

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O QUARTO DE PETRA
ESTABILIDADE INSTÁVEL DO/NO CENÁRIO FÍLMICO

BEATRIZ SAMPAIO PINTO

ORIENTADOR: WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR

Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

Campinas

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

P658q Pinto, Beatriz Sampaio.
O quarto de Petra – estabilidade instável do/no cenário
fílmico / Beatriz Sampaio Pinto. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Rainer Werner Fassbinder, 1945-1982. 2. Educação.
3. Cinema. 4. Filme cinematográfico - Cenário. I. Oliveira
Junior, Wenceslão. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

12-016/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Titulo em ingles: The Petra's bedroom – unstable stability of the/on scenery

Palavras-chave em inglês:

Rainer Werner Fassbinder, 1945-1982

Education

Cinema

Motion Picture Film - Scenary

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Wenceslão Machado de Oliveira Júnior (Orientador)

Cristina Bruzzo

Eduardo José Marandola Júnior

Laura Maria Coutinho

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Data da defesa: 28/02/2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: bia_smp@yahoo.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: O QUARTO DE PETRA – ESTABILIDADE INSTÁVEL DO/NO
CENÁRIO FÍLMICO

Autor: Beatriz Sampaio Pinto

Orientador: Wenceslao Machado de Oliveira Junior

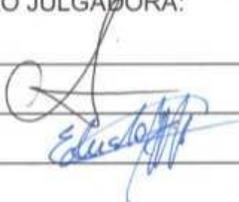
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de
Mestrado defendida por BEATRIZ SAMPAIO PINTO e aprovada pela
Comissão Julgadora.

Data: 28 / 02 / 2012

Assinatura do Orientador:



COMISSÃO JULGADORA:



2012

Agradecimentos

Agradeço aos pesquisadores e amigos do Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO, em especial aos professores Carlos Eduardo Albuquerque Miranda, Wenceslao Machado de Oliveira Jr. e Cristina Bruzzo pelo imenso aprendizado e pela atenção sempre carinhosa...

Aos meus pais e ao meu irmão pela presença constante (mesmo à distância) e pelo apoio afetuoso nas tantas inquietações, aventuras, mudanças...

Aos amigos queridos: Gustavo Scolfaro, Nádia Massagardi, Peterson Rigato, Rodrigo Fernandes, Kathleen Exposti, Marcela Borba, Elaine Andrade e Alexandra Mari pelas longas, importantes e “desestabilizadoras” conversas, tão fundamentais nesta e em outras caminhadas.

Agradeço, ainda, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp pelo apoio financeiro.

RESUMO

No filme “Lágrimas Amargas de Petra von Kant” (1972), do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder, o apartamento é um local narrativo mutante. As expectativas e os sentidos construídos pelo espectador serão deslocados pelos sentimentos de estabilidade e de instabilidade despertados pelo cenário. Interessa-nos a forma como a linguagem cinematográfica – associada intimamente ao teatro – transformará nossa referência espacial e nossa percepção narrativa.

ABSTRACT

In the movie "Bitter Tears of Petra von Kant" (1972), the German filmmaker Rainer Werner Fassbinder, the apartment is a changing place narrative. Expectations and meanings constructed by the viewer will be moved by feelings of stability and instability awakened by the scenery. We are interested in how the cinematic language - closely associated with the theater - will transform our perception of spatial reference and narrative.

Sumário.

Primeira aproximação: palavras.	2
Caminho de imagens.	12
Capítulo 1 – Quarto-ateliê	15
Capítulo 2 – Parede-vazada	29
Capítulo 3 – Espelhos	49
Capítulo 4 – Pintura	60
Escritos Finais	73
Referências	76

Às vezes, a casa cresce, se estende. É preciso maior elasticidade do devaneio, um devaneio menos desenhado a fim de habitá-la. “Minha casa”, diz Georges Spyridaki, “é diáfana, mas não é de vidro. Seria, digamos, da mesma natureza do vapor. Suas paredes se condensam ou se expandem segundo meu desejo. Às vezes aperto-as contra mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem em seu próprio espaço, que é de extensibilidade infinita”

A casa de Spyridaki respira. É a armadura e depois se estende até o infinito. Dizer tanto é o mesmo que dizer que vivemos aí a cada passo, na segurança e na aventura. Ela é célula e é mundo. A geometria é transcendida.

(BACHELARD, 1974, p. 388).

Primeira aproximação.

{ Palavras }

Através dos poemas sublinhados por Bachelard em *A poética do espaço*, somos convidados a nos libertar de nossas *geometrias utilitárias*¹. O autor encontrará nas tantas formas de olhar para a casa, fatos ou impressões que rompem com as significações e sensações em relação aos valores de abrigo e às funções de habitar. Seja no isolamento da cabana, no interior das conchas ou por cima de ninhos, Bachelard trará a imagem poética como o meio pelo qual o poeta “sacode as camadas profundas de nosso ser”².

Oliveira Jr. destacará que toda obra elaborada numa dada linguagem é também a fala dessa linguagem; dobrá-la para fazer dela poesia é – como dirá – “fazê-la versar versões diferentes de pensar, de viver”³. Nesse sentido, fugir ao que a língua nos obriga a dizer é subvertê-la, é utilizar-se dela para, como diz Bachelard, “viver o invivido e abrir-se a uma abertura da linguagem”⁴.

Posso dizer que pelas imagens fantásticas⁵ (Almeida, 1999) do filme *Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1972) do cineasta alemão

¹BACHELARD, 1974, p. 389.

²BACHELARD, 1974, p. 363.

³OLIVEIRA Jr., 2010, p. 163.

⁴BACHELARD, 1974, p. 350.

⁵Em Roma, 86-82 a.C, um professor compilou um manual de retórica que ficou conhecido pelo nome a quem foi dedicado - *Herennium* ou *Ad Herennium* (a Caio Herênio) – e que serviu durante séculos aos estudos e interpretações da chamada “memória artificial”. Segundo o manual, existiriam dois tipos de memória, uma natural e outra artificial. A memória natural, juntamente com o pensamento, nos é nata, isto é nascemos com ela; já a memória artificial é aquela potencializada ou

Rainer Werner Fassbinder foi também *sacudida* em minhas certezas e impressões. Vivenciei, pela grafia do filme, o estranhamento⁶ e o fascínio próprios daquilo que não conseguimos avaliar por parâmetros imediatamente identificáveis. A falta de referência diante das imagens do filme retirou-me do conforto – e incluiu a mesma sensação quando vi os filmes de Peter Greenaway⁷ pela primeira vez.

No filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972) conheceremos a estória de uma estilista de moda bem-sucedida que mora numa espécie de apartamento-ateliê, um espaço quase sem divisórias onde mesclam sua vida pessoal, social e profissional. Divorciada de seu segundo marido e viúva do primeiro, a autoritária Petra tem como única companhia sua silenciosa assistente Marlene. Nesse ambiente claustrofóbico, acompanharemos a relação entre Petra von Kant e a jovem Karin, uma aspirante a modelo por quem Petra se apaixonará. Ao longo do filme, dividido em cinco momentos equivalentes aos cinco atos da peça teatral homônima escrita Fassbinder, conheceremos os estágios do amor de Petra por Karin: o momento antes de conhecê-la, o encontro, a vida juntas e o término, o sofrimento pelo fim do relacionamento e a superação.

consolidada com a Educação. Almeida (1999, p. 49) vê neste manual de retórica uma porta de entrada (dentre as suas variadas interpretações ao longo do tempo) para entender a inteligência e a história do olhar; a arte da memória é trazida como uma série de *técnicas* de memorização de imagens que aprimorariam a memória natural. Segundo as regras propostas pelo *Ad Herenium*, a criação da memória artificial organiza locais e imagens, sendo que as imagens a serem colocadas nos locais criados na memória (para que não sejam esquecidas) devem ser imagens eficazes, extraordinárias ou fantásticas – sendo denominadas de “imagens agentes” (ALMEIDA, 1999, p. 51). O autor dirá que o cinema é uma invenção moderna que cria suas imagens de forma homóloga à memória artificial e, ao criar imagens fantásticas (imagens agentes), revela-se também uma arte da memória (idem, p. 55-56).

⁶“Creio que, confusamente, minha avó achava no campanário de Combray aquilo que tinha mais valor no mundo para ela: naturalidade e distinção. Ignorante em arquitetura, dizia: *Meus filhos, podem rir-se de mim, essa torre talvez não esteja dentro das regras, mas agrada-me esse seu velho ar esquisito. Se ela tocasse piano, estou certa que não tocaria sem alma*”. (PROUST, 2006, p. 94).

⁷ Encontrei no filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989) as cores das roupas que mudam com os ambientes e no *O bebê santo de Mâcon* (1993) o palco desdobrar-se no cinema na inesperada reverência dos atores, ao final do filme, à platéia-espectador.

Nesta dissertação trago ao leitor o espaço filmico⁸ – a um só tempo cinematográfico e teatral – como central nos estranhamentos e fascínios que vivenciei diante da tela. Nos quadros constituídos cuidadosamente, Fassbinder monta o cinema com cenários, gestos, movimentos e composições coreografadas como se a tela fosse pintura, como se o quadro se desdobrasse em teatro.

O diretor Rainer Werner Fassbinder⁹, num certo período, “dirigia montagens teatrais como se fosse cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro”¹⁰. Segundo Samuel Paiva (1998), a realização de trabalhos no cinema e no teatro – muitas vezes simultaneamente – foi decisiva na constituição do estilo do diretor e na sua forma de conceber o espetáculo. O autor usará a expressão “cinema-teatro” como uma interface, um lugar poético situado na intersecção do cinema e do teatro para definir a obra de Fassbinder¹¹, apontando que o cineasta desenvolveu um estilo próprio, a meio caminho entre as duas artes, ao utilizar elementos convergentes e específicos nas elaborações cinematográficas e teatrais,

Entre elas, há a questão da *mise-en-scene*, compreendida como uma certa ordenação de elementos comuns tanto no palco quanto à tela; os atores, sua gestualidade, a empostação vocal, a forma como se deslocam no espaço específico; a

⁸ Reconhecemos certa dificuldade em utilizar as palavras *lugar* e *espaço* ao longo do texto, uma vez que elas, no cinema, – a exemplo da distinção entre local e lugar que Oliveira Jr. faz – espaço se refere tanto ao espaço visível quanto ao espaço imaginado, sensível, onde flutuam os significados deste visível permeados pelos invisíveis que para ali são trazidos pelo/no/através do filme. Experimentamos a expressão espaço narrativo, mas ela em muitos momentos nos parece ainda frágil, precária para dizer do oscilante espaço do apartamento de Petra.

⁹Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) foi um dos principais representantes do Cinema Novo Alemão, ao lado de nomes como Herzog, Wim Wenders e Alexander Kluge. Ao longo de sua curta carreira, deixou uma expressiva produção não apenas no cinema, mas também no teatro, no rádio e na televisão. Fassbinder ao longo de seus 37 anos de vida, dirigiu mais de quarenta longas-metragens, escreveu aproximadamente dezoito peças, encenou, atuou e produziu outras trinta (incluindo as de sua autoria) e ainda participou – como ator, roteirista, montador, etc. – de dezenas de filmes de outros cineastas.

¹⁰TÖTEBERG (org.) 1988, p. 34.

¹¹PAIVA, S. 1998, p. 8.

cenografia, a iluminação, a maquiagem, o figurino, a trilha sonora, o princípio de montagem, enfim, o jogo de todos os componentes presentes na cena teatral e também na cinematográfica (PAIVA, 1998, p. 10).

As Lágrimas Amargas de Petra von Kant nasce originalmente como peça de teatro. Escrita pelo próprio Fassbinder em 1971, e adaptada por ele para o cinema no ano seguinte, a obra inseriu-se de forma importante no panorama da década de 70. O filme representou um marco em sua carreira cinematográfica: além de ser premiado no 22º Festival de Berlim (no ano de seu lançamento), também foi o primeiro grande sucesso internacional de Fassbinder – na ocasião com 26 anos e cerca de dez filmes rodados.

Além da experiência com o teatro e o cinema, é necessário destacar o contato de Fassbinder com a obra do compatriota Sirk – fato apontado em suas biografias como divisor de águas em sua carreira. Douglas Sirk foi um diretor que já trabalhava com teatro e cinema mesmo antes de sair da Alemanha e fazer sucesso em Hollywood. Fassbinder teve contato com seus filmes entre 1970/1971 e, por meio deles, viu o melodrama¹² como um potencial a ser explorado¹³.

¹²Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003), melodrama é o termo que nasce da história do teatro e, a partir do século XX, ganha no cinema alguns traços constantes: narrativas que sempre envolvem uma ação intensa, fundada, por exemplo, em acontecimentos violentos (raptos, seqüestros, usurpação de bens ou de identidade, etc.); estrutura narrativa simples, opondo “a inocência perseguida e uma força do mal que oprime” (idem) com *personagens-tipo* (a moça pura, a criança inocente, a esposa virtuosa, o traidor, a megera, o aristocrata egoísta, etc.); e intrigas fundadas em desconhecimentos ou confusões de identidade.

