



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

O Medo Come a Alma

Rainer Werner Fassbinder

CADERNO
PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO

- Prefácio por Juliane Lorenz p. 2
- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia do cinema p. 3
- Porquê este filme hoje? p. 4
- Ficha técnica p. 4
- Cartazes do filme p. 5
- Temas principais e sinopse p. 6-7

II - O FILME

- Contexto p. 8
- O autor Rainer Werner Fassbinder e a sua obra p. 9
- O filme no contexto da obra / a obra do autor p. 10
- Filmografia essencial p. 11
- Filiações p. 12
- Entrevista com Günther Pflaum p. 12-13
- Testemunhos contemporâneos p. 13

III - ANÁLISE

- Análise de sequências p. 14-15
- Som: Linguagem e música p. 16
- Imagem: Composição, as camadas e planos p. 17-18
- Análise dum cena: O primeiro encontro p. 19
- Análise dum fotograma: O almoço de noivado p. 20
- Análise dum plano: A exclusão p. 21

IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco: ressonâncias p. 22
- Diálogo entre filmes: *All that Heaven Allows* (O que o Céu Permite) (1955) versus *O Medo Come a Alma* (1974) p. 23-25
- Diálogo com outras artes p. 26-28
- Acolhimento: Olhares cruzados p. 29

V - ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS p. 30-32

PREFÁCIO POR JULIANE LORENZ



Tenho boas notícias para os leitores deste caderno: Os receios sobre as crianças e os jovens serem enganados ou seduzidos pelo uso indiscriminado dos *mídia* digital não são infundados.

No entanto, há bons programas que estão agora disponíveis para professores, pais e restantes educadores

através dos *mídia* que lhes permitem divulgar a cultura cinematográfica pelos jovens utilizadores dum forma agradável. As ofertas de textos digitais e imagens do projecto CinEd são úteis neste contexto, e fáceis de entender através desta forma no âmbito da educação para o cinema. Lembro-me da minha própria educação cinematográfica no início da década de 60 na que era então a República Federal da Alemanha. Não existiam expressões como educação pelos *mídia* e educação pela comunicação nas nossas escolas. No entanto, a partir dos seis anos, tive a sorte de ver filmes que o meu padrinho, Dieter Lorenz, me mostrava com fins educativos. Ele trabalhava como projeccionista no Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK, entidade alemã controladora da indústria cinematográfica) e no Freiwillige Selbstbewertung (FBW, organismo alemão de avaliação e classificação) em Wiesbaden-Biebrich.

Não me mostrava nada tímida quanto a ver filmes; quando visitava o meu padrinho pedia-lhe para me sentar num banco junto de um dos dois projectores e espreitava

pelo buraco de projecção. Enquanto isso, uma equipa de responsáveis visionava na sala do FSK os filmes que lhe iam sendo apresentados. Durante o subsequente processo de avaliação, eles discutiam o grau de avaliação e a forma de aprovação que caberia ao filme. Aos catorze anos, comecei a ler críticas de filmes no jornal “Die Zeit”, sobretudo as de Hans Christoph Blumenberg, e assim iniciei uma educação cinematográfica mais fundamentada. Comecei por ver filmes de Lucchino Visconti e Jean Renoir. Depois vi filmes de Pier Paolo Pasolini, que achei estimulante. Vi todos esses filmes num grande ecrã de cinema e experimentei literalmente um efeito *Cinema Paraíso* de que ainda hoje me recordo. Foram essas experiências dos meus primeiros anos que me encheram de entusiasmo por filmes para o resto da minha vida. Por isso, gostaria de agradecer não só ao meu falecido padrinho por me ter iniciado no cinema, mas também ao meu falecido companheiro de vida e trabalho, Rainer Werner Fassbinder, que me ensinou mais do que apenas cinema.



CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

CinEd dedica-se à transmissão da sétima arte como um objecto cultural e modo de ajudar a conhecer o mundo. Para tal, foi implementada uma pedagogia comum baseada numa colecção de filmes escolhidos nas filmografias dos países parceiros do CinEd. Esta abordagem procura adaptar-se ao tempo presente e às rápidas, contínuas e significativas mudanças no modo como vemos, recebemos, divulgamos, e produzimos imagens.

Essas imagens são vistas em diversos tipos de ecrãs: dos maiores – os de uma sala de cinema – aos mais pequenos, nos nossos telemóveis, assim como em televisores e monitores de computador ou tablets. O cinema é uma arte ainda jovem; a sua morte foi anunciada em várias ocasiões; escusado será dizer que tal não aconteceu. Todas essas mudanças marcam o cinema e devem ser tidas em conta quando se trata da sua transmissão – em particular no modo cada vez mais fragmentado como vemos filmes nos vários ecrãs. As publicações do CinEd propõem e fazem valer uma pedagogia que é sensitiva, indutiva, interactiva, e intuitiva, oferecendo conhecimento, ferramentas para análise, e o potencial para um diálogo entre imagens e filmes.

As obras são consideradas a diversas escalas, naturalmente como um todo, mas também em fragmentos e segundo diversas temporalidades – singularizando fotogramas, planos, sequências.

Estes cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade. Um dos principais desafios consiste em descobrir as imagens cinematográficas e a sua relação com o som, com inteligência, usando diversas abordagens: a sua descrição – passo essencial para qualquer processo analítico – e a capacidade de seleccionar imagens, de as pensar: organizá-las, compará-las e confrontá-las com as imagens de outros filmes, assim como as imagens das artes visuais e narrativas (fotografia, literatura, pintura, teatro, desenhos animados...). O objectivo é que as imagens e os sons não sejam vistos com ligeireza, mas que ganhem um sentido; deste ponto de vista, o cinema é uma arte de síntese extraordinariamente valiosa na construção e fortalecimento do olhar e gosto pela arte das gerações futuras.

Autores deste caderno pedagógico:

Os artistas, curadores **Malve Lippmann** e **Can Sungu** vivem e trabalham em Berlim, onde dirigem o projecto interdisciplinar Espaço bi'bak, que também fundaram e no qual abordam perspectivas transnacionais, pós-coloniais, pós-migratórias e globais visíveis na intersecção entre cinema, arte, ciência e comunidade.

O **Dr. Martin Ganguly** é um educador de cinema, professor, autor e conferencista. Ele dirige o projecto escolar da secção *Generation* do Festival Internacional de Cinema de Berlim e habitualmente trabalha com estudantes sobre a obra de Fassbinder.

Ele contribuiu com trechos para este texto sobre aplicações pedagógicas e comparação com outros filmes da Colecção CinEd.

Agradecimentos: Gostaríamos de agradecer à Fundação Rainer Werner Fassbinder e à sua presidente, Juliane Lorenz, a R.W.F. Werkschau GmbH, Antonio e Iris Exacoustos, e aos colegas do DFF Fassbinder Center, Frankfurt: Hans-Peter Reichmann, Isabelle Bastian e Simon Lames.

Coordenação geral CinEd: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Coordenação CinEd Alemanha: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. em cooperação com a Alemã Film Academia Berlim: Sebastian Rosenow, Christine Kopf, Katja Hevemeyer, Karin Schyle

Coordenação pedagógica: Nathalie Bourgeois

Copyright: CinEd / Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema & DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. e os autores

PORQUÊ ESTE FILME HOJE?

“A felicidade nem sempre é divertida”. (Da introdução a *O Medo come a Alma*)

“Não sou de modo algum o que julgam que sou”. (James Baldwin no filme *Meeting the Man: James Baldwin in Paris / Conhecendo o Homem, James Baldwin em Paris*)

Rainer Werner Fassbinder é sem dúvida um dos mais significativos realizadores da história do cinema alemão e representante do *Novo Cinema Alemão*. Durante a sua curta vida, ele filmou 40 obras, duas séries de televisão e três curtas metragens, e escreveu 24 peças. *O Medo Come a Alma* é uma excepcional obra-prima desse tempo e, segundo os autores, um dos melhores filmes de Rainer Werner Fassbinder. Este filme assinalou o primeiro sucesso de Fassbinder nos festivais internacionais de cinema e conquistou o FIPRESCI – Prémio Internacional dos Críticos de Cinema – e o prémio do júri ecumênico de Cannes em 1974. Fassbinder descreve com extrema acuidade neste filme a sociedade na jovem República Federal da Alemanha (RFA).

Ele critica sem dó nem piedade a supressão do recente trauma nacional-socialista numa forma incomparável. Ele mostra como as estruturas racistas e o *Blockwart* (um chefe de bloco na Alemanha Nazi) continuam mentalmente a existir inalterados e sem crítica na sociedade alemã. O protagonista, Ali, é um dos migrantes económicos (chamados *Gastarbeiter*, o que significa “trabalhadores temporários”) que eram contratados para trabalhar na RFA mediante acordos de recrutamento celebrados entre 1955 e 1973.

A relação romântica entre Emmi e Ali constitui uma dupla violação de tabu nessa sociedade tacanha: Como casal, eles são marginalizados pelo seu meio social, não só pela

considerável diferença de idades, mas também devido aos seus diferentes contextos culturais, o que a sociedade considera impróprio para um casal.

Escolhendo a velha Emmi como protagonista, Fassbinder também compromete radicalmente a típica caracterização das mulheres no cinema dominante. Ele cria uma imagem perceptiva e muito realista numa mulher trabalhadora forte que de modo algum corresponde aos ideais de beleza comercialmente negociável. Ao decidi-lo, ele confere à sua protagonista uma forte voz representando uma posição feminina pouco convencional. Através da dramática história de amor entre Emmi e Ali, o filme aborda temas como o racismo e a marginalidade e analisa os mecanismos sociais subjacentes. Essas análises podem certamente ser aplicadas ao presente e contribuem para um melhor entendimento do equilíbrio de poderes na sociedade europeia.



FICHA TÉCNICA

Ano: 1973/1974

País: República Federal da Alemanha (RFA)

Duração: 93 minutos

Formato: Cor - 1:1,85 - 35mm

Orçamento: aprox. 260,000 DM (marcos alemães)

Estreia: 5 de Março de 1974 no Filmtheater em Lenbachplatz, Cinemonde em Munique

Realizador: Rainer Werner Fassbinder

Assistente de realização: Rainer Langhans

Argumento: Rainer Werner Fassbinder

Produtor: Rainer Werner Fassbinder

Produtora: Tango-Film (Munique)

Director de Fotografia: Jürgen Jürges

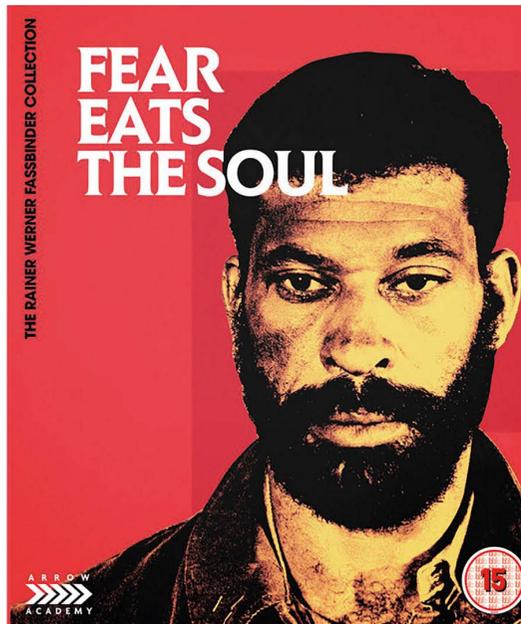
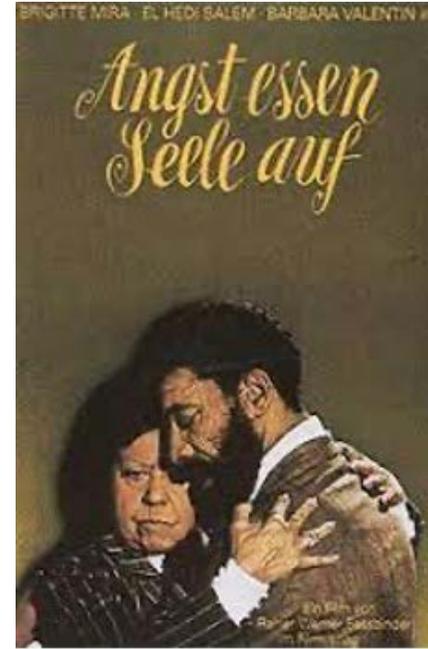
Montagem: Thea Eymész

Som: Fritz Müller-Scherz

Decoração: Kurt Raab

Elenco: Brigitte Mira (Emmi Kurowski), El Hedi ben Salem m'Barek Mohammed Mustafa (Ali), Barbara Valentin (Kneipenwirtin Barbara), Irm Hermann (Krista), Elma Karlowa (Frau Kargus), Anita Bucher (Frau Ellis), Gusti Kreissl (Paula), Doris Mattes (Frau Angermeyer), Margit Symo (Hedwig), Katharina Herberg (Mädchen in der Kneipe), Liselotte Eder (Frau Münchmeyer), Peter Gauhe (Bruno Kurowski), Marquard Bohm (Herr Gruber), Walter Sedlmayr (Lebensmittelhändler Angermeyer), Hannes Gromball (Ober), Hark Bohm (Arzt), Rudolf Waldemar Brem (Automechaniker), Karl Scheydt (Albert Kurowski), Peter Moland (Chef in der Autowerkstatt), Helga Ballhaus (Yolanda), Elisabeth Bertram (Frieda), Rainer Werner Fassbinder (Eugen, Kristas Mann), Kurt Raab (Automechaniker)

CARTAZES



Enquadramento
e Simetria

Burguesia
e *Voyeurismo*

Exclusão
e Solidão



Espaço urbano
na República Federal

Migração de Trabalhadores
Temporários

Equilíbrios de Poder

TEMAS PRINCIPAIS

ENQUADRAMENTOS E SIMETRIA

Fassbinder constrói as suas imagens dum modo esteticamente estilizado e segundo princípios gráficos. Enquadramentos e elementos de enquadramento tais como portas, árvores, passagens, e outros estruturam as suas imagens. Ele também usa vãos de janela e grades para criar e demarcar áreas na imagem. Esses elementos estruturais criam um comentário visual às relações entre as figuras no espaço. Alguns planos são fixos, e a composição das imagens são a cada passo baseadas em estritas simetrias.

BURGUESIA E VOYEURISMO

Não só os olhares voyeurísticos e hostis do grupo de criados no jardim do bar, mas também os olhares das vizinhas, das colegas de Emmi, e dos membros da família, concertados como um grupo fixo, ameaçam o espaço vital de Ali e de Emmi. Como em muitos outros dos seus filmes, Fassbinder critica aqui duramente a sociedade burguesa. Ele examina os sistemas de valores e os mecanismos de controle adoptados desde o período nacional-socialista face ao contexto da história da Alemanha.

