

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder:
instabilidade e equilíbrio na composição das formas cinematográficas

Belo Horizonte
2016

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder:

instabilidade e o equilíbrio na composição das formas cinematográficas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2016

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Cotta, Roberto, 1987-

O pós-guerra encenado por R. W. Fassbinder [manuscrito] :
instabilidade e o equilíbrio na composição das formas cinematográficas
/ Roberto Ribeiro Miranda Cotta. – 2017.

183 f. : il.

Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazario.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes, 2016.

1. Fassbinder, Rainer Werner, 1946- – Teses. 2. Diretores e
produtores de cinema – Alemanha – Teses. 3. Crítica cinematográfica –
Teses. 4. Estética – Teses. 5. Cinema – Teses. I. Nazario, Luiz, 1957-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 791.430233

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **ROBERTO RIBEIRO MIRANDA COTTA** Número de Registro: 2012733942.

Título: O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder: instabilidade e equilíbrio na composição da forma cinematográfica.

Amz Nozarid

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario, Orientador, EBA-UFMG.

[Signature]

Prof.ª Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade, Titular, EBA-UFMG.

[Signature]
Isaiah Conde de Res

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende, Titular, EBA-UFMG.

Prof.ª Dra. Elcio Loureiro Cornelsen, Titular, FALE-UFMG.

Dr. Elcio Loureiro Cornelsen, Titular, F



Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior

Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior, Titular, UNA

CONFERE COM O ORIGINAL
08 / 03 / 2017
Pueta Souza Costa
Assinatura



Belo Horizonte, 21 de Novembro de 2016.

ATA DA DEFESA DE TESE Nº 97 de **ROBERTO RIBEIRO MIRANDA COTTA**
Número de Registro **2012733942**.

Às 14h00 do dia vinte e um do mês de novembro do ano de dois mil e dezesseis, reuniu-se no Instituto de Comunicação e Artes do Centro Universitário da UNA, a Comissão Examinadora aprovada em reunião do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, para julgar, em exame final, a tese intitulada **O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder: instabilidade e equilíbrio**, requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em ARTES – Área de concentração: ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário, Orientador, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares da Defesa de Tese, passou a palavra ao candidato para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final.

Pelas indicações, o candidato foi considerado: APROVADO

O resultado final foi comunicado ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou e lavrou a presente ata, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, aos vinte e um dias do mês de novembro do ano de dois mil e dezesseis.

Luiz Roberto Pinto Nazário
Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário, Orientador, EBA-UFMG.

Ana Lúcia Menezes de Andrade
Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade, Titular, EBA-UFMG.

Rafael Conde de Resende
Prof. Dr. Rafael Conde de Resende, Titular, EBA-UFMG.

Élcio Loureiro Cornelsen
Profa. Dra. Élcio Loureiro Cornelsen, Titular, FALE-UFMG.

José Ricardo da Costa Miranda Junior
Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior, Titular, UNA.

Obs.:

O Colegiado comunica ao aluno que terá 60 dias para apresentar a versão final da tese.

Prof. Dr. Maurício Silva Gino Maurício Silva Gino
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES.
Obs.: (Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo do Coordenador).

Prof. Dr. Maurício Silva Gino
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes da UFMG

* na composição das palavras chamadas próprias

CONFERE COM O ORIGINAL
08 / 03 / 2017
Assinatura
Ribeiro Cotta



*Para Lia Cotta,
que sempre apoiou meus estudos*

AGRADECIMENTOS

A escrita desta tese foi marcada por um acontecimento inesperado e com proporções devastadoras. O Acidente Vascular Cerebral sofrido por minha mãe em 6 de fevereiro de 2015, dias após minha passagem pelo exame de qualificação, mudou todos os rumos e ritmos outrora vislumbrados. Desde então, entre procedimentos de mudança e adaptação a Belo Horizonte, tem sido intensa a dedicação impulsionada por ela para se recuperar das sequelas que a doença deixou. De minha parte, surgiu a incessante necessidade de me desdobrar em dois papéis: de filho mediador desse processo de recuperação materna e pesquisador em vias de conclusão de uma tese sobre um dos cineastas mais influentes para a minha formação. Porém, até nos momentos mais difíceis, minha mãe, Lia Cotta, sempre me ajudou a contornar os desesperos. Por isso, agradeço de forma especial a ela, sobretudo por ter me ajudado a tornar esses momentos tão complexos, por vezes dolorosos, em situações bem humoradas e cheias de vivacidade.

Em segundo lugar, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario, pela extrema confiança e por ter me deixado caminhar de maneira livre por entre os pedregulhos do tema escolhido, sempre se colocando à disposição para colaborar com a pesquisa e resolver todas as eventuais pendências acadêmicas relacionadas a este estudo.

Durante o exame de qualificação, os conselhos e sugestões realizados pela Prof^a. Dr^a Ana Lúcia Menezes de Andrade e pelo Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen foram fundamentais para a continuidade da pesquisa. Portanto, fica a gratidão pela influência deles no desenvolvimento do texto.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior), pela bolsa concedida para a realização desta tese.

Aos colegas do saudoso projeto EMDiálogo, do Observatório da Juventude da UFMG, em especial ao coordenador Michel Montandon.

Agradeço também às oportunidades de trabalho concedidas por Cláudio Costa Val, na Escola de Cinema Livre, com caminho aberto por Ursula Rösele e Marcelo Miranda para que eu pudesse ministrar as disciplinas de Estéticas do

Cinema Contemporâneo e Crítica Cinematográfica; Rafael Ciccarini, no Cine Humberto Mauro, com seus convites para que eu comentasse sessões de cinema diversas; além de Victor Guimarães e Carla Italiano, que me convidaram para participar das comissões de seleção do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e do Forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, respectivamente. Todas essas experiências foram fundamentais para o aprimoramento da pesquisa e me abriram novas perspectivas de conhecimento.

Por fim, sou muito grato a todos que me acompanharam durante essa trajetória, conversando e partilhando suas opiniões sobre a vida, sobre cinema ou, mais especificamente, sobre esta pesquisa. Faço aqui uma menção especial àqueles que me vieram à memória neste exato momento: Rebeca Franco, Oswaldo Rodrigues Filho, Alexandre Bulhões, Leo Amaral, Leandro Afonso, Luiz Brito, Jp Teixeira, Luís Felipe Flores, Adriano Araújo, Cláudio Costa Val, Ewerton Belico, André Novais Oliveira, Lincoln Péricles, Carla Maia, Maurilio Martins, Alessandra Veloso, Gabriel Martins, Matheus Antunes, Victor Guimarães, Thiago Taves Sobreiro, Carla Italiano, Samuel Marotta, Junia Torres, João Dumans, Flávio C. von Sperling, Ralph Antunes, Elida Silpe, Leo Pyrata, Julia Fagioli, Pedro Maia de Brito, Fábio Feldman, Luis Fernando Moura, Juliana Antunes, Ana Luisa Coimbra, Malu Ramos, Ursula Rösele, Álvaro Andrade, Mariana Souto, Vinícius Andrade, Rafael Ciccarini, Thiago Rodrigues, João Toledo, Roberta Veiga, Thiago Macêdo Correa, Douglas Resende, Scheilla Franca, Pedro Veras, Marcelo Miranda, Glaura Cardoso Vale, Lygia Santos, Affonso Uchôa, Cristiane Santos, Brenda Ribeiro, Murilo Ribeiro, Ivo Ribeiro, Erick Cotta, Maria Rosa Batista Cotta, Luiz Gustavo Cotta e Arthur Francisco Cotta.

O pós-guerra encenado por R.W. Fassbinder:
instabilidade e equilíbrio na composição das formas cinematográficas

RESUMO

Esta tese analisa as formas estilísticas concebidas e encenadas pelo cineasta Rainer Werner Fassbinder em *O casamento de Maria Braun* (1979). Com narrativa ambientada durante o pós-guerra alemão, entre 1945 e 1954, o filme agrega composições estéticas e dramáticas descortinadas nos limiares entre a harmonia e o descontrole, o arranjo e a desordem, a hierarquia e a entropia, a organização e a disjunção. Sendo assim, o objetivo central do estudo é investigar a maneira como a convivência e o atrito entre polaridades estruturais tão distintas demarcam a encenação cinematográfica esquadrihada nessa obra, impulsionando a configuração de um estilo dotado de potencialidades autorais. Para tanto, o referencial teórico é conduzido por conceitos pertencentes à história do cinema e ao cinema moderno, enquanto a metodologia de pesquisa segue uma abordagem qualitativa atravessada por critérios visuais, sonoros, dramáticos e lógico-narrativos da análise fílmica.

Palavras-chave: Fassbinder; Mise-en-scène; Estética; Pós-guerra.

The postwar staged by R.W. Fassbinder:
instability and balance in the composition of film forms

ABSTRACT

This thesis analyzes the stylistic forms designed and staged by director Rainer Werner Fassbinder in *The Marriage of Maria Braun* (1979). With narrative acclimated in German postwar, between 1945 and 1954, this work adds aesthetic and dramaturgical compositions scanned on the threshold between harmony and spin, the arrangement and disorder, the hierarchy and entropy, the organization and breakpoints. In this sense, the main objective of this study is to investigate how the coexistence and friction between structural polarities so different are rooted in formalistic bases of this movie, acting intrinsically in building a particular cinematographic style. Therefore, the theoretical framework is driven by concepts belonging to the history of cinema and modern cinema, while the research methodology follows a qualitative approach, crossed by visual criteria, sound, dramatic and logical narrative of film analysis.

Keywords: Fassbinder; Staging, Film Style; Postwar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>A flor do meu segredo</i> – Filme dirigido por Pedro Almodóvar	41
Figura 2 - <i>Longe do paraíso</i> – Filme dirigido por Todd Haynes	42
Figura 3 - <i>Amor profundo</i> – Filme dirigido por Terence Davies	42
Figura 4: <i>Felizes juntos</i> – Filme dirigido por Wong Kar-Wai	43
Figura 5: <i>A última vez que vi Macau</i> – Filme dirigido por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata	44
Figura 6: <i>Mal dos trópicos</i> – Filme dirigido por Apichatpong Weerasethakul.....	44
Figura 7: <i>Doce Amianto</i> – Filme dirigido por Guto Parente e Uirá dos Reis	45
Figura 8: Discurso de Valéry Giscard d’Estaing - Momento descrito por Aumont, no qual o presidente francês começa a se levantar	48
Figura 9: Discurso de Valéry Giscard d’Estaing - Após se levantar, o presidente d’Estaing sai do enquadramento	49
Figura 10: Discurso de Valéry Giscard d’Estaing - A câmera permanece estática, ligada, mostrando um espaço, com a ausência do presidente	49
Figura 11: Plano emblemático de <i>O grande roubo do trem</i> (1903), dirigido por Edwin Porter, em que o personagem atira em direção ao espectador num jogo de encenação.....	52
Figura 12: Plano do filme <i>A corner in weath</i> (1909), de David W. Griffith, onde é mostrado um <i>tableau vivant</i> (quadro vivo), com um grupo desordenado de pessoas no quadro.....	53
Figura 13: <i>Tudo que o céu permite</i> – Filme dirigido por Douglas Sirk, em 1955.....	62
Figura 14: <i>O medo devora a alma</i> – Filme dirigido por Rainer Werner Fassbinder, em 1974.....	62
Figura 15: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria caminha pela cidade arruinada pela guerra, com um cartaz de papelão sobre suas costas.....	79

Figura 16: <i>O casamento de Maria Braun</i> – A escassez dos bens consumo no pós-guerra faz com que os alemães se amontoem no chão à captura de uma guimba de cigarro.....	79
Figura 17: <i>O casamento de Maria Braun</i> – À espera de Hermann, a angústia de Maria transborda dia da tela, sendo consolada por sua mãe.....	80
Figura 18: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Num bar frequentado por oficiais das forças de ocupação norte-americana, Maria conhece Bill.....	82
Figura 19: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Ensinada por Bill, Maria começa a aprender a falar inglês.....	82
Figura 20: <i>O casamento de Maria Braun</i> – A casa construída por Maria é devastada pelas chamas na parte final do filme.....	85
Figura 21: <i>Lola</i> – A forte saturação de cores primárias aclimata a conversa entre Schukert e o prefeito Volker (Hark Bohm) no banheiro.....	88
Figura 22: <i>Lola</i> – A presença de Esslin assusta o prefeito. O plano mostra os dois segregados por uma coluna.....	88
Figura 23: <i>Lola</i> – A planificação do filme constrói um intrincado jogo entre luzes e sombras, como pode ser observado no diálogo entre Esslin e Schukert no banheiro.	
Figura 24: <i>Lola</i> – Com um semblante estupefato, Von Bohn avista a performance de Lola no cabaré.....	92
Figura 25: <i>Lola</i> – Lola reage surpresa à presença do namorado, mas a encenação não pode parar, e logo ela volta a realizar sua apresentação musical.....	92
Figura 26: <i>Lola</i> – Um enquadramento em primeiro plano mostra a personagem atônita, com o corpo petrificado no palco por alguns segundos.....	93
Figura 27: <i>Lola</i> – Depois que Von Bohn deixa o local, a performance de Lola volta a fluir a todo vapor, sem qualquer tipo de culpa ou remorso.....	93
Figura 28: <i>Crepúsculo dos Deuses</i> – A atriz Norma Desmond (Gloria Swanson) é iluminada por diversos <i>spots</i> de luz artificial.....	96
Figura 29: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – A atriz Veronika Voss cintila diante de tanta iluminação despendida contra seu rosto.....	96

Figura 30: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Observada por Fassbinder, a protagonista assiste à sua própria interpretação no cinema, numa sucessão de <i>mise-en-abymes</i>	99
Figura 31: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Em meio à floresta chuvosa, Veronika conhece Robert.....	99
Figura 32: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Na joalheria, Veronika tenta comprar um broche mais caro do que o valor que ela pode pagar.....	101
Figura 33: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Robert vai até a casa de Veronika e descobre tratar-se, na verdade, de um consultório médico.....	101
Figura 34: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Dr ^a Katz promove uma festa de despedida para Veronika.....	103
Figura 35: <i>O desespero de Veronika Voss</i> – Veronika agoniza em seu quarto, momentos antes de morrer.....	103
Figura 36: <i>O casamento de Maria Braun</i> - Imagem estática de Adolf Hitler sobreposta pelos créditos iniciais do filme.....	109
Figura 37: <i>O casamento de Maria Braun</i> - Momento em que a parede é destruída pela ação da bomba.....	110
Figura 38: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Papéis se esparramam pelos ares enquanto o cartório é bombardeado.....	113
Figura 39: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Imagem da mãe de Maria emoldurada pelos escombros da própria casa.....	118
Figura 40: <i>O casamento de Maria Braun</i> – A parede divisória de outro cômodo da casa também se encontra em destroços.....	118
Figura 41: <i>O casamento de Maria Braun</i> – As paredes de um refeitório cercam Maria, que carrega um cartaz em suas costas.....	119
Figura 42: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Um oficial do exército norte-americano ofende Maria, que transita entre cômodos distintos do refeitório.....	119
Figura 43: <i>Trümmerfrauen</i> em serviço durante a remoção de escombros em Berlim.....	126

Figura 44: Peça publicitária fotográfica, sem identificação de um autor ou empresa proponente, direcionada aos oficiais norte-americanos que estavam na Alemanha em meados dos anos 1940.....	127
Figura 45: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Caminhando pelas ruas, Maria cruza com as Trümmerfrauen em serviço.....	129
Figura 46: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Com um cartaz sobre as costas, Maria observa o trabalho realizado pelas Trümmerfrauen.....	130
Figura 47: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Um plano aberto mostra diversas Trümmerfrauen retirando entulhos.....	130
Figura 48: <i>O casamento de Maria Braun</i> – O médico prepara a seringa para, em seguida, injetá-la em suas veias.....	133
Figura 49: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Um medicamento indefinido é levado à seringa.....	134
Figura 50: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Parte do torso de Bill é mostrada, com as mãos de Maria sobre o braço direito do oficial.....	138
Figura 51: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Em seguida, parte das costas e das nádegas de Maria são evidenciadas, com a mão de Bill sobre elas.....	139
Figura 52 - <i>O casamento de Maria Braun</i> – A mão de Maria passa sobre a barriga de Bill.....	139
Figura 53: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Logo depois, Maria pode ser vista em uma angulação completamente distinta dos planos anteriores.....	140
Figura 54: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria é circundada por diversas pessoas, objetos de cena e pelo cenário tortuoso do tribunal.....	143
Figura 55: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Acompanhado por um tradutor, o oficial norte-americano responsável por coordenar o julgamento é rodeado por diversos objetos de cena.....	143
Figura 56: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria enfrenta a acusação pelo assassinato de Bill. O plano frontal da protagonista é a angulação mais repetida na cena.....	144
Figura 57: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Hermann ouve o julgamento atrás de uma pilastra de madeira.....	144

Figura 58: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Um amontoado de pessoas se espreme num vagão de primeira classe. Por esse ângulo, é impossível ver Maria.....	148
Figura 59: <i>O casamento de Maria Braun</i> – No vagão da primeira classe, os obstáculos se interpõem entre os personagens e a caos visual permanece.....	149
Figura 60: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria e Karl estão na cama. O plano se assemelha com o momento em que ela e Bill foram mostrados nus pela primeira.....	151
Figura 61: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria despe-se diante de Karl. A uma certa distância, a câmera revela apenas o corpo da protagonista sem as suas vestes.....	151
Figura 62: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Maria despede-se de Hermann em uma cela no presídio.....	153
Figura 63: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Hermann regressa e é recebido por Maria.....	159
Figura 64: <i>O casamento de Maria Braun</i> – Na sala de estar, agora é Hermann quem espera por Maria.....	159
Figura 65: <i>O casamento de Maria Braun</i> – A vestimenta branca é o último traje utilizado por Maria. Trata-se da mesma cor usada na cena inicial, durante seu casamento.....	161
Figura 66: <i>O casamento de Maria Braun</i> – O roupão usado por Hermann contrasta com sua personalidade, mas se encaixa na tonalidade padrão dos objetos de cena da casa.....	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. AS FUNDAÇÕES DA CASA	25
1.1. Porão, paredes e janelas	26
1.2 A lapidação das formas	47
2. AS CONSTRUÇÕES DO PÓS-GUERRA	66
2.1. A história crônica	67
2.2. O pós-guerra encenado	76
2.2.1. <i>O casamento de Maria Braun</i>	78
2.2.2 <i>Lola</i>	86
2.2.3 <i>O desespero de Veronika Voss</i>	94
3. OS DESTROÇOS DE MARIA BRAUN	105
3.1. Primeiro bloco	106
3.1.1. Prólogo / Casamento	106
3.2. Segundo bloco	114
3.2.1. Os lapsos de uma busca	114
3.3. Terceiro bloco	124
3.3.1. Maria Dankeschön	124
3.4. Quarto bloco	141
3.4.1 O despertar de seu tempo	141
3.5. Quinto bloco	155
3.5.1 Epílogo / Ruína	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	169
--	------------

ANEXOS	175
---------------------	------------

Citações no idioma original	175
-----------------------------------	-----

Filmografia de Rainer Werner Fassbinder	178
---	-----

INTRODUÇÃO

Rainer Werner Fassbinder nasceu na pequena cidade bávara de Bad Wörishofen, em 31 de maio de 1945, semanas após a rendição incondicional da Alemanha nazista ter sido assinada. Portanto, ele não pôde presenciar a invasão soviética ao Bundestag¹, enquanto Adolf Hitler se suicidava em um *bunker*, nem mesmo vivenciou os bombardeios, explosões, torturas, massacres e extermínios causados pelos conflitos bélicos catastróficos da Segunda Guerra Mundial. Em contrapartida, os vestígios deixados pela barbárie acabaram refletidos em um arcabouço de situações constituídas pelas criações artísticas desse cineasta e dramaturgo alemão, tornando-se parte indissolúvel de sua obra.

Entre 1965 e 1982, R.W. Fassbinder construiu uma carreira paradoxalmente prolífica e efêmera, deixando um legado volumoso de peças radiofônicas e teatrais, roteiros, ensaios, livros, diários e filmes demarcados por seus traços autorais. Na esfera teatral, escreveu 21 textos cênicos e foi responsável pela direção de 12 espetáculos. Já no âmbito cinematográfico, foco central desta pesquisa, realizou um longa-metragem documental, três curtas-metragens ficcionais, três obras de segmentação seriada e 37 filmes narrativos de média ou longa duração, concebidos mediante estruturas de produção, condições orçamentárias, formatos de registro e plataformas de distribuição diversas. Além disso, desempenhou outras variadas funções técnicas e artísticas em seus trabalhos, atuando como produtor, roteirista, montador, diretor de arte, diretor de fotografia, cinegrafista, intérprete e compositor musical².

Vale ressaltar, também, que suas criações se debruçaram sobre uma vastidão de abordagens temáticas, tais como a alienação política, a intolerância étnica, a condição homossexual, as agruras da maternidade, a submissão feminina,

¹ Bundestag é o nome do prédio berlinense que, mesmo com históricas interrupções, sedia as atividades parlamentares federais alemãs desde 1894. Um dos principais símbolos nacionais, foi invadido pelos soviéticos em 30 de abril de 1945, ação que sacramentou o desmoronamento do Terceiro Reich, embora a Segunda Guerra Mundial tivesse continuado por mais alguns meses.

² Tais dados foram obtidos através de um cruzamento de informações averiguadas no site da Rainer Werner Fassbinder Foundation <<http://www.fassbinderfoundation.de/>> e na página dedicada ao cineasta no Internet Movie Data Base/IMDB <<http://www.imdb.com/name/nm0001202/>>, ambos acessados em 26/mai/2016.

a masculinidade em crise, a exploração do lumpemproletariado, a busca pela liberdade, a crueldade, o terrorismo, a loucura, o suicídio, a distopia paranoica, a manipulação midiática e a investigação de experiências individuais e coletivas vivenciadas no período entre guerras, na Segunda Guerra Mundial e nos anos de pós-guerra em solo germânico.

Ademais, é notória a variedade de articulações estilísticas presentes em seus filmes, estilizando-os em um fractal de formas cinematográficas compostas pelas mais distintas predileções. Um dos artífices do movimento estético conhecido como Novo Cinema Alemão, o cineasta esculpiu um conjunto de películas caracterizadas por concepções estéticas, narrativas e dramáticas repletas de ramificações, mas cujo destino final acabou consolidando uma obra cinematográfica singular, interrompida de maneira precoce quando o cineasta tinha apenas 36 anos de idade. Repartida em uma centelha de cacos que configuram, cada qual à sua maneira, uma amplitude autoral, a filmografia de Fassbinder é repleta de fases e transições escorregadias, que acabaram estabelecendo obstáculos dificultosos ao processo de investigação crítica e acadêmica nas últimas décadas.

A obra solidificada por Fassbinder caracteriza-se, especialmente, pela diversidade de constructos de representação dos escombros, ruínas e intempéries que marcaram as contundentes transformações sociais, políticas e econômicas vivenciadas na Alemanha durante o século XX. Sendo assim, a encenação do pós-guerra é balizada como o ponto central desta tese, uma vez que abre caminhos para analisar as arregimentações estilísticas presentes na obra do cineasta, que, em síntese, constituem-se através de elementos cinematográficos que potencializam a diversidade temporal, os espaços cênicos escolhidos, as variações de ritmo dentro das cenas, a presença e a movimentação dos atores em quadro, a planificação quase sempre rigorosa e o jogo entre a harmonia e o descontrole existentes em seus procedimentos estéticos, modulados por narrativas que trazem situações e pontos de virada diversas vezes apresentados de maneira abrupta.

A representação do pós-guerra, ambientada durante os anos em que a Alemanha esteve ocupada por outros países ou no momento em que se consolidou como uma República Federal, é um dos fatores mais vigorosos do cinema realizado por Fassbinder, competindo e, ao mesmo tempo, contribuindo com outros aspectos descortinados em sua filmografia, como o melodrama, a condição homossexual, o

diálogo premente com a literatura e o teatro alemães, o *Doppelgänger* (a representação bifurcada ou duplicada de determinados personagens), entre outros temas e abordagens. Contudo, esta pesquisa parte do pressuposto de que, a partir do estudo dedicado às representações alemãs existentes no pós-guerra, podem ser percebidas com maior clareza as escolhas estilísticas que compõem a vasta obra lapidada por esse cineasta. Para tanto, é preciso dizer que Rainer Werner Fassbinder também percorreu uma trajetória artística que dialoga de forma intensa com postulados de representação da Segunda Guerra Mundial no imaginário do povo alemão, sobretudo para aqueles que nasceram depois da guerra.

O filme *Lili Marlene* (*Lili Marleen*, 1981), por exemplo, apresenta personagens à beira da perda de valores éticos e morais, confrontados por uma estrutura histórica que vislumbra a destruição do país durante a guerra. Além do mais, a obra de Fassbinder também buscou fabular as vivências de personagens atormentados por seu cotidiano e pelos valores morais impostos pela sociedade alemã, principalmente em filmes que dialogam com as representações dos anos de guerra, tais como *Pioneiros em Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*, 1971), em que percebemos uma narrativa atemporal composta por soldados vestidos com o uniforme do exército nazista, atuando na construção de uma ponte no interior da Alemanha; *A mulher do chefe da estação* (*Bolwieser*, 1977), em que são mostrados os anos que antecedem a ascensão nazista; e *Berlim Alexanderplatz* (*Berlin Alexanderplatz*, 1980), filme-farol das preocupações temáticas apresentadas durante toda a carreira do diretor - epicamente elaborado no formato de série televisiva, com mais de 15 horas de duração -, cuja narrativa apresenta um protagonista em processo de reabilitação pessoal entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais.

Por intermédio de sua obra cinematográfica, Fassbinder também se debruçou sobre a reconstrução dos anos do pós-guerra, trazendo experiências e vivências pessoais decorridas durante sua infância e adolescência, apresentada nos filmes que compõem a chamada *trilogia do pós-guerra* ou *trilogia BRD*³. A tríade composta pelos longas-metragens *O casamento de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), *Lola* (*Idem*, 1981) e *O desespero de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982) é um dos pontos áureos apresentados pela carreira do diretor,

³ A sigla BRD é respectiva à Bundesrepublik Deutschland, ou República Federal da Alemanha, que é a forma oficial como se denominava a parte ocidental da nação alemã, entre 1949 e 1990. Mesmo após a reunificação do país, em 1990, este continua sendo o nome oficial da Alemanha.

funcionando como uma espécie de síntese de suas potencialidades estéticas, dramatúrgicas e narrativas. No contexto promovido por esses filmes, podem ser observados os vestígios deixados pela guerra, mediante a investigação das ações articuladas por seus personagens, assim como podem ser analisadas as formas de representação dos traumas trazidos pelas experiências vividas durante o regime nazista.

Esta tese, por sua vez, concentra suas atenções analíticas no filme *O casamento de Maria Braun*, primeiro passo dado pelo cineasta para composição de sua trilogia. Por entender que o filme é a única obra ambientada durante três importantes períodos históricos distintos, o fim da Segunda Guerra Mundial, os anos regidos pelas Zonas de Ocupação e a época de consolidação da República Federal da Alemanha, é possível identificar em seus procedimentos estilísticos uma representação mais contundente dos traumas e vestígios legados pela guerra nas sociedades alemãs do pós-guerra. Ademais, a encenação cinematográfica construída pelo filme consegue sintetizar não somente as demais articulações autorais trazidas pelas obras da trilogia, como também condensa grande parte dos postulados estilísticos presentes em toda a filmografia do diretor.

Para tanto, a pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro deles, são discutidas as matrizes cinematográficas diversas que compõem a obra do cineasta em questão, bem como são apresentadas as formas de encenação que atravessam seu cinema. No segundo, são evidenciadas as relações históricas presentes em sua produção e também são mostradas as características estilísticas essenciais articuladas nos filmes da trilogia do pós-guerra. Por fim, o último capítulo traz uma análise do filme *O casamento de Maria Braun*, buscando investigar o modo como são consolidados os procedimentos de encenação cinematográfica descortinados pelo filme. Vale ressaltar que a análise está dividida em cinco blocos distintos, cada um deles cobrindo diferentes tempos narrativos do filme e dialogando estruturalmente com as formas repartidas entre a instabilidade e o equilíbrio expressados pelas estratégias de encenação realizadas pelo cineasta.

A proposta metodológica da pesquisa segue uma abordagem qualitativa, enveredando-se pelo campo das teorias do cinema e suas inter-relações com o contexto histórico representado por Fassbinder, através da ambientação do filme nos anos do pós-guerra. Nesse viés, o levantamento bibliográfico realizado

intenciona a revisão de teorias que possam abarcar as variadas tradições de pesquisa direcionadas ao estudo do conceito de encenação cinematográfica, assim como suas respectivas ferramentas estilísticas.

As linhas teóricas que permeiam essa discussão sobre a encenação cinematográfica giram em torno de conceitos apresentados por autores como Aumont (2004⁴ e 2006⁵), Bordwell (2008)⁶, Bazin (1991)⁷, Truffaut (1990)⁸, Oliveira Jr. (2010)⁹, Pavis (2010)¹⁰, Mourlet (2010)¹¹ e Hiller (1985)¹². Apesar das noções de *mise en scène* (encenação) e de *metteur en scène* (encenador) fazerem parte do repertório cinematográfico desde o período do cinema mudo, foi a partir da segunda metade do século XX que a questão da encenação passou a ser encarada como um importante objeto de estudo para o cinema.

As incursões realizadas pelo crítico André Bazin (*Ibidem*)¹³ e seus contemporâneos das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinema* em defesa da *mise en scène* como elemento nobre da arte cinematográfica, nos anos 1950, concederam espaço para a construção de um emaranhado de definições conceituais acerca do tema. Desde então, as questões relacionadas à encenação no cinema trafegam por caminhos diversos, quase sempre repletos de bifurcações, fissuras e pontos de indeterminação.

Sendo assim, este estudo procura entender a encenação cinematográfica na obra de Fassbinder como um objeto que está distante de sua cristalização, permitindo releituras conceituais e condições para analisar o estilo consolidado pelo cineasta. Outro ponto a ser abordado metodologicamente é o desenvolvimento das características marcantes do cinema realizado pelo diretor alemão. A identificação desses elementos narrativos, estéticos e dramatúrgicos pode contribuir para a

⁴ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004. 152p.

⁵ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006. 352p.

⁶ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985. 370p.

⁷ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 326p.

⁸ TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 449p.

⁹ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: ECA/USP (tese), 2010. 162p.

¹⁰ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 443p.

¹¹ MOURLET, Michel. *Sur un art ignore*. Cahiers du Cinéma, nº 98, agosto de 1959.

¹² HILLER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma: the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New waves*. Volume 1. Londres, Inglaterra: Routledge & Kegan Paul, 1985. 355p.

¹³ BAZIN, André. *Ibidem*.

investigação da encenação em *O casamento de Maria Braun*. Partindo das afirmações de Gardnier (2009)¹⁴ de que os filmes de R.W. Fassbinder são compostos por um mundo estilizado, disforme, repleto de enquadramentos distanciados, movimentação anti-natural dos atores, não-motivados dramaticamente, pode-se tatear caminhos para examinar essas relações direcionadas ao estilo cinematográfico empregado pelo cineasta.

À guisa de estudiosos como Elsaesser(1996)¹⁵, Lorenz(2000)¹⁶, Nazario (1983)¹⁷ Thomsen (1997)¹⁸, Von Plato(2000)¹⁹, Watson (1996)²⁰ e o próprio Fassbinder (1988)²¹ - dissecando sobre o seu processo de criação -, a questão do estilo e das formas de concepção do cinema promovido pelo diretor são examinadas, assim como a relação da filmografia escolhida com o contexto histórico e estrutural de produção. Já os conceitos de narrativa, que contribuem para a compreensão do objeto estudado são pensados, levando em consideração as abordagens teóricas realizadas por pesquisadores como Barthes(1995)²², Bordwell(1985)²³, Genette (1995)²⁴, Metz (1980)²⁵ e Stam (2003)²⁶.

Por conseguinte, os pressupostos de análise fílmica trazidos para a pesquisa, funcionam como uma ferramenta de interpretação e tabulação qualitativa dos dados. O filme que compõe o *corpus*, portanto, será analisado de acordo com os critérios de

¹⁴ GARDNIER, Ruy. *Veronika Voss*. In: Revista Contracampo. Ed. 80. Jan/2009. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/80/veronikavoss.htm>.

¹⁵ ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*. Amsterdam University Press: Amsterdam, Holanda, 1996.

¹⁶ LORENZ, Juliane. *Conversations about Rainer Werner Fassbinder*. New York: Aplause Book, EUA, 2000.

¹⁷ NAZARIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global, 1983.

¹⁸ THOMSEN, Christian Braad. *Fassbinder: the life and work of provocative genius*. Londres: Faber and Faber, Reino Unido, 1997.

¹⁹ VON PLATO, Alexander. *Traumas na Alemanha*. In: História Oral: desafios para o século XXI. ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa Oswaldo Cruz/ CPDOC, 2000.

²⁰ WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Wener Fassbinder: film as private and public art*. University of South Columbia/SC: Carolina Press, EUA, 1996.

²¹ FASSBINDER, R.W. *A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

²² BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

²³ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.

²⁴ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

²⁵ METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

²⁶ STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2003.

análise desenvolvidos por Vanoyé e Golliot-Lété(2002)²⁷; Aumont e Marie (2009)²⁸; e Gomes (2009)²⁹. À luz do método da análise fílmica, as formas de interpretação dessa obra cinematográfica contemplam os critérios visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, o que é representado na imagem), sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses, sumários) e dramáticos (evolução da história, tensão dramática, viradas, peripécias) apresentados por ela. Tais critérios foram adotados durante o processo, selecionados e adaptados em função das formas de encenação constituídas no filme investigado.

²⁷ VANOYÉ, Francis; GOLLIOT-LETÉ Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2004.

²⁸ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2009.

²⁹ GOMES, Wilson. *A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica*. Disponível em: www.moodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=23742. Acesso em 22/mar/2012.

CAPÍTULO 1

AS FUNDAÇÕES DA CASA

1.1.Porão, paredes e janelas

“Quero construir uma casa com os meus filmes. Alguns deles formam o porão, alguns são as paredes e outros são as janelas. Mas espero que, no final, haja uma casa.”

(Rainer Werner Fassbinder)³⁰

A tentativa de construção de uma obra capaz de simbolizar uma habitação sólida, sedimentada em bases, colunas e fundações inatingíveis por quaisquer erosões do tempo ou lacunas deixadas pelo esquecimento histórico, percorreu o imaginário do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder durante sua breve - porém produtiva - passagem pela arte cinematográfica. Em contrapartida, os poucos anos de atividade possibilitaram a construção de uma filmografia fundamentada em um conjunto de nuances, dualidades e contradições que, muitas vezes, fragmentam os alicerces necessários para a consolidação das estruturas físicas de uma casa.

Em sua obra, as noções de caos, liberdade e anarquia são o tempo todo permeadas por uma convivência intrínseca com os valores morais e tradicionais entranhados nas sociedades alemãs representadas, o que estabelece uma tensão permanente entre tais instâncias. Ao mesmo tempo, ambas são arregimentadas de forma praticamente indissolúvel, sendo balanceadas, agregadas e conjugadas para

³⁰ Tradução nossa, em língua portuguesa, para: "I want to build a house with my films. Some are the cellars, others the walls, and others still are the windows. But I hope that in the end, it is a house." In: ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996, p.263. A frase, segundo Elsaesser, foi repetida em diversas entrevistas concedidas por Fassbinder a críticos de cinema e jornalistas mundo afora nos seus últimos anos de carreira, sempre com pequenas variações. Ela também aparece em dois catálogos de mostras retrospectivas dedicadas ao cineasta na Alemanha, uma organizada por Hans Günther Pflaum em 1982 (In: *lahrbuch Film*. Munique/Alemanha: Hanser, 1982/83, p.254), e outra pela Rainer Werner Fassbinder Foundation em 1992 (In: *Rainer Werner Fassbinder – Dichter, Schauspieler, Filmemacher - Werkschau Programm*. Berlim/Alemanha: Argon, 1992, p.16). Em ambas, pode ser encontrada a versão alemã desse mesmo pensamento: "Ich möchte ein Haus mit meinen Filmen bauen. Einige sind der Keller, andere die Wände, und wieder andere sind die Fenster. Aber ich hoffe, dass es am Ende ein Haus wird". Há indícios, entretanto, de que tenha sido citada pela primeira vez numa entrevista cedida a Gerald Clarke para a revista Time, publicada numa matéria chamada *Seeking planets that do not exist – the German cinema is liveliest in Europe* (In: Time Magazine, 20/mar/1978, p.52).

modular, muitas vezes sem critérios hierárquicos, os aspectos estéticos que potencializam seu cinema.

Ao analisar a relação desfronterizada entre a presença da esfera pública e os mecanismos de resistência da vida privada, em um filme de Fassbinder chamado *A terceira geração* (*Die dritte Generation*, 1979), Guerin (2012) chama a atenção para um fator que acabou se transformando numa tônica predominante dentro das configurações estilísticas do diretor: “o estilo esmagador de Fassbinder certamente deve ser um reflexo da confusão e do caos do mundo que os personagens habitam e, por extensão, da inefabilidade deles dentro desse mundo”³¹.

Noutras palavras, a autora propõe um enlace entre as contradições existentes nesse universo de representações instáveis e a incapacidade dos personagens reagirem efetivamente a essa estrutura caótica de mundo. Nesse sentido, mesmo as ações mais anárquicas e confrontadoras praticadas por esses personagens acabam sendo enredadas em formas diegéticas que os impedem de transformar, definitivamente, seus destinos. A casa desejada por Fassbinder, portanto, é subdivida em vários cômodos inconclusos, bem como revestida por uma pintura repleta de cores e tons fugidios que fervilham intensamente.