¹³O primeiro filme feito por Fassbinder depois de ter visto os filmes de Sirk foi *O comerciante das quatro estações* (1971), inaugurando o período dedicado aos melodramas. Ismail Xavier destaca a experiência de Fassbinder com o melodrama nos anos 70 como uma estratégia de aproximação com o público, o que resultou numa reapropriação do gênero melodramático. O autor dirá que “um movimento simultâneo, não coordenado, afastou muitos cineastas e críticos de um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero e revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que se queria mais estável na comunicação com o público. Naquela conjuntura, foi de Fassbinder a experiência emblemática, de maior risco e de maior interesse. Em 1972 ele encontra Douglas Sirk e escreve o ensaio crítico de elogio à figura símbolo do gênero nos anos

Fassbinder irá subverter a linguagem cinematográfica ao fazer dela poesia. No filme, tomará o gênero melodramático, sua luz irrealista e a decoração estilizada, para propor um sofisticado jogo de excessos, que vão da trilha sonora ao gestual das personagens¹⁴. O espetáculo será desvelado pela evidenciação de sua linguagem; os elementos da montagem pulsarão ao longo do filme, como se revelassem a si próprios. Será por esta evidenciação que experimentaremos aproximações e distanciamentos pela arte do cineasta.

No filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, nossa percepção do espaço e as relações nele abrigadas serão constantemente colocadas à prova pelo olhar da câmera. As significações e sensações despertadas por suas imagens e sons serão rompidas, refeitas e transformadas por paredes que se condensarão ou se expandirão segundo nossos desejos – assim como a casa de Spyridaki.

O movimento de câmera e a ação dos personagens conduzirão nosso olhar para mudanças e detalhes do cenário. Com ele participaremos de uma coreografia composta de passos cuidadosamente planejados e compartilhados com personagens e objetos de cena. Dessa forma, interessa-nos os deslocamentos causados pelo filme e suas maneiras de mostrar o espaço narrativo. De que maneira a alteração perceptiva do espaço cênico também alteraria nossas sensações em relação ao próprio filme?

Poderemos observar que a sensação de instabilidade causada pela composição da imagem do cenário aproxima-se da própria instabilidade sentida em relação aos papéis e às identidades no filme: apesar de serem os mesmos, parecem sempre outros.

No filme de Petra, diferentes paisagens surgirão deste espaço-único. Pontos de vista e de escuta variados, mudanças constantes da

50, preparando seu próprio movimento de reapropriação em “As Lágrimas Amargas de Petra von Kant”(1972) e “O medo corrói a alma” (1973)”. (XAVIER, 2003, p. 86 – 87).

¹⁴CÁNEPA, 2006, p. 320.

posição dos objetos – manequins, bonecas, móveis... – e da iluminação das cenas, farão do apartamento-ateliê um local narrativo ambíguo e mutante, levando-nos, espectadores, a mudar de posição, de sentidos, de sentimentos e de expectativas durante toda a estória. Ao longo da narrativa experimentaremos diferentes *paisagens*, em seus variados *estados de alma* – assim como nos propôs Fernando Pessoa (1980):

Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representado por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria, um dia de sol no nosso espírito¹⁵.

Oliveira Jr (2012) afirma que situar um filme numa certa paisagem é trazer para diante do espectador um conjunto de formas visuais e sonoras. Estas não só lhe despertarão sensações estéticas, mas também (simultaneamente) trarão memórias visuais e sonoras pessoais referentes àquelas formas visuais.

Desta maneira, localizar um personagem ou o olhar da câmera num certo ambiente – apresentado por uma ou mais tomadas que nos apresentam, por assim dizer, paisagens – nos dá a ver/sentir uma ambientação específica na qual estão presentes nossas (camadas) memórias acerca deste ambiente, o que leva a criar nos espectadores certas expectativas de continuidade fílmica e leva também a trazer para a cena alguns sentidos vinculados àquele ambiente (OLIVEIRA JR. 2012, p. 8).

As Lágrimas Amargas de Petra von Kant é um filme que se ampara no desmonte do espaço narrativo habitual. O espaço do filme

¹⁵ Apontamento solto de Fernando Pessoa (?); s.d.; não assinado; publicado pela primeira vez na edição *Obra Poética de Fernando Pessoa*, RJ, Aguilar, 1960. Nota de *O eu profundo e os outros eus* (PESSOA, 1980, p. 101).

permanece o mesmo, mas o espectador não se situa de forma estável no mesmo ambiente. A impressão que se constrói em relação ao cenário nunca é fixa, ela oscila pelos recursos que a montagem proporciona. Com isto, podemos dizer que o espaço narrativo no filme é – e não é – o mesmo a um só tempo. O fixo e o habitual se alinharão ao oscilante, fazendo-se um só lugar arquitetônico, onde vários locais narrativos¹⁶ se amontoam e se desfazem num simples – nada simples – movimento de câmera ou do personagem, numa sutil – nada sutil – mudança de enquadramento, foco, som ou iluminação.

Construímos ao longo da narrativa uma forte referência em relação aos principais “cômodos” do apartamento, que configurarão o lugar arquitetônico onde se passa a história. Dominamos o ambiente através dos múltiplos e cuidadosos ângulos que reafirmarão suas paredes, janelas, escada, móveis e objetos. A repetição destas imagens montará em nossa memória formas de imaginar a moradia de Petra. Objetos em lugares específicos constituem imagens fantásticas¹⁷ – como na arte da memória apontada por Almeida (1999). Memorizamos seu espaço internamente e, por parecer sempre o mesmo, sua referência desperta em nós um sentimento de estabilidade.

Tal conhecimento nos faz conscientes das mudanças provocadas em sua organização interna (e na organização interiorizada por nós a partir das imagens do filme). O sentimento de instabilidade em relação ao cenário foi despertado exatamente pela ilusão de estabilidade provocada pelo espaço único do apartamento de Petra. Pela

¹⁶ Oliveira Jr. (2012) utiliza o termo “locais narrativos” para fazer referência aos locais que aparecem nos filmes, isto é, aos produtos existentes somente na narrativa fílmica (p. 2). Para o autor, “tanto os locais narrativos ganham existência a partir de memórias e materialidades que não se descolam dos lugares geográficos além cinema, quanto os lugares geográficos ganham existência no interior mesmo de narrativas, sejam elas amparadas em imagens e sons ficcionais ou palavras e mapas científicos” (p. 3).

¹⁷ Miranda & Scorsi (2005) apontarão as produções artísticas de nossa época (literatura, cinema, arquitetura, pintura, fotografia...) como produções evidenciadoras de um “‘fantástico’ programa de educação que, sem intencionalidade objetiva, impressiona e fixa, em nossa memória, não apenas imagens, mas também as formas como imaginamos o real” (p. 13).

“transparência” da parede em madeira que separa quarto e ateliê temos a afirmação do apartamento como unidade. E ao percebê-lo em sua inteireza, somos tomados pela impressão daquele que tudo vê.

Uma das formas de “desestabilidade” será o deslocamento da perspectiva num mesmo e único plano. A experiência que se inaugura nesta forma de percepção do cenário advém da movimentação de câmera combinada à movimentação das personagens pelo ambiente. Participa dessa percepção transformada a realocação dos objetos numa mesma cena, onde quadros da parede, bonecas e móveis (estes nos diferentes atos) serão deslocados de seus lugares iniciais.

Outro recurso de transformação de nossa perspectiva é a constituição de quadros dentro do enquadramento. Ao abusar de linhas, molduras e transparências que dividem a nossa tela de referência, Fassbinder ressignifica a linguagem cinematográfica ao criar “planos-detalhes” à distância e ao fazer “cortes” num mesmo plano sequência usando os elementos do cenário.

Assim como o ato de mudar os móveis de lugar em nossa própria casa cria uma sensação renovadora, a modificação do espaço cênico pelo deslocamento dos objetos também alterará nossa referência espacial – por mais que não notemos de imediato no filme. A instabilidade vem exatamente da manutenção habitual da perspectiva geral e da alteração interna do quadro, que nega a manutenção do olhar, por ter reposicionado os objetos, ou ampliado/reduzido o volume do espaço com a iluminação ou o enquadramento da pintura, etc.

Dessa forma, Fassbinder brinca com os recursos do cinema formando fotografias animadas e pinturas em movimento. As imagens, vistas de perto, de longe, entre as personagens ou trazidas ao fundo, tornar-se-ão vivas em nossa memória e ganharão potência ao longo do filme. A câmera lançará fios que farão nosso olhar atravessar os ambientes, amarrando-os entre si para combiná-los em cortes e perspectivas diferentes. O enquadramento revelará o resultado

assumido pela combinação de frente e fundo, onde Fassbinder opta pela costura das camadas ao sobrepô-las – dando-nos assim a impressão de que tudo está em foco¹⁸.

Entre a tela e nossa percepção formaremos e reafirmaremos nossas impressões acerca do apartamento de Petra. O sentimento de clausura será acompanhado pela expansão e renovação dos locais narrativos através da utilização da linguagem cinematográfica. Mesmo em torno de um mesmo cenário, a organização visual e sonora promoverá diferentes impressões em relação ao espaço único. As imagens tornar-se-ão impulsionadoras; entornarão (e nos entornarão) para dentro de nós mesmos através do complemento criado pela memória.

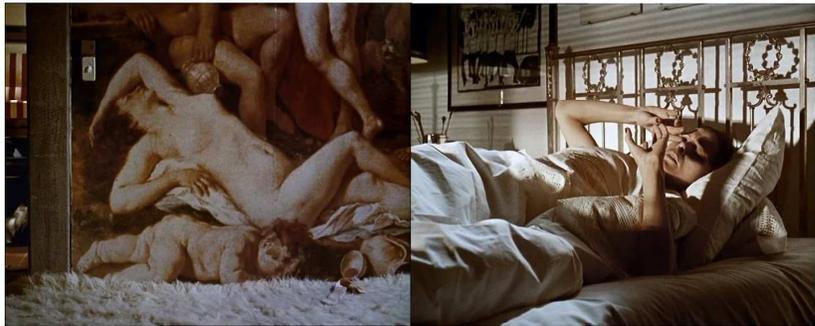
Proponho no texto a seguir uma visita ao cenário do filme *Lágrimas Amargas de Petra von Kant* e às possíveis imagens formadas em nossa tela-caleidoscópio. Será no resultado da combinação entre movimentação de câmera, das personagens e dos objetos de cena que concentraremos nossa atenção. Nossas certezas serão deslocadas pelo rearranjo das imagens que compõem a casa de Petra. Em que momentos o filme desestabilizará nossas oposições? Quais convicções criaremos para abandoná-las em seguida?

Entraremos no apartamento de Petra pelas imagens que selecionei. Depois, seguir-se-ão quatro capítulos, cada um focado numa das maneiras como o espaço do filme me estranhou e fascinou. No olhar

¹⁸ Como veremos mais adiante, Fassbinder utiliza-se constantemente de uma grande *profundidade de campo*. A profundidade de campo indica a nitidez no sentido do eixo da objetiva e gera uma impressão de focalização nos elementos contidos em diversos planos. Segundo Jullier & Marie (2009), “a profundidade de campo obedece a restrições técnicas: quanto maior a quantidade de luz que cai sobre a cena, mais fácil obter uma grande profundidade de campo. [...] Em uma concepção clássica do cinema ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado. Inversamente, a grande profundidade de campo ressalta uma profusão de detalhes ou fornece um meio que permite contar várias coisas ao mesmo tempo – uma cena na frente (primeiro plano), uma cena atrás (segundo plano)” (JULLIER & MARIE, 2009, p. 30-31).

para a parede-vazada, para o espelho e para a pintura o espaço respirará; por eles experimentaremos a casa de Petra e o cinema em suas geometrias transcendidas.

Caminho de Imagens







Capítulo 1. Quarto-Ateliê

Letreiros amarelos embaralham-se sobre a imagem de uma escadaria de madeira. Seus degraus sombrios ocuparão quase toda a tela por pouco mais de dois minutos. Não há música e os poucos sons que ouvimos vêm de dois gatos que sobem e descem a escada, mastigam algo, lambem-se. Os corrimãos de madeira – pesados – conduzem nosso olhar verticalmente a um possível segundo piso, mais iluminado e atrativo. Nele um sofá de listras vermelhas e brancas insinua-se, convidando-nos a visitá-lo.

Quando os créditos cessam, a câmera – até então intacta – dá sinais de vida e começa a mover-se. O desejo estancado ao pé da escada é o da travessia, do despertar para o sonho profundo da experiência filmica. Esperamos ser conduzidos ao andar superior, mas não subimos. Uma luz se acende atrás dos degraus, revelando um espaço até então escondido de nós e, pela claridade, um novo plano surge entre os pedaços de madeira que se convertem em frestas. Por elas espreitamos uma mulher de costas, de negro, vindo de um andar profundo. Mais uma vez estamos preparados para segui-la – olhos do cinema que querem lançar-se à multidão¹⁹.

A câmera se afasta, recua da escada e segue pela direita. A mulher misteriosa toma a direção oposta e a câmera – alheia às nossas vontades imediatas – perde-a de vista sem sequer mostrar-lhe o rosto. Deslizamos para um novo ambiente. Nele nossa entrada se dá pelo detalhe da pintura que estampa a parede e de onde vemos a figura de uma mulher que dorme. O tapete branco e felpudo parece ampará-la,

¹⁹ Assim como *O homem na multidão* (1993), conto de Edgar Allan Poe trazido em suas imagens na tese de Carlos Eduardo Miranda, intitulada “A educação da face: o cinema e as expressões das paixões” (2000).

como se o chão da tela desembocasse no cenário. Na pintura derramada no cinema, vemos o detalhe da fita de cetim que, tornada líquida, escorre do pote desenhado logo abaixo da sonolenta bacante.

Seguimos continuamente pelo espaço. Um roupão dependurado ao pé de uma cama aparece na linha de nosso ponto de fuga. Pelo movimento da câmera, seu tecido claro e volumoso aos poucos sobrepõe-se à imagem da mulher na parede – como se cobrisse suas pernas. Sob a cama avistamos outra mulher que dorme – também de barriga para cima e entre tecidos claros. Tal como o reflexo de um rio, a imagem da pintura toca a imagem da mulher do colchão pela ponta dos pés, espelhando-a.

