, uma fenda formada pelo afastamento do portal de blocos pétreos entre o nariz e a boca de Wagner. No interior, Parsifal feminino e Parsifal masculino unem-se num abraço. Depois de um corte, vemos em primeiro plano os dois leitos, com Kundry morta e Amfortas. Este, deitado ao seu lado num leito igual, não se ergue, antes fica absolutamente imóvel, e o paralelismo das atitudes e da disposição das imagens de Kundry e Amfortas sugere que Amfortas está igualmente morto. Atrás deles está a Fé, com o cálice. Vemos ainda um livro enorme com um desenho da cabeça de Wagner, livro que já tinha desempenhado outras funções no filme. Vemos o cisne em pedra e Parsifal como estátua. Parece-nos que esta imagem de Amfortas nos mostra que o perdão para os seus pecados não lhe deu, na versão de Syberberg, nem beleza e alegria, nem sequer lhe permitiu ter uma continuidade narrativa. Syberberg foi mais severo ainda do que o romântico Wagner? Mas há novo corte, e agora o realizador mostra-nos, em grande plano, uma caveira toucada com uma mitra de bispo. A câmara recua. Esta caveira parece estar numa superfície plana, seca e deserta, atravessada por nuvens de poeira. Está inclinada, apoiada em espeques. Então a cena anterior ganha novo sentido: Kundry e Amfortas estão rodeados por Parsifal estátua, uma recordação petrificada, assim como do cisne esculpido em pedra, do livro com a imagem desenhada de Wagner. A Fé, desta vez, está completamente de branco, assim como branco é o cálice, não como na sua aparição anterior, iluminados pela cor vermelha que os ligava à ideia de Mãe e de pecado, nem são agora ecrã para projecções de outro Graal. É uma composição realizada com restos do filme, de coisas petrificadas, de mortos, *no fim* do filme: Amfortas enquanto máscara mortuária de

si mesmo, tanto do Amfortas romântico e cristão, com todas os seus conflitos, como o Amfortas mais naturalista e optimista da narrativa medieval. Todas estas coisas são mortas, não são personagens a quem tem de se perdoar ou condenar, de se gostar ou não gostar. Não são “vivas”. São imagens para noções teóricas e estéticas dentro do campo de compreensão e composição de uma reflexão e estética contemporâneas, de cariz benjaminiano. A sua lógica não é da narrativa romântica, a narrativa dos fins felizes ou trágicos. Não há *realismo*, *idealismo* nem *naturalismo*. A estética de Syberberg situa-se depois de tudo isso.

A escolha de Syberberg – a ópera *Parsifal* de Wagner - adquire, pelo que foi dito, um sentido. A escolha deste tipo de tema por parte de um cineasta contemporâneo mereceu, como se viu, alguns comentários de teóricos das artes da contemporaneidade.

Sobre a escolha e o tratamento de temas e imagética romântica, importa atentar nas considerações que Guy Scarpetta faz e que permitem um enquadramento teórico das escolhas de Syberberg. Na obra *L'Impureté*, escreve Scarpetta que actualmente se convencionou falar de um retorno do passado, depois da adopção da “luta anti-religiosa” como *slogan* de base do vanguardismo histórico. Defende este mesmo autor que este retorno aos temas religiosos é uma reacção ao postulado do materialismo como *a priori* da parte das vanguardas radicais dos anos 60-70 do século XX. Assim, argumenta, o retorno do sagrado poderia ser afinal o retorno do que tinha sido recalcado pelos grandes sistemas laicos e humanistas que foram, em certa altura, ilusões de emancipação, mas que se revelaram, de facto, no seu lado pior, instâncias de barbárie. Então, explica Scarpetta, o retorno ao passado pode ter sido tentado em duas vertentes: como uma atitude retrógrada aliada à nostalgia da estabilidade, da ordem; como uma releitura da simbólica religiosa, como um novo tratamento desta simbologia, tratamento de natureza estética, uma reinterpretação “em segundo grau” dos dogmas.

Pensamos que Syberberg se coloca na última atitude descrita por Scarpetta, embora por vezes algumas das entrevistas do cineasta nos autorizem a suspeitar que também partilha da primeira, que há nele uma nostalgia de crenças fundamentadas em valores morais transcendentais. Scarpetta está nesta obra a demonstrar que tipo de estética e posições ideológicas caracterizam os autores a que é aplicável o fluido conceito de *pós-moderno*, como algo que é próprio da estética da idade contemporânea. Quanto à obra fílmica de Syberberg, sabemos igualmente, por afirmações do próprio cineasta, que ela tem por finalidade denunciar o nazismo como “a flor amarga da cultura alemã”; ou seja, para Syberberg, a componente racionalista da sua cultura (os grandes sistemas filosóficos ateus e progressistas, a “razão demonstrativa” referida na obra de Scarpetta) teria desvalorizado e recalcado os aspectos irracionais que através dos romances de Karl May, do mundo heróico de Wagner e do apelo de Hitler ao que estava recalcado teria levado o povo alemão a criar as condições para o colapso da cultura e da história alemã. Assim, o *Parsifal* mostra-nos imagens de queda na tentação do Mal, na sedução da má sabedoria oposta à sabedoria que é consciência moral e fé nos valores cristãos, mostra-nos o colapso e desmembramento causados por esta queda, e mostra-nos a redenção nas imagens e na montagem do filme. Fala-nos de fim e de arrependimento, mostrando-nos Wagner e a ruína e queda do mundo wagneriano, do seu mundo pessoal e do mundo operático. Syberberg tomou uma narrativa romântica, o seu radical dualismo moral e o seu pesado entendimento dos valores cristãos. Mas a forma do filme mostra-nos que o cineasta tomou noções e códigos do período romântico, na atitude de um pós-moderno: para ele, já não existe a interdição do espírito modernista de tábua rasa, e é possível olhar o passado e retomar dele o que interessa à forma e à significação que lhe interessam, para a sua criação. Syberberg pode colocar-se num ponto de vista estético e ideologicamente romântico, não considerando esta ideologia e esta estética como *a verdade*. Pode tomá-las não como um romântico mas como um

pós-moderno, em segundo grau: pensando-as como elementos do *puzzle* que está a construir, e que vai aproximar, que vai entrelaçar com outros elementos, na estética da *mixage* e da reciclagem, da impureza dos géneros, na composição multiestratificada no espaço do fotograma. Sem ser obrigatoriamente a favor do romantismo contra outras estéticas, nem contra o romantismo por causa de outras estéticas. Ele expressa esta sua opção da seguinte forma :

“Talvez seja esta a oportunidade de retratar a verdade da nossa era, essa essência feita da ambivalência dos eventos e a natureza multiestratificada dos seres humanos... apenas, por uma vez, o luxo que tão frequentemente nos é negado, de jogar o jogo do *ou... e*, só por uma vez não ter de decidir, mas sim tolerar o A Favor e o Contra”¹⁵

Syberberg considera o cinema “o mundo das nossas projecções interiores”¹⁶ Na montagem conceptual que realiza, este conceito é visível no início da filme: há uma longa sequência em que tudo se passa dentro do céu de Méliès, cujas estrelas estão sempre presentes, em projecção, enquanto é representada a parte da narrativa medieval que antecede o segmento narrativo transformado em ópera por Wagner. Nesta sequência, a representação é realizada por marionetas com os rostos e as roupas da época de Wagner: as marionetas são caricaturas, fantasmas de personagens, elas próprias fantasmas resultantes dos mitos e contos populares, recriados pelos fantasmas interiores de Wagner. Dentro do manto-céu de Méliès, vemos igualmente o templo do *Parsifal* de Bayreuth, mas como ruína, imagem de morte dele próprio. Para Syberberg, a composição do filme faz-se segundo o modelo da corrente da consciência: os instantes de memória entrelaçam-se, sem cortes, com a percepção das coisas presentes. Na corrente da consciência, tudo pode associar-se, e o tempo cronológico não é respeitado. São as emoções, o amor, o medo, a raiva, a ambição,

¹⁵ Syberberg, *a Filmmaker from Germany* p. 6

¹⁶ Op. cit. p. 14

que governam o que evocamos do passado e o que focamos no presente. Se recorrermos a Gilles Deleuze, podemos descrever assim esta forma: a câmara, os projectores, o ecrã, os diapositivos, são elementos mecânicos, maquinismos que no conjunto são o autómato que exterioriza o autómato mental, a corrente da consciência, na qual as sensações, memórias, sentimentos, percepções provenientes à consciência de forma fragmentada existem primeiro dissociadas: separadamente, a voz, a figura, instantes do passado, do presente, antevisões do futuro, pensamentos elevados e apontamentos anedóticos, associados e estratificados de forma não linear; aparecimentos de figuras fantasmáticas, deformadas pela imaginação, marionetas, bonecos, gigantes, fragmentos dispersos de coisas que a mente dissociou em partes, e que a mente pode reassociar. O cinema, céu de todos os mitos, permite executar esta tarefa e pôr em marcha, aos olhos dos outros, através do movimento, os sonhos e alucinações, na sua natureza dinâmica. Este procedimento dissociativo/associativo é especialmente visível no cinema de Syberberg, e de forma essencial no *Parsifal*, porque este filme mostra-nos, afinal, vozes que não provêm das figuras que vemos, cada personagem aparece como actor, marioneta, escultura, há uma voz que pertence a duas figuras, e uma personagem, Kundry, cuja essência é ser muitas figuras, umas históricas e outras míticas.

Esta linha de pensamento leva-nos a enquadrar a escolha desta ópera, como motivo para um filme, de maneira mais esclarecedora. Este procedimento dissociativo-associativo é, em Syberberg, consciente e integrado num processo de reflexão teórica dele próprio e de outros pensadores nos quais se filia a contemporaneidade, nomeadamente Walter Benjamin. Mas podíamos dizer que, ao escolher o *Parsifal*, Syberberg estabelece uma continuidade em relação a obras que representam, elas próprias, esta linha de procedimento estético, embora provavelmente não de forma claramente distanciada, reflexiva.

A adequação da ópera de Wagner aos propósitos estéticos, teóricos e ideológicos de Syberberg apresenta-se-nos ainda mais clara e profunda, se atentarmos nas características

fundamentais da novela medieval e nos princípios de funcionamento da ópera. O *Parzival* de Eschenbach foi, segundo os estudiosos, o primeiro romance (e nisto completou as intenções do romance de Troyes) que traça, literariamente, o caminho psicológico de uma personagem através do desenvolvimento da acção e da descrição dos estados emocionais e mentais progressivos dessa personagem, em função de um final resolutivo do problema que a narrativa coloca. A busca do Graal é o símbolo da busca de aperfeiçoamento e de redenção. Parte-se de quase um zero de consciência e saber e vai-se até à conquista da consciencialização e do conhecimento mais importante: o conhecimento do *moral*, logo, do que é propriamente humano. O périplo do herói no espaço físico corresponde à progressão psicológica. Como aparece em Wagner esta estrutura de acção e o fim a conseguir? Adolphe Appia faz as seguintes considerações sobre esta ópera, falando-nos da encenação que Wagner realizou para ela:

“No Parsifal (...) os episódios da acção (*plot*) não correspondem à acção interior, que é o essencial (...) Parsifal não requer uma tão complexa estrutura da acção pois a transformação no interior da alma do herói não acontece por uma série de causas e efeitos, mas resulta da vívida compreensão, por parte do herói, do sofrimento universal. (...) Por esta razão, a natureza ideal do padrão temporal da música é muito mais independente no Parsifal do que no Anel, porque a acção interna, que é o objecto do drama, está inteiramente no domínio da música. (...) E ainda há a considerar que a expressão visual que é necessário evocar através desta acção interna é absolutamente indeterminada: só através do sofrimento pode a compaixão do herói revelar-se, mas há inúmeras formas de sofrimento. Consequentemente a fábula de Parsifal assume um carácter particularmente arbitrário. A música controla completamente a concepção poética do Parsifal, para que os elementos realistas da acção se mantenham num nível mínimo, para que a divergência entre os elementos realistas e a intensa expressão significativa da música não se torne de tal forma

forte que destrua a relação entre eles. (...)Como acontece quando Wagner apresenta Gurnemanz dizendo *Aqui, o tempo torna-se espaço*. Isso elimina a ideia de um local específico. (...)As inter-relações entre as personagens são de natureza ideal, sem nenhuma analogia material relativamente às que a vida real apresenta.”¹⁷

Vemos então que a crítica afirmação do cineasta quanto ao objectivo do filme - “tornar audível o que nunca foi visto e visível o que nunca foi ouvido” - toma um significado. Wagner criou no *Parsifal* uma forma que existe enquanto música, a música da alma (expressão do compositor que encontramos também em Baudelaire e que Syberberg adoptou) que não contém eventos e personagens referentes a existências materiais, é indeterminada, logo própria para encarnar eventos de infinitas possibilidades. Então o realizador pode torná-los visíveis através do seu filme, preenchendo estas figuras ideais, este drama ideal de tentação pelo Mal, queda e redenção, caminho da inconsciência até à consciência, através do colapso e do sofrimento, na esfera que o preocupa: a queda da cultura alemã, da História, da cultura europeia. Para Wagner, *Parsifal* não se situa em nenhum espaço particular, nem sequer num momento histórico localizado com precisão. Então o *Parsifal* admite todos os tempos no espaço do filme, do fotograma. E decerto o cinema é o meio ideal para tomar os tempos diversos e transformá-los em espaço, através da espacialização que faz a *mixage* dos tempos através das projecções de diapositivos, das sobreposições na mesa de montagem, da combinação que vemos de elementos de diversos momentos históricos, diversos fios narrativos, dentro do rectângulo do ecrã de cinema. Certamente o cinema é a arte que, de diversas formas, transforma o espaço em tempo e o tempo em espaço. O labirinto que *Parsifal* percorre com Gurnemanz é o caminho para o conhecimento e para a redenção - para a cerimónia do desvelamento do Graal - e transforma-se em caminho de redenção, que é o que Syberberg busca nas possibilidades do

¹⁷ Appia, *Music and the Art of Theatre*, p 126

cinema. Para este cineasta, a música de Wagner faz-nos ouvir o drama da queda da História, de um modo que ainda não tinha sido feito, e a intensidade expressiva da música só no drama do colapso do mundo e da cultura europeia encontra a sua expressão visível. Eis, na nossa interpretação, o que Syberberg pretende.

O filme *Parsifal* é a filmagem da ópera de Wagner, e é muito mais do que isso. Que outros elementos, que outras obras estão em jogo, além das narrativas medievais e do *libretto* de Wagner? Já vimos que o filme reenvia a outros filmes e a outras Artes, nomeadamente a música e a pintura, e a opções teóricas que reconhecemos serem filiadas na linha de pensamento do filósofo Walter Benjamin. Mas o filme reenvia também fortemente à Literatura. Algumas obras literárias, contemporâneas e do passado, contribuíram, de diferentes maneiras, para o filme. Não deve surpreender-nos que tantos elementos, tantos códigos, estejam presentes e entrosados no filme, e que, por isso, o seu estudo exija que o relacionemos com obras diversas, de áreas e momentos temporais diferentes – é exactamente essa a lógica conceptual do filme.

Vejamos de que modo a Pintura e a Literatura se inter-relacionam neste filme feito à maneira de Wagner, como Obra de Arte Total. Além da já referida presença de citações de Hieronymus Bosch, são essenciais as contribuições do pintor alemão Caspar-David Friedrich, assim como do holandês Jan van Eyck. O realizador incorpora, através da projecção de diapositivos, no ecrã opaco de fundo, fotografias de quadros de Friedrich, por exemplo, do quadro *O Altar de Tetschen*, pertencente à série *A Cruz nas Montanhas*. A imagem da Fonte da Vida da obra *Políptico do Cordeiro Místico*, de van Eyck, é igualmente um elemento relevante para o filme.

Mas a presença destes pintores exerce-se ainda de forma estrutural, não se limitando à aparição de projecções funcionando como cenário.

Quanto a van Eyck, a organização espacial de muitas das suas obras será recriada pelo cineasta no espaço do fotograma, como modo de obter determinada significação.

Syberberg não utilizou o conjunto de obras de Friedrich que se tornaram muito populares pelas paisagens campestres sentimentais, tão características do período romântico, do qual este pintor é considerado um dos melhores representantes. As obras de Friedrich relevantes para a escolha do cineasta retratam frequentemente paisagens que apresentam, em primeiro plano, uma porta, ou portal, ou moldura, constituído pelas ruínas de portas ou janelas de edifícios religiosos e fúnebres, ladeados por duas formas - frequentemente troncos de árvores cuja copa se reduz a poucos ramos, despidos de folhas, como cadáveres de árvores. Este portal ou moldura (muitas vezes duplo ou triplo) não conduz a um espaço interior, não emoldura outras figuras; para lá dele está o vazio, o céu, o Além. No filme, muitas sequências começam com um portal para lá do qual se passa a acção. Este portal é a entrada para a terra do Graal, no início do filme. Nós, espectadores, estamos cá fora. Algumas vezes, durante o filme, entramos nesse espaço separado, vemos o que Parsifal vê, ou ficamos, com ele, à porta, no espanto e perturbação de quem entrou num local especial do qual nada entende, onde presencia actos que não fazem parte da realidade vulgar, e do qual se é expulso. O portal é quase sempre formado por massas rochosas, as quais acabamos por identificar, ao longo do visionamento do filme, como uma fenda situada entre o nariz e o queixo da máscara mortuária gigantesca de Wagner, vista de perfil. Mas o aspecto destas massas rochosas provém das pinturas de Friedrich. O portal de Syberberg é, como os portais do pintor, a porta, a passagem para o outro mundo, neste caso o mundo de Wagner, criador e deus do mundo da ópera. O cineasta coloca-nos desta forma também no mundo do romantismo, em que a pintura é literária, e a literatura influenciada pela pintura, que são ambas influenciadas pelas representações iconográficas de uma Antiguidade greco-latina estatuária e/ou pela ambiência brumosa dos mitos nórdicos cristianizados ou não, pois

estas duas linhas de pensamento estético encontram-se presentes durante o período romântico. A propósito do papel dos valores cristãos na estética do período romântico, comenta E. Iáñez:

“Precursor do Romantismo (...), Chateaubriand foi o primeiro a fazer do cristianismo um modo estético de vida. (...) as suas ideias sobre o cristianismo não deixam de ser muito particulares pois, carecendo de profundidade, estão enraizadas num sentimentalismo demasiado doce e num moralismo individualista que antecipam decididamente uma certa visão tradicionalista do Romantismo europeu.”¹⁸

Nesta estrutura cénica enquadrada por um portal/moldura, através da pintura de Friedrich, vai Syberberg encenar uma história de sedução, queda e redenção que evoca e comenta imagetivamente a estética romântica, mas segundo o olhar dos românticos do final do período, figuras de passagem para outras tendências estéticas, dos quais tomamos Baudelaire e Théophile Gautier. Será em relação a eles que faremos a comparação.

A presença de *portais* é um elemento forte do filme. Enquanto imagem, provêm da pintura de Caspar-David Friedrich. Por um lado, o portal conserva a mesma função conceptual que tem em Friedrich: a noção de passagem para um Além, a aspiração dos românticos a expressar esteticamente uma outra realidade, objecto da aspiração do coração, o *élan* para o Infinito ligado a uma forte sentimentalidade. Mas como quase sempre, as imagens constroem noções complexas, superdeterminadas. Os portais do filme dão-nos passagem, logo no início, para a terra do Graal, depois para a cerimónia de desvelamento do Graal, enquadram o diálogo de sedução entre Kundry e Parsifal. Para lá deles é a terra sagrada, ou é a caverna onde se vai encenar o desejo, a tentação, a redenção. Eles são a porta, a boca de cena, a janela, a passagem para a representação do mito do desejo, da

¹⁸ Iáñez, *Hist. da Lit. Univ.*, VI, *O Século XIX Literatura Romântica*, p 84

queda, da tragédia que segundo Syberberg é a de cada um de nós. A noção de portal tem um alcance simultaneamente particular, pessoal, para cada espectador, e universal, mítico. Reconhecemos nesta função um dos conceitos da filosofia de Walter Benjamin, em parte inspirada na sua leitura da obra do poeta Baudelaire. Neste autor, encontramos o mesmo tema, mas com tonalidades diferentes. Sobrevive nas suas poesias o tema romântico da aspiração ao Infinito, mas com um alcance de natureza diferente. A noção de Ideal, conectada com a de Infinito e de Eterno, é de cariz metafísico. Filtrada pela sua personalidade pessoal, pelas obsessões e tormentos amorosos e por um distanciamento crítico relativamente aos valores românticos (depois de um período juvenil ultra-romântico), Baudelaire exprime um sentimento intolerável de *spleen* que provém da consciência da passagem do Tempo, “esse Inimigo que come a Vida”, do *esmagamento do ser* através da miséria humana e da inevitável queda no mal, no pecado e na indiferença acompanhados da solidão moral e da tristeza. Tal condição leva o poeta a desejar evadir-se para as esferas do *Ideal*. Para ele, “o pensamento oscila entre o material e o sobrenatural: tudo no mundo que o cerca é signo, mensagem, imagem da condição humana”¹⁹

Para ele, A dor é a *nobreza única*, o preço pelo qual Deus permite ao artista aceder ao mundo superior da Beleza, reflexo da perfeição divina; ao poeta só agradam as altas esferas do Ideal. Neste mundo, só a suas intuições permitem alcançar o conhecimento do *Au-delà divin*. A arte proporciona-lhe o pressentimento das alegrias espirituais e a contemplação extática do Belo, a revelação de um mundo superior para onde podemos escapar do *spleen*. O poeta penetra nas *correspondências* entre o material e o espiritual: as coisas deste mundo têm correspondências misteriosas com as do céu, permitindo entrever os esplendores que nos esperam depois da morte. No poema *La Mort des Pauvres*, a passagem para o *Lugar Superior Místico* é designado como *Le portique ouvert aux Cieux inconnus*. Relevante para

¹⁹ Lagarde, *Anthologie et Histoire Littéraire*, p 443

a comparação que nos propomos é o papel da beleza feminina, que relacionamos com a noção de portal que nos ocupa presentemente, assim como a forma como é vista a mulher neste sistema de noções. Veremos que a beleza feminina é descrita por vezes como proporcionando ao poeta uma espécie de janela para o Infinito, ao mesmo tempo que é, para ele, objecto de desejo que o leva à queda no pecado. Não nos intrometendo excessivamente na interessante lição das interpretações da obra de Beaudelaire, atemo-nos maioritariamente à obra *Les Fleurs du Mal*, recortando o que nos parece importar para a comparação: a linha platonizante e a influência clássica na imagética poética. Alain Michel no seu artigo *Baudelaire et l'Antiquité*²⁰ demonstra que a educação clássica do poeta é visível na forma poética adoptada em *Les Fleurs du Mal* e também na concepção platonizante de Belo, associado à noção de Eterno e Infinito, de Uno. Mas Alain Michel afirma que relaciona Baudelaire também com os poetas romanos da decadência, o que o leva a colocar uma das dualidades da obra baudelaireana: a dualidade ente arte eterna, “clássica” e a moda, o presente, a actualidade. No mesmo artigo, mostra-nos Michel que a permanência da imagética plástica da Antiguidade é acompanhada de ironia e do espírito *blasé* do *dandy*, de distância, que se extremará em outras obras, como *Les Petits Poèmes en Prose*.

A aproximação que intentamos realizar entre a obra cinematográfica e a poesia de Baudelaire vai pôr em jogo a noção de *passagem* para uma realidade mítica e a temática e imagética concernentes à figura feminina.

Maria João Cantinho expõe assim a noção de *passagem*, *umbral*, e desenvolvida como conceito filosófico por Benjamin, integrada na reflexão sobre a condição da Humanidade no seu tempo:

“Para o *flâneur*, como já vimos, e do ponto de vista de Benjamin, a rua aparece-lhe, não na sua exterioridade pura, (...) mas como uma zona interior, familiar e animada, ou

²⁰ in *Dix Études sur Baudelaire*, p. 186

melhor, como passagem, um umbral (*Schwelle*), espaço que é simultaneamente onírico e real, espaço por excelência da iniciação, a um tempo limite e abertura, do qual foi aniquilada a sua exterioridade.”²¹

Recordemos que além do seu valor como passagem para o campo mítico, no filme o portal assinala a iniciação de Parsifal, iniciação que permite o conhecimento da sexualidade, a consciencialização moral e a consciência da identidade individual. Ainda segundo Cantinho:

“A fantasmagoria da passagem, tomada como um lugar mítico, aparece-nos, então, como uma forma de substituição do ritual, o qual já não existe na realidade moderna. (...) É assim que se chama ao folclore das cerimónias que se ligam à morte, ao nascimento, ao casamento à puberdade.”²²

Dissemos já que o mundo conceptual do *Parsifal* de Syberberg é o mundo de Walter Benjamin. É este filósofo que em última instância determina, no filme, o tratamento ideológico, temático e formal. Mas o filme é também, dentro da estrutura conceptual criada pelo realizador, uma evocação do mundo da estética e da ideologia a que pertence Wagner: o Romantismo. E este está presente através de temas e de uma imagética recorrentes na pintura, na escultura e na literatura deste período. Estes temas e o tratamento imagético que recorre a diferentes géneros artísticos, encontramos-los ainda em Baudelaire e também em Théophile Gautier, artistas que se situam no *depois de* (mesmo Gautier, que mudou de orientação estética muito cedo no século) e que, como o cineasta, olham o passado recente com um sentimento de fim de época, o que marca as suas obras com uma consciência já distanciada, reflexiva, avaliativa e muitas vezes irónica dos valores estéticos a que ainda se ligam. Os três autores apresentam um tratamento em segundo grau dos elementos estéticos e

²¹ Cantinho, *O Anjo Melancólico*, p. 114

²² Op. cit. p. 163

ideológicos com os quais compõem as suas obras. No romance *Mademoiselle de Maupin*, Gautier, através do herói da história, d'Albert, erige-se em esteta que tudo vê, pensa e sente em função de um passado que o moldou com a memória das artes plásticas desde a antiguidade greco-latina, passando pelos artistas renascentistas, da época maneirista, neoclássica e barroca. O seu Eu literário renega os valores cristãos, e a estética ligada aos ideais românticos de cariz cristianizante, que não têm, declara, qualquer valor. Ele troca das imagens das Virgens castas, das heroínas suspirosas e modestas. Não lhe agrada o crepúsculo nem as paisagens brumosas; só ama a luz forte do Sol do meio-dia, prefere a visão das estátuas aos fantasmas da religião cristã. Afirma que a sua religião é a beleza, não a beleza espiritual mas os corpos belos, a forma bela, não as belezas da alma. Como Baudelaire, o seu herói exprime uma espécie de *spleen*: nada ama, nada lhe interessa, é indiferente a tudo, a não ser o prazer da beleza. Como em Baudelaire, a figura feminina não aparece como alguém real; limita-se a ser uma superfície polida, que reflecte o olhar do esteta. A mulher idealizada e procurada por D'Albert, personagem masculina principal do romance *Mademoiselle de Maupin*, é tão parecida quanto possível com uma estátua grega, colorida com os tons de Ticiano. Para d'Albert, produzir um pensamento é na sua mente um processo igual ao de extrair uma estátua de um bloco de pedra. E quanto à pintura, ele explica assim, metaforicamente, a sua condição relativamente ao papel desta arte na sua imaginação: “si je pouvais ouvrir un trou dans ma tête et y mettre un verre pour qu'on y regardât, ce serait la plus merveilleuse galerie de tableaux que l'on eu jamais vue.”²³ Mais adiante completa esta ideia:

“Tout enfant, je restais des heures entières debout devant les vieux tableaux des maîtres, et j'en fouillais avidement leurs noires profondeurs. – Je regardais ces belles figures de saintes et de deesses dont les chairs d'une blancheur

²³ *Mademoiselle de Maupin*, p. 280

d'ivoire ou de cire se détachent si merveilleusement des fonds obscurs, carbonisés par la décomposition des couleurs; j'admire la simplicité et la magnificence de leur tournure, la grâce étrange de leur mains et de leur pieds (...) A force de plonger opiniâtrement mes yeux sous le voile de fumée épaissi par les siècles, ma vue se troublait, les contours des objets perdaient leur précision, et une espèce de vie immobile et morte animait tous ces pâles fantômes des beautés évanouies; je finissais par trouver que ces figures avaient une vague ressemblance avec la belle inconnue que j'adorais au fond de mon cœur."²⁴

Os quadros a que se refere eram de Miguel Angelo, de Rembrandt, de Ticiano. Gautier cria um herói que apresenta traços diferentes do que é mais habitual no romantismo: uma personagem que tem consciência de que o seu olhar estético se formou pela visão dos restos em decomposição da cultura passada e que vê o mundo a partir de uma perspectiva obcecada e deformada de esteta.