As diluições que surgem a partir do atrito entre a liberdade individual de agir frente ao controle social imposto são fatores refletidos nas próprias formas de articulação estética existentes em sua obra, como sugere a pesquisadora. Além disso, apesar de grande parte de suas películas acumularem uma tessitura narrativa envolta em tramas e desdobramentos que se inter-relacionam e orientam as ações registradas, a materialidade estilística que norteia a planificação das sequências, espacialidades e gestos filmados tende a buscar a desconfiguração desse ponto de equilíbrio, retalhando as situações narradas e redimensionando, quase sempre de modo abrupto, o peso dramático inerente às vivências de seus personagens.

Nesse contexto, a organização de uma estrutura social ou coletiva que atua, na maioria das vezes, de maneira dissonante em relação aos anseios individuais dos personagens evidencia as rachaduras estabelecidas entre a forma e a diegese dos filmes, concedendo a eles um caráter fragmentado que inviabiliza suas

³¹ GUERIN, Frances. *A generation later and still unrepresentable?: Fassbinder and the Red Army Faction*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.448.

localizações precisas dentro dos cômodos da casa vislumbrada por Fassbinder. Entretanto, desde que a carreira do diretor foi interrompida, alguns críticos e pesquisadores têm investido seus esforços na tentativa de decifrar as edificações dessa residência, permitindo também que seja percebida a complexidade dos possíveis posicionamentos das obras em compartimentos definitivos pertencentes a essa casa.

Diante dessas circunstâncias, o crítico Sérgio Alpendre (2013)³² conduz algumas inflexões analíticas, levando em consideração as dificuldades de decifração dessa morada cinematográfica, ao passo que se dedica a especular quais filmes poderiam representar as paredes dessa construção:

Quais deles seriam as paredes, por exemplo? Aqueles mais sólidos, mais dependentes de uma dramaturgia forte, os melodramas? Ou aqueles que funcionam como divisões das diversas fases percorridas pelo diretor. *O Comerciante das Quatro Estações* (1971), por exemplo, seria a parede que separa o cômodo dos primeiros filmes, do gangsterismo e da experiência com o anti-teatro, do cômodo das descobertas da potência do melodrama via Douglas Sirk. *Despair* (1977) seria o divisor entre a fase da crueldade (se é que podemos chamá-la assim), que abarca filmes como *O Assado de Satã* e *Roleta Chinesa*, e a fase histórica, de filmes como *O Casamento de Maria Braun* e *Lili Marlene*. De qualquer jeito que se pense nessa casa, teremos uma única planta: *Berlin Alexanderplatz*. A minissérie é a base para a construção da mansão de Fassbinder, o ponto de partida e chegada de todos os filmes do diretor - até mesmo aqueles cuja conexão com a base é menos evidente. (ALPENDRE, 2013, p.1)

Como suscita o crítico, *Berlin Alexanderplatz* (*Berlin Alexanderplatz*, 1980) - adaptação do romance literário de Alfred Döblin - merece ocupar uma posição de destaque nessa construção imaginada, representando concomitantemente a pedra fundamental e o retoque final dessa obra. Filme dividido em 13 partes, além de um epílogo, foi originalmente lançado de maneira seriada numa emissora de televisão alemã e, tempos depois, exibido em salas comerciais de cinema.

Tal afirmativa pode ser considerada pertinente, tendo em vista a imponente desse projeto na filmografia do diretor, sendo o mais extenso de todos os longas-metragens, o que mais tempo demorou a ser produzido e filmado, bem como aquele

³² ALPENDRE, Sérgio. *Apontamentos para a filmografia comentada de Fassbinder*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Interlúdio, 17/dez/2103, <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6578>>, acessado em 23/jun/2016.

que concentra as maiores dimensões e variedades estruturais. Ainda assim, mesmo definindo *Berlim Alexanderplatz* como a base essencial dessa sedimentação, o crítico se arrisca em indicar outros pontos de apoio traduzidos em fatores substanciais que caracterizam as colunas dessa casa.

A partir de uma revisão de estudos direcionados à obra de Fassbinder, tais como a publicação em francês de Lardeau³³ (1990) e o livro escrito em língua inglesa por Hayam³⁴ (1984), o autor percebe a existência de conexões temáticas e estilísticas que permitem determinados graus de sustentação para a casa, além da possibilidade de serem estabelecidas subdivisões coerentes relacionadas ao conjunto integral de filmes que a compõem.

Dentre os caminhos apontados, ele infere que a filmografia de Fassbinder pode ser dividida em quatro partes. A primeira delas, nomeada como *fase antiteatro*, atende às primeiras películas realizadas pelo diretor, lançadas entre 1969 e 1970. Diante dessa acepção, vale ressaltar que o nome atribuído à etapa faz referência direta ao grupo teatral homônimo ao qual o cineasta, assim como grande parte de seus colaboradores técnicos e artísticos fizeram parte, entre o final dos anos 1960 e os anos 1970, tendo sido reconhecidos nacionalmente por suas performances anti-convencionais, como demonstra o jornal Deutsche Welle³⁵.

Dando prosseguimento, a fase seguinte poderia ser denominada como *fase melodramática* (1971-1974), de acordo com o autor, influenciada pela tradição do melodrama hollywoodiano dos filmes de Douglas Sirk realizados nos anos 1950. Já o terceiro momento da carreira de Fassbinder poderia ser chamado de *fase de transição*, composto por filmes confeccionados entre os anos de 1975 e 1976. Por fim, haveria um quarto e último período componente dessa obra, cujo nome atribuído seria *fase histórica*, cobrindo os trabalhos produzidos entre 1977 e 1982, mais propensos a dialogar com os interesses de representação da história alemã no decorrer do século XX.

Contudo, o crítico pondera que essa organização cronológica dispõe de possíveis equívocos, uma vez que filmes como *Lili Marlene* (*Lili Marleen*, 1981) e

³³ LARDEAU, Yann. Rainer Werner Fassbinder. Paris/França: Cahiers du Cinéma, 1990. 308p.

³⁴ HAYAM, Ronald. *Fassbinder: film maker*. Londres/Reino Unido: Weidenfeld & Nicolson, 1984. 164p.

³⁵ <http://www.dw.com/pt-br/1982-morre-o-cineasta-alemão-fassbinder/a-571644>. Matéria jornalística veiculada originalmente em forma impressa, na data 11/jun/1982, pelo jornal Deutsche Welle. A versão virtual dela foi acessada em 24/jun/2016.

Num ano de treze luas (In Einem Jahr Mit 13 Monden, 1978), por conseguinte, apresentam características formais que os aproximam dos melodramas lançados entre 1971 e 1974. Para o autor, ambos os longas-metragens poderiam ser incluídos no bloco de obras pertencentes ao gênero melodramático realizadas pelo cineasta. Entretanto, suas inserções não seriam pertinentes se forem levadas em consideração as imprecisões desse ordenamento cronológico.

Ainda nesse viés, Alpendre (2013)³⁶ defende que, a partir do momento em que Fassbinder resolveu mergulhar nos princípios estilísticos do melodrama, ele nunca mais o largou. Ou seja, tomando como base esse ponto de vista, todos os filmes realizados pelo cineasta desde *O mercador das quatro estações (Händler der Vier Jahreszeiten, 1971)* estariam embebidos pelas fundamentações expressivas centrais desse gênero, entre outros aspectos, demarcadas pela emotividade acentuada e pelo uso da sonoridade musical para a construção de efeitos estéticos e ações narrativas carregadas de dramaticidade³⁷. A esse pressuposto é acrescido o fato de que a inserção melodramática em sua obra “tem a ver mais com um entendimento das regras do gênero, e com a filiação de Fassbinder a tais regras, ainda que estas sejam modificadas de acordo com o seu universo (ou a sua casa)”³⁸, não se restringindo somente à mescla entre a música e o drama romântico modelados por suas definições basilares de expressividade.

Outra alternativa dedicada à decifração dos alicerces dessa casa imaginada gerencia a compreensão de seus cômodos mediante a delimitação de filmes específicos que poderiam ser considerados matriciais dentro desse universo autoral. Nessa vertente, o crítico compreende *O amor é mais frio que a morte (Liebe ist kälter als der Tod, 1969)*, primeiro longa-metragem de Fassbinder, como uma matriz primordial, já que congrega atributos estéticos que seriam recorrentes em vários dos filmes realizados nos anos iniciais de sua carreira. Tais aspectos estariam materializados, sobremaneira, na predileção pelo rigor de composição dos espaços e pela marginalidade dos personagens que os habitam, estruturas estilísticas que agenciam tonalidades vizinhas ao universo criminal e policialesco dos filmes B norte-americanos concebidos nos anos 1940 e 1950.

³⁶ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

³⁷ Cf. CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, pp. 185-197. Nas páginas citadas, o autor se propõe a analisar as relações conceituais do melodrama em função de suas utilizações dentro da obra de Fassbinder.

³⁸ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

Já *O mercador das quatro estações*, à luz do crítico, teria condições de ser entendido como o filme-matriz de uma segunda fase proposta pela obra, uma vez que se trata de uma representação primaz dos artifícios melodramáticos herdados da obra de Douglas Sirk. Para defender esse argumento, ele salienta que o filme supracitado é o primeiro diretamente influenciado pelo contato de Fassbinder com o estilo cinematográfico de Sirk, canalizado em um ensaio escrito pelo cineasta bávaro publicado em sua coletânea póstuma de textos.³⁹ A presença impregnada do melodrama sustentaria grande parte dos filmes subsequentes, cada um deles através de uma determinada perspectiva, seja pelo viés social (*O medo devora a alma / Angst essen Seele auf*, 1974), seja pelo prisma teatral (*As lágrimas amargas de Petra Von Kant / Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), ou pelo vértice histórico: (*Effi Briest*, 1974). No entanto, todos esses exemplos são sempre atravessados pelas concepções essenciais do gênero.

A matriz seguinte, por sua vez, seria traduzida em *O direito do mais forte é a liberdade (Faustrecht der Freiheit)*, 1975), que discute a condição homossexual e as relações de classe e poder na Alemanha Ocidental de meados dos anos 1970. Todavia, Alpendre (2013)⁴⁰ percebe que esta matriz, na verdade, pode ser compreendida como uma sutil variação da anterior, caso essa condição melodramática seja tomada como baliza para sua orientação. A conjugação de aspectos estéticos decalcados por uma musicalidade exacerbada e conduzidos através de ações dramáticas repletas de contornos acaba reforçando a proposição de que o melodrama, de certa maneira, foi se entranhando nas estruturas fílmicas que compõem a obra de Fassbinder.

A terceira matriz indicada seria sublinhada pela crueldade enquanto um fator essencial para a construção de seus pressupostos estilísticos. Segundo o autor, essa raiz pode ser simbolizada pelo filme *Mamãe Küsters vai para o céu (Mutter Küsters Fahrt Zum Himmel)*, 1975), que põe em foco a impotência e o malogro das facções alemãs de esquerda face à confrontação do pensamento conservador cada vez mais vigente no cotidiano alemão, à época em que a obra foi realizada. O filme seria a mola propulsora para a realização de um conjunto de trabalhos que lidam com as tonalidades cruéis de um jogo de encenação que parece

³⁹ FASSBINDER, Rainer Werner. *Imitação da vida*. In: A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 212p.

⁴⁰ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

querer destruir os próprios personagens como, por exemplo, em *O assado de Satã* (*Satansbraten*, 1976) e *Roleta chinesa* (*Chinesisches Roulette*, 1976). Nos três filmes citados, as sátiras políticas e sociais alinhavadas têm como princípio espremer seus personagens contra as paredes que os cercam, concedendo a eles as mínimas condições para tentarem reverter as situações opressoras que vivenciam.

A quarta e última matriz esboçada pelo crítico estaria estampada em *Berlim Alexanderplatz*, filme catalisador das narrativas históricas empreendidas pelo diretor. Obra com mais de 15 horas de duração, acompanha o ex-presidiário Franz Biberkopf (Günter Lumprecht) em suas vivências cotidianas na transição entre os anos 1920 e 1930. À medida que as ações do personagem vão se engendrando, é também desvelada a ascensão do nazismo numa Alemanha em processo de reconstrução no período entre guerras.

Contudo, outros filmes realizados entre 1977 e 1982 dispõem de um alto grau de relevância nesse contexto de representação histórico, como *Despair – uma viagem na luz* (*Despair*, 1977) e *O casamento de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), tornando complexa uma definição mais certa sobre a base central dessa matriz. *Despair – uma viagem na luz*, por exemplo, já tonifica essa imanente presença nazista estabelecida na sociedade alemã, nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, tendo sido realizado antes de *Berlim Alexanderplatz*. E *O casamento de Maria Braun*, por sua vez, acabou se tornando a pedra angular para a sedimentação da trilogia do pós-guerra, deixando evidente em seus pressupostos narrativos e estéticos o malogro do combate à ideologia nazista que continuou esparramada pela sociedade alemã, mesmo após a derrota na guerra.

Em suma, o autor chega à conclusão que ambas as tentativas de decifração dessa casa imaginada para abrigar e representar os filmes que compõem a obra de Fassbinder, tanto pelo viés cronológico quanto pelo aspecto matricial, apresentam equívocos e imprecisões que tornam suas elucubrações frouxas e distantes de uma solidez argumentativa definitiva. Embora as especulações percorridas por Alpendre (2013)⁴¹ apresentem uma série de fundamentos plausíveis, definir o exato posicionamento dos porões, paredes e janelas que ocupam os cômodos dessa casa

⁴¹ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

seria uma tarefa distante de se tornar exitosa, até porque a metáfora que a sustenta não foi explicada nem mesmo pelo próprio cineasta.

Diante dessa teia de possibilidades metafóricas, o professor e pesquisador Thomas Elsaesser (1996)⁴², um dos mais relevantes estudiosos dos trabalhos realizados por Fassbinder, buscou investigar o paradoxo estabelecido entre a simbologia da casa enquanto forma de perpetuação dos filmes e a instabilidade constituída pelos inacabamentos que restaram desta moradia. Isso posto, o autor percebe que a estruturação dessa obra cinematográfica é perpassada pelas ruínas provocadas pela história da Alemanha no século XX, com especial influência da Segunda Guerra Mundial e os rastros por ela deixados. Diante desse posicionamento, os desdobramentos instituídos a partir do período histórico em questão tornaram-se uma espécie de ferramenta norteadora que fomentou sua carreira e as experiências narradas em seus filmes.

À luz do teórico, as vivências experimentadas por Fassbinder durante os anos de reconstrução de sua nação, logo após o conflito bélico que arruinou a Alemanha e grande parte da Europa entre as décadas de 1930 e 1940, desempenharam um papel fundamental em seu processo de formação, sendo reforçadas através de seu pensamento cinematográfico.⁴³ Ao transformar a busca pela consolidação dessa casa bombardeada pela história parte incontornável de sua obra, o intuito primordial do cineasta foi reunir os entulhos causados pela Segunda Guerra.

Nesse sentido, ele entendia tais escombros como uma condição inerente ao mundo e às relações que cicatrizaram sua geração, por sua vez composta por aqueles que nasceram depois de 1945 e passaram tanto a infância quanto a adolescência habitando uma nação que galopava vertiginosamente rumo ao *Wirtschaftswunder*⁴⁴ (milagre econômico) e aos progressos infra-estruturais que a boa conjuntura financeira pôde acomodar. Porém, ao mesmo tempo, a nação ainda guardava as cicatrizes da Segunda Guerra Mundial, rastreadas na pilha de escombros que caracterizam algumas regiões do país e redefinidas através da

⁴² ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder Germany: history, identity, subject*. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996. 395p.

⁴³ ELSAESSER, Thomas. *Appendix One: a commented filmography - the house that Rainer built*. In: *Ibidem*, p.263.

⁴⁴ O pesquisador Tony Judi (2008) propõe um estudo consistente acerca do termo *Wirtschaftswunder*, que representa o modelo econômico empregado pela política de readequação das finanças da Alemanha Ocidental comandada pelo Chanceler Konrad Adenauer. Cf. JUDI, Tony. *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945*. Trad. José Roberto O'Shea. Objetiva: São Paulo, 2008. p.266 - 282

selvagem divisão territorial estabelecida durante quatro décadas. Assim como também podia ser caracterizada no *status* de vergonha perante o mundo ocidental depois do apoio atribuído a Hitler e às suas atrocidades nos anos de guerra.

Para tentar compor uma análise acerca dessa filmografia, utilizando os filmes enquanto cômodos que formam uma habitação possível, Elsaesser (1996)⁴⁵ buscou fundamentar seu pensamento em uma abordagem cronológica da obra do cineasta. Por intermédio de um prisma historiográfico, ele relata as principais fases e questões temáticas descortinadas pelo cineasta, promovendo a busca pelo seu desvendamento estilístico através de um percurso cinematográfico que agrega análises sobre filmes de longa-metragem, com especial atenção voltada para trabalhos cinematográficos feitos para a televisão alemã no formato individual ou seriado, obras de caráter experimental, filmes narrativos direcionados originalmente para as salas de cinema, entre outros caminhos estruturais. Percorrendo esse viés analítico, o teórico defende que a organização cronológica relacionada aos campos temáticos instituídos por essa filmografia seria imprescindível para a investigação das distintas elaborações condicionais e estilísticas arregimentadas por essa obra.

No entanto, concomitante à priorização desse formato de composição analítica, o autor não deixa de compreender que tal metodologia dispõe de uma perigosa operação de estruturação, uma vez que diversos outros fatores também foram capazes de atravessar a obra *fassbinderiana* e contorná-la de maneira sinuosa, à beira de um abismo de imprecisões, dada a vastidão de filmes realizados, as abruptas variações de estilo articuladas nos próprios filmes, as intervenções nos métodos de produção e a complexidade dos temas confrontados em cada um dos períodos.

É necessário afirmar que a presença incessante de fortes figuras femininas em determinados filmes (espaçados por longos períodos históricos), as diferentes ambiências temporais e diegéticas propiciadas por suas narrativas, as influências vinculadas às contribuições feitas por importantes membros das equipes técnicas nos filmes, as aproximações ideológicas traçadas em relação às obras teatrais e literárias adaptadas, além, obviamente, das constantes variações e retornos temáticos proporcionados pelas predileções estilísticas do cineasta, de acordo com

⁴⁵ ELSAESSER, Thomas. *Ibidem*.

o pesquisador, são condições que devem ser levadas em consideração no ato de qualquer operação analítica vinculada à filmografia em questão.⁴⁶

Todavia, apesar de compreender as dificuldades de uma delimitação cronológica na obra de Fassbinder, o autor ressalta a relevância de uma organização conceitual através dessa metodologia, separando os períodos estruturais em três blocos:

Esta filmografia comentada pega a metáfora da casa indiretamente, a fim de completar o princípio estruturante mais óbvio, o da cronologia, e funciona como um contrapeso para a unidade autoral, auto-expressiva e auto-suficiente da 'obra'. Enquanto a imagem espacial de Fassbinder, portanto, revela-se também em suas ressonâncias culturais mais amplas, uma divisão cronológica da sua obra é não menos sugestiva, e não menos enganosa. À primeira vista, os filmes de Fassbinder recaem convenientemente em gêneros distintos que, por sua vez, podem ser divididos em períodos: entre os anos de 1969 a 1970 (os filmes de gângster), entre 1971 a 1976 (os melodramas) e entre 1976 a 1981 (os filmes sobre a história da Alemanha). Mas tal classificação, mesmo que não viole completamente qualquer ordem cronológica dos filmes ou o desenvolvimento estilístico de Fassbinder, não examina algumas das pressões que provocaram essas mudanças, tais como o desejo de alcançar diferentes públicos (do público 'subterrâneo' para o público do circuito de arte e, de lá, para os espectadores mais convencionais tanto no âmbito nacional quanto no internacional), os diferentes orçamentos e condições de financiamento e, sem dúvida, a verdadeira mudança de perspectiva após o encontro com o cinema de Douglas Sirk. (ELSAESSER, 1996, p.263)⁴⁷.

Mediante essa escolha de abordagem, o pesquisador coloca como objetivo principal de sua investigação o empreendimento de uma abertura metodológica capaz de possibilitar uma compreensão mais ampla em torno dos demais fatores que ultrapassam o campo cronológico considerado nesta discussão. Sendo assim, ele organiza os filmes de Fassbinder em blocos temporais e temáticos que tratam do *gangsterismo* e das narrativas policiais repletas de personagens do submundo do crime, observadas nos primeiros trabalhos do realizador, do investimento no

⁴⁶ O crítico britânico Ronald Hayman também chama atenção para essas variações e retornos temáticos presentes na obra de Fassbinder preferindo, em contrapartida, delinear um caminho de análise não-linear no que tange ao uso da cronologia enquanto método de organização dos temas e abordagens empregados. Cf: HAYMAN, Ronald. *Fassbinder: film maker*. Londres/Reino Unido: Weidenfeld & Nicolson, 1984. 164p.

⁴⁷ ELSAESSER, Thomas. *Appendix One: a commented filmography the house that Rainer built*. In: *Fassbinder Germany: history, identity, subject*. Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press, 1996, 263.

melodrama revelado na segunda parte de sua obra e, por fim, das formas de representação da história da Alemanha no século XX, fermentadas através de seus últimos anos de carreira. Em compensação, ao fazer esse percurso de análise, o autor desconsidera os filmes de curta-metragem feitos no início da trajetória artística do diretor, bem como não dispõe de métodos suficientemente eficientes para lidar com as variações temáticas, políticas e conceituais que essa obra possibilita.

Os fatores percorridos pelo autor revelam a importância de uma fundamental relativização da própria abordagem cronológica executada na análise, uma vez que eles evidenciam a prática impossibilidade de percepção de uma independência entre a definição de escolhas narrativas e de gêneros cinematográficos dentro do conjunto de filmes engendrados por Fassbinder, recusando a existência de vários outros procedimentos estilísticos ou caminhos estéticos relacionados às condições estruturais de produção.

Contudo, essa metodologia contribui para que possa ser identificada uma organização temática dentro da complexa trajetória cinematográfica desvelada pelo cineasta, colocando em foco a demarcação dos distintos fatores articulados por sua obra, que vão desde a busca pelo diálogo com diversos tipos de público até a constituição de formas estilísticas singulares, utilizadas para lidar com as diferentes condições de financiamento e modos de produção propostos. É inegável desconsiderar também a importância do contato de Fassbinder com a obra cinematográfica realizada por outro cineasta alemão, Douglas Sirk, que dedicou grande parte de sua carreira à elaboração de filmes de estrutura melodramática, sobretudo depois que abandonou a Alemanha à época do regime nazista⁴⁸ e mudou-se para os Estados Unidos, compondo primeiramente o núcleo de cineastas vinculados à Columbia Pictures, mas trabalhando em seguida na Universal-International Pictures, estúdio no qual realizou seus filmes mais relevantes.⁴⁹

⁴⁸ Douglas Sirk construiu uma carreira sólida no teatro entre 1930 e 1933 durante a República de Weimar. Logo em seguida, tornou-se diretor de cinema na Universum Film AG (UFA) durante o regime nazista. Em 1937, deixou a Alemanha antes de ser expulso pelos nazistas, devido ao fato de ser casado com uma judia e também por discordar das atitudes políticas antissemitas apregoadas pelo regime. Cf. HALLIDAY, John; SIRK, Douglas. *Sirk on Sirk: conversations with John Halliday*. Londres/Reino Unido: Faber & Faber, 1997.

⁴⁹ Entre 1952 e 1959, à época da vigência de seu contrato com a Universal-International Pictures, Sirk dirigiu alguns dos mais importantes melodramas da história do cinema como *Desejo atroz* (1953), *Tudo que o céu permite* (1955), *Chamas que não se apagam* (1956), *Palavras ao vento* (1956), *Almas maculadas* (1957) e *Imitação da vida* (1959). Cf. MERCER, John; SHINGLER, Martin.

Por outro lado, também foram realizadas outras perspectivas de análise acerca da casa imaginada por Fassbinder. A exemplo disso, o projeto de pesquisa organizado por Peucker (2012)⁵⁰, composto por uma série de artigos científicos escritos por diversos autores, trilhou um caminho de organização mais fragmentado, no qual a arquitetura conceitual foi concebida doravante a divisão em blocos capitulares que tratam das amplitudes temáticas, ideológicas, políticas, estéticas e históricas examinadas pela obra do diretor alemão. No entanto, a abordagem não é sequenciada a partir de uma cronologia específica ou de cronologias, como propõem Alpendre (2013)⁵¹ e Elsaesser (1996)⁵², mas, sim, por um arcabouço de elementos que cruzam todas as fases artísticas apresentadas por seus filmes.

O livro capitaneado pela autora é dividido em quatro partes. Na primeira delas, discutem-se aspectos gerais relacionados à influência das vivências pessoais nas formas de trabalho empreendidas por Fassbinder. O capítulo seguinte trata de gêneros cinematográficos e preferências estéticas que atravessaram a carreira do cineasta. A terceira parte da publicação traz textos sobre *mise-en-scène*, performance, teatralidade e transmutações afetivas presentes em seus filmes. O último capítulo, por sua vez, analisa o modo como o diretor concatena em sua obra questões ideológicas, políticas e históricas.

Por conseguinte, nesta tese, a preferência em relação à metodologia de investigação da obra de Fassbinder transcorre por entre um percurso bifurcado, compreendendo a importância direcionada à linearidade da abordagem cronológica proposta por Elsaesser (*Ibidem*)⁵³ e as divisões matriciais conjecturadas por Alpendre (*Ibidem*)⁵⁴. Em paralelo, a vereda discursiva objetivada por Peucker (2012)⁵⁵ é igualmente levada em consideração, permitindo o entrelaçamento dos variados prismas narrativos, ideológicos e políticos descortinados, mas separando-os por questões temáticas presentes nos filmes e na trajetória do cineasta.

Melodrama: genre, style and sensibility. Nova Iorque, Estados Unidos: Columbia University Press, 2004, p.120.

⁵⁰ PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012. 656 p.

⁵¹ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

⁵² ELSAESSER, Thomas. *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p.298.

⁵⁴ ALPENDRE, Sérgio. *Ibidem*.

⁵⁵ PEUCKER, Brigitte (Org.). *Ibidem*.

Dessa forma, mesmo diante das dissonâncias apresentadas, esta pesquisa busca desvendar os principais aspectos estilísticos balizados pelo filme *O casamento de Maria Braun*, um dos componentes da trilogia do pós-guerra ou trilogia BRD, e não na decifração da obra inteira do cineasta como uma construção unívoca, ainda que se respeite o fato de que vários dos elementos presentes neste filme acabaram criando graus de semelhança ou paridade com outras obras do cineasta. Portanto, esta pesquisa pretende construir um percurso de análise capaz de dar vazão ao entendimento da importância de formulações estilísticas que permitam entender as concepções autorais existentes no trabalho de Fassbinder, compreendendo que estas semelhanças se espalham através de vários contextos disponibilizados por importantes fatores de influências entranhados na construção de sua casa imaginada.

Construída através de uma filmografia composta por 44 filmes realizados ao longo de 16 anos, produzidos de modo heterogêneo, com condições de financiamento, orçamentos, formatos de registro, meios de distribuição e período de tempo dedicado às filmagens bastante distintos, a obra de Fassbinder caracteriza-se, especialmente, pela diversidade de constructos de representação dos escombros, ruínas e intempéries que marcaram as diversas fases de transformação vividas pela Alemanha durante o século XX.

Em seus primeiros filmes, é constatável a presença de traços referenciais derivados da obra de outros cineastas, tais como Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Damiano Damiani, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, agenciados pelo cineasta alemão muitas vezes de modo frontal e declarado, em contrapartida sendo ocultados ou representados de forma oblíqua em determinadas situações.

Dentro dessa perspectiva, Sérgio Alpendre⁵⁶ chama atenção para a dedicatória feita a Chabrol, Rohmer, Straub, Linio e Cuncho - estes últimos, personagens conduzidos por Damiani em *Uma bala para o general (Quién sabe?, 1966)* -, apresentada nos créditos iniciais de *O amor é mais frio que a morte (Liebe ist kälter als der Tod, 1969)*, longa-metragem inaugural de Fassbinder. Entretanto, o crítico atenta para a inexistência de qualquer menção dirigida a Godard, figura fantasmática que permeia esse filme do primeiro ao último plano, materializada,

⁵⁶ ALPENDRE, Sérgio. *Filmografia Fassbinder* – parte 1 (1969-70). In: Revista Interlúdio/Dossiê Fassbinder <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6515>>. Acessado em 17/jun/2016.

principalmente, nas relações cinéfilas extraídas dos filmes B norte-americanos dos anos 1940 e 1950. Além disso, um expansivo *travelling* realizado na cena do interrogatório policial do filme alemão remete diretamente à utilização deste mesmo recurso em *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960), longa-metragem de estreia do expoente diretor da Nouvelle Vague.

É importante salientar que podem ser encontrados outros indícios referenciais à obra *godardiana* em filmes posteriores confeccionados por Fassbinder, como *Os Deuses da peste* (*Götter der Pest*, 1969), *O soldado americano* (*Der Amerikanische Soldat*, 1970) e *A terceira geração* (*Die dritte Generation*, 1979). Nos dois primeiros exemplos, a atmosfera criminal do cinema *hollywoodiano* reconfigurada em solo europeu é bem similar àquela evidenciada pelo submundo de alguns dos filmes iniciais da carreira de Godard, como o já mencionado *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960), *Alphaville* (*idem*, 1965) e *Bando à parte* (*Bande à part*, 1964). Ao mesmo tempo, são perceptíveis as heranças de seus trabalhos teatrais conjugadas nas composições de filmes como *O machão* (*Katzelmacher*, 1969), *O café* (*Das Kaffeehaus*, 1970) e *Whity* (*Whity*, 1970). Tempos depois, o contato com a obra melodramática de Douglas Sirk atribuiu novos contornos à obra *fassbinderiana*.

Barnett (2005)⁵⁷, contudo, afirma que os primeiros passos de Fassbinder foram delineados no teatro. No começo da carreira, inclusive, ele chegou a conciliar essas duas formas de expressão artística durante alguns anos, participando da realização de um número considerável de peças e contribuindo para a formação de um grupo teatral, o *Antiteater* (Antiteatro), que defendia uma teatralidade composta por uma encenação radical e libertária, com peças dirigidas coletivamente, próximas à categorização *brechtiana* de cena e espaço.

Diante dessa acepção, pode-se perceber que a obra realizada pelo cineasta constrói um percurso cinematográfico composto por linhas sinuosas de abordagem, tendo como ponto de partida o levantamento da importância de alguns temas que atravessam a noção de representação da história da Alemanha, que trespasa toda a filmografia de Fassbinder - não somente a fase final de sua carreira, como pressupõe Elsaesser (1996),⁵⁸; tais como a inserção do cineasta no movimento

⁵⁷ BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*. Cambridge/Reino Unido: Cambridge University Press, 2005. p.15.

⁵⁸ ELSAESSER, Thomas. *Appendix One: a commented filmography the house that Rainer built*. In: *Ibidem*, p.263-298.

estético conhecido como Novo Cinema Alemão, a influência exercida pelos anos de representação teatral, a questão da cinefilia e os modos como ela foi bastante influente no começo de sua carreira, a presença do discurso confrontador em relação à disputa entre classes sociais, a interpolação no universo da narrativa melodramática, bem como a discussão em torno de temáticas acerca das questões de gênero e identidade sexual.

No decurso das últimas quatro décadas, o conjunto de filmes confeccionados pelo diretor conseguiu um reconhecimento mundial, com um vasto grau de reverberação auxiliado por pesquisas acadêmicas, mostras, retrospectivas, críticas cinematográficas, livros, ensaios, relatos biográficos, registros documentais, entre outros formatos de canalização do pensamento. A obra consumada por Fassbinder, ainda hoje, é repercutida com recorrência, tendo estabelecido a edificação, a solidez e a influência que o cineasta tanto almejou. Em função do processo de formação de repertório exercida através de mostras e retrospectivas realizadas no mundo inteiro - um grande contingente delas viabilizado pela Rainer Werner Fassbinder Foundation ⁵⁹ -, essa produção intelectual ainda hoje reverbera e consegue disseminar diversos níveis de influência em uma série de trabalhos capazes de dialogar com suas principais características estéticas, políticas e narrativas.

Nesse sentido, ressalta-se que os filmes realizados pelo diretor alemão estão situados em um espaço de representação proeminente para a arte cinematográfica contemporânea, assim como a estruturação de sua *mise-en-scène* ressoa em alguns traços presentes na filmografia de vários cineastas em atividade, tais como o espanhol Pedro Almodóvar, que trabalha constantemente a questão da sexualidade e a atração por estruturas melodramáticas em obras como *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *A flor do meu segredo* (*La flor de mi secreto*, 1995 – figura 1) e *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999); o estadunidense Todd Haynes, cujos tons provocativos e subversivos trazidos pelos filmes *Veneno* (*Poison*, 1991), *Velvet goldmine* (*Idem*, 1998) e *Longe do paraíso* (*Far from heaven*, 2002 – figura 2) permitem uma

⁵⁹ A Rainer Werner Fassbinder Foundation é um instituto sem fins lucrativos fundado em 1986 por Liselotte Eder, mãe de Fassbinder, cujo objetivo é preservar e difundir a obra produzida pelo cineasta. Ao longo desse período, a organização tem promovido diversas mostras e retrospectivas dedicadas à divulgação de seus filmes, além de tê-los digitalizado em alta qualidade de resolução, bem como conservar cópias no formato original da época de seus respectivos lançamentos. Disponível em: <http://www.fassbinderfoundation.de/berlin/?lang=en>. Acesso em: 21/dez/2014.

aproximação com a ideia de busca incessante pela liberdade frente às amarras sociais discutidas na maioria dos filmes de Fassbinder; e o inglês Terence Davis, que, através da geometria simétrica impulsionada por sua encenação, produziu filmes que colocam em xeque temas como as relações de classes na sociedade inglesa do Pós-guerra, a força do trabalhador comum e o confronto às noções de patriarcado e dominação presentes em obras como *Vozes distantes* (*Distant voices, still lives*, 1988), *Sobre o tempo e a cidade* (*Of time and the city*, 2008) e *Amor profundo* (*The deep blue sea*, 2011 – figura 3).



Figura 1: *A flor do meu segredo* – Filme dirigido por Pedro Almodóvar.



Figura 2 - *Longe do paraíso* – Filme dirigido por Todd Haynes.



Figura 3 - *Amor profundo* – Filme dirigido por Terence Davies.

Além desses três realizadores mais próximos incisivamente das preocupações apresentadas pela obra elaborada por Fassbinder, há noções de avizinhamento temático e estético que também podem ser identificadas em filmes como *Felizes juntos* (*Chun Gwong Cha Sit*, 1997 – figura 4), dirigido pelo chinês Wong Kar-Wai; *Morrer como homem* (*Idem*, 2009), do português João Pedro

Rodrigues; *A última vez que vi Macau* (*Idem*, 2012 – figura 5), do mesmo João Pedro Rodrigues em companhia do seu conterrâneo João Rui Guerra da Mata; *Mal dos trópicos* (*Sud pralad*, 2004 – figura 6), do tailandês Apichatpong Weerasethakul; *Eu não quero dormir sozinho* (*Hey Yan Quan*, 2006), realizado por Tsai Ming-liang, cineasta malaio radicado em Taiwan; e o curta-metragem *Cubalibre* (*Idem*, 2014), de Albert Serra, cujo título remete ao *drink* tomado pelo rígido personagem diretor de cinema de *Cuidado com essa puta sagrada* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971), de Fassbinder, e sua narrativa homenageia declaradamente o ator Günter Kaufmann, figura recorrente nos filmes do cineasta alemão.

No panorama do cinema brasileiro atual, pode-se afirmar que os jogos de encenação promovidos por Fassbinder dialogam, até certo ponto, com as construções narrativas apresentadas em *Doce Amianto* (*Idem*, 2013 – figura 7), de Guto Parente e Uirá dos Reis, e com filmes de curta duração dirigidos pelos jovens cineastas Marcelo Caetano, Renê Guerra e Leonardo Mouramateus, sobretudo pela maneira sutil como são confrontadas as espacialidades da cena e a movimentação dos corpos em seus respectivos lugares, a investigação de um universo *queer* e a luta pela quebra de barreiras de representações impostas aos personagens e suas fragmentadas identidades, diante de um mundo marcado pelo desconforto e pelas heranças patriarcais intrincadas na sociedade.



Figura 4: *Felizes juntos* – Filme dirigido por Wong Kar-Wai.



Figura 5: *A última vez que vi Macau* – Filme dirigido por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata



Figura 6: *Mal dos trópicos* – Filme dirigido por Apichatpong Weerasethakul.



Figura 7: *Doce Amianto* – Filme dirigido por Guto Parente e Uirá dos Reis.

Não obstante, apesar de toda influência constituída nos últimos 30 anos, a busca por uma espessura fílmica simbolizada na ideia de uma residência que se molda de acordo com os padrões tradicionais da cultura alemã problematiza, ao mesmo tempo, a segurança transmitida pela firmeza dessa habitação e sua consequente perenidade histórica, mas também sugere a existência de um grande paradoxo para a compreensão de suas próprias estruturas. Nesse contexto, pode-se perceber a existência de uma antítese fundamentada na disjunção entre a resistência temporal atribuída à casa simbólica de Fassbinder e o potencial discursivo que atravessa seus filmes, permitindo uma convivência conflituosa com as rachaduras apresentadas pelos personagens, narrativas e atmosferas estéticas que compõem as vigas principais dessa habitação.

Ademais, podem ser repensadas, também, as dissonâncias existentes nas abordagens cinematográficas instauradas pela obra *fassbinderiana*, sobretudo quando colocadas numa condição de afetação em relação à realidade cotidiana e ao universo temático representado pelo processo de rememoração dos elementos históricos, isto é, do confronto entre o esquecimento proporcionado pelo tempo e as transformações instituídas na sociedade. Por conseguinte, esses fatores podem aparentemente ser considerados incapazes de atribuir qualquer tipo de consistência psicológica e moral aos personagens construídos em suas narrativas, todos eles

habitantes de um mundo repleto de destroços erodidos pelo tempo e pelas intervenções humanas.