EXCLUSÃO E SOLIDÃO

“A felicidade nem sempre é divertida”. Fassbinder abre o filme com estas palavras e dá aos espectadores um palpite do que lhes está reservado. Ele retrata a história de amor dum casal intercultural com grande diferença de idades, uma relação que não devia existir, aos olhos da sociedade. Ambos fogem da sua solidão para uma forma de união que resulta na exclusão do seu meio social (família, vizinhos, relações no trabalho). Emmi já tinha sido sujeita à rejeição do seu meio social durante o primeiro casamento com um trabalhador forçado polaco. Ali também sabe que nada tem a esperar senão racismo e exclusão na sociedade alemã. Ele incorpora-os e, ao mesmo tempo, apercebe-se que as pessoas abusam do seu corpo como objecto perante o qual elas projectam tanto o seu ódio como o seu desejo.

ESPAÇO URBANO NA REPÚBLICA FEDERAL

O espaço urbano (neste caso Munique) é inimaginável sem as marcas da história da Alemanha. No entanto,

os espaços públicos e as cidades da República Federal vão mudando – como outras coisas, em resultado da migração iniciada pelo *Anwerbeabkommen* (acordos de recrutamento entre a Alemanha e a Turquia, assim como com outros países do sul Europeu de 1955 a 1973). O tradicional bar “alemão” vai-se tornando um lugar onde os chamados trabalhadores temporários convivem.

O restaurante onde Hitler costumava comer é agora uma *Osteria*. A história deixou também a sua marca nas biografias familiares. Por exemplo, o nome de família de Emmi, Kurowski, reflecte o período ultrapassado dos *Fremdarbeiter*, “trabalhadores estrangeiros”.

MIGRAÇÃO DE TRABALHADORES

O filme *Katzelmacher / O Fabricante de Gatos* (1969), no qual Fassbinder interpreta o papel do migrante económico, já se tinha ocupado do que se refere ao trabalhador migrante temporário.

A história de Emmi e Ali surge como um intermezzo no seu filme *O Soldado Americano* (1970). Em *O Medo Come a Alma* (1974) Fassbinder concentra-se nos problemas psicológicos e sociais dos migrantes económicos. Racismo, exclusão, alteridade e solidão dominam o filme e são representados pela personagem Ali.

EQUILÍBRIOS DE PODER

A relação entre Emmi e Ali altera-se na segunda parte do filme. O equilíbrio de forças entre ambos muda. Emmi acede a uma posição superior na sociedade dominante, daí resultando ser aceite outra vez pelo seu meio social. Ali, como migrante económico e pessoa de cor, fica só outra vez, inseguro e à deriva na sociedade alemã.

SINOPSE

UM AMOR QUE NÃO DEVIA EXISTIR

Chove lá fora. Emmi Kurowski, uma empregada de limpeza com cerca de 60 anos, entra num bar em Munique ao fim do seu dia de trabalho. Vários homens encontram-se ao balcão com duas empregadas. Bebem cerveja e escutam música árabe. As empregadas encorajam Ali, um marroquino trabalhador temporário, a dançar com Emmi, que é pelo menos 25 anos mais velha

que ele. Eles conversam enquanto dançam, e por fim Ali acompanha Emmi a casa. Bebem alguns conhaques à mesa da cozinha, e ele acaba por passar a noite no apartamento dela. Conversam animadamente na manhã seguinte, dão-se bem e acabam por sentir-se menos sós. Entretanto, as vizinhas de Emmi mostram-se hostis, as colegas dela murmuram, o merceeiro recusa-se a atender Ali, e o senhorio não aprova o sublocatário.

Os dois casam-se, desafiando o ressentimento em torno deles. Quando Emmi põe os filhos ao corrente, eles rejeitam liminarmente o relacionamento da mãe e abandonam-na desconcertados – o filho Bruno até dá um pontapé ao televisor dela. A princípio, Emmi encara a situação corajosamente, mas por fim desata a chorar diante dum grupo de criados, num bar com o jardim vazio, à chuva. Emmi e Ali decidem tirar umas pequenas férias algures onde possam estar completamente sós.

PONTO DE VIRAGEM: RESSOCIALIZAÇÃO DE EMMI

No regresso de Emmi e Ali, todos parecem ter aceite o relacionamento deles: As vizinhas puderam aproveitar-se da forte constituição de Ali. O merceeiro constatou que não pode passar sem Emmi, devido à concorrência do novo supermercado. O filho dela precisa de alguém para cuidar do seu filho. As colegas de Emmi, permitem-se tocar os músculos de Ali, constatam com surpresa que ele não é tão sujo e mandrião como elas imaginavam que os estrangeiros fossem. E mais, elas têm uma nova colega estrangeira da qual podem dizer mal, e daí resulta que Emmi é reintegrada no grupo das empregadas de limpeza.

CLARO QUE NÃO RESULTAVA. E DEPOIS?

Conforme os problemas vão desaparecendo, Emmi e Ali afastam-se. Ali não consegue suportar o facto de Emmi o exhibir às colegas e também recusar-se a cozinhar cuscuz para ele. Ele aprecia o cuscuz e o simples afecto da gerente Barbara. Ali deixa de regressar a casa e joga o seu dinheiro. Por fim Emmi procura-o no bar, e eles tornam a dançar. Emmi promete-lhe inteira liberdade e pede-lhe que volte. Ali desmaia nos braços dela. No hospital, os médicos dizem que Ali tem uma úlcera gástrica, a doença do “trabalhador temporário”. Emmi senta-se a chorar junto da cama dele.

CONTEXTO

OS ACORDOS DE RECRUTAMENTO

O surto económico que tinha lugar na jovem República Federal, descrito como *Wirtschaftswunder* (milagre económico), resultou dum rápido crescimento industrial e levou à procura crescente de trabalhadores. Para compensar a falta de mão-de-obra, que se tornou ainda mais severa após a construção do Muro de Berlim em 1961, a República Federal da Alemanha celebrou acordos de recrutamento, chamados *Anwerbeabkommen*, com Itália (1955), Espanha e Grécia (1960), Turquia (1961), Marrocos (1963), Portugal (1964), Tunísia (1965) e Jugoslávia (1968), de 1955 a 1968. Esses acordos regulavam as condições de trabalho para trabalhadores estrangeiros. Os trabalhadores recrutados mediante esses acordos tinham autorização de trabalho temporária associada aos seus contratos de emprego e eram designados *Gastarbeiter* (trabalhadores temporários) na República Federal. Desde finais dos anos 50 até ao final do recrutamento em 1973, aproximadamente 14 milhões de migrantes económicos vieram para a República Federal. Entretanto, muitos dos trabalhadores estrangeiros ficaram e trouxeram as suas famílias.



DESEMPREGO E SENTIMENTOS XENÓFOBOS

O número de desempregados na República Federal aumentou de 1.1% para 2.6% entre 1972 e 1974, com uma declarada xenofobia em resultado disso. Perante a crise do petróleo e o crescente desemprego, o recrutamento cessou por completo em 1973.

Para promover o regresso dos trabalhadores migrantes aos países de origem, foram emitidas bonificações a partir de 1984 (os chamados bônus perdidos). Fassbinder aborda esses sentimentos xenófobos, então culminantes, em *Katzelmacher / O Fabricante de Gatos* (1969) e *O Medo Come a Alma* (1974).

O MANIFESTO OBERHAUSEN E O NOVO CINEMA ALEMÃO



Vários grupos de jovens realizadores que exigiam uma renovação do cinema formaram-se em meados dos anos 50 e inícios dos anos 60. Foi assim que surgiu a *Nouvelle Vague* em França e o *Free Cinema* na Inglaterra. Esses grupos pretendiam um cinema político e esteticamente radical que, em vez de embalar os espectadores, os levasse a abordar criticamente questões sociais e denúncias políticas. Na Alemanha, por ocasião do 8º *Oberhausener Kurzfilmtage* (Festival de Curtas-metragens de Oberhausen) em 1962, surgiu um grupo de cineastas próximos de Peter Schamoni, Alexander Kluge, Edgar Reitz, e outros. Declaravam guerra aos filmes apolíticos alemães sob o mote *Papas Kino ist tot* (O cinema do papá morreu). O Manifesto de Oberhausen assinala o início do *Novo Cinema Alemão* e uma viragem da cultura cinematográfica na República Federal após a Segunda Guerra Mundial. A partir daí, o cinema era suposto desafiar os espectadores, levando as pessoas a pensar e denunciar injustiças sociais, em vez de constituir um mero divertimento. O propósito do cinema era questionar e transformar o mundo. Como autores e artistas, os realizadores eram supostos desempenhar um importante papel mediante a sua busca de expressão.

O manifesto resultou na criação do *Kuratorium junger deutscher Film* (Conselho do Jovem Cinema Alemão)

em 1965, na qualidade de instituição patrocinadora. Esse apoio financeiro tornou possíveis numerosas produções e o *German Autorenkino* (filme de autor). Rainer Werner Fassbinder foi um dos mais importantes realizadores do *Novo Cinema Alemão*, e contribuiu para que o movimento se revelasse a nível internacional.

28. 2. 1962

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.

Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

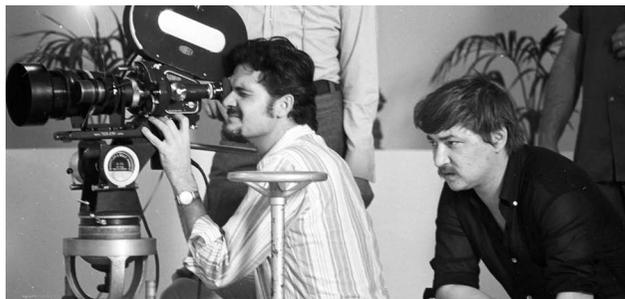
Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Bodo Blütner	Walter Krüttner	Detten Schleiermacher
Boris v. Borresholm	Dieter Lemmel	Fritz Schwennicke
Christian Doermer	Hans Loeper	Haro Senft
Bernhard Dörries	Ronald Martini	Franz-Josef Spieker
Heinz Furchner	Hans-Jürgen Pohland	Hans Rolf Strobel
Rob Houwer	Raimond Ruehl	Heinz Tichawsky
Ferdinand Khittl	Edgar Reitz	Wolfgang Urchs
Alexander Kluge	Peter Schamoni	Herbert Vesely
Pitt Koch		Wolf Wirth

O AUTOR RAINER WERNER FASSBINDER

CONFLITUOSO E EXCÊNTRICO - REBELDE E ADICTO AO TRABALHO

A vida e a arte de Rainer Werner Fassbinder foram marcadas por grandes contradições. Ele era abertamente bissexual e casou por duas vezes. Era um rebelde que consumia uma exorbitante quantidade de drogas, e por outro lado adicto ao trabalho, visionário e sistematicamente organizado. Entre 1966 e 1982 realizou 41 filmes, duas produções de televisão, três curtas metragens e duas séries televisivas – assim como numerosas produções teatrais. Dos impactos sociais do *Wirtschaftswunder* (milagre alemão do pós-guerra) à supressão das marcas do passado nacional-socialista e um filme sobre a Fração do Exército Vermelho (organização terrorista de extrema-esquerda da RAF), ele confrontou a sociedade burguesa alemã com todos os seus medos e tabus. Foi tão detestado como celebrado pela crítica e a sua obra polarizou e desencadeou ferozes debates. Fassbinder tornou-se sem dúvida um dos mais proeminentes e controversos artistas na República Federal da Alemanha, graças à sua obra e personalidade.



INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA NA ALEMANHA DO PÓS-GUERRA

Rainer Werner Fassbinder nasceu a 31 de Maio de 1945, pouco após o final da guerra, em Bad Wörishofen. Cresceu em Munique, filho único dum médico e tradutor. Quando Rainer Werner Fassbinder tinha seis anos, os pais divorciaram-se, e ele ficou com a mãe. Todavia, ela era a cada passo internada no hospital por ser tuberculosa. Ele passou tempos difíceis na escola.

“A minha mãe estava no hospital, e o meu pai era uma figura ausente. Ir ou não ir à escola só dependia de mim.” (1) Passava muito tempo no cinema e cedo descobriu a sua bi-sexualidade. Quando a mãe tornou a casar, em 1959, Fassbinder foi para um colégio interno em Augsburg. Não tardou a deixar de frequentar essa escola e foi ter com o pai a Colónia, onde frequentou aulas nocturnas. Voltou a Munique aos 18 anos, tendo aí estudado na Fridl Leonhard Studio de 1963 a 1966. Lá encontrou a actriz Hanna Schygulla, que se tornaria depois uma estrela sob a sua direcção. Em 1966 e 1967, Fassbinder rodou as suas duas primeiras curtas metragens, *The City Tramp* e *The Little Chaos* / *O Mendigo e o Pequeno Caos*.

“EU NÃO FUI DO TEATRO PARA O CINEMA; FUI DO CINEMA PARA O TEATRO” (2)

Chumbou no exame de admissão à academia de teatro de Munique e à recém fundada Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim. Abordou o cinema como autodidacta. Fassbinder nunca se limitou a um meio de expressão na sua obra. Criou filmes e peças radiofónicas, produziu para a televisão, e a cada passo escrevia e encenava também obras para o teatro.

DISSOLVENDO AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E VIDA

Com os seus colegas, incluindo Peer Raben, Kurt Raab e Hanna Schygulla, trabalhou no teatro em paralelo com projectos para cinema e televisão. Mais tarde, fundou o *Antitheater* (anti-teatro) e começou a escrever e ensaiar peças para si. A equipa/grupo de teatro vivia em comunidade e procurava dissipar as fronteiras entre arte e vida. Para quem se envolvesse com a chamada “família Fassbinder”, a colaboração assinalava-se por disputas e íntimas dependências. Fassbinder criava as suas figuras a partir desta intensa mistura de vida, amor e trabalho; elas eram a cada passo intimamente associadas aos seus pontos de vista sobre os companheiros que o rodeavam.

(1) Töteberg, Michael RWF, p.20

(2) RWF, Kinofilme I, p. 9

INTENSA PRODUTIVIDADE E PRIMEIROS SUCESSOS

Apesar do seu excessivo estilo de vida, Fassbinder era extremamente fecundo e não tardou a alcançar os seus primeiros sucessos: com a filmagem da peça *Katzelmacher* / *O Fabricante de Gatos*, criada in 1969, ganhou o Fernsehpreis der Akademie der Darstellenden Künste (prémio de televisão da Academia de Artes do Espectáculo) e o Filmbänder in Gold des Bundesfilmpreises (the German Film Award's golden film ribbons) em 1970 por argumento, realização e produção. Após a bancarrota e dispersão do *Antitheater*, fundou a companhia de produção Tango-Film e produziu vários filmes que suscitaram interesse internacional pela primeira vez: *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), *O Medo Come a Alma* (1974), e *Fox e His Friends* (1974). Além disso, encenou produções em Bremen (Zadek), em Bochum e em Frankfurt, onde – como controverso autor e intendente – geriu o teatro chamado *Theater am Turm* durante uma temporada (1974/75). Formalmente, os filmes de Fassbinder demonstram a sua ligação ao teatro pelo seus desenlaces a cada passo teatrais, enquadramentos fixos ou referências ao “efeito de distanciação”, recurso estilístico usado no teatro épico e inventado por Bertold Brecht para criar uma distância de reflexão entre as personagens e o espectador” [efeito de distanciação]. (ver p. 12 Bertolt Brecht e o efeito de estranhamento). No entanto, as influências cinematográficas, tais como elementos dos *westerns*, pode também ser constatada nas suas peças e produções teatrais. A obra de Fassbinder pode assim ser classificada no estilo do *Novo Cinema Alemão*, que também incluía realizadores tão conhecidos como Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Werner Schröeter, Margarethe von Trotta, e Helma Sanders-Brahms.