Quanto à literatura, d'Albert afirma: “ Se falo de amor com tanta elegância é porque li muito sobre esse assunto. Para isso, de facto, só é preciso ter o talento de um actor”²⁵ Assim exprime o autor a sua consciência do esgotamento das fórmulas de uma Literatura que se exauriu. D'Albert previne uma bela de que as rosas da sua face sedutora serão amanhã cadáveres de rosas e terão o odor da morte. A vida, avisa, é fugaz, e Saturno, com os seus raios sobre a fronte pura e luzente fá-la-á ver a sua sepultura. Este é o antigo tema clássico *Tempus fugit*, mas também a percepção da aproximação do fim de um ideal de vida, de pensamento e de estética. Tal como em Benjamin, o olhar sobre o seu tempo é saturnino, ligado à decomposição e à produção de restos, crítico mas simultaneamente criativo, de uma criatividade que se exerce exactamente sobre os restos.

²⁴ Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, ps. 354 - 355

²⁵ Op. cit. p. 218

“Gautier é um fervoroso da plástica *greco-latina*, da Beleza na vida e na arte. Reagindo contra o romantismo moralizador político e social, ele declara, a partir de 1823, que a arte deve ser cultivada por si própria, para além de toda a preocupação utilitária; no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, escarnece das acusações de imoralidade dirigidas aos artistas. Gautier põe em curso, nos seus romances, uma viagem através do espaço e do tempo; transpõe para o plano sobrenatural um grande amor e uma *quête* do Ideal”²⁶

D’Albert acabará por encontrar o *portal* através do qual alcançará o seu ideal, a Beleza puramente formal, como veremos no desenvolvimento da comparação, que focará ainda o tratamento imagético da figura feminina por Gautier e o formalismo estético.

²⁶ Bandet, *A Literatura Alemã*, p. 82

2 - Abertura

O filme inicia-se com a voz da personagem Kundry, isto é, com a voz de Yvonne Minton que canta, que dá voz a Kundry. Vêmo-la em seguida, em grande plano, primeira imagem do filme, como será a última, no início e no fim, a figura que no filme ultrapassa em importância o próprio herói da narrativa operática, Parsifal. Inicia-se a música da Abertura da ópera. O ecrã fica novamente escuro e depois sobe no ecrã a imagem da *maquette* de um templo em ruínas, e mais abaixo, fotografias de edifícios, de monumentos, uma lança e um cálice. Desde esta primeira sequência, coloca-se um dos aspectos essenciais da recepção do filme *Parsifal* de Syberberg: o espectador não sabe o que está a ver, embora as imagens sejam, logo desde o início, muito atraentes, permitindo um primeiro momento de fruição estética e uma primeira reacção, inevitável, de tentar interpretar o que é visto. A lança e o cálice são elementos da narrativa do romance medieval, mas e o templo em ruínas, as fotografias, a árvore nas mãos da figura que inicia a projecção do filme propriamente dito? Uma das formas de resolver a compreensão e interpretação deste início é o visionamento total, que revela a função na narrativa e na construção do filme dos elementos que a princípio não podem ser integrados num sentido. No entanto, nem mesmo o visionamento total do filme permite reconhecer, ao longo da sua exibição, todos os elementos que o realizador decidiu incorporar. Concluimos que Syberberg quis usar de plena liberdade ao fazer o seu filme, e que o seu ideal de recepção está muito longe da compreensão facilitada aos espectadores. De facto, o que se passa é que o cineasta escreveu um livro sobre este filme, livro que tem, na versão francesa, 247 páginas. O livro chama-se *Parsifal – Notes sur un Film*. Nele, Syberberg explica qual foi a sua intenção e o seu objectivo ao fazer o filme, revela as opções teóricas de onde partiu, critica outras formas de

fazer cinema, nomeadamente o cinema de Hollywood, dá indicações precisas sobre procedimentos formais e técnicos, segue a filmagem passo a passo explicando o que são os elementos utilizados no filme, como os usou e com que fim, fala da direcção de actores, do destino do filme relativamente à sua exibição, de como foi recebido na Alemanha e no estrangeiro, tudo isto acompanhado não só de reflexões teóricas mas também de opiniões políticas e filosóficas. Este procedimento parece-nos ir na mesma linha de opções estéticas que podemos encontrar em obras de arte contemporânea em que o conteúdo conceptual é um componente forte, e que se apresentam acompanhando o objecto artístico com uma parte que o completa na forma de texto escrito ou gravado que o espectador lê ou ouve enquanto aprecia a obra plástica ou escultórica ou outra. Relativamente ao filme de que presentemente nos ocupamos, como para outras produções artísticas, parece-nos verdadeira a noção de que o texto que “explica”, “descreve”, “completa” a obra, de forma alguma lhe retira o maior ou menor hermetismo que é, ele sim, um dos aspectos do valor estético pretendido, e não a clarificação da obra no sentido de a simplificar, de a traduzir, retirando-a da esfera estética em que se coloca e inserindo-a em formas estéticas já familiares ou “menores” do que ela própria. Quando visionamos o filme, vemos o que o autor da obra *criou* usando a sua liberdade criativa, e concluímos que, simetricamente, e de acordo com outro princípio da mesma estética que caracteriza as obras contemporâneas, o autor nos permite (ou obriga a) exercer a nossa própria liberdade interpretativa, desde que seja uma liberdade “preparada” e esclarecida.

Syberberg, cineasta contemporâneo, ao filmar um mito transformado em romance na época medieval, transformado em ópera no período romântico, faz-nos assistir a um recolher de elementos que serão aglutinados, sobrepostos, encadeados segundo a lógica da estética contemporânea. Está aí presente a Idade Média, está aí presente o Romantismo, mas nunca com a ideia inocente de uma recriação “fiel”.

Os temas e a imagética do Romantismo estão presentes, sim, mas em segundo grau: foram tornados presentes segundo o olhar de um contemporâneo que os aprecia, comenta, cita, em função das suas intenções estéticas e ideológicas, segundo o que pretende exprimir e segundo os critérios estéticos que adoptou.

Sigamos o filme, e tentemos compreender como os temas e a imagética do romantismo servem os referidos propósitos da parte do cineasta, e de que modo usa ele a arte do cinema para a concretização desses mesmos propósitos.

A primeira imagem do filme é Kundry. Vimos já no capítulo 1 que se trata de uma figura composta por elementos provindos de diversas tradições e por figuras criadas por Wagner, na linha de pensamento característico do período romântico.

Durante a Abertura da ópera, Syberberg narra a parte da história que antecede a narrativa contida no *libretto*. Este início, o cineasta vai buscá-lo à fonte medieval da ópera, o *Parzival* de W. Von Eschenbach. O filme faz-nos ver, no papel de Herzeleide, mãe de Parsifal, Edith Clever, a actriz que posteriormente representará Kundry. Ela aparece sentada num trono (réplica do trono de Carlos Magno) que está coberto com um pano igual ao céu do filme *Viagem à Lua* de Méliès. O vestido de Herzeleide é branco e apresenta estrelas escuras iguais às do *Céu*. Como cenário, projecções frontais sobre o ecrã do fundo, entre as quais a estrutura em madeira de uma cabana com uma árvore no interior: a cabana de Hunding da ópera *A Valquíria*. Assistimos a um segmento narrativo: Parsifal criança apanha do chão uma seta que está pousada junto de um cisne morto. Herzeleide pretende oferecer a Parsifal um arco. Mas Parsifal criança já tem um arco e tem flechas e recusa o que a mãe lhe oferece. O menino pretende atirar uma flecha mas Herzeleide impede-o, agarra-o e tenta beijá-lo. Parsifal debate-se, tentando libertar-se. Vindas da direita, entram no ecrã, sentadas numa estrutura de madeira, três figuras: Parsifal adulto na forma masculina (Parsifal I) com uma lança na mão; a Fé, que desempenhará no filme a função de portadora do Graal;

Parsifal adulto na forma feminina (Parsifal II). Parsifal criança, atraído pelas três figuras que surgem, liberta-se do abraço da mãe e foge para a direita, desaparecendo de cena.

Reaparece, vindo da esquerda, contempla as três figuras e acaba por ir-se embora para detrás delas. A câmara recua para Herzeleide, à esquerda, e mostra-a em plano médio, triste, a esconder o rosto nas mãos.

Este início mostra-nos o motivo causador da história, o rompimento da ordem do mundo da narrativa, ordem que o herói terá de repor, através da sua acção, constituindo o conjunto de episódios da linha narrativa. É a mãe de Parsifal que se encontra aliada a esta causa. Ela aparece-nos no filme como uma mãe excessiva, que prende o filho, que tenta impor-lhe algo a seu próprio gosto, desvalorizando a sua preferência – tenta tirar o arco que a criança usou e dar-lhe outro, e, sobretudo, prende-o no seu abraço, causando a necessidade da fuga de Parsifal, que, ao separar-se da mãe, abandona também o seu arco de criança e leva consigo o grande arco próprio para ser usado por um adulto. Ao fugir da mãe, Parsifal criança encontra outras figuras – encontra o Outro, e afasta-se da mãe.

No *libretto* de Wagner não é referido o início da narrativa medieval. Apenas sabemos que Parsifal abandonou a mãe e que esta morreu por causa do desgosto devido ao afastamento do filho, e que esta mãe não ensinou ao filho nada sobre o mundo exterior e o modo próprio de estabelecer laços sociais com outras pessoas. Nem ensinou ao filho o seu verdadeiro nome.

Como procedeu Syberberg relativamente à exposição do motivo iniciador do que se vai seguir? O cineasta vai buscar à narrativa medieval elementos que usa em função da história a que se vai assistir, e associa, simultaneamente, elementos da história do filme em si mesmo. Na narrativa medieval, Eschenbach conta que o marido de Herzeleide, um valoroso cavaleiro, Gamuret, partiu em busca de batalhas por defesa dos injustiçados e pela glória pessoal, como era próprio de um cavaleiro do ciclo arturiano. Mas Gamuret foi morto

numa destas batalhas. Ao saber da sua morte, Herzeleide retirou-se com o filho e os servos para um local árido e isolado, escondeu do filho a sua verdadeira identidade, não o informou sobre o mundo exterior e proibiu-o de se afastar do local onde habitavam. Parsifal apenas podia mover-se neste espaço e só lhe era permitida, como única actividade, atirar setas às aves. Herzeleide confina Parsifal num espaço físico e numa actividade restrita que concretizam o confinamento afectivo. No filme, Syberberg inverte esta passagem do afectivo ao físico: o abraço de Herzeleide manifesta a impossibilidade de a criança se afastar no espaço físico e nas possibilidades de acção e escolha pessoal: Herzeleide prende-o nos seus braços, reprova-o por atirar setas e pretende retirar-lhe o uso do seu próprio arco.

Na narrativa medieval prossegue a cadeia de acontecimentos que se desenrolam em função do objectivo da narrativa. Parsifal afasta-se dos lugares familiares e encontra um grupo de cavaleiros da Távola Redonda. Ora Herzeleide nada tinha dito a Parsifal sobre este assunto, por medo que a descrição da vida cavaleiresca levasse o filho a desejar ser cavaleiro e a ter um fim igual ao do pai. Quando Parsifal vê os cavaleiros, a sua beleza e distinção, as belas roupas, armas e arneses, julga-os anjos ou mesmo o próprio Deus. Os cavaleiros riem-se da ignorância e ingenuidade do rapaz, e assim se inicia o percurso de Parsifal como *O Tolo Puro (Der Reine Tor)*, o ingénuo e ignorante que terá de superar esta condição e alcançar o conhecimento conveniente. Na narrativa medieval, o jovem fará exactamente o que a mãe pretendia evitar: desejou imediatamente tornar-se cavaleiro e iniciou aí os seus esforços em função deste objectivo, o qual irá atingir, de forma exemplar. Podemos dizer que, ao ver os três cavaleiros, estava a ver o seu próprio futuro, para o qual se dirigiram as suas acções, objecto da narrativa, em grande parte.

Ao tratar este segmento narrativo, Syberberg manteve a ideia de futuro do herói e objectivo da acção, mas a analogia entre o filme e a narrativa medieval sofreu uma deslocação no sentido de uma característica das obras contemporâneas: a

auto-referência. O futuro do herói é no filme o futuro do herói *no filme*. As três figuras que atraem Parsifal, que contribuem para a sua fuga, são imagens do seu futuro no filme. O que vemos é a personagem fílmica Parsifal I, a Fé ou portadora do Graal e Parsifal II. A Fé é no filme *Parsifal* representada pela filha de Syberberg, Amélie Syberberg (que teve igualmente um papel no filme *Hitler ein film aus Deutschland*). O futuro da personagem do herói Parsifal, o futuro do filme, o futuro de Syberberg, o futuro da humanidade, os filhos, a quem se ensina a História e a moral?

Depois da sequência do templo, no início da Abertura, o realizador utilizou movimentos de câmara horizontais, verticais e oblíquos. A partir do começo da narrativa, a tomada de imagem torna-se diferente, embora o plano não seja interrompido. A sequência começa com a imagem de um cisne morto. A câmara vai lentamente para a direita, fixa-se um momento numa seta em grande plano e continua para a direita. Pára na cena que se passa entre Parsifal criança e Herzeleide, vai para a direita mostrando as três figuras que causaram a fuga de Parsifal criança, faz um movimento curto para a esquerda e mostra o final da cena: Herzeleide esconde o rosto nas mãos. A imagem fica parada e há uma transição feita através de um encadeado: Herzeleide esconde o rosto nas mãos e ao mesmo tempo que esta imagem desaparece, por meio de um *fade*, vemos, ocupando todo o ecrã, a imagem do pano-céu de Méliès, que antes tínhamos visto associado a ela. Sobreposto, vemos ainda um semicírculo de formas, que emoldura as outras imagens. O visionamento total do filme e a investigação que foi feita sobre este segmento permite-nos saber que é uma imagem do colarinho de um *robe-de-chambre* pertencente a Wagner. Parsifal criança aparece, como que saindo deste colarinho, que funciona como uma espécie de portal. A imagem do colarinho e a imagem do manto-céu de Méliès manter-se-ão durante a próxima sequência, a qual se segue sem corte. A câmara leva-nos para a direita, seguindo Parsifal criança. Entra no ecrã, mantendo-se o movimento deslizante da câmara, um teatro de

marionetas em que se representa um segmento da narrativa que é objecto da ópera, mas o segmento a que assistimos, nós, espectadores, ao mesmo tempo que a personagem Parsifal criança, será posteriormente narrada, não dramaticamente através da representação teatral e operática, mas contada/cantada por Gurnemanz a um grupo de jovens da comunidade do Graal, como é estipulado no *libretto*. Assim conhecemos outra parte importante do enredo: Kundry seduz Amfortas, o cavaleiro rei da comunidade do Graal, que por causa dela é derrotado na batalha, perdendo a posse da Lança Sagrada, e a quem o feiticeiro Klingsor fere, com a mesma lança. O procedimento de tomada de imagem mantém-se o mesmo: avançando para a direita, vemos surgir , outras imagens, e a certa altura temos, permanentemente, o pano-céu de Méliès, do qual vemos as estrelas e os vincos; ainda um outro pano igual a cobrir o balcão sobre o qual se desenrola o teatro de marionetas; no canto superior direito, a imagem do interior de um templo medieval; no canto superior esquerdo, a certa altura, outra vez o pano-céu de Méliès, agora pendurado ao alto, como parte do cenário do teatro de marionetas; em certo passo do movimento, Kundry a seduzir Amfortas tendo por cenário o jardim onde veremos, posteriormente no filme, as *Teufelrinen*, as raparigas-demónios que tentam os cavaleiros do Graal durante a batalha. Deslocando-se para a direita e depois para a esquerda e novamente para a direita, vemos o Graal, um cálice iluminado a vermelho, uma pomba que desce sobre o Graal, e finalmente a marioneta de Parsifal adulto a matar um cisne, cena que não é apresentada no decorrer da ópera. Na representação operática, o aparecimento de Parsifal dá-se imediatamente a seguir a este acto faltoso, de consequências importantes para o decorrer da acção e para o simbolismo da narrativa. A filmagem prossegue no esquema seguinte: o movimento para a direita marca a evolução da linha temporal e dramática da narrativa. A câmara avança, mostra o início de uma nova cena, imobiliza-se enquanto as marionetas representam um segmento da história, ou cena, vai um pouco à esquerda para completar a mostragem dos eventos ainda pertencentes à

cena, depois move-se para a direita, como se as personagens-marionetas tivessem sido deslocadas para outro local do cenário, ou como se houvesse várias réplicas de cada marioneta. Este movimento conserva quase sempre as personagens em plano americano, como se o olho da câmara nos colocasse numa linha mediana horizontal, a partir da qual são feitos *zooms*.

Esta sequência apresenta o relato de segmentos narrativos que não estão contidos na dramatização operática do *libretto* de Wagner. O episódio relativo à mãe de Parsifal pode ser lido na obra medieval. O episódio da sedução de Amfortas por Kundry é uma criação de Wagner e só é conhecido por uma parte do texto do *libretto* que constitui uma das áreas cantadas pela personagem Gurnemanz. Vejamos como procedeu Syberberg, dentro da sua arte, o cinema: ele não fez representar o segmento narrativo da forma geralmente utilizada no cinema: mostrando personagens movendo-se em cenários, passando de um cenário para outro, conforme as mudanças ordenadas pela narrativa. Não há cortes de plano para indicarem ao espectador uma mudança espacial ou temporal. Syberberg dispõe o fio temporal da acção fazendo os espectadores percorrer, da esquerda para a direita, a sequência das acções; o tempo da narrativa exprime-se pelo avançar do olhar da esquerda para a direita; as personagens e cenários, os diferentes espaços, assim como a sequência dos tempos, são percebidas através deste percorrer sem cortes da esquerda para a direita. Interpretamos este procedimento como sendo o uso cinematográfico do procedimento da leitura, e que assim o cineasta nos faz a “ler” os segmentos que, em relação à adaptação realizada por Wagner, só podia ser conhecidos através de textos, um deles lido e o outro lido e ouvido.

Continuando a seguir o fio traçado pela sequência horizontal das cenas, vemos Amfortas marioneta, depois um novo encadeamento em que é introduzida a imagem da ferida de Amfortas, uma espécie de objecto mais ou menos rectangular, branco, onde há um

corde que sangra, separada espacialmente do corpo do ferido. Sem cortes, o cenário deixa de ser o teatro de marionetas, e passamos a ver em plano de fundo o mesmo templo medieval, a máscara mortuária de Wagner e, deitada num leito, Herzeleide, com os olhos fechados, tendo na mão um livro aberto. A câmara aproxima a ilustração que é visível numa das páginas do livro: trata-se de cavaleiros sentados à volta da Távola Redonda. Esta imagem liga-se à sequência anterior: a literatura como origem da ópera mas também, especificamente, a origem de algumas partes do filme, sem a mediação do *libretto* de Wagner.

Finalmente, enquanto a Abertura da ópera está quase a terminar, Syberberg apresenta-nos: uma máscara caricatural de Wagner; várias marionetas em que vemos o compositor vestido com roupas luxuosas, entre elas um *robe-de-chambre* de cetim cor-de-rosa, a que pertence o colarinho que antes tínhamos visto como moldura para as cenas descritas atrás; a parte superior do mesmo *robe-de-chambre*, escuro e em tamanho grande; a imagem de uma orelha, que faz parte de um quadro de Hieronymus Bosch que mais tarde será cenário para uma cena do filme; Parsifal I e Parsifal II enlaçados, fazendo a figura do Andrógino; e finalmente, fazendo o limite último do espaço filmado, última de todas as imagens, o Graal como sólido geométrico, imagem que provém do quadro de Dürer *Melancolia I*, funcionando como ecrã para uma projecção: uma paisagem com um lago e sobre este lago uma gota ou lágrima. A investigação revelará que se trata de uma paisagem de um local onde Wagner escreveu grande parte da ópera *Parsifal*.

Parsifal I separa-se de Parsifal II e caminha para a máscara gigante de Wagner, que no filme será cenário para a maior parte das cenas. Há um *fade-out* e a Abertura termina.

A Abertura de uma ópera apresenta aos espectadores o que vai passar-se na ópera: dá o tom trágico ou rocambolesco, apresenta os motivos musicais, cria uma ambiência.

Tratando-se de Wagner, a Abertura instala a ambiência e introduz os *leitmotiven*, isto é, os

motivos melódicos que posteriormente serão associados às personagens, sempre que estas aparecem, são mencionadas, ou sempre que é necessário evocá-las em relação com a acção do momento. Uma das características das obras de Wagner é exactamente este tipo de composição musical.

“Wagner alcançou a coerência no interior da continuidade da acção e da música através do *Leitmotif* (...) o *Leitmotif* é como uma etiqueta musical, mas é mais do que isso: acumula significação e é recorrente a diferentes contextos; (...) pode ser modificado e desenvolvido conforme o desenvolvimento da acção; (...) e, finalmente, a repetição de motivos pode contribuir para unificar uma cena ou uma ópera, como acontece numa sinfonia. Os motivos musicais (...) são o tecido conectivo (...) o esteio da “prosa musical”. (...) A impressão que obtemos de “melodia interminável” resulta da ininterrupta continuidade da linha. (...) A sua música causava uma tão forte impressão no público porque conseguia (...) sugerir ou evocar nos ouvintes um envolvente estado de êxtase, simultaneamente sensual e místico, na linha do que toda a arte romântica lutava por conseguir.”²⁷

Syberberg construiu cinematicamente, através da forma de movimentação da câmara e do eixo de tomada de imagem, uma sequência que é análoga à leitura, ao mesmo tempo que é um análogo fílmico de uma composição musical que foi, ela própria, feita de modo a ser um análogo da escritura, da prosa. Wagner e Syberberg constroem, no campo das suas artes, análogos da literatura, análogos da escrita, no momento da sua criação, e no momento da leitura, da recepção. A música de Wagner estabelece uma continuidade temporal que resulta do entrosamento de elementos de significação. Durante a Abertura, vimos que Syberberg nos mostra, não só elementos da narrativa que completam a parte da história

²⁷ Grout, *A History of Western Music* p. 646

representada na ópera, mas também elementos-imagens cuja presença se repetirá ao longo do filme, em diversos tipos de conexões e contextos, reunidos numa trama, num tecido costurado sem cortes, isto é, numa tomada de imagem que se fará quase constantemente em planos-sequência. Cremos que as imagens do início do filme nos falam dele próprio: lembremos que as cenas que relatam os acontecimentos dos quais nascerá a narrativa operática estão permanentemente contidos no campo do pano-céu de Méliès, que vemos sempre simultaneamente e unificando no seu campo a sequência da acção. Assim exprime o cineasta a ideia de recriar a música de Wagner dentro do campo do cinema; criar com a arte do cinema como Wagner criou com a arte da música. Mais uma vez podemos dizer que Syberberg tornou visível um sistema de conceitos que reúne o Cinema, a Literatura, Wagner e através dele o Romantismo. Esta sequência inicial mostra-nos uma característica do tipo de montagem efectuado, durante o filme: a superdeterminação e condensação. O procedimento de manter o pano-céu de Méliès como campo dentro do qual se desenrola a acção e todas as linhas de sentido que ela é capaz de evocar, materializa uma metáfora benjaminiana. Para este pensador, a recordação do passado, ou *rememoração*, não é recuperar o que foi vivido, mas é ter presente a trama das lembranças, que é um trabalho de Penélope. A memória é para ele um invólucro, tecelagem, entretecedura, um tecido que tem a sua origem numa heterogeneidade, a heterogeneidade dos diversos fios que a constituem.

Há ainda a referir outro elemento, outro fio da trama desta sequência. Dentro do enquadramento geral do filme, do objectivo geral que o orienta - a redenção alegórica dos restos da cultura ocidental - Syberberg torna muitas vezes presente a pintura como constituinte fundamental desta cultura, e fá-la cumprir o seu papel na tessitura que monta. Reconhecemos na composição de volumes desta sequência a presença do pintor Mark Rothko. A ordenação volumétrica faz-se predominantemente na horizontal, numa linha um pouco abaixo da linha média, criando uma relação das proporções usada nas telas do

terceiro período deste artista (figs. a-1 e a-2). As criações de Rothko, nesta fase, consistiam em murais pintados utilizando basicamente duas ou três cores, que na maior parte das obras se distribuía horizontalmente, numa determinada relação proporcional típica. Este artista trabalhava as suas grandes telas à semelhança de um cenário de teatro, como se o espectador se situasse no interior da pintura. Aliás, o próprio pintor afirmou que considerava o espectador como um actor, e que encarava as suas composições como dramas, como dramas míticos, em que se tornava presente o subconsciente histórico. Em algumas telas há apenas duas zonas a partir de um eixo horizontal: o Em Baixo e o Em Cima como imagem pura das noções da Terra e do Céu, do mundo vulgar e do mundo mítico. Rothko afirmou que procurava dotar a sua pintura de um poder expressivo do mesmo tipo que a Música e a Literatura. Para ele, arte é drama, e existe para levar o público a um mundo metafísico, e para a glorificação do mito, pondo em cena o barbarismo e a civilização, paixão, agressão, de forma primeva, intemporal e trágica. Como Syberberg, Rothko é um homem marcado pelos horrores do nazismo e preocupado com a história passada e futura. Pensamos que a presença da estrutura espacial básica da sua pintura reforça o sentido da totalidade do conjunto de elementos aglutinados, que concomitantemente nos levam para o mundo dos mitos, do teatro, da apreensão do mundo como teatro de forças primevas, universais, pulsionais, e da arte entendida como experiência mística, objectivo comum ao cineasta, ao pintor e ao compositor.

Ainda outra ligação deve ser estabelecida: a ligação a Heinrich von Kleist (1777-1811), autor de dramas em que encontramos uma das linhas do romantismo, a aliança entre a busca da verdade do sentimento e da linguagem, o sonho, a inspiração proveniente do teatro clássico, sobretudo *Ésquilo*, o interesse pelo mito e pela metafísica. No entanto, os seus estudiosos consideram que Kleist se afasta do idealismo exagerado e do fatalismo próprios de autores desta época, e, por outro lado, a sua linguagem é muito menos

sentimentalista do que o habitual neste período, e por vezes de tal modo “gélida” que foi uma das influências do estilo de escrita de Kafka. Syberberg realizou duas das suas peças dramáticas, *Penthesilea* (1987/88) e *Die Marquise von O* (1989). E, relevante para o *Parsifal*, Kleist escreveu um ensaio sobre o teatro de marionetas, *Über das Marionettentheater*. Para ele, as marionetas são mais graciosas do que um dançarino ou um actor, pois as suas expressões não são conscientes nem procuradas, escapando a sua representação aos maneirismos dos humanos. Para Kleist, a graça só pode encontrar-se na inconsciência total ou na consciência infinita, nos fantoches ou em Deus. De acordo com a linha nacionalista e popularista do período romântico, defendia a utilização de fantoches por ser mais verdadeira, por manifestar a espontaneidade e ausência de maneirismos de uma arte do povo, por exprimir, melhor do que a representação culta, de uma forma mais pura, o *Volkgeist*.

Syberberg associou esta forma de representação, por marionetas, dos textos que enquadram a narrativa operática, à presença de Méliès, ao início do cinema, à época em que esta arte ainda não tinha sido intelectualizada, e em que se dirigia a um público pouco culto. O que se exprime nesta escolha para a forma de representação é que, tal como a tradição oral anterior à narrativa medieval servia para exprimir, de forma ingénua, os mitos e o maravilhoso popular, assim se mostra que o cinema é a arte ideal para a realização do sonho e do mito, de uma verdade que escapa às teorizações restritivas próprias do movimento modernista e dos seus manifestos proibitivos da espontaneidade. Kleist provavelmente acreditava que a sua escolha estética era efectivamente *a Verdade* em arte, já que para os românticos a Arte é Verdade e a Verdade é Arte. Mas não existe tal ingenuidade em Syberberg. Esta inocência que evoca é mais uma vez uma escolha teórica e estética de um autor contemporâneo.