Lenta e continuamente nos deslocamos com cuidado pelo silencioso quarto à meia luz. Ao chegar à cabeceira da cama, a câmera pára. De forma abrupta, o barulho inesperado de uma cortina que não vemos rompe o silêncio e uma claridade intensa revela-nos a protagonista: cortinas abertas e holofote anunciando o início do espetáculo. Para conter a claridade, Petra leva as mãos ao rosto, lentas e performáticas. Ainda deitada e de olhos fechados, reclama...pede clemência à Marlene. Fim do primeiro plano.

Ao lado da janela, reconhecemos pelas vestes escuras a mulher que havíamos visto por entre os degraus: agora de perto, ainda de costas. Marlene fecha a persiana e vira-se para nós. Enfim vemos seu rosto: expressão contida e nenhuma palavra. Corte.

Deitada, Petra lamenta-se dos sonhos ruins. Gesto lento, voz pausada. “Como chumbo”, reclama da cabeça que insiste em pesar. No enquadramento, enxergamos os arcos retorcidos que ornamentam a cabeceira da cama e sentimos a textura dos finos lençóis rendados riscados pela sombra da persiana. Petra aparece ainda sonolenta: mais sombra que luz. Logo lembra-se de algo urgente e pede o telefone a Marlene. Outro corte.

Dois manequins aparecem em primeiro plano e nosso olhar esconde-se entre suas cabeças gigantes – agora quem aparece entre as sombras somos nós. Em meio aos manequins, temos a sensação de estarmos escondidos nos bastidores. Na penumbra, sentimos como se também fôssemos um deles ou como se eles fossem um de nós. Atrás de suas cabeças, em segundo plano, vemos uma parede inteiramente coberta pela persiana. Será por meio dela que reconheceremos a cena anterior: veremos Marlene posicionada à frente da janela, só que por outra distância. A secretária segue rumo ao telefone, atravessa o quarto pelo mesmo caminho que fizemos no início (da pintura à cama) e, nesta sequência, vemos pela primeira vez o espaço narrativo ser mostrado por um plano geral.

Ao acompanhar Marlene neste curto caminho, a câmera evidencia que o quarto é dividido espacialmente com o ambiente onde estamos (mas que ainda não sabemos qual é). Isto ocorre quando Marlene pega o telefone que está em cima do emoldramento e o entrega a Petra. Esta ação inicial não apenas destacará a existência do telefone (este objeto importante da narrativa), mas sobretudo indicará a presença da divisória de madeira.

A câmera pára de se movimentar quando Marlene pega o telefone. No enquadramento fixo e emoldurado pelas vigas de madeira vemos Petra sentada na cama. No curto intervalo entre o despertar da estilista e o momento em que ela pega o telefone, a luminosidade do cenário mostra-se diversa: passamos da penumbra à claridade intensa e desta para a luz artificial que destaca Petra entre a pintura. Na cena, ela toma o telefone nas mãos e disca um número enquanto Marlene aguarda ao lado da cama. De costas para nós, a pose paralisada de Marlene é tão específica que chegamos a duvidar se ela está olhando para a estilista ou se está correspondendo o olhar do homem vestido na pintura (Midas). Entre as bordas de madeira e sob a lente que pouco diferencia frente e fundo, admiramos a pintura viva que se forma em nossa tela cinematográfica contornada pelo emoldramento. Nela, as cores do

quadro se complementam às cores do cenário: realidade da pintura fundida à realidade filmica.

Enquanto aguarda a pessoa no outro lado da linha, Petra solicita à secretária um suco de laranja. Seu gesto, segurando o fone junto ao peito, lembra a pose de Midas sentado atrás dela na pintura. Marlene sai da posição de estátua, busca o copo no criado mudo e sai de cena. Esta movimentação reformula a imagem no interior do enquadramento fixo: ao sair de nosso campo de visão, Marlene evidencia a figura do homem nu na pintura. Sua imagem, até então eclipsada pela pose da secretária, apresenta-se a nós como uma nova “informação” visual e, por esta razão, somos conduzidos a percebê-la. Será pelo ocultamento de Baco e, posteriormente, por sua revelação (no interior de um mesmo enquadramento) que reajustaremos nosso “foco” diante da imagem. Mergulharemos na pintura da parede percebendo-a como um espaço que se aprofunda, como história que adentra à outra que ocorrerá neste apartamento. Corte.



O início do filme ao pé da escada nos inaugura como observadores do espaço interior. *De dentro*, esperaremos diante da escada a possibilidade da travessia – a nossa ou a de alguém. O longo enquadramento inicial (e fixo) tornará a expectativa um sentimento claustrofóbico e o silencioso olhar para a escada demará que o único meio de saída (e de entrada) será pela verticalidade.

No entanto, logo compreenderemos, pelo recuo da câmera, que nossa permanência se dará horizontalmente e no interior deste espaço fechado. Ao nos afastarmos da escada, também *voltaremos* (nos voltaremos?) para dentro – como se já houvéssemos descido e esperássemos por algo (ou alguém?).

Mergulhados na vida íntima de Petra, vivenciaremos diferentes temporalidades num espaço cênico único: estritamente sob a ossatura da casa emadeirada. Em todas as sequências temporais (os atos) as personagens circularão entre a escadaria, a pintura, a cama e o ateliê. No entanto, a nossa forma de percebê-los será constantemente alterada, (em cada ato ou no interior de uma mesma cena) pelo olhar da câmera, pela luz, pelos objetos do cenário e pelo som – como veremos mais adiante.

Por dentro deste aquário – no qual nós, espectadores, também estaremos imersos – o ambiente externo somente será visto pelos fragmentos de céu e jardim que escapam pelas vidraças e janelas. No cenário interno, uma esfera doméstica e de *intimidade* aparecerá refletida pelos objetos pessoais, pelas ações cotidianas e especialmente pela presença da cama.

A cama será o móvel que de imediato nos fará reconhecer o quarto como nosso ambiente narrativo, e a constante permanência de Petra sobre o colchão pontuará o quarto como seu lugar de referência: ela *nascera* da cama e a ela retornará ao final do filme. Será na cama que a estilista verá, mandará e comandará seu reinado íntimo.

Na narrativa, veremos que trabalho e vida afetiva aparecerão intimamente misturados. A forma como Petra lida com sua vida pública e privada encontrará no deslocamento das funções da cama sua maior expressividade. Como figura-símbolo, a cama concentra em sua imagem os valores do quarto e seus desejos de intimidade. No entanto, veremos no filme como seu espaço assumirá funções usualmente relativas a outros ambientes/móveis, deslocando com isso o sentido do próprio cenário. Perceberemos que Petra receberá as visitas e lhes servirá o cafezinho ou o jantar na cama, transformando o quarto também em sala. Este espaço se tornará igualmente escrivaninha, penteadeira e divã; será o lugar onde a estilista tratará de negócios, resolverá assuntos de família e assuntos pessoais.

Assim como Petra, a cama assume personalidades diferentes ao longo do filme. Além da versatilidade de suas funções, ela também aparecerá *vestida* para ocasiões especiais (como na cena do jantar) ou será deslocada para outros lugares do cenário – como no último ato da narrativa, quando a sua ausência será radicalmente notada. Câmera e personagens circularão ao seu redor e seu espaço concentrará a maior parte das cenas. Nela as personagens terão a oportunidade de atuar também deitadas, podendo explorar suas grades, comprimentos, direções e dimensões.

Tablado das ações das personagens, a cama será tornada palco no filme de Petra von Kant. Sua constante associação com a pintura – como se esta fosse o cenário da cama – reforçará ainda mais nossa aproximação com o teatro. A extravagância de Petra estará refletida na opulenta representação da pintura de Nicolas Poussin (1594-1665) cobrindo inteiramente uma das paredes do quarto. Os tons da obra de Poussin multiplicam-se nos objetos da cenografia e complementam-se nas roupas das personagens, criando uma rica composição visual que mescla cores claras e tons pastéis com cores quentes e tons escuros, onde as derivações de marrom e vermelho predominam.

Na pintura que ornamenta a sala, veremos um homem vestido e em posição de súplica, ajoelhado aos pés de um homem nu posicionado ao centro da tela. O homem vestido é Midas, dirigindo-se a Baco em uma das versões de Poussin para os episódios do mito do rei Midas. Intitulada como “Midas e Baco”, a obra foi pintada por volta de 1630 e parece representar o momento final da história, seu desfecho moral:

Certa vez Baco deu por falta seu pai e mestre de criação, Sileno. O velho andara bebendo e, tendo perdido o caminho, foi encontrado por alguns camponeses que o levaram ao seu rei, Midas. Midas reconheceu-o, tratou-o com hospitalidade, conservando-o em sua companhia durante dez dias e dez noites, no meio de grande alegria. No décimo primeiro dia, levou Sileno de volta e entregou-o são e salvo a seu pupilo. Baco ofereceu, então, a Midas o direito de escolher a recompensa que desejasse,

qualquer que fosse ela. Midas pediu que tudo em que tocasse imediatamente fosse mudado em ouro. Baco consentiu embora pesaroso por não ter ele feito uma escolha melhor. Midas seguiu caminho, jubiloso com o poder recém adquirido, que se apressou a pôr em prova. Mal acreditou nos próprios olhos quando viu um raminho que arrancara de um carvalho transformar-se em ouro em sua mão. Segurou uma pedra; ela mudou-se em ouro. Pegou um torrão de terra, virou ouro. Colheu um fruto na macieira; ter-se-ia dito que furtara o jardim das Hespérides. Sua alegria não conheceu limite e, logo que chegou à casa, ordenou aos criados que servissem um magnífico repasto. Então verificou, horrorizado, que, se tocava o pão, este enrijecia em suas mãos; se levava a comida à boca, seus dentes não conseguiam mastigá-la. Tomou um cálice de vinho, mas a bebida desceu-lhe pela garganta como ouro derretido.

Consternado com essa aflição sem precedente, Midas lutou para livrar-se daquele poder: detestava o dom que tanto cobiçara. Tudo em vão, porém; a morte por inanição parecia aguardá-lo. Ergueu os braços, reluzentes de ouro, numa prece a Baco, implorando que o livrasse daquela fulgurante destruição. Baco, divindade benévola, ouviu e consentiu.

– Vai ao Rio Pactolo – disse –, segue a correnteza até a fonte que lhe dá origem, ali mergulha tua cabeça e teu corpo e lava tua culpa e teu castigo.

Midas assim fez e mal tocara as águas, antes mesmo de terem passado para elas o poder de transformar tudo em ouro, as areias do rio tornaram-se auríferas, e assim continuam até hoje. (BULFINCH, 2005, p. 59)

A escolha pela pintura – a imagem do soberano resignado, ajoelhado aos pés daquele que lhe concedeu e, ao mesmo tempo, lhe salvou do próprio desejo – sugere, antecipa e atualiza o mito do rei Midas no contexto do filme. A relação das personagens com os corpos da tela (a partir do espelhamento dos gestos), o tamanho da representação e o local onde a tela se encontra, faz com que a pintura permeie a maior parte das cenas, estabelecendo um diálogo constante com a nossa memória e com a nossa memória visual. Em determinados

momentos do filme, veremos que a disposição das personagens em cena e a composição do enquadramento feito a partir da obra de Poussin criam *pinturas filmadas* (como veremos no capítulo 4).

Na estória, Petra von Kant é uma estilista de renome. E assim como o cenário é transformado pelo realocamento dos objetos de cena, pela luz, pelo som e pela lente cinematográfica, o corpo de Petra constantemente será transformado pelos acessórios que modificarão sua aparência a cada unidade temporal. As mutantes identidades serão radicalizadas pela constituição do figurino. Em contraste com os manequins quase sempre nus, Petra montará seu corpo tornando-o abrigo transitório para as suas produções de moda, para as maquiagens pesadas e diferentes perucas que usará ao longo da narrativa.

A roupa possibilita encenar/simular o que não se tem. E também mostrar o que se tem sob a ótica do que se pretende ser. E, às vezes, é. Ela pode ser a expressão máxima do pensamento que dicotomiza sujeito e objeto. Ela reitera a relação entre particularidades que foram separadas ao longo do materialismo industrializado e massificado. Porque a roupa sem pessoa é tecido sem corpo e o corpo sem a roupa não é mais só corpo. (COPPOLA, 2006, p. 39)

A transformação de Petra pelo figurino – como se estivesse trocando de papéis – será evidenciada pelas inúmeras passagens onde ela aparece maquiando-se ou vestindo-se. A montagem da cena será acompanhada pela constante montagem de Petra, que quase nunca está pronta. É como se, de tudo que fosse mostrado, permanecesse somente a certeza da eterna transitoriedade ou da própria impermanência de sua *persona*(lidade).

Se acompanharmos o processo de mudança do figurino de Petra, veremos que no começo do filme ela aparecerá “despida” de seus papéis: rosto limpo, vestes claras e sem as perucas espalhafatosas. Reconhecemos a mesma estética do *corpo despido* repetir-se ao final

da narrativa – como se houvésssemos percorrido um caminho cíclico. O retorno a este corpo inicial será acompanhado também pelo retorno de Petra à cama e à escuridão. Na convergência dos espetáculos, teatro e cinema encontram-se na cena que fecha o filme, onde Marlene apaga as luzes do quarto enquanto Petra deita-se na cama como se estivesse indo dormir – no palco, a personagem deixa de existir quando a atriz *adormece* suas ações e retira o figurino; no cinema, o espetáculo termina quando não há mais luz projetada sobre a tela.