A FAMÍLIA FASSBINDER E RELACIONAMENTO COM EL HEDI BEN SALEM

O primeiro sucesso internacional popular de Fassbinder foi *O Medo Come a Alma*, em 1974. Desde então, foi recebendo apoios cada vez mais avultados e trabalhou com estrelas famosas. No entanto, manteve-se leal à sua equipa /grupo inicial: Hanna Schygulla, Irm Hermann, Kurt Raab, Ingrid Caven, Peer Raben, Harry Baer, Barbara Valentin e El Hedi ben Salem. Eles continuaram a actuar nos seus filmes. Fassbinder encontrou El Hedi ben Salem em Paris. A partir desse encontro, tiveram uma intensa relação romântica, e ben Salem contribuiu para vários filmes. (IMAGEM_05a) Fassbinder queria ter ben Salem junto de si constantemente, pelo que ben Salem por vezes também trabalhou como aderecista e assistente de realização. Mais tarde, dois dos seus filhos, Abd El-Kader e Hamdan, foram levados para a Alemanha. Em 1974 El Hedi ben Salem foi acusado de envolver-se numa rixa com facas e por isso teve de fugir para França. Aí assaltou uma joalheria, foi preso e morreu em 1977 na prisão. (ver p. 12 ENTREVISTAS) Fassbinder, que soube da morte de ben Salem muito depois, dedicou o seu último filme, *Querelle*, à relação romântica com ben Salem, em 1982. Rainer Werner Fassbinder morreu bastante jovem a 10 de Junho de 1982, em Munique. O consumo simultâneo de cocaína, álcool e pastilhas para dormir foi provavelmente o que causou a sua morte.



El Hedi ben Salem and Rainer Werner Fassbinder

FILIAÇÕES

ENCONTRO COM DOUGLAS SIRK

Em 1970 o Museu do Cinema de Munique mostrou uma retrospectiva da obra de Douglas Sirk, à qual Fassbinder assistiu. Ele ficou profundamente impressionado e descreveu as suas impressões num extenso ensaio(3): “Fica-se arrasado com o cinema dele. Passa a entender-se melhor o mundo e a influência dele sobre nós.” O encontro com Sirk desencadeou uma completa reorientação em Fassbinder e levou-o a encarar criticamente a sua obra até essa data com o grupo do *Antitheater*. Sob a influência de Douglas Sirk, Fassbinder começou a tomar mais a sério as suas figuras e personagens. “Encontrei alguém que pratica a arte dum modo que me leva a considerar o que tenho de mudar em mim mesmo.” O que ele admirava em Sirk era ele “gostar das pessoas em vez de as desprezar, como nós fazemos”. Fassbinder disse uma vez que Sirk, o qual conheceu pessoalmente e venerou desde então, tinha dissipado os seus receios de ser um profano.

RETRATAR AS CIRCUNSTÂNCIAS DOMINANTES, PARA AS SUPERAR

Os filmes deste período, incluindo *O Medo Come a Alma*, assinalam assim um ponto de viragem na filmografia de Fassbinder. Os elementos melodramáticos essenciais das figuras de Sirk e a simples, quase ingénua narrativa como de conto de fadas que cativava o público devem tê-lo impressionado bastante. “Sirk dizia que o cinema é sangue, lágrimas, violência, ódio, morte e amor. E Sirk fez filmes — filmes com sangue, lágrimas, violência, ódio; filmes com morte e filmes com amor”. Algumas das mudanças desencadeadas pela influência de Sirk podem ser constatadas numa entrevista antes de rodar *O Medo Come a Alma*: “Posso imaginar que os filmes que farei no futuro não serão tão pessimistas. Por exemplo, tenho material para um filme que é de facto uma tragédia, mas o filme não deve orientar-se nessa direcção: é sobre uma mulher alemã com cerca de sessenta anos e um jovem trabalhador temporário. Eles casam, e um dia ela é assassinada. Ninguém sabe quem é o assassino — se

o marido ou um dos seus colegas turcos. Já utilizei essa história uma vez num filme. É contada num único longo plano em que a empregada está sentada na cama. Mas não quero contar a história à medida que ela se desenrola. Quero dar ao jovem turco e ao velho cinema alemão a possibilidade de viverem juntos. Antes, eu teria certamente contado a história tal como é agora. Ou seja, a mulher morre porque a sociedade não deixaria que uma mulher idosa e um jovem trabalhador temporário vivessem juntos. Mas agora é mais importante para mim mostrar como as pessoas podem reagir e de algum modo aguentar. Agora, acredito que se simplesmente reproduzirmos essas condições deprimentes, as reforçamos. Por isso é melhor retratar as circunstâncias dominantes dum modo tão transparente que as pessoas se apercebam delas e mostrar que elas podem ser ultrapassadas”. (4)

TRABALHO MIGRANTE, TRABALHADORES TEMPORÁRIOS E MARGINAIS NOS FILMES DE FASSBINDER

O tema acima surge pela primeira vez em *O Soldado Americano* (1970). Num monólogo, uma criada de quarto fala do amor entre um trabalhador temporário e uma empregada de limpeza. Essa versão acaba com a empregada de limpeza Emmi sendo assassinada e o assassino, talvez o marido, escapando, porque todos os turcos são supostos chamarem-se Ali. Em *Katzelmacher / O Fabricante de Gatos* (1969), Fassbinder situa o grego Jorgos no coração da sociedade duma pequena cidade que vive obcecada pelo dinheiro (e interpreta ele mesmo o papel). Pouco se fala de Jorgos, que se torna um objecto e funciona como os estrangeiros ou outros que os indivíduos viciosamente agressivos podem utilizar para se definirem a si mesmos como uma comunidade. Eles projectam os seus medos sobre ele; já não precisam de articular esses medos, mas, em vez disso, permitem-lhes culminar em vagas atribuições. Assim, a figura do trabalhador temporário encarna num estuprador e comunista conhecido pela sua falta de higiene.

Whity (1970) conta a história do filho natural de um proprietário rural e da sua cozinheira preta – outro marginal. Todo o filme gira à volta do protagonista, *Whity*, incapaz de se defender das injustiças. Ele compreende a sua situação, mas hesita em agir. A marginalização e o desprezo pelos trabalhadores migrantes, minorias e marginais.



Katzelmacher, 1969 (Fassbinder interpreta o grego Jorgos)

(3) RWF, *Imitation of Life*, Über die Filme von Douglas Sirk, 1971
 (4) De Christian Braad Thomsen: "Die Ästhetik der Hoffnung. Rainer Werner Fassbinder über Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Acht Stunden sind kein Tag, Welt am Draht und ein Projekt, aus dem Angst essen Seele auf werden wird". In: Robert Fischer (Publ.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Entrevistas*. Frankfurt on the Main 2004. pp. 257–265: p. 263f.

FILMOGRAFIA SELECIONADA



Rainer Werner Fassbinder no trabalho

This Night (1966) (curta-metragem, perdida)
O Mendigo (1966) (curta-metragem)
O Pequeno Caos (1967) (curta-metragem)
O Amor é Mais Frio que a Morte (1969)
O Fabricante de Gatos (1969)
Porque Foi o Senhor R. Teve um Acesso de Loucura? (1970)
Whity (1970)
O Soldado Americano (1970)
O Mercador das Quatro Estações (1971)
As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant (1972)
Jogos Perigosos (1972)
Liberdade em Bremen (1972)
Oito Horas Não São Um Dia (minissérie, 5 episódios) (1972–1973)
O Mundo Num Arame (1973) (filme para televisão em duas partes)

Nora Helmer (1974)
O Medo Come a Alma (1974)
Martha (1974)
Amor e Preconceito (1974)
O Direito do Mais Forte à Liberdade (1974)
Como um Pássaro num Fio (1974)
A Mãe Küsters Vai para o Céu (1975)
Medo do Medo (1975)
Quero Apenas Ser Amado (1975)
O Assado de Satanás (1976)
Roleta Chinesa (1976)
Mulheres em Nova York (1977)
A Alemanha no Outono (filme antológico) (1978)
O Casamento de Maria Braun (1978)
O Ano das 13 Luas (1978)
A Terceira Geração (1979)
Berlin Alexanderplatz (minissérie, 14 episódios) (1980)
Lili Marleen (1980)
Lola (1981)
A saudade de Veronika Voss (1982)
Querelle (1982)

INSPIRAÇÕES

BERTOLT BRECHT E O EFEITO DE ESTRANHEZA (EFEITO DE DISTANCIAMENTO)

O efeito de estranheza (efeito de distanciamento) é um recurso estilístico teatral que Bertold Brecht concebeu no teatro épico. Uma acção é interrompida por comentários ou canções, pelo que a identificação do espectador com a figura que está a actuar é por completo destruída. O objectivo desse recurso estilístico é evitar a contaminação do juízo do espectador e as influências emocionais. Esse recurso cria distância entre o espectador e o que é narrado, e essa distância torna possível para o espectador reflectir criticamente e reconhecer complexas relações.

DRAMA SOCIAL INGÉNUO COM TRAÇOS DE CONTOS DE FADAS CONTRAPOSTOS PELO EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Na tradição do efeito de distanciamento de Brecht, as figuras em *O Medo Come a Alma* funcionam como exemplos de certos tipos no seu meio social e têm pouca profundidade psicológica. Ao mesmo tempo, no entanto, eles têm uma espécie de arquétipo similar às figuras de contos de fadas. Fassbinder tinha consciência disso: “Eu creio que quanto mais simples são as histórias, mais verdadeiras elas são...” (5)

MARGINALIZAÇÃO DE UM AMOR REJEITADO PELA SOCIEDADE

All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite (Douglas Sirk, 1955) forneceu certamente o modelo estrutural para *O Medo Come a Alma*. Os enredos são paralelos – quase idênticos – e associamos melodramas



da Hollywood de Sirk com a contemplação da realidade quotidiana na Alemanha.

(5) Duma entrevista com Hans Günther Pflaum, em «Film-Beobachter», Fevereiro 1974

RACISMO NA VIDA QUOTIDIANA

Em termos da abordagem temática, *Imitation of Life* (*Imitação da Vida*) de Douglas Sirk, (1959) foi também uma fonte para Fassbinder em que o racismo no filme e na vida real é abordado. As relações e os relacionamentos



de classe são os seus temas dominantes, rodeados por conflitos raciais – como é também o caso em *Whity*.

A INSPIRAÇÃO DOS WESTERNS

Fassbinder era fã de *westerns* e constantemente colheu inspiração para a sua obra dos *westerns* americanos. Essa influência é mais nítida em *Whity* (1970). Além de muitos temas comum, tais como marginalização, desprezo e racismo, *Whity* contém várias sequências que Fassbinder retomou em *O Medo Come a Alma*. A cena do bar em *Whity* é estruturada como a cena do bar no início de *O Medo Come a Alma* (ver “Análise da sequência”, p. 19). Há uma distância física entre o intruso, *Whity*, e os convidados no saloon e os cowboys ao balcão. *Whity* e os outros trocam olhares, tal como a intrusa Emmi e os convidados no bar. A influência do género *western* é irrecusável em ambas as sequências.



ENTREVISTA COM HANS GÜNTHER PFLAUM

EM FILM-BEOBACHTER SOBRE *O MEDO COME A ALMA*, *FEAR EATS THE SOUL*, FEVEREIRO 1974 (6)

RAINER WERNER FASSBINDER:

O denominador comum para muitas histórias consiste em serem tão simples. Se tivéssemos feito a figura de Ali ainda mais complicada, os espectadores teriam tido mais dificuldade em lidar com esta história. Se essa figura fosse mais complexa, isso teria afectado a relação entre Ali e Emmi. Na sua forma corrente, a história é tão ingénua como as pessoas de que se ocupa. Embora as relações sejam muito mais complexas, claro – isso é claro para mim. Não obstante, acho que cada espectador precisa de completá-las com a sua própria realidade. E os espectadores têm essa oportunidade quando a história é tão simples.

Acho que as pessoas precisam de encontrar as suas próprias oportunidades para assumir responsabilidades. Pode-se certamente proceder dum modo estritamente ideológico, mas acho que isso não é muito relevante para o público geral. [...] Eles têm essa oportunidade, ou são mesmo forçados a retirar-se desta história – não em prejuízo do filme, mas em benefício da sua própria realidade. Isso é o que eu acho mais importante. A certo ponto, os filmes precisam de deixar de ser filmes e histórias e de começar a fazerem parte da vida para que as pessoas comecem a questionar-se a si mesmas e às suas vidas. Acho que este filme nos obriga a examinar as nossas relações com pessoas negras e ou idosas, por o amor entre essas duas pessoas surgir tão claro e tão puro. Isso é algo que eu considero essencial. Nunca se é bastante simples.

(6) <https://www.viennale.at/de/film/angst-essen-seele-auf-0>

HANS GÜNTHER PFLAUM:

Por outro lado, essa simplicidade tem um inacreditável efeito provocador. Por exemplo, quando Ali está sentado no apartamento de Emmi, nós vemos o grande, solitário e vazio apartamento e uma pequena mulher solitária, e Ali fala-lhe do quarto dele, onde vivem seis pessoas. Nós automaticamente interrogamo-nos se Ali não deveria ficar com Emmi.

RAINER WERNER FASSBINDER:

Sim, nós queríamos manter as coisas tão simples que a reacção do espectador fosse sempre: “De facto, muitas coisas teriam sido possíveis”. Eu não acredito que as pessoas não possam mudar. Faz também parte da estrutura do filme que as pessoas digam sim, algo diferente, isso seria melhor. E se soubermos pensar, será sempre algo melhor. Eu não sou capaz de elaborar um grande plano ideológico. Essa não é a minha tarefa. Outras pessoas têm mais experiência e são mais qualificadas para esse trabalho. O que me interessa são essas pequenas possibilidades, porque as conheço e também as considero interessantes.