Desse modo, percebe-se que a conceituação do pensamento cinematográfico empreendido por Fassbinder tenha preferido caminhar à beira da instabilidade caótica de uma Alemanha arruinada pelas guerras para poder coadunar tais fragmentos e, em seguida, partir rumo à sedimentação de uma casa atormentada paralelamente pela convivência dos rastros do passado e pelas constantes tentativas de construção de um presente que se aceita enquanto descrição corrosiva e imprecisa do mundo atual. Portanto, os filmes realizados pelo diretor trazem em suas narrativas uma ideia de contemporaneidade que volta seus olhares para o pretérito ou para o processo de construção histórica recente da Alemanha, ao mesmo tempo em que busca representar alguns dos elementos que recompõem esta história, sem deixar de considerar as relações traçadas com o próprio presente, de acordo com uma visão de mundo particular implementada pelo diretor.

Visto que a abordagem pretendida busca atravessar os trajetos estéticos estruturados na composição de *O casamento de Maria Braun*, filme pertencente à trilogia do pós-guerra, o ponto de partida para a construção analítica considera os procedimentos de encenação/*mise-en-scène* como elementos fundamentais para a articulação dessa trajetória cinematográfica, desenvolvendo as prerrogativas necessárias ao estudo, por meio de uma operação permeada pelos movimentos de descrição e análise.

Em suma, pode-se inferir que esse pressuposto indica um norteamento a ser percorrido e também um ponto de chegada previsto pela tese, no qual também se procura problematizar os argumentos defendidos pela pesquisa. Entretanto, a escolha desse movimento analítico não aponta para um fechamento em relação aos métodos propostos durante a investigação, até mesmo porque o cerne do estudo é compreender a possibilidade de uma abertura dialógica para com os filmes realizados pelo cineasta, em função dos aspectos de encenação cinematográfica analisados em *O casamento de Maria Braun*. Em vista disso, busca-se levantar as estruturas conceituais que guiarão a pesquisa, compreendendo suas bases teóricas, seus principais autores, bem como os caminhos e contradições que seus pensamentos apresentam.

1.2. A lapidação das formas

A questão da encenação cinematográfica ganhou novos contornos nos últimos anos, sobretudo através de estudos realizados pelos teóricos Jacques Aumont (2006)⁶⁰ e David Bordwell (2008)⁶¹ acerca do tema. As recentes publicações de ambos apresentam uma tentativa de repensar os conceitos de encenação, suas estruturas e terminologias variantes (*mise en scène*, *mise en cadre*, *metteur en scène* etc.), resgatando definições tradicionais, reestruturando conceitos antigos e explorando os modos de encenar de diversos cineastas através da análise de seus filmes, produzidos em períodos históricos diferentes.

Revisando o estudo desses autores, são perceptíveis as intenções de reforçar a relação conflituosa do termo, tanto para a crítica especializada quanto para o campo acadêmico, compreendendo suas atualizações, variações semânticas, linguísticas e idiomáticas. Também podem ser evidenciadas algumas dissonâncias que tornam suas definições nebulosas, passando longe de serem aceitas como uma condição precisa e unificada. Aumont (2006)⁶², por exemplo, utiliza a expressão em língua francesa *mise en scène* para representar essa disjunção. Expressão essa que é comumente traduzida para a língua portuguesa como *pôr em cena* (na publicação do livro em Portugal, o termo foi traduzido como *encenação*). Salienta-se que vários pesquisadores no Brasil preferem não traduzir o termo, mantendo sua versão original em francês, para não perder um conjunto maior de significações.

Já no título original de Bordwell (2008)⁶³, o termo é denominado como *staging*, usado com maior frequência no universo teatral, mas também traduzido como *encenação* para a publicação em português desse livro, direcionando-o para o âmbito cinematográfico. Contudo, essas problemáticas não se restringem apenas ao seu caráter idiomático e às respectivas traduções. Ao tentarem refazer os percursos teóricos de discussão acerca de uma temática tão importante para a história do cinema, cada autor está buscando considerar aspectos específicos para defender

⁶⁰ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa/Portugal: Texto & Grafia, 2006. 352p.

⁶¹ BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008. 352p.

⁶² AUMONT, Jacques. *Ibidem*.

⁶³ BORDWELL, David. *Ibidem*.

conceituações singulares relacionadas ao termo encenação cinematográfica/*mise-en-scène*.

Logo no início de sua publicação, Aumont (2006)⁶⁴ estende a questão da encenação para além da arte cinematográfica. O autor discorre sobre um acontecimento que envolveu a despedida do presidente francês Valéry Giscard d'Estaing do poder, em 1981. Na situação apresentada, olhando diretamente para uma câmera de televisão que o enquadrava em primeiro plano, o presidente pronunciou o seu discurso e despediu-se do povo com um tradicional adeus (Figuras de 8 a 10). Em seguida, ele levantou-se, mas as emissoras continuaram registrando aquele mesmo enquadramento, agora esvaziado, mostrando “a mesa, a cadeira, o ramo de flores, o texto do discurso e os microfones, enquanto se ouvia o hino nacional, durante quase meio minuto” (AUMONT, 2006, p.9)⁶⁵.



Figura 8: Discurso de Valéry Giscard d'Estaing - Momento descrito por Aumont, no qual o presidente francês começa a se levantar.

⁶⁴ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa/Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.9-11.

⁶⁵ *Ibidem*, p.9.



Figura 9: Discurso de Valéry Giscard d'Estaing - Após se levantar, o presidente d'Estaing sai do enquadramento



Figura 10: Discurso de Valéry Giscard d'Estaing - A câmera permanece estática, ligada, mostrando o espaço, com a ausência do presidente.

O autor enfatiza que aquela inusitada situação, embora breve, parecia não ter mais fim para os telespectadores, coabitando nesse universo um ponto elementar para a questão da encenação, que é a relação entre o tempo da imagem e o espaço cênico que ela evidencia. Sendo assim, a partir dessa rememoração, Aumont (2006)⁶⁶ sugere que o jogo construído entre aquilo que é enquadrado e a sensação de permanência dentro do registro instaura formas de percepção e distensões imagéticas, na mesma medida em que produz sentidos e estruturas discursivas. Um ponto ainda mais intenso nessa questão é ponderado pelo autor, no que diz respeito à relação entre o que ele chama de encenação vulgar (aquela que é controlada e esperada por todos) e encenação invulgar (o imprevisto, o inesperado, a novidade).

No caso citado, os responsáveis pelo registro da despedida de d'Estaing para a televisão pareciam desconsiderar a existência dessa segunda forma de encenação, não percebendo que seria através dela que poderia constar a grande potencialidade do evento. Dessa forma, a organização do registro foi surpreendida, desconstruindo-se a ideia de controle e domínio muito presentes nas relações de política e poder. A situação corrobora, portanto, a afirmação defendida pelo teórico, na qual ele diz que “a encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos” (AUMONT, 2006, p. 10)⁶⁷.

No cinema, os espaços cênicos e os tempos narrativos são estruturas de modulação coexistentes, que ganham delineamento através do ritmo, da *performance* e da organização do plano, todas estas instâncias incitadas pelas intencionalidades e também pela incorporação de elementos inesperados. Por consequência, a encenação cinematográfica propõe um enfrentamento que pode ser enxergado como uma condição primordial para abertura de passagens e brechas que acabam por promover a diversidade de representações. Essa condição vai depender de vários fatores, diretamente ligados às escolhas do encenador, à relação do espaço cênico em função da câmera, do registro do que está sendo realizado, da construção de ambiências e significações mediadas pela banda sonora, dentre outros aspectos. De uma forma ou de outra, esses fatores estão presentes historicamente nas definições de encenação voltadas para o cinema, em

⁶⁶ *Ibidem*, p.9.

⁶⁷ *Ibidem*, p.10.

maior ou menor grau de importância, dependendo dos procedimentos de realização cinematográfica e dos modos de produção configurados.

A gênese da palavra encenação vem do teatro, e dele brotaram as noções de encenador e de cena. Pavis⁶⁸ (2010) indica que a questão da encenação já demarcava suas origens nos primórdios da representação teatral na Grécia antiga, seis séculos a.C. A arte de *pôr em cena*, isto é, a transformação de uma estrutura textual em um sistema articulado de elementos como atuação, cenários, figurinos e iluminação, agrupados e conduzidos no espaço cênico de um palco, foi se tornando uma condição quase indivisível à realização de peças teatrais ao longo da história. Desde então, a encenação foi sendo aprimorada e tomando várias formas, alinhadas quase sempre ao estilo adotado pelo encenador, figura central responsável por organizar o espetáculo.

A figura do encenador, para o teatro, possibilitou a configuração de uma instância agregadora de estilo, capaz de conferir à obra uma unidade artística particular. A conjugação dos corpos, espaços e a dinamização do ritmo e a da exegese de tons de atuação no palco integram a sistemática da encenação teatral, além de concederem ao encenador um papel fundamental para a articulação dos aspectos cênicos. A consolidação do espetáculo teatral como obra artística dimensiona a importância do encenador, tornando-o um indivíduo iminente na criação e execução, função semelhante à do pintor, do escultor ou do músico, em suas respectivas expressões artísticas. Contudo, essa condição de indivisibilidade criativa sugere um paradoxo, uma vez que o encenador teatral conduz sua arte de maneira coletiva, regendo uma equipe, ordenando valores e construindo modos de encenar em conjunção com atores e técnicos.

No começo do século XX, a sistemática da encenação começou a ser adotada no vocabulário cinematográfico, assim como a presença do encenador passou a ser representada pela figura do diretor de cinema. A partir da terminologia francesa, as noções de *mise en scène* (encenação) e *metteur en scène* (encenador) começaram a ser timidamente investigadas, mas só foram exploradas minuciosamente pelos estudiosos da sétima arte após a Segunda Guerra Mundial,

⁶⁸ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.25-32.

quando foi consolidado um arcabouço de significações e variações conceituais concedidas a ambos os termos (OLIVEIRA JR., 2010)⁶⁹.

No cinema silencioso de cunho narrativo, os modos de encenar dispunham de uma trajetória paralela a que era desenvolvida na linguagem teatral. Na maioria dos filmes, as ações se desenrolavam através de uma encenação frontal, com os atores posicionados diante da câmera em planos de longa duração. Aumont (2006)⁷⁰ utiliza os termos *palco fílmico* e *caixa cênica* para desvendar essa relação entre o teatro e o primeiro cinema. O autor argumenta que a disposição da encenação nos primórdios da prática cinematográfica constituía-se, com raras exceções, a partir de uma estrutura cúbica, na qual “a ação é vista pelo espectador como se desenrolasse numa grande caixa de que um dos lados foi retirado para permitir a visão (cuja cobertura seria indefinida)” (ibidem, p.33)⁷¹. Nesse sentido, a sistemática da encenação para o cinema demonstrava certo engessamento influenciado pelo teatro e por toda a tradição de encenação desenvolvida ao longo da história.



Figura 11: Plano emblemático de *O grande roubo do trem* (1903), dirigido por Edwin Porter, em que o personagem atira em direção ao espectador num jogo de encenação.

⁶⁹ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: ECA/USP (tese), 2010, p.4-11.

⁷⁰ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.32-34.

⁷¹ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.33.



Figura 12: Plano do filme *A corner in weath* (1909), de David W. Griffith, onde é mostrado um *tableau vivant* (quadro vivo), com um grupo desordenado de pessoas no quadro.

De acordo com Aumont (2006)⁷², entre o fim da década de 1910 e meados dos anos 1920, fase áurea do cinema mudo, foram percebidos vários avanços na constituição de novas formas de encenação no cinema, ainda que não houvesse estudos estruturados acerca do tema naquela época. Os filmes de David W. Griffith (figura 12), em Hollywood, ganhavam destaque pela experimentação da linguagem cinematográfica, bem como os filmes expressionistas, na Alemanha, e os da vanguarda russa, com a exploração de tipos diversificados de montagem nas obras de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov etc.

Os atributos da linguagem cinematográfica foi se consolidando e os recursos de movimentação da câmera, variação de planos, aprimoramento da montagem, assim como a constituição de uma gramática visual e estruturas narrativas cada vez mais elaboradas, contribuíram para a experimentação dos modos de encenar. A articulação dos elementos cênicos ganhou algumas variantes, descortinadas pela preocupação com o ritmo da cena, a duração do plano, a exploração do enquadramento, o controle da iluminação, dos cenários e a dominação dos corpos em função do espaço da tela.

⁷² *Ibidem*, p.41-52.

Em todos esses aspectos, a figura do encenador mostrava-se ainda mais representativa para a regência do filme. Na medida em que sua presença passou a ser notada com maior afinco, o *status* de artista foi sendo atribuído ao cineasta - embora houvesse muita resistência no cenário intelectual da época. Nesse período, era intensa a convivência entre o experimentalismo e as formas de encenação herdadas diretamente das práticas teatrais. Entretanto, os avanços foram consideráveis em matéria de linguagem e encenação, embora este segundo termo fosse praticamente desconhecido na época por cineastas e estudiosos do cinema.

Com o advento da banda sonora (ruídos, diálogos, silêncio e música) no final dos anos 1920, a linguagem cinematográfica passou por um grande momento de transformação. Os construtos narrativos e as formas de encenação já consolidadas perderam espaço para uma safra proeminente de filmes que lançavam mão da imitação da representação teatral, baseados na transcrição direta do texto e no deslocamento de personagens num espaço definido (AUMONT, 2006)⁷³, como se nesse momento a estruturação da linguagem cinematográfica – e na mesma instância, a encenação – retrocedesse, dando vazão a um cenário onde a mimese da prática teatral voltava-se ao cinema com muita força.

Nos anos 1930, o cineasta Sergei Eisenstein esboçou algumas teorias sobre a forma e o sentido do filme, abrindo caminho para discussões consistentes sobre a importância da montagem e, num segundo plano, a questão da encenação e suas variantes. O cineasta-teórico definiu o plano como a célula da montagem e a planificação como uma arquitetura construída a partir da colisão/conflito de ideias (EISENSTEIN, 2002a)⁷⁴. A forma do filme passaria por esse crivo para estratificar a linguagem cinematográfica. Já a encenação, para o autor, seria um elemento paralelo que, quando conjugado à montagem, potencializaria a situação dramática do filme.

Embora sempre associado ao conceito de montagem, Eisenstein foi o primeiro a estudar a encenação minuciosamente. Ele fez a distinção entre *mise-en-scène*, a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; *mise-en-cadre* (*mise-en-shot*), a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e *montagem*, o encadeamento dos planos (BORDWELL, 2008, p.40)⁷⁵.

⁷³ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.33.

⁷⁴ BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008. 352p.

⁷⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. 233p.

Os escritos de Eisenstein (2002a⁷⁶ e 2002b⁷⁷) foram fundamentais para que a encenação fosse pensada em convergência com a montagem. Além disso, ele conseguiu separar os elementos da encenação em vias distintas, compreendendo a marcação da cena, a movimentação dentro do quadro e a forma como os fragmentos dos planos se justapõem para produzir significação. Essa aproximação entre os conceitos de montagem e encenação foi deixada de lado por muito tempo. Entre os anos 1950 e 1970, período de florescimento da crítica e das preocupações com a forma e a estilística nas obras cinematográficas, esses dois conceitos foram tomados, quase sempre, como instâncias opostas. E a questão da *mise-en-scène* passou a ocupar uma posição central nas discussões sobre o estilo e a representatividade de um determinado cineasta.

Para a tradição cinematográfica consolidada a partir da política de autoria, o diretor do filme passou a ser considerado definitivamente o encenador, tal qual já acontecia nas teorias voltadas para o teatro. Assim, a noção de cena também foi tomada da condição teatral e adaptada ao campo cinematográfico, definindo a cena como aquilo que compõe o quadro e as situações narrativas, para além dos personagens.

Isso serviu como forma basilar depois reinventada em função do cinema e suas múltiplas essências. Em pouco mais de 100 anos de história, a sétima arte foi se reconfigurando enquanto forma de expressão e adaptando essa querela de atribuições teatrais para sua atmosfera. Sendo assim, tanto a encenação quanto o encenador e a cena cinematográfica ganharam construtos particulares, diversificados, repaginados pelas marcas do tempo e das revisões conceituais. A crítica também desempenhou um papel relevante nesse aspecto, trazendo definições próprias em função da análise de filmes. Por esse motivo, Aumont (2006)⁷⁸ se questiona como é possível entender a encenação em função do cinema se, em sua própria origem, ela é um gesto do teatro.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. 159p.

⁷⁸ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa/Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.12.

Será que devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem? Ou tratar-se-á ainda de outra coisa mais vaga e profunda, uma espécie de qualidade que estabeleceria a diferença entre filmes com encenação e filmes sem encenação? (AUMONT, 2006, p. 12)⁷⁹.

O questionamento de Aumont (*Ibidem*)⁸⁰ proporciona compreender que o fenômeno da encenação apresenta um contexto de incongruências, no qual a faceta polêmica surge através das tentativas de estabelecimento dos lugares onde deveriam se inscrever os conceitos e as formas de encenar, o que obviamente cria cisões e novas indefinições. O autor pontua ainda que, em alguns momentos da história, o termo passou a designar uma condição fílmica negativa em excesso, direcionando a crença em algo relacionado à representação artificial, anti-natural etc. Outras vezes, a expressão foi tomada de modo muito positivo, como uma virtude essencial do ponto de vista cinematográfico, imbricado na própria arte. Para o estudioso, há indícios de que o debate sobre a encenação tomou outros rumos nos dias atuais. A teatralidade e a dramaturgia se distanciaram do cinema, na mesma medida em que a expressão passou a dispor de vários usos e ampliado o número de equívocos que o rodeiam.

Embora tenha feito parte do repertório da linguagem cinematográfica por muito tempo, a presença da *mise-en-scène* pouco foi notada pela maioria dos críticos até a Segunda Guerra Mundial. Com raras exceções, como os estudos de Eisenstein (2002a)⁸¹, a questão foi deixada em segundo plano, sendo tratada, até então, de maneira tímida por uma pequena parte de críticos. Se a figura do *metteur-en-scène* já era mencionada praticamente desde o surgimento do cinema, foi somente nos anos 1950 que se passou a enxergar definitivamente alguns cineastas como encenadores-totais, dotados de capacidade artística plena para tornar qualquer filme realizado um objeto de expressão autoral.

Os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* proporcionaram uma revolução ao pensamento cinematográfico desse período. Com a consolidação da chamada

⁷⁹ *Ibidem*, p.12.

⁸⁰ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa/Portugal: Texto & Grafia, 2006, p.108-126.

⁸¹ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. 233p.

política dos autores, apontada no ensaio basilar de Truffaut (2006)⁸², *Uma certa tendência do cinema francês* - e depois discutida com recorrência pelo corpo crítico da revista - o conceito de encenação passou a representar a nobreza do estilo de um cineasta. Dessa forma, é coerente afirmar que essa condição serviu como uma instância de qualificação da autoria, uma vez que os cineastas que dominassem a *mise-en-scène* e conseguissem imprimir seu estilo pessoal nos próprios filmes eram alçados ao patamar de grandes artistas, enquanto aqueles que não dispunham das mesmas características eram relegados ao posto de meros artesãos da indústria cinematográfica.

A redação da *Cahiers* se debruçou, sobremaneira, nas obras produzidas no cinema norte-americano feito antes da Segunda Guerra Mundial, realizadas principalmente por cineastas até então pouco aclamados no âmbito da crítica como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Joseph Losey e Otto Preminger. E a palavra *mise-en-scène* acabou sendo eleita pelos críticos para diferenciar o estilo, a estética e a visão de mundo de cada um desses cineastas em seus respectivos filmes.

Os críticos André Bazin, Alexandre Astruc, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Erich Rohmer e Claude Chabrol produziram uma série de ensaios que investigavam o conceito de encenação em função da análise de filmes, considerando a *mise-en-scène* como um caminho definidor da estilística do cineasta. Outro crítico muito importante que contribuiu para a edificação desse conceito, propondo caminhos de estruturação conjugados entre ação, forma, presença corpórea e espaço cênico foi Jacques Rivette.

Rivette deixa claro o que ele entende por *mise en scène*: um pensamento-em-ação, a encarnação de uma ideia, um movimento discursivo do pensamento e da percepção, uma imposição da forma e da organização rigorosa que a ordena e conduz. Acima de tudo, *uma arte de colocar os corpos em relação no espaço*. (OLIVEIRA Jr., 2011, p.1).⁸³

⁸² TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. In: O prazer dos olhos: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p.257-276.

⁸³ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Onde está a mise-en-scène?* Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=en/book/export/html/4697>>. Acesso em 10/out/2014.

Diante do que foi citado, é possível afirmar que, na concepção de Rivette (*apud* OLIVEIRA JR., 2011)⁸⁴, a tarefa do encenador é lidar com um conjunto de articulações sistêmicas ligadas à condução dos personagens no espaço enquadrado do plano, a partir de um controle rígido das ações e dos elementos de cena. A questão do corpo também é um fator importante para o sistema de *mise-en-scène* defendido por Mourlet (1959)⁸⁵, em seu texto ao mesmo tempo polêmico e seminal, *Sobre uma arte ignorada*, no qual a figura do ator ganha destaque. Para esse crítico, o aspecto corpóreo, caracterizado através dos personagens, dispõe de muita representatividade, tornando-o uma condição central para o desenvolvimento da encenação. Além disso, Mourlet (*Ibidem*)⁸⁶ preferiu decretar que tudo está na *mise en scène* e que, assim, o estilo do cineasta deveria se impor frente a qualquer outra modalidade de expressão.

Bordwell (2008)⁸⁷, por sua vez, trata da questão da encenação esquadrinhando obras específicas de diretores que atravessaram a história cinematográfica, compondo-a de um conjunto de representações e contextos particulares. A estética e a estilística são apresentadas em primeiro plano, e o quebra-cabeças vai sendo montado a partir de suas observações em torno dos principais filmes de Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien. Isto sem deixar de reforçar a influência e o atravessamento de outros autores, como Yasujiro Ozu e Michelangelo Antonioni, tanto para a organização das definições do seu conceito de encenação quanto para a atribuição deste conceito manifestado na análise dos filmes. O recorte epistemológico que ele propõe se inscreve desde o cinema mudo, passando pela transição para o sonoro e chegando ao cinema contemporâneo, mediante o estudo de produções com um espaçamento geográfico considerável (Japão, Grécia, Taiwan e França).

Diante disso, vale acentuar que Bordwell (2008)⁸⁸ é um autor essencial para esta discussão, primeiro, pela importância que dispõe no campo da pesquisa na área, tendo realizado estudos sobre o estilo do filme, a narração nas obras de ficção, a narratividade clássica no cinema hollywoodiano etc. Depois, porque se percebe

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ MOURLET, Michel. *Sur un art ignore*. Cahiers du Cinéma, nº 98, agosto de 1959, p.23-37.

⁸⁶ *Ibidem*, p.27.

⁸⁷ BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008. 352p.

⁸⁸ *Ibidem*, 352p.

que a forma como ele se lança no desvendamento da questão da encenação apresenta características singulares, buscando refazer alguns percursos históricos e apresentando outros caminhos.

Para Bordwell (2008)⁸⁹, a encenação pode ser compreendida como uma variante direta da *mise-en-scène*. Segundo o autor, a expressão solidificada através dos escritos de Bazin (1991)⁹⁰ serviria para discorrer indistintamente acerca das percepções da cena. De acordo com o estudioso norte-americano, Bazin (*Ibidem*)⁹¹ enxerga o conceito de encenação sem distinguir se ele se refere às percepções do cenário, da iluminação, do figurino, da maquiagem e da interpretação dos atores no quadro. Os estudos que Bordwell (*Ibidem*)⁹² realiza sobre a encenação tentam tratar dessas mesmas questões, no entanto, buscando separar a importância de cada uma delas, visando à construção estilística da imagem dentro do plano. Essa definição proposta pelo autor dispensa as movimentações de câmera e a presença da montagem na composição conceitual de ambos os termos. “Desse modo, o que se considera a imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo” (BORDWELL, 2008, p. 36)⁹³.

As afirmações chamam a atenção para a historiografia do termo *mise-en-scène*, que foi sendo tecida por críticos, pesquisadores e cineastas durante décadas. E o ponto de enlace defendido por Bazin (1991)⁹⁴ organizava-se em torno do plano-sequência e da profundidade de campo, aspectos nos quais tempo e espaço se colocam em consonância e produzem sentido e realismo através da imagem. São principalmente nas críticas escritas por ele sobre os filmes do cineasta italiano Roberto Rossellini, além de autores contemporâneos, como Bresson, Cocteau e Renoir, que foram sedimentadas essas condições para o fortalecimento da essência da *mise en scène* no âmbito da crítica de cinema. Todavia, Bordwell (2008)⁹⁵ enfatiza que, aos poucos, esse termo foi ganhando um caráter ainda mais nebuloso.

⁸⁹ *Ibidem*, 30-37p

⁹⁰ BAZIN, André. *O Cinema* - ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, 164p.

⁹¹ *Ibidem*, 15p

⁹² BORDWELL, David. *Ibidem*, 36.

⁹³ BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008, p.36.

⁹⁴ BAZIN, André. *O Cinema* - ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.54-65.

⁹⁵ BORDWELL, David. *Figuras* *Ibidem*, p.33

Os jovens críticos ultrapassaram Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito de opinar sobre a montagem, ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise-en-scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p. 33)⁹⁶.

Ao longo do tempo, as apropriações do termo foram fazendo com que o mesmo se diluísse em várias poças conceituais. Outros importantes críticos da revista *Cahiers du Cinéma* incluíram definições distintas para a sua composição. Truffaut (2006)⁹⁷, por exemplo, preferia convergir suas análises para o posicionamento da câmera, a seleção do ângulo, a duração temporal do plano e os gestos realizados pelos atores em cena.

Além disso, outros críticos foram canibalizando conceitos já formulados, adaptando outras atribuições recentes, cunhando novas formas de definição, e o termo *mise-en-scène* ficou ainda mais complexo de ser fechado numa só atribuição. Na mesma época, a revista *Présence du Cinéma* preferia se distanciar dessas definições, encaminhando-se para a defesa da *mise en scène* como forma de criação de significados, através de cineastas que se utilizavam de ângulos inusitados e efeitos de iluminação salientes.

Sendo assim, Bordwell (2008)⁹⁸ prefere fincar sua própria definição sobre a encenação cinematográfica, sendo que, evidentemente, ela não isenta as controvérsias que surgem a partir desta escolha. As dificuldades que cercam a questão da encenação no cinema aparecem cada vez mais presentes, ainda mais considerando suas formas para a análise de filmes produzidos recentemente, longe dos cânones desse corpo crítico dos anos 1950 e 1960. Para estudar o estilo do cineasta norte-americano contemporâneo Quentin Tarantino, Baptista (2010)⁹⁹

⁹⁶ *Ibidem*, p.33

⁹⁷ TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. In: O prazer dos olhos: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, 351p.

⁹⁸ BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008, p.36.

⁹⁹ BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papyrus, 2010, p.17.

retoma o conceito de encenação defendido por Bordwell (2008)¹⁰⁰ e propõe algumas diferenciações que ajudam a compreender as possibilidades de análise de obras do cinema moderno.

A encenação é um dos quatro aspectos da *mise-en-scène* (os outros são a iluminação, a performance e a ambientação). O enquadramento é um dos componentes da fotografia. Enquadramento e encenação compreendem várias escolhas de estilo, que distinguem o trabalho de um diretor, como a posição de câmera, a posição dos atores, a disposição dos objetos e a locação. Embora o enquadramento seja, tecnicamente falando, parte da fotografia, num cinema mais autoral costuma ser, sobretudo, responsabilidade do diretor. (BAPTISTA, 2010, p.17).¹⁰¹

Diante dessas percepções, o autor se mostra firme na separação das instâncias cênicas, e isto acarreta na definição de uma encenação que segue em consonância com o estilo de um determinado cineasta, levando em consideração suas escolhas no momento da filmagem. Desse modo, Baptista (*Ibidem*)¹⁰² enfatiza o processo de construção do filme, o que pode ser considerado importante na encenação proposta em diversas obras cinematográficas contemporâneas e que, junto aos conceitos apresentados neste capítulo, serão levados em consideração no transcorrer da tese, com o intuito de fundamentar a investigação das formas cinematográficas configuradas pela obra de Rainer Werner Fassbinder, com foco direcionado para o longa-metragem *O casamento de Maria Braun*, selecionado para compor o *corpus* desta pesquisa.

Como dito, a construção da encenação no cinema de Fassbinder aponta para uma influência marcante herdada dos filmes de outro cineasta alemão, Douglas Sirk, sobremaneira pela inclinação ao caráter melodramático instaurado por ambos. Fassbinder (1988)¹⁰³ afirmava que os trabalhos realizados por Sirk, principalmente os filmes produzidos nos Estados Unidos, acabaram contribuindo para a transformação de seu estilo cinematográfico.

Aumont (2004)¹⁰⁴ aponta que essa relação entre Fassbinder e Sirk no plano do melodrama propõe ao mesmo tempo estranheza e identificação para com o

¹⁰⁰ BORDWELL, David. *Ibidem*, p.17. p.36.

¹⁰¹ BAPTISTA, Mauro. *Ibidem*, p.17.

¹⁰² *Ibidem*, p.17.

¹⁰³ FASSBINDER, R.W. A Anarquia da Fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.13-22.

¹⁰⁴ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004, p.104.

espectador. Em outras palavras, o teórico interpreta que o distanciamento causado pela artificialidade nos filmes dos dois, marcados caracteristicamente pelo caráter melodramático, favorece também a tomada de consciência do espectador em relação ao que é apresentado na tela. Ainda segundo Fassbinder (1988)¹⁰⁵, esse estilo de filme produzido por Sirk e depois adaptado por ele mesmo, propunha a exacerbação de sentimentos, gestos e ações de tal maneira que o espectador poderia se desviar da história contada para refletir sua realidade própria.



Figura 13: *Tudo que o céu permite* – Filme dirigido por Douglas Sirk em 1955.



Figura 14: *O medo devora a alma* – Filme dirigido por Rainer Werner Fassbinder em 1974.

¹⁰⁵ FASSBINDER, R.W. *Ibidem*, p.13-22.

Assim sendo, o realismo emerge como outro fator presente para a compreensão dos modos de encenação adotados por Fassbinder. Mas, como defende Aumont (2004)¹⁰⁶, esse realismo não está calcado no prolongamento do plano ou na não-manipulação da imagem buscada por cineastas como Roberto Rossellini ou Dziga Vertov. Além disso, nem tampouco é aferido pela utilização de atores não-profissionais ou cenários naturais como mecanismos expressivos da composição da realidade. O teórico ainda enfatiza que tal percepção de realismo também não está atrelada ao sentido de objetividade imagética, auto-invisibilidade ou à ausência da montagem, como compreendia Bazin (1991)¹⁰⁷.

Ao contrário disso tudo, a noção de encenação cinematográfica articulada por Fassbinder visa encontrar o realismo confrontando-o com aspectos antinaturais de representação, trazendo ecos das aplicações e características literárias de Émile Zola. Aumont (2004) coloca que, quando o realismo surgiu, tanto na literatura quanto na pintura, o mesmo se definia como uma oposição marcante aos movimentos que o precederam: “O realismo francês do final do século XIX enfatizou assim um ponto de vista muito subjetivo e, contraditoriamente, uma construção documental dos mundos imaginários da ficção” (*Ibidem*, p.77)¹⁰⁸.

Portanto, esse pressuposto realista de encenação também presente nos filmes do cineasta alemão dialoga justamente com a subjetividade interpretativa do mundo, construída pelo artista através de seu código de linguagem. Dessa forma, Fassbinder (1998)¹⁰⁹ defendia que, quanto mais pessoais fossem seus filmes, mais eles poderiam desbravar a realidade do país onde eram feitos. E, para compor esses traços próximos à realidade, o cineasta lançou mão de um estilo cinematográfico dotado de artifícios, maneirismos e formas de exagero que servem para acentuar esse mundo real destroçado que seus filmes apresentam.

Na análise do filme *O casamento de Maria Braun* (1979), os conceitos trazidos neste capítulo dão suporte às reflexões desenvolvidas, evidenciando os

¹⁰⁶ AUMONT, Jacques. *Ibidem*, p.104.

¹⁰⁷ BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.54-65.

¹⁰⁸ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004, p.77.

¹⁰⁹ FASSBINDER, Rainer Werner. *A Anarquia da Fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.13-22.

procedimentos de encenação constituídos por Fassbinder, diante de uma estrutura narrativa ambientada na Alemanha dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial.

Sobre as definições de encenação, adota-se, em partes, a noção fundamentada na tradição de pesquisa francesa em relação ao conceito de *mise-en-scène* e suas aplicabilidades, como levantou Bazin (1991)¹¹⁰. Porém, a reordenação desse conceito ao longo dos anos possibilitou a inclusão e a contemplação de outras plataformas analíticas, como as defendidas por Bordwell (2008), que lança um olhar para as escolhas artísticas do diretor, em função da narração de uma história, tendo consciência sobre a existência de um espectador a quem o filme se destinará na sala de cinema, televisão ou outros meios, cujo potencial também será considerado na análise de *O casamento de Maria Braun*.

Em linhas gerais, o filme consegue sintetizar diversos procedimentos trazidos pelas formas de encenação da obra *fassbinderiana*, representando os rastros deixados pela Segunda Guerra Mundial em solo alemão, transitando ao mesmo tempo por entre as formas melodramáticas e realistas de recomposição de um período histórico, fator recorrente em quase toda a filmografia do diretor. Diante dessa premissa, o intuito desta pesquisa é analisar a convivência e o confronto entre procedimentos dissonantes trazidos à baila pelo cineasta, percebendo alguns caminhos que podem contribuir para a compreensão de seu estilo de encenação cinematográfica e das potencialidades autorais que atravessam sua obra.

O conceito de encenação cinematográfica que utilizo no decorrer desse livro é inegavelmente tributário da noção de *mise-en-scène*. [...] Apesar disso, é importante destacar algumas distinções que traço. Os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos, o que farei a seguir. Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. (BORDWELL, 2008, p.36)¹¹¹.

Para a configuração da análise do filme, serão levados em consideração os elementos trazidos por Bordwell (2008) na citação acima, enfatizando, sobretudo, algumas questões presentes no conceito de encenação cinematográfica

¹¹⁰ BAZIN, André. *O Cinema* - ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.54-65.

¹¹¹ BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008, p.36.

descortinado, permitindo distinções entre as utilizações técnicas e artísticas dentro das formas de percepção acerca da iluminação, cenário e intervenção dos atores, diante do controle estético arregimentado por Fassbinder.

O teórico ainda acrescenta a composição de cena, evidentemente, como um dos elementos estéticos pertencentes ao prisma conceitual de encenação cinematográfica, o que também será considerado por esta pesquisa. Ademais, é preciso ressaltar que esta tese adota as predileções metodológicas reforçadas pela análise fílmica, que permitem designar aos postulados narrativos, estéticos e dramatúrgicos um conjunto de atribuições e percepções relacionadas à interpretação de seus mecanismos de representação visual, sonora, textual e dramática, considerando seu encadeamento e suas disjunções.

Em suma, a obra de Rainer Werner Fassbinder é caracterizada pelo embate entre a rigidez do controle dos enquadramentos, cenários, iluminações, planos, angulações e movimentações de câmera, em função da concessão de pressupostos de liberdade para a movimentação de seus atores e atrizes diante dos espaços e tempos modulados por seus filmes. Levando a cabo representações temáticas e narrativas que buscam confrontar o caos e os conflitos presentes nas sociedades alemãs do século XX, frente às tradições sociais, políticas e culturais herdadas por diversas gerações, o cineasta estabelece formas anárquicas de constituição estilística, organizadas em meio às possibilidades de fabulação de elementos, situações e personagens históricos.

CAPÍTULO 2

AS CONSTRUÇÕES DO PÓS-GUERRA

2.1. A história crônica

“Outro grande ausente é Fassbinder. O militantismo político fez com que passássemos ao largo de um cineasta tão decisivo, tão criativo como Rainer Werner Fassbinder. O remorso ainda pulsa!”

(Serge Toubiana)¹¹²

No decorrer de sua carreira, tanto no teatro quanto no cinema, Fassbinder estabeleceu um conjunto de métodos de concepção estilística dedicados a tentar repensar e reencenar a história recente da Alemanha. Através deles, o cineasta buscou estruturar lacunas que pudessem funcionar como base para a reavivação ou reconstrução das vivências caóticas e catastróficas sofridas pelo país no último século. Em toda a sua filmografia, a questão da representação histórica é um dos fatores que vão perpassar narrativas e arcabouços estéticos desvelados por esse cinema.

Quando Fassbinder morreu em 1982, os obituários em todo o mundo viam nele o principal representante não só do Novo Cinema Alemão, mas da nova Alemanha. Seus lemas eram sempre furiosos, impiedosamente críticos, honestos, incorruptíveis, simbolizavam o espírito de 68, o farol de raiva hipócrita e integridade estética. Nem sempre foi assim, e de fato a noção de representação alemã de Fassbinder tem algo à primeira vista bastante improvável. A fim de entender como essas avaliações obituárias poderiam ter surgido, e quantos julgamentos descontínuos são escondidos dentro das homenagens enjoativas, é preciso dar um passo atrás e considerar o que significa para um cineasta como Fassbinder, cuja vida foi tão ofuscada por seu trabalho para "representar" qualquer coisa além de si mesmo. (ELSAESSER, 1996, p.13)¹¹³

Como indica o pensamento citado, para poder compreender a obra de Fassbinder como um postulado direcionado a fabular os acontecimentos que marcaram a Alemanha durante o século XX, é importante se distanciar da euforia condicionada pelo tom libertário apresentado por seus filmes e designar operações

¹¹² TOUBIANA, Serge. *Avanti!* In: DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.12.

¹¹³ ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder Germany: history, identity, subject*. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996, p.13.

analíticas que, por sua vez, visam entender os modos de representação dos conceitos e fatos históricos inseridos nesse contexto enquanto um fator indissociável para a constituição desse modo de criação artística.