Nos demais atos da narrativa, a estilista parecerá sempre outra: ora será morena, ora ruiva, ora loira. Seus vestidos-fantasia lhe fornecerão identidades próprias a cada ato. Além das roupas, Petra também se *vestirá* das poses dos manequins, da pintura de Poussin e das pessoas que finge ser ao falar ao telefone. Ela transformará seus modos, gestos e falas de acordo com seus papéis e, não por acaso, a música que encerrará o filme, enquanto Marlene arruma as malas, será *The great pretender*, dos The Platters.

As poses dos manequins são também roupa para Petra: ela veste-se deles e liberta-os em gestos²⁰. Esta evidenciação dos corpos dos manequins e dos corpos da pintura através da imitação conduz o nosso olhar para os elementos do cenário ao destacar os detalhes da pintura e as diferentes poses dos bonecos. Também desta forma, todos os corpos que aparecem em cena (personagens, pinturas, manequins) se contaminarão: os manequins parecerão ter gestos, as personagens ora aparecerão cristalizadas em poses (como se também fossem bonecos) e as personagens da pintura parecerão continuar os gestos das personagens.

O ofício de Petra sempre estará relacionado à sua vida pessoal. No entanto, será Marlene quem, de fato, trabalhará. No filme, as funções da secretária vão dos afazeres domésticos às tarefas de criação de

²⁰O gesto configura-se como uma linguagem do corpo vivo, do corpo dinâmico. Jesus (1996) afirma que “o corpo é sempre atual; está vivo, respira, transpira. Vive a aniquilação a cada passo que dá. Desvanece, em gesto, para tomar lugar e forma noutra gesto, noutra tensão.” (JESUS, 1996, p. 29).

moda. Será no espaço acoplado ao quarto de Petra que a fiel secretária desenhará, datilografará cartas e montará parte das roupas de um manequim. O ateliê sempre será deixado por Marlene quando houver alguma solicitação de Petra, e será a ele que a secretária retornará assim que suas tarefas domésticas forem cumpridas. A repetição desse trajeto ao longo do filme sublinhará este espaço como o seu principal lugar de referência (e de estabilidade).

Marlene veste-se sempre da mesma roupa. Ao contrário da colorida Petra, ela sempre está de preto. Seu rosto lembra o de uma boneca ou o rosto de uma atriz de cinema mudo: face coberta por um pó branco, lábios vermelhos e cílios grandes. Marlene não diz uma palavra sequer durante todo o filme e sua fisionomia pouco se altera, tornando-a, muitas vezes, um tipo fantasmagórico. Segundo Petra, Marlene ouve tudo, vê tudo, sabe de tudo. Apesar de não dizer nada, sua presença nunca é despercebida: sempre está nos bastidores, no fundo de cena ou entre os manequins. Nós a *perceberemos* mesmo quando não aparece na tela, como na cena da máquina de escrever, onde os sons de sua datilografia são o tempo todo audíveis.

O ateliê é o espaço onde habita o inacabado. Trata-se de um lugar preparado para a criação, para o experimento e para o desenvolvimento de trabalhos que exigem elaboração. Cavaletes, sketches, tecidos e manequins irão compor o ateliê de moda de Petra e nele Marlene terá expressão. É de lá que a secretária criará mangas diferentes para o vestido idealizado por Petra – como se pintasse a si própria, só que em vestes coloridas (uma vez que a manga desenhada é praticamente a mesma que ela veste). Também de lá baterá a máquina de escrever enquanto Petra e Karin conversam no jantar, como se – tal como uma escritora – registrasse a conversa das duas em tom de julgamento.

No filme, o ateliê será como Marlene: constantemente precisaremos reorganizar nossas impressões sobre ele. Poderemos enxergá-lo em sua profundidade ou montá-lo segundo as “imagens planas” que se formam entre os espaços da parede vazada – como se

por eles enxergássemos quadros colocados na parede²¹. Nossos desejos e impressões preencherão a forma como veremos o ateliê: ele nos aparecerá grande ou pequeno, profundo ou raso, terá janelas para o exterior da casa ou se abrirá para o quarto de Petra. Depende de como olharemos, de como a câmera nos fizer vê-lo. Da mesma forma, teremos dificuldade para definir Marlene. A imagem enigmática desta personagem que surge do subsolo da casa devolverá (ou *nos* devolverá) impressões desconhecidas, desejos e sensações que a *vestem* de obscuridade – como se, através de seu vestido preto, também jogássemos tudo na água para brincar de Yamamoto²².

Nossa falta de clareza em relação à fisionomia de Marlene fará com que nossas impressões sejam reformuladas a todo o momento. Será desta forma que atribuiremos sentido à sua face (discretamente) expressiva. Um exemplo é a cena onde Karin e Petra discutem. A certa

²¹ Esta ideia será desenvolvida no capítulo 2.

²²Vale aqui um desvio para outro filme. O compatriota de Fassbinder, o cineasta Wim Wenders, recebeu no final da década de 80 a encomenda do Centre National d'Art et de culture Georges Pompidou para fazer um documentário sobre moda. No Brasil, o filme "Notebook on cities and clothes" recebeu o título de "A identidade de nós mesmos" (1989) e trata-se de uma série de "anotações" visuais sobre as identidades que se encontram em roupas e lugares, nas imagens da moda e do cinema. Wenders acompanhará o trabalho do estilista Yoji Yamamoto em seu processo criativo, ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria produção cinematográfica – que neste momento começava a ser tomada pela era digital.

Yoji Yamamoto é um estilista japonês discreto e introspectivo. Wenders, o cineasta, o enquadra frequentemente sob os horizontes das grandes cidades (Tóquio e Paris) e em seu ateliê – ambos espaços de inspiração e criação. Ao encontrarem-se, estilista e cineasta compartilham de seus processos de criação pelas imagens e memórias que se interpenetram, tornam-se múltiplas e se ressignificam. Roupas e imagens, filmes e tecidos, máquinas e países evidenciam-se como lugares da identidade. No filme, Yamamoto cria prioritariamente utilizando tecidos pretos. Wenders pergunta sobre o significado do preto para ele e recebe a seguinte resposta:

Com relação à confecção das roupas, o preto é muito simples para mim, porque eu sempre quero fazer simplesmente formas, então não preciso de nenhuma cor. É só uma textura pra mim. Por exemplo, quando penso em cores, isso me faz lembrar muitos tipos de sentimentos, muitos tipos de emoções que me incomodam muito. O que eu realmente quero é criar algum tipo de novo toque...e eu sempre crio usando material preto, porque...quando ele é branco, quando não é escuro, quando tem uma cor natural, cinza, isso também tem significado, e eu não gosto. Não gosto daquele significado.

Às vezes, o preto é a conclusão da cor. Por causa da mistura, de muita mistura... Aí tudo fica preto. Isso me interessa muito porque, para mim, é como jogar tudo na água. Eu jogo tudo no preto. Aí eu posso esquecer. Usando o preto assim o resultado volta. Você segura algo bem forte. É uma sensação meio histérica.

altura, um comentário de Karin fará com que Petra cuspa no rosto da amante. Um corte brusco leva-nos à imagem de Marlene no ateliê, que pára o que está fazendo e olha para a câmera. Pela combinação destas duas sequências somos levados a esperar alguma reação da secretária – como se com ela compartilhássemos o olhar incrédulo de quem testemunha uma ação inesperada. Marlene, no entanto, olha para a tela quase sem alterar a fisionomia; nós, em contrapartida, enxergamos em seu rosto inexpressivo uma sutil satisfação.

O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. (...) Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências anteriores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. (BALÁZS, 1983, p. 78)

A composição da personagem Marlene dentro da trama de Petra von Kant parece seguir a estratégia enunciada por Fassbinder: o espectador deve completar as ausências de detalhamento da personagem preenchendo-as com suas próprias vivências. A ausência de voz, a indefinição das expressões e a uniformidade da roupa, tornam o entendimento da figura de Marlene algo incerto e instável – sendo, por este mesmo motivo, passível de receber as mais diferentes nuances²³. A

²³ Para Fassbinder, o espectador deve ter a possibilidade de completar a história com os elementos que acredita serem complexos ou complementares. A percepção do filme é pensada a partir da relação do espectador com sua própria realidade, dentro de suas vivências pessoais. Na entrevista com Hans Günther Pflaum (FASSBINDER. In: Töteberg (org.) 1988), intitulada *Mais cedo ou mais tarde os filmes devem deixar de ser filmes* (1974), Pflaum questiona Fassbinder sobre a estratégia de utilizar uma história comum no filme *O medo devora a alma* (1973). Neste melodrama, o envolvimento de uma viúva de 60 anos com um muçulmano negro, vinte anos mais jovem na Alemanha pós-guerra, lança elementos suficientes para a evidenciação de toda sorte de preconceitos. No entanto, o incômodo pela história tão simplificada leva o entrevistador a perguntar se não haveria uma possível intenção didática na escolha de Fassbinder em reduzir os conflitos do enredo em “sua expressão mais simples”. Em resposta, o cineasta dirá:

(...) *Acho que quanto mais simples são as histórias, mais verdadeiras serão. Muitas histórias têm como denominador comum uma história tão simples quanto esta. Se*

cada novo ato, diferentes expressões e gestos criam e desconstroem nossas impressões iniciais. Completaremos as lacunas da narrativa ao preencher suas “ausências” com a nossa memória, com os nossos desejos e formas de compreender a estória contada.

Quatro manequins de moda compartilharão o ateliê com Marlene. A cada novo ato, os manequins aparecerão em poses e posições diferentes: os veremos sentados e de pé, reunidos ou separados, a olhar para uma mesma direção ou voltados para lados opostos. Esta evidenciação deve-se ao enquadramento e à composição da imagem que – ao destacar os manequins sob diferentes ângulos, configurações e olhares – nos darão a ilusão de que ocupam outros lugares no cenário. A multiplicidade de perspectivas e composições nos ‘sugere’ a movimentação dos manequins, mas estes não o fazem; são os nossos olhos – os olhos da câmera – que os “movimentam”.

Em nenhum momento os manequins ocuparão o quarto de Petra; e ainda que assumam posições e gestos distintos em cada sequência filmica, serão personagens restritos ao espaço do ateliê. A presença dos manequins, assim como Marlene, nunca passará despercebida. Eles observarão o trabalho da secretária, serão vestidos por ela e, curiosos, assistirão Petra por entre a tela-moldura do emadeiramento. Por vezes, os manequins aparecerão na cena imitando, interagindo ou antecipando as ações que ocorrem no quarto de Petra.

tivéssemos tornado o personagem de Ali mais complicado, os espectadores teriam ainda maior dificuldade de digerir a história. Se este personagem fosse apresentado de maneira mais complexa, o aspecto infantil da relação entre Ali e Emmi teria sido prejudicado, ao passo que, tal como está, a história é tão ingênua quanto as pessoas em questão. É verdade que as relações são naturalmente muito mais complexas, estou perfeitamente consciente disso. Mas na minha opinião é necessário que cada espectador alimente estas relações com sua própria realidade. E esta possibilidade existe efetivamente quando uma história é tão simples quanto esta (p. 29).

O questionamento sobre a simplicidade da história leva Fassbinder a discorrer sobre o envolvimento do espectador com as vidas representadas/trazidas pelo filme através dos sentimentos despertados pela obra. Esse “jogo” de perspectivas, de inserção-envolvimento e distanciamento-desligamento na relação do espectador com o filme, constitui-se como uma das estratégias empregadas pelo diretor alemão, que responderá: “quanto mais simples as histórias, mais os espectadores podem extrair alguma coisa delas”.

Também eles serão mostrados algumas vezes em close-up. A câmera nos aproximará do rosto dos manequins e, por meio dela, procuraremos a mesma expressão não encontrada na face de Marlene. Será neste momento que iremos *vestir* a face repetida dos manequins com as nossas próprias impressões.

Quando o close-up retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele, ainda assim, nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos, e é esta a característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja em grande parte determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os close-ups do cinema são instrumentos criativos de poderoso antropomorfismo visual (BALÁZ In XAVIER, 1983, p. 91).

Capítulo 2. Parede-vazada



1



2



3



4





7



8



9



10



11



12

Sequência 13-20



13-14



15-16



17-18



Sequência 21-24



Logo na primeira imagem que dá início ao filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* somos apresentados ao material que desenha o espaço de Petra: a madeira. Escura e pesada, ela aparecerá na escadaria, nas paredes, no teto e nas linhas que contornam a estrutura da casa. Nossa referência estará permeada por sua textura e sua constante presença se tornará elemento de ligação e reconhecimento deste local único.

Também será de madeira o lugar que se interpõe entre o quarto da estilista e o ateliê. A grade de demarcação formada pelo cruzamento de linhas horizontais e verticais do emadeiramento dividirá os dois principais ambientes do filme. Por ser formada pelo mesmo material que contorna a casa, ela será identificada por nós como elemento de sustentação do cenário e da narrativa (não sendo, portanto, um elemento transitório ou um móvel que poderá ser retirado do lugar a qualquer momento). Por meio da câmera cinematográfica, nossa percepção experimentará os deslocamentos e as instabilidades do olhar que atravessa por entre as linhas fixas, rígidas e fechadas da madeira.

A *transparência* dos espaços vazios desta grade emadeirada permitirá que quarto e ateliê sejam vistos simultaneamente. Apesar de os reconhecermos como ambientes diferentes, eles se imiscuirão pelas molduras vazadas. Por elas, as histórias e ações que ocorrem em um e em outro poderão entrelaçar-se das mais diversas formas diante em nossa tela cinematográfica. Por permitir que os espaços interpenetrem-se, daremos a esta divisória que separa – mas não isola – o nome de parede-vazada.

O filme se passa prioritariamente no quarto-ateliê de Petra e apenas podemos considerá-los como espaços vinculados – e que por este motivo podem ser até mesmo (d)escritos aqui utilizando-se de hífen: *quarto-ateliê* – graças à parede vazada formada pelos vigamentos de madeira. Por ela, experimentamos a transformação das imagens em suas possibilidades de expansão e condensação.