TESTEMUNHOS DE CONTEMPORÂNEOS ACERCA DE FASSBINDER E DA SUA OBRA

“Rainer Werner Fassbinder era o coração do *Novo Cinema Alemão* porque ele era o mais acérrimo narrador do movimento; porque Fassbinder era ao mesmo tempo mais ingénuo e menos parcial, mais livre de escrúpulos e mais imaginativo do que muitos dos seus colegas quando lidava na sua obra com tópicos desprezados, tidos como tabus ou esquecidos, assim como tradições abolidas do cinema alemão e americano; porque não receava temas triviais nem matérias sentimentais; porque redescobriu e revitalizou o melodrama, o labirinto do certo e do errado, de fortes e sufocantes sentimentos e emoções — mas não ao som do velho, decadente órgão do cinema de Hollywood. Em vez disso, ele fazia-o com o laconismo, a subtilidade e intensidade de sentimento de alguém que foi ferido”.

Wolfram Schütte, “Frankfurter Rundschau”, 19 de Junho de 1982



“É precisamente porque ele produziu numa forma tão destrutiva e expôs o seu mundo mais íntimo que todas as arestas irregulares e todos os abismos na porosa superfície dos seus filmes permaneceram visíveis e dão uma ideia da sua desordenada, extremamente sentimental e todavia extraordinária vida profissional. Numa maneira difícil de caracterizar, a fantasia e a realidade misturaram-se na vida e no trabalho que ele catapultou para a cena; sob a superfície, cada filme é um testamento para a incansável busca da sua própria identidade”.

Peter Buchka, “Süddeutsche Zeitung”, 11 Junho 1982

“Vi Fassbinder apenas três vezes, a mais recente no Viktualienmarkt (uma praça de mercado em Munique). Ele andava por ali como se quisesse ser visto e ignorado ao mesmo tempo. Vestia jeans e uma curta camiseta, e obviamente fumava. Segui atrás dele. Senti-me como se eu fosse um avôzinho a intrometer-se no seu dia-a-dia. Gostaria de beber uma cerveja com ele, mas não me pareceu apropriado. Lembrava-me alguém que convém não interromper”.

Herbert Achternbusch, “Süddeutsche Zeitung”, 10 de Dezembro de 1982

“Como actor, realizador e produtor de grandes e pequenos filmes, Rainer Werner Fassbinder viveu constantemente sob a compulsão de fazer um filme atrás de outro, guiado pela necessidade de criar uma obra coerente retratando a Alemanha no seu todo — como ele dizia”.

Jack Lang, “Werkschau”, 1992



1 – Legenda de abertura: “A felicidade nem sempre é divertida”. (00:00:15 – 00:01:36)



2 – Emmi e Ali encontram-se no bar. Ali convida Emmi para dançar. (00:01:27 – 00:09:05)



3 – Emmi convida Ali para sua casa. Entretanto, as vizinhas miram-nos com ciúme e intrigam que Emmi se meteu com um estrangeiro. (00:09:06 – 00:14:01)



4 – Após vários cognacs, Ali passa a noite em casa de Emmi. Eles conversam longamente e de manhã cedo tomam juntos o pequeno-almoço. (00:06:55 – 00:08:07)

CAPÍTULOS DO FILME



5 – Emmi e as colegas das limpezas estão numa escadaria. As colegas lastimam as mulheres que se envolvem com estrangeiros. Emmi fica assustada. (00:22:29 – 00:25:17)



8 – Emmi e Ali diante do cartório e no interior. “Sabes qual é agora o meu nome? – Um nome muito comprido...– Emanuela ben Salem M'Barek Mohammed Mustapha”. Emmi liga aos filhos. (00:38:02 – 00:39:32)



11 – A mercearia que atende Emmi como cliente há mais de 20 anos recusa-se a atender Ali. Emmi espera uma explicação dele. (00:46:05 – 00:50:40)



6 – Emmi visita a filha e revela estar apaixonada por um jovem marroquino. O marido da filha exprime opiniões racistas, e a filha graceja. (00:25:17 – 00:28:16)



9 – O casal recém-casado come uma refeição nupcial no restaurante “onde Hitler costumava comer”. Agora é um restaurante italiano. Nenhum dos dois conhece a culinária, e ambos simplesmente pedem os pratos mais caros do cardápio. (00:39:33 – 00:43:22)



12 – Uma colega visita Emmi e também encontra Ali, que está de roupão de banho. A vida doméstica está seguindo o seu curso e eles compartilham a renda. “Seremos ricos, Ali, e compraremos um pedacinho do céu”. A colega que visita inesperadamente e é apresentada ao novo marido de Emmi fica horrorizada. (00:50:41 – 00:54:00)



7 – A relação deles torna-se mais forte. O senhorio quer livrar-se do suposto sublocatário. Emmi afiança-o de que vai casar com Ali. Ali aprova a ideia. Vão ao bar para celebrar. (00:28:17 – 00:28:01)



10 – Quando Emmi conta a novidade para os filhos, eles rejeitam o relacionamento da mãe desnorteados – o filho dela, Bruno, chega a pontapear a televisão de raiva. (00:43:33 – 00:46:04)



13 – Ali convida os seus amigos árabes para sua casa. Bebem, escutam música e jogam cartas. Os vizinhos chamam a polícia. (00:54:01 – 00:57:37)



14 – Emmi e as colegas gozam a pausa do meio-dia. As outras excluem Emmi e ignoram-na. As vizinhas consideram o casamento com Ali indecente, mas o senhorio não vê nisso nada de indecente. (00:57:38 – 00:59:58)



15 – Ali e Emmi estão sentados sozinhos no jardim dum bar à chuva. Emmi rompe a chorar diante do apático grupo de criados. Ali e Emmi decidem sair da cidade. (00:59:59 – 01:03:05)



16 – Emmi e Ali regressam de férias. De súbito, todos são amistosos. O merceiro constatou que não pode prescindir da ajuda de Emmi, no fim de contas. Emmi encarrega Ali de ajudar as vizinhas. (01:03:06 – 01:06:58)



17 – O filho de Emmi visita-a porque precisa de alguém que cuide do seu filho. Emmi não quer cozinhar cuscuz porque acha ser a altura de Ali se adaptar. Ali sente-se infeliz. (01:06:59 – 01:10:52)



18 – Ali vai ao bar de Barbara e pede-lhe que ela cozinhe cuscuz para ele. Fica com ela nessa noite. Volta para casa bêbado. Emmi deixa-o ficar à porta. No dia seguinte ao pequeno-almoço não falam um com o outro. (01:10:53 – 01:16:01)



19 – A equipa da limpeza tem uma nova colega: Yolanda é uma empregada de limpeza Jugoslava. Emmi torna a ser aceite, e agora a excluída é a nova colega. (01:16:02 – 01:18:22)



20 – Na sala de estar de Emmi. Esta apresenta Ali às colegas. As colegas até podem tocar-lhe os músculos e a pele acetinada. Ali vai-se embora. (01:18:23 – 01:21:13)



21 – Ali vai a casa de Bárbara e passa lá a noite. Emmi espera por Ali. (01:21:14 – 01:22:55)



22 – Emmi procura por Ali na oficina mecânica. Os colegas de Ali troçam de Emmi. (01:22:56 – 01:25:22)



23 – Ali gasta o seu dinheiro no bar. Como acabou todo o dinheiro que tinha, ele faz com que o seu amigo cobre dinheiro a Emmi. Ele esbofeteia-se a si próprio na casa de banho. (01:25:23 – 01:27:30)



24 – Emmi vai ao bar e consegue que Bárbara ponha o disco *Du schwarzer Zigeuner* [Tu, Negra Cigana]. Ali convida Emmi para dançar. Ali desmaia nos braços dela. (01:27:31 – 01:30:47)



25 – Ali encontra-se no hospital. O médico diz que Ali, como tantos trabalhadores temporários, tem uma úlcera gástrica. Emmi fica sentada a chorar ao pé da cama. (01:30:48 – 01:33:00)

SOM: LINGUAGEM E MÚSICA

DIFERENÇAS CRIADAS PELA LÍNGUA E SOTAQUES

Ali é a única personagem do filme que fala alemão macarrônico. A sua falta de domínio do alemão está na origem do título *Angst essen Seele auf*, literalmente “o medo come a alma”. O título é baseado num ditado árabe que Ali menciona numa conversa com Emmi. Em vez de usar o verbo no singular, “isst”, o que Emmi observa e corrige na cena (capítulo 4, o pequeno-almoço), Ali usa aqui a forma plural “essen”.

A única expressão que Ali usa em árabe é *kif-kif*, aproximadamente traduzido “tanto faz”. Não são só o alemão macarrônico de Ali e o título, que veiculam a estereotípica “fala estrangeira” que lhe foi atribuída em relação com o contexto linguístico e “cultural” de Ali e acentuam a sua exotização; a expressão árabe *kif-kif* também o faz e acrescenta alguma profundidade. Estes dispositivos sublinham igualmente a sua estranheza e alteridade cultural.

Ali fala alemão com os colegas árabes, e eles respondem em alemão. Tal pode ter sido uma opção pragmática da produção para evitar legendas por razões orçamentais ou por via do público. Trabalhadores temporários marroquinos falando alemão entre eles decerto não corresponde às circunstâncias reais e, daí, provavelmente confundirá os espectadores alemães negros cujas famílias e biografias envolvem histórias de migração. De qualquer modo, foi intencional, Fassbinder ou bem que ignora a existência de outras línguas nativas na Alemanha e o seu uso no dia-a-dia ou não tem isso na devida conta. Mesmo se Fassbinder pretendesse que o inventado “falar estrangeiro” fosse um estratagema de distanciação, isso priva as figuras não-alemãs duma certa complexidade porque eles só conseguem exprimir-se com imitações estereotipadas dos pontos de vista da sociedade dominante.

DEFINIÇÃO DO ESPAÇO COM MÚSICA INTRA DIEGÉTICA

O termo música intra diegética refere-se ao uso de música cuja fonte reside na imagem. Isso implica que na cena do filme seja claro de onde provém a música ou como ela é produzida. Por outro lado, a música extra-diegética refere-se à música ou efeitos sonoros cuja fonte não pode ser identificada através das acções no plano e que a direcção artística sobrepõe na cena. Apenas a música extra diegética duma *jukebox*, ou da rádio em que as canções interpretadas são utilizadas como dispositivos para definir espaços ou para criar algo afim a um adicional espaço semântico no espaço físico em causa.

A CANÇÃO ÁRABE (AL ASFOURIYEH POR SABAH)

O filme começa com uma canção árabe (*Al Asfouriyeh* por Sabah), que pode ouvir-se na introdução. Isso leva os espectadores a começarem por equivocar-se porque a música que eles assumem ser extra-diegética (cuja fonte não pode ser vista na imagem) provém de facto da *jukebox* na cena de abertura. Os espectadores tomam plena consciência da música quando ela é referida como “música estrangeira” durante a primeira conversa entre a gerente, Barbara e Emmi. A canção árabe é baseada numa escala oriental e reforça a estranheza do espaço.

Quando os colegas de Ali o visitam em casa, eles escutam outra canção em árabe. Daí resulta que o apartamento de Emmi se torna um lugar onde Ali e os seus convidados se podem sentir em casa. Quando as vizinhas se queixam à polícia por causa do barulho, os dois agentes pedem que Emmi baixe o volume da música. Esta cena fortalece a aliança entre Ali e Emmi ao mesmo tempo que evidencia mais uma vez a sua marginalização social: agora essa marginalização faz com que o apartamento pareça ainda mais pequeno.

TU, NEGRA CIGANA, POR PAUL DORN E SUA ORQUESTRA DE DANÇA

A canção *Du schwarzer Zigeuner* [Tu, Negra Cigana] por Paul Dorn e a sua orquestra de dança, de 1933, toca na *jukebox* durante ambas as sequências de dança na abertura e final do filme. Na cena de abertura, a ciumenta rapariga do bar escolhe de propósito essa canção para ofender e marginalizar Ali com o título racista. No entanto, Ali e Emmi inesperadamente abraçam-se e re-interpretam-na como uma dança romântica. A letra da canção aborda a saudade e solidão com que ambos se identificam. Essa solidão, que provém do seu estigma social (Emmi pela idade, Ali pela sua origem), é o que os une como casal. No final do filme, Emmi e Ali dançam outra vez a mesma canção. Desta vez, a gerente “põe” a canção na *jukebox* a pedido de Emmi. Aqui a canção funciona como um leitmotiv que salienta a resistência do amor entre Emmi e Ali.

IMAGEM: COMPOSIÇÃO, AS CAMADAS E OS PLANOS

ESPELHOS E REFLEXOS

Em planos dos filmes de Fassbinder, a câmara a cada passo mostra as personagens em ou através de espelhos. Essa perspectiva torna possível dar às figuras uma profundidade psicológica, por exemplo, para mostrar uma crise de identidade, incerteza ou medo, e também para gerar subtextos adicionais. Em *O Medo Come a Alma*, os espelhos ilustram sobretudo conflitos íntimos de identidade de Emmi e de Ali. Na última cena no bar, Ali vai ao WC e esbofeteia-se ao espelho por ter perdido ao jogo o seu dinheiro (1:26:29, imagem 1). Sente-se culpado perante Emmi ou lamenta que certas coisas na sua vida tenham corrido mal sem ser por sua intenção. Ele pune-se a si mesmo num momento de intimidade. O olhar no espelho transforma os espectadores nas únicas testemunhas *voyeurs*. É suposto fazerem o seu próprio julgamento de Ali. Desse modo, Fassbinder serve-se de espelhos para criar momentos íntimos por um lado e, ao mesmo tempo, uma distância que os espectadores podem utilizar para reflectir sobre a sua percepção das personagens e, daí, enfrentarem os seus próprios preconceitos.



1

ORGANIZAÇÃO DE CENAS COM ESPELHOS

Outro aspecto digno de nota da estrutura geral do filme é a organização em espelho de sequências. As sequências reflexo/espelho são também estruturadas desse modo. Depois da sua primeira noite com Ali, Emmi observa-se no espelho do WC (20:09, imagem 2). Ela duvida se um jovem aceitará o corpo dela apesar da idade. Ali abre a porta e saúda-a: “Bom dia!” A saudação dele confirma o corpo feminino dela. Depois, como um equivalente em reflexo dessa cena, pode ver-se Ali no chuveiro (51:50, imagem 3). O olhar do espectador fixa o seu corpo nu – outra vez através do espelho. Dessa vez é Emmi quem abre a porta: “Tu és muito belo, Ali...” Ali sorri, cômico do seu próprio (desejado) corpo. O corpo de Ali, que a sociedade dominante estigmatiza ou define como exótico, é também aceite por Emmi.