Todavia, os filmes e, conseqüentemente, os métodos de encenação presentes neles abrem caminho para que se questione qualquer tipo de abordagem histórica, uma vez que a atmosfera alegórica encenada não parece querer mirar a recondução dos fatos, mas, sim, reconstruí-los à sua maneira, de acordo com as condições e experiências estruturadas por um ponto de vista artístico e não necessariamente factual.

Com suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin (1987)¹¹⁴ foi um dos mais importantes pensadores a ter lançado um olhar sobre a compreensão e o redimensionamento dos fatos em função das vivências e transitoriedades históricas presenciadas no século XX. Entendendo a história como um pressuposto científico voltado para a análise crítica dos discursos e abordagens constituídas em um determinado período, o filósofo rechaça a ideia de uma história galvanizada por um passado consolidado e factível. Assim, ele sublinha que a construção discursiva se imiscui às concepções históricas, devendo levar em consideração todo um aparato de condições que circundam a produção e a difusão do conhecimento.

As teses foram escritas em 1940, meses anteriores à morte do autor, época em que as disputas por território e poder se acentuavam cada vez mais, numa Europa sitiada pelos domínios do fascismo e do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial. Propondo uma leitura cheia de imprecisões e pontos de indeterminação, o teórico direciona sua análise em função da tentativa de compreensão dos processos de reescrita históricos existentes a partir da rememoração constante dos fatos e de seus possíveis caminhos de interpretação. Nesse sentido, o pesquisador estabelece um embate frontal em relação à noção de uma história meramente decalcada por atributos constituídos através de elementos lineares e progressivos, assim como também articula uma forma de estruturação histórica que busca a aproximação entre o processo de escrita e compreensão do texto com as experiências vivenciadas no período em que foi escrito.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia, técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-232.

Michael Löwy, um dos mais importantes investigadores das teses *benjaminianas* sobre a concepção moderna de história, aponta que “os conceitos de Benjamin não são abstrações metafísicas, mas se relacionam com experiências concretas.” (*Ibidem*, 2005, p. 38)¹¹⁵. Por esse motivo, o comentarista avalia as teses de acordo com o contexto em que elas foram elaboradas, bem como abre espaço para que elas sejam tomadas como ponto de partida para a percepção de outras situações inseridas no contexto da história europeia moderna e da história judaica antiga, cujas influências circulam alguns desses conceitos. A concretude em torno da tese permite que a reflexão proporcionada por Benjamin corporifique uma perspectiva capaz de compreender que os relatos narrados e escritos estão inclinados historicamente sob a ótica dos vencedores em relação aos derrotados, chamando a atenção para a complexidade existente nesse processo.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o juízo final. (BENJAMIN, 1987, p.223 – grifos do autor)¹¹⁶

Tomando como base a terceira tese acerca dos conceitos de história escrita pelo filósofo alemão, a figura do cronista da história é trazida para simbolizar a obsessão construída por Fassbinder em torno das possibilidades de contar e recontar aspectos constituídos pela história recente da Alemanha. Mas, primeiro, é preciso salientar que a aproximação entre a ideia de um cronista da história em pleno avizinhamiento em relação à representação do cineasta e sua constituição discursiva também podem operar disjunções que escapam dos pressupostos conduzidos por esta pesquisa.

Contudo, apesar do risco, há no processo de reescritura da história uma possibilidade de aproximação que permite a essas duas figuras o compartilhamento

¹¹⁵ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.38.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Tese III - Sobre o conceito de história*. In: *Magia, técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.223.

de posturas, em vista da transformação consolidada pelo mundo diante dos seus olhos, pois tanto o cineasta quanto o cronista têm a possibilidade de narrar os fatos, trazendo consigo influências capazes de transfigurá-los e torná-los uma partícula inventiva e pertencente às condições discursivas de quem os narra.

O exemplo do cronista para ilustrar essa exigência pode parecer mal escolhido: não é ele que a figura paradigmática daquele que escreve a história do ponto de vista dos vencedores, dos reis, dos príncipes, dos imperadores? Mas Benjamin parece ignorar deliberadamente esse aspecto: escolheu o cronista porque ele representa essa história “integral” que ele afirma ser seu desejo: uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que seja insignificante, e para a qual nada está perdido. (LÖWY, 2005, p. 54)

117

Como pode ser observado através do pensamento de Löwy (*Ibidem*), a própria figura do cronista estabelece questionamentos quanto à sua escolha para exemplificar essas condições de narração da história diante da polarização entre vencedores e vencidos. Nesse sentido, a caracterização *benjaminiana* acerca desses polos são menos antagônicas que complementares, uma vez que o autor considera que Benjamin as define como partes de um grande constructo voltado para a consolidação discursiva de perspectivas e experiências consolidadas entre a passagem do passado para o presente.

No entanto, embora essa dissonância se estabeleça de maneira bem fundamentada, quando se pode retornar à aproximação entre as figuras do cronista do tempo e do cineasta, um fator que surge de maneira essencial é a possibilidade de ambos reconstruírem os fatos com o intermédio de suas próprias experiências, sejam elas vivenciadas no momento em que os fatos se procedem ou depois, quando já se tornaram um objeto de rememoração permeado por várias condições de influência e atravessado pela passagem do tempo e pelas ações da sociedade.

Desse modo, ao fazer essa aproximação, a ideia é buscar compreender a figura de Fassbinder como um cineasta capaz de narrar o passado, reconstituindo-o de acordo com suas próprias perspectivas de mundo, açoitadas por experiências pessoais que se organizam de maneira cambaleante diante dos elementos

¹¹⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.54.

escolhidos para representar a história. Fassbinder, portanto, ao entender a representação da história como um elemento fundamental para a encenação em seus filmes, oferece condições propensas ao ato de reescritura crônica dos fatos. Diante dessa premissa, pode-se perceber que a tangência em torno da narração factual possibilita a criação de um universo específico que lança olhares direcionados à história, mas que não se furta em reconfigurá-la e, ao mesmo tempo, considerá-la como um objeto transformado em relação às experiências que se vivenciam com a passagem do tempo e com a investigação dos fatos.

No entanto, o que se busca estabelecer a partir dessas aproximações entre o cineasta e a possibilidade de recontar a história, levando em consideração suas próprias perspectivas, é o fato de Fassbinder retornar ao contexto da história alemã do século XX para compor a narratividade e os modos de encenação articulados em seus filmes. Ao longo de sua trajetória, o diretor se propôs a reestruturar as transformações sociais, políticas e econômicas decorridas em seu país, trazendo elementos estruturados em períodos em que ele não necessariamente vivenciou.

Porém, a partir de uma tradição histórica que vai sendo desenhada de geração em geração, os fatos foram experimentados pelo cineasta, considerando sua origem e as condições discursivas que possibilitaram sua perpetuação. Contudo, de modo paralelo, o ato de filmá-los entabula novas condições que levam em consideração o ponto de vista do cineasta e as prerrogativas específicas do período no qual o registro cinematográfico foi feito.

Sendo assim, ainda que nem todos os filmes do diretor tenham a noção de representação da história da Alemanha como um fator evidente em suas narrativas, a perseguição deste tema se faz até mesmo quando as obras em questão tratam de outras abordagens e situações contextuais, de modo que a história recente alemã estará em um segundo plano, compondo o fractal narrativo que se estabelece diante dos espectadores, permitindo um olhar sutil sobre a interpretação dos fatos e a noção de passado que se reconstrói ativamente através do presente.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a população alemã teve que lidar com uma sucessão de traumas de grandes proporções, dentre os quais a humilhação causada pelo apoio a Hitler e suas atrocidades, o peso do fracasso promovido pela derrota aos Aliados, a consequente perda da autonomia no âmbito econômico, a divisão territorial imposta por outros países, a presença dos

escombros nas várias cidades arruinadas pelos conflitos, os estigmas da barbárie proporcionada pelo Holocausto, o fardo deixado pelas heranças do pensamento nazista em algumas camadas da sociedade¹¹⁸, sem se esquecer de mencionar os inesgotáveis vestígios da carnificina legada pelas mortes provocadas nos campos de extermínio. Além disso, havia um grande dilema presente no processo de reconstrução da Alemanha no pós-guerra, que se instaurou a partir da quase impossibilidade de uma convivência amistosa entre os remanescentes do nazismo e os povos e grupos étnicos massacrados pelo regime, como define Von Plato (2000):

Na própria Alemanha morreram cerca de 6 milhões de civis, entre os quais dois milhões de expedidos do Leste, mais de meio milhão de vítimas de bombardeios, pelo menos sete milhões de soldados enviados para prisões de guerra, cerca de 15 milhões de evacuados, em geral mulheres e crianças. Dois milhões foram feridos. Pelo menos 2/3 das pessoas não estavam na sua terra. [...] Aproximadamente 14 milhões de alemães fugidos do Exército Vermelho foram expulsos e tiveram que se estabelecer nas quatro zonas de ocupação, nas quais a Alemanha foi dividida. Tiveram que viver sob condições desastrosas. Parece-me que estas circunstâncias não oferecem a melhor base para se lidar com os crimes nazistas. Todos esses alemães, muito diferentes entre si, velhos habitantes e refugiados, ex-soldados e mulheres evacuadas, grande número de antigos nazistas - a sexta parte da população adulta foi organizada no campo nazista -, os chamados *Mitläufer* (seguidores) e o pequeno número de oponentes e sobreviventes tiveram que viver juntos depois da guerra. (VON PLATO, 2000, p.119 – 120)¹¹⁹

Judeus, ciganos, negros, deficientes físicos, homossexuais, dentre outros tantos representantes das camadas populacionais mais afetadas pela política genocida implantada durante o nazismo teriam que conviver com uma parcela substancial da sociedade alemã que, nos últimos anos, havia compartilhado e defendido a ideologia nazista. Numa Alemanha fraturada, as diferenças e suturas provocadas pelas marcas do período de guerra passariam a estruturar as

¹¹⁸ Segundo Judi (2008), assim que a Guerra acabou na Europa, em 1945, a Alemanha dispunha de 8 milhões de habitantes nazistas. Por conseguinte, os procedimentos dos Aliados em prol da diluição do pensamento e da ideologia nazista na sociedade alemã foram paulatinos. Cf. JUDI, Tony. *Primeira Parte - Pós-guerra: 1945 – 1953*. In: *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945*. São Paulo: Objetiva, 2008. p. 49 – 50.

¹¹⁹ VON PLATO, Alexander. *Traumas na Alemanha*. In: *História Oral: desafios para o século XXI*. ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa Oswaldo Cruz/ CPDOC, 2000. p. 119-120.

dificuldades de reconstrução. Ainda segundo Von Plato (2000)¹²⁰, apesar da catastrófica política de Hitler ter sido derrotada, as cicatrizes proporcionadas por ela durante a Segunda Guerra Mundial ficaram marcadas nos sobreviventes dos campos de concentração e deixaram rastros incontornáveis, com os milhões de civis assassinados pelo regime nazista.

A perenidade dessas cicatrizes é um dos fatores que marcam essa Alemanha arruinada, à procura de uma incessante reconstrução civil, moral e econômica. Entretanto, nem o tempo nem as diversas transformações sociais que reconduziram a nação novamente a um alto grau de representatividade política mundial foram capazes de apagar os vestígios deixados pela guerra.

Na cultura alemã, a permanência dos rastros de destruição provocados pela guerra também contribuiu para a demarcação de um ciclo de representações artísticas que vem sendo realizado há décadas, possibilitando a articulação de um conjunto de obras que buscam refletir sobre as marcas estabelecidas pelos anos de terror e barbárie.

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas. Assim como os romances, as formas pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori* (VANOYE & GOLLIOT-LÉTÉ, 2004, p. 23, grifos dos autores).¹²¹

No cinema alemão, desde os anos 1960 até os tempos atuais, esse campo de representações tem obtido sua própria relevância através da realização de um conjunto consistente de filmes que visam discutir assuntos relacionados com a Segunda Guerra Mundial e com o processo de reconstrução alemã nos anos subsequentes à guerra, produzidos ao longo das décadas pelos mais diversos cineastas, proporcionando, por conseguinte, perspectivas autorais, estéticas e narrativas bastantes distintas, além de contribuírem para a composição de um fractal de formas de abordagem temáticas.

¹²⁰ VON PLATO, Alexander. *Traumas na Alemanha*. In: História Oral: desafios para o século XXI. A LBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa Oswaldo Cruz/ CPDOC, 2000. p. 119.

¹²¹ VANOYÉ, Francis; GOLLIOT-LETÉ Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2004, p.23.

À luz de Thomsen (1997)¹²², a criação cinematográfica de Fassbinder é identificada como pertencente ao Novo Cinema Alemão, movimento estético e político que começou a tomar forma durante as manifestações feitas no Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, em 1962, quando jovens cineastas protestaram contra a estrutura do cinema desenvolvido na Alemanha Ocidental daquela época. Os cineastas que compõem o chamado Novo Cinema Alemão (Alexander Kluge, Werner Herzog, Edgar Reitz, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Schroeter, Peter Schamoni, Hans-Jürgen Syberberg, entre outros) dialogaram com as construções discursivas promovidas pela Nouvelle Vague e por outros movimentos de renovação cinematográfica insurgentes nos anos 1960 e 1970 ao redor do mundo.

Com o fim da guerra, após o período que compõe a divisão do país em quatro Zonas de Ocupação administradas pelos países Aliados, o território alemão foi separado em duas partes, cabendo aos americanos o objetivo de estabelecer um processo de reestruturação política e econômica no lado ocidental, enquanto à União Soviética seguiriam os auspícios de reorganização da parte oriental.

No lado oriental, logo foi criada a DEFA (Deutsche Film AG), uma empresa controlada pelo Estado com intuito de monopolizar a produção cinematográfica na República Democrática Alemã, consolidando diversos filmes demarcados por composições estéticas suntuosas, que tinham como objetivo a crítica ao nazismo. Já na parte ocidental, o controle imposto pelos norte-americanos possibilitou a ampliação cada vez mais contundente de filmes feitos em Hollywood sendo exibidos em solo alemão. Em contrapartida, poucos foram os investimentos para a revigoração de uma indústria cinematográfica alemã, conforme analisa Cánepa (2009)¹²³.

Dessa forma, poucos cineastas novos surgiram durante esse período de transição da guerra para o processo de reconstituição da República Federal da Alemanha, nos anos 1940 e 1950. Curiosamente, apesar de muito concentrada, essa produção continuou existindo, e alguns dos poucos cineastas que permaneceram em atividade no país tinham colaborado artisticamente para o regime

¹²² THOMSEN, Christian Braad. *Fassbinder: the life and work of provocative genius*. Londres/Reino Unido: Faber and Faber, 1997. 357p.

¹²³ CÁNÉPA, Laura Loguércio. *Cinema Novo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006. p. 311-330.

nazista, tais como Hans Deppe e Peter Ostermayr – que depois da guerra adotou o pseudônimo de Paul May.¹²⁴

Mas, desde então, esses diretores passaram a realizar filmes que circunscrevessem no gênero artístico conhecido como *Heimat*, que traziam consigo escassas potencialidades artísticas e obtinham um espaço possível no mercado distribuidor, para poderem confrontar o domínio da cinematografia norte-americana. Suas abordagens narrativas apresentavam um tom idílico e distanciado dos anos de escombros ou das tentativas de reconstrução do país, abrindo caminho para o surgimento do Novo Cinema Alemão.

É evidente que isso não se deu sem protestos e tentativas de superação (empreendidos, sobretudo, por intelectuais que pertenciam a clubes de cinema), mas, de maneira geral, poucos filmes da Alemanha Ocidental na década de 1950 tiveram impacto artístico para público e crítica. Tais filmes, em sua maior parte dramas familiares e comédias cotidianas, encaixavam-se no modelo conhecido como Heimatfilm (“filme da terra natal” ou “filme de pátria”), nascido na década de 1930 e incentivado pelo regime nazista como forma de evocação de uma vida provinciana idealizada. Mais de 300 heimatfilms foram produzidos nesse período – e distribuídos no país por empresas norte-americanas. (CÁNEPA, 2005, p.313)¹²⁵

O Manifesto de Oberhausen surgiu como uma forma de revolta direcionada tanto à baixa qualidade dos filmes alemães que ocupavam a pequena fatia dedicada a eles nas salas de cinema, quanto às condições quase nulas de incentivo governamental para a produção cinematográfica local. Em pouco tempo, o movimento ganhou força e passou a ser ouvido com mais consistência pelo governo. Alguns anos depois, esses cineastas conseguiram financiamento público para realizarem seus primeiros filmes de longa-metragem e, muito rapidamente, mudando a história do cinema alemão.

Rainer Werner Fassbinder, mesmo não sendo um dos signatários do movimento, logo se tornou um dos seus principais artífices, sendo considerada sua morte, inclusive, um dos marcos que simbolizam o declínio do Novo Cinema Alemão.

¹²⁴ Cf. KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Boston: Harvard University Press, 1992, p.3-23.

¹²⁵ CÁNEPA, Laura Loguércio. *Cinema Novo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 313.

De acordo com Aumont (2004)¹²⁶, Fassbinder conseguiu espaço no cinema quando o *Kuratorium Junger Deutscher Film*¹²⁷ foi formado, colocando fundos públicos à disposição de jovens artistas, processo catapultado pelo Manifesto de Oberhausen. Sua atuação como diretor de teatro e o contato constante com diretores de cinema de vanguarda na Alemanha facilitaram o seu ingresso na sétima arte.

Em 1966, ele realizou três curtas-metragens (*Der Stadtstreicher*; *This night e Das kleine Chaos*)¹²⁸ que podem ser considerados embriões para as suas pretensões cinematográficas nos anos posteriores. O primeiro longa-metragem do diretor, *O amor é mais frio que a morte* (*Liebe ist kälter als der Tod*), foi realizado somente três anos depois, em 1969.

2.2. O pós-guerra encenado

A trilogia do pós-guerra ou trilogia BRD (Bundesrepublik Deutschland) é uma das mais importantes incursões cinematográficas de Rainer Werner Fassbinder acerca da representação de aspectos históricos pertencentes à Alemanha do século XX. Através dos filmes *O casamento de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) e *O desespero de Veronika Voss* (1982), o cineasta compõe um fractal de situações protagonizadas por três personagens femininas, indicadas no título de cada uma das obras. Para narrar as experiências vividas por elas, tais obras são constituídas a partir de uma ambientação grandiloquente realizada quase integralmente em cenários que tentam emular os anos do pós-guerra alemão.

Com ambientação situada entre as décadas de 1940 e 1950, esses filmes constituem mecanismos de encenação demarcados por tonalidades artificiosas, voltados para a tentativa de fabulação e reconfiguração dos acontecimentos apresentados. *O casamento de Maria Braun* tem seu começo permeado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, passando pelo período das Zonas de Ocupação e terminando em 1954, quando a República Federal da Alemanha vivia o seu milagre

¹²⁶ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004, p.104.

¹²⁷ O termo é frequentemente traduzido para a língua portuguesa como *Conselho de Curadores da Produção Cinematográfica Jovem Alemã*.

¹²⁸ Os primeiros curtas-metragens de Fassbinder não foram lançados no Brasil ou em qualquer outro país de língua portuguesa, mas podem ser traduzidos no sentido literal, respectivamente, como *O vagabundo*, *Esta noite* e *O pequeno caos*.

econômico e comemorava o triunfo da seleção de futebol na Copa do Mundo. Já *Lola* tem sua narrativa ambientada em 1957, representando um período posterior ao que é evidenciado nos dois outros filmes da trilogia. Por fim, *O desespero de Veronika Voss* encerra a trilogia, configurando um recorte diegético circunscrito durante o ano de 1955.

Embora tragam muitos atravessamentos estilísticos perceptíveis, as três obras apresentam também algumas diferenças estéticas. A mais evidente delas é a composição de paleta de cores muito distintas em cada uma delas. *O casamento de Maria Braun* é constituído por matizes mais soturnas, com predomínio de variação de cores aproximadas do cinza, contrastando, deliberadamente, com alguns eventuais elementos de cores mais vibrantes, como, por exemplo, o vermelho. *Lola* já traz uma coloração mais berrante, sobretudo acentuada pelas luzes do cabaré que abriga as principais cenas do filme. Em contrapartida, *O desespero de Veronika Voss* traz uma fotografia integralmente revelada em um preto e branco contrastado, essencialmente caracterizada pela homenagem que faz aos filmes expressionistas realizados pela UFA¹²⁹.

A questão da referencialidade é outro fator que atravessa a trilogia do pós-guerra. Cada um dos filmes rememora um período histórico específico e realiza uma operação de reescritura de suas características factuais, lançando olhares referenciais acerca da história da Alemanha, encenando-a sob uma perspectiva autoral. Além disso, as duas últimas obras dialogam com influências marcantes na carreira de Fassbinder, como os trabalhos melodramáticos do alemão Douglas Sirk, a estilística e as questões filosóficas disformes trazidas pelo cinema expressionista, bem como proporcionam uma estrita aproximação com obras do austríaco Billy Wilder e do alemão Josef von Sternberg, reconfigurando bases narrativas apresentadas pelos filmes *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950) e *O Anjo azul* (*Der Blau Engel*, 1930), respectivamente.

Por fim, os três filmes obtiveram uma repercussão crítica e uma grande adesão de público quando foram lançados, tendo sido selecionados para alguns dos principais festivais de cinema do mundo, como Cannes, Veneza e Berlim. Neste

¹²⁹ As siglas UFA dizem respeito à Universum Film Aktiengesellschaft, maior companhia de cinema alemã entre 1917 e 1945, passando por duas fases importantes na cinematografia do país, o expressionismo alemão e o cinema nazista.

último, *O desespero de Veronika Voss* foi consagrado com o Urso de Ouro, prêmio principal do evento.

2.2.1. O casamento de Maria Braun

O casamento de Maria Braun (1979) é iniciado com a sequência da consolidação do matrimônio entre Maria (Hanna Schygulla) e Hermann (Klaus Löwitsch), um oficial do exército nazista. No entanto, ao invés de serem ouvidos os tons melódicos da marcha nupcial de Mendelssohn, escutam-se sons de bombardeio, explosões, desmoronamentos e o choro angustiante de um bebê atravessando o extracampo. Tais sonoridades eclodem sob as imagens de uma Alemanha caótica e cheia de escombros, representando o fim da Segunda Guerra Mundial e evidenciando as ruínas deixadas por ela.

Em seguida, Hermann desaparece diante dos bombardeios. A partir de então, os destroços existentes nos espaços urbanos representados constroem um paralelismo simbólico com a devastação pessoal de Maria, personagem cujas impossibilidades de esquecimento tornam-se incontornáveis. Dia após dia, ela caminha pelas ruas à procura do marido desaparecido, com um cartaz de papelão carregando seu nome e uma foto de identificação sobre as costas.

Além disso, é subjacente a escassez econômica nesse país esfacelado, sendo mostrada de maneira incisiva, por meio de imagens que configuram um panorama de desolação, como numa cena em que uma guimba de cigarro é disputada à tapa, depois de jogada ao chão por um oficial do exército estadunidense. Contudo, as agruras financeiras sofridas parecem representar um pesar menor que o sofrimento de Maria, que espera incessantemente o retorno de seu marido. Em linhas gerais, pode-se considerar que *O Casamento de Maria Braun* é, sobretudo, um filme sobre esperas e recomeços, ou, melhor ainda, sobre esperas extenuantes e recomeços abruptos.



Figura 15: *O casamento de Maria Braun* – Maria caminha pela cidade arruinada pela guerra, com um cartaz de papelão sobre suas costas.



Figura 16: *O casamento de Maria Braun* – A escassez dos bens consumo no pós-guerra faz com que os alemães se amontoem no chão à captura de uma guimba de cigarro.



Figura 17: *O casamento de Maria Braun* – À espera de Hermann, a angústia de Maria transborda diante da tela, sendo consolada por sua mãe.

A protagonista do filme é movida pela certeza da volta do marido. E esse desejo de retorno carrega os rastros das experiências vividas durante a Guerra, reiteradas várias vezes narrativamente. Numa dessas sequências, a personagem encomenda, clandestinamente, algumas mercadorias junto a um mascate (interpretado pelo próprio Fassbinder), que retira da mala um vestido e uma bebida e pergunta se ela deseja adquirir também a obra completa de Kleist¹³⁰, em edição publicada em 1907. Em contrapartida, a resposta de Maria é curta e enfática: “Livros queimam rapidamente e não esquentam”, remetendo diretamente às vivências do regime nazista, quando sessões públicas de incineração de livros ocorriam com frequência.

Em outro momento, ao percorrer as ruas da cidade, Maria se depara com o trabalho das Trümmerfrauen, ou seja, mulheres que atuavam na retirada dos escombros e na reconstrução física dos espaços urbanos destruídos. Observando as ruínas existentes em casas e prédios, Maria sai de um estado de apatia para

¹³⁰ Heinrich Von Kleist foi um poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão que viveu entre 1777 e 1811. Cf. <http://www.heinrich-von-kleist.org/en/homepage/>.

tentar compreender as dimensões da devastação que ela própria sofre. Repentinamente, decide combater o luto e promulgar uma luta contra a persistência da memória. O esquecimento dos anos de guerra passa a ser uma tônica predominante, eivada pela tentativa de deixar as lembranças do marido supostamente morto para trás. O plano que mostra Maria jogando o cartaz com a foto de Hermann sobre os trilhos de trem, por exemplo, sintetiza de forma contumaz essa transição nos rumos da personagem.

Sua composição para a personagem-título é exemplar: esta mulher, de rosto normalmente vago, sobrevivendo estoicamente entre os escombros da Segunda Guerra, com uma moral elástica a ponto da inexistência, personificará com poucas sutilezas as transformações de uma nação deslocada, espelhando isso na ausência de seu marido, com quem se casara na cena dos créditos iniciais, por trás de uma ilustração de Hitler. [...] Seu impasse está no ímpeto de andar somente em frente para, ao final, ter de lidar com seu vetor inicial: seu antigo amor (seu esposo) pertence ao passado, e sua rigidez de intenção a faz sufocar seu caduco projeto de vida. No momento em que sua independência torna-se absoluta (em paralelo à recuperação sem retrovisores da Alemanha), nada do que era faz mais sentido. (CURSINI, 2013, p.1)¹³¹

Como defende o autor, a trajetória de Maria é composta por ciclos diversos, constituindo formas de sobrevivência num ambiente permeado pelas ruínas deixadas pela guerra. Ao tentar reconstruir sua vida, a protagonista se vê imersa numa impossibilidade iminente de esquecimento da história e das experiências vividas durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de tentar caminhar em frente, é impossível abandonar seus fantasmas pessoais.

O passo seguinte é conseguir um emprego, e ela logo passa a trabalhar em um bar frequentado exclusivamente por oficiais do exército norte-americano. Lá, conhece Bill (George Eagles), um oficial negro, aparentemente mais velho que ela. É importante salientar a cor da pele do personagem, porque uma situação racista acaba sendo desvelada, no momento em que os dois se conhecem. Quando uma colega de trabalho ressalta as eventuais qualidades do oficial para Maria, ela faz questão de salientar que ele é negro, apresentando um contraponto em relação às características positivas mencionadas. De forma humorada, Maria responde que, de

¹³¹ CURSINI, Bruno. *O casamento de Maria Braun*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Interlúdio, 17/dez/2103, <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6578>>, acessado em 21/jun/2016.

todo modo, é melhor que ele seja negro que Braun, fazendo um trocadilho com o próprio sobrenome, herdado do marido desaparecido, que, em inglês, significa marrom (*brown*). Na sequência seguinte, Maria e Bill passeiam numa floresta, enquanto o oficial ensina algumas palavras em inglês a Maria, revelando a construção de um sentimento afetuoso entre os dois, que acaba se transformando em um relacionamento amoroso.



Figura 18: *O casamento de Maria Braun* – Num bar frequentado por oficiais das forças de ocupação norte-americana, Maria conhece Bill.



Figura 19: *O casamento de Maria Braun* – Ensinada por Bill, Maria começa a aprender a falar inglês.

Logo, outro elemento é acrescentado à narrativa. A volta inesperada do ex-oficial nazista Willy (Gottfried John), cunhado de Maria, traz consigo a notícia derradeira sobre a morte de Hermann. Maria fica em estado de choque, demora-se lavando as mãos e ouvindo o barulho da água escorrendo pela pia, enquanto a reação de cada um dos membros da família é mostrada. Nesse instante, a liquidez da água pode representar o esquecimento se diluindo entre as vivências da personagem. Os planos que compõem a cena têm uma duração prolongada, acompanhados por esse escorrer da água, seu percurso e sua fluidez em direção ao ralo da pia, promovendo a impressão de que essa experiência sonora e visual parece se prolongar mais tempo do que realmente dispõe.

Todos os personagens passam a acreditar que Maria superou os traumas da perda do marido – e consequentemente os traumas da guerra - com muita rapidez, dando vazão para um novo relacionamento e uma nova forma de percepção acerca da vida. Entretanto, em seguida, percebe-se que as memórias da personagem e o sentimento por Hermann se encontram em um complexo estado de permanência. Ela começa a namorar Bill e acaba engravidando dele, mas pode-se constatar que as lembranças que ela tem de Hermann estão presentes em cada cena, como uma espécie de fantasma que a assombra e a assola, sem que ela tenha se dado conta das dimensões provocadas por estas memórias.

Uma elipse temporal permite que Hermann deixe de ser um espectro presente apenas na memória da personagem e passe a ser uma assombração em carne viva, evidenciada na cena de seu retorno à cidade, quando ele encontra Maria e Bill na cama. A cena tem ações bruscas que dinamizam o ritmo mais contemplativo presenciado na primeira parte do filme. Num primeiro momento, Hermann agride Maria, quando ela parte em sua direção para abraçá-lo e, depois, enfrenta Bill corporalmente, sendo rapidamente rendido pelo oficial norte-americano. Então, Maria desfere uma garrafada contra a cabeça de Bill, embora já não houvesse mais qualquer embate entre ele e Hermann. A personagem acaba matando Bill acidentalmente, fator que reconfigura os estatutos narrativos do filme.

Maria acaba sendo julgada em um tribunal coordenado por oficiais do exército estadunidense. Contudo, Hermann é quem assume a autoria do crime e vai preso. De modo abrupto, o filme volta a ser composto novamente por estruturas

estilísticas direcionadas para a espera e a contemplação dos planos e movimentos de câmera, de modo que Maria continuará nutrindo uma relação com Hermann, mesmo com os empecilhos apresentados, esperando que ele saia da cadeia. O luto permanece, mas a tentativa de reconstrução da vida pessoal torna-se mais incisiva, constituindo uma relação de dualidade entre essas duas esferas. Essa convivência conflituosa remete diretamente à percepção de uma nação em processo de recuperação no pós-guerra, na qual as memórias pesadas acabariam convivendo de forma dissonante com as tentativas de reafirmação econômica, política e social alemãs.

Numa viagem de trem, Maria conhece Karl Oswald (Ivan Desny), um rico empresário francês que possui negócios na Alemanha Ocidental. Aos poucos, ele sente-se atraído por Maria. Oswald oferece-lhe um emprego na sua empresa, só para tê-la por perto, mas Maria acaba se destacando e obtém um espaço cada vez maior nos negócios. Os dois tornam-se amantes, porém Oswald não consegue fazer com que Maria esqueça Hermann, visitando-o na prisão com bastante frequência. Por sua vez, Oswald também se encontra com Hermann na cadeia e, durante a conversa entre os dois, informa que fora lá porque precisava conhecer a pessoa que sua amada, de fato, dispõe de sentimentos amorosos. O empresário, então, entende que nunca conseguirá substituir ou apagar o que Maria sente por Hermann, deixando para ele metade de sua herança.

O pacto assinado por Hermann e Oswald, que supostamente é para promover a felicidade do casal, se volta contra ele. Sua revelação, durante a leitura do testamento de Oswald, assina a pena de morte de Maria e Hermann. [...] *O Casamento de Maria Braun* é a história de um amor dilacerado pela guerra e pelas terríveis condições de vida do pós-guerra. A derrota, as ruínas, a fome, as epidemias, as cidades dizimadas por bombas, fazem com que aconteça um despertar súbito, permitindo a tomada de consciência sobre o horror brutal que, na verdade, foi o Terceiro Reich. (LARDEAU, 2002, p.220)¹³²

A tomada de consciência acerca dos horrores provocados pelo nazismo é o ponto fulcral do fracasso da Alemanha do pós-guerra. Enquanto as transformações econômicas e políticas recolocavam o país novamente como um dos principais centros de representação industrial e comercial do mundo, as memórias da barbárie

¹³² LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid/Espanha: Cátedra, 2002, p.220.

devoravam a população, mesmo que o governo tentasse a todo custo jogá-las por debaixo do tapete. *O casamento de Maria Braun* mostra que o esquecimento da catástrofe é inviável e que as marcas da guerra permanecerão cicatrizadas em seus personagens até a morte.

A narrativa avança e descobre-se que Karl Oswald está muito doente, morrendo de modo repentino, logo em seguida. Nesse momento, Maria já possui melhores condições financeiras, no entanto, é percebido que Hermann saíra da cadeia e fora embora para o Canadá, prometendo mandar uma rosa todos os meses para ela. Por fim, a sequência final traz o reencontro entre Hermann e Maria na casa dela. A cena dura 11 minutos e, durante esse período, os personagens conversam sobre o presente, o passado e o futuro, enfatizando os rastros deixados pela guerra e as situações vivenciadas por eles durante os anos de pós-guerra. No meio dessa conversa, Maria abre o escapamento de gás do fogão para acender um cigarro e deixa-o aberto. Enquanto os personagens dialogam, a angústia vai tomando conta da cena, já que a qualquer momento pode haver uma explosão. A explosão, contudo, ocorre somente no final, de modo apoteótico e, ao mesmo tempo, trágico, sugerindo a destruição da casa e a morte dos personagens (Figura 20).



Figura 20: *O casamento de Maria Braun* – A casa construída por Maria é devastada pelas chamas na parte final do filme.

2.2.2 Lola

Lola é o segundo filme da trilogia do pós-guerra e tem sua narrativa ambientada exclusivamente na pequena cidade alemã de Coburg, durante o ano de 1957. A obra narra a história de uma prostituta de luxo e cantora de cabaré, a atração principal de um ambiente cheio de desilusão e repleto de personagens corruptos. O filme inspira-se livremente em *O anjo azul* (1930), de Josef von Sternberg, considerado por estudiosos, como Eisner (1985),¹³³ enquanto um dos representantes da fase mais realista do expressionismo alemão.

Como condição de interposição do artista atormentado e atávico do início do século XX, a manifestação expressionista penetrou no cinema alemão com tal força que permitiu uma relação intensa de transformação nas concepções cinematográficas do país. Cenários distorcidos, personagens disformes, interpretações dotadas de complexa artificialidade, maquiagem e exagero, o horror e o mundo do inconsciente, lado a lado, estiveram entre as características mais marcantes desse movimento.

A tônica do expressionismo alemão no cinema marcou época, trafejou do final dos anos 1910, perpassou os de 1920 e influenciou, sobretudo, um sem-fim de cinematografias ao redor do mundo nas décadas seguintes, ecoando na construção arquetípica de diversas obras até os dias atuais. Considerada arte moderna de oposição ao impressionismo, solidificando-se através da busca pela representação subjetiva, o expressionismo revitalizou as noções de encenação e narrativa num período de vanguardas, momento em que o cinema experimentava cada vez mais as possibilidades de estratificar-se como uma manifestação artística.

Fassbinder foi um artista que, segundo Nazario (1983)¹³⁴, nutria pretensões de ter para o cinema importância semelhante ao que Darwin e Marx dispõem em suas áreas de conhecimento, onde sua presença seria determinante para mudar o curso da história. Todavia, sua morte prematura impediu que conseguisse dar continuidade ao seu projeto de cinema, demarcado pela forte presença de uma encenação que dosava controle e desarmonia na mesma proporção, construindo e

¹³³ EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985. 164p.

¹³⁴ NAZARIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global, 1983, p.83.

desconstruindo condições de vida e relações sociais existentes numa sociedade cheia de fissuras, caracterizada pela República Federal da Alemanha, nos anos 1950, 1960 e 1970.

Na trama de *Lola*, a chegada de Von Bohn (Armin Müller-Stahl), um funcionário público sério e honesto designado para ser o novo comissário de planejamento de Coburg, muda a vida dos habitantes desse pequeno município. Ele apaixona-se pela prostituta Lola (Barbara Sukowa), sem saber ao certo sua profissão.

Embora aparente um desenvolvimento econômico característico da Alemanha do pós-guerra, no final dos anos 1950, a cidade dispõe de toda uma estrutura de corrupção que irá confrontar os princípios de Von Bohn. Nesse contexto, Schukert (Mario Adorf), amante de Lola e renomado empresário do ramo das construções, desempenhará um papel importante. Com o decorrer do tempo, Lola e Von Bohn se casam. Ela, enfim, alcança um bom *status* social, mas continua levando a mesma vida, tendo relações afetivas com Schukert.

O filme começa com uma imagem estática do chanceler Konrad Adenauer, que governou o país durante grande parte dos anos do pós-guerra, enquanto os créditos do filme surgem na tela, embalados por uma música popular alemã da época. Logo depois, em um cabaré, Schukert caminha em direção ao banheiro. Lá, ao realizar suas necessidades fisiológicas, encontra o prefeito da cidade, que se assusta com a presença do empresário. Em contrapartida, Schukert parece bem tranquilo e tenta acalmar o prefeito. Um intenso jogo de luzes das mais variadas cores ilumina o local, buscando representar toda a artificialidade possível advinda das formas estilísticas melodramáticas de Fassbinder.