Entre a rigidez de sua sustentação e a maleabilidade que preenche sua transparência, a parede vazada pontuará a existência de dois lados principais – que se assumem também como lados ideológicos. A câmera circulará por ambos os ambientes, narrando ora pelo quarto de Petra e ora pelo ateliê; através de sua lente, seremos observadores que experimentam “pontos de vista”.

A presença da parede-vazada no espaço narrativo ganhará significação por reafirmar-se como “lugar de fronteira”. Para compreendermos o sentido que estamos dando à parede-vazada no filme de Fassbinder, vejamos a reflexão de Oliveira Jr. (1999):

A palavra fronteira é uma indicação, ou uma metáfora, essencialmente espacial [...]

As fronteiras são tidas como marcos fixos da separação. Parecem demarcar a diferença de maneira estável. Se nos apresentam normalmente como eternas, imutáveis. Mas a perenidade e as características de uma fronteira são tão fluidas e perecíveis quanto aquilo que elas dividem. [...] A fronteira é uma terceira força, espécie de material impuro, localizado ali para manter a pureza dos dois lados. É este um local profano por natureza, contaminado pela presença constante do outro a lhe penetrar os caminhos, impedindo uma inteireza que só pode ser atingida por assimilação, e conseqüente desaparecimento de um dos lados: morte da fronteira.

Enquanto se está de um dos lados não se tem a fronteira, apenas se sabe do limite, e este se apresenta de forma nebulosa. É preciso tomar contato para que o limite se faça (mais?!) claro, para que a fronteira se faça existente. A fronteira não é o limite, não é excludente. A própria idéia de fronteira é calcada na existência do outro que está além ou aquém dela. Conhecer a fronteira é visitá-la, é deixar que ela se faça presente em nós mesmos, é não temer (e temer) a aparição dos (nossos) limites (OLIVEIRA Jr., 1999, p. 2).

A parede-vazada criada por Fassbinder é imagem poética para olharmos os “espaços de fronteira”. A lente cinematográfica se utilizará da imagem fixa e estável da estrutura que compõe o cenário para, a partir dela, ampliar e desdobrar o espaço segundo nosso desejo. Através da experiência da imagem transitória, poderemos visitar as fronteiras de nossa percepção. Na experiência do olhar que se expande, que atravessa e que se deixa perceber, nos tornamos também fronteira; pelo cinema, poderemos desfazer os limites para que possamos ver e visitar a imagem (nossas imagens) sem medo.



Nas imagens apresentadas no início deste capítulo, nosso ponto de vista partirá do ateliê ou do quarto de Petra. Em um ou em outro, temos a apresentação do espaço através do olhar que atravessa os dois ambientes de forma intermediada pela parede-vazada. Ela recortará o espaço visto por nós em nossa tela filmica, evidenciando por sua presença a existência de dois ambientes: o que se encontra antes da madeira e o que se encontra depois dela.

Na imagem 1, será a sombra do vigamento contornando parte da tela (acima e ao lado esquerdo) que anunciará pela primeira vez no filme a existência de outro ambiente. No enquadramento, Marlene ocupará o lado esquerdo; de costas para nós e vestida de preto, seu corpo juntamente com o emadeiramento *escurecerá* parte da imagem para destacar Petra. Nesta composição, nosso olhar será conduzido a observar a estilista entre o fundo colorido da pintura e pela oposição das sombras em contraste com suas roupas e cama claras.

A moldura parcial que acompanha o enquadramento enunciará que ocupamos um espaço oposto ao de Petra e o detalhe da madeira sombreada mostrará que nosso ponto de vista parte de um lugar mais

escuro, como se espíássemos (escondidos) pelos bastidores. O aparecimento de parte da linha do vigamento interpondo-se ao que vemos, pontua que a cena será vista por nós pelo lado *de fora*; sua imagem torna-se grade que nos retém ou (nos) protege do olhar-mergulho. Poderemos perceber o efeito de distanciamento desta interposição especialmente nas sequencias em que o emadeiramento transpassa o enquadramento, como nas imagens 1, 9 e 11.

Para compreendermos o efeito causado pela interposição da parede-vazada (ou de detalhes dela) na constituição dos enquadramentos, poderíamos fazer o exercício de pensar a imagem sem ela. Se nós a concebêssemos a partir da ausência do emadeiramento, provavelmente experimentaríamos uma impressão de maior proximidade em relação à cena.

Desta maneira, a divisória potencializaria a impressão da separação e do distanciamento do espectador em relação à cena mostrada. Haveria no olhar para a parede vazada (ou para detalhes dela) nosso saber implícito de sua localização no contexto do filme. O emadeiramento por pontuar nossa referência espacial, quando visto por uma de suas faces/lados (nos) evidenciará que estamos *fora* do que estamos vendo e de *um dos lados* do cenário.

A interposição da madeira em nossa tela filmica aumentará nossa impressão de distanciamento por *recortar* a imagem, dividindo-a em outros quadros. Para compreendermos de que maneira a interposição da moldura *sublinharia* nossa tela retangular de referência e a própria linguagem cinematográfica, vejamos o que Ismail Xavier dirá:

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens,

e não das próprias coisas). Discutir essa identificação, e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte, mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja correspondência não se confunde com a minha na sala de projeção. O encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha.

Nesse compromisso de ganhos e perdas, aceito e valorizo o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele me oferece têm algo de prodigioso – hoje talvez banalizado – advindo de sua liberdade ao invadir a intimidade (uma liberdade da qual usufruo sem riscos), de sua precisão e destreza nos maiores desafios. No cinema posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração, ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo

uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza. As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa (XAVIER, 2003, p. 35-36).

Se, segundo Xavier, o sentimento de presença no mundo emoldurado da tela ocorre simultaneamente ao meu saber de sua ausência, encontraremos no sentimento de identificação provocado pela câmera de Fassbinder movimentos de aproximação e distanciamento pela presença ou não da parede-vazada. No filme, a tela cinematográfica será um espaço que nos insere na narrativa e que ao mesmo tempo nos protege dela.

O constante movimento de lembrar-esquecer-lembrar do cinema e de sua linguagem terá na forma de utilização deste elemento do cenário – a parede-vazada – uma importante expressão. Na imagem 2, por exemplo, é ainda mais evidente esta afirmação da moldura cinematográfica. Na cena, Petra e Sidonie conversam sobre o fim do casamento da estilista. Diante de uma das inúmeras perguntas da amiga, passamos do enquadramento que isolava as duas personagens sob o fundo da pintura de Poussin ao plano, mais distanciado, que toma a cena pelo ponto de vista do ateliê (figura 2).

Nesta sequência passaremos de uma imagem sem a interposição da parede-vazada a outra mais distanciado e com a presença das linhas do emolduramento. As duas mulheres conversam sentadas na cama. O assunto é delicado e os detalhes íntimos são confissões que geralmente fazemos em espaços reservados e a quatro paredes. Geralmente na linguagem do cinema, a intimidade ganha espaços fechados: o enquadramento do rosto e o isolamento das emoções são garantidos

pelo detalhe das expressões da face, dos olhos, da boca²⁴. Aprendemos que as emoções, quando emolduradas pela câmera, nos aproximam do que sentimos quando, numa discreta confissão, alguém nos sussurra um segredo. No entanto, no filme de Petra passaremos do mergulho ao distanciamento: assuntos delicados serão contados em planos gerais e por vezes, as *aproximações* serão feitas por meio de enquadramentos dentro do enquadramento.

Dessa forma, na imagem 2, passamos da intimidade ao distanciamento e, novamente, do distanciamento à intimidade. A linguagem cinematográfica mostrará a cena por um plano geral, mas Petra responderá à pergunta de Sidonie por entre as linhas do emadeiramento. De costas para Sidonie e de frente para nós, Petra se movimentará pelo espaço até posicionar-se no centro da moldura emadeirada. Nossa aproximação em relação à cena não se dará pelo movimento da câmera, mas pelo olhar conduzido à imagem emoldurada na parede-vazada. Na imagem, quatro pontos marcam o retângulo menor que acompanha nossa tela cinematográfica retangular: duas bonecas pequenas sentadas nos ângulos do vigamento e duas cabeças de manequins situadas do lado oposto ao quarto de Petra.

Petra aparece-nos no centro da imagem – tanto da tela cinematográfica como do enquadramento formado pelas vigas de madeira. Situamos-nos entre os manequins, como se fôssemos também um deles. Através desta tela-janela, a impressão que temos é que Petra está falando com os bonecos, como se lhes contasse algo. A cor do seu

²⁴ Miranda (2005) aponta que “olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las em nossa vida, em nossas relações sociais, em nossas relações sociais, em nossa história e na história. Compreendemos as imagens porque elas têm memória. Munsterberg (1983, p. 46-53) nos diz que o principal objetivo do cinema é retratar as emoções. Para ele a força da manifestação das emoções no cinema está no entrelaçamento dos gestos, dos atos e das expressões faciais. Segundo Munsterberg, o rosto nos basta para retratar uma emoção. Os movimentos da boca, dos olhos, da testa, das narinas, do queixo conferem nuances à cor dos sentimentos. E, se a ação do ator é fundamental para assegurar a atenção do espectador, o seu significado e a sua unidade são determinados pelos sentimentos e pelas emoções que as imagens retratam” (MIRANDA, 2005, p. 16).

robe aproxima-se do tom dos manequins, o que aumentará a concentração de nosso olhar para Petra e seus *ouvintes*. Nossa impressão é de que, apesar de separada espacialmente deles, suas confissões estão sendo feitas para aqueles que lhe são (estão) “próximos”.

O quarto-ateliê de Petra nos será mostrado em diferentes ângulos, pontos de vista e enquadramentos. No entanto, pelo olhar intermediado da câmera, haverá o duplo recorte da imagem mostrada; no interior da tela, outras escolhas, seleções e destaques para o cenário se revelarão por meio das molduras formadas por suas linhas. A presença da parede vazada, vista sob diferentes ângulos e aproximações recortará a nossa tela de referência criando outras narrativas através das imagens *escolhidas* pelos enquadramentos, molduras e divisões.

No duplo recorte da imagem 2, veremos a cena através da moldura em madeira da parede-vazada, que por sua vez acompanha o formato retangular (o recorte) de nossa tela de referência. Por meio dela, relembremos o cinema e os limites do enquadramento. Ao evidenciar a linguagem, o próprio espetáculo será desvelado. A moldura irá sublinhar o formato da tela, lembra-nos que somos espectadores e, ao mesmo tempo, lembrando-nos dos espaços daquele que vê e daquilo que é visto.

Vejamos de que maneira os sentidos da identificação e do distanciamento serão alternados pelo sentido da moldura na constituição da cena na sequência 21-24.

Esta sequência sem cortes fecha o primeiro ato do filme. Neste plano, partimos do momento em que Karin se despede de Petra; elas acabaram de se conhecer, trocaram poucas palavras e a estilista convida a jovem para jantar em sua casa numa outra ocasião. O convite foi aceito por Karin, ela despediu-se de Petra e foi em direção à escada – de onde acompanhamos pela parede a sombra projetada *subir* os degraus.

O enquadramento inicial mostra a tela dividida: de um lado, Karin aparece sob o fundo formado pelos degraus da escada; Petra aparece na outra metade da tela sentada na cama sob o fundo (cenário) avermelhado da pintura de Poussin (imagem 21). A câmera se afasta e este movimento gradual de recuo faz com que a imagem deste enquadramento inicial apareça no interior de outro enquadramento – formado em parte pela moldura da parede vazada e em parte pelo desenho pintado por Marlene (como poderemos observar na imagem 22).

A câmera, ao afastar-se de Petra, emoldura-a entre o vigamento, transformando-a em imagem estancada (como uma pintura). Forma-se, assim, um enquadramento dentro do enquadramento. Na combinação do cenário e do posicionamento da câmera fixa, vemos a imagem inicial de tal forma, que esta parece ter sido congelada dentro dos limites da moldura. Com o afastamento da câmera, a imagem de Petra pensativa e sentada na cama parece cristalizada no tempo e, devido ao afastamento da câmera, aparece-nos menor. Suas proporções e os detalhes que a compõem são como uma projeção ou cópia da imagem anterior.

A sensação estática que a projeção da imagem dentro da própria imagem nos provoca logo se desfaz. Isso ocorre quando Petra move-se, como se saísse de um estado de imersão. Logo que despetrificada – ela olha em nossa direção, levanta-se e anda até o emadeiramento, aproximando-se da tela, aproximando-se de nós. Petra apóia os braços na grade de madeira que se interpõe à cena e, neste reposicionamento, um novo enquadramento se forma pelas linhas da parede vazada (imagens 23 e 24). Em torno de seu rosto o vigamento forma um triângulo, aumenta Petra por entre suas linhas e a torna, nesta escala construída sob o fundo emadeirado do teto, gigantesca. Já no enquadramento que imita a nossa tela de referência, vemos pelo espaço formado entre a sua cintura e o desenho no cavalete um novo recorte (um novo olhar) para a pintura de Poussin. Na sequência que coreografa e monta a tela seremos conduzidos a observar, por meio deste espaço,

Marlene entrar em cena para recolher a bandeja do café (imagem 24). Petra, virada para nós, fará comentários sobre a manga do vestido pintado no cavalete, fazendo com que Marlene olhe para ela (como se olhasse para nós) paralisando o gesto que segura a bandeja. A imagem, então, parece cristalizar-se mais uma vez. Petra, ao chamar a nossa atenção para o desenho, faz com que olhemos a mulher desenhada no sketch e a imagem de Marlene em suas mangas e seus cabelos parecidos.