Nas imagens finais da Abertura, o cineasta faz-nos ver os diversos motivos que iremos reencontrar: a máscara de Wagner, a mãe Herzeleide e Kundry, as referências à obra medieval *Parzifal*, à pintura de Hieronymus Bosch, à vida e à obra de Wagner, o andrógino Parsifal I e II, o Graal. Assim, fez a apresentação dos seus *leitmotiven*, antes do início da Acto I da ópera. Recordemos o capítulo 1 e a teorização de Guy Scarpetta sobre a Literatura e as artes contemporâneas: o seu modelo é polifónico, tessitura de elementos, entrosamento e *mixage* de elementos, modelo que em última instância encontra a sua formulação teórica num dos filósofos precursores do pensamento sobre a contemporaneidade, Walter Benjamin.

As apreciações e a descodificação que foi feita desta sequência foi um trabalho moroso de investigação e reflexão. Syberberg faz passar, diante dos nossos olhos, lentamente, esta sequência em que existe apenas um corte, quando pretende, a certa altura, focar Parsifal criança e mostrar-nos que é ele quem vê, ao mesmo tempo que nós vemos. O cineasta faz-nos assistir a esta montagem superdeterminada em que os elementos, os fios da tessitura final, se associam, sobrepõem, se afirmam na ordem espacial, se repetem, se transformam, de forma a criar as noções que após o trabalho complexo da recepção criam-modificam-criam a interpretação que se vai construindo, ao mesmo tempo que se tornam possíveis diferentes níveis de fruição. Este procedimento apresentou fases. Primeiro, o cineasta recolheu, como o mendigo de Baudelaire (recordemos que Serge Daney lhe chamou exactamente “mendigo genial”) restos, fragmentos de coisas, na forma de leituras, diapositivos, fotografias, concepções teóricas, estéticas, filosóficas. Depois montou-as no filme, seguindo determinados princípios formais e estéticos, em função de uma significação, exercendo livremente a sua criatividade, ordenando o seu *puzzle* segundo as suas intenções teóricas, ideológicas e estéticas, num hermetismo essencial; depois, nós, os espectadores, apreciamos este produto, que o cineasta faz passar, lentamente, perante nós. E nós

exercemos uma recepção que tem de se desenrolar no tempo, descodificando algo que requer um trabalho de decomposição e reunificação, sempre suspeitando se a nossa interpretação corresponderá ao que o autor quis significar, já que ele nada faz para facilitar e apressar o significado que criamos sobre o seu trabalho. Pensamos que este jogo entre autor e espectador concretiza a seguinte concepção benjaminiana, que passamos a descrever: ao passo que no símbolo se apresenta directamente uma unidade em que, a cada instante, se mostra a ideia *encarnada, tornada sensível*, entidade à qual preside um princípio intensificador da tensão interna entre as partes avulsas, e que garante a atracção mútua entre elas (contribuindo assim para a unidade da obra), na alegoria há uma “progressão ou sequência de instantes”. Portanto, o critério temporal que rege o funcionamento da alegoria é totalmente diferente do simbólico, exigindo, por conseguinte, a analiticidade do objecto e a sua decomposição, isto é, a decifração lenta, indirecta e progressiva das convenções ou conceitos, que se inscrevem como imagens alegóricas. A alegoria caracteriza-se por ser uma escrita secreta, indirecta e codificada, e que exige essa mesma decifração, que apenas se pode dar numa ordem de sucessão e de progressão interpretativas.

Benjamin entende que a alegoria é regida pelo critério temporal da sucessividade. Para ele, a alegoria separa e divide, num primeiro movimento, e num segundo momento, compõe, associa. Estas fases cumprem-se num ritmo melancólico, lento. O alegorista progride lentamente na destruição, na petrificação das ruínas resultantes do seu olhar sobre as coisas passadas; é próprio do seu movimento voltar atrás e retomar o andamento anterior; desta forma, afirma Benjamin, aproxima o ritmo inerente à construção do seu procedimento ao ritmo próprio da leitura interpretativa. Para o filósofo, o olhar alegórico, que avança lentamente, recolhendo ruínas numa paisagem de catástrofe, volta atrás, avança, recolhendo, reunificando os destroços, é um olhar saturnino e melancólico, perante a catástrofe da história, que nada mais é do que a produção contínua de mortos e escombros. O

procedimento do crítico de arte é paralelo: também ele “disseca” os textos, as pinturas. Ele “mortifica-as”. Ao mesmo tempo, toda a criação artística, embora seja a única forma de redenção, é ela própria de natureza melancólica, pela consciência de que a escrita, ao tornar-se alegórica, *petrificadora*, *gela*, para poder conservar, preservar. Assim, a movimentação da câmara do realizador concretiza a montagem da sequência como escrita alegórica, reunindo os fragmentos que recolheu, num análogo do movimento da escrita, com os lentos avanços e recuos de alguém que preserva melancolicamente membros mortos de alguém ou de algo muito querido – neste caso, a cultura e a História, depois da grande catástrofe do Holocausto, e na continuidade de uma História ainda não redimida.

Entendemos, pois, que a sequência descrita e comentada é, como atrás já referimos, uma espécie de proposta teórica e estética, temporalmente simultânea à proposta musical da Abertura de uma ópera: mostra-nos que tipo de coisa vai fazer.

3 – Acto I

O primeiro acto começa, no filme de Syberberg, mostrando duas moles rochosas que formam um portal. Na narrativa da ópera, é o momento do amanhecer. O realizador projectou como fundo do cenário uma imagem do quadro *O Altar de Tetschen*, de Caspar David Friedrich, que mostra os raios do sol nascente e um crucifixo no alto de uma montanha. Nós, espectadores, estamos para cá do portal, fora da terra do Graal. O portal de massas rochosas duplica, para nós, os limites direito e esquerdo do ecrã. A câmara leva-nos, em seguida, para o interior, onde presenciamos os acontecimentos. O rei da comunidade dos cavaleiros do Graal, Amfortas, está ferido e encaminha-se para o banho. Amfortas tem uma ferida que não sara e vive em grande sofrimento. Os escudeiros vêem Kundry-marioneta passar, no ar, voando sobre um corcel. Este corcel foi mandado fazer por Syberberg segundo o corcel da valquíria Brünnhilde na época de Wagner. Esta associação Kundry-Valquíria vai repetir-se, na continuação da sequência. Depois Kundry-Edith Clever aparece, saindo de um lago. Está coberta, da cintura para baixo, com um pano grosseiro. Os cabelos longos cobrem o tronco, deixando perceber os seios. Está coroada de ramos vegetais secos. Traz um bálsamo da Arábia para acalmar o sofrimento de Amfortas.

Kundry assume aqui a imagem facilmente reconhecível de uma deusa pagã. Um dos escudeiros diz, sobre ela: “É uma pagã, uma feiticeira”. Kundry, em Eschenbach, não é pagã. É feiticeira (ela é Condrie *La Surziere*) mas não é malévola. É um membro da comunidade do Graal, e, tal como em Wagner, mensageira dos cavaleiros. Wagner compõe a sua Kundry projectando sobre a figura do romance medieval séculos de implantação do cristianismo, após a época de Eschenbach. Nas indicações do *libretto*, o compositor diz que

Kundry é “selvagem”. Ela conhece os bálsamos que curam, tem uma sabedoria sua. Chegou montada no “jumento do diabo”, como diz um dos jovens, voando pelos ares. Ao apresentar de novo a Kundry como marioneta e a seguir na figura de uma deusa pagã coroada de plantas, Syberberg reforça a pertença à cultura popular e mítica desta personagem, ao mesmo tempo maléfica e sábia, próxima da Natureza e dos animais, exterior às comunidades humanas civilizadas.

Simultânea à imagem de Kundry – deusa pagã - vemos uma imagem projectada no cenário, da actriz, Edith Clever, de elmo, representando Brünnhilde, a Valquíria da ópera de Wagner. As valquírias são seres divinos, filhas de Wotan. Ao introduzir esta imagem, Syberberg aproxima pela segunda vez as duas figuras. Mas a valquíria é bela nobre, valente, pura, só se entrega ao herói Siegfried por um amor puro. No entanto, a possibilidade do amor humano implicou a perda da sua condição de imortal. Kundry cavalga o jumento do diabo, é selvagem e hedionda, animalesca, e seduz o herói para um objectivo maléfico. A valquíria liga-se ao Valhalla, ao céu, ao heroísmo, ao sacrifício por nobreza e por amor. É um produto da cultura popular mas intelectualizado, espiritualizado e romantizado. Kundry é a perversão destes valores. Syberberg relaciona espacialmente as duas figuras e dá-lhes o mesmo rosto. Elas mostram, no filme, a dualidade que o pensamento cristão e o romantismo instauraram. Syberberg não reproduz Wagner: comenta Wagner e através dele o pensamento romântico. Amazona boa, pura, amazona má, impura, Espiritualidade e Natureza. Uma o divino, o “alto”; outra o animal, o vegetal e como depois se verá no filme, o ctónico. No entanto, no *Parsifal* de Wagner, a oposição a Kundry não é a divina Valquíria, figura pagã. O outro termo da dualidade feminina é a selvagem e pecadora Kundry mas depois de arrepender e de se tornar casta e, em determinada cena, identificada a Maria Madalena. Syberberg amplia o sentido das indicações do *libretto* mostrando-nos a dualidade das figuras femininas criadas por Wagner.

Portanto, como é a norma neste filme, a linha que seguimos, ao seguir a personagem de Kundry, é complexa, composta de tal forma que evoque, na recepção, não só a linha narrativa presente mas também associe, mostre, evoque o cinema em si mesmo, a Literatura romântica segundo um olhar contemporâneo, a vida e a obra de Wagner e a auto referência ao próprio filme, ao seu autor e à sua obra cinematográfica.. Passamos a comentar esta relação. Temos procurado mostrar que o mundo conceptual do filme é o mundo de Walter Benjamin. Mas um outro nome nos ocorre, o de Charles Baudelaire, quando consideramos o tratamento conceptual e imagético, no filme, das personagens e dos temas da ópera de Wagner. A época de Wagner, de Baudelaire é a época tardia do Romantismo, é o *fin de siècle*. Este período, parece-nos, conserva o feroz dualismo moral cristão que atinge fortemente a relação entre os sexos; mas, por outro lado, é importante a presença de uma das tendências que esteve desde o princípio presente neste período – o interesse pela estética clássica, greco-romana. Quase se poderia dizer que há um romantismo brumoso, nórdico, e um romantismo soalheiro, italianizante, cujos ideais continuam o interesse pela Antiguidade e pelos seus *renascimentos*. Às diáfanas heroínas físicas e muitas vezes angélicas, abundantes em sentimento e lágrimas, opõe-se uma imagem feminina pensada em termos de estátua pétreia, amazona. Parece haver neste momento estético um conjunto de motivos recorrentes, tanto na Literatura como na pintura, que retornam a uma plástica virada não para o passado medieval e trovadoresco mas para um mundo clássico, maneirista e neo-clássico. (Overbeck, pintor ultra-romântico, exprime a união destas duas tendências estéticas no quadro *Itália e Alemanha*, alegoria em que duas figuras femininas se enlaçam).

Esta época acusa o peso das idades anteriores. Lembremos a pintura dos séculos dezassete e dezoito: a humanidade antiga aparece à medida dos restos monumentais dela conhecidos. As deusas, cortesãs, ninfas, figuras históricas e de fábula, mostram-se em corpos esculturais, em cenas naturalistas. Há inclusivamente um pintor florentino

maneirista, Bronzino (1503-1572), sobre o qual se diz : “a brancura marmórea dos corpos, a exagerada precisão do desenho, o artifício de uma cor cristalina, contribuem para o célebre erotismo frio, característico deste requintado maneirista (...)”²⁸ Pretendemos mostrar a analogia entre a figura feminina presente poeticamente na obra de Baudelaire e a forma como a figura feminina é tratada cinematicamente por Syberberg. Começemos por estabelecer a Kundry, como imagem visual composta pelo realizador, por contraste com as indicações do *libretto* da ópera, sobre o aspecto de Kundry:

“ Ela está vestida com um curto traje de pano grosseiro, à maneira dos selvagens; arrasta atrás de si um longo cinto em pele de cobra; os cabelos negros ondulam em tranças semi-desfeitas; a pele é castanha escura, com madeixas avermelhadas: os olhos acutilantes, que por vezes lançam olhares selvagens, estão quase sempre fixos, imóveis como os de um morto.”²⁹

Vejamos como Syberberg trata cinematicamente a figura de Kundry. Edith Clever aparece-nos vestida da cintura para baixo com um pano grosseiro. Mas acaba aqui a obediência às indicações de Wagner. A atriz mostra o seu cabelo natural, muito longo, e percebemos que usa uma espécie de blusa semi-transparente de cor semelhante à pele, justa, dando quase sempre uma aparência de semi-nudez. Na cabeça tem uma coroa feita de uma faixa do mesmo pano grosseiro com elementos vegetais a formar uma coroa. Assim ela é uma imagem de naturalismo e associada através da coroa à natureza vegetal. O cineasta mostra-nos uma Kundry semelhante à de Wagner, não civilizada, não pertencente à comunidade humana “normal”, mas trata de forma diferente a pertença ao termo “natural” da dualidade natural/espiritual. Wagner diz ao mesmo tempo que Kundry é má sendo selvagem, e associa-lhe uma noção de animalidade, e de um animal especial, a cobra, com

²⁸ Micheletti, *A Pintura no século XVI na Itália Central – O Maneirismo*, História da Arte Alfa, v. 6, p. 3

²⁹ *Libretto, Guide des Opéras de Wagner*, p 816

todo o simbolismo bíblico deste animal. Syberberg mostra-nos que esta concepção da figura feminina contém a ideia de que é exactamente a “naturalidade” que os românticos viam na mulher, quando esta é considerada *má*, que constitui o seu carácter de má. Baudelaire afirma, nos seus *Journaux Intimes*³⁰: “A mulher é natural, logo, é abominável”. Muitas vezes, na sua poesia, encontramos a figura feminina associada à Natureza, o que é causa simultaneamente de atracção e repulsão. Esta dualidade segundo a qual a mulher é má porque é “natural” e é atraente porque atrai animallescamente (e logo, segundo o poeta, “naturalmente”) é expressa de muitas formas, como na seguinte passagem, em que exprime esta noção sobre a Natureza em geral: ³¹

“L’un t’éclaire avec son ardeur,
L’autre en toi met son deuil, Nature !
Ce qui dit à l’un : Sépulture !
Dit à l’autre : Vie et splendeur ! »

Em outro poema, a voz poética diz, da mulher :

“ La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t’a donc jamais fait reculer d’épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
- De toi, vil animal – pour pétrir un génie ? »³²

Esta dualidade é própria do período pesadamente moralizante do Romantismo, que exacerbou a separação entre o que considera a natureza e o domínio dos valores espirituais, dentro do quadro dos valores cristãos. Baudelaire, homem do período final do romantismo, não escapa à influência desta divisão extrema, embora manifeste uma consciência lúcida da

³⁰ *Journaux Intimes, Oeuvres Complètes*, p 406

³¹ *As Flores do Mal* (edição bilingue), *Achimie de ka Douleur*, p 201

³² Op. Cit. p.9

ideologia própria do seu tempo, o que o leva a afirmar: *Journaux Intimes*:³³ “O paganismo e o cristianismo provam-se um ao outro.” Mas é necessário precisar melhor a perspectiva de Baudelaire. Quanto à noção de que a mulher é “natural”, além da conotação que referimos, contém conjuntamente o sentido de que a mulher não assume a perspectiva do *dandy*, o seu artificialismo, a sua busca do que é feito reflexivamente. A mulher faz o que o seu corpo quer e não busca mais nada. Por exemplo, ela é naturalmente bela, a beleza vive nela, mas a mulher nunca aparece como tendo consciência da Beleza ideal. Baudelaire opõe-se à valorização da natureza de cariz romântico. O seu mundo são as ruas de Paris, os *labirintos de pedra*. A imagética baudelaireana recorre às artes plásticas de cariz clássico, mas tal como Syberberg, o poeta escolheu com consciência, pelo menos parcial, de que é uma escolha que não implica a absolutização dessa estética. No poema *Correspondences*³⁴ o poeta afirma “J’aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues » . Nesse tempo, os homens e as mulheres eram elegantes, robustos, e podiam, com inocência, sem pecado, entregar-se ao amor. Mas o sentimento do poeta e a credibilidade da sua admiração por este paraíso é posta em causa pelo tratamento irónico do tema, contido nos versos: “Et, le ciel amoureux leur [l’homme et la femme] caressant l’échine, / Exerçaient la santé de leur noble machine.” A escolha do vocábulo *échine* contrasta ironicamente com a nobreza do tema, assim como o tom do verso seguinte.

Seguindo a narrativa da ópera, assistimos à aparição de Amfortas, o herói ferido, vindo da direita, transportado numa liteira e rodeado de cavaleiros e de jovens. Canta o seu desespero pelo sofrimento da ferida que não sara. Gurnemanz conta aos jovens que Amfortas tinha desobedecido à proibição de atacar o feiticeiro Klingsor. A valentia deste herói era sem mácula, mas Amfortas, ao dirigir-se para a luta, tinha encontrado uma mulher

³³ Op. cit p. 406

³⁴ *As Flores do Mal*, p.58

de beleza terrível que o tinha enfeitiçado. Nos braços desta mulher, esqueceu-se dos seus deveres e Klingsor tinha-lhe roubado a lança, ferindo-o no peito com esta arma, no lado (*Seite*), no mesmo sítio em que Jesus Cristo tinha sido atingido pela mesma lança.

Wagner deu indicações de que enquanto Gurnemanz contava a história da desgraça de Amfortas, Kundry, deitada no chão, se tinha “revirado uma e outra vez, agitadamente e com violência”.

A intérprete de Kundry, sobre o palco, deveria demonstrar, por meio de movimentos corporais bem visíveis, a sua implicação na tentação e queda de Amfortas. No filme, a câmara aproxima Kundry até um grande plano, enquanto ela desvia os olhos de Amfortas, vira o rosto 180 graus, e fica imóvel, mostrando na expressão que se virou ao mesmo tempo para dentro de si mesma, e que algo nela reagiu ao que tinha sido dito, com sentimentos de tristeza, melancolia, e que, claramente, não era indiferente nem inocente na história que Gurnemanz contava. Os outros elementos presentes na cena vêm-se desfocados. Vimos, nesta sequência, movimento que exterioriza os movimentos emocionais interiores - a câmara aproxima, levando-nos, através do tratamento do espaço, até à subjectividade, à interioridade da personagem. No palco, o movimento exterior deve representar o movimento interior. O que é espacial mostra o que é mental. No cinema, a câmara *significa* fazendo-nos “coincidir” com o acontecimento mental, levando-nos até ao local onde se dá: a face, a cabeça, os olhos de Kundry. Ainda o espaço – a câmara retira-nos da imagem do mundo que rodeia Kundry, deixando-nos só a pessoa e os seus conflitos, como se o nosso olhar se desfocasse. A tendência subjectivista do pensamento e das Artes do Romantismo, a sua eleição, no campo da Literatura, do Eu, da “alma”, dos sentimentos e emoções como tema privilegiado, a importância colocada na vida interior individual, encontram uma expressão que lhes é adequada nas possibilidades da Arte cinematográfica.

A câmara afasta-se em *zoom-out* e Kundry ficou à esquerda extrema do ecrã. Só lhe vemos a cabeça e os ombros, pois o resto do corpo está oculto pelo bloco de pedra que serve muitas vezes de portal. Veremos que a associação de Kundry ao elemento pétreo será constante durante o filme, pois a sua figura é colocada em tal relação com os cenários que a veremos quase permanentemente em ligação física com rochedos, pedras.

Kundry retira a coroa de plantas. Dirige-se para formas sólidas – rochedos. Ao retirar de si o sinal vegetal da sua ligação à Natureza, Kundry vai encarnar outra relação com a Natureza, ou, noutros termos, vai ser relacionada por Syberberg com outras figuras femininas e com outros aspectos míticos, segundo o cristianismo os recebeu. Na figura de Kundry vão ser projectadas imagens e ideias, restos de crenças antigas, tal como foram recebidas por diferentes épocas e tal como a literatura as recriou e as transformou em imagens literárias e poéticas. A Kundry como deusa da vegetação vai desaparecer, e durante as cenas seguintes, mostrar as figuras femininas ligadas ao elemento animal e mineral – o corpo como oposto ao espírito, a Terra como Mãe e deusa arcaica – e simultaneamente, o Mal e a Morte.

Kundry move-se furtivamente, o corpo curvado. Dobra-se, colocando as mãos no chão, e deita-se sobre a rocha coberta de folhas outonais. Amfortas passa da direita para a esquerda, em segundo plano, carregado numa liteira. Gurnemanz, cavaleiro do Graal, impede os jovens de insultarem Kundry mas admite que não sabe quem ela é. Sabe que ela serve os cavaleiros do Graal como mensageira incansável. Sabe igualmente que Titurel, pai de Amfortas, a encontrou muitos anos antes, entre a vegetação rasteira da floresta, adormecida, rígida como se estivesse morta. Sabe que ela desaparece durante algum tempo, de vez em quando, e que, quando isso acontece, logo a seguir as desgraças atingem a comunidade do Graal. Ele próprio a encontrou uma vez, adormecida como se estivesse morta, depois de Klingsor ter ferido Amfortas e roubado a lança. Gurnemanz interroga

Kundry: “Onde estavas, nessa altura? Porque não nos ajudaste?” Kundry é mostrada novamente, em plano médio, encostada à rocha. Ela responde-lhe: “Eu não ajudo ninguém.” Um dos jovens sugere que ela poderia ir buscar a lança. Kundry fecha os olhos com força e o rosto fica crispado. Gurnemanz prossegue, contando que Klingsor criou um jardim de mulheres “diabolicamente belas”, que seduzem os cavaleiros e causam a sua derrota. Mas, diz Gurnemanz, há uma profecia segundo a qual um “Tolo Puro” virá, recuperará a lança e restabelecerá a saúde de Amfortas.

Neste momento, uma voz grita: “Um cisne selvagem!” Vemos Kundry, entre os rochedos. Ela está de costas e parece brincar com as folhas secas. Está iluminada pela cor vermelha que vimos no Graal do teatro de marionetas. A voz grita: “Está ferido!” É a voz de Parsifal. Kundry vira-se, ainda de joelhos, com as mãos no chão, e fica atenta, como alguém que foi chamada para fazer qualquer coisa. Ergue-se um pouco, pensativa, com os braços esticados para a frente, as mãos sobre o chão. Como puxada por uma força, lança-se a correr para a direita, sobre os quatro membros. O desempenho da actriz vai no sentido baudelairiano: a mulher-animal, que vai exercer a sua sedução como um animal que ataca. Em Baudelaire, a mulher amada ou simplesmente a mulher sedutora é frequentemente descrita em termos animais: “beau chat”, “vampire”, “serpent”, “singe”, “vil animal”, “bête”; os braços “sont de boas”; o peito do poeta é um lugar saqueado “Par la griffe et la dent féroce de la femme”; seduz com “l’oeil fauve”...

A deusa da vegetação, sábia curandeira com os seus bálsamos, dá lugar à Kundry animal e à Kundry ligada à Terra, à antiga deusa-mãe-terra, da crença antiga, maléfica, demónio ancestral, que o cristianismo criou sobre os restos das antigas crenças pagãs- Kundry encostada à rocha, e de agora até quase ao fim do filme, de diversas formas em relação espacial com o elemento mineral. Syberberg constrói a figura da Kundry e conduz a

caracterização e evolução narrativa desta figura diferenciando-a da figura da ópera. Colocamos o seu procedimento em analogia com o procedimento poético de Baudelaire:

No poema *À celle qui est trop Gaie*³⁵ a voz poética dirige-se a uma mulher que é descrita como sendo tão bela como uma paisagem, uma mulher saudável, que usa *toilettes* floridas. Mas o tom em que a descreve não é, na verdade, elogioso. Para a voz poética, os vestidos dela são loucos, são o *emblème* do espírito *bariolé* daquela mulher. A seguir, o poeta afirma « Quelques fois dans un beau jardin/Où je traînais mon atonie,/J'ai senti, comme une ironie,/ Le soleil déchirer mon sein ; Et le printemps et la verdure/ Ont tant humilié mon coeur,/Que j'ai puni sur une fleur/ L'insolence de la Nature. » A mulher a quem se dirige atrai-o pela sua beleza posta em termos de vegetação e paisagem, mas ao mesmo tempo, o poeta despreza e detesta esse mesmo facto. Ele vai amar esta mulher, à noite, quando soa a hora das voluptuosidades, mas vai ao mesmo tempo castigar e assassinar a “chair joyeuse”. No poema que se segue, o poeta descreve uma cena em que a sua “très chère” está nua, só enfeitada de jóias, num mundo que lança um ruído irónico, mundo radiante de metal e pedrarias; esta mulher é como um cisne e encontra-se sentada sobre um “rocher de cristal, (...) calme et solitaire”. Ela é comparada a Antíope. Importa ver, em relação ao primeiro poema, que Baudelaire mostra aqui a sua rejeição do tratamento romântico da natureza vegetal, da paisagem natural, como fonte de inspiração, lugar de recolhimento e refúgio, reincarnação tangível de Deus e lugar de projecção de sentimentos, num esquema codificado. A atmosfera do segundo poema evoca a estética classicista, mas também aqui Baudelaire nos indica que *o som* deste mundo que descreve é irónico. Este sentido que podemos descobrir nos poemas apresentados, que é coerente com o conjunto da obra poética e teórica de Baudelaire, não exclui a interpretação das noções que os poemas apresentam como resultando da ideologia moralmente dualística do período em que este

³⁵ *As Flores do Mal*, p. 348

autor viveu. Syberberg mostra-nos, ao longo do filme, a Kundry primeiro associada ao vegetal, depois ao animal, depois ao mineral. Mostra-nos, com isto, concepções ideológicas que visam a figura feminina, mas ao mesmo tempo está a mostrar opções ideológicas e estéticas que estiveram em jogo no período em que Wagner criou as suas obras. Julgamos que encontramos nos dois autores, Baudelaire e Syberberg, um procedimento análogo – a figura feminina como campo temático, ideológico, estético-imagético, num sentido em que verificamos haver paralelismo.

Esta figura associada à imagem ctónica da deusa-mãe terra não foi sempre, nem por todos os autores, no período romântico, considerada maléfica. Em Wagner, no ciclo *O Anel do Nibelungo*, ela aparece como Erda, a deusa-mãe ctónica, sábia e conselheira, mãe de seres sobrenaturais. A Vénus da ópera *Tannhäuser* não voa pelos céus, nem repousa no alto do monte Olimpo; esta deusa exerce as suas seduções no interior de uma caverna, iluminada por uma luz rosada. Ela é composta de duas figuras, a Vénus apolínea e deusa ctónica que o cristianismo demonizou.³⁶ A dualidade moral feminina é em Baudelaire relacionada com a presença de elementos da estatuária, com elementos ctónicos – a pedra, os minerais, a gruta. A beleza das formas femininas, descrita em termos de estatuária clássica, tem nos seus poemas simultaneamente um valor positivo e negativo: a beleza feminina é uma das formas de vislumbrar a Beleza de natureza divina, mas é objecto de tentação sexual, por ele vista como uma das causas da queda no pecado, no mal. A frieza da pedra e dos metais é

³⁶ Eliade, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, p. 136 : “Que os humanos tenham sido gerados pela Terra é uma crença universalmente difundida (...) sob a forma de lenda, de superstição ou simplesmente de metáfora, crenças similares sobrevivem ainda na Europa (...) É a Terra Mater ou *Tellus Mater* bem conhecida das regiões mediterrânicas, que faz nascer todos os seres. (...)”

Mircea Eliade sublinha que a Terra-Mãe era reverenciada como divina mas que na generalidade dos mitos cosmogónicos a humanidade tinha de se afastar dela em direcção a um princípio divino masculino – o Sol, por exemplo, para adquirir a sua humanidade na forma de comportamentos morais e sabedoria. O regresso à Terra-Mãe fazia-se ritualmente para curar os males que afligiam a Humanidade ou então os homens voltavam ao ventre da mãe quando morriam. O culto ritual da Terra-Mãe era frequentemente aliado a práticas sexuais, um dos aspectos que levou o cristianismo a transformar a imagem da Terra-Mãe numa das figuras do demónio.

associada à frieza e amoralidade que atribui às mulheres, e simultaneamente à sua capacidade de deixar vislumbrar um lampejo do divino: “Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, / et dans cette nature étrange et symbolique / où l’ange inviolé se mêle au sphinx antique, / Oú tout n’est qu’or, acier, lumière et diamants,”³⁷ Ou em *Ciel Brouillé*: “Ô femme dangereuse, ô séduisants climats! (...) Et saurai-je tirer de l’implacable hiver / Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer ? »³⁸ E no poema XXXIX: «Être maudit (...) –Ô toi, qui (...) Foules d’un pied léger et d’un regard serein / Les stupides mortels qui t’on jugée amère, / Statue aux yeux de jais, grand ange au front d’airain ! »³⁹ Note-se que “ange au front d’airain » unifica a imagem de um ser angélico com um metal, e, ao mesmo tempo com a imoralidade, já que a expressão *front d’airain* significa “pessoa desavergonhada”.