Esslin (Matthias Fuchs), funcionário público e baterista nas apresentações musicais do cabaré, também entra no banheiro, na medida em que o prefeito se assusta e se esconde no reservado. Schukert começa a conversar com Esslin, provocando-o, discorrendo sobre a relação dele com o futuro chefe de planejamento, Von Bohn. Esslin o retorque, ameaçando-o de narrar a Von Bohn os atos criminosos que tem sido cometidos pelo empresário, aproveitando-se do poder financeiro que dispõe para obter formas de favorecimento à sua empresa. Neste momento, mostra-se o duplo de cada um dos personagens, refletidos através de um espelho, indicando as múltiplas personalidades dos cidadãos da cidade.



Figura 21: *Lola* – A forte saturação de cores primárias aclimata a conversa entre Schukert e o prefeito Volker (Hark Bohm) no banheiro.



Figura 22: *Lola* – A presença de Esslin assusta o prefeito. O plano mostra os dois segregados por uma coluna.



Figura 23: *Lola* – A planificação do filme constrói um intrincado jogo entre luzes e sombras, como pode ser observado no diálogo entre Esslin e Schukert no banheiro.

Um indivíduo sai do reservado e passa pelos dois, sugerindo ter ouvido toda a conversa. Esslin e Schukert continuam a falar sobre questões respectivas à corrupção no município, enquanto o espectador passa a conhecer intimamente aqueles personagens que, mais tarde, irão manter relações de proximidade com Von Bohn. O caráter expressionista, nesse sentido, pode ser evidenciado com muita intensidade, tanto através das deformidades morais das figuras apresentadas, quanto pelas prerrogativas estilísticas do filme, uma vez que a saturação das cores e o constructo de artificialidades existentes na composição dos planos remetem condicionalmente ao claro-escuro da fotografia expressionista.

No palco do cabaré, Lola é apresentada pela primeira vez. Sua presença é registrada a uma certa distância pela câmera. O posicionamento central da personagem no quadro demonstra a imponência de sua representação naquele local. Ela canta, dança e performa, enquanto a plateia observa sua atuação. No dia seguinte, Van Bohn chega a Coburg para assumir o cargo de comissário de planejamento do município. Seu desempenho no primeiro dia de trabalho já dá a

entender que se trata de um funcionário público cumpridor de seus deveres profissionais. É possível perceber também que a composição estilística atribuída ao local é representada pela mesma saturação de cores primárias presentes no cabaré. Utilizando-se desses fatores de conjugação estruturais, o filme suscita a ideia de que não há diferenças de representação entre o espaço privado do cabaré e as esferas públicas da cidade, pois ambos são frequentados pelas mesmas pessoas e demarcados pela igualdade de aceitação de atitudes ilícitas ou consideradas como amorais, pelo ponto de vista social.

Em *Lola*, o espectador vê a relação entre vida pública e vida privada e como essa relação interfere nos projetos sociais. Em paralelo, também se vê um indivíduo “incorruptível” ceder aos caprichos das “boas famílias” locais e daqueles que enriqueciam ilicitamente e logram manter os privilégios frente ao Estado. Pior: tudo feito na maior legalidade ilegal possível, sem que os cidadãos mais politizados — normalmente ridicularizados por se manifestarem contra essa ordem social — consigam fazer algo para barrar o avanço de “corvos”, “abutres”, “raposas” e “aves de rapina” que sempre estiveram no topo e, pelo menos na conclusão do diretor, sempre estarão. (SANTIAGO, 2015, p.1)¹³⁵

Aos poucos, Von Bohn vai sendo enredado pela teia de situações ilegais desenvolvidas pelos mais poderosos. Embora, em princípio, seu posicionamento firme a favor da execução da lei e realização de atividades previstas pelas normas e prazos que constituem o seu trabalho, é inevitável sobreviver ileso a essa estrutura corruptível que assola Coburg.

Em paralelo à resistência aos procedimentos ilícitos que é obrigado a enfrentar, o personagem apaixona-se por Lola. A progressão do envolvimento do casal ocorre de maneira paulatina, refreada pela calma de Von Bohn e pelo modo taciturno como ele conduz sua vida. As idas à igreja e os passeios de carro entre os dois constroem uma ritmia contrastante com a intensidade de acontecimentos políticos e econômicos da cidade, assim como destoam da efervescência das performances noturnas no cabaré. À moda antiga, Lola e Von Bohn tecem um relacionamento que parece ter características duradouras.

¹³⁵ SANTIAGO, Luiz. *Lola*. In: Revista Plano Crítico. <<http://www.planocritico.com/critica-lola-1981/>>. Acessado em 21/ago/2016.

Como açoitado, essa estrutura de convivência a dois é rompida no momento em que Von Bohn avista Lola cantando no cabaré. A sequência é arquitetada de modo complexo, possuindo aproximadamente 6 minutos de duração, costurando uma planificação decalcada pela captura de cada gesto ou reação exacerbada dos personagens. O processo de encenação da cena ganha, desde o princípio, um caráter forjado, pois a ida de Von Bohn ao local é impulsionada pelo desejo de Esslin proporcionar a descoberta da atuação profissional de Lola. Von Bohn não sabe exatamente para onde está sendo levado. Logo na chegada ao cabaré, o personagem tem alguns de seus valores confrontados e fica em estado de choque ao ver dois rapazes acariciando os seios de uma moça, num plano de conjunto em que reação é mostrada de imediato.

Em seguida, Esslin leva-o até a mesa de Schukert, que se mostra contente em recebê-lo. O protagonista parece reticente com toda aquela situação, e a encenação de Fassbinder apresenta um ambiente capaz de oprimir o honesto Von Bohn, fazendo-o recondicionar os seus princípios. A câmera se aproxima dos personagens, revelando as expressões de surpresa do protagonista e a completa naturalidade do empresário, amante de Lola e acostumado a frequentar o cabaré. A atmosfera expressionista do local, a perplexidade de Von Bohn diante de um contexto que afeta a sua ideologia e a naturalidade das pessoas que ali estão, em conjunção, proporcionam o tormento definitivo do personagem, assim como conduzem a narrativa para o seu ponto final.

Lola passa sendo carregada por alguns homens e, no plano seguinte, Von Bohn é mostrado em plano médio, estupefato por ter visto sua amada no recinto. Lola começa a sua performance, incitando a empolgação da plateia presente. Lola percebe a presença de Von Bohn, pausa sua apresentação musical por um breve instante, mas continua a cantar, depois que o namorado transtornado acaba retirando-se do cabaré. A performance fica ainda mais pulsante e Lola começa a despir-se, sendo carregada nas costas por Schukert pelo salão do cabaré. A planificação da cena apresenta graus de intensidade que sobrepujam o ritmo petrificado das reações dos personagens, quando têm seus olhares confrontados durante a apresentação. A destruição dos valores morais supostamente defendidos pela sociedade interiorana torna-se iminente e a catarse da performance contribui para a concretização do ato.



Figura 24: *Lola* – Com um semblante estupefato, Von Bohn avista a performance de Lola no cabaré.



Figura 25: *Lola* – Lola reage surpresa à presença do namorado, mas a encenação não pode parar, e logo ela volta a realizar sua apresentação musical.



Figura 26: *Lola* – Um enquadramento em primeiro plano mostra a personagem atônita, com o corpo petrificado no palco por alguns segundos.



Figura 27: *Lola* – Depois que Von Bohn deixa o local, a performance de Lola volta a fluir a todo vapor, sem qualquer tipo de culpa ou remorso.

A desilusão passa a corroer Von Bohn, que questiona seus princípios éticos e resolve, mesmo depois de ter contato com toda a atmosfera corruptível existente na cidade, assumir o relacionamento com Lola e casar-se com ela. Enquanto a distorção moral dos políticos e empresários permanece, Lola continua a se relacionar com Schukert, apresentando a mesma liberdade que dinamiza sua personalidade durante todo o filme.

A presença de Von Bohn na cerimônia de inauguração da pedra fundamental de uma obra futuramente erguida pela empresa de Schukert representa a inevitabilidade de sua adesão às esferas ilegais que regem o município. Pela impotência de seus atos, Von Bohn torna-se peça essencial para a manutenção do bem estar desse fisiologismo sistemático que atribui vantagens às autoridades do local. Assim, o crescimento econômico nos anos do pós-guerra parece não ter freios. E, para que ele continue a vingar, os fins coletivos justificam o fracasso de qualquer princípio individual.

2.2.3 O desespero de *Veronika Voss*

Em 1982, Rainer Werner Fassbinder sacramentava a sua trilogia do pós-guerra, pouco tempo antes de sua morte. *O Desespero de Veronika Voss* é o capítulo final desse projeto, que buscou representar uma República Federal da Alemanha desiludida e tomada pelo pessimismo, ao mesmo tempo em que tateava sua reconstrução física, social e moral.

O Desespero de Veronika Voss analisa as rotas paralelas entre a decadência e o vício, conduzidos numa interdependência estrutural de valores e sentidos. A protagonista, que empresta seu nome ao título do filme, é interpretada por Rosel Zech. Na trama, ela sofre por não dispor do mesmo estrelato de outrora, agoniza por não enxergar perspectivas de mudanças em seu horizonte e se desespera por não conseguir ter controle sobre a própria vida.

A Dr^a Katz (Annamarie Düringer), sua neurocirurgiã, funciona na narrativa como uma espécie de titereira, que vai conduzindo a protagonista à beira do abismo, viciando-a em morfina e armando um esquema criminoso para matá-la e herdar seus

bens. Contudo, o jornalista esportivo Robert (Hilmar Tate), amado e amante de Veronika, parece ser a sua salvação. Ele investiga o esquema da neurocirurgiã ao lado Henriette (Cornelia Froboess), sua noiva, tentando denunciá-la ao secretário de saúde do município. Contudo, o secretário também tem envolvimento no esquema regido por Katz. Henriette é assassinada pela assistente da Dra. Katz e Robert resolve parar de lutar para provar tais crimes depois que Veronika morre. O filme explora o sentimento de derrota individual e a condição da Alemanha do pós-guerra, seus traumas, bem como a desesperança e a conformidade do povo em relação às situações degradantes herdadas pelas experiências da guerra.

O Desespero de Veronika Voss aborda a metalinguagem, evidenciando a decadência de uma grande estrela de cinema, assim como *O Crepúsculo dos deuses* (1950), filme dirigido por Billy Wilder, matriz de inspiração narrativa para a obra de Fassbinder. No entanto, a obra *fassbinderiana* trata essa questão sob as lentes do melodrama, mergulhando no universo pesaroso que habita sua protagonista, desvendando seus sentimentos e a dominação que ela impõe ao seu amado, do mesmo modo que esta dominação é imposta a ela pela Dr. Katz, personagem que controla sua vida.

Assim sendo, pode-se traçar uma gama de questões que evidenciam essa aproximação entre os filmes mencionados, uma vez que as estruturas narrativas transitam sobre a mesma esfera, proporcionando uma abordagem metalinguística acerca do ocaso de uma atriz de cinema. No primeiro exemplo, tratando de uma atriz hollywoodiana, enquanto, no segundo, de uma intérprete de filmes realizados nos estúdios da UFA.

As relações entre os filmes se estendem à questão de predileção pelo ponto-de-vista masculino que ambos recorrem para contar a história das protagonistas femininas. Em *Crepúsculo dos deuses*, quem descreve a história é o personagem de Joe Gillis (William Holden) que, através de uma narração em *voice over*, apresenta de modo onisciente a progressão dos fatos fílmicos. Em *O Desespero de Veronika Voss*, o fio condutor da trama é o personagem Robert (Hilmar Tate), um locutor esportivo que conhece a protagonista casualmente e se apaixona por ela. Nesse segundo relato, os estudos narratológicos irão apontar a existência de um ponto-de-

vista implícito, galvanizado a partir de um narrador incluso/participante (BARTHES, 1995)¹³⁶.



Figura 28: *Crepúsculo dos deuses* – A atriz Norma Desmond (Gloria Swanson) é iluminada por diversos spots de luz artificial.



Figura 29: *O desespero de Veronika Voss* – A atriz Veronika Voss cintila diante de tanta iluminação despendida em seu rosto.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

Mas o fato é que tanto Wilder como Fassbinder preferem mostrar, nos respectivos filmes em questão, as suas protagonistas femininas sob a ótica de um homem, cuja aproximação com essas mulheres altera definitivamente o rumo de suas vidas. No prisma da narratologia, o estilo também irá marcar essa inter-relação entre as obras. A herança expressionista, então, funciona como um ponto de apoio para se discutir essa questão.

Como aponta Andrade (2004)¹³⁷, embora Billy Wilder tenha nacionalidade austríaca, o seu ingresso no cinema ocorreu em solo alemão, a partir da confecção de roteiros de filmes viabilizados pela UFA, no final dos anos 1920. Naquele período, o estilo expressionista dominava o fazer cinematográfico no país, e as características desse estilo eram permeadas por personagens moralmente deformados, cheios de pressupostos de monstruosidade, em que a obscuridade de um contexto social era mostrada através de cenários e paisagens distorcidos.

Em *Crepúsculo dos deuses*, cuja presença do estilo *noir* é intransponível, as condições de moralidade e caráter dos personagens são postas à prova, pois eles se colocam como aptos a praticar qualquer ato que possa lhes trazer o objetivo traçado. O *noir*, por sua vez, é um estilo que bebe diretamente nas fontes expressionistas, seja pela iluminação em alto contraste de preto e de branco, seja pelas distorções morais dos personagens ou pela intensidade do desenvolvimento narrativo.

É possível afirmar, inclusive, que, ao lado de *Pacto de sangue* (1944), é o filme de Wilder mais influenciado pelas formas estilísticas pertencentes ao expressionismo alemão. Nessa mesma vertente *O Desespero de Veronika Voss* também pode ser analisado, uma vez que Fassbinder utiliza-se dos signos estilísticos expressionistas (alto contraste de P&B e cenários perturbadores) e propõe uma adesão ao pensamento filosófico/metafísico deste movimento, construindo algumas figuras repletas de disfunções morais.

Em *O Desespero de Veronika Voss*, vários são os momentos que favorecem uma demarcação narrativa para expor as ideias de Fassbinder e seus procedimentos de encenação. Todavia, é preciso propor um recorte, e tais questões

¹³⁷ ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento Inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UMFG, 2004. 290p.

serão discutidas a partir de algumas sequências consideradas primordiais dentro do filme.

Na primeira sequência, Veronika está atormentada numa sala de cinema, assistindo a um filme interpretado por ela mesma. As imagens sugerem a aflição e a dor de estar assistindo a si própria, anos mais jovem, num momento de estrelato absoluto. As suas reações faciais mostram o seu desespero ao se ver projetada numa tela. São intercalados planos de conjunto dela à frente de um espectador, que assiste com muita atenção à projeção fílmica (interpretado pelo diretor Fassbinder), planos gerais da tela, onde ela é mostrada interpretando uma personagem que recebe uma injeção aplicada por uma médica. Há um *flashback* e a fala pronunciada por Veronika no filme, “Obrigado!”, é mostrada em contiguidade com o momento em que ela foi filmada, quando ela também pronuncia diante das câmeras e do diretor um semelhante “Obrigado!”.

Ainda durante o *flashback*, uma Veronika elegante, muito bem maquiada, é agraciada pelo diretor do filme e recebe carinhosamente o marido, um roteirista de cinema. A composição apresenta um plano de conjunto que dispõe do diretor, do ex-marido roteirista e da atriz, ainda no auge, sugerindo ao mesmo tempo uma combinação e uma desarmonia de formas e luzes, reportando ao tom metaliguístico proposto pelo filme, bem como representando a herança expressionista presente na obra de Fassbinder. Nesse momento, emerge uma trilha instrumental que evidencia uma espécie de harmonia entre os personagens, contrastando com o formalismo apresentado no plano visual. A imagem retorna para o plano conjunto na sala de cinema, e Veronika sai desesperadamente do local, mas o personagem atrás dela (Fassbinder) continua atento e fascinado com a atriz do filme projetado na tela.



Figura 30: *O desespero de Veronika Voss* – Observada por Fassbinder, a protagonista assiste à sua própria interpretação no cinema, numa sucessão de *mise-en-abymes*.



Figura 31: *O desespero de Veronika Voss* – Em meio à floresta chuvosa, Veronika conhece Robert.

Em uma cena realizada numa floresta, marcada por uma fotografia em preto-e-branco altamente contrastada, um homem é visto caminhando com um guarda-chuva, protegendo-se de um temporal, enquanto Veronika é acompanhada por um *travelling* e registrada num plano geral, sem qualquer tipo de proteção aos pingos

d'água demarcadamente artificiais que caem. O homem cruza o caminho de Veronika, num momento em que ela encontra-se chorosa e aparentemente sem maquiagem. A câmera fica estática e evidencia uma angulação de câmera concentrada no rosto da protagonista, enquanto o homem sai do quadro, desfocado. Os planos seguintes continuam fechados e marcam a apresentação dos dois personagens. Ele oferece seu guarda-chuva a ela, que fica surpresa por ele não a ter reconhecido. De imediato, eles caminham em direção a um trem (a câmera os acompanha em movimento de *travelling*, num enquadramento em que o trem aparece em primeiro plano). A música da sequência anterior permanece, no entanto, há uma gradação do seu volume, que vai diminuindo para ceder espaço aos diálogos. A continuidade dessa trilha favorece a construção de uma significação que propõe o começo de uma relação entre Veronika e Robert.

Veronika tem o seu segundo encontro com Robert num restaurante. Enquanto jantam, são mostradas imagens de plano conjunto e primeiro plano de cada um dos personagens. O diálogo aponta a aflição de Veronika com os holofotes. Ela reclama que a luz do restaurante é muito forte, e as falas dela remetem ao cinema, à medida que afirma que é uma mulher de luz e sombras. No decorrer da conversa, ela desce as escadas e chega numa joalheria, no andar de baixo. Um movimento de grua acompanha a personagem descendo a escadaria, sob o ponto de vista de Robert, enquanto ele fica atento, esperando-a.

Mostrando-se nervosa, ela quer comprar um broche, e a imagem fecha num enquadramento em primeiro plano, evidencia os objetos da joalheria em desfoque. Veronika reclama do preço. A vendedora, por sua vez, tenta convencê-la a comprar outro broche, de custo financeiro inferior. A câmera revela Veronika conversando com a vendedora, com esta em desfoque, assim como os objetos de consumo na joalheria. A ex-atriz depara-se casualmente com uma foto sua, em um porta-retrato da loja. Um movimento ótico chamado *zoom-in* é realizado, aproximando a imagem do objeto até que o ponto de vista se concentre totalmente no enquadramento do porta-retrato pregado na parede.

Veronika sente-se atormentada e resolve voltar para o jantar com Robert. Parece que o mundo a oprime tentando rememorar os seus momentos de glória no passado, enquanto Robert é projetado como sua proteção diante deste mundo. A encenação em Fassbinder recorre a uma transitoriedade de elementos

representados a partir de movimentos de câmera em grua ou em *travelling*, assim como através de movimentos óticos realizados na lente. Veronika parece procurar uma trajetória cíclica, retornando ao mesmo lugar. Nesta sequência, ela chega ao restaurante, vai à joalheria, volta ao restaurante e termina na joalheria novamente para comprar o broche.



Figura 32: *O desespero de Veronika Voss* – Na joalheria, Veronika tenta comprar um broche mais caro do que o valor que ela pode pagar.



Figura 33: *O desespero de Veronika Voss* – Robert vai até a casa de Veronika e descobre tratar-se, na verdade, de um consultório médico.

Robert descobre o endereço de Veronika através de uma amiga jornalista que escreve para o caderno de cultura do mesmo veículo em que ele trabalha. Resolve ir visitar a amada, aproximar-se mais dela. Uma placa em plano detalhe avisa que o endereço que lhe passaram pode estar errado, pois trata-se do consultório da neurologista Dr^a Marianne Katz. Os espaços de trânsito que a narrativa propõe continuam, e o estilo de encenação de Fassbinder faz com que Robert vá desvendando cada passo dessa história, sem revelar o questionamento moral central do filme: o vício em drogas provocado intencionalmente por uma médica, com finalidades obscuras.

Robert conhece a pessoa que tem contribuído para a degradação de sua amada. A *mise en scène* sugere um encontro emblemático, num plano conjunto em que Katz e Robert estão em evidência, refletidos através de um espelho. O duplo da imagem permite que o espectador passe a duvidar da neurocirurgiã, de suas intenções ao manter Veronika praticamente em cativeiro dentro do seu consultório médico.

Em *Crepúsculo dos deuses*, o retorno da grande estrela aos estúdios funciona como uma espécie de sátira, escolha coerente dentro dos espaços metafóricos constituídos pelo filme. Em *O desespero de Veronika Voss*, a protagonista também volta à cena, mas para fazer uma pequena participação em filme, papel conseguido depois de muita humilhação diante de um produtor. Robert a acompanha até o local das filmagens. Enquanto vários planos contemplam Veronika e as técnicas de filmagem dentro do estúdio, do lado de fora, imagens mostram Robert e outro homem aflitos esperando o término das filmagens. Esse homem que também espera é o ex-marido (Armin Mueller-Stahl) de Veronika.

Ela não consegue chorar e decorar sua fala ao mesmo tempo. O diretor do filme demonstra desespero e insatisfação. Veronika cai no chão e passa mal. O plano explora todo o cenário num foco geral, revelando equipamentos, membros da equipe etc. Robert e o ex-marido de Veronika correm para ajudá-la nessa crise, resultado da abstinência pelo uso de morfina. Logo depois, ele conversa com Robert num bar e explica o vício de sua ex-esposa. Essa sequência funciona como fio condutor que move a narrativa e propõe uma virada na trama. A partir daí, Robert

passa a investigar os métodos escusos empregados pela Dr Katz e supõe que ela venha cometendo diversas ações criminosas.



Figura 34: *O desespero de Veronika Voss* – Dr^a Katz promove uma festa de despedida para Veronika.



Figura 35: *O desespero de Veronika Voss* – Veronika agoniza em seu quarto, momentos antes de morrer.

A sequência final é a mais longa do filme, bem como a que proporciona também um maior momento de angústia para o espectador. Ao todo, assim como o bloco final de *O casamento de Maria Braun*, é composta por 11 minutos de espera até que a morte da protagonista aconteça. Os procedimentos estilísticos conduzidos por ela não concedem evidências claras se Veronika estava ou não ciente de seu fim. A dubiedade do momento da morte, proposta por Fassbinder, cria uma condição de aflição. Dr^a Katz prepara uma grande despedida para Veronika. Até Robert está entre os convidados. A degradação dessa personagem é mostrada a todos, embora ela ainda pareça se comportar como uma grande estrela de cinema, cantando e recebendo as atenções de todos.

As imagens suntuosas da festa são intercaladas com planos claustrofóbicos de Veronika em seu quarto, todo pintado de branco. Nesse espaço, uma música toca incessantemente num volume alto, enquanto Veronika enlouquece a cada acorde entoado, definhando em seus últimos momentos de vida, enquanto a porta está trancada. Depois de ter perdido sua noiva assassinada e após a morte de Veronika ter sido consolidada pelo esquema criminoso da Dr^a Katz, Robert desiste de acusar a médica e resolve continuar sua vida como era antes dos acontecimentos mostrados no filme. O pós-guerra encenado por Fassbinder termina evidenciando a impossibilidade de êxito dos personagens atormentados pelas experiências vividas durante os anos de guerra, bem como a impotência daqueles que tentam ajudá-los.

CAPÍTULO 3

OS DESTROÇOS DE MARIA BRAUN

3.1. Primeiro bloco

3.1.1. Prólogo / Casamento

A sequência do casamento entre Maria e Hermann Braun é o único momento da trilogia BRD ambientado durante a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, atuando como um corpo estranho em relação às demais sequências apresentadas pelos três filmes, esse prólogo é a aclimação de uma época na qual ainda não havia sido consolidada a Bundesrepublik Deutschland (República Federal da Alemanha), nem mesmo se encerrara o Terceiro Reich. Nesse sentido, é fundamental salientar que essa primeira parte do filme funciona como uma base de sedimentação para abrigar os rastros, marcas e traumas representados pela trilogia. Depois desse momento crucial, *O casamento de Maria Braun*, *Lola* e *O desespero de Veronika Voss* irão apenas tangenciar esse período histórico, trazendo personagens e situações afetados pelas experiências dos anos de guerra, mas nunca mostrarão qualquer tipo de registro ambientado na época. Além disso, embora não haja uma indicação precisa quanto ao lugar e ano exatos representados pela sequência, a maneira como Fassbinder constrói seus procedimentos de encenação dá a entender que se trata de uma das cidades alemãs bombardeadas ao fim da Segunda Guerra Mundial.

O primeiro plano do filme mostra uma imagem estática, em preto-e-branco, de Adolf Hitler. Enquanto o enquadramento se fixa de modo econômico nesse recorte fotográfico do chanceler nazista, a banda sonora é regida por uma atmosfera caótica, construída inteiramente por elementos no extracampo. Ouve-se uma bomba sendo acionada e percebe-se que ela dirige-se ao seu destino final de forma bastante veloz. Ao mesmo tempo, podem ser ouvidas as palavras de um juiz de paz/inspetor, coordenando o rito de celebração de um casamento. Ele menciona o nome de Hermann Braun e pergunta se ele aceita a noiva como sua legítima esposa. É quase impossível distinguir qualquer tipo de gradação hierárquica entre essas camadas sonoras. A única maneira de compreender suas nuances é através do exercício analítico de decomposição, repetindo várias vezes o trecho assistido e prestando muita atenção na multiplicidade de sons que o compõem. Mesmo assim,

é infrutífero tentar definir onde começa e termina essa sobreposição, tal qual o volume sonoro possuído por cada camada. O que se torna fundamental, nesse momento, é entender que essa estruturação dissonante no extracampo permite a consolidação de uma ambiência tortuosa que será não somente a tônica articulada pela banda sonora, como também o ponto de orientação imagética que atravessará todo o filme.

Os créditos de abertura surgem em tipologia de cor vermelha, formatadas em itálico, sobrepondo-se à imagem de Hitler. Em poucos segundos, a figura estática do líder nazista é destroçada, justamente quando aparece uma cartela indicando se tratar de um filme dirigido por Rainer Werner Fassbinder. Na parede onde estava pregada a fotografia de Hitler, abre-se um grande buraco, aparentemente causado pela ação de uma bomba. Juntando as peças isoladas dessa composição cinematográfica fragmentada, é possível associar a bomba ouvida no primeiro momento com o ato de destruição promovido logo depois. No entanto, é exatamente nessa zona de indeterminação entre a sugestão e a evidência que reside grande parte dos fatores de instabilidade e equilíbrio propostos pela obra de Fassbinder. A criação cinematográfica impulsionada pelo diretor atua de modo fronteiro entre essas duas esferas e não se dispõe a entregar noções precisas para sua decifração.

Então, ainda que não seja possível definir se a bomba que se apresenta enquanto função ativa no plano é a mesma sugerida no extracampo, o modo como os dois elementos atuam acaba construindo uma ideia coesa de significação, agregando campo e extracampo, por meio do resultado de uma ação específica. Nesse contexto, percebe-se a existência de uma configuração harmônica que se estabelece através de um princípio disjuntivo. A bomba que destrói a parede torna-se uma extensão da bomba ouvida, mesmo que não possa ser vista em momento algum. Aliás, são vistos apenas o caos e a destruição que ela promove no espaço físico.

A parede destroçada torna-se uma representação simbólica da relação que o filme constitui com a própria guerra. Os conflitos bélicos não são evidenciados nesse prólogo, mas as paredes são destruídas, as janelas do cartório desabam e os personagens ficam atormentados com a atmosfera colérica da guerra que os rodeia. Compreende-se, então, que a presença da Segunda Guerra Mundial será uma representação indissociável ao imaginário do povo alemão, segundo a proposição

cinematográfica realizada por Fassbinder. E os traços dela, por sua vez, permanecerão demarcados na vida dos personagens e nos espaços físicos percorridos por eles, influenciando diretamente suas decisões.

É importante ressaltar que a destruição da parede revela ao espectador a presença de Hermann (Klaus Löwitsch) e Maria Braun (Hanna Schygulla) naquele mesmo local. Num primeiro momento, esses personagens serão mostrados pelo buraco que se forma a partir da ação da bomba, numa imagem contornada por uma moldura de concreto, isto é, com os poucos tijolos que restaram da parede. Nos filmes de Fassbinder, é muito comum a utilização desse recurso de supressão de parte do campo, seja através de molduras, espelhos, paredes, vigas de concreto etc, que escondem os personagens e impedem que possam ser vistas as totalidades de seus corpos e suas ações. O crítico Ruy Gardnier¹³⁸ (2001) utiliza o termo opacidade para nomear essa estratégia estilística:

Opacidade é um procedimento presente em todos os filmes de Fassbinder. Opacidade da imagem, primeiramente: espelhos, vidros, paredes e móveis que impedem que vejamos da cena tudo que ela nos poderia oferecer. Mas há uma opacidade mais profunda em seus filmes, algo de opaco na própria personalidade de seus personagens, que jamais os restringe a uma psicologia óbvia, e obriga o espectador a uma atenção constante, destruindo as tentativas de capturar cada intriga dentro de um clichê comum ao cinema. (GARDNIER, 2001, p.1)

Como aponta o autor, a superfície opaca que toma conta da composição imagética dos filmes de Fassbinder também se resplandece nos aspectos psicológicos de seus personagens. Desse modo, o cineasta atribui a eles características enviesadas que fogem de uma objetividade rasa de interpretação. Em *O casamento de Maria Braun*, cada ação desferida pelos personagens parece ganhar um cunho inesperado, cujos rumos dificilmente podem ser antecipados pelo espectador. Portanto, a moldura que se forma na parede a partir da destruição funciona como um simulacro da personalidade dos dois personagens mais substanciais para a trama, Maria e Hermann. Desse modo, a microestrutura

¹³⁸ GARDNIER, Ruy. *Abecedário Fassbinder*. Revista Eletrônica Contracampo, nº31, 2001. In: <http://www.contracampo.com.br/31/abcdefassbinder.htm>. Acessado em 21/set/2016.

narrativa do filme será fomentada por um contingente de reviravoltas, impulsionando o desalinho de previsões sobre as decisões tomadas pelos protagonistas.

Nesse sentido, a opacidade presente nas ações realizadas por Maria e Hermann contribui para que o filme seja sedimentado de maneira instável através de seus meandros narrativos. O enredo do longa-metragem lança mão de uma articulação de blocos estruturais com ritmos e escolhas estéticas oscilantes, pontos de virada muito abruptos, retornos inesperados de personagens e elementos narrativos, assim como resoluções melodramáticas e grandiloquentes. A brusquidão trazida por essas características estilísticas articuladas pelo filme contrasta com o sentimento de espera e o martírio coletivo das experiências vividas durante a guerra. Buscando consolidar essa sensação de dissonância, Fassbinder realiza uma obra na qual o contínuo desejo de reconstrução dos personagens possui uma dimensão semelhante ao pesar permanecido no imaginário do povo alemão desde a derrota na guerra.

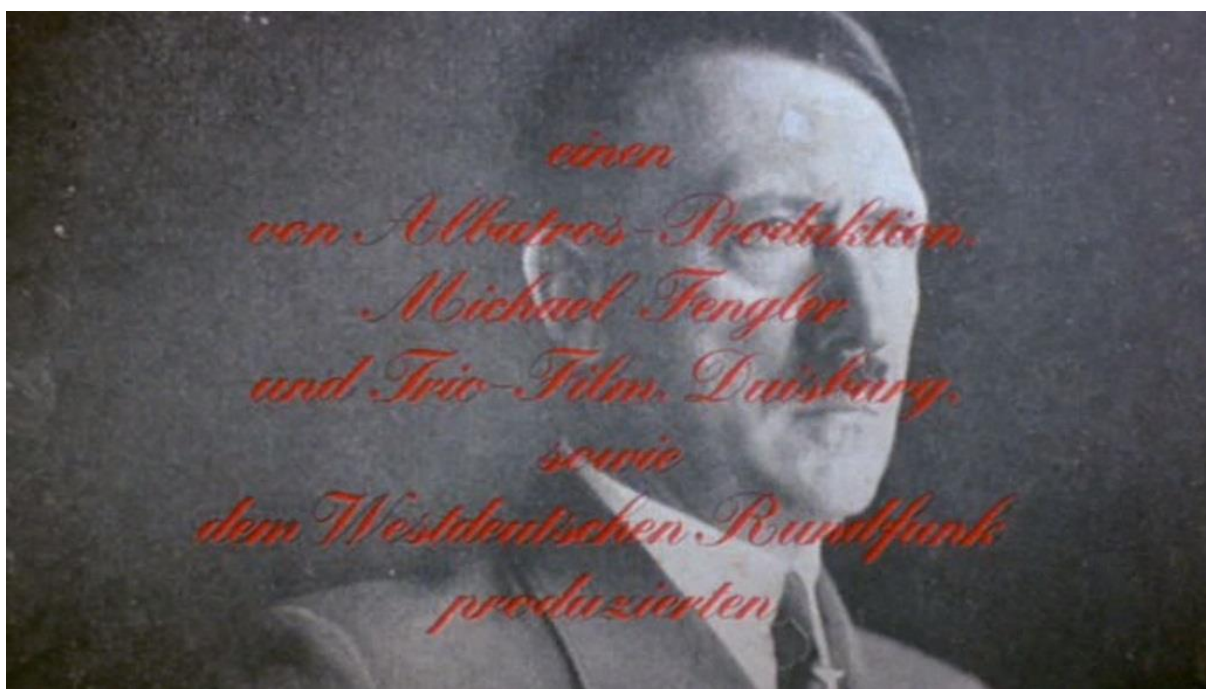


Figura 36: O casamento de Maria Braun - Imagem estática de Adolf Hitler sobreposta pelos créditos iniciais do filme.



Figura 37: *O casamento de Maria Braun* - Momento em que a parede é destruída pela ação da bomba.

Posicionados de perfil para câmera, Maria e Hermann olham atônitos o buraco de grandes dimensões feito na parede. A reação, no entanto, é rápida. Eles logo voltam seus olhares para frente e respondem positivamente à pergunta feita pelo juiz de paz, consolidando os votos matrimoniais do casal. Os planos seguintes mostram o caos dos bombardeios esfacelando o espaço físico do cartório e amedrontando as pessoas presentes no local. Mais uma vez, nem as bombas nem os responsáveis por seus disparos são vistos. É notado somente o resultado de suas ações, promovendo uma movimentação atordoada dos personagens, percebida através do direcionamento veloz e disforme de cada um deles para rumos distintos, do gestual desesperado apresentado por seus corpos e nos elementos cênicos do *décor* que permeiam a sequência.

À medida que o caos arregimenta as reações aflitas das pessoas, o resultado das bombas pode ser avaliado pela cortina de fumaça que se forma de modo espaçado na parte externa do cartório. Em cada local em que se supõe ter sido atingido por uma bomba ou tiro disparados pelo exército oponente, a fumaça cênica se incandesce, possibilitando a percepção dos rastros das explosões. Ademais, o letreiro que indica a natureza do local é destruído, as janelas que compõem sua

estrutura idem, e os papéis que representam os vários documentos registrados pelo cartório passam a voar pelo pátio. Fassbinder organiza essa dinâmica espacial anárquica, utilizando-se de pressupostos estilísticos que visam promover formas de norteamiento para o espectador. O primeiro desses aspectos é a tentativa de conjunção entre parte do que é ouvido no extracampo, através da banda sonora, e o resultado direto dessas ações, que é intermediado pela banda imagética do filme. Os tiros e bombas não são propriamente visualizados, mas estão em consonância com a manipulação das camadas sonoras, de modo que se pode imaginar que elas se aproximam do seu alvo porque se estabelece uma relação de continuidade entre essas duas esferas. Quando ocorre alguma explosão ou destruição no plano, entende-se que isto é a resolução de algum elemento sonoro trabalhado no extracampo.

O encadeamento dos planos através da montagem é outro fator que contribui para a organização cênica do prólogo, em meio ao caos dos bombardeios. A planificação é composta por um conjunto conciso de planos, enquadramentos e angulações. A câmera vez ou outra se movimenta, alinhando-se ao deslocamento desesperado de fuga das pessoas do cartório, assim como é realizado um movimento ótico na lente para mostrar o nome do próprio cartório, permitindo a identificação imediata do lugar e das situações que estão ocorrendo naquele local. Contudo, alguns planos e angulações são repetidos, sobretudo, para propor uma estrutura de equilíbrio narrativo para a cena. A montagem também aglutina uma articulação de propostas contínuas de narratividade, para que o espectador possa transitar seu olhar sobre o prólogo, compreendendo a potência do caos promovido pela guerra, mas sem perder de vista a concentração nos personagens e em suas aflições particulares.