Nesta orquestração, os enquadramentos que se formam dentro de nossa tela cinematográfica conduzem o nosso olhar para os detalhes da cena. A coreografia que se forma entre o movimento da câmera e o ponto de vista escolhido alia-se à movimentação das personagens em torno do cenário. A cena se monta diante nós por marcações visuais tão geometricamente calculadas que, por sua constante simetria, provocam-nos uma experiência visual atenta aos recursos da linguagem cinematográfica. Ou seja, mesmo com movimentações lentas da câmera e poucos cortes, a presença do equipamento cinematográfico não passa despercebido. A simetria e a coreográfica montagem do espetáculo entregam a própria montagem, não nos deixando esquecer que o que vemos trata-se de cinema.

A imagem 3 não terá relação com a parede-vazada, mas apresenta-se como janela que se abre para dentro do quarto de Petra, como tela emoldurada pela madeira escura. Nesta cena, a campainha toca e Petra, surpresa com a visita matinal, manda Marlene abrir a porta. O olhar curioso da câmera tenta ver por entre as linhas emadeiradas e escuras da escada quem é a mulher que desce os degraus. Pela determinação dos passos – barulho de salto na madeira – sabemos que se trata de alguém que já conhece e sabe onde deseja ir. Sidonie segue em direção ao quarto de Petra, Marlene retém-se no vestibulo, a câmera recolhe-se com ela, compartilhando do olhar de quem assiste pelos bastidores. Solidários, assistimos com a secretária o reencontro das amigas por entre os vãos da persiana, olhar de

fechadura para o vidro que dá para a janela da sala. Marlene toca a tela-vidraça, Petra cabe em sua mão. A secretária manipula a cena e interfere na imagem, esconde-a. Sente-a inteira em sua virtualidade, retira-a de nosso campo de visão para fazê-la sumir, logo em seguida separa-a de Sidonie. Assim como Fassbinder faz ao ocultar objetos do cenário com o olhar da câmera: ao escondê-los diante dos espectadores, torna-os a um só tempo visíveis e invisíveis. Mas também permanece ali, em potência de reaparecimento.

Encontramos no vigaamento a tela cinematográfica na linguagem que recua e aproxima da imagem em formas de imersão e distanciamento provocadas pela experimentação do cenário. Este fará com que a percepção da cena seja tomada em outras possibilidades de apreensão. Fassbinder monta e desmonta a imagem pela transformação do ponto de vista, através da modificação das sensações em relação ao que é mostrado na tela – e muitas vezes ao que é mostrado no interior de um mesmo plano-sequência. É como se mergulhássemos e emergíssemos a todo instante.

Na sequência 13-20, poderemos observar como o espaço narrativo é transformado no interior da mesma tomada de câmera. Nele, a percepção em relação ao apartamento de Petra modifica-se constantemente, como veremos a seguir.

Nesta sequência sem cortes, nosso olhar atravessa o espaço narrativo em toda a sua extensão. Um plano geral mostrará, ao mesmo tempo, o quarto de Petra e o ateliê de Marlene. No entanto, nosso ponto de vista insere-nos no espaço como se assumíssemos o vértice de um cubo. A parede branca da cabeceira da cama e a parede-vazada aparecem como as duas faces que cercam o quarto de Petra (imagens 13 e 14).

A referência em relação ao espaço cênico é construída por nós ao longo da narrativa e faz com que reconheçamos, na imagem vista, três ambientes distintos: o quarto, o ateliê e o ambiente externo que se

revela pela vidraça (imagem 13). No entanto, através do ponto de vista escolhido pela câmera, Fassbinder brincarà com a nossa perspectiva, transformando a percepção da parede vazada pelo achatamento da imagem que tudo foca. Ou seja, na constituição da imagem, as linhas do cenário juntamente com a pouca diferenciação que faremos entre “frente e fundo”, transformará as imagens que se formam entre os espaços da parede vazada em imagens planas – como se fossem, elas próprias, tijolos que edificam a parede.

A sensação de “parede” que não é vazada (e que isola os ambientes) transformará o sentido que daremos ao espaço. O achatamento da imagem que se forma pelo emadeiramento transforma a impressão que temos do quarto de Petra. O efeito da câmera fará com que nossa impressão de profundidade altere a forma como o ateliê será mostrado. Na imagem, seu espaço desaparecerà momentaneamente por não mais parecer-nos tridimensional e a câmera fará com que os elementos que dão à imagem o efeito de profundidade, sejam deslocados de nosso campo de visão. Com isso, o achatamento da imagem do ateliê fará com que este seja percebido, nesta sequencia, como uma parede que se insere dentro de uma imagem tridimensional (imagem 13).

O ateliê será transformado em espaço plano dentro da percepção do quarto de Petra (como um cubo). Pelo recorte do emadeiramento e pelo achatamento da imagem, a figura de Marlene pintando o Sketch de moda pode ser visto como se fosse um quadro vivo na parede – ou, sob o fundo da cortina marrom, sua imagem parece compor uma janela aberta para o interior do quarto de Petra. Este efeito-janela aparece nas imagens 3, 5, 8, 10, 12.

O olhar que inicia o plano já traz em si a apresentação do espaço de forma transformada. Nesta composição inicial, Petra está em nosso ponto de fuga, no centro da imagem e no centro do cubo. Ao seu redor, as outras mulheres parecem menores. A câmera move-se quase imperceptível, num gesto que flui e que ao mesmo tempo se aproxima da cama. Sobre a coberta desarrumada, vemos a bandeja com o

cafezinho da visita. Golas e pulsos imitam pele de bicho e repetem-se nos corpos das duas mulheres, aproximando-as visualmente. Escorado em uma das grades da cama, vemos um espelho redondo e pequeno que torna o colchão também penteadeira. Petra mira-se nele para pintar o rosto enquanto lamenta com a amiga sobre os homens e sua vaidade.

A câmera aproxima-se de Petra delicadamente. O fundo da tela passa a ser tomado gradativamente pela imagem da parede vazada, passando a ocupar inteiramente o fundo do enquadramento e fazendo com que a sensação de cubo, criada pelo plano aberto, aos poucos se dissolva. (Ver imagens 14 a 18)

A imagem de um manequim, pela movimentação da câmera, invade o lado direito de nosso campo de visão, fazendo com que a imagem de seu corpo curvado imite a postura de Sidonie no lado oposto da tela (Imagem 15). Simultaneamente ao aparecimento do manequim no enquadramento, a amiga deita-se na cama para que, na coreografia orquestrada à nossa frente, sua figura saia de cena e complete a transformação do cenário. Nesta reorganização da imagem, dois manequins tornam-se visíveis e, assim, a câmera cessa seu movimento (imagens 16 a 18).

Petra aparece sob o fundo do ateliê como se a tela de Poussin fosse substituída por sua tela animada – sensação reforçada mais uma vez pelo achatamento da imagem. O plano é o mesmo, o apartamento é o mesmo, mas a sensação que temos é a de que estamos em outro lugar, como se momentaneamente o apartamento de Petra fosse apenas o espaço do ateliê (imagens 17 e 18).

Assim que a câmera pára, coordenadamente Petra pára de maquiar-se. Diz à Sidonie que o amor que o marido expressava por ela era tão grande que ela perdia o fôlego de tanta alegria... Silêncio. Neste momento Marlene, diante da fala, também pára de pintar o desenho no cavalete e olha para Petra, derrubando a sensação de parede plana que parece isolar os dois ambientes (imagens 19-20). O congelamento do

olhar de Marlene em direção à câmera faz com que, por um segundo, nosso fôlego também seja suspenso.

O enquadramento na tensão do texto logo se desfaz e Petra retoma o movimento: barulho do apetrecho da maquiagem batendo na bandeja do café. A câmera se aproxima do rosto de Marlene, mas o texto é de Petra. Por um momento, as palavras ditas pela estilista parecem ser as suas próprias palavras, como se fizessem parte de um diálogo interno. A imagem do rosto de Marlene em seguida desfoca-se, torna-se fundo. O foco reaparece no close do rosto de Petra. A tensão reaparece: amargura no tom de voz, detalhe para o olhar distante que parece mergulhado num passado triste. (Fim do plano sequência).

Dois sentidos estarão vinculados à presença da parede-vazada: o sentido da parede *opaca* e o da transparência. Estas duas possibilidades serão inicialmente trazidas à cena em momentos diferentes e mostradas de forma transformada. As alterações no sentido de estabilidade e instabilidade no filme tornarão a parede vazada um dos principais espaços de construção da transitoriedade aparentemente estável e da estabilidade aparentemente transformada. Quais serão os possíveis sentidos formados pela combinação da parede vazada e do enquadramento na circulação da câmera e das personagens? Como uma estrutura fixa pode proporcionar, sob o olhar da câmera, possibilidades tão transitórias de entrada na imagem?

Quatro bonecas pequenas, uma pedra, um pequeno espelho redondo e o telefone serão objetos que permanecerão nesse espaço *de fronteira*. Além de demarcarem as arestas dos quadros que se formam pelo cruzamento das vigas de madeira, também eles serão trocados de seus lugares ao longo da narrativa (podemos observar os diferentes lugares ocupados pela pedra, pelo telefone e pelas bonecas nas imagens 2, 5, 6, 7, 19).

Os objetos serão transitórios como as personagens e como as imagens que se formam por entre as molduras da parede vazada. Nas

imagens 7 e 8, vemos diferentes enquadramentos da cena onde Karin está morando com Petra. Podemos perceber que estes permanecem quase o mesmo: a jovem deitada em primeiro plano lendo revista e a imagem do ateliê ao fundo. No entanto, apenas a movimentação de Petra e Marlene em torno da parede-vazada, em seus posicionamentos específicos, transformará juntamente com a iluminação nosso olhar para a cena o sentido daquilo que vemos. O deslocamento de Petra, que posteriormente assume o lugar do manequim e o espaço de Marlene, aparece na radicalidade de sua ocupação. Karin em ambas as imagens, ocupa a cama de Petra; a estilista aparecerá por detrás da grade emmadeirada, presa no ateliê e a ocupar a mesma pose/enquadramento do manequim que se encontra atrás de Marlene.

Os espaços vistos por entre as molduras que se formam no cruzamento das vigas de madeira cortarão, reenquadrarão e marcarão os dois ambientes dependendo do nosso ponto de vista. Veremos pela transparência da parede vazada a variação de um ambiente que se mostra e se monta diferentemente a cada tomada da câmera.

Nos planos abertos, quarto ou ateliê serão redivididos num verdadeiro mosaico de imagens recortadas pelo emmadeiramento (que os relacionarão de diversas formas). Fragmentos de espaço contornados e multiplicados dispersarão nosso foco visual ao dividir nossa atenção entre primeiro e segundo plano, entre frente e fundo, entre quadros grandes e pequenos, entre cenas que ocorrem cá e lá. Isto ocorrerá pelo entrelaçamento constante dos dois ambientes e pela impressão de achatamento do cenário que, em muitos momentos, é tornado bidimensional (feito pintura), quando todos os elementos e personagens parecem compor um único plano na tela (como nas imagens 5, 7, 9, 10, 13).

Ao mesclar os espaços e, ao mesmo tempo, também delimitá-lo, experimentaremos movimentos de recolhimento e expansão de suas percepções através das *telas* formadas diante de nossa tela cinematográfica. Ao enxergarmos as imagens formadas entre os espaços

da parede vazada como telas que fazem referência à tela cinematográfica, inventaremos maneiras de pensar o próprio filme a partir de sua linguagem. O filme deslocará nossa percepção espacial ao transformar os sentidos da narrativa pela utilização de imagens que recortam o espaço filmico.

Capítulo 3. Espelhos



10



11



12



13



14



15



16





17



18



19



20

Espelhos e máquina de escrever, espaços e sons: reflexos, repercussões e ressonâncias²⁵. No filme de Petra Von Kant, apesar de inseridos num mesmo espaço, encontraremos formas diferentes de deslocamentos através da câmera de Fassbinder – que por sua vez (nos) deslocará de nossas referências perceptivas.

No filme de Petra Von Kant, o espelho será superfície plana que é também tridimensional; ele aprofundará e duplicará o espaço narrativo, enquadrando-o dentro do espaço recortado pela tela filmica. O reflexo filmado é imagem deslocada, dupla, repetida. Retira fragmentos da cena e as insere na composição do enquadramento entre suas molduras ou tornando-as quadros-janelas que se abrem para o interior da narrativa. Ao criar outras entradas, rearranjos e saídas para o olhar, o espelho no filme será quadro, será tela e também enquadramento dentro do enquadramento.



Em nosso ponto de fuga, um rosto fala dentro de uma moldura dourada, pequena e arredonda de um espelho (imagens 13 e 14). O rosto é o de Petra, no entanto nosso ponto de vista está atrás de seu ombro direito. Na composição da imagem, a única coisa que parece se mexer aparece no espelho que se interpõe entre a estilista e Sidonie. Por ele assistimos a cena pela face refletida entre a moldura dourada posicionada logo à frente da cabeça da amiga – o objeto, de nosso ponto de vista, aparece como se fosse lupa que aumenta o rosto de Sidonie ou como máscara que se projeta de seu rosto imóvel. Em meio à conversa

²⁵ “As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se de uma impressão bem conhecida por todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos prende por completo” (BACHELARD, 1974, p. 345).

intermediada, ouvem-se passos e o espelho é retirado por Petra de nosso campo de visão (imagens 15 e 16). Nosso ponto de fuga, antes no espelho, passa imediatamente a ser o rosto de Marlene, que interrompe a conversa ao trazer a bandeja com o café (interrupção feita em diversos momentos do filme).