2



3

DISTÂNCIA E REALIZAÇÃO NO ESPELHO

O último espelho surge na cena final no hospital. Ali partilha o destino de muitos outros trabalhadores temporários e jaz como morto na sua cama devido a uma úlcera gástrica crónica, intratável. Após a conversa entre Emmi e o médico a câmara vira-se para o espelho pendurado na parede. Reflectidos e alinhados nessa perspectiva, Ali e outros pacientes jazem nas suas camas de doentes (capítulo 25, *time-code*: 01:31:56, imagem 4). Esta perspectiva no espelho cria algo afim ao efeito de infinito, a que o espectador associa a mão-de-obra consumida interminavelmente. O protagonista Ali torna-se um figurante imóvel neste contexto. Desse modo, a análise social da situação dos trabalhadores temporários é visualizada e, à distância, generalizada como uma constatação.



4

SIMETRIA NA ORGANIZAÇÃO DAS CENAS

A estrutura dramática do filme baseia-se numa organização simétrica das sequências individuais, que são reflectidas em torno do ponto de viragem na cena do bar no jardim. A crescente exclusão por diversos grupos sociais (vizinhas, família, colegas, o merceeiro) é construída na primeira metade do filme. Com o choque emocional de Emmi, a cena do bar no jardim constitui o clímax dramático e, ao mesmo tempo, o ponto de viragem do filme (capítulo 15, *time-code*: 59:59-1:03:05, imagem 1). As férias não são mostradas; é um espaço vazio que implica o ponto de viragem parecer ainda mais abrupto. Na segunda metade do filme a reintegração de Emmi na sociedade dominante dá-se através das mesmas fases (vizinhas, merceeiro, colegas, família). Planos, motivos e *decores* são repetidos em sequências correlacionadas e o processo de reunião e separação do casal é examinado ponto por ponto. Uma cena de abertura no bar, por exemplo (capítulo 2, *time-code*: 01:27-09:05, imagem 2), é quase repetida e espelhada com a mesma cena de dança, a mesma música e os mesmos planos na cena do bar final (capítulo 24, *time-code*: 1:27:31- 1:30:47, imagem 3). A cena com as colegas de Emmi no trabalho (capítulo 14) reaparece (capítulo 19), e a cena com Ali e o círculo de amigos de Emmi no apartamento (capítulo 13) também tem uma equivalente: a cena quando as colegas visitam Emmi e conhecem o homem exótico (capítulo 20).



1



2



3

IMAGEM SIMETRIA E QUADROS

Por vezes os planos são estáticos, e a composição da imagem é a cada passo baseada numa estrita simetria (ver ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA, capítulo 09, a boda). A sociedade que observa os marginais é constantemente retratada como um grupo estático num quadro. O ameaçador olhar da sociedade torna-se ainda mais acutilante devido ao facto que esses grupos se conformam como setas com as suas pontas visando as pessoas que eles observam (ver capítulo 15, no bar do jardim, 59:59-1:03:05 ou capítulo 2, o encontro, *time-code*: 1:27).

ENQUADRAMENTO E GRADES

Fassbinder constrói as suas imagens numa forma esteticamente estilizada e segundo princípios gráficos. Enquadramentos ou elementos de enquadramento como portas, árvores, passagens e outros elementos estruturam as suas imagens. Ele também se serve de divisórias de janelas e grades para criar e demarcar áreas no seio da imagem. As grades formam separações entre figuras ou encerram-nas: Um das vizinhas entrincheira-se atrás duma grade de janela e observa Emmi e Ali na escada. Quando as colegas as excluem, Emmi e depois Yolanda sentam-se sozinhas a trabalhar na escada atrás dos balaustres com se estivessem lá encerradas. Esses elementos estruturais criam comentários visuais às relações entre as figuras na imagem e o olhar *voyeur* da sociedade



TEATRO E CINEMA – PORTAS USADAS COMO ENTRADAS PARA MUNDOS

“O filme de Fassbinder é como uma peça de teatro, escrito e realizado em cenas. Por isso seria mais apropriado usar o termo ‘cena’ em vez de ‘sequência’ ao referir uma unidade de espaço e tempo.” Entradas através de portas no início de sequências (ver capítulo 2, primeira aparição de Emmi no bar), saídas no final das sequências (ver capítulo 2, Emmi e Ali saem no final da cena) e entradas no meio de sequências (ver capítulo 10) sublinha estas personagens teatrais.

(7) (in Michael Töteberg (ed.): Fassbinders Filme. Bd3. Frankfurt on the Main 1990. pp. 52-56

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA: O PRIMEIRO ENCONTRO

(Capítulo 2, time code: 01:27-09:05)

A ACÇÃO

A porta abre, e Emmi Kurowski entra no bar. Vários homens estão ao balcão com duas empregadas. Eles bebem cerveja e escutam música árabe. Emmi fica de pé junto à porta, depois senta-se à mesa junto à porta e, pouco à vontade, pede uma coca-cola. Uma das raparigas muda o disco e desafia Ali a dançar com a “velha”, quando ele a rejeita. Ali convida Emmi a dançar e leva-a para a pista, perante os olhares dos outros. Enquanto dançam *Du schwarzer Zigeuner* [Tu, Negra Cigana](8), falam um com o outro. Ali acompanha Emmi passando pelo balcão e cruzando os olhares das outras até à mesa dela, senta-se com ela e paga-lhe também a coca-cola. Deixam o bar, e ele acompanha-a a casa. A sequência termina com a câmara fixa na gerente, Barbara, que fica para trás.

CÂMARA E CORTES: DOS WESTERNS AOS MELODRAMAS

O primeiro plano é um plano longo numa através de uma fila de mesas em que Emmi entra servindo-se da porta do fundo (imagem 1). Este é seguido por um plano inverso do grupo ao balcão, que observa unicamente a entrada e é estaticamente composto como um quadro (imagem 2). A imagem seguinte é um plano aproximado de Emmi. Aqui, Fassbinder recorre a uma montagem em campo-contra campo para sublinhar a distância entre Emmi e o grupo. Este recurso lembra as sequências de saloon nos *westerns*. Barbara sai do quadro e vai ter com Emmi. A câmara não a segue, como era de esperar. Em vez disso, foca Ali, que se encontra de pé ao balcão. Aí há outro contracampo para a mesa de Emmi, onde chega Barbara (imagem 3). Dessa vez, Barbara desaparece do enquadramento da imagem quando a câmara se move para o rosto de Emmi. Emmi olha para Ali. Estas duas imagens e troca de olhares tornam claro que o enredo vai incidir em Emmi e Ali.

Quando o casal vai para a pista de dança, a câmara, que a princípio recua, foca firmemente Emmi e Ali. Todavia, quando eles passam pelo grupo que os fita, a câmara desloca-se para o grupo e fixa-se nele por momentos. Só quando a câmara corta para outra perspectiva é que Emmi e Ali, que já se acham na pista de dança, são de novo visíveis. O espectador vê-os sobre as mesas — e parte da *jukebox* à esquerda — como se adoptasse a perspectiva de *voyeur* dos outros (imagem 4). Só no plano seguinte a câmara se abeira dos outros e deixa o espectador esquecer os seus olhares. Durante a dança, uma tensa atmosfera de *western* altera-se para um emergente melodrama por momentos quando a câmara permanece junto de Emmi e Ali (imagem 5). Nos entanto, a câmara continua cortando

(8) A palavra “gypsy” foi escrita aqui a fim de fornecer completa informação. Essa palavra é um termo imposto pela sociedade dominante e repleto de clichés. A maior parte dos membros dessa minoria rejeita-a como discriminatória. Os Sinti e Romani nunca usaram esse termo para se referirem a si mesmos. Por outro lado, a designação “gypsy” está inseparavelmente associada a conotações racistas que, reproduzidas durante séculos, se consolidaram para formar uma imagem global agressiva dum inimigo profundamente enraizada na consciência colectiva. Lembrem-se: esta palavra não deve ser pronunciada, por forma a evitar a sua reprodução racista.



1



2



3



4



5



5



7



8

para o grupo no balcão, que observa fixamente o casal a dançar. (imagem 6). No final da cena de dança, Emmi e Ali voltam para a mesa onde Emmi se sentara sozinha, seguidos de novo pelos olhares dos outros. A câmara já se acha na mesa, pelo que a aproximação deles por uma espécie de túnel bar é bem visível. A partir desse momento, Emmi e Ali são os intrusos ali reunidos (imagem 7). O olhar final da gerente Barbara, denota o ciúme dela e também reflecte a sua surpresa perante a decisão de Ali acompanhar Emmi a casa (imagem 8).

CONSTRUINDO O ESPAÇO ATRAVÉS DA LUZ E DA MÚSICA

A música árabe que se ouve no bar reforça a alteridade do espaço. Durante a primeira troca entre Barbara e Emmi, esta comenta a “música estrangeira”. O reparo conota esse espaço como estranho ou exótico para Emmi. A canção *Al Asfouriyeh* pela estrela libanesa Sabah descreve uma mulher infeliz na sua solidão e a sua ânsia por um homem ausente a quem ama: “A minha desgraça é tão grande que chega à lua”. O título da canção, *Al Asfouriyeh* significa literalmente “o lugar onde os pássaros selvagens se encontram”, mas é também usado no sentido de “o lugar onde se encontram os dementes” para evitar poeticamente o recurso ao rude termo “asiló”.

A canção *Du schwarzer Zigeuner* [Tu, Negra Cigana] por Paul Dorn e sua orquestra de dança, de 1933, também trata dos males de amor. A rapariga do bar escolhe de propósito o título racista para insultar Ali e marginalizá-lo. Entretanto, a dança arrasta Emmi para um destino que ela e Ali partilharão a partir daí, ou seja, a estigmatização e exclusão da sociedade dominante. Apesar do seu título racista, o texto da canção pode ser considerado um reflexo da canção árabe desde o início. Essa canção também trata da solidão e do anseio não satisfeito do amante. “[...] Quero enganar o meu coração com música e vinho, / Tu negra cigana, tu sabes da minha dor / E quando o teu violino chora, também chora o meu coração”. essa solidão e o fado partilhado do ostracismo é que os unem.

Assim como a música define o espaço, a luz – que em parte é artificial – também demarca a área e cria assim diversas zonas. Durante a dança, a luz vermelha de palco permeia a pista e por completo envolve as duas pessoas. Elas parecem isoladas do contexto, como se estivessem noutra quarto protegendo-os da exclusão e dos hostis olhares da sociedade. De súbito, nasce um íntimo espaço de confiança, onde Ali pode descrever as suas experiências com a exclusão.

ADEREÇOS – RASGOS DA HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA E TRANSFERÊNCIAS

O cartaz do cantor turco Gül Nihal (imagem 9), a imagem sobre a pista de dança retratando a Torre de Leandro rodeada pelo mar e a cidade velha de Istanbul (imagem 10), assim como a grande pintura com uma vista do Bósforo (imagem 11), indicam que a cena é rodada num bar frequentado por migrantes turcos (Çağlayan in Breisacherstr. 30 em Haidhausen, Munique, agora uma pizzeria). Há uma carpete de parede oriental retratando uma cena de dança e música por detrás da mesa onde Emmi se sentou. A disposição das mesas e cadeiras indica que ali terá sido um bar rústico cujo interior fora alterado para se adequar aos novos frequentadores. Nesse particular, idêntico à osteria (ver capítulo 09, página 20), que fora o restaurante favorito de Hitler e tinha também mudado em resultado da migração. As canções na *jukebox* também demonstravam a substituição de vestígios do passado nacional-socialista e a presença contemporânea de migrantes.



9



10



11

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA: A BODA

Capítulo 9, Time code: 00:40:22



O RESTAURANTE

Após o casamento no notário, Emmi e Ali vão a um restaurante. Eles querem celebrar devidamente com uma boda. Antes de entrarem, Emmi explica: “Hitler costumava comer aqui, de 1929 a 1933. Sempre desejei vir aqui”. Entretanto, tornou-se uma *Osteria Italiana*, como indica a tabuleta na porta de entrada.

O CASAL DURANTE A BODA

No plano seguinte vemos os dois sozinhos, sentados lado a lado numa mesa posta com toalha branca, no restaurante. As flores vermelhas do noivado jazem na mesa diante de Emmi e Ali como se eles estivessem num jazigo. As cadeiras frente a eles estão vazias. Uma paisagem que Carl Wuttke pintou cerca de 1890 em estilo romântico fornece o contexto. Um par de candeeiros dourados ilumina a cena de cima, como os sinos de Cantuária. A imagem é filmada num plano longo. A moldura duma porta e uma cortina verde escura nela pendurada enquadram o casal, pelo que Emmi e Ali parecem confinados e fixos naquele lugar. Os maciços painéis de madeira maciça com cabides – que podem ter servido para pendurar os tradicionais chapéus bávaros, Gamsbart – à direita e esquerda em primeiro plano criam uma pesada atmosfera “velha Alemanha”. Essa decoração suscita associações com as mesas dos habitués e o alemão *Gemütlichkeit*, ou “aconchego”, embora contraste fortemente com o vazio da atmosfera. O tom geral esverdeado da imagem acentua a impressão de solidão e a opressiva atmosfera, que é tudo menos acolhedora.

A imagem é composta por uma severa perspectiva central, pelo que o eixo do espelho passa entre os noivos como uma linha divisória. As linhas verticais nascem nos painéis de madeira da parede e nas ripas das cadeiras vazias diante do casal, reflectidas no recém encerado pavimento. As mesas à direita e esquerda no vestibulo estão alinhadas segundo uma perspectiva que também guia o olhar do espectador para o centro. A imagem parece estática. O par de noivos parece constrangido, solitário e deslocado na sala vazia. Só o empregado de mesa, que se acha de pé no vão da porta e vemos cortado à esquerda, quebra essa simetria e, como um porteiro, parece apenas supervisionar o ambiente. Fassbinder apresenta as figuras isoladas para que os espectadores possam abordar a acção com distância. Os espectadores não são supostos identificarem-se com as figuras, mas antes reflectir sobre elas.

ANÁLISE DE UM PLANO: A EXCLUSÃO

Time code: 57:38–59:09

A TRAMA

Emmi e as colegas estão sentadas na escadaria, aproveitando o intervalo do almoço. As colegas, estão sentadas no peitoril, comem sandes e discutem temas correntes.

Emmi está sentada nos degraus diante delas e pede-lhes que lhe passem uma faca. Entretanto, as outras ignoram-na. Quando tenta participar na conversa delas acerca dum exame médico do cancro, as colegas de Emmi levantam-se, descem as escadas e optam por outro lugar — afastado dela. Emmi deixa-se ficar onde está.