Por fim, o choro de um bebê, ouvido a partir do momento em que os papéis do cartório começam a se perder no ar, é outro elemento que permite estabelecer noções sutis de conexão de continuidade narrativa. Em momento algum, pode ser percebida a presença dessa criança chorosa em cena, mas a imponente de sua ação, acompanhada pela ambiência sonora, delineia o ritmo da sequência até o final, quando uma imagem estática é sobreposta ao restante dos créditos iniciais. Por um lado, o distanciamento entre a ação sonora e a não evidência imagética do bebê pode causar uma espécie de estranheza no espectador, pois sua sonoridade

não pertence à mesma origem bélica das camadas de áudio repletas de bombas, tiroteios e explosões, destoando do conjunto de situações de guerra reveladas pela sequência. Por outro lado, a presença do bebê, mesmo que apenas através da banda sonora, pode ser tangencialmente conectada à ação do matrimônio que está sendo celebrado, pressuposto narrativo essencial para a sequência. Nesse viés, mais uma vez, uma sonoridade que habita somente o extracampo da imagem traz uma associação com elementos evidenciados no campo imagético. A presença da criança aos prantos, portanto, pode representar uma forma de materialização futura dos desdobramentos narrativos do filme, do desejo dos personagens principais ou, até mesmo, uma manifestação coletiva sobre a iminente derrota na guerra. Além disso, também pode simbolizar uma representação ainda mais alegórica e externa ao cerne da sequência, como sublinha o crítico Marcelo Miranda (2013)¹³⁹:

Mais que um “filho da guerra”, Fassbinder é um filho dos estertores da guerra. Não é por menos que muitos pesquisadores e críticos relacionam o choro do bebê no prólogo de *O Casamento de Maria Braun* ao choro de um alegórico Fassbinder nascendo no meio dos escombros de um conflito que destruiu a Alemanha – física e moralmente. O cineasta, portanto, cresceu durante a reconstrução do país e no meio do trauma, da humilhação e da melancolia que se abateu sobre a população em geral. Não era apenas uma nação ferida pelas potências contra as quais lutara; era a nação de onde brotara o nazismo, de onde Hitler mandara executar milhares de pessoas, de onde bombardeiros saíram com o intuito de destruir e matar o máximo que pudessem. (MIRANDA, 2013, p.1)

Tendo nascido em 1945, é notório que Fassbinder, de fato, cresceu em meio ao processo de reconstrução territorial, econômica, política e social alemã no pós-guerra. Nesse sentido, a leitura proposta pelo crítico torna-se passível de adquirir pertinência, bem como está relacionada a outros pensamentos críticos e teóricos, como é apontado na citação. A associação entre o nascimento do cineasta, que ocorrera quase no fim Segunda Guerra, e o choro do bebê revelado pela sequência traz condições criativas de desvendamento de sua estranheza. Entretanto, trata-se de um posicionamento crítico arriscado, sem ter exatamente uma comprovação científica que possa conceder a dimensão exata de certeza sobre a conjunção entre

¹³⁹ MIRANDA, Marcelo. *Invenção da história*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Eletrônica Interlúdio, 2013. Acessado em 24/set/2016.

a nascerça do diretor e o choro representado em *O casamento de Maria Braun*. De qualquer forma, essa associação propõe uma condição de interpretação lógica para tal escolha estética disjuntiva realizada pelo cineasta. E, a despeito do caos evidenciado, Fassbinder tece possibilidades vastas de compreensão de suas estratégias de composição cinematográfica, permitindo traduções diversas sobre seus procedimentos estéticos.



Figura 38: *O casamento de Maria Braun* – Papéis se esparramam pelos ares enquanto o cartório é bombardeado.

No decorrer da sequência, quando o juiz de paz tenta fugir do cartório, abandonando a cerimônia de casamento entre Maria e Hermann, estabelece-se uma relação fronteira entre instabilidade e equilíbrio nas estruturas cênicas do filme, que se torna base de sedimentação fundamental para todas as obras da trilogia do pós-guerra. Sem uma consumação definitiva do matrimônio, pois os documentos probatórios ainda não haviam sido assinados, inúmeros papéis se espalham pela parte externa do cartório. A confusão está instalada, e as pessoas correm atordoadas para direções variadas. Hermann pula apressadamente para impedir que o juiz de paz vá embora. Ele sai pela janela e alcança o responsável pela celebração de seu casamento. Maria segue rumo oposto, tentando encontrar o documento que

estavam prestes a assinar, perdido em meio a tantos papéis. Do ponto de vista da verossimilhança narrativa, é tecnicamente impossível que ela consiga encontrar esse documento. Porém, Maria desce as escadas do pátio do cartório, protege-se dos estilhaços de uma bomba que estoura perto dela e, deitada ao chão, pega um papel aparentemente avulso e uma caneta. Depois, dirige-se ao juiz de paz que, coagido por Hermann, oficializa a união matrimonial entre os dois, enquanto o cartório continua sendo destruído. A imagem congela, e os créditos do filme voltam a surgir na tela, com os nomes dos atores e da equipe técnica aparecendo de maneira retalhada e confusa, sobrepondo-se a essa imagem estática.

A instabilidade trazida pela guerra transmuta-se em significados diversos, desconstruindo as proposições lógico-narrativas do filme quase a todo instante. Mas, para que a obra possa ser reconstruída, Fassbinder articula pontos de orientação harmônicos que conseguem balancear a anti-naturalidade do gestual dos atores ou das situações que eles empreendem. Assim, não é preciso que exista uma coerência ou continuidade espaço-temporal para que esses significados possíveis ganhem sentidos específicos, dependendo do olhar e da audição do próprio espectador. O prólogo de *O casamento de Maria Braun*, portanto, sintetiza a relação de agenciamento entre a ordem e o caos promovidos pela estética multifacetada de Rainer Werner Fassbinder.

3.2. Segundo bloco

3.2.1. Os lapsos de uma busca

Após o término dos créditos de abertura, uma transição de imagem surge de maneira esmaecida para realizar a passagem do prólogo para a sequência seguinte, que começa com um plano composto por um enquadramento que evidencia parte da geografia arruinada da casa habitada por Maria. A composição estética do plano emoldura a mãe da protagonista, interpretada pela atriz Gisela Uhlen, rodeada por paredes destruídas e pela geometria disforme dessa residência que dispõe de dimensões reduzidas e ambientes deteriorados. A personagem é mostrada através de um buraco na parede, que compõe grande parte do espaço divisório entre a sala

e a cozinha. De antemão, a composição do plano se assemelha ao recorte mostrado em outro enquadramento na sequência anterior, quando uma bomba atingira o cartório, revelando a celebração do casamento entre Hermann e Maria ante os escombros.

A recorrência a um mesmo modelo de planificação pode suscitar uma possibilidade de articulação ou confrontação entre essas sequências. Na primeira cena do filme, os conflitos bélicos destroçavam a Alemanha nazista e corroíam seus espaços físicos. Com a derrocada do país e suas respectivas perdas após a Segunda Guerra Mundial, as ruínas se tornariam comuns nesse território devastado. Por esse viés, é possível relacionar a nação arruinada às vivências esburacadas dos personagens, com o fim da guerra demarcando esta transição. Todavia, a semelhança entre esses dois planos pode sugerir um afastamento temporal, uma vez que eles representam momentos e personagens distintos dentro da narrativa.

No primeiro exemplo, mostra-se a tentativa de Maria e Hermann consolidarem seu casamento, como uma forma de esperança e projeção de vida futura que sobrevive em meio ao caos dos bombardeios. Já no segundo exemplo, a composição estética traz os rastros deixados pela destruição, os resultados das ações realizadas durante a guerra, o malogro das expectativas construídas pelos personagens antes dela e o ponto de partida para a consolidação de um novo tempo, com situações e personagens que ainda não haviam sido apresentados, como a mãe da protagonista, por exemplo.

Ainda assim, esse segundo plano mantém uma relação de aproximação com o enquadramento mostrado na sequência anterior. As deteriorações existentes nesses dois cenários distintos (cartório e residência), com suas paredes deterioradas que revelam pessoas realizando determinadas ações em espaços internos, não se encontra presente apenas na estruturação estética do filme, mas também no modo como esses personagens lidam com suas memórias. Através dessa composição emoldurada pelos dois planos, o filme suscita que as memórias dos personagens serão permeadas por lapsos importantes para a orientação narrativa do espectador.

Nessa parte do longa-metragem, Fassbinder faz uma incursão pelo período em que a nação alemã esteve fragmentada em quatro partes divididas entre seus rivais de guerra. Entre 1945 e 1949, Estados Unidos, União Soviética, Grã-Bretanha

e França ficaram responsáveis pela administração do território alemão, em acordo selado antes mesmo do fim dos combates. Esse momento específico do filme se passa numa região ocupada pelo exército norte-americano, e isto é evidenciado quando a protagonista se defronta com oficiais estadunidenses em seu caminho, construindo um relacionamento afetivo com um deles. No entanto, a obra investe de maneira tangencial na representação desse momento histórico, sem fazer uso de planos descritivos ou indicações de falas que concedam objetividade à identificação dos procedimentos administrativos existentes nessa zona de ocupação.

Em *O casamento de Maria Braun*, os anos prévios à consolidação da República Federal da Alemanha são percebidos somente através das experiências vivenciadas por Maria, bem como por meio das relações que ela estabelece com determinados personagens. O foco narrativo do filme é inclinado a acompanhar a trajetória de sua protagonista, revelando as situações experimentadas por ela mediante seu ponto de vista. Poucas são as cenas em que Maria não se encontra presente e, mesmo quanto isto acontece, ela não deixa de ser o tema central dos acontecimentos conduzidos. Ao contrário de *Lola* e *O desespero de Veronika Voss*, filmes em que as protagonistas dividem as atenções com personagens masculinos fundamentais para o encadeamento narrativo e para a condução de suas tramas, *O casamento de Maria Braun* articula uma perspectiva de situações alinhadas por uma ótica específica. Entretanto, o ponto de vista de sua protagonista não apresenta equilíbrio e clareza suficientes para ordenar o ritmo do filme e o contexto histórico regido por ele. Assolada pela guerra e pelo trauma do desaparecimento do marido, Maria sobrevive confusa e perambula pela cidade sem um rumo definido.

Considerando essa proposição, o filme começa a ganhar formas cinematográficas semelhantes às relações de Maria com suas experiências de vida e, conseqüentemente, com a procura do marido ausente. Nesse sentido, são revelados buracos, lacunas e lapsos na composição estética da obra, assim como em seus aspectos narrativos. A instabilidade promovida por essas escolhas mostra-se indissociável à tentativa de equilíbrio estrutural estabilizado pelo ponto de vista de Maria. Diante dessas conjunções, a protagonista torna-se um reflexo da própria Alemanha (ou do imaginário acerca do povo alemão) representado por Fassbinder. Destroçada pela guerra, traumatizada pelas experiências vividas e sem demonstrar

expectativas de mudança, Maria caminha pelas ruas com um cartaz sobre as costas, em vão, buscando encontrar Hermann.

Segundo Jacques Le Goff¹⁴⁰ (1990), a memória se coloca como uma propriedade capaz de conservar determinadas situações e informações, obliterando diversas outras experiências individuais já vivenciadas. Nesse sentido, através do processo de rememoração de algumas circunstâncias, as funções psíquicas podem trazer impressões atualizadas ou propor formas de esquecimento acerca daquilo que foi vivido. Em *O casamento de Maria Braun* (1979), as atualizações das experiências e os esquecimentos trazidos por esse processo atravessam a trajetória da protagonista, que traz à tona o desejo de reencontrar o marido desaparecido. O cartaz às costas é uma maneira de lembrar a presença de Hermann, ao mesmo tempo em que constrói a identificação de sua imagem para outras pessoas. E a imagem que se tem de Hermann é fugidia, sendo conduzida pelo ponto de vista da protagonista em seus relatos ou referências a esse personagem. Portanto, o modo como a figura de Hermann é rememorada traz uma estrutura lacunar, repleta de esquecimentos e pontos de indeterminação que dão complexidade à ausência deste personagem e desestabilizam a trama narrativa do filme.

Para tanto, Fassbinder articula uma composição de elementos cênicos que possibilitam a convergência desse pressuposto de instabilidade. Ao filmar em cenários que trazem buracos, entulhos, paredes corroídas, estruturas físicas indefinidas ou carcomidas pelas mais diversas formas de deterioração, é imediata a associação às lacunas que engolem as experiências e memórias dos personagens, trazendo pouco a pouco o esquecimento de determinadas situações. Com a passagem do tempo, a imagem de Hermann vai sendo tomada por esse esquecimento, tornando-se um espectro nas vivências cotidianas dos personagens.

¹⁴⁰ LE GOFF, Jacques *História e memória*. Trad: Bernardo Leitão. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. 476p.



Figura 39: *O casamento de Maria Braun* – Imagem da mãe de Maria emoldurada pelos escombros da própria casa.



Figura 40: *O casamento de Maria Braun* – A parede divisória de outro cômodo da casa também se encontra em destroços.



Figura 41: *O casamento de Maria Braun* – As paredes de um refeitório cercam Maria, que carrega um cartaz em suas costas.



Figura 42: *O casamento de Maria Braun* – Um oficial do exército norte-americano ofende Maria, que transita entre cômodos distintos do refeitório.

No plano narrativo, não é mostrada a maneira como Hermann desaparece, e isto também não é mencionado através da fala de qualquer personagem. Apenas é sabido sobre seu sumiço e os desdobramentos que ele provoca na vida de Maria. As

lacunas trazidas pelos procedimentos de composição estética do filme se alinham ao buraco estrutural configurado pelo enredo. A instabilidade causada pela ausência de Hermann é meticulosamente organizada para dar suporte à narrativa repleta de lapsos composta pelo filme.

Dentro dessa perspectiva, não evidenciar o desaparecimento do personagem contribui para que a obra sustente uma condição estilística de estruturas fraturadas, o que permite uma associação simbólica com o extracampo da imagem, sobretudo com as rupturas políticas, sociais e culturais provocadas pela própria guerra. Essa condição, conseqüentemente, propõe uma espécie de afluência em direção às questões históricas abordadas nos entornos do filme, tais como as dimensões causadas pelos traumas da guerra em cada um dos personagens, as relações que estabelecem com as experiências vividas nesse período, com os vestígios deixados pelos conflitos, com a moral alemã esfacelada pelo apoio ao nazismo, com a barbaridade acarretada sobre os povos e culturas que foram massacrados pelos princípios ideológicos e ações nazistas, com as heranças pesadas legadas à população durante os anos de pós-Guerra, dentre outros fatores.

Tais assuntos orbitam o filme, mas não são o foco central de sua abordagem narrativa, menos ainda de suas articulações estéticas ou construções dramatúrgicas mais essenciais. Nesse caso, o fato de *O casamento de Maria Braun* se configurar como um filme de ficção colabora para que determinados temas permaneçam nas bordas de seus constructos estilísticos, mesmo que acabem permeando as lembranças, atualizações e esquecimentos das experiências vividas pelos personagens no extracampo do filme.

A diferença é que, numa obra documental, a menção a esses aspectos tende a obter maiores propensões de compreensão dos impactos promovidos por eles, sobretudo porque esse gênero cinematográfico lança mão de formatos que tornam mais patentes a relação entre o fato e o relato de quem o presenciou. Por exemplo, num filme como *Shoah* (*Idem*, 1985), documentário com mais de 9 horas de duração dirigido por Claude Lanzmann, os depoimentos dos sobreviventes do Holocausto deixam emergir formas de percepção mais evidentes em torno das lembranças, esquecimentos e atualizações das experiências que eles viveram durante a Segunda Guerra Mundial. Em uma obra ficcional, é possível que o mesmo tema até

apareça como foco central de suas afigurações estilísticas, mas a relação com as evidências dos fatos naturalmente serão enviesadas por sua encenação.

Na ficção realizada por Fassbinder, a encenação da história é evidentemente ruidosa. Diante dessa assertiva, é preciso ressaltar que os ruídos existentes no filme são fundamentais para compreender as distâncias estabelecidas entre a verossimilhança das situações narradas e o anti-naturalismo encenado em torno delas. Nesse sentido, é possível afirmar que os personagens apresentados podem simbolizar diversas pessoas reais que passaram por experiências semelhantes durante a guerra ou no período do pós-guerra. No entanto, eles foram especialmente forjados para construir essa relação de aproximação verossímil, partindo de uma conjunção de aspectos históricos pesquisados, acentuados de forma melodramática pelo cineasta.

Desse modo, torna-se inviável conceber os fatores de abordagem trazidos pelo filme como um documento fidedigno de representação histórica, bem como é intangível desvencilhar o aspecto ficcional presente na caracterização dos personagens e situações mostrados, distanciando-se de qualquer feição documental que possa ser atribuída ao filme. Na obra em questão, a construção de paridades com a história surge justamente como um combustível essencial para a consolidação desse contexto ficcional embebido de formas anti-naturalistas de encenação. Contudo, essa anti-naturalidade sustenta uma ideia de ilusão de autenticidade histórica, que é mediada pelos aspectos estilísticos do filme, como pondera Anton Kaes (1992)¹⁴¹:

O filme consiste em uma densa rede de histórias privadas fictícias que concedem uma visão geral sobre como os alemães dos anos 1950 viviam nesse período. A proliferação de fios narrativos nos conduz a mais informações do que é realmente necessário para entender a história principal. Mas é justamente esse excesso de personagens secundários que promove um efeito histórico realista, uma ilusão de história autêntica. Em *O Casamento de Maria Braun*, a reconstrução detalhada e precisa do visual do período garante a veracidade da ficção histórica. As reconstruções fiéis, desde a estação de trem do pós-guerra à decoração da sala de estar dos anos cinqüenta, até os uniformes dos Aliados, passando pelos penteados das mulheres, evocam um tempo histórico demarcado entre 1945 e 1954. (KAES, 1992, p.87)

¹⁴¹ KAES, Anton. *From Hitler to Heimar: the return of a history as film*. Cambridge/Estados Unidos: Harvard University Paper Book, 1992, p87.

Na citação, o autor ressalta o excesso de personagens secundários apresentados pelo filme, que acabam concedendo ao enredo atributos verossímeis, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação limítrofe entre o realismo forjado pela reconstrução do pós-guerra alemão, percebido em vários dos elementos cênicos que dão suporte à sua autenticidade histórica, e a anti-naturalidade representada pela encenação dramatúrgica, com gestos, falas, pausas e reações articuladas pela exacerbação de sentimentos e pela acentuação do tom melodramático da obra. O confronto entre polaridades divergentes rompe com qualquer tipo de documentação fidedigna das situações reveladas. Se, por um lado, existe a emulação desse período histórico na configuração dos cenários, roupas, carros e penteados, por outro, esses aspectos estão a serviço da encenação ficcional do filme, com o intuito de dar forma aos modos inventivos de representação conduzidos por sua narrativa.

Dentre os personagens secundários citados pelo teórico, a mãe de Maria é uma das figuras mais fundamentais apresentadas nesse bloco inicial de enredo. Sem possuir um nome específico capaz de ser identificado pelo espectador, ela aparece pela primeira vez na cozinha de casa, preparando-se para jogar um líquido num pão e, em seguida, comê-lo. Sua ação é imediatamente interrompida pela chegada de Maria. A filha traz consigo algumas ripas de madeira, guardadas junto com um punhado de alimentos numa mochila. Quando esse conteúdo é colocado sobre a mesa, a mãe da protagonista parte rapidamente em direção a eles, leva-os até suas mãos e olha fascinada pra tudo aquilo que fora obtido pela filha. Em poucos segundos, nessa cena ambientada no pós-guerra, Fassbinder põe à mesa a escassez de bens alimentícios sofrida pela população alemã, e essa personagem funciona como uma estampa essencial para a compreensão dessa questão.

Momentos depois, quando Maria retorna ao lar trazendo um maço de cigarros, a reação de sua mãe será bastante semelhante. A voracidade com a qual ela se dirige ao objeto, novamente colocado em cima da mesa, levando-o à boca com certa ansiedade, demonstra que não são apenas os produtos alimentícios que estão exíguos nessa Alemanha ocupada pelos países Aliados. A carência e o acesso a esses bens de consumo faz com que os personagens ajam de maneira afoita, tentando obtê-los a qualquer custo. Maria assopra o fósforo e impede que sua

mãe acenda o cigarro. Logo depois, ela pergunta se a mãe seria capaz de trocar um broche valioso por aquele maço, permuta que é consentida apressadamente.

É importante dizer que uma das questões centrais que move a encenação do pós-guerra, regida sob a ótica de Fassbinder, é a permanência da falta de moral na sociedade alemã, mesmo depois do vexaminoso apoio às atrocidades nazistas durante a guerra. Nesse filme, a degradação social continua sendo tão grande que acaba contribuindo para o declínio cada vez maior dos valores humanos, como pode ser evidenciado no momento citado. Ainda que o milagre econômico venha ampliar o acesso a esses bens de consumo nos anos seguintes, a perspectiva assumida por Fassbinder traz situações que permitem perceber que os problemas sociais e comportamentais estão entranhados de modo estrutural na história do país. Embora muitas transformações sejam possibilitadas ao longo dos anos, o populismo permanece como uma característica principal para as decisões tomadas por Maria. E ela, símbolo máximo de uma Alemanha fraturada, representa essa dificuldade de romper com as barreiras impostas pelas noções populistas.

O mundo em desordem apresentado por *O casamento de Maria Braun* necessita da prevalência dessas pulsões individuais de Maria para obter seu equilíbrio. É sob o ponto de vista da personagem que a narrativa do filme preenche os lapsos deixados por algumas informações para poder conduzir o espectador através dessa trajetória tortuosa de uma mulher em constante transformação durante os anos do pós-guerra. É também sob sua perspectiva que se pode perceber as mudanças estruturais e políticas existentes no país entre 1945 e 1954, evidenciando uma população traumatizada pela guerra, mas carregando alguns valores tradicionais indissociáveis à passagem do tempo. Por fim, é através de seus olhos que as formas estéticas e dramatúrgicas ganham uma tonalidade acentuada pelo desequilíbrio entre a historicização de uma época e a fabulação de situações inventadas para sustentar o enredo do filme, que não guardam necessariamente uma relação direta com as experiências reais do pós-guerra. Maria Braun é a tônica de ordenação de uma Alemanha caótica. E essa nação desordenada é a tradução de uma personagem que busca constantemente o equilíbrio para sobreviver às lembranças, esquecimentos e atualizações de seu passado traumático.

3.3. Terceiro bloco

3.3.1. *Maria Dankeschön*

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o processo de reconstrução de áreas arruinadas pelos conflitos bélicos configurou-se como uma necessidade primordial em cada uma das Zonas de Ocupação que constituíam a geografia entrecortada do território alemão. Devido à morte e ao desaparecimento de milhões de combatentes do sexo masculino no período de guerra, diversas ações foram promovidas com o intuito de atrair mulheres ao trabalho de remoção dos escombros espalhados por cidades como Berlim, Dresden, Bremen, Frankfurt, Colônia, Hannover, Leipzig, entre outras. Em alguns desses lugares, a contrapartida oferecida em troca do serviço concentrava-se na disponibilização de acesso a melhores categorias de vale-alimentação, enquanto o trabalho sequer passava do voluntariado integral ou era realizado de maneira forçada em outras localidades (SHNEER, 2014)¹⁴².

Para agregar um volume maior de trabalhadoras, uma série de fotografias demonstrando satisfação nos rostos das mulheres no ato de realização das atividades de recolhimento dos destroços foi difundida em diversos meios de comunicação. Por sua vez, tais ações contribuíram para que o imaginário histórico relacionado ao mito de representação da figura da *Trümmerfrau* fosse consolidado de forma satisfatória, valorizando a ideia de estratificação de um prazer instaurado na realização de trabalhos braçais femininos, com a preponderante função de atuação junto às estratégias ideológicas de reconstrução moral, estrutural e social propagadas pelos países Aliados, à época administradores dessas Zonas de Ocupação (TREBER, 2014).¹⁴³

Essas figuras femininas, conhecidas como *Trümmerfrauen* - numa tradução literal para a língua portuguesa: mulheres dos escombros - são compreendidas

¹⁴² SCHNEER, David. *Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele*. Berlim/Alemanha: Hentrich & Hentrich, 2014. 312p.

¹⁴³ TREBER, Leonie. *Mythos Trümmerfrauen: von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*. Berlim/Alemanha: Klartext, 2014. 483p.

historicamente como modelos essenciais para a solidificação da luta pelo restabelecimento das noções de pátria e nação alemã, desconsiderando-se, contudo, as condições de trabalho desfavoráveis e a batalha diária por sobrevivência experimentada por elas.

Durante esse período, outra relevante representação feminina tomava conta do imaginário alemão do pós-Guerra, sendo simbolizada pela alcunha de *Veronika Dankeschön*. Em tempos de escassez econômica, essa era uma nomenclatura atribuída às mulheres que se envolviam com os oficiais do exército norte-americano, buscando, através desse relacionamento, uma melhor condição financeira. Em alemão, *Dankeschön* significa “muito obrigado”, ao passo que *Veronika* sempre foi um dos nomes femininos mais populares desse mesmo idioma, o que tornou favorável a associação entre ambos para a consolidação desse apelido de cunho pejorativo.

De acordo com Domentar (1998)¹⁴⁴, o alto índice de doenças venéreas supostamente transmitidas pelas *Veronika Dankeschön* aos oficiais estadunidenses fez com que elas fossem recebidas socialmente de modo pesaroso, tanto pelo povo alemão quanto pelos próprios norte-americanos estabelecidos provisoriamente na Zona de Ocupação administrada na Alemanha. Diante desses pressupostos, desde então, as *Veronika Dankeschön* passaram a ocupar um lugar exatamente oposto ao das *Trümmerfrauen* no estrato social.

Desde então, o questionamento da ambivalência histórica estabelecida entre essas duas figuras femininas icônicas no imaginário alemão do pós-guerra ainda tem sido considerado um tabu. Além disso, de acordo com os estudos citados, é incomum a existência de abordagens e investigações acerca das condições sob as quais esses ícones instituem diferentes formas de protagonismo e resistência à dominação masculina, capazes de ressignificar as microestruturas sociais vigentes, em manifestações artísticas realizadas em território alemão.

Enquanto a primeira representação, de maneira corriqueira, seria considerada como uma espécie de sutil variação de *prostituta*, a segunda seria compreendida como *a mãe de família* que arregaçava as mangas da camisa para trabalhar duro na

¹⁴⁴ DOMENTAT, Tamara: *Hallo, Fräulein: Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten*. Berlim/Alemanha: Aufbau-Verlag, 1998. 229p.

reconstrução do país. Por consequência, a ideia de oposição instalada entre essas duas representações foi mantida durante as décadas seguintes pelos livros de história e por todo um aparato de rememoração dos anos da guerra, que atribuía às mulheres dos escombros a alcunha de figura heroica que atuou em função dos ideais patrióticos. Ao contrário disso, as *Veronika Dankeschön* representam, nesse imaginário, a camada feminina mais vil da sociedade alemã dos anos 1940, condicionadas a desempenhar o papel da mulher que usava os artifícios *menos laboriosos* para galgar um trampolim financeiro e contornar, dessa forma, as dificuldades atravessadas por quase toda a população alemã, como pode ser visto nessa oposição de tratamento demonstrada por estas duas fotografias (Figuras 43 e 44).



Figura 43: Trümmerfrauen em serviço durante a remoção de escombros em Berlim. Foto pertencente ao acervo do jornal *Der Spiegel*, publicada em Dezembro de 1948, cuja legenda ressalta o fato dessas mulheres trabalharem de num pesado regime braçal, com quaisquer ferramentas à disposição.



Figura 44: Peça publicitária fotográfica, sem identificação de um autor ou empresa proponente, direcionada aos oficiais norte-americanos que estavam na Alemanha em meados dos anos 1940.

O texto principal da peça publicitária, traduzido para a língua portuguesa, diz que a *Veronika Dankeschön* “pode parecer limpa, mas espalha sífilis e gonorréia. Você (oficial da marinha, exército ou aeronáutica) não pode vencer o Eixo, caso contraia uma doença venérea”. As duas fotografias comprovam uma relação de dissonância entre o imaginário constituído em torno das *Trümmerfrauen* e das *Veronika Dankeschön* na história da Alemanha. A perpetuação desses posicionamentos discursivos divergentes apresentados nas fotografias tem sido uma matéria praticamente incontornável desde a década de 1940, ganhando o respaldo da mídia impressa, da publicidade e das grades pedagógicas de ensino de história desde então.

No entanto, com o passar dos anos, surgiram algumas propostas de estudo ou representação capazes de contornar os lugares comuns de pertença histórica legados a esses dois ícones. Embora se detenha somente à análise de representação das *Trümmerfrauen*, as recentes avaliações da pesquisadora Leonie Treber (2014)¹⁴⁵, por exemplo, apresentam uma perspectiva que defende que o

¹⁴⁵ TREBER, Leonie. *Mythos Trümmerfrauen: von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs - und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*. Berlin/Alemanha: Klartext, 2014. 483p.

volume de participação das mulheres dos escombros na retirada dos entulhos foi bem menor que os números propagados na época, sendo constituído, na verdade, por uma pequena minoria da população feminina do período, não por uma aquiescência massificada das mulheres alemãs.

A teórica salienta, também, que as empresas construtoras e seu maquinário eram os principais responsáveis pela retirada dos entulhos, até porque a quantidade de metros cúbicos – algo em torno de 400 milhões m³ - de escombros era inviável ser removida, em maior gradação, somente pelo trabalho braçal. Além disso, Treber ressalta que o trabalho desempenhado pelas *Trümmerfrauen* era não era necessariamente voluntário, sendo muitas vezes realizado de modo forçado ou trocado por categorias mais abonadas de vales alimentícios, o que, por sua vez, põe em xeque o sorriso no rosto tantas vezes alardeado e difundido pela mídia ao tratar desse ícone feminino do pós-guerra. (TREBER, 2014)¹⁴⁶.

No âmbito da representação artística, *O casamento de Maria Braun* surge como uma manifestação capaz de indicar possibilidades de ressignificação acerca dessas duas figuras pertencentes ao imaginário popular alemão dos anos 1940. Fassbinder oferece uma perspectiva cinematográfica que conjuga instabilidade e equilíbrio em torno da representação das *Trümmerfrauen* e das *Veronika Dankeschön*. Nesse viés, os fatores tradicionais são reposicionados de maneira respeitosa pelo cineasta, que coloca ambos os ícones num patamar de igualdade histórica, mas a encenação do filme concede uma importância mais acentuada a um deles.

O primeiro encontro de Maria com oficiais do exército norte-americano acontece quando ela está em um refeitório. Sentada numa das mesas, a personagem se alimenta, sorvendo uma sopa, enquanto conversa com uma integrante alemã da Cruz Vermelha¹⁴⁷ sobre sua rotina de buscas incessantes pelo marido desaparecido. Ao redor de uma mesa situada noutro cômodo, um grupo de oficiais estadunidenses encontra-se reunido. Maria é assediada por um deles, que realiza uma abordagem ofensiva em língua inglesa. A personagem não compreende

¹⁴⁶ TREBER, Leonie. *Mythos Trümmerfrauen: von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs - und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*. Berlim/Alemanha: Klartext, 2014. 483p.

¹⁴⁷ A Cruz Vermelha é uma organização humanitária internacional criada em 1885, com participações efetivas na Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra. Para maiores informações, vale a pena conferir: <http://www.cruzvermelha.org.br/>.

o que foi dito e pergunta à mulher ao lado o significado apresentado pelas palavras pronunciadas. Ao saber que se trata de algo indecente, Maria sente-se ofendida, levanta-se, atravessa a porta divisória entre os cômodos, dirige-se até a mesa em que o oficial se encontra e fala-lhe que ele não tinha o direito de abordá-la daquela maneira. Essa sequência torna evidente a dificuldade que Maria dispõe em falar ou compreender o que é dito em língua inglesa, servindo como ponto de apoio para cenas posteriores, nas quais a relação da personagem com o aprendizado desse idioma torna-se patente.

Num momento seguinte, durante a rotina de buscas por Hermann, Maria Braun caminha pelas ruas da cidade e acaba cruzando com um grupo de *Trümmerfrauen* em atividade, trabalhando na remoção dos escombros de um prédio. A protagonista anda de forma dispersiva, acompanhada por sua irmã, Betti (Elisabeth Trissenaar), enquanto conversam. Elas param em frente ao trabalho desempenhado pelas *Trümmerfrauen* e olham durante alguns segundos para elas, antes de seguirem sua caminhada. À medida que a narrativa do filme avança, percebe-se que Maria vai se transformando numa Veronika Dankeschön e, aos poucos, galga uma ampliação de seu *status* socioeconômico, aprendendo a confrontar as formas de dominação masculina do pós-guerra (Figuras 45 a 47).



Figura 45: O casamento de Maria Braun – Caminhando pelas ruas, Maria cruza com as *Trümmerfrauen* em serviço.



Figura 46: *O casamento de Maria Braun* – Com um cartaz sobre as costas, Maria observa o trabalho realizado pelas Trümmerfrauen.



Figura 47: *O casamento de Maria Braun* – Um plano aberto mostra diversas Trümmerfrauen retirando entulhos.

O cruzamento com as *Trümmerfrauen* é o instante que impulsiona o despertar de mudanças na trajetória de Maria. Depois de abandonar a calçada do prédio em ruínas, a protagonista segue caminhando pela rua com sua irmã, e ambas carregam um cartaz sobre as costas com fotografias de seus respectivos maridos ausentes.

Na cena seguinte, Maria e Betti estão em um quarto se arrumando. As duas aparecem com os rostos tomados por maquiagens carregadas e penteados extravagantes para a época. Enquanto isso, elas tecem uma conversa vaga sobre como agradar os norte-americanos. Um corte seco interrompe o diálogo, e o plano seguinte mostra um carro em movimento, guiado por oficiais das forças armadas estadunidenses. O veículo cruza o quadro até desaparecer e, logo depois, Maria surge no plano caminhando, enquanto a câmera a acompanha através de um *travelling*.

Mais uma vez, como uma estratégia de organização de seus procedimentos narrativos e de planificação, o filme promove o cruzamento da protagonista com alguma instância que a auxilia na consolidação de novos rumos para sua trajetória. Num primeiro momento, as *Trümmerfrauen* aparecem no campo de visão da protagonista, enquanto nesse segundo instante, são os oficiais norte-americanos que cruzam seu horizonte. Nos dois casos, ainda em estado próximo à apatia, a personagem não dá muita atenção para ambos.

Nesse meio tempo, é apresentado outro personagem relevante para a transformação da jornada de Maria. Após passar por um beco repleto de comerciantes, ela encontra uma espécie de mascate/contrabandista, interpretado por Rainer Werner Fassbinder. Eles entram em uma casa abandonada e negociam algumas mercadorias escondidas numa mala.

Acompanhada pelo hino alemão, tocado de forma diegética na cena, Maria troca um broche por um vestido e uma garrafa de bebida com o mascate, que lhe oferece também a obra completa de Heinrich von Kleist, escritor alemão que se suicidou, precocemente, aos 34 anos de idade. Maria rejeita a obra de Kleist e conclui a negociação com o mascate, levando apenas o vestido para fins trabalhistas e a bebida para presentear sua mãe. Ao se despedirem, ela recebe os agradecimentos dele, que diz “Dankeschön” (muito obrigado) para ela, e deseja-lhe sorte.

Na cena seguinte, a associação entre as mercadorias adquiridas é imediata. Maria está sobre a mesa, esperando que a mãe faça os ajustes necessários no vestido comprado. Enquanto reluta em realizar a atividade, a matriarca leva à boca uma dose da bebida alcoólica presenteada. A relutância, no entanto, dura muito pouco. A mãe repreende a filha, dizendo que ela deveria esconder suas pernas mas termina aceitando a tarefa e costurando o vestido.

A decupagem da cena é composta por planos insólitos, com enquadramentos que dificultam a identificação do posicionamento dos personagens. Num determinado momento, são mostradas as pernas de Maria, ao lado da presença de sua mãe e de seu avô Berger (Anton Schiersner). Noutro plano, Maria é vista por inteiro em cima da mesa, acompanhada apenas por sua mãe. Depois, somente o rosto de sua mãe é evidenciado em destaque.

Assim, a sequência se desenvolve, com três angulações e pontos de vista distintos, revelando um momento essencial para o processo de transformação da trajetória da personagem. Essa tentativa de organização caótica da encenação cinematográfica sintetiza grande parte das escolhas feitas pelo cineasta para conduzir sua narrativa. Através da utilização de potencialidades formalistas diversas, Fassbinder vislumbra a constituição de pontos de orientação narrativos capazes de indicar as mudanças evidentes incorporadas pela protagonista.

Logo depois, a protagonista sai à procura de emprego, num bar frequentado por oficiais norte-americanos. Ao ser contratada como atendente, o proprietário ordena que ela não use sua aliança no local de trabalho. A câmera, então, faz um movimento ótico de *zoom* na lente para mostrar esse objeto encaixado em um dos dedos da mão direita de Maria. Em seguida, a personagem vai até um consultório médico para obter um atestado de saúde exigido pelo contratante.

O diálogo desenvolvido dá a entender que ela e o profissional de saúde já se conhecem há tempos. Durante a consulta, ela solicita o atestado e informa ao médico o motivo do pedido. A cena é filmada com uma tonalidade soturna, acentuada pela composição musical original de Peer Raben, costumaz colaborador de Fassbinder, que constrói uma atmosfera lúgubre de tensão. Num local reservado do consultório, o médico (Claus Holm) injeta uma substância desconhecida em suas veias, sem que Maria perceba. Nesse momento, as mãos dele estão trêmulas e seu semblante apresenta nervosismo. Em conjunção, a fotografia acompanha os

espectros macabros trazidos pela banda sonora, evidenciando um posicionamento de câmera que mostra o personagem numa angulação insólita, permeada por sombras cujas deformidades as deixam numa dimensão de tamanho desproporcional à estatura do médico (Figura 48).

Como a imagem em que o conteúdo líquido é inserido na seringa está desfocada pela lente da câmera, não existe a possibilidade de definir o nome do medicamento, muito menos ter certeza sobre a periculosidade de seu uso. Entretanto, essa sequência remete diretamente aos aspectos narrativos desenvolvidos pelo filme *O desespero de Veronika Voss*, quando a personagem da doutora Marianne Katz (Annemarie Düringer) tenta sanar os traumas de experiências vividas na guerra por seus pacientes com o uso de morfina, medicamento proibido na República Federal da Alemanha nesse período, formado à base de ópio. Embora não seja possível saber se o médico utiliza morfina nessa cena, o filme sugere que ele esteja superando alguns traumas, além de estar prestes a encerrar sua carreira, por não vir obtendo o mesmo desempenho profissional de antes (Figura 49).



Figura 48: *O casamento de Maria Braun* – O médico prepara a seringa para, em seguida, injetá-la em suas veias.