Na seguimento do segmento descrito, Parsifal entra em cena. Matou um cisne selvagem. Ele entra iluminado pela cor vermelha que iluminou Kundry-animal no final do plano anterior, a mesma cor que anteriormente iluminara o Graal.

Gurnemanz recrimina Parsifal por causa do seu acto. Em segundo plano está Kundry, sentada no interior de um nicho-caverna. Ela permanece na cena, desfocada, em segundo plano, durante o diálogo em que Parsifal declara não saber quem é o seu pai, onde nasceu, o seu nome (já que tem muitos) não saber que é mau matar um cisne selvagem, e não saber quem é mau. O futuro herói coloca-se assim no início, antes da aprendizagem e busca da sua identidade, tema da narrativa. Depois das respostas nulas de Parsifal, a câmara desloca-se para a esquerda. Kundry sai do nicho e desloca-se no mesmo sentido que a câmara, sempre encostada à parede de pedra, com as mãos apoiadas na pedra.

³⁷ Baudelaire, *As Flores do Mal*, p. 96

³⁸ Op. cit p. 143

³⁹ Op. cit p. 122

Finalmente, Parsifal sabe qualquer coisa: a sua mãe chama-se Herzeleide. Em associação com a nomeação do nome da mãe, o cenário rochoso é substituído pela projecção, num ecrã opaco, em fundo, da cor vermelha significativa, já antes associada ao Graal e a Kundry-animal. Nesta cena vemos a cor vermelha que ocupa todo o ecrã, e, recortando-se contra ela, Parsifal e Kundry. Esta declara friamente que Herzeleide morreu. Parsifal zanga-se e dirige-se para ela agressivamente. Mas Kundry transforma o enlace agressivo num enlace amoroso. Ou melhor, Syberberg assim o decidiu, já que este comportamento não existe no *libretto* de Wagner, e muito menos em Eschenbach. Durante o enlace, Syberberg coloca Kundry e Parsifal contra um outro fundo: a estrutura de madeira que tínhamos visto na abertura - a citação da cabana de Hunding de *A Valquíria*, anteriormente associada a Herzeleide e a Parsifal criança, mas agora acrescentado de um enorme arco de setas, que contribui para a evocação dessa primeira aparição deste motivo, na Abertura. A função desta citação esclarece-se: na ópera *Die Walküre*, passa-se na cabana de Hunding a atribuição do nome “Siegmund” ao herói, por Sieglinde; tal como Parsifal, até aí Sigmund não era nomeado pelo seu próprio nome; é nesta cabana que ele conhece o amor, pela primeira vez, através do amor pela irmã. Aqui, Parsifal não é nomeado, mas inicia a descoberta da sua identidade, e apresenta-se nesta cena uma das forças motrizes da sua busca, a culpa pela morte da mãe. O realizador reforça por meio do abraço e do cenário evocativo a associação entre o tema do erotismo e o tema da descoberta da identidade, presente no *libretto* da ópera.

Gurnemanz repreende Parsifal pela sua agressividade para com Kundry. Ela vai buscar água na concha das mãos e molha a testa de Parsifal. Desta vez, este acto está incluído nas indicações de Wagner. Sugestão de um baptismo, no sentido de iniciação, nascimento para qualquer nível que ainda não tinha sido atingido? Mais tarde, Parsifal baptizará Kundry, retirando-a ao paganismo e fazendo-a renascer no cristianismo.

Kundry dirige-se para um nicho, sobre rochedos. Quer dormir, mas ao mesmo tempo não quer. Aninha-se no rochedo e canta com tristeza a impossibilidade de escapar ao seu destino. Aqui fica, como Coré no mito grego: vai dormir no Hades, no interior da Terra, de onde reaparecerá, depois desta morte, na altura do renascimento cósmico da Primavera, ou quando os poderes a convocarem.

Gurnemanz conduz Parsifal até ao local onde se dará a cerimónia do desvelamento do Graal. Para atingirem esse local, percorrem um caminho labiríntico em que as paredes são massas rochosas, sem tecto. Compreendemos que este labirinto se situa no interior da máscara mortuária de Wagner. Parsifal pergunta a Gurnemanz “Quem é o Graal”? Gurnemanz não pode explicar-lhe. Parsifal terá de mostrar que compreensão tem do Graal.

Amfortas é trazido na liteira. Ele é o rei e cabe-lhe desvelar o Graal, para que todos os que pertencem à comunidade possam desfrutar de vida imortal. Mas esta tarefa causa tão grande sofrimento a Amfortas que ele não deseja viver, mas morrer, e entregar a outro esta encargo.

Syberberg apresenta Amfortas sentado no mesmo trono em que vimos Herzeleide e em que mais tarde veremos Kundry no início da cena de sedução de Parsifal. O guardião do Graal está envolvido num lençol ou mortalha. Enquanto ele canta sobre o seu tormento, sobre o infernal suplício causado pela chaga, há um recuo da imagem, feito lentamente, e temos uma tomada panorâmica. No momento em que Amfortas canta “único pecador entre todos”, referindo-se a si próprio, entra no ecrã uma espécie de almofada quadrada, escura, sobre a qual está pousado um objecto rectangular irregular que apresenta uma fenda horizontal avermelhada, a ferida de Amfortas. A imagem mantém-se assim, com a ferida de Amfortas pousada sobre a almofada, em primeiro plano. O guardião do Graal continua a cantar e concorda em desvelar o Graal apesar do sofrimento. Anuncia que um raio luminoso desce sobre a obra santa, que o véu cai e que o divino conteúdo do vaso sagrado se torna de

uma forte claridade púrpura. Ele próprio é trespassado por uma alegria celestial, e canta: “sinto a fonte do sangue tão sagrado derramar-se no fundo do meu coração: mas o fluxo do meu próprio sangue pecador, na sua fuga insensata, deve ainda refluir para mim, no universo da desordem do pecado, e correr com pavor selvagem”⁴⁰ Quando pronuncia estas últimas palavras, vemos a chaga, em primeiro plano, começar a derramar sangue. Amfortas prossegue cantando que o seu próprio sangue corre atravessando a chaga semelhante à do Salvador, chaga que foi feita pela mesma lança. A chaga do Salvador, diz, foi no entanto sofrida por compaixão para com os homens pecadores. A partir daqui, a câmara aproxima a imagem de Amfortas, que mais uma vez lamenta a sua condição de pecador e o seu desejo de redenção. Durante algum tempo só podemos ver Amfortas, cuja imagem se fixa, deixando-o sozinho no ecrã, em plano americano. A cerimónia prossegue; a portadora do Graal vai buscar o objecto sagrado de dentro da imagem da máscara mortuária de Wagner, a original, projectada sobre o ecrã opaco de fundo. Quando ela regressa com o Graal, Syberberg ilumina-lhe o corpo com a cor vermelha significativa que já tínhamos visto associada ao Graal, à mãe de Parsifal e a Kundry. Esta cor ilumina agora o corpo da portadora e o Graal, que ela transporta seguro pela mão esquerda e encostado ao seu corpo, à altura do início do abdómen. No *libretto*, Wagner indica que se reduza a iluminação enquanto o Graal está a ser exibido. O coro canta “Tomai o meu corpo, tomai o meu sangue, pelo amor do nosso amor”. Amfortas recolhe-se numa prece muda. Ouve-se uma parte instrumental com o tema do Graal. O realizador faz a obscuridade, gradualmente, e, com um movimento de câmara descendente, filma a Portadora do Graal em grande plano, começando pela cabeça. A coroa torna-se um ecrã sobre o qual são projectadas imagens. A câmara desce lentamente até que só vemos o tronco e o início do ventre da portadora, com o cálice encostado a si. Sobre o vestido, também ele utilizado como ecrã, é projectada a

⁴⁰ *Libretto, Guide des Opéras de Wagner*, p. 827

imagem de um celebrante que ergue o cálice do ritual da missa, no Ofertório. A imagem desce no vestido, até que se imobiliza, e durante algum tempo vemos o ventre e um pouco do peito da portadora e o Graal projectado coincidindo com o Graal na mão da portadora, encostado ao seu corpo. O coro continua a cantar a transmutação do pão e do vinho no corpo e no sangue do Salvador. A cerimónia está a terminar. Há então uma procissão de cavaleiros do Graal. Eles transportam, no labirinto interior à cabeça de Wagner: o cisne morto, como escultura; o Graal-pedra, com projecção da cor vermelha e outras projecções; um vulto numa liteira, coberto por um pano escuro; Parsifal como estátua; um cálice, desta vez não iluminado; uma coroa eclesiástica; alimentos; a ferida, que sangra; Amfortas deitado na liteira, totalmente coberto com a mortalha.

Passamos a comentar a sequência descrita, começando por estabelecer a analogia entre a forma como o realizador a montou e o poema de Baudelaire *Un Voyage à Cythère*⁴¹

O título do poema introduz o tema. Na época e no meio de Baudelaire, fazer uma viagem a Citera significava um encontro sexual. O poema começa por colocar o poeta num navio que está a chegar à ilha de Vénus. Assim começa o poeta por proceder metaforicamente, colocando como imagem (a ilha Citera) e acto (a viagem de barco) uma expressão linguística, ela própria metafórica. A viagem faz-se sob um sol radioso, que exprime a felicidade do poeta, pelo acto que deseja concretizar. Mas a ilha apresenta-se não como o “*Eldorado des vieux garçons*”, mas *triste et noire, une pauvre terre, un terrain des plus maigres, un désert rocailleux*. Nada de sacerdotisas adoradoras da Natureza vegetal, que inocentemente expusessem o corpo belo às brisas frescas. Esta é, sim, a ilha onde paira *de l'antique Vénus le superbe fantôme*. Com esta expressão Baudelaire remete-nos para a temática da deusa-mãe-amante-demónio primordial do cristianismo, a antiga deusa pagã, que sobrevive na cultura pelos tempos fora. Recordemos que nas narrativas medievais que

⁴¹ *As Flores do Mal*, p. 292

referimos, a mãe Herzeleide confinou o seu filho num espaço retirado, árido, longe do mundo, protegido excessivamente pelo seu amor. Amfortas caiu na tentação de Kundry; Baudelaire caiu igualmente na tentação feminina, isto é, poeticamente, na sedução do conceito de “Vénus Antiga”: a sexualidade feminina demonizada.

A lógica conceptual da sequência fílmica de Amfortas é uma lógica de dispersão alegórica: o pecado sexual quebrou a unidade moral e anímica, que em Syberberg se mostra pela dispersão imagética: a ferida separada do corpo. O corpo dividiu-se porque pecou, o mal é dispersão e divisão. Reconhecemos o olhar do alegorista, como Benjamin o conceptualizou. O seu primeiro procedimento é o da separação, da divisão e logo transformação em coisa morta e isso é, em Benjamin, o Mal, ao qual atribui uma atracção de natureza erótica. Estes conceitos encontram-se reunidos num sistema coerente já na imagética poética de Baudelaire. O Eu poético reconhece-se no enforcado, numa imagem exterior a si próprio, decomposto, disperso, restos mortos; esta imagem é colocada poeticamente na ilha de Vénus. O poeta exprime assim esta alienação do eu na sua imagem como partes dispersas, mortas: “Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! Je sentis, à l’aspect de tes membres flottants/Comme un vomissement, remonter vers mes dents/ Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes »⁴² O poeta e Amfortas são homens que sofrem. Em Amfortas, o sangue pecador, o sangue do universo do pecado estabeleceu a divisão mortal, a separação da unidade. Em Baudelaire, “De féroces oiseaux perchés sur leur pâture / Détruisant avec rage un pendu déjà mûr, / Chacun plantant, comme un outil, son bec impur / Dans tous les coins saignants de cette pourriture”⁴³ A podridão, ou a decomposição do corpo, estado do pecador, a dispersão das partes do conjunto, expressa por Baudelaire, de forma análoga ao procedimento de Syberberg relativamente à falta de Amfortas.

⁴² *As Flores do Mal*, p. 294

⁴³ Op. cit p. 296

A lógica da dispersão e das múltiplas imagens está igualmente presente na forma como o cineasta fez a transposição da procissão dos devotos do Graal. Este é apresentado em várias realizações. Mas estas realizações encontram-se em estado petrificado e morto: Parsifal como estátua, assim como o cisne; Amfortas envolto na mortalha; o cálice sem luz. Syberberg e Baudelaire *encenam* ambos uma alegoria, uma composição que associa elementos numa lógica de dispersão-montagem de imagens, segundo a intenção significativa dos seus autores. Baudelaire termina assim o poema:

- Le ciel était charmant, la mer était unie;

Pour moi tout était noir et sanglant désormais,

Hélas ! et j'avais, comme un suaire épais,

Le coeur enseveli dans cette alégorie.

Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout

Qu'un gibet Symbolique où pendait mon image...

- Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage

De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !⁴⁴

O romance de Eschenbach relata que Amfortas teimou em desafiar Klingsor, embora isso lhe tivesse sido proibido. Ele foi derrotado e ferido por Klingsor *no escroto*. Wagner toma este segmento narrativo, e dá-lhe uma significação coerente com os seus propósitos ideológicos e estéticos. Na sua ópera, Amfortas foi ferido no lado, como Cristo, e com a mesma lança que feriu o Salvador. Este “desvio” de Wagner é amplificada pelo procedimento alegórico de Syberberg. A sequência filmíca está organizada da seguinte forma⁴⁵: Amfortas canta sobre o seu pecado, o castigo; a câmara inicia *zoom-in* quando o

⁴⁴ Op. cit p 296

⁴⁵ *Parsifal*, Capítulo 15, DVD 1

ouvimos anunciar o desvelamento do Graal. A ferida aparece em primeiro plano e Amfortas em segundo, e ele pronuncia “sinto a fonte do sangue tão sagrado / derramar-se no fundo do meu coração”⁴⁶ O realizador fez coincidir a imagem da ferida de Amfortas separada do corpo com o momento em que o texto refere a saída do sangue de Cristo e entrada num outro corpo, o de Amfortas. A alegoria contamina a cerimónia da missa: Amfortas é um análogo de Cristo, na ópera - foi ferido pela mesma lança no mesmo local. No filme, a sua ferida está separada do corpo, como o sangue de Cristo se separa do Seu corpo, e como o Seu próprio corpo se torna outro, na transmutação operada pelo sacramento, e se dispersa, sob a forma de hóstia, para os corpos dos pecadores. Tal dispersão foi possível pela morte de Cristo, que morreu exactamente para poder curar a morte dos homens, a sua queda e a dispersão que o pecado causa, tal como o enforcado de Baudelaire, o seu Eu-Outro disperso pela decomposição, na ilha de Vénus, imagem da antiga deusa pagã – por causa da tentação sexual, como Amfortas.

Passamos a abordar uma outra linha de sentido que contribui para a montagem da mesma sequência. Esta passa-se para lá do portal constituído por duas massas rochosas que, como referimos antes, evocam obras do pintor romântico Caspar-David Friedrich. A câmara começa por nos colocar fora deste portal, e depois, lentamente, faz-nos passar para lá dele. No interior, assistimos ao ritual da missa e ao desvelamento do Graal. Amfortas está sentado no trono de Carlos Magno, cantando a sua dor, pela ferida semelhante à de Cristo. Observamos que a composição volumétrica e a disposição espacial das figuras nos é familiar e evoca algo que já conhecemos. De facto, após investigação, sabemos que a disposição das figuras é análoga a algumas obras do pintor Jan van Eyck, nomeadamente as obras *Políptico do Cordeiro Místico* e *A Virgem do Chanceler Rolin*.

⁴⁶ *Guide des Opéras de Wagner*, p 827

Estas obras apresentam, a um primeiro olhar geral, uma disposição marcadamente dualista, quase como se o pintor tivesse definido uma linha vertical mediana e arrumasse a partir desta divisão as figuras do quadro. Na segunda obra referida, esta linha separa o lado onde se vê a Virgem e um anjo, da presença terrena do doador, voltados um para o outro. Várias das suas pinturas apresentam esta estrutura. Em cenário, no segundo quadro, há três arcos românicos, e uma paisagem de cidade e campos. No cenário do filme, há três arcos semelhantes a estes, mas um pouco descentrados e em estado de ruína. Assim mais uma vez Syberberg nos coloca perante algo *pós*: por um lado, algo que não é novo, algo já feito, e por outro lado, algo que o olhar alegorista transformou em ruína, deslocando-o do seu contexto para significar qualquer coisa outra, num outro conjunto. Cremos que o que agora se pretende é a expressão da dualidade que urge resolver na ópera: o homem quebrado, cindido entre o desejo humano e a espiritualidade, entre o amor terreno e o amor divino. A dualidade afirma-se ainda de outras formas: Tal como em van Eyck (figuras 4 e 5), há um ponto central, aqui ocupado por Amfortas, a quem Syberberg fez sentar no trono na incómoda posição de braços levantados, dobrados para baixo pelo cotovelo, com as mãos apoiadas nos braços do trono, de modo a formar um quadrado simétrico a partir do centro da cena. Uma espécie de portal formado por duas tábuas simples fortalece a disposição dualista. De cada lado, simetricamente, há duas personagens, as da direita vestidas de forma diferente das duas da esquerda. À esquerda e um pouco à frente de Amfortas, visto de perfil e virado para o centro, está o cisne, ensanguentado, parecendo estar a verter sangue. Em primeiro plano há duas figuras, um rapaz e uma rapariga, de perfil, virados para o centro e um para o outro. No meio deles, em coincidência com o meio vertical do ecrã, está a almofada com a ferida de Amfortas. Reconhecemos agora a estrutura espacial do Tríptico do Cordeiro Místico. Neste quadro, na linha vertical mediana, um pouco acima do centro, está o cordeiro místico, que derrama sangue do peito, colocado á esquerda do centro, em

posição semelhante à do cisne ensanguentado, no filme. À esquerda e à direita da arca sobre a qual vemos o cordeiro há uma cruz e uma coluna. Há anjos em volta da arca. Estão todos virados para o centro, e dois deles, mais próximos do primeiro plano, em posição quase absolutamente simétrica, exibem as características vestes brancas, com as também características dobras e pregas. As duas figuras em primeiro plano, no filme, apresentam vestes semelhantes e dobras e pregas semelhantes, embora menos requintadas. No quadro, em primeiríssimo plano e no centro vertical, está a Fonte da vida, que é de facto uma fonte. Ela está no local correspondente ao primeiríssimo plano da cena do filme, onde podemos ver a ferida de Amfortas. A fonte da vida deste quadro de van Eyck será vista novamente durante o filme, no terceiro acto da ópera. De cada lado do quadro há duas pequenas multidões, em que se arrumam grupos sociais diferentes. A presença da estrutura analógica com esta obra de van Eyck contribui concomitantemente para a noção de dualismo, para a imagem de Cristo, o cordeiro de Deus, que retira os pecados do mundo, e para a alegoria que envolve Amfortas e a ferida separada do corpo, ferida do Mal mas análoga à ferida da Vida, a de Cristo. Amfortas ocupa a mesma posição, na cena, que o cordeiro místico no quadro, já que ele é o análogo de Cristo pela sua ferida, como o cordeiro é análogo de Cristo, segundo a simbologia cristã. No quadro, a paisagem ao fundo é a natureza vegetal e os edifícios da Cidade dos Céus. Em Syberberg, este elemento não está presente. Esta é outra história, e trata-se de comentar e citar a imagética e a temática do romantismo tardio, e uma imagética de cariz baudelairiano. Então o fundo da cena, por debaixo dos arcos, é uma parede de escura rocha árida, de aparência áspera e cortante. As duas tábuas que ladeiam Amfortas e dão a noção de uma espécie de portal estilizado vêm dos quadros de Caspar David Friedrich, e reproduzem o motivo, recorrente neste artista, do portal formado por dois troncos de árvores de ramos despídos, simétricas em relação ao centro vertical, atrás das quais há habitualmente um outro portal, ruína gótica, que não conduz a local algum, mas

sim ao Além, como na obra *Abadia numa Floresta de Carvalhos* (figs. 1 e 2). No quadro de van Eyck este lugar é ocupado por uma cruz e uma coluna que ladeiam a arca e o cordeiro.

Tal como no início do filme, em que a tomada de imagem nos colocou num ponto exterior, vendo a terra do Graal de um ponto de vista exterior, só depois nos levando ao interior para que presenciemos os acontecimentos, antes do início da cerimónia de desvelamento do Graal, nós estamos, com Parsifal (ou melhor, tomamos o ponto de vista de Parsifal) fora do local onde se realizarão a cerimónia de desvelamento e a procissão. O portal abre-se, isto é, as duas massas rochosas abrem-se, e, do exterior, vemos os cavaleiros, enquadrados pelo portal, de costas para nós, ajoelhados, a observar a procissão que se inicia. Ao fundo, em projecção, o cenário do templo de Bayreuth. O movimento da câmara leva-nos para o interior, como se tivéssemos dado apenas um ou dois passos, como se tivéssemos ficado, hesitantes, à entrada de um lugar a que não pertencemos e que não compreendemos. Estamos mais perto dos cavaleiros ajoelhados, mas atrás deles, vendo, atrás de todos os participantes, a procissão que passa, com o Graal em diversas representações. Em seguida há um corte e assistimos à passagem da procissão no interior do templo, numa passagem para uma perspectiva objectiva, e os episódios da cerimónia são contados. Na parte final da cerimónia, há outras tomadas de imagem que nos colocam fora do portal. A câmara faz *zooms* que nos dão a sensação de nos movermos em direcção ao portal, mas depois recuamos, sem conseguir entrar. Só voltamos a ver Parsifal depois de acabada a cerimónia do Graal. A câmara fez mais uma vez o movimento de tentativa de entrada, recuo, movimento para a direita e regresso á esquerda, e vemos Parsifal de frente para nós, ao lado do portal, constrangido e cabisbaixo. Gurnemanz percebe que ele não compreendeu nada do que viu e expulsa-o. Vemos o herói no interior da fenda entre o nariz e a boca da máscara gigante de Wagner, a fazer o portal ao fundo. Parsifal sai, deixando

Gurnemanz no interior, e a sequência termina com as duas massas de aspecto pétreo deslizando e fechando-se com violência suficiente para fazer cair alguns pedaços rochosos.

Syberberg filma a ópera de Wagner, autor romântico, e mostra-nos, simultaneamente, o mundo de Wagner, a cultura alemã e europeia. Constrói cinematicamente imagens que contêm conceitos próprios do pensamento e da arte do Romantismo, ao mesmo tempo que constrói conceitos pertencentes à lógica interna do filme. O portal que vemos é o portal de Caspar-David Friedrich, o portal que tantas vezes é pictoricamente representado em muitas das obras deste pintor. A obra *Garganta Rochosa* mostra exactamente duas massas rochosas que dão passagem para algo que o quadro não mostra (vide figs. 6, 7, 8, 9 e 10). *Ruínas em Eldena* (fig.15) é um conjunto de ruínas em que o único elemento arquitectónico são portas que dão acesso ao vazio, pois estão dispostas de tal forma que não é visível a paisagem para lá delas. *Abadia na Floresta de Carvalhos* (fig.1) é um quadro escuro, em que o pintor mostra algumas árvores quase reduzidas ao tronco, sem copa, com poucos e curtos ramos despidos de folhagem, quase como se fossem cadáveres. Dois dos troncos formam um portal estilizado, atrás do qual há uma ruína que consiste no portal de uma abadia, encimado por uma desmesuradamente alta janela ogival, gradeada. Diante deste triplo portal há um campo de lápides. Para lá do portal não há nada a não ser o tom escuro geral do quadro. Muito semelhante é *Claustro de Cemitério na Neve* que contém os mesmos motivos, o campo de lápides, os portais formados por árvores do mesmo tipo e portais em ruínas. Nesta obra, o portal que está por detrás dos outros elementos é ainda mais desmesurado, em arcos gigantescos, afilados, através dos quais vemos o céu, ou melhor, um vazio só ocupado pela cor do céu. Há ainda o motivo comum da procissão que vai do cemitério para a entrada, que vai, melhor dizendo, vinda zona da morte (o campo de cruzeiros tumulares) para o céu depois da porta. No início da sequência, estamos para cá do portal, atrás dos cavaleiros do Graal, e avistando, no interior,

outro portal. Confrontamos esta imagem com o quadro de Friedrich *Monumento Memorial a Goethe* (figs. 7, 8 e 10).

Friedrich coloca em imagens pictóricas um dos conceitos do Romantismo: a busca do Além, do mundo espiritual e ideal, da verdade superior ao serviço do qual a Arte deve existir. Em Syberberg, o portal leva-nos para a Terra do Graal, para o mundo do mito, para o interior da cabeça de Wagner, Criador-deus do mundo da ópera *Parsifal*. E, no início da filmagem da narrativa da ópera, como portal para o filme em si, depois do prefácio da Abertura. No final da sequência da cerimónia de desvelamento do Graal, a tomada de imagem é feita do exterior do portal, estando este em grande plano. Um grupo de cavaleiros do Graal/coro canta sobre a transmutação do pão e do vinho. Eles ordenam-se espacialmente em duas alas simétricas a partir do centro vertical, com os escudos à frente, ocupando todo o portal, em atitude defensiva (fig. 14). A câmara mostra-os, parada, depois avança, sem entrar, a seguir recua. Esta imagem é o análogo da obra de Friedrich *A Porta do Cemitério* (fig. 13). Noutro quadro, *Picture in Rememberence of Johan Emmanuel Bremer* (fig. 3), há um portão fechado com o gradeamento semelhante. Para lá deste portão vemos uma paisagem verde de horizonte longínquo, vazia de sinais humanos. À frente do portão do cemitério, um portal de árvores semelhante aos anteriormente descritos.

Na cena da grande área de Amfortas, em que este descreve a sua dor por causa da ferida, cena que inicia o desvelamento do Graal, é notória a disposição cénica análoga à representação pictográfica de Van Eyck. Amfortas está enquadrado entre dois objectos como duas tábuas. De facto, estas estão colocadas em relação a Amfortas como os troncos de árvore que nos quadros de Friedrich formam um portal. Na cerimónia do Graal do filme predomina o arranjo espacial em simetria a partir de um eixo vertical, na cena de Amfortas

descrita, na cena do coro, nas cenas finais da cerimónia que incluem o portal. Esta ordenação do espaço é comum em muitas obras de Caspar-David Friedrich.

Que significação constrói esta estrutura ordenativa dos quadros de Friedrich? Em função de que significação é ela utilizada no filme?

A divisão do espaço rectangular ou quadrado que define o mundo do quadro, na pintura, é um dos elementos essenciais do código próprio da arte da pintura. Rafael criou um dos exemplos mais esclarecedores do alcance conceptual das possibilidades da divisão. Consideremos a conhecida obra *A Escola de Atenas*. Um enorme portal, um arco, é a porta que nos permite ver o interior da escola de Atenas. Há, para o interior, mais três portais, o mais longínquo dos quais enquadra as duas figuras centrais da composição, Platão e Aristóteles. O gesto em que o artista os pintou estabelece uma das divisões: Platão aponta para o alto, e assim evoca o essencial da sua filosofia, o conceito de mundo das Ideias, o espiritual. Aristóteles aponta para baixo, para a terra, evocando uma filosofia que coloca as essências neste mundo e que se interessa pelo estudo do mundo natural, relegando Deus para um papel secundário, retirando-lhe a função de criador e afirmando que ele nem sequer conhece a existência do mundo. Esta divisão do espaço marcou fortemente toda a representação pictográfica, e podemos encontrá-la ainda em Rothko, cuja fase final espelha esta estrutura conceptual mental e mítica: um espaço simplesmente dividido, por uma linha horizontal, em que a secção superior é mais alta, e a divisão marcada pelas diferentes cores das duas secções, os arquetípicos *Em Baixo* e *Em Cima*. Na sequência inicial descrita, Syberberg ordena o rectângulo do ecrã à maneira de Rothko, com os propósitos que atrás referimos. Acrescentamos ainda ao que já foi dito que as projecções que o realizador utiliza na metade superior do ecrã são de templos, cruzes e outras imagens deste tipo. É também aí que o mito é representado pelas marionetas. No quadro de Rafael, as mesmas duas figuras

introduzem uma linha divisória a partir de um eixo vertical, que divide o espaço em metade esquerda e metade direita.