O PLANO E A CÂMARA

A primeira imagem é estruturada da seguinte maneira: as três colegas de Emmi estão sentadas juntas no parapeito da janela à esquerda do enquadramento. As colegas no parapeito ocupam 2/3 da imagem. Emmi está sentada nas escadas, frente a elas e a certa distância, e é enquadrada — quase ocultada — pela grade formada pelo corrimão. A câmara está colocada num corredor que corre paralelo à escadaria no mesmo piso. A princípio, espreita através da janela junto à entrada do piso para a escadaria. O enquadramento é limitado pelos esteios da janela à direita e à esquerda. A câmara faz então uma panorâmica para a esquerda seguindo o enquadramento da janela e o vão desta, que ocupa toda a imagem por momentos, e então aponta através da porta e aproxima-se de Emmi. A câmara alcança a sua posição final quando as colegas de Emmi desaparecem por completo do enquadramento), e detém-se em Emmi. Aí dá-se um corte, e a câmara aponta para a cena de baixo, na escadaria. As colegas são visíveis através da grade, mas o traje de Emmi é cortado. A câmara torna à sua prévia posição. Emmi tenta participar na conversa, depois que as colegas se levantam e vão para um sítio mais abaixo na escadaria. A câmara recua de novo através do enquadramento da porta e gira para seguir as colegas de Emmi. Ela espreita para baixo de novo pela escadaria através da janela. Corta para Emmi, a qual, atrás do corrimão, é enquadrada pelas balaustradas e duas maciças colunas vermelhas em primeiro plano. Ela fica para trás, sozinha. Olha para as colegas e depois concentra-se na sua sandes.



ANÁLISE

Esta cena decorre no local de trabalho de Emmi. As colegas formam um grupo e representam a sociedade dominante. Emmi fica confinada atrás da grade na imagem, ou seja, é assim excluída da sociedade dominante. A câmara inclina-se para a esquerda e, na sua posição final, situa Emmi no centro. Ela fica agora livre das balaustradas que formam a grade. As colegas desaparecem do enquadramento. No plano que mostra as colegas de Emmi, visível através do balaustre, vemos de novo as mulheres da sociedade dominante, confinadas pelos seus medos e preocupações (neste caso, o check-up do cancro). Emmi levanta-se e vai buscar a faca. Ela não depende dos medos da sociedade. Serve-se simplesmente do que precisa. As colegas sentem-se ameaçadas e vão-se. Continuam a insistir nos seus medos e querem ir juntas ao check-up do cancro, observando, “Sozinhas teríamos medo”. A exclusão de Emmi torna-se clara outra vez na imagem final da cena, quando ela fica confinada atrás dos balaustres. As maciças colunas da escadaria são como a inquebrantável moral repressiva da sociedade dominante.

REPETIÇÃO

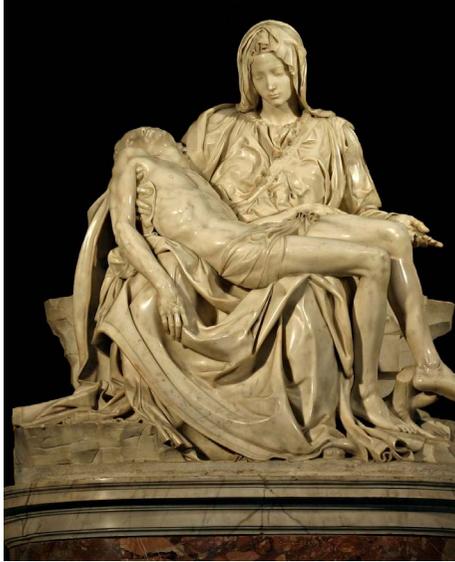
O cenário da escadaria com as colegas de Emmi repete-se em mais duas cenas no filme. De cada vez, a constelação social alterou consideravelmente o resultado do enredo, o que é reflectido pelos correspondentes planos da câmara.

Na cena (ver capítulo 5, *time-code*: 22:29- 25:17) que define pela primeira vez o local de trabalho de Emmi as colegas emitem um claro aviso sobre a exclusão. Na cena aqui analisada, Emmi é excluída (ver capítulo 14, *time-code*: 57:38-59:09). Certos elementos desta cena são repetidos numa cena subsequente (ver capítulo 19, *time-code*: 1:16:02- 1:18:22). Entretanto, aqui os papéis são distribuídos de maneira diferente. A colega Frieda foi despedida e substituída por outra mulher. Emmi foi incluída no grupo outra vez, e a nova colega, Yolanda, que é migrante e “num escalão de pagamento diferente”, é excluída. Quase como na cena prévia na escadaria, a câmara passa a moldura da porta outra vez e segue as colegas — deste vez, Emmi encontra-se com elas — e inclina-se a espreitar para baixo pela escadaria através da janela. Agora Emmi pertence ao grupo. O último plano é quase idêntico: Yolanda está sentada sozinha nas escadas atrás dos balaustres.



IV - CORRESPONDÊNCIAS

IMAGENS EM ECO: DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES



Roman Pietà por Michelangelo (1498–1499)



O Medo Come a Alma - Capítulo 24



Maria após a Deposição da Cruz, Wassili Perow



Hartz4 essen Seele auf (O dinheiro do desemprego come a alma) - graffito na Leopoldplatz/Berlim-Wedding



O Medo Come a Alma - Capítulo 25

FILIAÇÕES:

TUDO O QUE O CÉU PERMITE (DOUGLAS SIRK, USA, 1955) E O MEDO COME A ALMA (1974)

Em *O Medo Come a Alma*, Fassbinder quis certamente prestar homenagem ao seu modelo, Douglas Sirk, aos filmes deste em geral e a *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite* (1955) em particular. Todavia, não seria apropriado referir *O Medo Come a Alma* como um remake de *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite*. A inspiração que Fassbinder recebeu do filme de Sirk é, no entanto bastante visível. O enredo demonstra certos paralelismos, como as constelações de figuras que são rejeitadas pela sociedade por via do seu amor e lutam por recuperar o reconhecimento da sociedade dominante.

A FABRICA DE SONHOS DE HOLLYWOOD VERSUS REALISMO POÉTICO

Em vez de simplesmente imitar as personagens de Sirk e os ambientes de Hollywood, Fassbinder transfere a acção para a Munique dos anos 70. O período nacional-socialista deixou a sua marca nessa cidade, e a presença de migrantes económicos influenciou a paisagem urbana e a sociedade.

Fassbinder simplesmente cita os melodramas de Hollywood em algumas atitudes das figuras'. Por exemplo, quando Emmi cede, chorando desesperada no vão da porta (ver capítulo 21) ou nas cenas de dança, quando Ali e Emmi dançam sob a brilhante luz vermelha (capítulo 2, no início, e também capítulo 24 no final do filme).

As figuras de Fassbinder são profundamente enraizadas na realidade e, de certo modo, retratam realisticamente a mentalidade tacanha da classe operária na RFA. Assim, Fassbinder transfere a história da esfera privada numa história de amor do tipo Romeu e Julieta para uma esfera social e política na qual a discriminação, marginalização e exploração pode ser claramente etiquetada, criticamente reconhecida e avaliada.

RETRATO DOS CASAIS

A viúva Cary Scott (Jane Wyman) acabou de perder o marido, é ajudada pela vizinha e não sabe o que irá realmente fazer na sua grande casa. No entanto, ela ainda desfruta de um lugar no coração da sociedade, sem problemas materiais.

Ela é uma pessoa bem aceite e parece ser muito requisitada pelos homens de sociedade, como é atestado por receber não uma, mas duas propostas de casamento uma noite no clube.

Ron Kirby (Rock Hudson) é um simples jardineiro, mas extremamente auto-confiante e independente. Com a sua compleição natural, ele também encarna a radiante beleza americana, e parece ter a sua vida organizada. Os amantes nos filmes de Douglas Sirk são bem parecidos, perfeitas figuras de Hollywood com as quais o espectador se identifica, podendo experimentar a devida catarse sem falha. Os dois protagonistas diferem assim fundamentalmente de Emmi e Ali em: *O Medo Come a Alma*. Emmi está à margem da sociedade e obviamente já passou “os seus melhores anos”. Ali é um marginal, e não por opção: melhor, a sociedade vê-o como um dito “trabalhador temporário” e “cão”, como ele mesmo diz, e trata-o de acordo com esse critério. Afinal as figuras de ambos os filmes estão unidas na sua solidão e aspiram a uma felicidade que transcende as normas sociais.

AMOR COM CAFÉ

Apesar de grandes diferenças, o verdadeiro amor ocorre em cafés nos filmes de ambos os realizadores. Fassbinder deve ter apreciado em especial esta cena: “E porque o amigo não pode beber café com Jane, Jane bebe café com o jardineiro. E há ainda um grande plano de Jane Wyman. Rock ainda não tem grande significado. Quando ele se torna significativo, obtém um grande plano. Isso é simples e fácil. E toda a gente entende”. Em *O Medo Come a Alma*, Ali e Emmi também bebem muito café quando se enamoram. Isso poderia ser uma reminiscência ou talvez até uma homenagem à primeira cena entre Cary e Ron. Depois, iremos comparar várias sequências ou motivos que surgem em ambos os filmes.



All that Heaven Allows



O Medo Come a Alma

A TELEVISÃO

Em *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite*, os filhos de Cary oferecem-lhe um televisor para lhe fazer companhia na sua solidão. Mostram-no a Cary: “Bastará rodar esse botão, e terá toda a companhia que deseja aí no ecrã. Drama, comédia, o desfilar da vida nas suas mãos” (p. 24, imagem 1). A câmara avança devagar para a televisão, e o reflexo de Cary aparece enquadrado no ecrã. Ela está sentada em frente, uma viúva solitária que deu o amor da sua vida por amor pelos filhos (p. 24, imagem 2). Inovação social dos anos 50, a televisão constitui o motivo de Sirk para a solidão na velhice. Isso é que fascinou Fassbinder: “Tendo visto esse filme, visitar um pequena cidade americana era a última coisa que eu faria. Eis o que se passa: A certo ponto Jane diz a Rock que vai deixá-lo por causa dos estúpidos miúdos e por aí fora. Rock não dá muita luta; ele tem bom feitio. E Jane fica ali sentada, na noite de Natal. Os filhos vão deixá-la e deram-lhe um televisor. Ficamos arrasados no cinema. Percebemos algo acerca do mundo e do que ele pode fazer-nos.” (9)

(9) “Rainer Werner Fassbinder: Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk.” Em: Ibid.: Filme befreien den Kopf. Pub. por Michael Töteberg. Frankfurt on the Main 1984. p. 13.

Fassbinder adoptou o motivo da televisão de Sirk em *O Medo Come a Alma*. Emmi também tem uma televisão na sala de estar. O filho destrói-a num incontrolável surto de raiva quando Emmi apresenta o seu novo marido (imagem 3) (ver capítulo 10). Podemos pensar que há uma ligação entre esta televisão e a televisão em *All that Heaven Allows*, embora as cenas não sejam idênticas. A televisão destruída de Emmi podia ser a que o filho Cary lhe ofereceu 19 anos antes. A televisão de Emmi provavelmente não terá sido ligada com frequência, já que ela decidira há muito tempo que a televisão não podia substituir um marido de carne osso. O motivo da televisão também cria um laço emocional entre os filhos de Cary e Emmi. O filho Cary ofereceu-lhe a televisão na esperança de a manter presa ao seu papel social de viúva honrada. O filho de Emmi fica furioso pela televisão não cumprir a sua função, no fim de contas, ou por não ter protegido a mãe da vergonha. Desse modo, a televisão actua assim como um motivo para conformismo, passividade e adaptação no filme de Fassbinder.

1 – *All that Heaven Allows*2 – *All that Heaven Allows*3 – *Angst essen Seele auf*

RELAÇÕES ENTRE MÃES E FILHOS

Sirk foca a figura feminina em particular quando retrata o seu conflito, que certamente também inspirou Fassbinder, como ele mesmo disse: “As mulheres de Douglas Sirk pensam”. Não notei isso na obra de qualquer outro realizador. Nenhum. Normalmente as mulheres sempre reagem e fazem o que todas as mulheres fazem. Aqui elas pensam. As pessoas precisam de ver isso, é maravilhoso ver uma mulher a pensar. Isso dá esperança. Realmente”.⁽¹⁰⁾ Em particular, há um paralelo nas sequências onde as mães admitem o seu amor pelos filhos, esperando que eles entendam. No entanto, em ambos os filmes os filhos não permitem às suas mães exercer um papel para além do de mãe ou, no caso de Sirk, mulher de sociedade. Ao passo que o diálogo em *All that Heaven Allows* é quase omissivo e culmina no horror dos filhos, Fassbinder compõe a sua cena teatralmente e dum modo estático desde o princípio. Os filhos ficam desconcertados num quadro (imagem 1), e a cena é construída com uma montagem em campo/contra-campo até que Ali entra em cena pela porta. Para enfatizar o horror dos filhos, a câmara filma cada um dos seus rígidos rostos em grande plano. Bruno destrói a televisão de Emmi: “Não devia ter feito isso, mãe. É uma desgraça. Não pode esquecer-se que tem filhos. Não quero nada com uma puta”. O filho de Cary também sai furo de raiva, deixando atrás de si uma aparentemente inabalável mãe, mas intimamente destroçada (imagem 2). Em contraste, a cena de Fassbinder tem uma rígida organização, e a mãe desata a chorar no sofá. No entanto, em completo contraste com Cary, Emmi nunca encara a possibilidade de sacrificar a sua felicidade pelos filhos.

1 – *Angst essen Seele auf*2 – *All that Heaven Allows*

(10) „Filme befreien den Kopf“ – Imitation of Life – über die Filme von Douglas Sirk p.14

ESPELHOS E GRADES

Em *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite*, Cary é constantemente exposta visualmente e confinada na casa ricamente decorada, sofredora atrás das janelas e enquadrada por vidraças. A figura da mulher apaixonada que, vítima dos preconceitos sociais, é condenada à imobilidade surge como se fosse pintada e banida atrás dum vidro. A Emmi de Fassbinder também é mostrada atrás dum vidro e enquadrada várias vezes pelos pilares e travessas da escadaria. Os espelhos surgem por vezes como importantes motivos em ambas as obras de Fassbinder e Sirk. Várias cenas em *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite* mostram Cary através de espelhos. Uma cena digna de nota é quando a imagem reflectida de Cary surge no ecrã da televisão. A câmara que se aproxima da superfície reflectora lembra o espelho que aparece na cena do hospital em Ali: *O Medo Come a Alma* (ver capítulo 25).



All that Heaven Allows



O Medo Come a Alma



All that Heaven Allows



All that Heaven Allows

CENA FINAL NO HOSPITAL/CAMA DO PACIENTE

Nenhum dos filmes de facto tem um *happy end*, como Fassbinder laconicamente observa no seu ensaio sobre Sirk: “Mas agora, que ela está ali, não há *happy end*, mesmo se ambos estão juntos. Os que tornam o amor tão difícil para eles não podem ser felizes depois”. No entanto, ele serve-se da doença para alargar a cena final ao nível geral da sociedade.

A úlcera gástrica é uma doença do trabalhador temporário causada pelas más condições que esses trabalhadores sofrem; ela não pode ser tratada e não dá aso a um *happy end*.