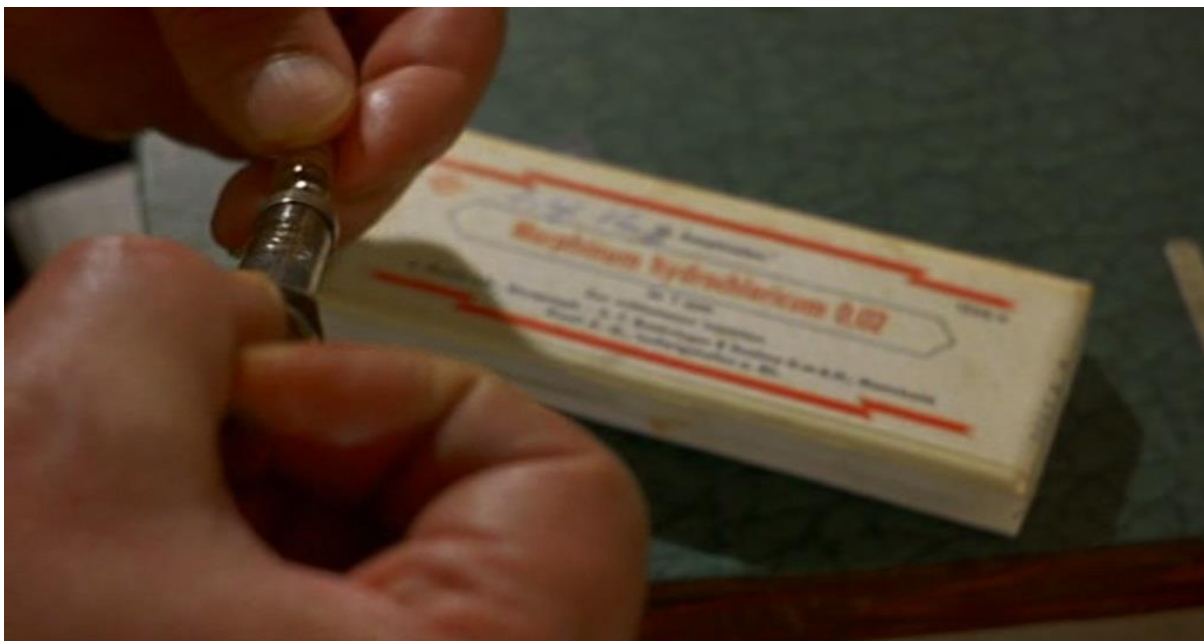


Figura 49: *O casamento de Maria Braun* – Um medicamento indefinido é levado à seringa.

Essa sucessão de acontecimentos importantes, com personagens que não haviam sido apresentados pela narrativa, ocorre dentro de um espaço de tempo muito curto, impelindo uma transformação contundente na trajetória da protagonista. Na cena seguinte, ela rasga a fotografia de Hermann pregada no cartaz que levava às costas, joga-a no chão e depois lança o cartaz sobre os trilhos de trem, com as rodas do veículo passando por cima dele.

O momento descrito traz um aspecto essencial para a compreensão das formas cinematográficas construídas entre a entropia e a organização configuradas pelo filme. Primeiro, porque os eventos prévios concedem a sustentação necessária para que Maria imploda sua trajetória inicial e comece a construir uma nova. Segundo, porque demarca exatamente a diferença entre a busca pelo marido desaparecido e a desistência de encontrá-lo. Em cenas anteriores, a convicção de seu retorno era iminente, mas a sucessão de sequências que trazem pessoas e lugares devorados pela instabilidade de suas formas e sentimentos, contribui para a mudança de rumo na vida da protagonista. Terceiro, porque a partir de então Maria vai delineando uma aproximação em relação à figura da *Veronika Dankeschön*, mesmo que essa relação aconteça de maneira espontânea para a personagem.

Essas três considerações, contudo, dizem respeito a uma situação que ocorre de maneira abrupta, ainda que os eventos anteriores permitam a existência de

fatores indicativos para as transformações citadas. Nesse sentido, Fassbinder consegue obter sustentáculos suficientes para justificar mudanças narrativas e estruturais tão repentinas no filme, deixando que elas sejam invadidas pela instabilidade de suas formas e o descontrole de seus procedimentos de encenação, ora articulados de modo criterioso e rígido pelo cineasta, ora atravessados pela inventividade de gestos e ações realizados pelos personagens. De qualquer maneira, a transformação passa a ser uma constante na vida de Maria.

Maria está sempre em movimento, caminhando em direção a alguma coisa, indo e vindo, avançando. Os personagens masculinos alemães, Hermann, o avô e o médico amigo da família, estão sempre parados, se postam à direita do quadro, estáticos. [...] A reiteração da ocupação no espaço à direita do quadro ocorre com o médico, amigo da família, alcoólatra, num momento de fragilidade, como se fosse o lugar da perplexidade, onde se pode estacionar, na falta de algo que o movimento. No filme *O casamento de Maria Braun*, os abandonados e fragilizados são os homens numa época de crise. (FONSECA, 1996, p.5)¹⁴⁸

À luz do pensamento trazido pela citação, as contínuas alterações existentes na trajetória de Maria convergem com o procedimento de movimentação e mobilidade realizado pelo filme. De fato, são recorrentes os momentos em que a personagem se encontra em trânsito, mesmo nos cenários internos, onde muitas vezes os espaços são comprimidos e a possibilidade de movimento é quase restrita. Ao contrário da maioria dos personagens, sobretudo os masculinos, Maria caminha e reconfigura sua jornada o tempo inteiro. Para tanto, a encenação cinematográfica segue uma abordagem capaz de contemplar essas transições, com movimentos de câmera, tais como *travellings* e panorâmicas, e movimentos óticos na lente (*zoom in* e *zoom out*) sendo utilizados diversas vezes durante essas mudanças de rumos narrativos.

O contraponto entre o processo de movimentação recorrente da protagonista e a estagnação do posicionamento masculino em grande parte das cenas é outro fator relevante notado pela pesquisadora. Como ela aponta, em vários momentos,

¹⁴⁸ FONSECA, Maria Thereza Azevedo da. *A poética contemporânea na estetização do filme O casamento de Maria Braun e suas manifestações ambíguas de sentido*. In: Anais digitais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, v.1, p.5, 1996.

personagens, como Hermann, vovô Berger e o médico que atende Maria encontram-se prostrados numa parte do quadro, quase sem realizar uma ação efetiva, enquanto Maria explora os espaços geográficos do mesmo local onde eles estão.

Ainda que haja certo equívoco por parte da teórica, ao afirmar que esses personagens masculinos estão quase sempre posicionados do lado direito do quadro, contrastando com vários planos importantes em que eles estão imóveis na parte esquerda ou no centro da imagem, é perceptível essa diferença cinética entre Maria e as figuras masculinas representadas pelo filme. Além disso, realmente são diversas as situações em que os personagens homens parecem demonstrar aspectos de fragilidade maiores que os vivenciados por Maria. Uma das representações que melhor comprova essa divergência de forças e formas de vulnerabilidade é Bill (George Eagles), oficial das forças armadas norte-americanas.

Depois de jogar o cartaz com a fotografia de Hermann sobre os trilhos de trem, uma elipse mostra a presença de Maria no bar. Enquanto ela trabalha no atendimento, algumas mulheres alemãs dançam com oficiais norte-americanos. Com exceção do proprietário do bar, que é alemão, todos os homens presentes são membros das forças armadas estadunidenses.

A conversa entre Maria e outra atendente dá a entender que já se passaram dias desde que a protagonista começara a trabalhar naquele local. Durante o diálogo, a colega de trabalho pede que ela preste atenção em Bill, um oficial negro, que tem passado suas noites observando Maria com muito interesse. A protagonista logo toma a iniciativa, vai em direção a Bill e chama-o para dançar. Antes de começarem a contradança, ele agradece o convite, pronunciando, com certa dificuldade no sotaque, a mesma expressão dita pelo mascate quando Maria havia terminado de adquirir um vestido: “Dankeschön!” (Muito obrigado!).

A sequência traz a consolidação da personagem como uma *Veronika Dankeschön*, costurada por Fassbinder sem qualquer teor pejorativo. Se em momento algum a narrativa do filme questiona o protagonismo e o heroísmo obtido pelas *Trümmerfrauen* ao longo da história, mantendo toda a aura que constitui a potencialização de sua capacidade de reconstrução do país, *O casamento de Maria Braun* procura apresentar a *Veronika Dankeschön* em questão, ou seja, Maria Braun, por um viés que foge dos padrões de representação históricos. Sendo assim, a protagonista pode ser compreendida como uma figura capaz de resistir e se impor

frente à dominação masculina estabelecida, obtendo uma elevação de seu *status* socioeconômico, a despeito de todas as adversidades que encontra, readequando simbolicamente os lugares de representação pré-delimitados a ela. Nesse âmbito, Maria alcança o grau de representatividade frequentemente atribuído às *Trümmerfrauen*, entretanto, resistindo, com forças próprias, às microestruturas de dominação vigentes promovidas pelo patriarcado.

Na relação que se estabelece entre Maria e Bill, é a personagem feminina quem parece coordenar os acontecimentos e direcionar os rumos para as situações vivenciadas entre os dois. Na cena seguinte, a personagem conduz Bill durante o passeio em um bosque. O diálogo desenvolvido por eles mostra o interesse da personagem em aprender a língua inglesa, mesmo idioma com o qual ela havia sido assediada por outro oficial norte-americano, no começo do filme. A aprendizagem, assim como o conjunto de sequências em que ela e Bill contracenam, decorre de maneira muito brusca.

Contudo, uma das recorrências estilísticas mais preponderantes do filme é o contraste entre o desenvolvimento de determinadas ações e a interrupção abrupta delas, conduzindo a narrativa para outros caminhos. Quando o relacionamento entre Maria e Bill se desenha, começando a constituir uma solidez afetiva, um novo acontecimento é trazido à tona. O retorno de Willi (Gottfried John), marido desaparecido de Betti, irmã de Maria, desestabiliza as estruturas de encenação alinhavadas. Willi traz consigo a confirmação da morte de Hermann, indicando alguns poucos detalhes sobre o ocorrido. É informado apenas que ninguém saiu vivo do cerco onde ele estava, sendo uma morte rápida e sem sofrimentos.

Maria fica atônita, num primeiro momento, contudo, na cena seguinte, vai até o bar e convida Bill novamente para dançar, informando-lhe sobre a morte de Hermann. Com muita rapidez, as situações são desveladas e os pontos de orientação narrativos, estéticos e dramáticos tornam-se cada vez mais complexos. Ainda assim, Fassbinder consegue articular essa movimentação intensa de acontecimentos à mobilidade praticamente contínua de sua protagonista, que lida com as transições e transformações constituídas de maneira objetiva.

No entanto, a convivência entre a objetividade presente nos gestos e reações de Maria contrasta com as predileções estilísticas do filme. Na cena em que ela e Bill se encontram na cama, que acontece logo depois da confirmação da morte de

Herrmann, a estrutura de planificação mostra os personagens em angulações fragmentadas, recortando diversas partes dos seus corpos nus e as justapondo através da montagem. Essas partes, contudo, não propõem uma ideia de organização de ações contínuas. Quando conjugados, os planos permitem uma confusão na identificação do posicionamento dos personagens, sem que o espectador possa compreender o desenvolvimento dos gestos (Figuras 50 a 53).



Figura 50 - *O casamento de Maria Braun* – Parte do torso de Bill é mostrada, com as mãos de Maria sobre o braço direito do oficial.



Figura 51: *O casamento de Maria Braun* – Em seguida, parte das costas e das nádegas de Maria são evidenciadas, com a mão de Bill sobre elas.



Figura 52: *O casamento de Maria Braun* – A mão de Maria passa sobre a barriga de Bill.



Figura 53: *O casamento de Maria Braun* – Logo depois, Maria pode ser vista em uma angulação completamente distinta dos planos anteriores.

Após essa seara de acontecimentos, as cenas seguintes trazem ocorrências ainda mais repentinas. Descobre-se que Maria está grávida, espera um filho de Bill e pretende dar à criança o nome de Hermann. Ao chegar em casa com Bill, as estruturas do ambiente mostram-se completamente modificadas, com paredes bem cuidadas, pintadas e sem rachaduras. Não é possível identificar uma passagem de tempo específica, mas as aparências trazidas por essas mudanças dão a entender que houve uma elipse temporal entre o momento em que Maria soube que Hermann morrera e o instante em que é revelada sua gravidez.

No quarto do casal, Maria conta a Bill sobre a gestação. Durante aproximadamente cinco minutos, uma sucessão de reviravoltas narrativas acontece. Nesse momento, a artificialidade dos gestos e ações se torna ainda mais evidente nas interpretações dos atores e no jogo de luz e sombra que compõem a estilística da cena. Um plano aproximado do rosto de Bill, demarcado por sombras que escurecem o seu olhar, transformam o clima de harmonia e concedem os indicativos de uma tragédia que está por vir.

A amenidade do relacionamento entre os dois é rompida após o aparecimento inesperado de Hermann. Maria fica surpresa e feliz ao vê-lo, indo em sua direção. Hermann dá-lhe um tapa no rosto, e Maria cai de maneira artificiosa no chão, desmaiando repentinamente.

Enquanto Bill tenta reanimá-la, Hermann corre em direção à mesa, buscando um maço de cigarros. Mais uma vez, quebra-se a linha de progressão natural de ações, e a sequência remete à catastrófica situação da Alemanha naquele período, cuja aquisição de determinados bens de consumo era restrita. Em seguida, Bill e Hermann brigam. Quando Bill consegue render Hermann, Maria desfere uma garrafada na nuca do oficial norte-americano. Imediatamente, Bill cai morto no chão. A cena decreta o término do relacionamento dos dois e encerra a trajetória de Maria como uma *Veronika Danskeschön*, poucos minutos depois de ter sido iniciada. Maria e Hermann se alinham novamente enquanto um casal, à medida que a instabilidade do corpo morto de Bill caído ao chão abre caminho para o surgimento de novas formas de estruturação estilística ao filme.

3.4. Quarto bloco

3.4.1. O despertar de seu tempo

Maria é julgada pelo crime cometido. No início da cena, um movimento panorâmico vertical registra parte de uma gigantesca bandeira norte-americana hasteada dentro do tribunal. Durante o passeio da câmera, também pode ser visto um uniforme militar ensanguentado organizado em cima de uma mesa. Em poucos segundos, este bloco narrativo já apresenta sua primeira forma de disjunção em relação à sequência anterior.

Quando Maria havia atingido Bill com uma garrafa de cerveja, o personagem encontrava-se completamente nu, de modo que não há qualquer tipo de vestígio da presença de seu uniforme em cena. Além disso, é preciso ressaltar que o corpo dele recai sobre a cama, onde é mostrado apenas um travesseiro e lençol, ambos brancos. Portanto, o filme não dá substratos suficientes para conectar esses pontos

narrativos, deixando uma lacuna entre as situações ocorridas na sequência anterior e os elementos evidenciados durante a cena do tribunal.

Durante o julgamento, coordenado por membros das forças militares norte-americanas de Ocupação, Maria é acuada pelo inquisidor, que tenta induzi-la a assumir que o crime fora premeditado. Além disso, ele a acusa de ter cometido adultério, já que seu marido não estava realmente morto, e ressalta o fato de que ela vinha sendo sustentada financeiramente por Bill, como um indicador de culpa pela morte do oficial estadunidense. Em meio à multidão presente, os rostos de seus familiares e amigos são mostrados num movimento panorâmico desordenado, evidenciando reações de tensão e impotência diante das acusações.

Maria tenta defender a casualidade do crime, que teria acontecido de forma tão inesperada quanto o modo como conhecera Bill no bar frequentado por oficiais das forças armadas norte-americanas. Num determinado momento, ela explica que gostava muito de Bill, mas, ao mesmo tempo, também amava Hermann. As respostas dadas por ela causam descrença nas pessoas ao redor. Detrás de uma pilastra, Hermann acompanha o julgamento escondido, apenas ouvindo a defesa da esposa e os argumentos da acusação. Após demonstrar ânsia de vômito, quando comparado a Bill, o personagem se mostra para todos, pede a palavra e assume a autoria do crime, livrando Maria das acusações.

Durante toda a cena, é constituída uma atmosfera claustrofóbica, composta por planos que revelam somente pequenas partes da especialidade do tribunal. Nas ocasiões em que os diversos personagens presentes são mostrados, há sempre parte de seus corpos recortados pelas dimensões do quadro. Em alguns momentos, quando a câmera está posicionada a uma distância maior, alguns objetos são colocados diante dela, permitindo que os personagens não sejam evidenciados por completo.

Desse modo, os mecanismos de encenação do filme se articulam a partir de fragmentos espaciais capazes de desnortear o espectador e conceder à narrativa formas elípticas que tornam inviáveis a previsão das próximas ações tomadas pelos personagens. A cada novo instante, uma decisão ou um acontecimento inesperado acontece, transfigurando os caminhos traçados pelo enredo. Sendo assim, os personagens também têm que reorganizar seus trajetos e buscar novas possibilidades de equilíbrio, levando em consideração os rumos indicados.



Figura 54: *O casamento de Maria Braun* – Maria é circundada por diversas pessoas, objetos de cena e pelo cenário tortuoso do tribunal.



Figura 55: *O casamento de Maria Braun* – Acompanhado por um tradutor, o oficial norte-americano responsável por coordenar o julgamento é rodeado por diversos objetos de cena.



Figura 56: *O casamento de Maria Braun* – Maria enfrenta a acusação pelo assassinato de Bill. O plano frontal da protagonista é a angulação mais repetida na cena.



Figura 57: *O casamento de Maria Braun* – Hermann ouve o julgamento atrás de uma pilastra de madeira.

Muito embora esses tons inesperados reconfigurem os caminhos apontados pelos princípios narrativos, é possível perceber uma organização de elementos de cena desenhados por fatores dotados de coerência. Nessa cena do tribunal, por exemplo, é compreensível e decodificável a predileção por procedimentos de encenação que provoquem uma atmosfera claustrofóbica. Em primeiro lugar, porque se trata de um julgamento capaz de incriminar a protagonista e deixá-la em situação de detenção. Depois, porque a angústia trazida pelos acontecimentos que açoiaram a cena precedente, como o regresso de Hermann e a morte de Bill, indicam a compressão dos espaços e a concentração da planificação nas eventuais resoluções tomadas pelos personagens.

A cena do julgamento é interrompida antes que seja apresentado seu desfecho. Hermann assume a realização do crime, eximindo a culpa de Maria, e o último plano mostrado concentra-se em seu rosto, sem que as reações ao redor possam ser reveladas. Não se sabe se Maria relutou em aceitar essa transferência de culpa, nem mesmo se os responsáveis pelo julgamento aceitaram imediatamente a confissão. Na sequência seguinte, o personagem já se encontra preso, conversando com Maria atrás das grades. Ou seja, as resoluções esperadas para a cena anterior são obliteradas e transferidas para a cena posterior, na medida em que os personagens terão que redefinir seus rumos novamente.

Separados pelo cárcere, Maria e Hermann tentam buscar novas soluções para o futuro, tomando decisões que giram em torno de princípios equilibrados, mesmo diante do caos formado pelas sucessivas situações inesperadas que ambos têm vivido. Novamente, o imediatismo exigido pela narrativa não concede aos personagens qualquer tipo de possibilidade de maturação de ideias ou a realização de escolhas pausadas e refletidas. A eles é apenas dada uma nova condição que deve ser aceita e contornada da maneira mais rápida que puderem.

A protagonista diz a Hermann que está grávida e que ele irá ser o pai da criança. O marido não demonstra uma reação incisiva à notícia, tergiversando o assunto. Ao redor, outras pessoas também conversam separadas pelas grades, e o barulho é intenso. Os ruídos sonoros existentes dificultam a compreensão do diálogo desenvolvido por Hermann e Maria, ao passo que eles têm que se contorcer em suas cadeiras, buscando uma aproximação espacial maior um do outro para poderem ser ouvidos.

Apesar das dificuldades apresentadas, os dois chegam a uma decisão sobre o futuro. Maria afirma que esperará Hermann sair da prisão para reconstituírem a vida de casal. Enquanto não estiverem juntos, ela indica que irá trabalhar para poder se sustentar e constituir uma autossuficiência financeira. Mesmo sem uma relação direta com o diálogo dos personagens, as pessoas ao redor calam-se repentinamente, possibilitando uma nitidez mais evidente das falas pronunciadas pelos dois. É preciso salientar que o diálogo traz os primeiros traços para a compreensão do trampolim econômico que será alavancado pela protagonista.

Maria Braun escala camadas sociais como se fosse a única coisa capaz de mantê-la viva, a motivação que precisava para viver. Seus desejos como mulher, como pessoa, nunca foram plenamente realizados (vide o tempo que ela passa casada e a ironia do título do filme), e essa esfera profissional de sua vida parece ser uma escapatória capaz de fazê-la parcialmente feliz. (SANTIAGO, 2015, p.1)¹⁴⁹

A partir desse momento, a vida de Maria Braun dá uma nova guinada, dessa vez conquistando um espaço de representação social ainda mais ativo. Entretanto, como é defendido pelo crítico na citação acima, essa transformação é sedimentada pela evidência de seus êxitos materiais, não pelas realizações pessoais dos seus planejamentos. Se a conversa entre ela e Hermann na cadeia é demarcada pela ideia da preparação ou premeditação de acontecimentos futuros, vislumbrados para um momento posterior ao período no qual o personagem masculino estará detido, a desestruturação de cada um desses desígnios será promovida pelo filme.

Nesse viés, o desequilíbrio entre as esferas do trabalho e da vida privada da protagonista funcionarão como um mecanismo de sustentação estrutural do filme, buscando o tempo inteiro criar formas de inter-relação capazes de romper com essa instabilidade existente entre as duas instâncias. Na cena seguinte, é revelado que Maria acabara de perder o bebê. A narrativa não indica se a perda ocorreu de maneira fortuita ou impulsionada. Sabe-se apenas sobre o falecimento do bebê e percebe-se que Maria deixará a cidade, sendo conduzida por um trem.

¹⁴⁹ SANTIAGO, Luiz. *O casamento de Maria Braun*. In: Revista Plano Crítico. <<http://www.planocritico.com/critica-o-casamento-de-maria-braun>>. Acessado em 25/ago/2016.

A morte da criança gestada surge como uma quebra de vínculos com a cidade e com a vida até então levada. A partir de agora, a personagem é impelida a construir novas formas de vivência em outro lugar, aparentemente deixando para trás o passado cheio de tormentas. Sendo assim, o trem que outrora esmagara o cartaz com a fotografia de Hermann, nesse instante, passa a ser o mecanismo condutor de rumos inesperados. A narrativa do filme ganha uma nova transição abrupta, e os constructos apresentados até esse momento oferecem aos personagens escassas possibilidades de reflexão em torno dos acontecimentos desenvolvidos.

Na estação de trem, despede-se do médico que a havia atendido em duas ocasiões e, em seguida, entra num dos vagões do veículo sobre trilhos. O alto falante anuncia que o destino é Heidelberg, cidade situada ao sul do território germânico. Porém, não há definições suficientes que indiquem que Maria seguiu até a parada final do trem. Dentro do vagão, um dos planos mais caóticos do filme mostra a protagonista tentando obter espaço face ao amontoado de pessoas, animais e objetos espremidos num corredor bastante apertado. Quase não é possível identificar Maria diante da espacialidade comprimida do local. A única maneira de distinguir sua presença é através da movimentação de seu corpo, aproximando-se da câmera (Figura 58).

Para conseguir um lugar na primeira classe, Maria ludibria um guarda. Ela finge estar procurando uma suposta filha desaparecida, desvencilha-se das demais pessoas abarrotadas na classe econômica e adentra o espaço mais oneroso do trem. Com um beijo na boca, convence o guarda a não cobrar-lhe um valor dispendioso pela passagem. O vagão vazio, porém, contrasta com o modo como é filmado. A todo instante, Fassbinder procura interpor obstáculos visuais entre a câmera e os personagens, dificultando a percepção da presença deles por inteiro. O procedimento é semelhante à cena do tribunal, mas como a personagem se encontra em movimento grande parte do tempo, a confusão visual é ainda mais intensa.

Nesse aspecto, o cineasta configura uma relação intrincada de formas caóticas, independente da presença volumosa de pessoas num determinado lugar. Assim, as imagens registradas no vagão lotado pela classe econômica apresentam instabilidades parecidas com o vagão ocioso da primeira classe. Todavia, é

exatamente nessa cena em que o equilíbrio financeiro de Maria, e sua escalada socioeconômica ganhará seus primeiros passos. Informada pelo guarda que o único passageiro presente no vagão é um rico empresário francês, a protagonista dirige-se até ele e senta-se à sua frente. O empresário, chamado Karl Oswald (Ivan Desny), demonstra encantamento por Maria, e eles logo começam a desenvolver um diálogo.

No meio da conversa, os personagens são surpreendidos pela chegada de um oficial das forças armadas norte-americanas, que a ofende, com uma abordagem assediadora em inglês. A situação remete a dois momentos prévios. O primeiro deles é o instante em que a protagonista fora cantada por um oficial estadunidense dentro de um refeitório, quando não fazia ideia sobre o que ele estava dizendo. Já o segundo é a ocasião em que Bill a ensina algumas palavras em língua inglesa, e o aprendizado da personagem parece ser imediato. Em resposta ao assédio sofrido no trem, Maria rechaça a abordagem, falando o idioma anglófono e expulsando o militar. Em seguida, Karl a convida para jantar no vagão restaurante, com o intuito de falarem sobre negócios.



Figura 58: *O casamento de Maria Braun* – Um amontoado de pessoas se espreme num vagão de primeira classe. Por esse ângulo, é impossível ver Maria.



Figura 59: *O casamento de Maria Braun* – No vagão da primeira classe, os obstáculos se interpõem entre os personagens e o caos visual permanece.

Nem o jantar dos dois nem mesmo a descida do trem são mostrados. O plano seguinte já conduz o espectador para outra sequência, também filmada em um ambiente interno, mas agora dentro de um veículo automotivo. Um novo personagem é apresentado. Chama-se Senkenberg (Hark Bohm), contador e braço direito na empresa de tecidos pertencente a Karl Oswald. Uma fenda narrativa se abre novamente, e o diálogo sobre negócios indicado para acontecer no vagão restaurante do trem, na verdade, é desenvolvido dentro do carro. Com participações pontuais e contra-argumentativas de Senkenberg, Karl convida Maria para trabalhar em sua empresa.

A protagonista aceita o emprego, mas pede para ser colocada em uma posição de chefia, o que provoca a rejeição imediata do contador e a aceitação de Karl. Em síntese, Maria acaba assumindo o cargo de consultora pessoal do empresário, o que suscita uma ambiguidade quanto aos méritos da função e a relação que promove com sua vida privada, uma vez que o filme dá a entender que a posição no emprego sustentaria uma forma de compensação sexual dela para

com Karl. No entanto, logo é percebido que Maria torna-se uma pessoa capaz de suplantar qualquer tipo de submissão, tanto no trabalho quanto na vida privada, destacando-se na empresa como uma funcionária eficiente e sobrevivendo à ausência de Hermann.

Em concomitância ao seu destaque na empresa de tecidos, Maria desenvolve um relacionamento com Karl, sem contar a ele sobre Hermann. A protagonista utiliza deliberadamente seus dotes de sedução para conseguir obter cada vez mais espaço no trabalho. Maria estabelece para si mesma uma espécie de jogo, no qual sua postura circunspecta e sua fala altiva permitem que ela seja respeitada por todos. Além disso, os procedimentos de encenação do filme conduzem uma relação de aproximação e distanciamento em função das pessoas que convivem com ela. Quanto mais próxima é a distância de seu corpo em relação a um determinado personagem, maior é o grau de prevalência e influência que a protagonista exerce sobre ele.

Não surpreendentemente, a nudez também trai a tensão do desejo. O corpo nu é também um corpo sensual, visto sob o signo do erotismo. Muitas vezes é o corpo de Hanna Schygulla que serve como um veículo para essas cenas. Quando, em *O Casamento de Maria Braun*, Schygulla é filmada cada vez mais em *close-up*, a proximidade da câmera para seu corpo cria a intimidade e a sensualidade que determina sua relação com os outros: de sedução em sedução, ele irá servi-la enquanto galga sua escalada social. (KAISER, 2012, p.104)¹⁵⁰

Como pondera a autora, algumas cenas de nudez revelam o corpo da personagem, mostrando inteiramente seus contornos. Nessas sequências, os traços corporais da protagonista são utilizados para costurar um jogo de sedução, de modo que, em nenhum momento, ela parece estar à mercê dos personagens masculinos. Em um determinado momento, quando se encontra com Hermann na prisão, Maria fala sobre seu amante e diz que foi para cama por vontade própria. A altivez com que ela expõe isso ao marido o deixa sem reação. A partir do instante em que Maria desperta da sensação de apatia e constitui uma vida autônoma, consolidando uma

¹⁵⁰ KAISER, Claire. *Exposed Bodies; Evacuated Identities*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.104.

carreira profissional reconhecida, a supremacia de suas ações torna-se cada vez mais evidente.



Figura 60: *O casamento de Maria Braun* – Maria e Karl estão na cama. O plano se assemelha com o momento em que ela e Bill foram mostrados nus pela primeira.



Figura 61: *O casamento de Maria Braun* – Maria despe-se diante de Karl. A uma certa distância, a câmera revela apenas o corpo da protagonista sem as suas vestes.

A ascensão de Maria provoca ciúmes em Senkenberg. À proporção que a personagem ganha espaço na empresa, o contador vê a importância de sua atuação se reduzindo. Em uma reunião de negócios, Maria começa a cena responsável por mediar e traduzir as conversas da língua inglesa para o idioma alemão. Tendo em vista a dificuldade na resolução do empreendimento, a protagonista toma a frente do processo e conclui a negociação com êxito. Em pouco tempo, Maria passa a ser peça fundamental para o sucesso da empresa, tornando-se figura de mediação entre os mais diversos trabalhadores.

Nesta parte do filme, é muito importante o papel mediador desempenhado pela personagem, seja no trabalho ou na vida privada. Em uma das visitas feitas a Hermann, o marido indica que ela seria seu “homem-pé”, uma espécie de ponto de sustentação para sanar as agruras que ele sofre na prisão. Noutro momento, é ela quem media o diálogo entre a empresa e o sindicato de trabalhadores, coordenado por seu cunhado Willi, em situação na qual as exigências de aumento salarial são consideradas extorsivas, segundo a protagonista. Essa função mediadora é também revelada quando ela torna-se porta-voz da fábrica, numa entrevista concedida a um jornalista, não por coincidência, o mesmo que fazia a cobertura midiática do julgamento dela.

Além disso, Maria torna-se a base de sustentação da própria família, tanto no plano financeiro quanto no âmbito afetivo. Rapidamente, percebe-se que parte dos lucros obtidos no emprego é convertida em melhorias na residência familiar e designada para a aquisição de bens de consumo para todos da casa. A protagonista torna-se também mediadora da relação entre sua irmã Betti e Willi. Pouco a pouco, o casal que conseguira se reencontrar anos após o fim da guerra começa a ruir. Maria atua como um pêndulo, conversando privadamente com cada um sobre os problemas que eles vêm sofrendo. Em duas ocasiões específicas, as conversas acontecem num local tomado por escombros. Na primeira delas, a personagem dialoga com Betti, defendendo a manutenção do casamento, enquanto a câmera caminha de maneira dificultosa por entre as ruínas da construção. Já na segunda, o diálogo é com Willi, quando o casal encontra-se separado e Maria o aconselha a retornar para a esposa.

A impossibilidade de reconstruir uma relação interrompida pela guerra parece latente na convivência entre Willi e Betti, lançando ecos estruturais sobre o

relacionamento entre Maria e Hermann. A representação dessa inviabilidade se configura através dos escombros do prédio visitado nessas duas ocasiões, mas também se reflete nos encontros que ela tem com Hermann na prisão. Toda vez que uma nova visita é feita, os personagens parecem cada vez mais distantes de estabelecer, de fato, um relacionamento afetivo. A presença de Hermann é sempre estagnada pelo empecilho intransponível das grades, enquanto Maria transita livremente pelos espaços, movimentando sua vida e constituindo diversas formas de experiência e independência, apesar de manter o relacionamento com o marido encarcerado. Os traumas da guerra parecem impedir que os dois consigam ter a liberdade necessária para estarem juntos por mais tempo.



Figura 62: *O casamento de Maria Braun* – Maria despede-se de Hermann em uma cela no presídio.

Transformando repentinamente seu potencial de aquisição financeira, Maria considera a si mesma uma espécie de Mata Hari do milagre econômico, fazendo alusão à famosa dançarina e cortesã holandesa acusada de espionagem durante a Primeira Guerra Mundial, tendo sido fuzilada por esse motivo. Já o milagre

econômico mencionado diz respeito ao *Wirtschaftswunder*¹⁵¹, termo designado para descrever o desenvolvimento financeiro imediato incorporado pela República Federal da Alemanha durante os anos do pós-guerra. A menção feita pela protagonista a esse sistema econômico torna definitiva a distância em relação ao período em que o território alemão encontrava-se dividido em quatro Zonas de Ocupação. À época do milagre econômico, o território germânico estava repartido em apenas dois países com formas de governo distintas, a República Democrática Alemã, Estado criado no espaço antes pertencente à Zona de Ocupação soviética, e a República Federal da Alemanha, que incorporou os territórios das outras três Zonas de Ocupação, onde *O casamento de Maria Braun* é ambientado.

Ao fazer essa relação entre a economia do país e sua escalada financeira pessoal, Maria coloca-se como um reflexo da própria República Federal da Alemanha. Nesse sentido, o tom abrupto trazido por diversas situações desenvolvidas pelo filme ecoa nesse processo veloz de transformação econômica da protagonista. Para construir uma forma de paridade em consonância a essa conjuntura, o filme lança mão de procedimentos de encenação que ganham o mesmo aspecto desordenado das mudanças apresentadas pelo país e pela personagem principal trazida pela narrativa.

Ao mesmo tempo, o desequilíbrio de ritmo apresentado em várias ocasiões é modulado por um controle criterioso no processo de composição das cenas, na organização dos cenários, na estruturação do jogo de iluminação e na condução das interpretações dos atores. Fassbinder consegue dosar a arritmia estrutural do filme de modo paralelo à trajetória de sua protagonista, mas também em função do período histórico representado. E, assim, muitas cenas vão acontecendo e a narrativa se move sem que o peso e a velocidade das situações sejam percebidos à primeira vista.

A desenvoltura do relacionamento entre ela e Karl é imediata, bem como é breve o tempo de vida que resta para esse personagem. Logo, é sabido que o empresário possui uma doença terminal, embora Maria não tenha informações sobre o assunto. E mesmo tentando esconder de Karl o casamento com Hermann e as

¹⁵¹ Cf SENNHOLZ, Hans. *Como se deu o milagre econômico no pós-guerra*. In: <<http://www.mises.org.br/Article.aspx?id=1419>>. Acessado em 12/jul/2016.

visitas à prisão, o francês acaba descobrindo por conta própria e vai até o local encontrar o homem que sua amada ama, como ele diz no momento em que tem contato com Hermann. Para Karl, sobra apenas a possibilidade do desfrute da morosidade trazida pelos empecilhos de consolidação de uma vida conjugal com Maria, confrontando toda a velocidade do mundo que a rodeia.

Tempos depois, a protagonista descobre que Hermann saíra da prisão sem avisá-la, deixando-lhe somente algumas palavras manuscritas em uma carta, dizendo que iria para a Austrália ou Canadá. Novamente, o filme ganha uma nova guinada, dessa vez para poder sedimentar um ritmo de encenação bem distinto em relação àqueles consolidados por todos os outros blocos.

3.5. Quinto bloco

3.5.1. Epílogo / Ruína

Maria manda construir uma casa. No primeiro plano em que a residência é mostrada, a câmera se posiciona atrás das grades que a separam da habitação vizinha. Acompanhada pelo jovem namorado (Günter Lamprecht), sua mãe lembra que ninguém na família jamais possuiu uma moradia própria. Enquanto isso, um carregador conduz solitariamente as diversas caixas com os objetos da mudança. Nesse momento, a trajetória da protagonista parece ter conseguido, enfim, atingir a estabilidade desejada, mesmo sem a presença de Hermann.

A aparência de calma, contudo, logo é atravessada por elementos e pressupostos estilísticos de cunho desordenado. Maria revela-se em estado de nervos e, em questão de segundos, ofende sua mãe e o carregador, demonstrando a mais completa arrogância. O ritmo de duração dos planos e a intensidade dos movimentos de câmera apresentam uma vagarosidade contrastante com o restante do filme. Nesse sentido, uma forma de equilíbrio é trazida à sequência, conjugando-se à ideia da casa construída, com seus cômodos, paredes e janelas. Porém, ela não dispõe da dosagem suficiente para criar a estabilidade necessária para comportar as ações realizadas pela protagonista.

A espera pelo retorno de Hermann continua, só que agora de forma mitigante. Maria recebe mensalmente uma rosa enviada pelo marido, sinal de que ele permanece vivo, morando em um lugar que ela desconhece. Após receber a flor, ela põe um cigarro na boca e o acende no fogão, fechando o dispositivo de controle de saída de gás logo em seguida. Essa ação se repetirá momentos depois, mas com um desfecho consideravelmente trágico.

O regresso de Hermann não ocorre com a rapidez desejada por ela, mas a morte iminente de Karl enfim acontece, e de maneira fulminante. Maria é arrebatada por essa nova surpresa, que acaba causando-lhe náusea. A encenação cinematográfica operada por Fassbinder coordena esse momento nauseabundo, acentuando ainda mais suas tonalidades artificiais. Ao trazer a notícia da morte, Senkenberg desanda a chorar de forma melodramática, rompendo com as matizes soturnas que tomavam conta de sua fisionomia e de suas ações até então. Durante o choro, ele é acolhido pela secretária de Karl, Frau Ehmke, personagem interpretada por Liselotte Eder/Lilo Pempeit (mãe de Fassbinder) que também se encontra aos prantos. A reação de Maria só é vista na cena seguinte, quando a personagem está em um restaurante luxuoso, cercada por diversos atendentes, enquanto um casal de funcionários faz sexo às escondidas, detrás de uma pilastra.

É válido ressaltar a ambivalência do vômito lançado por Maria sobre o chão do restaurante. É verdade que a situação ocorre logo depois da morte de Karl, suscitando a possibilidade desse ato ser uma reação imediata ao acontecimento informado na cena anterior. No entanto, o enjôo acontece quando um pronunciamento público do chanceler Konrard Adenauer pode ser ouvido no local.