Friedrich apresenta, em numerosos dos seus quadros, a divisão simétrica a partir do eixo vertical e alguns com a divisão em cruz. Alguns desses quadros representam mulheres. Estas mulheres são vistas de costas para o espectador do quadro, e em frente delas há um portal que se exprime pictoricamente de através de diferentes elementos. Pensamos que esta disposição e representação da figura feminina exprime o pesado dualismo moral característico do período romântico (fig. 12). Nos quadros do pintor, a figura da mulher está perante um espaço dual. Na poesia de Baudelaire, analogamente ao que acontece em geral nos romances desta época, a mulher é satânica ou divina, ou é anjo ou é demónio, ou outras categorias duais e opostas, que são gradações destas duas, e a conciliação destes dois extremos nunca parece ser possível. Syberberg dá-nos o conceito da mesma forma que Friedrich: através da disposição espacial, o cineasta no rectângulo do ecrã, o pintor no rectângulo do quadro. Esta disposição tem simultaneamente, num e noutro autor, um propósito conceptual e um propósito estético indissolúveis. O poeta Baudelaire procede de forma análoga: a dualidade conceptual que atinge a figura feminina serve o propósito de outra arte, a poesia. A qualidade de “poética” da composição resulta, em grande parte, do encontro de noções contrárias sugestivas:

« Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme,

Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,

Verse confusément le bienfait et le crime

(...)

Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe,

Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu !

si ton oeil, ton souris, ton pied, m’ouvre la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,

Qu'importe, si tu rends _ fée aux yeux de velours,

Rythme, parfum, luer, ô mon unique reine!_

L'univers moins hideux et les instants moins lourds? »⁴⁷

Na poesia de Baudelaire, a mulher é “oasis où je rêve”, “forêt aromatique”, “ornement de mes nuits”, e simultaneamente “bête implacable et cruelle” “femme impure” “machine aveugle et sourde, en cruautés féconde”, « buveur du sang du monde » “reine des péchés”, “fangeuse grandeur”, “sublime ignominie”. Ela é “grand ange au front d'airain”, é « monstre bicéphale ». A mulher a quem o poeta se dirige é alguém que bebe o sangue ao mundo, tornada vil animal pela Mãe-Natureza, e no entanto ela é também “Un port retantissant où mon âme peut boire / À grands flôts le parfum, le son et la couleur”; o poeta adora-a “à l'égal de la voûte nocturne”.

A figura feminina é vista como pertencendo à natureza, como um animal, fria como uma máquina, cheia de maldades, mas também é, pelos sentimentos que a sua beleza causa no poeta, uma *porta para o Infinito*, para outra realidade mais alta, fora do mundo da natureza aqui em baixo, para a abóbada celeste. Recordamos que a aspiração a outra realidade mais alta, o “Em-Cima”, platónico em última instância, é uma aspiração presente na arte e na ideologia romântica, e nisso Baudelaire é ainda um romântico, embora, como referimos, o seu Infinito seja de natureza metafísica. A mulher é, na sua poesia, satânica, ctónica, mas ela liga-se igualmente, no seu ser ontologicamente dual, à noção de possibilidade de alcançar uma outra realidade mais alta, divina, para além do mundo físico. No poema *La Beauté*, a voz poética, uma mulher, fala da sua beleza desta maneira: “Car

⁴⁷ *As Flores do Mal, Hymne à la Beauté*, p. 86

j'ai, pour fasciner ces dociles amants,/ De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:/Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!”⁴⁸. A beleza feminina é “estranha”, como se não pertencesse ao mesmo mundo que a voz poética; ela conduz a outras realidades. Em *Le Flambeau Vivant* o poeta refere-se assim a uns olhos belos: “Ces yeux plein de lumières (...) marchent, ces divin frères (...) Me sauvant de tout piège et de tout péché grave/Ils conduisent mes pas dans la route du Beau; (...) Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique”⁴⁹ No poema número XLII a amada do poeta ordena: “Je suis belle et j'ordonne/Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau;”⁵⁰

Quanto ao tratamento da figura de Amfortas, Syberberg enquadra-o no drama do homem que procura os valores espirituais e o Bem, mas que cai na tentação do Mal. O cineasta envolve-o na ideologia e na estética romântica, significando cinematicamente a dualidade moral e o anseio pelo espiritual. Socorrendo-se de elementos diversos, provenientes de outras artes, provoca, na recepção, a apreensão destas noções e permite a fruição de um efeito estético e intelectual.

Vimos no capítulo 1 que para Syberberg o luto pela derrocada da cultura não se faz “através das estatísticas” mas através da recriação do mito. Muitas vezes, durante o filme, temos diante dos nossos olhos o portal formado pelas duas moles rochosas do romântico Friedrich, o portal para o Além, o portal, segundo Baudelaire e Benjamin, para o reino do sonho, do desejo, do mito, ou para o Infinito. Ressalvamos que estamos a lidar com a analogia entre estes conceitos com a consciência de que eles são análogos mas não iguais.

Consideremos ainda o seguinte: na cena de Amfortas, este ocupa o lugar do Cordeiro Místico do Políptico de van Eyck. O cisne ensanguentado está no local equivalente à ferida que derrama o sangue do cordeiro, em Eyck; esta zona do espaço do quadro corresponde,

⁴⁸ Op. cit. p. 78

⁴⁹ Op. cit. p. 128

⁵⁰ O.p.cit. p. 127

em Friedrich, ao espaço entre os dois troncos de árvore, que frequentemente enquadram outro portal, uma ruína gótica. Na obra de Eyck, ao fundo, o formato do vale e das montanhas forma o esboço de uma passagem entre colinas; para lá da zona “da Natureza” está a zona de construções, a cidade dos Céus, e as árvores e torres são dispostas de tal forma que, na simetria do quadro, esboçam um portal; na zona correspondente à zona intermédia da natureza, Syberberg colocou rocha nua e não afeiçoada por mão humana; à zona da cidade do Céu correspondem três arcos góticos, desfasados da disposição simétrica, e em ruína. Na zona central do quadro de Eyck, no centro temático e espacial, está o Cordeiro Místico, que corresponde ao Amfortas de Syberberg e à porta da igreja em ruínas de Friedrich. A cruz e a coluna laterais de Eyck definem um portal análogo aos troncos de árvore de Friedrich, e a analogia de funções acentua-se se considerarmos que esta coluna não sustenta nada, e a sua função parece ser exclusivamente estabelecer a simetria com a cruz na lógica dual do quadro, e também enquadrar, emoldurar, o Cordeiro. O que faz o realizador? Coloca duas formas, duas marcas no espaço que apresentam um índice mínimo de representação visual, talvez duas tábuas, algo que nos é difícil designar. O que é identificável é a sua função espácio-conceptual, pela analogia com as duas pinturas, tal como descrevemos acima, e pela analogia com as ideias estéticas apresentadas a propósito de Baudelaire. Para nós, Syberberg está a evocar o portal *como conceito*, mostrando-nos a sua função abstractizada, a noção de passagem, umbral, porta, moldura de realidades “separadas”, a *Shwelle* que Benjamin irá perspectivar em função das suas próprias reflexões.

No final da sequência, Parsifal mostra que não compreendeu a cerimónia que presenciou. Gurnemanz expulsa-o do lugar do Graal, e assim termina o primeiro acto.

4 - Acto II

No início de segundo acto vemos Parsifal, que usa um manto com a cor vermelha significativa. O fundo da cena, montes rochosos e áridos, evoca a série de quadros de Friedrich que têm por objecto montanhas rochosas e áridas. Um destes quadros chama-se *A Montanha dos Gigantes*. Neste cenário há uma figura de mulher nua, gigantesca, deitada, semelhante a algumas figuras femininas das pinturas de Ticiano: Ariadne, no quadro *Bacanal* e Vénus em *A Vénus de Urbino*, em que Vénus é apresentada não como uma deusa mas como uma cortesã, e também *Danae Recebendo a Chuva de Ouro*. A figura da gigante tem uma textura igual à dos montes, muito áspera, como se ela fosse feita da mesma matéria. Parsifal caminha para baixo e em direcção à gigante. A tomada de imagem é feita de maneira que o movimento de afastamento e a diminuição da figura de Parsifal sejam mais acentuados do que na visão natural, aumentando a desproporção entre a figura de Parsifal e a da gigante.

O motivo da gigante encontramos-lo na poesia de Baudelaire, no mesmo contexto sexual, naturalista, mítico:

Du temps que la Nature, en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux ;
Parcourir a loisir ses magnifiques formes;

Ramper sur le versant de ses genoux énormes, (...) ⁵¹

Baudelaire fala de uma gigante nascida nos tempos míticos, uma figura que não pertence às ideias cristãs, associada à sexualidade “livre”, uma primeira filha da velha Mãe-Natureza. No poema, é ainda dito que no Verão o Sol a faz “s’étendre sur la campagne”. Syberberg exprime esta noção através da continuidade material da gigante e dos montes sobre os quais está deitada: ela é como eles, rocha árida, é ainda a própria Mãe-Terra. A gigante de Baudelaire e a de Syberberg estão associadas à Terra como estarão, no filme, as figuras femininas em contacto físico com o elemento pétreo, e, em muitos poemas de Baudelaire, construídas poeticamente com elementos minerais, metais, areia, água.

Parsifal desce, e o portal de entrada é entre as pernas da gigante. Passado o local da gigante, entra num espaço que se situa já para o interior da entrada. Vêmo-lo a caminhar num cenário rochoso, onde o cineasta colocou dedos pétreos gigantescos e uma espécie de monumento que é simultaneamente um falo e uma cruz. Pensamos que é uma referência visual a um dos aspectos ideológicos do período que evoca. Baudelaire exprime já com alguma distanciação relativamente à ideologia típica do romantismo esta relação complexa da sexualidade com a noção de pecado, pois ele acredita que o que distingue as relações do homem e da mulher da copulação dos animais é o conhecimento do Bem e do Mal, mas acha que acto sexual visto como “mal” é mais digno e menos enfadonho do que visto como o automatismo alegre, vivificante e natural do mundo “moderno”. Brinca mesmo sobre este tema, comparando a sexualidade naturalista aos saís de Kuschen, algo que é inócuo e sensaborão. Syberberg comenta visualmente estas noções, a estreita relação e tensão entre a vivência da sexualidade e os interditos e ideais cristãos, que a exasperam pelo seu carácter proibitivo, tensão que é a fonte de tantas histórias de grandes amores, conflitos subjectivos,

⁵¹ *As Flores do Mal, La Géante*, p 82

famílias “desonradas”, tragédias, duelos, mortes, suicídios, idas para o convento – toda uma literatura.

Parsifal aparece, vindo da direita, com a espada desembainhada e um escudo em que está pintada a cabeça da Górgona Medusa. O caminho continua a ser descendente. Há um corte, e vemos a seguir, em primeiro plano, os mesmos dois dedos pétreos gigantesco. Atrás dos dedos, o rosto de Parsifal e as serpentes da cabeça de Medusa. À direita, uma escultura: uma mulher com os seios nus e um braço levantado. Depois Parsifal desaparece atrás da cabeça gigantesca de outra escultura.

Como vimos, o realizador rodeia a figura do futuro herói de imagens de fragmentos de estatuária, sempre da figura feminina. Está desta forma a situar o domínio da sedução feminina na imagética da estatuária, da mulher-estátua. Os fragmentos evocam, para nós, alguns dos poemas de Baudelaire, em que a composição da figura feminina se faz por vezes por imagens de fragmentos do corpo da beleza que descreve, ou de outras formas caracterizando a sua beleza com elementos de estatuária. Colocamos em paralelo com a forma como Syberberg compôs o labirinto das imagens ligadas à sedução com alguns procedimentos poéticos que encontramos em Baudelaire na obra *As Flores do Mal*. No poema *La Muse Vénale*, o poeta refere-se a uma mulher como “Ô muse de mon coeur”. Descreve-a como uma mulher que, encontrando-se na penúria, e amando o luxo, vai usar os seus encantos para explorar os seus admiradores. A aparência física da mulher a quem o poeta se dirige reside numa única expressão, no verso: “Reanimeras-tu donc tes épaules marbrées”⁵². Em *La Beauté* a voz é a da mulher, que se caracteriza assim: “Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre” “(...) sphinx incompris”, “Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j’ai l’air d’emprunter aux plus fiers monuments (...)”⁵³ A

⁵² Op cit p 66

⁵³ Op cit p 79

mulher é “Statue aux yeux de jais” no poema XXXIX⁵⁴ No poema *À Une Madone*, o poeta vai construir um altar a Nossa Senhora, mas esta é uma figura construída simbolicamente, e o local, a figura, os materiais e adornos exprimem os sentimentos que ela causa no poeta. Para exprimir estes sentimentos, Baudelaire usa termos da área linguística do ctónico, já que é a estes que associa a sedução sexual, com um valor negativo: “ Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, / Un autel souterrain (...) / Une niche, d’azur et d’or tout émaillé, / Où tu te dresseras, Statue émerveillé / Avec mes vers polis, treillis d’un pur métal / Savamment constellé de rimes de cristal, / Je ferai pour ta tête une énorme Couronne; / Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone, (...) ”⁵⁵

Referimos atrás que Syberberg nos coloca no mundo mítico do Graal abrindo para nós o portal que em Caspar-David Friedrich é uma passagem para um domínio superior, imagetivamente, o céu. Também em Beaudelaire admitimos que, para além de outras interpretações, muitas passagens da poesia deste autor podem ser, e têm sido, interpretadas como uma ascese « vertical » a partir de correspondências entre a beleza feminina e o Belo, de inspiração platónica. Mas estabelecemos igualmente uma outra analogia : nesta sequência fílmica, a linha vertical leva-nos para baixo. Agora o portal foi outro, e a significação conseguida através dos elementos descritos acima sobre a gigante evocam um outro aspecto, igualmente controverso, da obra poética de Baudelaire. Também em Baudelaire parece existir uma realidade outra, mas desta vez descendente, que corresponde à mitificação do inferior, infernal, subterrâneo. Das várias passagens que poderíamos citar, escolhemos a que se segue, por nos parecer a mais elucidativa. Notemos que no texto o vocábulo *Eterno*, muitas vezes associado a *Infinito* com uma conotação ascendente está aqui atribuído à matéria : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où

⁵⁴ Op cit p 122

⁵⁵ Op cit p. 160

chacun s'est meurtri tour à tour,/Est fait pour inspirer au poète un amour/Éternel et muet
ainsi que la matière »⁵⁶

Parsifal caminhou para baixo e para o interior. Está agora no reino onde se dará a sedução – o reino mineral, reino da Gigante ctónica, das Estátuas, da Medusa. Com o seu manto vermelho, evocador da mãe, de Kundry e do Graal, está no interior da terra, sempre com um fundo negro. Rodeiam-no imagens que evocam as ideias de: deusa, mulher sedutora, estátua, pedra, mineral. E também evocam as velhas figuras dos mitos cosmogónicos: os seres gigantes do princípio da criação, comuns às cosmogonias dos diferentes povos, nossas mães e nossos pais monstruosos, a velha Terra, Gaia, a Deusa-Mãe anterior à própria vegetação. Wagner, Baudelaire, Syberberg partilham um ponto de vista análogo sobre esta crença: o ponto de vista cristão, que transformou estas figuras em Satã, o antigo demónio, a causa do pecado, a sedução do paganismo em imagem poética e cinemática, em símbolo do mal erotizado e em símbolo do Mal absoluto. O cenário em que se move Parsifal é um fundo negro e sempre em volta dele, enquanto desce, rostos de estátuas gigantes, dedos e outras partes de estátuas, pedaços desirmanados de esculturas.

É possível por em paralelo a esta sequência com um dos aspectos da teoria benjaminiana. No início da sequência ouvimos o *leitmotiv* de Kundry. Pelo visionamento do filme sabemos que este caminho descendente irá levar Parsifal à cena da sedução em que Kundry pretende fazê-lo cair. Syberberg torna visível a forma como Benjamin coloca um dos problemas da sua filosofia. Para Benjamin, o olhar do alegorista (e alegorista é, para ele o homem que designa como *moderno*) é um olhar que trai o ser ontológico dos factos do passado, traindo ao mesmo tempo a linguagem pela arbitrariedade das denominações, ideia que transformada em imagem é por Benjamin expressa assim:

⁵⁶ Op. Cit. p.78

“semelhante aos corpos que se revolvem na sua queda, a intenção alegórica, ressaltam de símile em símile (...) em direcção ao abismo do mal e do saber, isto é, em direcção ao reino de Satã, onde reina a noite eterna da melancolia, iluminada pelo clarão subterrâneo que irrompe das profundezas da terra.”⁵⁷

Parsifal caminha em direcção à figura que na ópera e no filme mais é atingida pela arbitrariedade das significações, aquela que perdeu o seu ser, pois ela é muitas, é Kundry, Core, Maria Madalena, Herodiade, Gundrúgia, e *quem mais?* - tal é a fórmula usada por Klingsor para a convocar. Ela é o que o olhar alegórico fez dela, vendo-a como máscaras diferentes, ou melhor, ela é essencialmente máscara, já que não é um ser ontologicamente subsistente e estável. Esse olhar alegórico petrifica-a, isto é, mata-a, não a reconhece no seu ser, mas conserva-a, petrificando-a em máscara mortuária. Syberberg põe na mão de Parsifal, o homem que parte numa busca de identidade e sabedoria, para baixo, para o mal, para o saber mau, para o abismo, a máscara de Medusa no escudo com o qual se arma para se defender na sua busca. Para nós, esta “rota” é a definida por Benjamin, e Syberberg permite-nos “ver” tanto os conceitos como a imagética benjaminiana que serve esses conceitos. O olhar de Medusa é exactamente uma das imagens utilizadas por Benjamin na obra *Origem do Drama Barroco Alemão* para exprimir a natureza do olhar alegórico. Mais uma vez constatamos que em Benjamin, tal como em Baudelaire, se torna realidade a apreciação do antropólogo Mircea Eliade de que a figura da antiga *Tellus Mater* continua viva na cultura europeia, ainda que a nível metafórico. Em Syberberg, ela está presente em segundo grau: é um elemento estético do jogo estabelecido por Syberberg entre a ópera de Wagner e a presentificação do Romantismo, por um processo compositivo alegórico, dentro de uma estética cinematográfica contemporânea. O realizador coloca na mão de Parsifal a figura metafórica da petrificação alegórica, conceito teórico benjaminiano. Para nós, ele mostra

⁵⁷ Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, p 250

que o olhar masculino (referindo-se ao pensamento romântico) assim procede relativamente à mulher: ela nunca é uma presença ontológica, é sempre outra coisa que é por ela representada; a mulher está sempre por outra coisa: a natureza, o paganismo, o Infinito, anjo, demónio, animal, ser divino, estátua, musa, figura de quadro. Kundry é arrancada ao seu mundo, viajando pelo tempo, passando de uma sedutora maléfica para outra, caindo no abismo do mal das significações, máscara da morte espiritual, sempre em busca da redenção no reencontro com o Salvador, o detentor da verdade divina, o bom saber, estável, que não é deste mundo.

Parsifal continua o caminho descendente para a cena da sedução sexual. A sequência termina com um *travelling* entre pedaços de estátuas femininas, até atingir o vazio negro que esteve sempre como fundo. Há um *fade-out* e aparece o vilão da história, o feiticeiro Klingsor. Syberberg apresenta-o instalado sobre uma espécie de trono, sobre massas rochosas, ou seja, sobre uma parte da máscara mortuária gigante de Wagner. Segura a lança sagrada que conquistou a Amfortas. A seus pés vemos um pano vermelho semelhante ao manto de Parsifal. Canta: “Chegou o tempo” e declara que vai apanhar Parsifal e derrotá-lo como fez aos outros heróis que o defrontaram. Invoca então Kundry com a seguinte fórmula:

“Émerge! Apparais! Monte vers moi!

Ton seigneur appelle l’innomé,

Démone primordiale! Rose d’enfer!

Tu étais Herodias, et qui encore?

Lá-bas Grundyggia, Kundry ici:

Apparais, apparais donc, Kundry,

monte vers ton seigneur, émerge!”⁵⁸

⁵⁸ *Libretto, Guide des Opéras de Wagner*, p 830

Assim Klingsor invoca Kundry como a Inominada, aquela que não tem o seu nome próprio, que é muitas, assumindo máscara após máscara, viajando no tempo, na sua tarefa de causar a queda dos homens bons. Ela não procede desta forma por sua vontade: é o poder do feiticeiro que a obriga a tomar novas formas, a ser Outras, a cumprir a sua tarefa maléfica, contra a qual se rebela, sem nunca conseguir escapar a esta repetição demoníaca ao longo do tempo, e no entanto, é também este poder que a impede de morrer, o que ela deseja. Assim o olhar petrificador do alegorista trai o ser original mas oferece-lhe ao mesmo tempo uma possibilidade de existência e de redenção, que de facto Kundry conseguirá, no final da ópera e do filme.

Ao realizar este filme, também Syberberg contribui para a alegoria: ele vai invocar Kundry para que assuma um outro rosto, para que signifique algo mais, para que caia ainda mais para o fundo do abismo do mal, e o mesmo acontecerá a Klingsor. Vejamos como segue o filme: após a invocação através da qual Klingsor desperta Kundry do sono em que mergulhara no acto I, começa a abrir-se uma fenda no chão, quer dizer, abrem-se os blocos da máscara de Wagner, há um corte e vemos Kundry sentada de pernas e braços cruzados, a cabeça caída, os cabelos a esconder o rosto. Desperta e grita. Sai da fenda nos rochedos subindo uma escada. Neste passo, Syberberg leva-nos a evocar o quadro *Melancolia I* de Albrecht Dürer: a escada está colocada na mesma posição que a escada que figura nesta obra pictórica. Kundry vem do reino da Terra, reproduzindo a função da escada, que liga, à esquerda da composição de Dürer, a terra e o sólido geométrico ao topo do quadro e ao céu. Durante algum tempo, Kundry argumenta com Klingsor, pois não quer submeter-se ao feitiço, não deseja causar a morte de mais nenhum cavaleiro. Mas acaba por ser vencida pelo encantamento maléfico. Klingsor ordena aos seus cavaleiros que saiam para batalhar com Parsifal, que se aproxima. Os cavaleiros aparecem. Os seus elmos, que lhes escondem o rosto, são em forma de *bunker*. Vemos também que aos pés de Klingsor há várias cabeças

em tamanho natural, como trofeus de batalha, cabeças de alguém a quem Klingsor derrotou e decapitou. São as cabeças do rei Luís II da Baviera, de Wagner, de Nietzsche, de Karl Marx e de Ésquilo. Kundry ri, já disposta a seduzir Parsifal. Atrás de Klingsor é projectada a imagem da cruz-falo, imagem que é vista em associação com a parte da ária em que ele confessa que não conseguia ser casto, em conformidade com as exigências religiosas da comunidade do Graal, o que o levou a auto-mutilar-se. A câmara mostra depois, ao lado de Klingsor, um monumento de pedra: trata-se de um falo truncado assente sobre um pedestal cúbico. Mais uma vez uma imagem nos transporta para todo um campo de sentido: a situação deste monumento no espaço do ecrã é análogo à posição do cubo truncado na pintura de Dürer *Melancolia I*. Recordemos que entre as variadas interpretações desta obra há uma que vê neste elemento da composição pictórica um símbolo de masculinidade e que interpreta a truncagem do cubo num sentido “freudiano” (designação dos que perfilham esta interpretação)⁵⁹. Cremos que Syberberg faz convergir nesta imagem também este sentido.

A seguir o fundo escurece e ao lado esquerdo de Klingsor vemos uma torre de vigia de um campo de concentração, e do lado direito um rosto feminino gigantesco. Depois, a cor vermelha significativa ocupa todo o fundo. Klingsor canta que vai enviar as *Tëufelrinen*, as raparigas-demónios, para atacar a pureza de Parsifal. A figura do feiticeiro recorta-se em seguida sobre a imagem de um jardim, projectada em fundo. Levanta um braço, coberto com o manto ou capa, num gesto que inevitavelmente evoca o gesto de outros vilões, dráculas ou magos maléficos, que se preparam para furtivamente atacar o herói da “fita”. Sobre o manto projecta-se igualmente o jardim. Três marionetas enfeitadas com flores levantam-se do seu sono.

⁵⁹ Podemos encontrar uma referência a esta interpretação por exemplo em George W. Hart, escultor e matemático, estudioso dos poliedros, por exemplo no artigo *Durer's Polyhedra*, 1997, <http://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/durer.html>

Syberberg considera o nazismo “a flor amarga da cultura alemã”. Considera igualmente que o racionalismo do pensamento alemão foi encaminhando esta nação para uma situação de recalçamento que forneceu as condições para que Hitler provocasse uma irrupção de irracionalismo que permitiu a sua ascensão. Para o cineasta, este irracionalismo encontrou expressão, em parte, no mundo mítico e heróico de Wagner e do rei Luís II, assim como na obra do escritor Karl May. Ao colocar sob o domínio de Klingsor as efígies de pensadores alemães, do rei Luís, de Wagner e de Ésquilo, pretende, pensamos nós em conformidade com as afirmações acima referidas, significar que estas figuras se encontram envolvidas nesse processo que haveria de conduzir à manipulação nazi da cultura alemã. Assim, a figura de Klingsor foi expandida na função alegórica que já exercia na criação wagneriana, o mesmo acontecendo a Kundry, seu instrumento e serva. No *Parsifal* de Eschenbach, Klingsor era um cavaleiro que foi surpreendido a manter relações amorosas com uma dama casada, pelo marido da referida dama. O marido atraído castrou Klingsor, que encontrou maneira de usar a mutilação para se tornar num poderoso e maléfico feiticeiro, que posteriormente foi derrotado por Gawain. Wagner conserva o motivo da castração e a oposição à comunidade do Graal, mas acrescenta-lhe a ligação aos motivos cristãos. Na ópera, Klingsor assume a gravíssima função de ser o opositor da comunidade do Graal, o ladrão da lança sagrada que feriu Cristo e o oponente de Amfortas, a quem feriu de uma ferida semelhante à do Salvador. O feiticeiro deseja igualmente apoderar-se do Graal. No texto da ópera de Wagner é explicado que Klingsor, não conseguindo ser bom cavaleiro e aceitar as regras da comunidade, castrou-se a si próprio para conseguir permanecer casto, obedecendo assim à regra, mas a comunidade não aceitou este procedimento. Zangado, o mau cavaleiro deixou o castelo do Graal e passou a atacar os seus antigos companheiros. Wagner sublinha assim que a castidade sem escolha não é um procedimento moral, logo não é aceitável no quadro dos valores cristãos. Syberberg

continua esta alteração e modificação do tom e do alcance de Klingsor. Tal como Wagner, separa-o do esquema de sentido a que pertencia, atribuindo-lhe um outro pela sua introdução em outro esquema de sentido, em outro “puzzle”. Coloca a seus pés as efígies de personagens da cultura que interessam ao seu próprio tema, a queda da cultura alemã, e ao projectar a imagem de uma torre de vigia de um campo de prisioneiros, consegue, através desta associação espacial e temporal, levar o espectador a pensar em Klingsor associativamente em relação ao tema do holocausto nazi. A presença de elementos de *Melancholia I* de Dürer amplificam a sua função para o domínio cosmológico coerente com a teosofia de cariz platónico. A figura de Klingsor é rodeada de imagens que o situam na zona temática do erotismo. Lembremos que em Benjamin o *erotismo* funciona como conceito operatório de inspiração baudelairiana e que designa o desejo do homem perante o mundo da mercadoria, da prostituição, da reprodução de objectos sem “alma”. Klingsor é um ser que deseja o amor, a lança sagrada, o Graal, é um ser que renuncia à sua condição de homem com livre arbítrio por causa do desejo de possuir objectos que afinal não considera sagrados, uma vez que não os respeita. Kundry é o seu instrumento, alguém que por uma falta perante o domínio do sagrado – Kundry tornou-se no que é porque riu quando assistiu à passagem de Cristo carregando a cruz – se tornou presa dos poderes sem escrúpulos e que a seu mando trabalha para a perdição do herói e, no filme, se alia assim à queda de uma nação, ainda que não o deseje, no seu íntimo. Syberberg compõe a sua própria alegoria sobre outras alegorias, montando fragmentos de outras alegorias, operáticas, pictóricas, cinematográficas. Notemos que a aparição da torre de vigia é uma citação essencialmente cinematográfica. A maioria dos espectadores do filme *Parsifal*, perante esta imagem, evocará a memória de filmes de ficção ou documentários cujo tema é a guerra e o holocausto nazi, e não uma torre de vigia de um campo de prisioneiros que efectivamente tenha visto.