No segundo ato, Petra recebe Karin em sua casa para jantar e conversar sobre negócios. Petra quer saber mais sobre a moça: o que pensa, o que sonha... Acompanharemos o diálogo entre as duas observando-as em suas oposições e aproximações, realçadas na constituição do espaço narrativo que as mostrarão dentro e fora do espelho, juntas ou separadas pelo cenário, em suas claridades e escuridões – oposições que aparecem nas imagens 7, 8 e 9.

O espelho será, especialmente nesta sequência, o lugar que acentuará nossa insegurança em relação ao espaço – sentimento que permeará também a forma como veremos as duas mulheres ao longo de seus diálogos. Por alguns momentos seremos deslocados do lugar que imaginamos estar, chegando a duvidar do que vemos. O olhar da câmera para o apartamento e o olhar da câmera para o reflexo do espaço no espelho se confundirão neste jogo de imagens. O que é reflexo e o que não é?

Na imagem 1, Karin chega para o jantar, mas Petra ainda não está pronta. Enquanto espera a estilista, ela circula pelo quarto e pára em frente ao que parece ser um espelho: ao olhar para ele arruma o cabelo, confere a roupa, olha-se por inteiro. Nós a espiamos pelos bastidores do ateliê. No plano seguinte (imagem 2), ocupamos o lugar onde estaria o espelho, de onde vemos Karin virada de frente para tela (de frente para nós). Petra aparece atrás dela no fundo do enquadramento e a cumprimenta. As duas mulheres aparecem viradas para a tela: Karin em primeiro plano, Petra em segundo. No entanto, quando Karin inicia um movimento para virar em direção à estilista, a câmera gira juntamente com ela e passamos rapidamente pela estante em madeira, pela boneca, pela parede de madeira e chegamos novamente na imagem

de Karin, agora vista de perto. Percebemos, assim, que o que víamos tratava-se do reflexo delas no espelho. A câmera parte desta imagem geral e gira juntamente com ela. Esse movimento contínuo faz com que percebamos a imagem anterior de Karin como sendo o reflexo dela no espelho – e não a captura direta de sua imagem no espaço.

Na cena seguinte, observamos este mesmo movimento. Em meio à conversa, Karin anda pelo espaço do quarto e posiciona-se de frente para a parede branca da cabeceira da cama. Petra passa por ela e sai de nosso campo de visão pelo lado direito da tela (imagem 3). No plano seguinte, Petra reaparece em primeiro plano, de frente para nós e Karin aparece logo atrás dela, ao fundo do espelho – assim como na composição anterior, mas desta vez quem se encontra em primeiro plano é Petra (imagem 4). A impressão que temos é a de que, na composição da imagem, a estilista está de costas para o espelho, de onde observamos Karin refletida. No entanto, Petra faz o mesmo percurso de Karin na cena anterior e também vira-se, desfazendo a impressão de que estaria de frente para nós. O movimento da câmera acompanha seu movimento e rapidamente passa pela parede vazada, uma boneca, a parede branca, chegando à imagem de seu rosto, desta vez visto mais de perto. Novamente reorganizamos nossas impressões, percebendo que a imagem de Petra se tratava também do reflexo do espelho filmado pela câmera.

No plano seguinte, (imagem 5) a composição da imagem destaca a cena entre bordas sombreadas que recortam as duas mulheres dentro de um espaço visível e estreito. Karin aparece de frente para nós e dela vemos somente a metade do corpo. Petra, de frente para ela e de costas pra nós, também aparece pela metade. A composição da imagem mostrará o recorte desta cena em dimensões muito próximas às imagens refletidas no espelho retangular (como podemos observar na imagem 6). Em seguida, Petra inicia o mesmo movimento feito nas tomadas anteriores onde a ação de *virar-se* para o lado oposto – ao ser acompanhado pela câmera – revela a imagem como reflexo. No entanto,

o que pensávamos se tratar de cena refletida pelo espelho, nesta sequência aparece-nos como cena filmada entre os bastidores do ateliê num movimento calculado da câmera de Fassbinder.

Esta sucessão de planos-sequência mostra em menor escala como a repetição no filme de Petra Von Kant cria uma expectativa de estabilidade para, em seguida, desmontá-la. A afirmação, e posterior reafirmação da imagem-reflexo aparece nas duas primeiras sequências onde imagem, movimentação de câmera e das personagens pelo espaço seguem uma coreografia e composição parecidas.

Na cena da imagem 5, temos a experiência da imagem (que parece reflexo) por termos internalizado o formato do espelho retangular do cenário de Petra. Quando, em seguida, nos deparamos com a estética da imagem que parece filmar o espelho, nos tornamos atentos ao movimento que virá a seguir, como se por notar a estratégia do diretor em *enganar* nossos sentidos, aprendêssemos a identificá-la ou como se já esperássemos por ela. No entanto, quando a câmera acompanha o movimento de Petra, passa pelos manequins, pelas linhas do emadeiramento e desemboca no quarto novamente, percebemos que algo não foi repetido e então sentimos a vertigem daquele que momentaneamente não sabe onde está. Nosso deslocamento nesta cena em muito se deve à expectativa da imagem-reflexo e à expectativa criada pela repetição. Quando o que pensávamos espelho não se revela como tal, algo acontece conosco, fica-nos o estranhamento da imagem que parece, mas não é.

Por outro lado, efetivamente *vimos* a última sequência no espelho. Ainda que ao final ela não tenha efetivamente ocorrido com a participação deste objeto, nós a duplicamos. Um espelho imaginário se fez em nós, educados que fomos pelo próprio filme a duplicar, inverter, mergulhar as cenas e personagens em vãos abertos naquele apartamento fechado...

Em outro plano-sequência, ainda no segundo ato, o reflexo do espelho também provocará em nós deslocamentos em relação à imagem refletida e nossas expectativas.

Neste ato, a conversa entre as duas mulheres é marcada por um constante jogo de espelhos. Petra está na cama e Karin de pé. (Imagens de 10 a 12) No entanto, acompanhamos a cena de perto, sobre os ombros de Karin. Próximos e a partir do olhar de quem parte do quarto de Petra (e não do ateliê), a impressão que temos é a de que estamos em outro ambiente. A cena segue. Petra discursa sobre a humildade: mesma palavra usada por Sidonie no ato anterior, outro significado usado pela estilista e outro entendimento por parte de Karin. A palavra humildade recebe no filme a multiplicidade de ângulos, pontos de vista e contextos – como o próprio olhar para o cenário ou mesmo como o reflexo do espelho.

Sobre os ombros de Karin vemos Petra de um ponto de vista superior. Dirá que tem humildade para poder perceber aquilo que sabe, humildade em seu trabalho, humildade em relação ao dinheiro que ganha ou às tantas coisas que são mais fortes que ela. Petra, desconcertada, sinaliza sua paixão por Karin. Quando pára de falar, a câmera move-se, passa lentamente por detrás das costas de Karin e encobre o rosto de Petra, revelando em nosso campo de visão o espelho retangular à frente da jovem (imagem 10). No entanto, quem aparece primeiramente no reflexo do espelho é a imagem de um manequim. A câmera, no mesmo plano, move-se para cima do outro ombro de Karin. Petra reaparece em nosso campo de visão e o espelho não tem mais a imagem do manequim refletida, mas sim o rosto de Petraa escadaria ao fundo (imagem 11). Em seguida, estancados nesse enquadramento, acompanharemos pelo espelho o reflexo de Marlene, que entra em cena pelo reflexo do objeto. Em suas mãos, a bandeja do jantar (imagem 12). Esta imagem de Marlene aparece como o segundo reflexo de Karin no espelho. O primeiro havia sido o manequim...

Nesta sucessão de cenas nosso olhar foi levado a crer que o que víamos tratava-se da captura direta do espaço pela câmera ou que se tratava da *captura* da imagem pelo reflexo do espelho. No entanto, ao trabalhar com estas duas possibilidades (com a repetição do reflexo e a composição visual da imagem refletida) experimentamos informações visuais que nos retiraram mais uma vez do conforto, não apenas pela dissolução da crença naquilo que enxergamos, mas também pelas expectativas criadas (e não correspondidas) em relação à imagem. O espelho já compõe o espaço narrativo e é através/com/por ele que Karin torna-se manequim e, em seguida, Marlene. A imagem refletida no espelho é já o vão onde mergulham os personagens, dobrando-se uns sobre os outros, fazendo-se duplos uns dos outros.



In myroom é o nome da canção dos Walker Brothers que ouvimos quase ao final do segundo ato. Melodia amarga, letra apropriada, música que deixa Petra triste ou alegre. Depende. A fala de Petra também é música. Tem suas pausas, tem tom e tem ritmo; assim como o barulho da máquina de escrever dedilhada por Marlene. Voz, música e máquina encontram-se em suas sonoridades simultâneas. A vitrola no centro da cena é caixa de lembrança, liberta o passado pela ponta da agulha. “São do tempo de meu primeiro marido, sabe?”, diz Petra a todos nós enquanto imita a pose do manequim que se encontra atrás da vitrola. Dada a deixa, Marlene pára de escrever e vira-se para a cena; uma luz artificial e intensa ilumina seu rosto em meio ao tom sombrio do ateliê. Seu olhar derruba a parede imaginária que a separa do quarto, indicando que algo importante virá a seguir.

Acostumados à batida insistente da máquina de escrever, sentimos no cessar das teclas – em sua trégua abrupta – como se nos fosse retirado um apoio. Desapropriados de uma das dimensões

sonoras, o foco no espaço é reajustado. Entre a música e a narração de Petra, mergulhamos num tempo-espaço que se encontra entre a tela e nosso entendimento – como se livres do som *duro* e áspero da máquina de escrever pudéssemos nos descolar da tela para fluir entre as imagens do marido, do carro, do acidente, de Petra grávida. E entramos em transe, assim como Karin que dança à nossa frente. A câmera afasta-se, imitando nosso devaneio. Distanciados, mas ao mesmo tempo também presentes, somos absorvidos por algo que não ocorre necessariamente na imagem vista, mas liga-se a ela por um fio nítido. A imagem está não ali necessariamente para que a contemplemos; mas para que a partir dela possamos nos deixar invadir por nossas próprias imagens.

No afastamento da câmera, Karin entra em nosso campo de visão e, dançando, sobrepõe-se à imagem do manequim (sequência 17 a 20). Agora é ela que assume nosso ponto de fuga. Em nosso delírio momentâneo, o manequim logo atrás da vitrola é tomado pelo corpo de Karin, como se a incorporasse (ou vice-versa). “Tudo na vida é substituível” dirá Petra, reafirmando a miragem que faz o manequim virar Karin. Em seguida, a impressão de espaço expandido inicia seu caminho de volta – num recolhimento da câmera que é também recolhimento dos sentidos. Retornamos lentamente para o enquadramento inicial, a música começa a chegar ao fim, a fala termina e o olhar de Petra (antes distante) regressa novamente ao quarto e à cena, exatamente de onde partimos.

Embalados pelo ritmo dos gestos e da canção, deslizamos pelo apartamento na delicadeza dos movimentos que só se iniciam quando outro termina. Fluidos, expandimos e nos tornamos o próprio espaço. Ocupamos o ateliê, nos afastamos e atingimos seu teto de madeira. Pelo detalhe do espelho, também nos projetamos para o quarto de Petra, para a pintura, para a cama, para debaixo do abajur. No encontro das sonoridades, dos reflexos, dos movimentos, somos lançados para além da imagem, conduzidos pela ressonância poderosa da experiência filmica.

O cinema é produto de muitas faces. Se em sua totalidade de produto não podemos afirmá-lo obra de arte, podemos assim considerá-lo em determinados momentos, cenas, sequencias. Momentos em que ele nos remete para além de si mesmo; momentos em que luz, enquadramento, atores, fala, som música, etc. alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos fazer presenciar algo inteiro, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor. Idéias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que somente o cinema pode mostrar, diferentemente de outras expressões artísticas, de modo especialmente novo e próprio. Nesses momentos, o cinema aproxima-se da música, em seu apelo sensual; dos sentidos; de uma participação corporal do espectador, mais completa e menos sujeita à racionalização (ALMEIDA, 1994, p. 32).

Capítulo 4. Pintura





7



8



9



10



11



12

No filme *Lágrimas Amargas de Petra von Kant* passearemos pelos detalhes da pintura de Midas e Baco através do olhar da câmera. Por ela, a imagem que cobre uma das paredes do apartamento de Petra será tomada como elemento ao mesmo tempo fixo e transitório do espaço narrativo. Veremos como a reprodução da obra de Poussin no contexto do filme aparecerá combinada à estória, às transformações do cenário e à movimentação dos personagens em cena.

Chamaremos de pintura a reprodução, cópia, imitação da obra do pintor francês Nicolas Poussin inserida na cenografia do filme de Fassbinder. Poderemos percebê-la na parede do quarto de Petra como desenho impresso em papel de parede, revelada pelo brilho/textura de seu material e pelos riscos visíveis que dividem sua imagem em pedaços. A imagem que vemos no quarto de Petra também não se trata da reprodução completa da tela de Midas e Baco. Se comparada à tela original, veremos no filme o recorte de parte de sua imagem e a opção por destacar o lado esquerdo da obra, um fragmento, um recorte.

Sendo assim, o que veremos é imagem inserida no espaço de nossa tela filmica, onde independentemente de ser ou não pintura, tudo será cinema.