A declaração é propagada através de ondas de rádio, contudo nenhum aparelho radiofônico é mostrado. Nesse sentido, não se sabe se o som é diegético ou não, se esses personagens estariam, de fato, ouvindo o parlatório oficial ou se existe apenas uma relação de concomitância entre as instâncias sonoras e visuais. De todo modo, é natural a relação de referência a uma cena registrada anteriormente na casa da família de Maria. Naquele momento, Adenauer falava que a República Federal da Alemanha não iria se rearmar, a despeito de boatos indicando uma posição contrária. Agora, o chanceler fala que o país tem o direito de se rearmar, contradizendo o pronunciamento anterior.

A divergência de perspectivas trazidas pelas declarações do chanceler coaduna-se com as incertezas das decisões tomadas pela protagonista. E as imprecisões relacionadas à continuidade da trajetória de Maria geram formas de instabilidade que se conectam às indefinições políticas da gestão administrativa do próprio país. As desordens existentes no pós-guerra não conseguem ser mais disfarçadas, assim como as dores da personagem finalmente são expostas, lançadas para fora de seu corpo, destituindo a aparente fortaleza que a imantava e a dissimulava.

As contradições que demarcam a fala de Adenauer são semelhantes aos dilemas vividos por Maria. Nesse instante, a personagem encontra-se novamente dividida entre a espera pela volta do marido e a possibilidade de reação ao caos em que vive. A náusea irrompe em sua garganta, mostrando-se como a única alternativa imediata à dor, aos traumas vividos e aos acontecimentos históricos que presencia. Resta apenas a casa própria, erguida com o dinheiro obtido ao longo de vários anos de trabalho árduo, resultado do respeito adquirido e da eficiência profissional desenvolvida. Porém, com o afastamento dos familiares, a personagem se vê na mais completa solidão no ambiente espaçoso de sua residência.

A narrativa não revela uma ocasião sequer em que Karl Oswald tenha estado presente na habitação comprada pela protagonista antes de sua morte, deixando em suspenso esse possível contato com o lugar. Na verdade, a cada plano registrado, a casa construída ganha dimensões de representação semelhantes a um mausoléu, onde apenas a ausência de Hermann pode fazer companhia à solitária personagem.

De cor cinza, a casa que Maria Braun mandou construir para seu grande amor mais parece uma estufa de porcelana, uma funerária ou um forno do que propriamente um refúgio. Uma explosão devido a um vazamento de gás, por causa de um dispositivo que não foi fechado, põe fim ao sonho, exemplar de seu fracasso definitivo. (LARDEAU, 2002, p.207)¹⁵²

De acordo com as percepções do teórico, o refúgio planejado por Maria enquanto Hermann esteve preso não se concretizou enquanto tal, pois a casa imaginada e construída acabou se tornando um estigma do malogro das ações e

¹⁵² LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid/Espanha: Cátedra, 2002, p.207.

decisões realizadas pela protagonista. Além disso, os procedimentos estilísticos do filme fazem questão de apresentar uma residência cujas dimensões retangulares ou encaixotadas apequenam o tempo inteiro a presença de Maria. Se, na maior parte do filme, a personagem havia sido mostrada numa proporção avolumada em relação aos objetos e cenários ao redor, com seu corpo muitas vezes constituindo-se como um mecanismo de sedução ou intimidação para os demais personagens, a encenação cinematográfica apresentada por este bloco final mostra sua presença esmigalhada diante de sua própria casa.

Após voltar do restaurante, Maria é novamente surpreendida. Com a boca borrada de batom, ela abre a porta e avista Hermann, que a abraça de maneira calorosa. Por sua vez, a personagem reage de forma atônita, à medida que a porta de casa vai se fechando. O reencontro dos personagens demarca de vez o fracasso de seu casamento e a impossibilidade de superarem as vivências dos anos de guerra.

Durante os 11 minutos narrativos seguintes, as estratégias de encenação cinematográfica apresentam um controle ainda mais rigoroso dos enquadramentos, escolhas de angulação, movimentos de câmera, incidências de iluminação, organização da banda sonora, objetos de cena, figurinos, além da presença e movimentação dos atores e a modulação de tempos e espaços destinados a cada plano que compõe a sequência. Para a construção dessa cena, Fassbinder lança mão de procedimentos criteriosos de estruturação cênica, cimentados pela aclimação de ritmos que visam provocar angústia e tensão nos espectadores.

Por um lado, esse rigor se assemelha às estratégias descortinadas no decorrer do filme, quando é também possível perceber a tentativa de controle de todos esses aspectos cinematográficos mencionados. Por outro, a sequência se diferencia das demais, porque nela a brusquidão dos acontecimentos é deixada de lado, a partir do momento em que Hermann aparece. É como se, em 11 minutos, a encenação conseguisse agregar todo o peso narrativo, estético e dramático adquirido ao longo dos 108 minutos que vieram antes. Desse modo, o ritmo da sequência ganha dimensões paquidérmicas, apresentando escolhas que causam a sensação de lidarem com tempos dilatados e espaços cada vez mais opressores.



Figura 63: *O casamento de Maria Braun* – Hermann regressa e é recebido por Maria.



Figura 64: *O casamento de Maria Braun* – Na sala de estar, agora é Hermann quem espera por Maria.

Maria começa a cena usando um vestido cinza e um longo chapéu preto, em sinal de demonstração de luto pela morte de Karl. É esse o seu vestuário no momento em que ela abre a porta de casa para receber Hermann. Nos planos seguintes, ela já se encontra em trajes íntimos, vestindo uma *lingerie* escura que

cobre seu corpo do busto à virilha. Momentos depois, ela desce a escadaria de casa trajando um vestido azul e causando o espanto de Hermann, que não compreende porque ela está tão arrumada. A protagonista responde dizendo que precisa conhecê-lo antes de se despir novamente. É preciso ressaltar que é com essa roupa que ela está vestida quando se dirige até a cozinha para acender um cigarro, utilizando as chamas do fogão e deixando o registro de gás aberto. Em seguida, Maria ordena que Hermann tire sua roupa, evidenciando debaixo dela a mesma *lingerie* apresentada nos planos anteriores. Posteriormente, a personagem aparece vestida em um traje executivo de cor branca, utilizado para receber Senkenberg e uma escritã vinda de Lyon (França) que fará a leitura do testamento deixado por Karl.

A variação de vestimentas também está presente no figurino de Hermann. No início da sequência, o personagem está vestido com um terno acinzentado, de tonalidade semelhante à roupa usada por Maria quando ela o recebe em casa. A roupa é retirada na medida em que ele e Maria estão no quarto, depois que ela pede a Hermann que remova o vestido dela. O personagem, entretanto, permanece usando um chapéu cinza, uma cueca branca e meias pretas, dentro de uma variação de paleta de cores próximas. Quando a escritã e o contador tocam a campainha da residência, Maria entrega a Hermann um roupão extravagante, cuja estampa é semelhante ao papel de parede da própria casa. Até o final da cena, ele permanecerá vestido dessa maneira.

A transformação contínua do vestuário dos personagens na derradeira sequência do filme é um reflexo de suas próprias personalidades, bem como dá indícios de aproximação com o processo de mudanças sofridas por eles no decorrer da narrativa. As transições no figurino de Maria são mais abruptas, confrontadas pelas pulsões de suas vontades particulares e pelas imposições das situações vivenciadas. Até certo ponto, é a personagem quem coordena esse jogo de mudanças, organizando o processo de encenação em torno de seu corpo e de suas escolhas de vestimenta. Por outro lado, a chegada das visitas impõe alterações em suas vestes, como se procede no momento em que Hermann chega e, sobretudo, na ocasião em que a protagonista tem de receber a escritã e o contador. Ainda assim, Maria se mostra resistente quanto à mudança de seu vestuário, recebendo-os com trajes íntimos. O potencial de resistência revelado pela ocasião dialoga com

os aspectos de personalidade concatenados pela personagem, sempre resiliente às adversidades que encontra, mesmo quando elas tentam impor um determinado comportamento acordado pelas normas sociais.

Já Hermann parece dominado pelas imposições do mundo ao redor. O mórbido tom acinzentado de suas roupas reverbera sua personalidade gris, sempre colocada à margem das situações e do circuito de decisões mais importantes para a consolidação da narrativa do filme. Seja enclausurado ou desaparecido, sua imagem se assemelha a um espectro fantasmático, quase sem reações ou vibrações às experiências vividas. As vestimentas utilizadas por ele, em todo o filme, refletem tais características, sendo acentuadas na sequência final, quando suas roupas íntimas são mostradas e, até mesmo elas, possuem tonalidades pardas apagadas. A indicação de uma possibilidade de transformação vem de Maria, no momento em que ela o entrega um roupão estampado para poder receber as visitas. A imposição é logo aceita, e Hermann passa o resto do filme trajando um vestuário claramente destoante de sua personalidade, e que chama a atenção para sua presença no desfecho trágico conduzido pelo filme.



Figura 65: *O casamento de Maria Braun* – A vestimenta branca é o último traje utilizado por Maria. Trata-se da mesma cor usada na cena inicial, durante seu casamento.



Figura 66: *O casamento de Maria Braun* – O roupão usado por Hermann contrasta com sua personalidade nada extravagante apresentada pelo filme, mas se encaixa na tonalidade padrão dos objetos de cena da casa.

O destino catastrófico que acomete os personagens ocorre no momento em que uma explosão atinge violentamente a casa, em decorrência do registro de gás aberto na cozinha. As chamas se espalham pelos cômodos da residência, dilacerando suas estruturas. Os personagens não são mais vistos. O último plano em que Maria é mostrada, revela sua saída do quarto para acender novamente um cigarro no fogão. A última imagem nítida que temos de Hermann, por sua vez, evidencia o personagem assombrado pela espera do estrondo, colocando seus braços sobre o rosto em busca de proteção.

A encenação ambígua dessa catástrofe não proporciona a possibilidade de decodificação das intencionalidades de Maria. A especulação em torno da premeditação do ato torna-se impossível de ser decifrada, transformando-se num dos grandes enigmas deixados pelo filme. Não se sabe se a ação fora resultado de uma tentativa planejada de suicídio ou consequência de uma mera distração, mas o efeito provocado é impactante, deixando a casa em ruínas.

Diante de uma conjunção de fatores estilísticos articulados durante toda a sequência, os tempos suspensos, as pausas e o ritmo dilatado das ações buscam preparar o espectador para o acontecimento abrupto definitivo que, enfim, se

manifesta. E a sensação de constituição de um espaço opressor, construído para abrigar o reencontro do casal, transforma o tempo narrativo decorrido em agonia e a explosão da casa em catarse.

A ambiguidade definitiva vem no final do filme, quando não se sabe se Maria quer cometer suicídio ou se a casa pega fogo por acidente. Esta ambiguidade lança incerteza sobre todo o filme e ficamos perplexos. Em todos os filmes de Fassbinder, a motivação, por vezes, opaca dos personagens e sua incapacidade para se encaixar dentro das narrativas, em conjunto com outras técnicas de assinatura do seu excesso melodramático, permeiam e determinam o resultado. (GUERIN, 2012, p.444)¹⁵³

Os elementos ambíguos explorados na estruturação de todo o filme desembocam de maneira canalizada na tragédia apresentada pela sequência final, como salienta a autora. A opacidade das motivações dos personagens permanece insuspeita, as lacunas existentes oferecem graus de significação maiores do que as próprias evidências, os traumas da guerra não podem ser superados, o sucesso disfarçado do pós-guerra acaba soterrado e a impossibilidade de consolidação do casamento torna-se irrefutável. E, definitivamente, a organização milimétrica dos elementos encenados é colocada a serviço do mais completo caos que desordena as estruturas do filme.

A configuração de uma banda sonora ruidosa, que abrange toda a sequência, é a tônica definitiva para poder compreender a importância da convivência entre a estabilidade da organização cênica e a desestruturação que seus efeitos promovem. A transmissão radiofônica da final da Copa do Mundo de futebol de 1954, disputada entre a favorita Hungria e a Alemanha Ocidental, é ouvida por Hermann no volume mais alto que o aparelho de rádio pode oferecer. Inserida de maneira diegética na cena, funciona, ao mesmo tempo, como um mecanismo capaz de indicar o momento exato em que o reencontro do casal se ambienta e também como um elemento que contrasta as noções de caos e triunfo.

A encenação dos demais elementos cênicos ocorre enquanto diversos lances do jogo de futebol são narrados. Os personagens não demonstram uma reação

¹⁵³ GUERIN, Frances. *A generation later and still unrepresentable?: Fassbinder and the Red Army Faction*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.444.

efetiva à partida, mas os acontecimentos em disputa se associam ao campo da imagem, proporcionando uma atmosfera repleta de fatores de desorientação. Não há a possibilidade de concentração exclusiva nos diálogos dos personagens, nem mesmo nas jogadas futebolísticas descritas pelo empolgado locutor. As relações constituídas entre as mais diversas camadas sonoras fortalecem o caos que sustenta a sequência. E essa entropia sonora se conjuga à planificação de imagens alinhavadas com todo o rigor formalista esquadrinhado pelo cineasta.

O confronto entre esses postulados estéticos distintos traduz a percepção de angústia promovida pela cena. Assim, é possível aproximar o fracasso dos personagens com a noção espetaculosa de triunfo propagada pela República Federal da Alemanha no pós-guerra. A casa explode, à medida que a Alemanha Ocidental ganha a Copa do Mundo. A contradição trazida por esses dois acontecimentos concomitantes faz com que o filme alcance o grau de modulação definitivo de composição de suas formas cinematográficas, conjugando o equilíbrio em prol da instabilidade e cortejando a tragédia para evidenciar a catarse.

Os planos finais de *O casamento de Maria Braun* trazem imagens estáticas de todos os chanceleres que governaram a República Federal da Alemanha entre 1949 e 1979. Alternadas em um processo de representação de negativos fotográficos, as figuras de Konrad Adenauer, Willy Brandt e Helmut Schmidt são definitivamente impressas na história do país, mas apresentadas de modo desalinhado pelas vias imprecisas que a obra cinematográfica propõe.

Em um jogo cíclico de encenação, Fassbinder faz uma ponte entre o começo e o final do filme, associando as imagens dos chanceleres ao plano estático da fotografia de Adolf Hitler pregada na parede, posteriormente esmagada por uma bomba. Fazendo essa associação entre representantes políticos de momentos distintos da história alemã, o filme demonstra que a persistência das circunstâncias e fatos estabelecidos durante uma determinada época pode ganhar possíveis reflexos noutros períodos.

Assim como as cicatrizes e os traumas da guerra continuaram persistindo às transformações promovidas pelo pós-guerra, este período, por sua vez, também permanece demarcado na história, sobrevivendo às tentativas nefastas de apagamento de seus vestígios. Os anos vindouros trarão os rastros das experiências vividas no passado, enquanto o presente pode olhar para trás,

compreender a influência dos fatos ocorridos e tentar reescrevê-los, recontá-los ou reencená-los, trazendo, por conseguinte, as lacunas e os pontos de indeterminação que os métodos de rememoração da história inevitavelmente oferecem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O casamento de Maria Braun tenta reconstruir a história da República Federal da Alemanha à época do pós-guerra, realizando percursos tortuosos de representação. Entretanto, em momento algum, tais trajetos escolhidos vislumbram ocupar uma posição de reverência em relação aos acontecimentos narrados. Nesse viés, entender o filme enquanto uma alegoria da própria história pode ser um caminho para compreender os procedimentos estruturais que ele busca articular.

A história encenada pelo filme é atravessada pela inventividade e pelo poder de fabulação de seu condutor. Portanto, existente apenas até onde se encontram afixados os limites de suas arestas ou a territorialidade de suas ficções. Ou seja, constitui-se de maneira propositalmente embaçada, inexata, imperfeita, infiel.

Nesse sentido, salienta-se que Maria é o ponto motivador da construção dessa história, e não o contrário. É sob o ponto de vista dela que os fatos são expostos ou obliterados, narrados ou esquecidos. E tanto suas evidências quanto seus desaparecimentos sedimentam as bases para a manutenção de seus traumas.

Além disso, é preciso ressaltar que a história de vida da protagonista interessa mais ao filme do que a própria história da Alemanha. Na verdade, embora a coexistência entre ambas as instâncias possa ser percebida no decorrer dos postulados estilísticos apresentados, a primeira é o cerne de construção da obra, enquanto a segunda funciona como um pano de fundo modelável, responsável pela destruição definitiva da protagonista, de acordo com os critérios de rememoração constituídos pelo cineasta.

No filme analisado, as formas cinematográficas arregimentadas por Fassbinder operam uma complexa modulação de elementos incongruentes. Ao tentar proporcionar uma concepção de encenação rigorosa, o cineasta acaba reverberando ecos de representação de um mundo irrefreável, incapaz de ser domado pelos controles propostos pelo cinema. Utilizando-se de estratégias de esquadramento dos tempos e espaços apresentados em seus planos, cenários,

figurinos, iluminações, sons e movimentos de câmera, o diretor acaba sendo atravessado pelos tons impalpáveis que seus próprios procedimentos impulsionam.

Paralelo às imprecisões existentes no processo de rememoração das experiências históricas reveladas pelo filme, seus mecanismos de encenação cinematográfica também são cruzados e modificados pela instabilidade daquilo que se representa. Desse modo, a ideia de um controle dos procedimentos estilísticos escapa às possibilidades concretas de sua efetivação.

A cada momento em que os elementos cênicos são concatenados de maneira organizada, com o intuito de criar uma impressão de equilíbrio em sua superfície, mais caóticas acabam se tornando as proposições desenvolvidas por eles. Nas cenas em que uma maior quantidade de camadas sonoras ou elementos visuais se apresenta, mesmo sendo coordenadas de maneira planejada, a sobreposição de suas forças remodela suas formas, permitindo que o filme seja um reflexo de suas próprias representações.

Diante dessas acepções, a obra é embebida pelas mesmas impossibilidades de êxito histórico que seus elementos cênicos esforçam-se em desenhar. O *casamento de Maria Braun*, então, simboliza a tentativa de construção da casa imaginada por Fassbinder para poder abrigar seus próprios filmes. E tal qual a moradia vislumbrada pelo cineasta acabou sendo destruída pelo impedimento da continuidade de sua carreira, a casa erguida por Maria Braun é destroçada pela incapacidade de fuga de seus traumas.

O *casamento de Maria Braun* mergulha no processo de representação de três momentos históricos distintos capturados pelo pós-guerra em solo germânico. Demarcada pela simbolização do momento em que os conflitos bélicos se encerram, a primeira parte caracteriza-se pelo despertar do trauma. Se, para os alemães, as fraturas provocadas pelos anos de guerra não se revelam antes do seu fim, o término da barbárie serve para que os traumas sejam, finalmente, trazidos à tona.

Como uma espécie de ressaca, só a partir de então é que se percebe o absurdo do apoio às ideologias nazistas e se evidencia a impotência alemã diante das transformações abruptas do mundo. Para Maria, o encerramento da guerra faz emergir o trauma da insuficiência. Com o desaparecimento do marido, a personagem se vê em meio ao caos da impossibilidade de viver sozinha.

Já o segundo momento histórico representa os anos em que as feridas alemãs ainda não podiam ser estancadas. A fragmentação do país em quatro partes desordenadas, por sua vez administradas por seus rivais de guerra, torna as insuficiências do país ainda mais evidentes diante de todos. Nesse contexto, Maria precisa recompor seus cacos e aprender a lidar com a espera do marido sumido. Assim, ela começa um novo relacionamento, aprende a falar uma nova língua e passa a confrontar seu passado de maneira frontal.

Por fim, no terceiro momento histórico evidenciado, as fraturas obtidas passam a ser incorporadas à naturalidade de suas vivências, enquanto a Alemanha Ocidental galopa rumo ao milagre econômico, jogando pra debaixo do tapete a poeira trazida pelo fracasso na guerra. Então, a única saída encontrada por Maria é tentar constituir mecanismos de autossuficiência para poder enfrentar seus próprios medos. Dessa maneira, ela alcança uma independência financeira através dos frutos de sua eficiência, seja na vida profissional ou na esfera pessoal, e coordena a maioria das situações as quais ela experimenta. No entanto, a personagem acaba entendendo que o apagamento de seus traumas é, de fato, uma ação impossível, e os fantasmas da guerra se farão presentes a todo instante.

Em meio ao confronto e à convivência entre a instabilidade e o equilíbrio das formas cinematográficas, Maria é o símbolo definitivo de uma história coletiva que se embrenha nas experiências individuais para tentar esquecer o passado e conduzir seus novos rumos. Contudo, a presença de seus rastros está impressa em cada gesto, reação ou movimento realizado. A recomposição do passado é um fator indissolúvel à composição do presente da personagem, o que torna o seu futuro uma habitação totalmente amedrontadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPENDRE, Sérgio. *Apontamentos para a filmografia comentada de Fassbinder*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Interlúdio, 17/dez/2103, <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6578>>, acessado em 23/jun/2016.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento Inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UMFG, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*. Paris/França: L'Écran français, 1948.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papyrus, 2010.

BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*. Cambridge/Reino Unido: Cambridge University, 2005.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Magia, técnica, arte e política*. 3 ed. Brasiliense: São Paulo, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

CÁNEPA, Laura Loguércio. *Cinema Novo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CURSINI, Bruno. *O casamento de Maria Braun*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Interlúdio, 17/dez/2103, <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6578>>, acessado em 21/jun/2016.

DOMENTAT, Tamara. *Hallo, Fräulein: Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten*. Berlim/Alemanha: Aufbau-Verlag, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhart e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996.

ELSAESSER, Thomas. *Appendix One: a commented filmography the house that Rainer built*. In: Fassbinder's Germany: history, identity, subject. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996.

FASSBINDER, R.W. *A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2.ed. rev e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FONSECA, Maria Thereza Azevedo da. *A poética contemporânea na estetização do filme O casamento de Maria Braun e suas manifestações ambíguas de sentido*. In: Anais digitais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, v.1, p.5, 1996.

GARDNIER, Ruy. *Veronika Voss*. In: Revista Contracampo. Ed. 80. Jan/2009. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/80/veronikavoss.htm>.

GARDNIER, Ruy. *Abecedário Fassbinder*. Revista Eletrônica Contracampo, nº31, 2001. In: <http://www.contracampo.com.br/31/abcdefassbinder.htm>. Acessado em 21/set/2016.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Wilson. *A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica*. Disponível em: www.moodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=23742. Acesso em 20/mar/2014.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GUERIN, Frances. *A generation later and still unrepresentable?: Fassbinder and the Red Army Faction*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012.

HALLIDAY, John; Sirk, Douglas. *Sirk on Sirk: conversations with John Halliday*. Londres/Reino Unido: Faber & Faber, 1997.

HAYMAN, Ronald. *Fassbinder: film maker*. Londres/Reino Unido: Weidenfeld & Nicolson, 1984.

HILLER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma: the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New waves*. Volume 1. Londres/Inglaterra: Routledge & Kegan Paul, 1985.

JUDI, Tony. *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945*. São Paulo: Objetiva, 2008.

KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Boston: Harvard University Press, 1992.

KAISER, Claire. *Exposed Bodies; Evacuated Identities*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012

KOCH, Gertrude. *Tormentos do corpo, frieza do espírito: figuras judaicas nos filmes de Rainer Werner Fassbinder*. In: VIEIRA, Nelson (org.). *Construindo a imagem do judeu*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 151-168.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma historia psicologica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Paris/França: Cahiers du Cinéma, 1990.

LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid/Espanha: Cátedra, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad: Bernardo Leitão. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LORENZ, Juliane. *Conversations about Rainer Werner Fassbinder*. New York/Estados Unidos: Aplause Book, 2000.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MELENDI, Maria Angélica. *Água e Memória: histórias de espectros*. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2012.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIRANDA, Marcelo. *Invenção da história*. In: Dossiê Fassbinder. Revista Eletrônica Interlúdio, 2013. Acessado em 24/set/2016.

MOURLET, Michel. *Sur un art ignore*. Cahiers du Cinéma, nº 98, agosto de 1959.

NAZARIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global, 1983.

NAZARIO, Luiz. *Fassbinder e a morte*. Cultura Vozes, Petrópolis, v. 88, n.2, p. 40-63, 1994.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: ECA/USP (tese), 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Onde está a mise-en-scène?* Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=en/book/export/html/4697>. Acesso em: 10/out/2014.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEUCKER, Brigitte (org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Nova York/Estados Unidos, Wiley-Blackwell: Malden, 2012.

PFLAUM, Hans Gtinther (Org.), *lahrbuch Film*. Munique/Alemanha: Hanser, 1982/83.

PIPOLO, Tony. *Straight from the heart: re-viewing the films of Rainer Werner Fassbinder*. Cineaste (magazine): Nova York/Estados Unidos, Vol. XXIX. 2004.

RANCIÉRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP e Annablume, 2009.

SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória no século XXI*. In: CASA NOVA, Vera; CASA NOVA, Andréa (orgs.). *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

SANTIAGO, Luiz. *Lola*. In: Revista Plano Crítico. <<http://www.planocritico.com/critica-lola-1981/>>. Acessado em 21/ago/2016.

SANTIAGO, Luiz. *O casamento de Maria Braun*. In: Revista Plano Crítico. <<http://www.planocritico.com/critica-o-casamento-de-maria-braun/>>. Acessado em 25/ago/2016.

SENNHOLZ, Hans. *Como se deu o milagre econômico no pós-guerra*. In: <<http://www.mises.org.br/Article.aspx?id=1419>>. Acessado em 12/jul/2016.

THOMSEN, Christian Braad. *Fassbinder: the life and work of provocative genius*. Londres/Reino Unido: Faber and Faber, 1997.

TOUBIANA, Serge. *Avanti!* In: DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TREBER, Leonie. *Mythos Trümmerfrauen: von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs - und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*. Berlim/Alemanha: Klartext, 2014.

TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 449p.

TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. In: *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SONTAG, Susan. *O Mundo-Imagem*. In: *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2003.

VANOYÉ, Francis; GOLLIOT-LETÉ Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2004.

VON PLATO, Alexander. *Traumas na Alemanha*. In: *História Oral: desafios para o século XXI*. ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa Oswaldo Cruz/ CPDOC, 2000.

WATSON, Wallace Steadman. *Understanding Rainer Wener Fassbinder: film as private and public art*. Columbia/Estados Unidos: University of South Carolina Press, 1996.

ANEXOS

Citações no idioma original

GUERIN, Frances. *A generation later and still unrepresentable?: Fassbinder and the Red Army Faction.* In: **PEUCKER, Brigitte (Org.).** *A companion to Rainer Werner Fassbinder.* Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.448.

Fassbinder's overwhelming style must surely be a reflection of the confusion and chaos of the world they inhabit and, by extension, of the characters' ineffability within that world.

ELSAESSER, Thomas. *Appendix One: a commented filmography the house that Rainer built.* In: *Fassbinder Germany: history, identity, subject.* Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press, 1996, p.263.

This commented filmography picks up the metaphor of the house indirectly, in order to complement the more obvious structuring principle, that of the chronology, and as a counter-weight to the authorial unity of the self-expressive, self-sufficient 'work'. While Fassbinder's spatial image is therefore a telling one also in its wider cultural resonances, a chronological division of his work is in fact no less suggestive, and no less misleading. At first glance, Fassbinder's films fall conveniently into distinct genres, which in turn can be divided into periods: the years 1969 to 1970 (the gangster films), 1971 to 1976 (the melodramas), and 1976 to 1981 (the German history films). But such a classification, even if it does not altogether violate either the films' chronology or Fassbinder's stylistic development, leaves unexamined some of the pressures that provoked these changes, such as the desire to reach different audiences (from 'underground' to art house to mainstream national and international spectators), the different budgets and financing conditions, and also the undoubtedly genuine change of outlook following the encounter with the cinema of Douglas Sirk.

ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder Germany: history, identity, subject.* Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996, p.13.

When Fassbinder died in 1982, the obituaries the world over saw in him the chief representative not only of the New German Cinema but of the new Germany. Watchwords were angry, mercilessly critical, honest, inconvertible, the spirit of '68, the beacon of self-righteous anger and aesthetic integrity. It was not always like this, and indeed the notion of Fassbinder representing Germany has something at first sight rather improbable. In order to understand how such obituary assessments could have come about, and how many discontinuous judgements are hidden inside the fulsome tributes, one needs to step back and consider what it means for a filmmaker like Fassbinder, whose life so much overshadowed his work, to 'represent' anything other than himself.

LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid/Espanha: Cátedra, 2002, p.220.

El pacto que firman Hermann y Oswald, y que supuestamente conseguirá la felicidad de la pareja, se vuelve contra ésta. Su revelación, durante la lectura del testamento de Oswald, firma la pena de muerte de Maria y de Hermann. [...] El Matrimonio de Maria Braun es el relato de un amor roto por la guerra y las terribles condiciones de vida de posguerra. La derrota, las ruínas, la hambruna, las epidemias, las ciudades aniquiladas por las bombas, al igual que el repentino despertar, la brutal toma de conciencia del horror que fue en realidad el Tercer Reich.

KAES, Anton. *From Hitler to Heimar: the return of a history as film*. Cambridge/Estados Unidos: Harvard University Paper Book, 1992, p87.

The films consist in a dense network of fictional private stories that give up insight into how the Germans of the fifties lived and experienced their lives. This proliferation of narrative strands leads to more information than is necessary to understand the main story. But is precisely this excess of minor characters that fosters a realistic historical effect, an illusion of authentic history. In the Marriage of Maria Braun the detailed, accurate reconstruction of the visual of the period guarantees the veracity of historical fiction. The faithful reconstructions, from the postwar train station to the

living room décor of fifties , from the Allied uniforms to the women's hairstyles, evoke historical time between 1945 and 1954.

KAISER, Claire. *Exposed Bodies; Evacuated Identities*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.104.

*Not surprisingly, nudity also betrays the tension of desire. The naked body is also a sensual body, one seen under the sign of eroticism. Often it is the body of Hanna Schygulla that serves as a vehicle for such scenes. When in *The Marriage of Maria Braun* Schygulla is filmed over and over in close-up, the proximity of the camera to her body creates the intimacy and sensuality that determines her relationship to others: it is that of seduction and it will serve her as she climbs the social ladder.*

LARDEAU, Yann. *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid/Espanha: Cátedra, 2002, p.207.

De color gris ceniza, la casa que María Braun há mandado construir para su gran amor tiene más de estufa de porcelana, de funerarium, de horno que de pabellón. Uma explosión a consecuencia de um escape de gás, de uma llave mal cerrada, ponde fin al sueño, ejemplar acto fallido.

GUERIN, Frances. *A generation later and still unrepresentable?: Fassbinder and the Red Army Faction*. In: PEUCKER, Brigitte (Org.). *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden/Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2012, p.444.

*In *The Marriage of Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun* , 1979), made in the same year as *The Third Generation*, the ultimate ambiguity comes at the end of the film when Maria either commits suicide or the house goes up in flames by accident. This ambiguity casts uncertainty over the entire film and we are left perplexed. In all of Fassbinder's films, the sometimes opaque motivation of the characters and their inability to fit into their narratives, together with other signature techniques of melodramatic excess, pervade and determine the outcome.*

Filmografia de Rainer Werner Fassbinder:

1. *Esta noite* (This Night). Produção: Roser Film, 16mm, p&b, duração desconhecida (o filme foi perdido), 1966.
2. *O pequeno caos* (Das Kleine Chaos). Produção: Roser Film, 16mm, p&b, 9 min., 1966.
3. *O vagabundo da cidade* (Der Stradtstreicher). Produção: Roser Film, 16mm, p&b, 10 min., 1966.
4. *O amor é mais frio que a morte* (Liebe Ist Kalter als der Tod). Produção: Antiteater-X-Film, 35mm, p&b, 88 min., 1969.
5. *O machão* (Katzelmacher). Produção: Antiteater-X-Film, 35mm, p&b, 88 min., 1969.
6. *Os deuses da peste* (Götter der Pest). Produção: Antiteater-X-Film, 35 mm, p&b, 91 min., 1969.
7. *Por que deu a louca no Sr. R?* (Warm Lauft Herr R. Amok?). Produção: Antiteater-X-Film /Maran-Film, 16mm ampliado para 35mm, colorido, 1969.
8. *Rio das Mortes* (Rio das Mortes). Produção: Janus Film und Fernsehen/Antiteater X-Film, 16mm, colorido, 84 min. 1970.

9. *O café* (Das Kafferhaus). Produção: W.D.R. Video, 16mm, p&b, 105 min., 1970.

10. *Whity* (Whity). Produção: Atlantis Film/Antiteater-X-Film, 35mm, colorido, 95 min., 1970.

11. *A viagem a Nicklaschauser* (Die Nicklaschauser Fahrt). Produção: Janus Film und Fernsehen, 16mm, colorido, 88 min., 1970.

12. *O soldado americano* (Der Amerikanische Soldat). Produção: Antiteater-X-Film, 35 mm, p&b, 80 min., 1970.

13. *Cuidado com essa puta sagrada* (Warnung Vor Eiber Heiligen Nutte). Produção: Antiteater-X-Film/Nova International, 35mm, colorido, 103 min., 1971.

14. *Pioneiros em Ingolstadt* (Pioniere in Ingolstadt). Produção: Janus Film und Fernsehen, 35mm, colorido, 83 min., 1971.

15. *O mercador das quatro estações* (Der Händler Der Vier Jahreszeiten). Produção: Tango-Film, 35mm, colorido, 89 min., 1971.

16. *As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (Die Bitteren Tränen Der Petra Von Kant). Produção: Tango-Film, 35mm, colorido, 124 min., 1972.

17. *A encruzilhada das bestas humanas* (Wildwechesel). Produção: Tango-Film. 35mm, colorido, 102 min., 1972.

18. *Oito horas não fazem um dia* (Acht Stunden Sind Kein Tag). Produção: W.D.R., 16mm, colorido, 472 min. (5 episódios), 1972.

19. *Afinal, uma mulher de negócios* (Bremer Freuheit). Produção: Telefilm Saar, 16mm, colorido, 87 min., 1972.

20. *O mundo por um fio* (Welt Am Draht). Produção: W.D.R., 16mm, colorido, 205 min. (2 episódios), 1973.

21. *Nora Helmer* (Nora Helmer). Produção: Telefilm Saar, 16mm, colorido, 101 min., 1973.

22. *O medo devora a alma* (Angst Essen Seele Auf). Produção: Tango-Film, 35mm, colorido, 93 min., 1974.

23. *Martha* (Martha). Produção: W.D.R., 16mm, colorido, 111 min., 1974.

24. *Effi Briest* (Fontana Effi Briest). Produção: Tango-Film, 35mm, colorido, 141 min., 1974.

25. *O direito do mais forte é a liberdade* (Faustrecht Der Dreiheit). Produção: Tango-Film/City-Film. 35mm, colorido, 123 min., 1975.

26. *Mamãe Küster vai para o céu* (Mutter Küsters' Fahrt Zum Himmel). Produção: Tango-Film, 35mm, colorido, 120 min., 1975.

27. *Como um pássaro no fio* (Wie ein Vogel auf dem Draht). Produção: W.D.R., 16mm, colorido, 44 min., 1975.

28. *Medo do medo* (Angst Vor Der Angst). Produção: W.D.R., 16mm, colorido, 88min., 1975.

29. *Eu só quero que vocês me amem* (Ich Will Doch Nur, Dass Ihr Mich Liebt). Produção: Bavaria Atelier, 16mm, colorido, 103 min., 1975.

30. *O assado de satão* (Satansbraten). Produção: Albatros Produktion/Trio-Film, 35mm, colorido, 112 min., 1976.

31. *Roleta chinesa* (Chinesisches Roulette). Produção: Albatros Produktion/Les Films du Losange, 35mm, colorido, 86 min., 1976.

32. *A mulher do chefe da estação* (Bolwieser). Produção: Bavaria Atelier, 35mm, colorido, 112 min., 1977.

33. *Mulheres em Nova York* (Frauen in New York). Produção: N.D.R., 16mm, colorido, 111 min., 1977.

34. *Despair – uma viagem na luz* (Despair – Eine Reise Ins Light). Produção: N.F. Geria II Film/Bavaria Atelier/S.F.P., 35mm, colorido, 119 min., 1977.

35. *Alemanha no outono* (Deutschland Im Herbst). Produção: Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren/Hallelujah-Film/Kairos-Film, 35mm, colorido e p&b, 124 min. (o episódio dirigido por Fassbinder possui 26 min.), 1978.

36. *Num ano de treze luas* (In Einem Jahr Mit Dreizehn monden). Produção: Tango-Film/Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, 35mm, colorido, 124 min., 1978.

37. *O casamento de Maria Braun* (Die Ehe Der Maria Braun). Produção: Abatros-Produktion/Trio-Film/W.D.R., 35mm, colorido, 120 min., 1979.

38. *A terceira geração* (Die Dritte Generation). Produção: Tango-Film/ Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, 35mm, colorido, 110 min., 1979.

39. *Berlin Alexanderplatz* (Berlin Alexanderplatz). Produção: Bavaria Atelier/R.A.I. Roma, 16mm, colorido, 931 min. (13 partes e um epílogo), 1980.

40. *Lili Marlene* (Lili Marleen). Produção: Roxy-Film/Rialto-Film/Bayerischer Rundfunk/C.P.I., 35mm, colorido, 120 min., 1981.

41. *Lola* (Lola). Produção: Rialto-Film/Trio-Film/W.D.R., 35mm, colorido, 113 min., 1981.

42. *Teatro em Transe* (Theater in Trance). Produção: Laura-Film, 16mm, colorido, 91 min., 1981.

43. *O desespero de Veronika Voss* (Die Sehnsucht Der Veronika Voss). Produção: Laura-Film/Rialto-Film/Trio-Film/Maran-Film, 35mm, p&b, 104 min., 1982.

44. *Querele* (Querele – Ein Park Mit Dem Teufel). Produção: Planet-Film/Albatros Produktion; Gaumont, 35mm, colorido, 106 min., 1982.