Terminada esta sequência, vemos Parsifal que entra num labirinto de paredes muito altas, de aparência pétrea. No *libretto* de Wagner ele estaria agora num jardim, e as suas sedutoras seriam raparigas vestidas com véus ligeiros. No filme, o elemento vegetal está quase totalmente ausente. Todas as raparigas que vemos estão, sem excepção, em contacto físico com o elemento pétreo, durante toda a sequência. Estão cobertas com tecidos leves, mas com um seio ou os dois seios descobertos, ou deixam ver os seios à transparência. Estão paradas, em poses de estátua. Vemo-las sempre relacionadas espacialmente com a rocha, em cavidades, em nichos, com o corpo em contacto com a pedra, ou, por vezes, apenas uma mão. Parsifal não cede à tentação das raparigas-flores e sai do labirinto.

Situemo-nos, uma vez mais, na temática e na imagética associadas ao mundo de Wagner, tal como é construída por Syberberg, na perspectiva de um contemporâneo, ou, segundo alguns, um *pós-moderno*. Como compôs o cineasta esta última sequência, que se inicia com a invocação de Kundry por Klingsor? Vemos a invocada depois de um corte na filmagem que a separa, a nível narrativo, de Klingsor e do mundo da superfície. O que vemos é a Kundry enquadrada numa estrutura semelhante à moldura de uma pintura, centrada nesta moldura, imóvel, sentada de pernas e braços cruzados, de cabeça caída, com o rosto escondido pelos cabelos. A sua figura está de frente para nós, e forma uma simetria esquerda-direita com os braços e as pernas. Atrás dela, como fundo, formas metálicas ou pétreas, geométricas, objectos semelhantes às formas de *bunkers* que veremos depois como elmos dos cavaleiros do feiticeiro. À esquerda de Kundry há uma forma semelhante a um grande cristal de aparência metálica. Importa neste passo notar que durante o passeio de Parsifal no labirinto das raparigas-flores-demónios, vê-mo-lo, a certa altura, a sair pela moldura de uma porta, que reconhecemos ser a porta da estrutura de madeira da cabana de Hunding, da ópera *A Valquíria*. No final do passeio de Parsifal pelo labirinto, ouvimos a voz de Kundry que pela primeira vez, na ópera e no filme, lhe dá o seu nome verdadeiro, tal

como Sieglinde a Siegmund, permitindo-nos completar a descodificação da citação da imagem da cabana em função do conceito do herói que descobre a sua identidade. Quando Kundry canta o seu canto de sedução, arranjada como uma rainha, vêmo-la enquadrada pelo portal rochoso, que percebemos quase como apenas uma silhueta em contraluz, uma duplicação dos lados verticais do ecrã. Dissemos já que Syberberg desenvolve o seu filme na linha da arte tal como Wagner a entendeu: a obra de arte total em que são postas em cena todas as artes. Esta ambição tem sentido num período, em que, como já referimos, a literatura se relaciona com as artes plásticas e a pintura e a escultura se relacionam com a literatura. O filme *Parsifal* cumpre estes ideais, não à maneira dos românticos, mas à maneira de um contemporâneo, que usa estes princípios estéticos *em segundo grau*, em função dos seus próprios propósitos. Comentámos atrás a ligação entre as imagens do filme e o ideal plástico ligado a uma linha “italianizante”, escultórica, através do paralelismo com Baudelaire. Estabelecemos agora um outro paralelismo relativo ao mesmo tema e também à pintura. Para isso, intentamos fazer uma leitura comparativa, neste sentido, de alguns aspectos do romance de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*, a partir sobretudo da sequência fílmica descrita.

O romance de Gautier apresenta algumas características que o destacam do período alto do Romantismo. Para escrever o seu romance, ele utiliza diferentes tipos de texto: começa pela forma epistolar, junta-lhe passagens escritas como se se destinassem à representação teatral e inclui também a forma narrativa convencional, com um narrador onisciente, ou, pelo menos, um narrador que está a par de tudo o que é visível, independentemente do que vêem as diversas personagens. Por outro lado, o seu herói apresenta uma consciência clara de que sofre do característico *spleen*. O seu ideal de beleza feminina é construído apenas de aspectos formais sem recorrer à busca de qualquer espécie de realismo. Tem a clara consciência de que o seu esteticismo se deve à veneração e

imitação de ideais estéticos que escolheu entre outros possíveis, não atribuindo um carácter de verdade absoluta e única a nenhum deles. Para ele, a Arte não é a verdade, tal como seria para um romântico mais “puro”, e a moralidade cristã não é um ideal de vida, tal como não é um ideal estético. Já apresenta um tratamento em segundo grau do período que o antecede. Para caracterizar a mulher ideal, socorre-se não de mulheres que conhece ou pelo menos de mulheres que tivessem a possibilidade de existir, mas socorre-se, sim, das figuras das artes plásticas. D’Albert, a personagem masculina principal do seu romance *Mademoiselle de Maupin*, declara:

“ Ce que je cherche n’existe point, et je ne dois pas me plaindre de ne pas le trouver. (...) Qui nous a donné l’idée de cette femme imaginaire? De quelle argile avons-nous pétrie cette statue invisible ? (...) À quelle école appartient le tableau où cette beauté ressortait blanche et rayonnante au milieu des noires ombres ? Est-ce Raphaël qui a caressé le contour qui vous plaît ? Est-ce Cléomène qui a poli le marbre que vous adorez ? Êtes-vous amoureux d’une madonne ou d’une Diane ? Votre idéal est-il un ange, une sylphide ou une femme ?

Hélas, c’est un peu de tout cela, et ce n’est pas cela. »⁶⁰

D’Albert continua a descrever a mulher que ele poderia amar, nos seguintes termos: “transparence de ton”; “formes ondoayants comme des flammes”; “formes grasses”; “bras potelés” “dos poli”; “couleur ambre pâle” ; esta mulher ideal apresenta os olhos baixos, em atitude de modéstia; o oval do rosto é modelado como o de uma ninfa ou uma santa, as mãos cheias e finas que poderiam ser reclamadas por Danae ou Madalena; os braços esculpidos como por Praxíteles; o pé vem das cinzas de Herculano, a cor dos quadros de Rafael. O confidente do herói diz mesmo, comentando as preferências deste: “La poudreuse

⁶⁰ *Mademoiselle de Maupin*, pp 63-64

Antiquité elle-même a fourni bien de matériaux pour la composition de votre jeune chimère ; »⁶¹

Uma grande parte da obra é feita de reflexões sobre o tema do ideal formal, da origem deste ideal na escultura, na pintura e a poesia, e sobre o amor e a paixão. O livro vive igualmente das aventuras de d'Albert, do encontro com a mulher ideal e do desfecho deste encontro. Encontramos entre esta obra de Gautier e a presente obra de Syberberg analogias de natureza temática, imagética, formal e estética. A analogia imagética é semelhante à estabelecida com Baudelaire. De facto, a plástica italianizante não se encontra só nestes dois autores, Gautier e Baudelaire, mas é uma das linhas presentes no período romântico, mesmo desde um dos seus precursores, Goethe; mas o ponto de vista propriamente estético, já reflexivo e consciente, sem a ingenuidade de manifesto do início do período, levou-nos a escolher aqueles dois autores. Quanto a Gautier, a sua escrita proporciona um efeito da mesma ordem que o procurado por Syberberg. O escritor joga com a nossa memória cultural; a sua escrita é evocativa; em Syberberg, a imagem leva-nos à noção e ao conceito; vamos da imagem à ideia e à palavra. Em Gautier, a palavra e a ideia levam-nos à construção da imagem mental chamando à memória visual pedaços de quadros e esculturas que fazem parte da herança comum do mundo “actual”, pelo conhecimento da história passada das artes. Em ambos o formalismo é uma forte característica: em Syberberg, a narrativa que se nos apresenta - a história que a ópera narra - é pretexto para outras realizações que se constroem na forma compositiva do filme; em Gautier, a narrativa é apenas o desenvolvimento coerente e verosímil das opções estéticas do herói, e o livro é sobretudo a exposição desta estética e as consequências a que ela conduz; a descrição, explicação e evocação são o importante, não a narrativa. Baudelaire, seguidor de Théophile Gautier, apresenta ele próprio um procedimento semelhante. Na sua procura das

⁶¹ Op cit p 64

correspondências que as coisas terrenas têm com as mais elevadas, procura na Natureza e na beleza feminina o meio de atingir as coisas divinas, e também procura o poder sugestivo das impressões provocadas pelas obras picturais. No entanto, para ele, é a palavra que estabelece a magia evocativa que lhe permite vislumbrar o Ideal. Em alguns dos seus poemas, evoca tanto impressões de obras picturais concretas como imagens que, tendo origem na arte da pintura, a memória já não liga a obras particulares. No filme, um dos elementos relevantes é a noção de *portal*, como passagem, enquadramento. O realizador conta-nos a história e coloca-nos no mundo do mito de queda e redenção, no mundo para lá do mundo vulgar. Portal, passagem, enquadramento, são formas de nos levar a realidades míticas que o filme pretende mostrar e criar, levando-nos a nós a recriar, nós próprios, a universalidade do mito. Vimos que a pintura, através sobretudo de Caspar-David Friedrich e Jan van Eyck nos proporcionam imagética e conceptualmente esse portal. Em Gautier encontramos procedimentos análogos, literariamente construídos. No desenrolar da narrativa de *Mademoiselle de Maupin*, d'Albert acaba por encontrar alguém que corresponde ao objecto de amor idealizado. A sua beleza física torna-a, em forma e cor, a pessoa ideal. Porém, esta pessoa é um homem. O herói do romance sente-se horrorizado pela sua paixão, que considera monstruosa. Mas, fiel às premissas da sua personagem, aceita o amor pelo objecto que o despertou, pois o importante, afinal, era a forma e não o ser. Este objecto de desejo é construído com fragmentos provindos de obras de pintura e escultura. D'Albert conta ao seu confidente epistolar como viu Théodore, o objecto do seu amor:

“Lui était à sa fenêtre, qui est précisément en face de la mienne

(...) la fenêtre est longue, étroite, avec un linteau et un balcon de pierre (...) Théodore

(...) était accoudé mélancoliquement sur la rampe et paraissait rêver profondément.

Une draperie de damas rouge à grandes fleurs, à demi-relevée, tombait à larges plis

derrière lui et lui servait de fond . Qu'il était beau, et que sa tête brune et pâle ressortait merveilleusement sur cette teinte pourpre! Deux grosses toufes de cheveux, noires, lustrés, pareilles aux grappes de raisin de l'Érigone antique, lui pendaient gracieusement le long des joues et encadraient d'une manière charmante l'ovale fin et correct de sa belle figure. Son cou rond et potelé était entièrement nu (...)

Un de ses angles lumineux que le soleil dessinait sur le mur se vit projeter contre la fenêtre, et le tableau se dora d'un ton chaud et transparent à faire envie à la toile la plus chatoyante du Giorgione »⁶²

O escritor coloca o ponto de vista da descrição em frente da janela que enquadra a imagem “pintoresca” de Théodore. Deste modo nos coloca, aos leitores, na perspectiva de alguém que aprecia um quadro. No filme de Syberberg, a tomada de imagem coloca os espectadores na mesma perspectiva, não em todas as cenas, mas nas cenas em que se invoca: Amfortas, chorando a sua dor e a ferida; a terra do Graal; Kundry, o ser do desejo e da tentação. Depois de Klingsor ter invocado Kundry como o demónio primordial, como Herodíade, a mulher maléfica e sedutora, como a Rosa do Inferno, a cujos encantos nenhum homem resiste, há um corte e a seguir nós, espectadores estamos em frente de uma moldura que enquadra Kundry, a adormecida, que sairá *do seio da terra* para mais uma vez encarnar a função de objecto do desejo sexual. Ela está rodeada não por terra ou pedra natural, mas por formas pétreas ou metálicas regulares, e por *bunkers*, imagem que imediatamente despoleta a memória de outros filmes, filmes sobre guerra, tal como a imagem da torre de concentração ao lado de Klingsor nos *transportou* para o tema dos campos de concentração nazis, que quase todos conhecemos do mundo do cinema histórico, ficcional e documental. Como anteriormente nas cenas da cerimónia do Graal, a tomada de imagem é feita de tal modo que olhamos o ecrã exactamente do mesmo ponto de vista da descrição de Gautier:

⁶² Op. cit. ps 206-207

como se estivéssemos em frente de um quadro, e de um quadro de um pintor que conta com a presença física de um apreciador posicionado exactamente em frente, pintor aquele que organiza, para o espectador, uma simetria a partir do centro vertical, em cujo ponto fulcral está a figura mítica, o eixo do cosmos, a partir do qual se organizam as dualidades, e por vezes, igualmente, a partir de um centro horizontal, que divide as realidades do Em Cima e do Em Baixo, aquele o que desejamos atingir, e este onde estamos. Tal como a heroína de Gautier, Kundry aparece-nos ao portal de outro mundo: o mundo da pintura em primeiro lugar, pelo enquadramento, o mundo das artes, o mundo dos mitos.

No romance de Gautier, d'Albert, o herói, confessa que o enfadaram os romances, o teatro que trata de dramas amorosos e as comédias de costumes. Há unicamente um tipo de teatro que lhe agrada: aquele em que tudo é honestamente falso e fantasioso, que não pretende espelhar nenhuma realidade nem corrigir a moral. Este teatro é povoado de seres inexistentes, impossíveis de ligar a qualquer nação, fora de tudo o que é vulgar e habitual, semelhante à realidade. Aí podem ser vistos seres com cabeça de burro, jovens amorosos romanescos, donzelas vagabundas, bufões, camponeses ingénuos e reis bonacheirões. Este teatro é “escrito para as fadas”, não é exactamente inglês, nem alemão, nem francês, nem turco, nem espanhol, nem tártaro. Aqui nenhuma personagem dá grande importância ao que faz: “l'amoureux fait à l'amoureuse sa déclaration de l'air le plus détaché du monde”.⁶³ Gautier mostra desta forma a sua atitude de distanciamento em relação aos valores do romantismo. Tem consciência do carácter *romanesque* (e usa exactamente este adjectivo) do desempenho dos actores de peças da sua época, que considera exagerado, pois lhe parece preferível o teatro que trata a fantasia como fantasia, sem se levar demasiado a sério. Com isto se mostra mais uma vez numa atitude semelhante ao que encontramos na época contemporânea, nomeadamente em Syberberg. Mas, por outro lado, Gautier apela mais uma

⁶³ *Mademoiselle de Maupin*, p. 264

vez a um mundo *para lá* não só do mundo real mas também do mundo das próprias artes particulares e localizadas no espaço. No romance, d'Albert e as outras personagens decidem, para escapar à inacção, encenar uma peça de teatro. A peça escolhida é *As You Like It*, de Shakespear. D'Albert diz, sobre esta obra:

“c'est une pièce si errante, si vagabonde, dont l'intrigue est si vaporeuse et les caractères si singuliers, que l'auteur lui-même, ne sachant quel titre lui donner, l'a appelée *Comme il vous plaira*, nom élastique, et qui répond à tout ».

En lisant cette pièce étrange, on se sent transporté dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence : on ne sait plus si l'on est mort ou vivant, si l'on rêve ou si l'on veille ; »⁶⁴

Assim Gautier evoca um outro mundo, do qual temos uma platónica reminiscência, mundo que não se localiza geograficamente, onde as realidades não têm a fatuidade e artificialidade das que estão perante nós neste mundo. D'Albert representa na peça o papel de Orlando. Théodore, por quem d'Albert se apaixonou, desempenhará o papel de uma mulher, Rosalinde. No dia da representação, é assim a aparição de Théodore, quando inicia a sua parte na peça:

“Le battant s'ouvrit lentement et retomba de même. (...)”

L'image que jusqu'alors ne s'était dessiné que faiblement et avec de contours vagues, le fantôme adoré et vainement poursuivi, était là, devant mes yeux, vivant, palpable, non plus dans le demi-jour et la vapeur, mais inondé des flots d'une blanche lumière ; non pas sous un vain déguisement, mais sous son costume réel ; non plus avec la forme dérisoire d'un jeune homme mais avec les traits de la plus charmante femme. (...)Il, ou plutôt elle (...) resta une minute immobile sur le seuil de la porte, comme pour donner le temps à l'assemblée de jeter sa première

⁶⁴ Op cit p 266

exclamation. Un vif rayon l'éclairait de la tête aux pieds, et sur le fond sombre du corridor qui s'allégeait au loin par derrière, le chambranle sculpté lui servant de cadre, elle étancelait comme si la lumière fût émanée d'elle, au lieu d'être simplement réfléchie, et on l'eût plutôt prise pour une production merveilleuse du pinceau que pour une créature humaine faite de chair et d'os (...) ses épaules et sa poitrine étaient découvertes, et jamais je n'ai rien vu de si beau au monde ; le marbre le plus élevé n'approche pas de cette exquise perfection. »⁶⁵

Gautier escreveu assim um texto literário em que a personagem está enquadrada por uma moldura de um cenário de teatro, onde se representa uma história de fadas de Shakespeare; é um homem disfarçado de mulher, que na verdade da narrativa é uma mulher disfarçada de homem; é neste momento que ela revela a sua verdade, dentro do mundo do romance: é uma mulher. Esta mulher tem a aparência de uma representação pictórica de uma estátua. D'Albert continua a descrever a beleza de Rosalinde-Théodore-Maupin dizendo que encontra maravilhosos poemas nos contornos da sua figura, que as cores da figura dele/dela são em tons harmoniosos, que ele próprio deveria tornar-se escultor para poder dar conta das perfeições que nele/nela vê. Declara que a linguagem literária é insuficiente para este fim, e finalmente reflecte que a escultura contém toda a realidade que é possível a uma coisa que é falsa. Para ele, a mulher ideal é uma estátua que tem a vantagem de se mover por si própria, e que uma amante ideal não difere “da verdade” senão por ser mais dura e por não falar, dois defeitos “muito ligeiros”. Assim revela o seu formalismo e esteticismo.

Gautier encenou a aparição da mulher ideal enquanto imagem do ideal estético. Ela aparece *enquadrada* pelo portal do teatro, como antes tinha acontecido, quando vista na janela. É uma figura pictórica, uma que tivesse sido pintada como nos quadros que retratam

⁶⁵ Op cit ps 288-289

figuras mitológicas, figuras de lenda, pintadas como se fossem estátuas. Esta figura vem de um outro mundo: o mundo de uma peça de teatro, o mundo dos contos de fadas e dos dramas amorosos teatrais, o mundo de Shakespeare. E é nesta aparição que revela a sua verdade; é quando se disfarça que revela a sua verdadeira identidade: No mundo “real” do romance, d’Albert conhece-a como homem. É na representação que revela a verdade da sua identidade: é uma mulher. A máscara é a verdade. E a verdade vem não do mundo “real” mas do mundo das artes, da representação. No filme, os portais dão acesso à representação do mundo mítico, mas também constituem, para os espectadores do filme, a moldura que enquadra o próprio filme. Muitas vezes o portal rochoso de Friedrich aparece de modo que os lados do ecrã são duplicados pelo portal, e às vezes avistamos ainda um terceiro portal, como acontece quando olhamos os quadros de Friedrich. Também no filme, analogamente ao que se passa no romance de Gautier, não vamos assistir a nada de realista. O que vemos é o mito em imagens provindas do mundo das artes, imagens de uma cultura artística de séculos, os seus restos, tal como as imagens literárias de Gautier resultam do olhar obsessivo sobre as obras de arte do passado, das quais d’Albert diz ter tomado os restos em decomposição. E tanto Syberberg como Gautier mantêm uma atitude de distanciamento, de uso destas memórias culturais *em segundo grau*. Tal como a heroína de Gautier, a Kundry de Syberberg acorda do seu sono e sai para o mundo a partir da moldura ctónica, pétreo, cristalina e metálica, do mesmo campo significativo: a sedução feminina associada aos elementos ctónicos, à estatuária.

Voltamos agora ao filme, aos portais de Syberberg. Parsifal está no labirinto das mulheres-demónio (*Teufelrinen*) ao serviço de Klingsor. No *libretto* da ópera, o herói deveria estar num jardim; Wagner deu indicações sobre estas tentadoras: deveriam aparecer vestidas negligentemente com tecidos leves, como se tivessem acabado de acordar, e, das indicações cénicas sobre esta cena, constava a recomendação de que elas deveriam trazer o

rosto velado porque deveriam formar uma imagem colectiva de sexualidade desprovida de sentimentos. Parsifal pergunta-lhes: “Sois vós flores?” Elas aparecem na ópera como um elemento natural, não humano, cego e impessoal, o próprio conceito de sexualidade elementar, anterior à humanidade e aos próprios deuses. O realizador transpõe a cena criada por Wagner para o seu mundo conceptual e imagético da seguinte maneira: as raparigas tentadoras não estão num jardim, mas relacionadas espacialmente com o elemento pétreo. Algumas estão dentro nichos, outras com o corpo encostado à pedra, outras com uma das mãos em contacto com a pedra. Elas tentam seduzir Parsifal. A certa altura é projectado como fundo o quadro de Hieronymus Bosch *O Jardim das Delícias*. O cineasta coloca-nos assim novamente no campo das noções de *caverna-labirinto*, *pedra*, *estatuária*, *sedução*, *naturalismo* associado a sedução sexual maligna.

No final da sequência do labirinto vemos Parsifal sair pela porta da estrutura de madeira da cabana de Hunding da ópera *A Valquíria*. Parsifal vai enfrentar Kundry, que, como Sieglinde a Siegmund, como Brünnhilde a Siegfried, vai comunicar-lhe determinado conhecimento que lhe proporcionará a sua identidade e o conhecimento do amor e do desejo.

O herói saiu do labirinto das raparigas-demónios. Syberberg mostra-o parado sobre um rochedo e tendo como fundo uma das mãos da gigante e um pouco do fundo que vimos antes para ela. Agora a mão e o fundo, vistos de mais perto, têm a aparência de blocos de pedra. A voz de Kundry chama Parsifal, revelando-lhe o seu nome, que até aí ele não recordava: “Eu chamei-te, Tolo e Puro, *Fal Parsi*, a ti, Puro e Tolo, *Parsifal*”. Vemos Kundry sentada no trono de Carlos Magno, no alto de uma escadaria, com coroa e manto. Atrás dela o céu de Méliès, azul com estrelas amarelas. Kundry desce e senta-se sobre a máscara mortuária de Wagner, em tamanho pequeno. Está vestida de modo a sugerir uma

figura da pintura do final da Idade Média. Na cabeça tem uma coroa semelhante às que podemos ver nas virgens e nos anjos de Jan van Eyck.

Depois de um corte, vemos Parsifal de frente, enquadrado pelo portal das duas massas rochosas. Mas agora ele vem do exterior para o interior, onde está o ponto de vista do espectador e de Kundry. A noção desta imagem é exactamente a de passagem pelo portal, já que desta vez o portal é o elemento que ocupa quase todo o ecrã, como passagem praticamente ao meio do ecrã. O realizador coloca assim Parsifal no portal iniciático, na passagem para o reino do desejo e da iniciação, no caminho da descoberta da identidade e do amor, neste reino da mulher-estátua como imagem da sedução feminina. Há novo corte e agora vemos Kundry enquadrada pelo portal, num espaço interior, um espaço circular em cujo fundo há paredes de madeira e o início de um tecto coberto de vegetação, e a completar o círculo, paredes rochosas. Kundry tem na mão uma bola de cristal, sobre a qual são projectadas imagens das mulheres-demónio. Com pena, elas reconhecem que devem renunciar a ter Parsifal, e Kundry anuncia que é ela que vai lidar com ele. Ao mesmo tempo, a bola de cristal, em primeiro plano, assim como a mão e parte do vestido e Kundry são iluminadas pela luz vermelha significativa. Esta cena contém motivos recorrentes na obra de Wagner: em *A Valquíria*, Brunhilde está sobre um rochedo e aí instrui Siegmund sobre quem é, quem foi a sua mãe e a que família pertence; Siegmund vê pela primeira vez uma mulher, há um beijo e apaixonam-se. Em *O Navio Fantasma*, Senta, revelando a veracidade do seu amor, atira-se de um rochedo e dá o fim da maldição e a paz ao marinheiro amaldiçoado. Em *Parsifal*, este afirma que nunca tinha visto antes nada como o que está a ver, referindo-se a Kundry, e, como Siegmund perante Brünnhilde, confessa que sente medo perante Kundry. Em *Tannhäuser*, o herói está em Venusburg, que é descrito no libretto como sendo uma vasta gruta. Como Brünnhilde, Kundry irá revelar a Parsifal o amor e a história da sua família. Syberberg inicia a cena com o portal iniciático, segundo Benjamin: o

umbral, a passagem para o interior que exclui o exterior, a passagem para o reino do desejo. O cineasta envolve as mulheres-flores e Kundry com a luz vermelha que já vimos associada ao Graal, a Herzeleide, a Kundry, ao corpo da portadora do Graal. Este elemento constitui um termo comum entre os termos referidos, associando o corpo feminino, o Graal dador de vida, a Mãe e a mulher enquanto objecto de desejo. De onde provém este elemento? de facto, a cor vermelha é quase universalmente e intemporalmente associada ao amor, ao desejo sexual e à emoção. Mas Syberberg introduz aqui um dos objectos do filme: o próprio Wagner e a sua obra. Na versão da ópera *Tannhäuser* apresentada por Wagner em Paris, a presença de Venusburg e de Vénus era sugerida por uma luz vermelha, segundo indicações de Wagner. Assim como vermelha deve ser a luz que incide sobre o Graal, na cerimónia do desvelamento. Baudelaire, que assistiu à representação das óperas de Wagner em Paris, quando este lá esteve, comenta:

“Mas os fenómenos e as ideias que produzem periodicamente através das épocas atribuem sempre a cada ressurreição o carácter complementar da variante e da circunstância. A radiosa Vénus antiga, a Afrodite nascida da branca espuma não atravessou impunemente as horríficas trevas da Idade Média. Ela já não habita no Olimpo nem as costas de um arquipélago perfumado. Ela está retirada no fundo de uma caverna, magnífica, é verdade, mas iluminada por luzes que não são as do benéfico Febo. Ao descer às profundezas, Vénus aproximou-se do Inferno e vai sem dúvida, em solenidades abomináveis, prestar regularmente homenagem ao Arquidemónio, príncipe da carne e senhor do pecado” (...) “*Tannhäuser* representa a luta dos dois princípios que escolheram o coração humano para principal campo de batalha, que são a carne e o espírito, o Inferno e o Céu, Satã e Deus.” (...) “estávamos nas profundezas da terra (Vénus, como dissemos antes, habita perto do Inferno),

respirando uma atmosfera perfumada mas sufocante, iluminada por uma luz rosada que não vinha do Sol;”⁶⁶

Baudelaire terá ficado impressionado pela obra de Wagner, e parece certo que o *Venusburg* de Wagner o tenha influenciado na noção de *Paraíso Artificial*. Syberberg coloca perante nós o mundo imagético do tempo de Wagner, e também, em parte, de Baudelaire: a imagem da Mulher influenciada pela mitologia e pela plástica italianizante, a figura feminina cindida entre a mulher-anjo e a mulher-demónio, a quase esquizofrenia presente na consideração do Bem e do Mal, a presença da figura da Mãe-Deusa-Terra demonizada, o homem como ser sofredor, presa de impulsos inconciliáveis entre a espiritualidade e a sensualidade. Ressalvamos, é claro, que se trata de uma afirmação de carácter geral, e que as posições de um e outro não são exactamente iguais. Comum aos dois é certamente o uso destes elementos narrativos, poéticos e imagéticos com uma certa consciência reflexiva estética.

A sequência prossegue depois de um corte e coloca-nos na perspectiva de Parsifal: vemos Kundry enquadrada pelo grande portal. Ela começa a contar a Parsifal como Gamuret morreu e como Herzeleide deixou Parsifal na ignorância, para sua protecção. Mostra-lhe que ele, Parsifal, foi a causa da morte de Herzeleide. Enquanto conta os carinhos de Herzeleide para o filho, Kundry põe no colo a marioneta de Parsifal e reproduz os actos de Herzeleide. Syberberg usou este meio para amplificar o meio pelo qual Kundry começa por exercer a sua sedução, meio que o texto do *libretto* coloca com muita clareza: a identificação entre Kundry e Herzeleide. Parsifal reconhece-se como tolo, compreende o mal que causou à mãe, iniciando assim a sua autoconsciência. Ele canta que se esqueceu de si mesmo.