AMIZADE MÚTUA

De facto, Fassbinder admirava profundamente Douglas Sirk. Douglas Sirk também tinha uma profunda amizade por esse artista tão mais jovem. Aquando da morte de Fassbinder, ele disse: “Hoje perdi um bom amigo e a Alemanha um génio. Eu nunca pensara que esse diabo de dia havia de chegar, quando eu, tão mais velho, estaria a escrever umas palavras de pêsames por este homem de 36 anos. Fassbinder deixou uma impressionante obra, mais de quarenta filmes. Tão magníficos pela forma como pelos seus temas, os filmes de Fassbinder foram muito tempo controversos, e felizmente continuarão a sê-lo. Pois só essas coisas que conseguem sobreviver à oposição, têm o poder da permanência”.

DIÁLOGO ENTRE O MEDO COME A ALMA E OUTROS FILMES

O Medo Come a Alma é um marco na história do cinema e, por isso, inspirou a obra de muitos outros realizadores. O texto que se segue discute vários exemplos que assumem, desenvolvem, contradizem ou criticamente questionam e debatem os motivos com *O Medo Come a Alma*.

IL POSTO / O EMPREGO (ERMANNOLMI, ITÁLIA, 1961) – PARTE DA COLEÇÃO DE FILMES DO CINED

Olmi segue o jovem e tímido Domenico da sua pacata comunidade rural para a agitada metrópole de Milão. Este filme, que pertence ao neo-realismo tardio, atesta mais semelhanças formais que de conteúdo com o filme de Fassbinder. Nele também a cada passo figuram imagens em composições estáticas, enquadramentos e reflexos. A arquitectura dos prédios de escritórios e das fábricas enquadram e confinam as figuras no filme. Os reflexos das janelas da loja e o olhar de Domenico ao espelho representam um anseio de melhoria de vida num mundo onde o surto económico está dando início a mudanças sociais de longo alcance. A tranquila, mas poderosa câmara sublinha o desamparo das pessoas apanhadas entre tradição e modernidade. Tal como Fassbinder, Olmi dá aos seus protagonistas da classe operária nítidos contornos em vez de os retratar como parte duma multidão. Eles tornam-se indivíduos com os quais o público se pode identificar. O filme é como um retalho de vida sem um real princípio e fim; dá a impressão de que poderia continuar indefinidamente.



MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ [O HOMEM SEM PASSADO] (AKI KAURISMÄKI, FINLÂNDIA, 2002) – PARTE DA COLEÇÃO DE FILMES DO CINED

Aki Kaurismäki retrata o seu protagonista de forma minimalista e artística, mas com profundidade humana no tratamento da figura. O protagonista perdeu a memória e terá agora de reconstruir tudo do nada. O filme de Kaurismäki também trata de amor e de marginalização social. A outro nível, os olhares entre as figuras e a relação entre eles (e com o espaço) diz mais sobre os reais sentimentos e anseios das personagens do que muitos diálogos, tal como é o caso em *O Medo Come a Alma*. A câmara persiste longamente nessas pessoas, que a cada passo parecem compor pinturas nos seus deliberados arranjos estáticos.



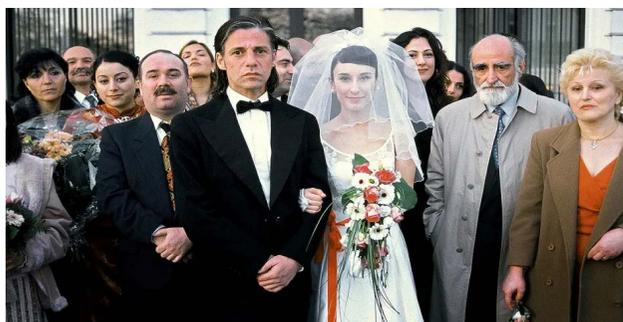
FAR FROM HEAVEN (TODD HAYNES, USA 2002)

Este filme de Todd Haynes é sem dúvida inspirado pelo melodrama de Hollywood *All that Heaven Allows / Tudo o que o Céu Permite*. Além disso, ele também aborda as formas de discriminação baseadas na cor da pele em *Ali: O Medo Come a Alma*, de várias maneiras. A esposa, Cathy Whitaker, leva uma vida normal num idílico lar suburbano até que por casualidade descobre o comportamento homossexual do marido. Paralelamente, ela apaixona-se pelo bem parecido jardineiro afro-americano. O drama segue o seu curso. Em termos de estilo e de cor, o filme lembra o Technicolor dos anos 50. Haynes reproduz magistralmente a estreiteza de ideias sobre moralidade nas pequenas cidades americanas e a limitação dos sentimentos e anseios que tal implica. É um impressionante retrato moral de como a homossexualidade e a cor da pele são abordadas, e a sua constelação de figuras periféricas em contraste com a sociedade dominante respeitadora, moralizante, lembra fortemente a obra de Fassbinder.



GEGEN DIE WAND / CONTRA A PAREDE (FATIH AKIN, ALEMANHA, 2004)

Em 2004, *Contra a parede* ganhou o Urso de Ouro na competição da Berlinale. Pela primeira vez, as vozes da segunda geração determinam a orientação do discurso optando por uma nova perspectiva pós-migrante na Alemanha como país de imigração. Numa entrevista, Fatih Akin observou: “Nós temos uma visão diferente da sociedade alemã. E, daí, temos também outra visão do cinema. Nós temos um segundo olhar, o dos nossos países de origem. E nós vemos o país através de outros olhos. Nós vemos coisas que outras pessoas já não entendem. Isso torna os nossos filmes diferentes. Isso não significa que eles sejam melhores; não falo aqui de qualidade. Nós simplesmente contribuimos para outra perspectiva.” (11) Como material para uma visão comparada de ambos os filmes, recomendamos vivamente a extremamente detalhada



publicação sobre os dois filmes por Bettina Henzler e Stefanie Schlüter: *Perspektivenwechsel Methodische Vorschläge zum Vergleich der Film Angst essen Seele auf (R.W. Fassbinder) und Gegen die Wand (Fatih Akin).*” (12)

CEA MAI FERICITĂ FATĂ DIN LUME / A RAPARIGA MAIS FELIZ DO MUNDO (RADU JUDE, ROMÉLIA, 2009) – DA COLECÇÃO DE FILMES DO CINED

Este filme inaugural é tão absurdo como realista. O filme, que trata da produção dum filme publicitário, contém sequências de acções que se repetem sem fim. Na relação mãe-filho retratada neste filme, a mãe não ocupa o papel central como no filme de Fassbinder. Em vez disso, a filha adolescente que ganhou um carro num concurso é que assume esse papel. Em troca do carro, ela tem de participar num filme publicitário para o patrocinador do refrigerante. Os pais querem que ela venda o carro para realizarem os sonhos da sua vida com o dinheiro. No entanto, a filha quer ficar com ele para melhorar a sua posição no seu grupo social. Esse objecto de disputa revela as verdadeiras personagens dos pais e da filha, Delia.

O artigo de luxo e objecto de culminação não é um televisor como em *O Medo Come a Alma*, mas um carro. As relações humanas tornam-se francas apenas como reflexo desse objecto; todo o mundo parece existir apenas na interdependência com o mundo do consumidor.



ALI IM PARADIES / O MEU NOME NÃO É ALI (VIOLA SHAFIK, ALEMANHA, 2011)

No seu documentário, a investigadora e realizadora Viola Shafik ocupa-se da história do actor El Hedi ben Salem entrevistando os membros da equipa Fassbinder. Ela segue a história da vida dele até ao norte de Africa, onde procura os filhos, que Fassbinder levava para a Alemanha e que são agora adultos. *O Medo come a Alma* foi muitas vezes louvado como um depoimento decisivo contra o racismo e como um ajuste de contas com a moral burguesa da RFA. Viola Shafik pergunta-se o que sucede quando se aprofunda essa superfície e, em dado ponto, pergunta quem era de facto esse ben Salem e como as constelações de poder no seio do grupo de Fassbinder estavam estruturadas. Numa entrevista, Shafik observa: “As figuras ou as personagens, por assim dizer, que surgem no meu filme pensam todas agora como pensavam então. Não parecem afectados pelo discurso dominante e pela relutância em mostrar abertamente a xenofobia que se desenvolveu, entretanto, na Alemanha. E aí é que reside a questão: Livrámos-nos da nossa xenofobia, ou simplesmente aprendemos a camuflá-la melhor?” De qualquer modo, os antigos colegas de Fassbinder neste filme não se coíbem de fazer observações questionáveis: “Os filhos tiveram de tomar dois banhos para ficarem apresentáveis” ou “Os garotos urinavam nos cantos, sabe – tiveram de começar por aprender a servir-se do WC”. Trata-se sem dúvida de um importante documentário que assume um ponto de vista crítico sobre a relação de Fassbinder com ben Salem.

(11) Michael Ranze: „Heimat ist ein mentaler Zustand“, Solino; *Scorcese und die Globalisierung: Fatih Akin im Gespräch*. In: epd-Film 11, 2002.

(12) https://mediarep.org/handle/doc/14951?locale-attribute=de_DE

ZHALEIKA (ELIZA PETKOVA, BULGÁRIA, 2016) – DA COLECÇÃO DE FILMES DO CINED

Lora, dezassete anos, vive numa pitoresca aldeia de montanha na Bulgária. No entanto, ela não acha aquilo nada idílico. Os parentes e os vizinhos dizem mal dela nas suas costas porque ela não se comporta como eles esperam. Veste-se a seu bel-prazer, ama quem quer e age conforme lhe dá na gana. A história da emancipação feminina é o âmago desta história, tal como no caso do filme de Fassbinder. Os protagonistas deste filme sobre a maturidade sabem que têm de prosseguir a sua vida após a morte do pai. Neste filme calmo, olhares e gestos têm o mesmo peso que as palavras, o que torna esta expressiva obra fascinante a vários níveis.

**LOVING (JEFF NICHOLS, USA, 2016)**

Este filme também aborda o amor socialmente desprezado entre uma negra e um branco e é baseado numa história verdadeira de 1967. O casal, Richard e Mildred Loving, ganha uma disputa legal perante o Supremo Tribunal da Virgínia, o que resultou na revogação da lei que proibia casamentos mistos. É uma produção romântica de Hollywood que teve sucesso internacional em 2016, no Festival de Cannes. Este filme podia também ser interessante no contexto de *O Medo Come a Alma*, pois retrata com realismo o racismo social na América dos anos 50 e 60.

**FOGE / GET OUT (JORDAN PEELE, USA, 2017)**

Foge / Get Out é um thriller satírico no género dos filmes de terror e mistério que integra elementos de comédia. Um jovem e talentoso fotógrafo afro-americano vai ser apresentado à família da sua noiva branca. O que aparentemente começa inocentemente numa festa no jardim da família branca abastada desemboca tremendo segredo conforme o filme decorre. O filme aborda o racismo quotidiano nos EUA numa forma divertida recorrendo com imaginação às convenções dos filmes de terror. Faz várias referências às questões de raça na América, que envolvem associações com a brutal escravatura a que foram sujeitos os negros, as leis raciais, a violência policial e o racismo quotidiano latente nos subúrbios. Peele serve-se da câmara subjectiva para incluir o espectador em *Foge / Get Out*, e observa que o filme torna possível que um branco veja o mundo através dos olhos dum negro durante hora e meia. O filme é concebido com dinamismo e, apesar da sua franca brutalidade (FSK 16, – para maiores de 16 anos, na Alemanha), merece certamente ser visto.



ACOLHIMENTO: OLHARES CRUZADOS

PARÁBOLA LACÓNICA: O FILME DE RAINER WERNER FASSBINDER *ALI: O MEDO COME A ALMA*
WOLFRAM SCHÜTTE, FRANKFURTER RUNDSCHAU, 27 JUNHO 1974

“Segundo a imprensa internacional, *O Medo Come a Alma*, de Fassbinder, foi a sensação deste ano no Festival de Cannes. O “Guardian”, um jornal não propriamente conhecido por julgamentos excessivos, até afirmou que Fassbinder devia ter recebido a Palma d’Ouro. Tal era, no entanto, impossível, porque o filme não foi exibido no programa oficial do festival. Representou honradamente a República Federal pela primeira vez desde o sucesso de Kluge em Veneza. [...]

O que é surpreendente com este lacónico filme é não só a coragem de Fassbinder ao abordar uma matéria sensível, mas também a sua capacidade de narrar essa história de amor e as suas dificuldades através das duas personagens principais sem falso *pathos*, quase friamente, e no entanto com simpatia, sem que se revele nada de implausível”.

O MEDO COME A ALMA, CRÍTICA

ROGER EBERT, 5 OUTUBRO 1974, “CHICAGO SUN-TIMES” (13)

“Embora *O Medo Come a Alma* fosse um dos primeiros filmes de Fassbinder com impacto fora da Alemanha, o estilo dele já estava formado e a confiança dele era inquebrantável. Aí, ele cria uma improvável situação social e observa-a, impassível, mediante sequências de lancinante constrangimento e dor. Admirador dos melodramas de Douglas Sirk à maneira de Hollywood, ele gostava de acrescentar de súbito, inesperadas reviravoltas, e embora num realizador menor eles pudessem parecer afectados, num filme de Fassbinder parecem mais golpes dos mata-moscas dos deuses. [...] *O filme* é sobre o improvável amor entre um marroquino de 35 anos trabalhador imigrante e uma empregada de limpeza na casa dos 60, numa cidade alemã que parece ter reduzido ambos ao desamparo e à solidão. Ele é elegante e musculoso. Ela é pequena e roliça. Encontram-se num bar, numa dessas sequências de Fassbinder onde silêncios e mútuo embaraço são distendidos até se tornarem comédia e resultarem como estranhamente uma contida paródia – um cruzamento entre a telenovela da TV e as pinturas de Edward Hopper”.

Fassbinder herdou de Sirk a técnica de enquadrar os planos tão rigorosos que as personagens parecem confinadas, limitadas nos seus movimentos.

Ele encerrará Emmi (Brigitte Mira) no primeiro plano e Ali (El Hedi Ben Salem) no contexto de tal modo que nenhum deles se poderá mexer sem fugir ao enquadramento, e tornar-nos cientes disso: Ele diz visualmente que eles estão fechados no mesmo espaço, sem escolha. Eles ficam paralisados nas suas cuidadosamente compostas configurações visuais enquanto nós absorvemos o seu dilema e (gradualmente)

o facto de ele chamar a atenção para isso. Da forma mais tranquila, Fassbinder quebra o seu contrato com o público, que espera uma ficção plausível. Ele empurra-nos para fora do filme e vê-o como absurdo, como humor negro, como comentário sobre essas pessoas tão desesperadamente encurraladas nos seus ambientes sombrios e pelos seus destinos”

NO FESTIVAL DE CINEMA: EM “O MEDO COME A ALMA”: FASSBINDER

EXPLORA O PRECONCEITO RACIAL, OS ACTORES, O NOVO FILME DE TANNER QUE DESPERTA EMOÇÕES

VINCENT CANBY, 7 DE OUTUBRO DE 1974, “NEW YORK TIMES” (14)

Uma das mais animadoras coisas a propósito de Rainer Werner Fassbinder, o jovem alemão argumentista-realizador-actor, é a sua extraordinária produtividade, não que a produtividade seja de grande ajuda para alguém sem talento. Está fora de questão que Fassbinder, cujo *Ali (O Medo Come a Alma)* foi exibido no Festival de Cinema de Nova York nas noites de sábado e de ontem, revela um grande talento, de tal ordem que parece transportado por ele, no melhor sentido.