⁶⁶ *Oeuvres Complètes, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, , p. 856

O realizador mostra-nos Kundry no centro da caverna rochosa. Atrás dela, as paredes da cabana. Encostados à parede rochosa foram colocados o manto com a cor vermelha significativa e o escudo com a cabeça da Medusa. Enquanto Kundry canta a sua sedução, a câmara move-se lentamente da direita para a esquerda, até a figura de Kundry coincidir com o manto e o escudo, que estão em fundo. A coincidência espacial reforça a associação de Kundry aos motivos referidos atrás para a cor vermelha, e simultaneamente, associando-a à Medusa, evoca as considerações de Walter Benjamin: estamos perante a máscara da beleza sedutora, do saber maligno, do abismo da significação, do abismo de Satã. Kundry sob o olhar alegórico, a máscara da beleza que esconde o rosto da morte, a Inominada na sua tarefa de tentação, agente da queda, tarefa que atravessa os séculos e a História.

A câmara fixa a imagem de Kundry em grande plano, e ela chega ao objectivo da argumentação que desenvolveu, da transmissão do saber que mostra quem é Parsifal. Ela oferece-lhe consolo para o seu sofrimento, para a consciência da sua condição de ser que fez o mal. Oferece-lhe “o último beijo de uma mãe”. Mas este beijo mostra também a conversão da figura Mãe-Amante, ou melhor, Syberberg mostra-a: ao mesmo tempo que “canta” aquelas últimas frases, a actriz, Edith Clever, abre a camisa longa que usa por debaixo do manto e expõe um seio. Beija Parsifal e ficam durante um momento enlaçados, com a cabeça de Parsifal encostada ao seio de Kundry-Clever. A construção narratológica mais uma vez funciona de modo a amplificar o sentido do texto de Wagner. Reconhecemos na transformação efectuada pelo cineasta através da exposição de seio de Clever a presença de uma cena do *Parzival* de Eschenbach. Na obra medieval é contado que Herzeleide, quando recebeu a notícia da morte de Gamuret, estava grávida, com o futuro herói Parsifal no ventre. Apesar do desgosto, Herzeleide

“tore her shift from her bosom and busied herself with her soft white breasts. With a woman’s instinct she pressed them to her red lips. (...) Queen though

she was, she pressed it out – Milk, how loyal of you to have come! Were I not baptized already would have marked my christening! Often, now, I shall sprinkle myself with you, as with my tears, both alone and in the presence of others, for I shall mourn for Gahmuret!⁶⁷

A exposição do seio marcou, na narrativa medieval, um momento de passagem: a mãe de Parsifal mudou de estado, executou um ritual de passagem e tornou-se sábia. No filme, a modificação introduzida pelo realizador, o gesto de expor o seio, dá ênfase ao momento de passagem para um novo estágio de conhecimento pela parte de Parsifal, relaciona-se com a ideia de nascimento - um outro Parsifal resultará desta cena, uma outra Kundry resultará do confronto com o novo Parsifal - e é um baptismo, pois o acto constituído pelo beijo e abraço a Kundry vai revelar, ao mesmo tempo que o desejo sexual, a consciência do pecado, da necessidade da escolha moral e a opção de Parsifal pelos valores cristãos, que resultará no baptismo cristão de Parsifal e também no baptismo de Kundry, como veremos. Ao mesmo tempo, Syberberg mostra a “naturalidade” Kundry-mãe do seu filme como um eco/citação da “naturalidade” da Mãe-Herzeleide, que Eschenbach reforçou notando que ela expunha o seio, apesar de ser rainha, e certamente contra os imperativos morais do seu tempo.

Outras linhas de sentido estão contidas neste segmento narrativo introduzido pelos actos de Kundry, tal como Syberberg os decidiu. Lembremos que anteriormente as raparigas-demónios estavam, muitas delas, com os seios nus, em concordância com a plástica escolhida pelo realizador para compor estas figuras. Inclusivamente, algumas das raparigas estão envolvidas em roupas semelhantes às que vemos em estátuas gregas, e mostrando apenas um seio. Pensamos que a Kundry completa coerentemente esta linha de procedimento. Ao mesmo tempo, ela evoca o facto narrado pelo autor medieval: a rainha

⁶⁷ *Parzival*, p. 65

Herzeleide expõe os seios diante dos cortesãos, e Eschenbach parece não achar que isso é moralmente reprovável, e que a sua audiência não acharia tal procedimento reprovável. Syberberg procede com o naturalismo que é possível na nossa época, relativamente ao corpo feminino, evocando o naturalismo que aparentemente ainda era possível na época em que o relato medieval foi escrito e ouvido, no início. O embuste sedutor de Kundry é cinematicamente reforçado: ela oferece um consolo maternal, recorrendo à mãe literária de Parsifal, a Herzeleide de Wolfram von Eschenbach. Syberberg não está só a filmar a ópera de Wagner: está a falar da origem da ópera no romance medieval e a fazer a composição do seu filme de tal forma que mostra explicitamente o que Wagner sugere.

Dentro da caverna do castelo do feiticeiro Klingsor, o vilão desta história, e no interior da caverna de Kundry, a Inominada, Parsifal foi tentado pela beleza e pelo saber de Kundry, identificada à Mãe. Os dois estão em primeiríssimo plano e no momento do beijo Syberberg ilumina-os com uma luz branca. Aproximamos desta composição de elementos narrativos e estéticos o seguinte texto de Walter Benjamin:

“[O alegorista] seduzido pela promessa de um saber infinito, (...) move-se no reino das significações, perdendo-se dialecticamente de símile em símile, em direcção ao abismo do mal e do saber, isto é, em direcção ao reino de Satã, onde apenas reina a noite eterna da melancolia, iluminada pelo clarão subterrâneo que irrompe das profundezas da terra”⁶⁸

Syberberg recria sobre a criação de Wagner para construir a alegoria no sentido benjaminiano. Parsifal é a alegoria do homem *moderno* (na terminologia benjaminiana). Kundry é a tentação do saber orientado não para a verdade mas para a transposição do discurso para a falsidade satânica com aparência de verdade. Ela própria é uma figura alegórica. De onde vem Kundry? Ela tem origem *in illo tempore*, quando Jesus passou,

⁶⁸ Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, p 247

carregando a sua cruz, no tempo evangélico. Kundry riu, ao vê-lo, e por isso foi arrancada ao seu tempo e passou a atravessar os tempos históricos mudando de máscara para máscara, na sua tarefa maligna, Ela é Herodíade, Gundrícia, *e quem mais?* Não tem ser, é máscara. Parsifal, seduzido pela máscara da mulher bela, cai, em direcção ao abismo de Satã. O olhar alegorista arranca Kundry ao seu tempo, mata-a, mas petrifica-a numa espécie de eterno feminino multiforme e perverso, a sedução feminina sob o olhar da Medusa, colocada ao lado do manto vermelho, com todas as diferentes associações que evoca, sobre a parede rochosa da caverna.

Depois do beijo, Parsifal desprende-se de Kundry e grita: “Amfortas! A ferida! A ferida! Queima-me no lado! O desejo! O desejo! Tormento de amor!” A câmara afasta-se do rosto de Parsifal e mostra Kundry, sem coroa nem manto, escondendo o rosto nas mãos, o mesmo gesto que vimos feito por Herzeleide no princípio do filme, quando Parsifal criança fugiu. A actriz faz o mesmo gesto e a tomada de imagem é feita de forma semelhante, a partir do mesmo ângulo, com uma aproximação semelhante. E a relação espacial entre as duas figuras é a mesma: Kundry, tal como Herzeleide, está à esquerda, no ecrã, e Parsifal acaba de lhe escapar, para o lado direito de ecrã e para fora de campo. Além das palavras de Wagner, mais uma vez Syberberg reforçou a duplicidade da figura de Kundry: a mãe e a sedutora, o mesmo gesto, duas figuras, mas uma só.

Parsifal aparece agora sobre fundo negro; depois Syberberg projecta em fundo a imagem da máscara mortuária de Wagner, não a que foi construída no estúdio, mas a máscara original; há uma mudança na música. Ouvimos o motivo musical de Amfortas. Como que vindo da máscara de Wagner, e do exterior da caverna, Parsifal na forma feminina ou Parsifal II aproxima-se, enquanto Parsifal I se retira, sendo esta substituição filmada sobre fundo negro. O texto que Parsifal II canta é o do herói que já se compreendeu a si próprio, compreendeu o que se passa com Amfortas e com a ferida, conhece a existência

de um Redentor e dos valores morais e religiosos, e faz a sua opção. Consequentemente, a acção que se segue é a resistência de Parsifal a Kundry e a declaração de que a salvará a ela, assumindo-se ele próprio como redentor e salvador. Parsifal II cantou tudo isto em grande plano, sobre fundo negro. A actriz, Karin Krick, veste-se com uma espécie de túnica branca que contribui, juntamente com o arranjo do cabelo, para um aspecto angélico. O seu rosto presta-se a isso: é juvenil e suave, de traços que evocam facilmente figuras angélicas da pintura medieval, renascentista e romântica. Conserva muito abertos os olhos grandes, uma figura séria, mostrando serenidade, contenção e placidez, e adoptando frequentemente a posição da cabeça, um pouco inclinada, canónica para santos e anjos.

Depois de outro corte, vemos a parede rochosa da caverna e encostada a ela, e em parte com o corpo oculto, como se fizesse parte da rocha, está Kundry. A parte mais dura da sequência da sedução é assim iniciada. Kundry move-se à volta de Parsifal, contando que a sua maldição se deve ao riso: ela é castigada porque viu o Salvador e riu, e por isso vai atravessando eternamente a morte e a vida. Argumenta que se Parsifal é o salvador, deve salvá-la, ela que lhe proporcionou a sabedoria, bastando para isso que Parsifal passasse com ela uma hora. Parsifal contra-argumenta, em contra-campo, fazendo perante ela a sua escolha moral, renegando o amor físico e dizendo que o amor que lhe dará é outro, e que de facto a salvará, mas não da forma que ela pretende. Chama-lhe tentadora e manda-a afastar-se para sempre.

Finalmente, Kundry fica enraivecida e evoca Klingsor. Vemos ao mesmo tempo o escudo com a Górgona Medusa, que tinha sido colocado noutra local da caverna, e que mais uma vez foi associado a Kundry. O rochedo abre-se, Klingsor aparece ao lado do monumento do falo quebrado, sobre a grande máscara mortuária de Wagner, contra um céu na cor vermelha significativa. Tenta matar Parsifal II com a lança, mas esta cai e reaparece na mão do herói. Este está agora com elmo e peitoral, como um guerreiro. Canta a sua

vitória. O portal está aberto, ao fundo. Parsifal I reaparece, de lança e escudo, na luz forte do portal. Os dois Parsifais saem, de costas para nós, para a passagem formada por dois pés e parte das pernas de tamanho gigante, de aspecto metálico, deixando assim o reino ctónico. Parsifal II transporta Kundry adormecida. Vai em busca da Terra do Graal para redimir Amfortas, já que Kundry, zangada, se negou a revelar-lhe o caminho. Termina o acto II.

5 – Prelúdio e Acto III

Enquanto ouvimos o Prelúdio ao Acto III da ópera, a cena abre com uma imagem de folhas outonais. A câmara sobe e vemos objectos variados, dispersos: tábuas, paus, uma mesa comprida. Parsifal, vindo de fora do portal traz Kundry no colo. Mas o portal é visto à esquerda do ecrã, em posição oblíqua. A iluminação é fraca, e o portal que vimos tantas vezes está despojado da sua magia: aparece como dois blocos de aparência rochosa, adereços do cenário entre outros adereços, vulgares, revelando a sua artificialidade de objectos pousados sobre o chão de um estúdio. Parsifal entra e pousa Kundry sobre a mesa. “Kundry” revela ser um embrulho confuso, uma vaga forma arredondada envolvida no pano-céu de Méliès, de onde sai uma cabeleira feminina vazia e desordenada. É lançada neve sobre o local onde Parsifal executa esta acção, mas de tal forma que é evidente que esta neve não pode ser levada a sério como neve, percebendo-se que resulta do uso de um truque para esse efeito. Aparecem outros blocos rochosos, opacos e descoloridos: as narinas da máscara mortuária gigante de Wagner, e ao lado, as massas-adereços que formam a fenda entre as narinas e o queixo da mesma máscara. Parsifal avança entre as paredes da cabana de Hunding, sustentadas por espeques, como se estivessem em perigo de cair. Uma porta com padieira não leva a sítio nenhum, está ali sem qualquer função narrativa. Sobre uma parede, uma imagem gigante construída, em pedra ou madeira, do rosto de Edith Clever. A escadaria para o céu da cena do desvelamento do Graal é mostrada de lado, revelando ser construída por blocos com aparência de pedra, mas agora esta escada não leva a nenhum lugar. Seguimos Parsifal, no seu caminhar. Projectado em fundo, sobre o ecrã frontal, há uma imagem do filme de Syberberg *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Iluminada mas sem relação com os outros objectos, está a estrutura de madeira que já foi a estrutura de madeira

da cabana de Hunding na Abertura e cenário para o primeiro enlace de Kundry e Parsifal. Este pausa “Kundry” no chão e pega no escudo com a Medusa e na lança. É projectada, em fundo, a imagem em silhueta de guerreiros com escudo e espada. Depois, a projecção é de um cenário para a ópera de Wagner *A Valquíria*, desenhado em 1923 para a Staatsoper de Munique por Adolphe Appia. Appia foi um dos principais estudiosos de Wagner e das inovações que este introduziu na arte dramática. Parsifal segue o seu caminho. Há um corte que coincide com o final do Prelúdio.

O Prelúdio: não há representação através da acção. Há a música que evoca o drama e o constrói. Fiel à sua lógica de “mendigo genial”, na designação de Serge Daney, Syberberg mostra-nos elementos da montagem do filme, fora da montagem, fora da composição. É como uma meta-linguagem, ou meta-montagem: falamos da própria montagem. Agora os elementos não estão vivos, é suspensa a composição; os elementos da composição estão lá, mas não como elementos da nova composição que o realizador constrói, no filme. São membros mortos, fragmentos de cadáveres da pintura de Caspar-David Friedrich, fragmentos de cenários da obra de Wagner e de outras procedências. Não desempenham a sua parte funcional na composição, colocada em movimento. Estão no estado de membros separados de um cadáver que espera o acto mágico de revivificação. No entanto, neste momento, não estão de facto verdadeiramente mortos: eles mudaram-se para a representação conceptual. Novamente o realizador encenou noções benjaminianas: fragmentos dispersos, mortos resultantes de uma vida que já passou, elementos tomados no seu *depois*, depois do filme *Hitler, ein Film aus Deutschland*, depois da representação das óperas de Wagner, depois das filmagens da Abertura e dos actos I e II. E, ao mesmo tempo, parece-nos estar presente a noção de que o objectivo do filme não é, assumidamente, mostrar-nos “a realidade”. Não se busca o realismo, mas a representação enquanto representação, não para servir uma reprodução do real. A forma do filme não serve um

conteúdo, pelo menos não um conteúdo que se pretende realista. O filme busca a representação, uma determinada forma compositiva de construir a representação. Fora dela, os objectos e seres não existem, pelo menos para a narrativa do filme. Vêmo-los na sua realidade : Kundry é *realmente* um embrulho, o portal é realmente uma escultura de papelão. E neste estado de realidade não interessam ao espectador, pois a sua realidade afinal só existe enquanto elementos montados de tal forma, dentro da lógica do filme, que se tornem funcionais, “reais”, no mundo do filme.

Atentemos agora noutro aspecto narrativo introduzido por Syberberg no final do acto anterior: a divisão de Parsifal em forma feminina e forma masculina, com uma mesma voz. Na Abertura, Parsifal I e Parsifal II estavam juntos, adormecidos. Parsifal I, a forma masculina, separou-se de Parsifal II e encaminhou-se para a máscara gigante de Wagner, para desempenhar a sua parte no Acto I da ópera, que se iniciou imediatamente a seguir. Até ao momento do beijo e da sua consequência, a autoconsciência, a ascensão a um estádio de moralidade entendida no quadro dos valores cristãos, Parsifal foi a sua forma masculina: o *Tolo Puro*, inconsciente do Mal e do Bem, presa da sedução de Kundry. O momento da descoberta da identidade e da moralidade é fortemente marcado, em Wagner, por uma modificação da música. Syberberg sobrepõe a esta marca divisória o aparecimento de Parsifal feminino. É Parsifal II que canta o texto do guerreiro puro e casto, que se tornará rei da comunidade do Graal, e redentor desta comunidade, proporcionando-lhe novamente o desvelamento do Graal. Este Parsifal renega o amor carnal e oferece a Kundry a sua salvação através do amor cristão, espiritual, tornando-a, também, casta. No final do filme vemos os dois Parsifais a cantar com uma só voz, e depois abraçando-se, repondo a união, construindo a figura de um andrógino. Esta solução de Syberberg pode ser relacionada imediatamente com um determinado aspecto da ideologia do período histórico de Wagner: a mulher seria verdadeiramente uma mulher se se revelasse angélica, casta, modesta,

sentimental e desprovida de desejo sexual, ou, pelo menos, o desejo que não fosse “honesto” e tornado permitido pelo casamento. O modelo a seguir seria o da própria Virgem Maria, e, nesta imagem da mulher, ela seria moralizadora do homem e através dos seus rogos e lágrimas, seria uma moderadora dos “maus” instintos masculinos. Estas características encontram-se bem claras em romances e outros géneros literários praticamente até aos primeiros anos do século XX.

Parece-nos que Syberberg mostra, dividindo a imagem de Parsifal, a divisão que a mentalidade masculina projecta na figura feminina, ainda numa lógica romântica. A mulher má assemelhar-se-ia, em comportamento, aos homens, a mulher boa é a verdadeira mulher e assemelha-se às santas. Para derrotar o que há de mau na mulher, a Kundry, é necessário o que há de bom na mulher, o bom redentor, um Parsifal do sexo feminino. Nas entrevistas que deu sobre este filme e no livro que escreveu sobre ele, Syberberg, deliberadamente, nunca se explicou claramente sobre esta sua opção para a figura de Parsifal. Limitou-se a dizer, cripticamente, que o lado feminino é o que há de melhor no homem. No entanto, é possível chegar a algumas interpretações que ganham sentido em função da totalidade do filme e da sua forma, estabelecendo a relação por um lado com Wagner, com a literatura da época, nomeadamente com Théophile Gautier e com uma das influências presentes nas obras cinematográficas de Syberberg, a influência do teatro de Bertold Brecht.

Quanto a Wagner, é certo que ele é um autor em quem permanecem os ideais românticos, um autor que não escapa aos condicionalismos ideológicos sobre a mulher. No entanto, Wagner não é, neste aspecto, absolutamente típico. As figuras femininas das suas óperas nem sempre estão sujeitas ao dualismo radical romântico. Poderão corresponder fortemente a este dualismo as figuras de Elizabeth e Vénus, no Tannhäuser, embora a boa Elizabeth não seja uma figura totalmente esquemática. “Elizabeth e Vénus são duas variações do princípio do “Eterno Feminino” que caracterizou a obra de Wagner até à sua

última protagonista, Kundry. Elas representam, respectivamente, o amor puro e idealizado, o mais alto ideal dos menestréis cortesões, e o amor sensual, o fundamento numa eterna noite de prazer..”⁶⁹

Brünnhilde e Isolde também não correspondem a esta extrema divisão nem ao sentimentalismo exacerbado com o qual muitos autores românticos caracterizaram as figuras femininas. Erda, a deusa ctónica, que corresponde à antiga Deusa-Mãe primordial de tantas mitologias, é uma figura positiva, de modo algum sujeita ao tratamento demonizante que encontramos, por exemplo, em Baudelaire. Na juventude, Wagner foi um entusiasta do movimento *Sturm und Drang*, e com outros autores, preferia ideais ligados ao renascimento, críticos do misticismo religioso romântico e de noções moralistas hipócritas e antiquadas, no que dizia respeito ao sentimento amoroso.

Syberberg pratica mais do que uma divisão no desempenho dos actores. A mais forte é a separação das vozes e dos corpos. A personagem Parsifal tem uma só voz e dois corpos, duas identidades, ou melhor, dois aspectos de uma mesma identidade. O realizador está a pôr em prática uma inovação das novas tendências do teatro brechtiano, que Beckett igualmente cultivou. Syberberg assistiu a sessões de ensaio de Brecht e chegou mesmo a filmar uma dessas sessões, e confessa, em algumas entrevistas, a presença desta influência nos seus filmes. Mas pensamos que é à característica de *conceptual* deste filme que atribuímos esta solução narrativa e cénica. Para o demonstrar, recorreremos à comparação com Théophile Gautier, na obra *Mademoiselle de Maupin* e à poesia deste autor.

No referido romance de Gautier, a heroína, Maupin, sente uma enorme curiosidade sobre o que fazem os homens. Apercebe-se que o tom das conversas entre homens é completamente diferente dos seus comportamentos perante as mulheres, em sociedade. E, sobretudo, ela gostaria de compreender o riso dos homens quando não estão na presença das

⁶⁹ Batta, *Opera, Composers-Works-Performers*, p 775

mulheres. Decide então vestir-se de homem para decifrar estes mistérios e inicia a sua vagabundagem pelo mundo, à descoberta da solução destes enigmas. Reencontramos aqui o que parece ser um dos motivos recorrentes na época: a odisseia da heroína tem como origem o riso, tal como para a personagem de Kundry, como para o holandês da ópera de Wagner, condenado a vagar eternamente pelos mares por ter troçado de Deus; tal como Alberich, o Nibelungo, cuja vagabundagem na busca de recuperação do tesouro foi no início causada pela troça e pelo riso das filhas do Reno. A heroína de Gautier começa por travestir-se e ao pernoitar numa estalagem, integra-se num grupo de homens jovens que se divertem rindo sobretudo das mulheres a quem dizem amar. Gautier conserva o motivo narrativo do riso, mas o tratamento que lhe dá é irónico, como vemos. Mais tarde, na narrativa, ficamos a saber que o jovem pagem que acompanha Théodore/Maupin é de facto uma rapariga, bela como Maupin. Esta torna-se mais tarde em Théodore-Rosalinde durante a representação da peça de Shakespeare. D'Albert mantém-se durante algumas páginas em dúvida. Suspeita que Théodore é uma mulher, mas não tem a certeza. A princípio, horroriza-se por achar monstruosa a sua paixão, e a propósito disto produz sobre a Beleza muitas reflexões, de carácter platonizante. Para ele, os homens nascem para a adorar de joelhos e para a procurarem eternamente, no mundo. Cada homem ama a Beleza, não sendo cada um, no seu corpo, a beleza. Ao dizer isto, refere-se exclusivamente à parte masculina da Humanidade, pois para ele a mulher não ama a beleza, sendo ela própria a Beleza. Conta ele que conheceu um jovem parecido com ele próprio, mas enquanto ele próprio é pouco belo, aquele outro jovem era ele, mas belo; ele próprio é um esboço da beleza que existe no outro jovem; a beleza deste resulta da beleza das proporções do seu corpo. Ele, d'Albert, é o modelo de barro e o outro é a orgulhosa estátua de mármore que realiza a beleza que não existe ainda perfeita no modelo de barro. Em seguida lembra os amores dos antigos poetas por belos rapazes, ironizando sobre as traduções que feminizam os nomes para disfarçar as

preferências desses poetas. Segue declarando-se desajustado da sociedade em que vive, pois é pagão como o Alcibíades de Fídias. A escolha de Gautier do exemplo não é inocente: ele acaba de se referir à beleza e evoca a obra de Platão *O Banquete*, em que Alcibíades tem um papel importante, como personagem e conceito/nível de beleza. D'Albert declara : “je pense que la correction de la forme est la vertue »⁷⁰ . Renega o cristianismo, e para ele não têm valor o vapor, nada de incerto e vago. O que aprecia: “Des montagnes aux arêtes vives et tranchées le dentelent brusquement par les bordes, et le soleil acoudé sur une des plus hautes cimes (...) »⁷¹ Aconselha a humanidade em geral a não perder tempo com amores sentimentais.

Parece-nos claro que Gautier desenvolve aqui o seu esteticismo, que se afasta deliberadamente dos valores que ligamos presentemente ao auge do período romântico, em relação ao qual se distancia, pelas suas opções morais e estéticas. Nesta atitude de distanciamento vai buscar elementos da estética e da ideologia que escolheu, num procedimento de segundo grau, semelhante ao de Syberberg.. A heroína do romance é nela própria, a concretização de um ideal estético, sem qualquer propósito de realismo ou sentimentalismo.

Perplexo com a sua paixão por Théodore, suspeitando que se trata de uma mulher, o herói do romance continua a desenvolver as suas reflexões. Uma das conclusões a que chega é que continuaria a amar Théodore mesmo que este seja de facto um homem. E vai mais além: afinal, porque não há-de amar esta mulher-homem? Não é o hermafrodito a única forma completamente realizada da beleza, já que reúne a beleza do homem e da mulher? Ele coloca esta questão nos seguintes termos: “Il ny a plus, hélas! qu'une chose qui palpite en moi, c'est cet horrible désir qui me porte vers Théodore. – Voilà où se réduisent

⁷⁰ *Mademoiselle de Maupin*, p. 211

⁷¹ Op cit p 211

toutes mes notions morales. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal. »⁷² E mais adiante reforça esta ideia :

« En pensant ainsi, il est simple et logique que l'on aboutisse à une pareille conclusion. – Comme on ne cherche que la satisfaction de l'oeil, le polie de la forme et la pureté du linéament, on les accepte partout où on les rencontre. C'est ce qui explique les singulières aberrations de l'amour antique. (...) C'est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d'Hermès et d'Aphrodite. Il ne se peut rien imaginer au monde que ces deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n'en forment plus qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement : pour un adoreteur exclusif de la forme, y a-t-il une incertitude plus aimable que celle où vous jette la vue de ce dos, de ces reins douteux, et de ces jambes si fines et si fortes que l'on ne sait si l'on doit les attribuer à Mercure prêt à s'envoler ou à Diane sortant du bain ? Le torse est un composé des monstruosité les plus charmantes »⁷³

Escreve Gautier : para quem gosta da forma, o hermafrodito é a melhor imagem. A nossa interpretação é que o andrógino de Syberberg exprime, é certo, no contexto da narrativa da ópera, as dualidades referidas que podem ser relacionadas ao romantismo, como referimos. Mas encontramos em Gautier um procedimento que esclarece a função desta forma particular de apresentar a figura de Parsifal. Ele é a redenção. E, no mundo conceptual do filme, a redenção deve ser entendida dentro do sistema conceptual benjaminiano. Redentor é o gesto do alegorista que toma fragmentos (o conteúdo) para compor a sua obra, associando-os através da montagem alegórica (a forma). No texto

⁷² Op cit p. 211

⁷³ Op cit p. 223-224

literário de Gautier, as palavras evocam partes de um corpo, provindas de géneros diferentes, e provindas da imagética pinturesca. Há torsos, rins, pernas, e, na sequência da passagem em citação, há flancos, ventre, pescoço... Este ser hermafrodito é um ser composto de monstruosidades, quer dizer, não de coisas no seu estado natural. Além disso, estes fragmentos associam-se para dar origem à união de duas imagens não de seres vivos, naturais, mas a um Mercúrio prestes a elevar-se nos ares e a uma Diana saindo do banho. Quem não se lembra imediatamente de pinturas com estes dois motivos? O composto contém pedaços de imagens de pinturas e estátuas, e o resultante é uma imagem dentro do campo das artes, da representação, não da “realidade”. Syberberg procede analogamente: não lhe interessa mostrar o mundo “real” mas realizar uma composição artística; quer denunciar o mal mas não através dos números da realidade, da estatística. O que pretende é a representação do mito da queda e da redenção da cultura e da história. Também ele toma imagens, que são fragmentos das obras de Caspar-David Friedrich, de van Eyck, de monumentos, filmes, livros, peças de roupa, membros heteróclitos das artes do passado e do presente, e juntando-as, procura atingir a forma do filme, a qualidade de *artístico* na obra que compõe, declarando previamente que esta forma se dirige não ao mundo de Aqui mas ao Outro, o mundo mítico. O andrógino Parsifal é ele próprio uma alegoria do filme: a redenção enquanto dispersão e reunificação compositiva alegórica, na busca de uma obra de natureza mítica e mística, reunificação que se obtém no fecho do filme, terminada a obra, e Parsifal I e II podem enlaçar-se. Em Gautier e em Syberberg, o mundo imagético é o da mistura dos géneros artísticos, das épocas artísticas. Em *Mademoiselle de Maupin*, D’Albert afirma que não lhe agrada a especialização em arte:

« Un grand peintre, un grand écrivain occupent et remplissent à eux seuls tout un siècle : ils n’ont rien de plus pressé que d’antamer à la fois tous les genres »⁷⁴ Mais adiante

⁷⁴ *Mademoiselle de Maupin*, p. 281

crítica aos artistas o facto de confinarem a sua actividade a limites, apelidando-os « très-bornés », pois fora da sua esfera especial, são de « une nullité que l'on a a peine à comprendre ». Fala da sua condição perante a produção de poemas e outras formas de arte : « Mais il me passe par la tête, en une heure, plus de cent mille visions qui n'ont pas le moindre rapport avec la césure ou la rime, et c'est ce qui fait que j'exécute si peu (...) »⁷⁵ D'Albert continua, referindo-se à sua incapacidade de produzir boas obras de pintura, pela mesma razão que o impede de escrever bons poemas: a impossibilidade de se manter ligado a um só género. Pomos em paralelo o texto de Syberberg citado no presente trabalho, na página 20, em que é adoptada por Syberberg um posicionamento estético análogo.

O andrógino é alegoria deste conceito de composição artística, da opção pela *impureza*, pela lógica do “e.. ou”, tal como Guy Scarpetta a definiu na obra a que nos referimos no capítulo I, tal como Syberberg declarou, nos seus textos teóricos.

Os dois Parsifais cantam a uma voz, demonstrando que a dispersão tem um termo de união; a dispersão é um estádio que tem uma possibilidade de reunião, que salvará da morte total o ser dividido, numa composição que dialecticamente exprime e recria, reunificando num novo sentido. A voz é a expressão. E a expressão mostra a unidade no ser dissecado, dividido, como a obra conserva a sua qualidade artística, expressiva, para além da mortificação e dissecação analítica e crítica, que, segundo Benjamin, é igualmente trabalho do alegorista.

Colocamos em paralelo o que acabamos de expor com a seguinte passagem do poema de Théophile Gautier *Contralto*:

On voit dans le musée antique,

Sur un lit de marbre sculpté,

Une statue énigmatique

⁷⁵ Op cit. p. 283

D'une inquiétante beauté.
Est-ce un jeune homme ? est-ce une femme,
Une déesse, ou bien un dieu ?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu. (...)
Pour faire sa beauté maudite,
Chaque sexe apporta son don.
Tout homme dit : C'est Aphrodite !
Toute femme : C'est Cupidon ! (...)
Sexe douteux, grâce certaine,
On dirait ce corps indécis
Fondu, dans l'eau de la fontaine,
Sous les baisers de Salmacis. (...)
Rêve de poète et d'artiste,
Tu m'as bien des nuits occupé,
Et mon caprice qui persiste
Ne convient pas qu'il s'est trompé.
Mais seulement il se transpose,
Et, passant de la forme au son,
Trouve dans sa métamorphose
La jeune fille et le garçon.
Que tu me plais, ô timbre étrange !
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange,

Para o poeta, este ser misturado é quimera, isto é, objecto da imaginação, é esforço simultaneamente da arte e da voluptuosidade; é sonho de artistas e de poetas, portanto, eminentemente do domínio do estético; é um ideal de arte ao mesmo tempo que objecto erótico.

Parece-nos ser o momento adequado para pôr em relevo um dos objectos principais deste trabalho, objecto que temos vindo a estabelecer por diversas aproximações. Uma das ideias condutoras da análise que temos vindo a realizar pode ser formulada, nesta passo, da seguinte forma: para além de outros campos de sentido que possa evocar, o andrógino é em Syberberg e em Gautier uma imagem para a noção de que a arte é associação, fusão, *mixage*, sobreposição, de coisas diversas, tanto géneros artísticos, que será a sugestão mais clara, como, de modo mais abrangente, será signo de uma estética que se rege pela impureza, pela tensão entre coisas opostas ou simplesmente diferentes, que funcionam criando sentido dialecticamente. Esta imagem alegórica de toda uma estética é aplicável igualmente à forma poética beaudelairiana. E defendemos igualmente, e de acordo com a reflexão teórica de alguns autores que procuraram compreender a estética do nosso tempo, nomeadamente o referido teórico Guy Scarpetta, que este modelo estético é uma das características mais importantes da estética contemporânea.

Retomamos a narrativa desde a modificação de Parsifal até ao final da ópera e do filme. O beijo de Kundry fê-lo tomar uma opção moral e iniciar a fase do seu périplo que consiste na busca da terra do Graal, da cura de Amfortas e da vida de cavaleiro casto e santo.

No terceiro acto, Syberberg mostra-nos uma paisagem de Inverno: rochas e partes da grande máscara mortuária de Wagner, neve e água a pingar. Gurnemanz está embrulhado

⁷⁶ Gautier, *Émaux et Camées* <http://www.poetes.com/gautier/contralto.htm>

num manto. Ouvem-se os gemidos de Kundry que indicam que ela está prestes a acordar. Gurnemanz encontra-a deitada numa fenda rochosa. Vêem-se manchas de vegetação sobre algumas rochas. Gurnemanz reanima Kundry, que desta vez tem um vestido escuro e folhas no cabelo e no vestido, que lhe cobre o corpo até aos pés. Gurnemanz pergunta-lhe, com afecto, se ela não lhe agradece por a ter ajudado. Ela olha-o um momento e responde: “Servir! Servir!”. Até ao fim do filme, Kundry não voltará a falar. Este mutismo contrasta com a anterior exibição de encantamento e argumentação vocal.

Parsifal feminino aparece com a lança e o escudo de Górgona Medusa. Gurnemanz acaba por o reconhecer e por reconhecer a lança sagrada. Parsifal II e o cavaleiro mantêm um diálogo durante o qual Kundry coloca um manto azul na cabeça e se coloca em frente de um rochedo, em segundo plano, e aí fica sem se mover durante algum tempo. Mais uma vez Syberberg faz a identificação de Kundry com a figura da Deusa-Mãe-Terra dos mitos. É evidente que o vestido de Kundry foi preparado com o mesmo material que faz o revestimento dos rochedos. Na imagem resultante percebemos a cabeça de Kundry, quase totalmente ocultada pelo véu, ficando o rosto quase invisível, e o vestido que usa não permite distinguir o seu corpo do elemento rochoso, e vegetal. para o que contribui a imobilidade em que Syberberg a fez permanecer.

Kundry, como já foi dito, desaparece periodicamente e reaparece saindo do interior da terra. Retoma assim a figura da deusa céltica Eriu, da deusa grega Core e da estrutura mítica universal associada à renovação da vegetação na Primavera. A cena descrita passa-se no dia de Sexta-Feira Santa, festa que cristianizou os antigos rituais pagãos da Primavera e do nascimento da nova vegetação.

Kundry é baptizada por Parsifal II. Passam então para um cenário primaveril, com plantas verdes e flores. É uma encosta que tem no alto as narinas da máscara mortuária de Wagner. Mas desta vez, o que vemos não é o perfil. As narinas gigantescas estão em tal

posição que, se de facto respirassem, o seu sopro estender-se-ia sobre toda a cena. As flores estão dispostas em pequenos canteiros, de maneira semelhante a um jardim medieval. Parsifal maravilha-se com a beleza das flores do bosque, que opõe às flores mágicas lascivas que anteriormente tinha encontrado. Gurnemanz canta que é a magia da Sexta-Feira Santa. Wagner misturou motivos pagãos e cristãos: Kundry é a velha deusa pagã que sai sazonalmente da Terra, mas a ocasião de renascimento da vegetação é descrita no *libretto* como a magia cristã da ressurreição de Jesus. Syberberg mostra Kundry e Parsifal II actuando de maneira hierática, Parsifal II vestido de branco e com aspecto angélico, e Kundry imersa numa espécie de ensimesmamento maravilhado e calmamente sofredor. Wagner faz Kundry lavar os pés a Parsifal e limpar-lhos com os cabelos, mostrando-a na figura bíblica do arrependimento, Maria Madalena. Syberberg encena o seu jogo conceptual sobre este segmento: coloca a dominar a cena, do cimo de uma espécie de encosta, as narinas de Wagner. Ele é o Criador, presente nesta manhã de ressurreição e revivificação da Natureza e das almas, agora purificadas dos seus pecados. Ele, Wagner, é a origem do *sopro divino*, o *pneuma* bíblico mas também pagão que cria o mundo - o mundo da ópera - e dá vida aos homens - às personagens da ópera.

Depois do baptismo de Kundry, os três actores aproximam-se de um fontanário. De facto, é a versão construída da Fonte da Vida pintada por Jan van Eyck no *Tríptico do Cordeiro Místico*. Parsifal II e Gurnemanz sentam-se sobre o fontanário, virados um para o outro, mas deixando um espaço entre eles. A sequência passada neste cenário primaveril sublinha a noção de tríada: As filmagens mostram quase sempre as três personagens simultaneamente, em diferentes relações espaciais. Lembremos que o os actos I e II nos apresentam construções cénicas que evidenciam a dualidade.

Kundry , à direita, no ecrã, caminha lentamente para trás, para o fundo e para cima. Pára um pouco, de costas, vai para a esquerda e para cima, pára um momento de perfil, e

depois retoma o caminhar, para a direita e para baixo, depois novamente para a esquerda e ainda mais uma vez para a direita e para baixo, vindo até ao fontanário, onde se senta, sobre o lado do fontanário oposto àquele onde já estão Gurnemanz e Parsifal II, recompondo para nós, espectadores, a tríade. Este passeio de Kundry, o esquema do seu movimento, é-nos familiar: é o análogo dos movimentos de câmara que foram descritos para as cenas da Abertura e interpretados em analogia com o procedimento do alegorista. Conhecendo a totalidade da narrativa, sabemos que Kundry morrerá, que a transformação que a narrativa lhe atribui já está cumprida. Kundry passeou o olhar, melancolicamente, pelos objectos e cenários dispostos para esta cena: objectos que figuraram no filme, ruínas da parede de uma casa onde Wagner esteve. Kundry vai morrer. Tem de morrer para poder ser redimida, tal como o sentido só pode ser redimido pelo procedimento do alegorista, que ao deslocar os factos os mata para os preservar, para que não percam de todo o seu ser, para que não continuem a queda até ao abismo de Satã, de simulacro em simulacro. Também Kundry vai sair do campo das múltiplas significações, da multiplicidade das figuras femininas, longe do arquétipo do qual se perdeu, mas essa ressurreição implica a morte e a entrada numa nova eternidade, não a dos simulacros que reenviam eternamente de uns para outros, mas para a eternidade santa e divina, que só poderá ser a do Céu cristão. Agora que Parsifal, o redentor, a retirou da dispersão demoníaca das sedutoras que atravessaram a História desde a Antiguidade.

O labirinto rochoso onde *o tempo se transforma em espaço* é novamente percorrido, pois Parsifal II, sagrado rei por Gurnemanz, irá cumprir a tarefa de desvelamento do Graal, de que a comunidade dos cavaleiros necessita. As três personagens percorrem então o caminho, entrando pelo portal que é o colarinho gigantesco do *robe-de-chambre* de Wagner. Este caminho está rodeado de maquinaria, adereços, objectos que foram usados durante o filme, agora abandonados e desarrumados, como se a acção estivesse a chegar ao fim. A

certa altura vemos as cabeças de Wagner, Nietzsche, Ésquilo e Luís II pousadas descuidadamente no chão e envolvidas por algo que tem a aparência de papel de celofane.

Amfortas mais uma vez canta a sua dor e desejo de morrer. Os cavaleiros estão reunidos, Parsifal I traz a lança, Parsifal II traz a lança mas transformada em cruz e a portadora do Graal traz o cálice encostado ao corpo como anteriormente, mas desta vez tem um vestido branco.

Um pouco afastada do centro da cena, vemos Kundry, embrulhada num manto. Usa uma coroa semelhante à coroa da Fé, e não a coroa de pedras preciosas da cena da sedução. Syberberg mostra-a encostada a um dos lados da escadaria da qual desceu no início da cena da sedução, e que tinha sido anteriormente usada, durante o primeira cerimónia do Graal, como a imagem da “escada para o céu”. Agora não vemos a escadaria de frente mas de lado, e é mostrado o material de que é feita: blocos rectangulares com aparência de pedra. Kundry está mais uma vez em contacto físico com o elemento pétreo. Está completa a cerimónia do desvelamento do Graal. Kundry dirige-se para o local onde está Amfortas deitado no leito. Há um outro leito ao lado do de Amfortas. Kundry, a mulher dual, má-bona, deita-se no leito e aí fica, morta, como tantas outras protagonistas românticas, no final de óperas, romances e filmes, redimida mas morta pela incapacidade romântica de conciliação do dualismo moral.

Conclusão

Em Hans-Jürgen Syberberg, Richard Wagner, Charles Baudelaire e mesmo em Théophile Gautier, cuja obra muda de orientação estética ainda no início do século XIX, encontramos um mesmo sentimento de estarem no final de um período temporal e histórico. Syberberg pensa em si próprio como “o último cineasta”, no fim do cinema clássico. Esta consciência vivencial influenciou a posição destes autores perante as artes, influência que se manifesta num distanciamento e num tratamento em segundo grau das produções artísticas do seu próprio tempo e de outras épocas, e também na opção por uma estética de mistura de géneros. Estes autores constituem momentos de passagem entre um período e o próximo, num momento não só de reflexão sobre as estéticas em que ainda estão inseridos, mas também sobre o peso da História em si, sobre a historicidade da vida e das produções humanas, consciência que se torna, só por si, um factor que influencia a percepção do que foi produzido, a natureza das suas produções e os novos ideais para o futuro. Parece-nos que o espírito *modernista*, referindo-nos aos movimentos ideológicos e estéticos da primeira metade do século XX, demonstra por contraste esta característica: considerando-se o início de tudo, renega a história e lança sobre o que se fez, sobre o passado, um interdito que assume por vezes uma radicalidade quase nihilista.

Uma das consequências desta situação, no caso do cineasta, é a extrema complexidade das obras de que é autor, e esta extrema complexidade, que no primeiro contacto com o filme resulta numa grande dificuldade de compreensão, foi o factor que determinou o tipo de trabalho desenvolvido durante a elaboração da dissertação. A estruturação multiestratificada realizada pelo autor da obra exigiu uma descodificação quase circular, em que fomos obrigados a focar cada segmento estudado do ponto de vista dos diversos fios compositivos que se apresentavam em associação, na construção do sentido que o cineasta procurava. Poderíamos mesmo dizer que a nossa análise se exerceu segundo

o mesmo modelo, alegórico, da composição da obra, em última instância benjaminiano: tivemos de reproduzir o movimento lento de avanço, recuo e novo avanço, análogo ao modo de composição, que o cineasta ilustrou com o próprio movimento da câmara, na tomada de imagens, modelo que por Benjamin foi considerado igualmente o da própria leitura interpretativa.

Em algumas das entrevistas de Syberberg que citámos, vimos que o objectivo da criação artística deste cineasta é o *Trauerarbeit*, o trabalho de luto pela queda da nação alemã no nazismo, ao mesmo tempo que é o lamento pela possível queda da cultura europeia, ou mesmo ocidental. O outro objectivo, subordinado a este, é a criação de arte, neste caso, a arte cinematográfica, segundo uma determinada forma estética que foi definida nos seus textos teóricos. Finalizado o trabalho que nos propusemos, se tentarmos apreciar a obra estudada utilizando a habitual ferramenta conceptual *conteúdo-forma*, o que nos ocorre concluir é que o conteúdo do filme é, mais do que as suas outras vertentes, exactamente a construção da forma e a auto referência, quer dizer, a mostração dos processos de construção da mesma forma, e que, nesta medida, o cineasta cumpriu sobretudo a intenção expressa no seu livro *Parsifal, Notes sur un Film*, na passagem que reproduzimos no início deste trabalho: produzir uma obra fora de cânones rígidos e classificações estanques de género ou estilo, uma obra que não fosse redutível a algo que não correspondesse à intenção criativa que nasce no artista que a produz. Quanto ao *trabalho de luto*, o filme obriga-nos a olhar as citações da cultura, a evocar a história das artes ocidentais com um olhar melancólico, e, ao não deixar esquecer o holocausto, ao torná-lo presente, coloca-nos perante a possibilidade de que a lógica da História, a avaliar pelo passado, pode muito bem levar-nos a outros holocaustos, que fizessem da civilização ocidental uma paisagem desértica, como a planície poeirenta do final do filme, sem arte, sem museus, sem bibliotecas, sem salas de cinema.

Syberberg declarou que o *Trauerarbeit* não pode ser feito através de números, de estatísticas, mas sim por meio de uma recriação do mito da queda, da culpa e da redenção, e que o cinema é o meio para cumprir esta tarefa, pois é preciso denunciar, combater, derrotar, o mito nazi e a sua imposição de natureza cinematográfica. Para o cineasta, Hitler foi possível porque cristalizou em si o irracionalismo longamente recalcado na cultura alemã – lembremos, entre outras coisas, as pesquisas dos cientistas nazis para encontrar o Graal, para provar a origem especial da raça ariana, o aproveitamento da mitologia germânica. Lembremos Leni Riefenstahl. Por outro lado, Syberberg pretende igualmente opor-se a outra mitologia e a outro cinema: Hollywood, que tudo transforma em *fast-food* do *show-business*.

Mas como se recria o mito? Como se pode torná-lo acessível, visível, audível? A arte do cinema parece, efectivamente, ter o poder para o fazer. Na sala escura, Syberberg abre para nós os a porta de um outro mundo: o ecrã do cinema transforma-se num portal pela coincidência dos portais de Caspar-David-Friedrich com os lados do ecrã, e para lá dele é a terra do Graal. Enquanto vemos o filme, a nossa mente constrói, por estímulo das imagens e com a nossa memória, o mito da queda, a queda de Amfortas, a descoberta do Bem por Parsifal, a sedução de Kundry e a sua redenção, e, simultaneamente, a rememoração melancólica do passado da nossa cultura. Syberberg leva-nos a construir ideias, noções, sentimentos, obriga-nos a olhar demoradamente a pintura, a literatura, as artes plásticas, a descodificar e a investigar, a dissociar e a associar, e a rememorar, que é exactamente o seu objectivo, e consegue-o pela liberdade com que faz o seu filme, tornando-o hermético, difícil, pessoal, original, fora de esquemas comuns. Mas a sua liberdade, hermetismo e complexidade e a “revisão cultural” a que nos obriga é igualmente uma oportunidade para o exercício da nossa própria liberdade interpretativa e para a criação de ligações, interpretações e de uma construção criativa de sentido.

Ao fazer este trabalho, recusámos estabelecer uma genealogia linear de Gautier a Baudelaire, deste a Benjamin e de Benjamin a Syberberg. Tentámos sobretudo, em vez disso, demonstrar que há uma forma, ou estrutura, ou modelo, que está presente no procedimento criativo constituinte das obras destes autores. Em Baudelaire, a qualidade de *poética* da sua obra, além de resultar de um trabalho da linguagem no sentido de uma depuração formal, que não foi aqui objecto de estudo, resulta de um modo compositivo de tensão entre imagens opostas, imagens tomadas do mundo visível, fragmentário e fugaz, por um olhar que as torna símbolo, segundo o desejo de uma vontade sofredora que pretende alcançar, ou pelo menos vislumbrar, o Infinito, o Eterno, um *Mundo Outro*. Tentámos demonstrar que tal forma compositiva era análoga ao modo de composição do filme estudado, assim como era comum a noção de passagem para outra realidade, de natureza diferente da realidade vulgar – uma realidade mítica. Em Gautier encontrámos noções e um procedimento semelhantes: a Beleza ideal só é alcançável pela composição resultante da associação de géneros diferentes, de fragmentos ou partes diferentes, concepção que tem como símbolo a figura do andrógino, o que está em analogia com o modo de composição do filme e com a opção de apresentar o herói da redenção, Parsifal, como andrógino. Em relação ao filósofo Walter Benjamin, encontrámos nele uma sistematização da noção de alegoria como composição significativa de restos/fragmentos provenientes da catástrofe permanente dos factos e objectos no processo histórico, estrutura compositiva análoga ao procedimento descrito para os outros autores, mas mais clara no cineasta, pois defendemos que ele os encenou e tornou visíveis através das possibilidades do cinema.

Bibliografia e filmografia

- d' ANGELO, Paolo – *A Estética do Romantismo*, Ed. Estampa, tradução de Isabel Teresa Santos, Lisboa, 1998; título original: *L' Estetica del Romanticismo*, Ed. Società Editrice Il Mulino, Bolonha, 1997
- APPIA, Adolphe – *Music and the Art of Theatre*, Ed. Bernard Hewitt, University of Miami Press, Florida, 4ª edição, 1981
- ARAGÓN, Maria Aurora – *Literatura del Grial*, Editorial Síntesis, Madrid, s.d.
- BAAL-TESHUVA, Jacob – *Rothko*, Ed. Taschen Lisboa sd, Título original: *Rothko*, tradução Francisco Paiva Boléo
- BATTA, András – *Opera – Composers - Works - Performers*, Ed. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne, 2000, 2ª Edição
- BAUDELAIRE, Charles – *As Flores do Mal*, Ed. Assírio e Alvim, bilingue, tradução e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, 4ª edição, 1998
- BAUDELAIRE, Charles – *Oeuvres Complètes*, Ed. Bouquins Robert Laffont, Paris, 5ª edição, 1992
- BANDET, Jean-Louis – *A Literatura Alemã*, Europa-América, Lisboa, 1989. Título original : *La Littérature Allemande*, Presses Universitaires de France, 1987, tradução de Isabel de Saint-Aubyn
- BENJAMIN, Walter – *Origine du Drame Baroque Allemand*, tradução do alemão de A. Hirt e S. Muller, prefácio de Irving Wohlfarth, ed. Flammarion, Paris, 1985; título original: *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*
- BENJAMIN, Walter – *Paris, Capitale du XIX^{ème} Siècle: Le Livre des Passages*, tradução de J. Lacoste, Editions du Cerf, Paris, 1989
- BORAU, José Luis – *La Pintura en el Cine El Cine en la Pintura*, Prólogo de Francisco Calvo Serraller, Ed. Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid, 2003
- BORGES, Teresa Barreto et al., *Ciclo Syberberg, Ciclo Edith Clever, Ciclo Teatro e Cinema* – Boletim da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Maio de 1993
- CANTINHO, Maria João – *O Anjo Melancólico, Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, Ed. Angelus Novus Editora, Coimbra, 2002

- CULLER, Jonathan - *Baudelaires' Misogyny*, in Os Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica II, Actas do primeiro congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Ed. da APLC, Lisboa, 1990
- DANEY, Serge – *Syberberg dans la Tête de Wagner*, *Cahiers du Cinéma*, V, 1981-82.
- DELEUZE, Gilles – *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985
- ECO, Umberto – *Il Nome della Rosa, Postille a « Il nome della rosa »*, RCS Libri S.p.A., Milano, XLV edizione Janeiro, de 2000
- ELIADE, Mircea – *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Edições 70, col. Perspectivas do Homem, Lisboa, 1989, tradução de Samuel Soares; título original: *Mythes, Rêves et Mystères*, Ed. Gallimard, Paris, 1957
- ESCHENBACH, Wolfram von – *Parzifal*, Ed. Penguin Classics, tradução de Arthur Thomas Hatto, Londres, 1980
- GAUTIER, Théophile – *Mademoiselle de Maupin*, Eugène Fasquelle, Éditeur, Paris, 1928
- GROUT, Donald Jay e Palisca, Claude V. – *A History of Western Music*, Ed. Norton, New York, 1996 (6ª edição)
- IAÑEZ, Eduardo – *História da Literatura Universal VI O Século XIX Literatura Romântica*, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 2002. Título original: *História da la Literatura Universal*, Ediciones Tesys, s.l., 1989
- ISER, Wolfgang – *The Act of Reading, a theory of aesthetic response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, USA, 1980. Título Original: *Der Akt des Lesens Theorie ästhetischer Wirkung*
- JAMESON, Fredric – *Postmodernism and Consumer Society* artigo in *The Anti-Aesthetic, Essays on postmodern Culture*, Ed. Hal Foster, The New Press, New York, 1983
- LAGARDE, André e Michard, Laurent – *Anthologie et Histoire Littéraire XIX^e Siècle*, Ed. Bordas, Paris, 1985
- LAWLER, James et al., *Dix Études sur Baudelaire*, reunidos por Martine Bercot e André Guyaux, Honoré Champion Editeur e Centre National de Lettres, 1993, Artigos : Lawler- *L'Ouverture des Fleurs du Mal* ; Mario Richter- *Le Sublime dans Hymne à la Beauté* ; John E. Jackson- *Entre la Faute et l'extase* ; Victor Brombert- *La Chevelure : la volonté de l'extase* ; Antoine Compagnon- *Baudelaire devant l'éternel* ; Martine Bercot- *Miroirs Baudelairiens* ; Georges Formentelli- *Un plaisant* ; Gabriella Violato –

*Lecture de La Chambre double ; Sergio Sacchi- Morale du joujou, poétique du jouet ;
Alain Michel- Baudelaire et l'Antiquité.*

PAGLIA, Camille – *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Ed. Yale Nota Bene, Yale University Press, London and New Haven, Yale, 2001

PAZDRO, Michel et al. – *Guide des Opéras de Wagner*, Ed. Fayard, Paris, 1994

SANTIAGO, Pablo de e ORTE, Jesús – *El Cine en 7 Películas, Guía Básica del Lenguaje Cinematográfico*, Ed. CIE Dossat 2000, 2ª edição, Madrid, 2002

SCARPETTA, Guy – *L'Impureté*, Ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1985

SHARRETT, Christopher - *Sustaining Romanticism in a Postmodernist Cinema An Interview with Hans Jürgen Syberberg* revista Cinéaste vol.15 nº3 1987 ps. 18-20

SYBERBERG, Hans-Jürgen – *Parsifal, Notes sur un Film*, Cahiers du Cinéma Gallimard, tradução do alemão de Claude Porcell, Paris 1982; título original: Parsifal, ein Filmessay, ed. H. J. Syberberg und Wilhelm Heyne Verlag, Munique, 1982

TROYES, Chrétien de – *Le Conte du Perceval*, Ed. da Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, col. Lettres Gothiques, tradução crítica, apresentação e notas de Charles Méla, Paris, 1990

Syberberg A Filmmaker from Germany, vários autores, livro que acompanha as cassetes vhs do filme *Hitler, a Film from Germany*

História da Arte Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1979, vs. 6, 7, 8

Site <http://home.c2i.net/monsalvat/names.htm>

Site <http://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/durer.html>

Site <http://www.poetes.com/gautier/contralto.htm>

Filmes:

SYBERBERG, Hans-Jürgen

Parsifal

DVD (2)

Editado por GAUMONT

Corinth Films, 1998

Hitler, A Film from Germany

VHS (2)

British Film Institute, 1992

Título original:

Hitler, Ein Film aus Deutschland (1977)

Índice das Figuras

- 1 – Caspar-David Friedrich (1774-1840)
Abadia na Floresta de Carvalhos – 1810
- 2 – C.-D. Friedrich
Claustro de Cemitério na Neve – 1817-19
- 3 – C.-D. Friedrich
Pintura em Memória de Johan Emanuel Bremer – 1817
- 4 – *Parsifal*, Disco 1, capítulo 15
- 5 – Jan van Eyck (n. entre 1370 e 1380)
Político do Cordeiro Místico – 1426-1432
- 6 – C.-D. Friedrich
Garganta Rochosa – 1823
- 7 – C.-D. Friedrich
Monumento Memorial a Goethe – 1835
- 8 – *Parsifal*, Disco 1, capítulo 16
- 9 – C.-D. Friedrich
Garganta na Montanha
- 10 - *Parsifal*, Disco 1, capítulo 3
- 11 - Karl Friedrich Schinkel (1761-1814)
A Porta no Rochedo – 1818
- 12 – C.-D. Friedrich
Mulher – 1822
- 13 – C.-D. Friedrich
A Porta do Cemitério – 1825-30
- 15 – C. D. Friedrich
Ruínas em Eldena – 1806
- a-1 – Mark Rothko (1903-1970)
Sem Título - 1969-70
- a-2 – M. Rothko
Sem título - 1968