[...] Fassbinder obviamente trabalha depressa. Ele não perde tempo em busca da perfeição. Tenta algo difícil, e se resulta, óptimo. Se não, tentará fazer melhor da próxima vez. Shakespeare trabalhava do mesmo modo. Assim, estou certo, fez uma quantidade de gente em Hollywood nos chamados bons velhos tempos. A experiência não se acumula como o pó. Simplesmente não se pode ficar à espera que seja ela a impor-se. Tem de se trabalhar para lá chegar. Fassbinder não é Shakespeare, nem um velho representante de Hollywood. Além do seu talento e tremenda energia, ele não tem receio algum de parecer desajustado ou fazer de bobo. [...] Gosto ainda mais de *Ali* porque esse filme me parece correr ainda maiores riscos. A sua história é a cinematografia dum peça de arte pop. [...] A presença do realizador é tão dominante nos filmes de Fassbinder que se torna difícil avaliar as suas partes individuais. Não tenho a certeza se a senhora Mira e El Hedi Ben Salem, que interpreta Ali, são realmente bons actores mas parecem-me bem. Embora tenham as suas idiossincrasias eles constituem essencialmente tipos. O filme no seu todo, de facto, tem em si uma espécie de suavidade, algo que por vezes se torna visual. Quando Emmi e Ali saem, é raro verem-se outras pessoas, a menos que sejam personagens do filme. Não há figurantes no contexto para nos convencer que isso é a realidade fotografada, o que certamente não é. *Ali* não é um filme fácil de esquecer, não é por se tratar de um romance entre pessoas de idades díspares que toca o coração. É, isso sim, outra corajosa tentativa de Fassbinder levar a cabo um estilo de filme livre do tipo de convenções realistas que sentimentalizam os mistérios da vida”.

(13) <https://www.rogerebert.com/reviews/ali-fear-eats-the-soul-1974>

(14) <https://www.nytimes.com/1974/10/07/archives/at-the-film-festivalalfassbinder-explore-racial-prejudice-the-cast.html>

ANTES DA PROJEÇÃO

REFLEXOS E ENQUADRAMENTOS

- Em quais filmes se lembra que aparecem espelhos?
- Como contribuíram eles para a narrativa cinematográfica?

Os espelhos têm sempre um sentido narrativo e dramático, e podem-se encontrar exemplos deles em diversos filmes, incluindo os filmes do programa CinEd. Comparações de imagens e apropriadas descrições e interpretações podem ser discutidas nesse contexto. As posições das figuras no espaço podem também ser analisadas: São livres, ou enquadradas ou restringidas por elementos de enquadramento?



CORES OU PRETO E BRANCO

- Como é que os filmes a cores e os filmes a preto-e-branco te impactam em termos de atmosferas e sensações visuais?

Aqui as fotos ou excertos de filmes (do programa CinEd) podem ser utilizados para comparar os efeitos dramáticos dos filmes a cores ou a preto-e-branco. Os diferentes tipos de cor (cores sem saturação ou saturadas) podem também ser considerados. Há mais cores discretas, típicas dos anos 70 (e.g. verde, castanho, amarelo e laranja) em *Ali: O Medo Come a Alma. A Rapariga mais feliz do mundo* usa cores brilhantes que sublinham a natureza publicitária do filme dentro do filme (a cor da limonada, a fita vermelha à volta do carro).



O TERMO “TRABALHADOR TEMPORÁRIO” E OS ACORDOS DE RECRUTAMENTO

O que é o termo “trabalhador temporário”?

Quem são os trabalhadores temporários, e porque vão eles para a Alemanha e a Europa? Porque deixaram eles os seus países de origem? Há alguém na nossa família ou círculo de amigos cujos pais ou avós vieram de outro país ou foram para outro? Porque deixaram eles o seu país?

Aqui, sugerimos fornecer uma curta introdução à situação na RFA e no norte da Europa no pós guerra, a reconstrução, a falta de homens capazes de trabalhar e o “Wirtschaftswunder” (milagre económico). Abordam-se os acordos de recrutamento, a migração de mão-de-obra para Alemanha/Norte da Europa, as razões para a emigração a partir da Europa do sul e as consequências.

O contrato de recrutamento com Marrocos pode também ser referido aqui, ou ser traçado um paralelo com as relações que a França e Inglaterra tinham com as suas colónias, que se tornaram independentes depois da guerra. A diferença face à situação na Alemanha pode ser analisada aqui.

Alguns fenómenos sociais e históricos (e.g. alojamento em residenciais, os chamados “comboios negros” da Turquia, o final do recrutamento em 1973, o bónus de retorno em 1984, o embargo da imigração para certas regiões, fenómenos sociais como o chamado “Kofferkinder” (literalmente “filhos da maleta”, ou seja, filhos cujos pais iam trabalhar na Alemanha como trabalhadores temporários e eram deixados na Turquia), ou violência extremista de direita e ataques) podem também ser contextualizados e abordados com grande pormenor recorrendo a outros filmes. A respectiva história de imigração ou emigração dos países em questão precisa de ser abordada especificamente e situada no contexto das famílias dos estudantes.

APÓS A PROJEÇÃO

SOBRE A ESTÉTICA DO FILME

Quando surgem espelhos no filme? Qual é o seu significado para o que nos está a ser contado?

Descreve os momentos no filme quando as figuras são enquadradas por elementos espaciais.

O que pensas da atmosfera que esses elementos criaram?

Alguns momentos no filme parecem ser imagens estáticas. Descreve um desses momentos e a impressão de que ele te causou.

Aqui é possível discutir e detalhar os elementos estéticos já abordados – reflexões, enquadramentos e outros elementos pictóricos marcantes – e o seu sentido específico no filme.

As personagens principais conhecem-se

Como é que Emmi e Ali se conheceram? Que tipo de imagens e som ou elementos musicais tornam esse encontro especialmente vívido? Vamos comparar esse encontro com os encontros de casais noutros filmes que conhecemos, tais como os filmes do programa CinEd.

Utilizar exemplos de diversos filmes do programa, tais como *The Man Without a Past* (O Homem sem Passado) ou *Il Posto* (O Emprego) é uma boa ideia.

Exemplos de fotografias ou excertos apropriados de filmes podem também ser utilizados.



"EL HEDI BEN SALEM M'BAREK MOHAMMED MUSTAPHA, EU CHAMO-LHE ALI"

- Porque não usa ele o seu verdadeiro nome? Porque se identifica como Ali e aceita que todos o tratem como Ali?

- Um rápido inquérito à turma: Todos utilizam o seu verdadeiro nome? Esses nomes são pronunciados correctamente?

- Porque chama Fassbinder a essa figura Ali? Quem (que grupo social) representa a figura de Ali?

SOBRE A CULTURA CULINÁRIA

A alimentação é sempre uma parte importante de bem estar. Ali sente a falta da comida a que foi habituado desde a infância e nem sempre lhe apetece comer salada de batatas com porco assado e molho picante. E nem toda a gente gosta de saladas verdes.

- O que preferes comer? Quem cozinha?

- Quem sabe como se cozinha o cuscuz?

- Quem sabe cozinhar um prato que não se pode comer num restaurante (e.g. algo que os nossos pais ou avós sempre cozinham)?

- Quem sente a falta dum prato que não se pode encontrar na Alemanha?

Vamos escolher vários pratos, bebidas ou termos culinários que possam ser pouco familiares para a turma e discutir o que são ou significam em conjunto: (e.g. chateaubriand, lieblich, lahmacun, dolma, kimchi, bem passado, digestivo, etc.)



PROVÉRBIOS

ALI: Não chores, por favor. Porquê chorar?

EMMI: Porque estou tão feliz e tão cheia de medo, também.

ALI: Medo, não. O medo não é bom. *O medo come a alma.*

EMMI: *O medo come a alma.* Isso é bonito....

- Quem sabe provérbios noutras línguas e os sabe explicar?

- Há ditados que as pessoas não entendem, mesmo traduzidos para alemão ou outra língua?

- Porque não conseguem as pessoas entender os provérbios, mesmo se entendem as palavras?

EXEMPLOS

(Alemão)

Perlen vor die Säue werfen (Dar pérolas a porcos)

Liebe geht durch den Magen (O caminho para o coração passa pelo estômago)

Wie ein Elefant im Porzellanladen (Como um elefante numa loja de porcelanas)

Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen (As árvores escondem a floresta)

(Arabisch)

في يوم من الأيام (Num dia mel, noutro dia cebolas)

يُعمل من الرز (Er/sie macht Zwiebeln aus dem Reis)

(Turkish)

Balık baştan kokar (O peixe apodrece pela cabeça)

(Spanish)

En boca cerrada no entran moscas. (Em boca fechada não entram moscas)

ANÁLISE DUMA CENA: CAPÍTULO 20, ALI É EXIBIDO (1:18:23 - 1:21:13)

Na sala de estar de Emmi. Esta apresenta Ali às colegas. Elas até lhe apalpam os músculos e a pele suave. Ali vai-se embora.

- Porque se foi embora Ali? Ofendeu-se, irritou-se ou ficou envergonhado?
- O que se passou aqui de errado? O que deveria ter feito Emmi?
- Emmi e as amigas mostraram-se desagradáveis ou apenas curiosas?
- Os comentários delas foram racistas?
- Quem já ouviu falar de exposições etnológicas ou zoos humanos? (ver *Ethnological Expositions*, Carl Hagenbeck)
- Existem actualmente imagens ou eventos que apresentam como exóticos ou que exibem corpos de pessoas não brancas?

ANÁLISE DUMA CENA: CAPÍTULO 22, NA OFICINA DE AUTOMÓVEIS (1:22:56 - 1:25:22)

Emmi procura Ali na oficina de automóveis. Os colegas de Ali fazem troça dele: “Quem é ela, Ali? A tua avó de Marrocos?” Ali também ri com a piada. Emmi sente-se insultada e vai-se embora.

Esta cena pode ser comparada com o capítulo 20, “Ali é exibido”, e discutido recorrendo às mesmas questões. Que têm as duas sequências em comum? O que é diferente?

COMPARANDO CENAS

CAPÍTULO 14, AS COLEGAS DE EMMI EXLUEM-NA (57:38 - 59:58)

Emmi e as colegas estão a gozar o descanso do meio-dia. As outras excluem Emmi e ignoram-na (ver “Análise do plano”). As vizinhas consideram o casamento

com Ali indecente, mas o senhorio parece não ver nada de indecente nisso.

CAPÍTULO 19, A NOVA COLEGA (1:16:02 - 1:18:22)

A equipa da limpeza tem uma nova colega: Yolanda é uma empregada de limpeza da ex Jugoslávia. Emmi é de novo aceite, e agora a excluída é Yolanda.

- Comparemos as duas sequências na escadaria envolvendo as colegas de Emmi.
- Exclusão de Emmi/a nova colega Yolanda
- Em que se assemelham essas sequências?
- Onde quer Fassbinder chegar com essa similitude?

TRADUÇÃO

António Sabler

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

As imagens foram fornecidas pelos detentores indicados ou provêm do arquivo do DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Apesar dum busca intensa, não foi possível localizar os detentores dos direitos das imagens em todos os casos. As reclamações serão objetivamente analisadas no âmbito dos acordos estabelecidos.

Capa © Rainer Werner Fassbinder Foundation, Foto: Peter Gauhe

P. 2 esquerda © Juliane Lorenz

P. 2 direita, **p. 9** esquerda, **pp. 10, 11** direita, **pp. 13, 33** © DFF/Colecção Peter Gauhe, Foto: Peter Gauhe

pp. 4, 6, 12 fundo centro, **pp. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22** topo centro, **p. 22** fundo direita, **p. 23** direita, **pp. 24, 25, 30, 31** esquerda – Fotos de Ali: *O Medo Come a Alma*, realizado por Rainer Werner Fassbinder, BRD 1973/74, usada como citação.

pp. 5, 11 esquerda © Fundação Rainer Werner Fassbinder

P. 8 esquerda © imagem-aliança / Wolfgang Hub

P. 8 centro © Filmmuseum München / Münchner Stadtmuseum

P. 8 direita © Haro Senft

P. 12 esquerda, **p. 23** esquerda, **pp. 24, 25, 30** fundo segunda a partir da esquerda – Fotos de *All that Heaven Allows*, realizado por Douglas Sirk, USA 1955, usadas como citação.

P. 12 topo centro – Fotos de *Imitation of Life*, realizado por Douglas Sirk, USA 1959, usadas como citação.

P. 22 topo esquerda © Photo: Stanislav Traykov

P. 26 left, **p. 30** top second from left, **p. 31** right – Film stills from *Il Posto*, directed by Ermanno Olmi, I 1961, used as a picture quotation.

P. 26 topo direita, **p. 31** centro – Fotogramas de *Mies vailla menneisyttä*, realizado por Aki Kaurismäki, FIN/D/F 1961, usada como citação.

P. 26 fundo direita – Fotograma de *Far from Heaven*, realizado por Todd Haynes, USA 2002, usada como citação.

P. 27 esquerda – Fotograma de *Gegen die Wand*, realizado por Fatih Akin, D 2004, usado como citação..

P. 27 direita, **p. 30** direita – Fotograma de *Cea Mai Fericită Fată Din Lume*, realizado por Radu Jude, Roménia, 2008.

P. 28 top – Fotograma de *Zhaleika*, realizado por Eliza Petkova, BGR/D 2016, usado como citação.

P. 28 centro – Foto de cena de *Loving*, realizado por Jeff Nichols, USA 2016, usadas como citação.

P. 28 fundo – Foto de *Get Out*, realizado por Jordan Peele, USA 2017, usada como citação. CinEd é um Programa de Cooperação Europeu para a Educação sobre o Cinema Europeu.



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

Cined propõe:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus para a organização de projecções públicas não comerciais.
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens.
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador/professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos).

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens.

CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

Os filmes disponibilizados na plataforma CinEd destinam-se exclusivamente para utilização não comercial, no âmbito de exposições culturais públicas.



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, I.P.

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



ARTA



COOPERATIVA SOCIALE GET
CENTRO DE CULTURA E EDUCAÇÃO DE BACACI