No filme, somos conduzidos a perceber a imagem de Poussin – que já é recorte da imagem original – através dos recortes da linguagem cinematográfica e de suas inúmeras formas de re-enquadramento (feitas pelo espelho, pela parede-vazada, etc.). Ângulos e diferentes iluminações alterarão nossa forma de olhar para a pintura. Os corpos dos personagens estampados na parede ora ganharão as mesmas dimensões dos corpos das personagens em cena e ora se tornarão maiores ou menores que elas. Os *humores* da pintura também serão modificados pelas diferentes iluminações projetadas sobre sua superfície, o que alterará nossa maneira de perceber o espaço cênico: veremos sua imagem entre a penumbra, sob a luz intensa, entrecortada pela claridade ou recebendo focos de luzes que farão sobressair um ou outro personagem.

No filme, nossa entrada no quarto de Petra se dará pelo detalhe da mulher que dorme na pintura. Em seguida, associações entre os gestos de Petra e Midas, bem como outros movimentos de revelação/ocultamento da figura de Baco, nos *apresentarão* aos personagens da obra. Após inúmeras contextualizações da imagem de Poussin no espaço narrativo, sua última aparição arrematará o final do quarto ato, quando a parede será vista por inteiro. Neste momento, a impressão da imagem fixa e plana da pintura será, aos poucos, percebida como se ganhasse continuidade no espaço cênico – por meio da combinação entre a distribuição das personagens diante da tela pintada e de nossa tela filmica. Vale pontuar que a marcada utilização do recurso que dá a impressão de achatamento dos planos, rebatendo-os uns nos outros – ressaltará a percepção de que a pintura e cena filmica acontecem num mesmo plano, aumentando o sentimento de aproximação/relação entre os dois *espaços*: o da pintura que se prolonga na profundidade da perspectiva, o do cinema que se achata e se prolonga a um só tempo, em íntima relação com a pintura.



Na sequência das imagens 4, 5 e 6, Petra pinta o rosto enquanto conversa com Sidonie. Seu olhar ora volta-se para a amiga, ora para o espelho pequeno, redondo e de bordas douradas escorado na grade da cama. Enquanto monta-se, o fundo da cena mostra somente o ateliê. Petra está sentada na cama, mas é como se trabalhasse com Marlene: a secretária cobre de vermelho o vestido desenhado no cavalete; a estilista cobre com base o rosto ainda cru. Sombra, cílios postiços, batom: Petra aos poucos se transforma. No discurso – também montado – explica-se à amiga, dizendo que o marido não suportou seu sucesso financeiro, não quis conversar sobre o assunto e passou a tratá-la com frieza. A narração de Petra é forte e pausada. Por seu olhar distante ela lamenta

e nós, de muito perto, escutamos. No close em seu rosto colorido, diz: *E então, aos poucos, a honestidade foi se esvaindo. Corte.*

Fim da honestidade, o rosto pronto (imagem 5). A transformação de Petra é acompanhada pela mudança de fundo da imagem, que passa a ser a pintura e não mais o ateliê. Neste novo plano, vemos a mesma cena, só que pelo outro lado da cama – como se olhássemos a imagem invertida ou do lado oposto do espelho.

E é justamente o espelho redondo que Petra tem nas mãos quando recortada pela câmera entre a pintura. Ela o ergue na altura dos olhos: mira-se nele, toca sua superfície e toca também os lábios pintados. Confere à distância o rosto completamente maquiado como se finalizasse uma obra de arte. Um traço de luz intensa, lembrando a claridade da manhã, corta diagonalmente a estampa na parede e intensifica o sentimento de renovação da personagem–que é também renovação do próprio cenário. A iluminação *calorosa* (ver imagens 5 e 6) deste plano sequência contrasta com as cenas anteriores, em que a pintura aparece sob a penumbra ou iluminada por uma luz artificial e fria.

Na composição do plano, a faixa luminosa projetada sobre a pintura tem início a partir da mão direita de Baco e traça um caminho até Midas – ajoelhado e em pose receptiva ao raio lançado sobre ele. Logo abaixo, outro feixe de luz menos nítido (riscado pela sombra da persiana) aparece também projetado sobre a pintura. Em nosso campo de visão, sua faixa luminosa corta um caminho diagonal que se inicia na altura do espelho de Petra, como se a claridade saísse dele. Quais seriam os poderes dados por Baco? E os poderes dados pelo espelho a Petra?

Na imagem, a distribuição das personagens na cena e a distribuição dos corpos na pintura se correspondem: Petra aparece abaixo de Baco, Sidonie abaixo de Midas. Quase todos os corpos estão voltados para o lado esquerdo da tela. Na cena, Petra pousará o espelho sobre a cama e

continuará seu monólogo de costas para Sidonie, o que aumentará ainda mais o tempo de percepção das poses da pintura e da cena.

Pela iluminação, nosso olhar é conduzido a Midas e, pela fala, prestamos atenção em Petra. A estilista gesticula com a mão esquerda e com ela toca a gola peluda do roupão, como se nela encontrasse conforto. Nós, em contrapartida, encontraremos em seu gesto a mesma imagem da mão de Midas pousada sobre o peito (imagem 6). Nos pontos de convergência do olhar, notaremos as proximidades entre Petra e a imagem da pintura logo atrás dela.

A imagem de Midas, ao antecipar o gesto de Petra, torna-se ao mesmo tempo antiga e nova. No contexto do filme, ela se atualizará pela memória de uma imagem já vista anteriormente. Cada repetição da imagem da pintura será vista por nós de outra maneira; e cada vez que Petra imitar a imagem corporal de Midas ressignificaremos nossas impressões sobre a pintura, sobre Petra e principalmente sobre o espaço narrativo, no qual estes gestos mimetizados se espraiam pelos demais personagens, fazendo com que, por mais que estes elementos pareçam sempre os mesmos, nos parecerão sempre diferentes.

A montagem do filme criará inicialmente movimentos de apresentação e aproximação da imagem da pintura. Quando familiarizados com seu desenho, teremos a possibilidade de reconhecê-lo e associá-lo ao espaço referente ao quarto de Petra. Passaremos a notar a pintura em suas associações: a mesma mulher do início do filme está nas cenas em que Petra aparece deitada na cama, Baco aparecerá associado a Marlene em diferentes sequências, etc. A pintura é elemento fixo do cenário, ela demarcará e reafirmará por sua repetição o reconhecimento do espaço narrativo, ao mesmo tempo em que irá transformar nossa maneira de olhar para ele, fazendo-o outro.

A transformação dos sentimentos construídos na constante repetição de sua imagem será possibilitada pelo olhar da câmera e pela movimentação das personagens dentro do enquadramento. Veremos

como se dará esta repetição transformada tomando como referência a pintura. Veremos, por exemplo, como o gesto de Midas será *copiado* por Petra em momentos diferentes da narrativa e inserido/observado de forma orgânica e contínua à cena – ela não fará referência direta à pintura, nós é que *olharemos* a composição da tela desta maneira.

Podemos enxergar a associação entre os gestos de Petra e Midas não apenas na cena do espelho, mas também em outros dois momentos. Nas imagens 1 e 2, vemos Petra sentada sobre a cama, virada de frente para nós, segurando o telefone junto ao peito. A pose da pintura encontra-se em seu gesto: braço esquerdo dobrado e a palma da mão voltada para o corpo. Na imagem 3, Petra também está sentada na cama e dita uma carta para Marlene, acende um cigarro e segura o palito de fósforo com a mão direita. O braço direito de Petra permanecerá esticado e escorado na grade da cama ao longo da cena. A aproximação do gesto será associada à mão direita de Midas vista do lado esquerdo de nosso enquadramento. Nós reconheceremos o braço de Midas, apesar de não vê-lo por inteiro, pois já *aprendemos* que ele ocupa o lado direito de nossa tela (e o lado direito da imagem na parede).

Na repetição transformada da mesma pose de Midas, é como se a câmera nos atentasse para a beleza do detalhe da pintura de Poussin, apontando as diversas possibilidades de olhar para ela. Se o mesmo gesto de súplica de Midas pode desdobrar-se em gestos cotidianos – na mão que segura o telefone ou o fósforo ou a gola do roupão – então poderemos também enxergar as imagens do cinema e da pintura em suas múltiplas ressonâncias em nossas linguagens.

Na imagem 8, a imitação do gesto e a redistribuição das personagens diante da imagem da pintura farão com que nossa percepção também se reorganize. Nesta sequência, Petra recebe Karin em sua casa. A cama, pela ocasião especial, aparece “vestida” de outra forma: a colcha colorida em tons de cinza e azul completa-se ao vestido de Petra e à pintura de Poussin. O enorme abajur verde e dourado –

agora aceso – também se contamina pela cor de ouro da roupa de Karin. Na cena, o jantar é servido sobre a cama e nela Petra senta-se com as pernas esticadas sobre o colchão. Seus braços permanecem apoiados em uma das grades da cama enquanto as mãos se movimentam com soberba. No discurso, Petra é experiente, lutou para ter seu canto no mundo e diz quantas coisas boas e ruins a jovem Karin ainda viverá. A moça escuta com atenção: mãos cruzadas à frente do corpo e pose fixa exatamente abaixo das pontas dos dedos de Baco – como se ele a estivesse tocando o topo da cabeça para concretizá-la ouro.

Na cama, o corpo de Petra oculta parte do corpo da mulher da pintura. Por aparecerem quase do mesmo tamanho, misturam-se visualmente em gesto e volume. Unem-se pelo cotovelo igualmente dobrado – o de Petra está apoiado na grade da cama e o da pintura aparece logo abaixo do braço da estilista (imagem 8). Pela sobreposição das imagens, as duas mulheres compõem (juntas) um movimento único, porém visto em suas etapas cristalizadas no tempo: como se o gesto começasse em Petra e terminasse na mulher pintada por Poussin. Também a perna da mulher da pintura parece (con)fundir-se com a perna de Petra sobre a cama, como se estivesse entre o volumoso vestido cinza.

Nas cenas descritas acima, as posições dos braços ou mãos aparecem no contexto da pintura e desdobram-se na atuação de Petra, como se reverberassem na cena por intermédio dela, por seu corpo-condutor. Mas será pelo olhar da câmera que nos atentaremos aos detalhes e também a partir dele é que faremos esta associação.

A luz e o posicionamento das personagens modificarão nossa forma de perceber a pintura e o espaço narrativo que ela emoldura e amplia. A reorganização do (mesmo) espaço filmico, juntamente com a impressão de foco em todos os planos, fará com que nossa maneira de entrada no cenário se dê de muitas formas. Aqui a imagem da pintura no contexto do filme relaciona-se como as imagens do cinema e nossa memória: a percepção sobre elas nunca será a mesma. Segundo Almeida

(1999), o cinema, ao gerar imagens potentes (imagens agentes) cria e recria realidades históricas, formas de entendimentos, estando estes vinculados tanto às imagens quanto aos intervalos entre elas.

Portanto, não só, frente ao mesmo filme, no mesmo momento, as ideias e a compreensão são muito variadas, como, ao ver o filme várias vezes e anos depois, em momentos diferentes da vida, essa compreensão vai variar e ser diferente. Se o sentido e o significado do filme estivesse estritamente nas cenas vistas igualmente (naturalisticamente) por todos, não haveria discordância de interpretações (ALMEIDA, 1999, p. 38).

A pluralidade de experiências diante do contato com o mesmo filme (com as mesmas imagens) promoverá entendimentos variados, revelando que os significados construídos estariam na memória, isto é, neste intervalo entre aquilo que vemos e aquilo que somos²⁶. No filme de Petra von Kant, as variações na forma de compreensão da imagem irão acontecer ao longo do filme, onde nossos entendimentos sobre as personagens, sobre a estória e sobre o cenário serão continuamente deslocados. O estranhamento e o constante distanciamento provocados pelo filme muito se devem à desestabilidade em relação aos muitos sentidos (possíveis) despertados pela imagem, sem no entanto reafirmar um entendimento único.

Em nenhum momento do filme observaremos o gesto de Midas pela aproximação da câmera (plano detalhe). Nossa percepção será construída em plano geral e o posicionamento de Petra diante da estampa da pintura fará com que as gestualidades de um e de outro sejam percebida sem suas semelhanças – como se uma remetesse à outra. Ao longo do tempo filmico contemplaremos as posições corporais, cores e dimensões presentes na reprodução de Poussin e na cena, relacionando-as através dos figurinos, dos objetos de cena e da

²⁶Segundo o autor, será no “intervalo significativo” (p. 36), entre as cenas, que os significados do filme surgirão, dando sentido ao que está sendo narrado. O entendimento do filme aconteceria “neste intervalo entre as cenas e é histórica, social e individual, particular ao mesmo tempo” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

distribuição das personagens em nossa tela de referência – onde a simetria dos elementos no interior do enquadramento prevalecerá.

Na relação entre pintura e cena, encontraremos no filme de Petra o que poderíamos chamar de cinema-pintura. Sob o nosso ponto de vista, é como se as personagens do filme estivessem, mais uma vez, contracenando com os corpos da pintura. E como se a própria dinâmica do filme em torno da imagem de Poussin nos preparasse para observar a cena final do aniversário de Petra como pintura – onde os corpos das personagens em suas cores, disposições e poses *compusessem* nossa tela fílmica, como se fossem as tintas de Fassbinder para pintar o cinema.

Dessa forma, o uso de uma profundidade de campo reduzida e composta por vários planos de profundidades diferentes permitirá dois movimentos possíveis em relação ao olhar para a tela. O primeiro deles seria a impressão de focalização dos diversos planos contidos na imagem, transformando cena e pintura, juntas, em tela bidimensional. O outro movimento traz a impressão de extensão do espaço da pintura através da distribuição pontual das personagens no cenário, trazendo para diante de nosso ponto de vista, cena e pintura, juntas, como tela tridimensional. Ao mesmo tempo que o espaço cênico – teatral e cinematográfico – é achatado pela dissimulação das distintas profundidades entre os planos, a pintura ao fundo – feita em perspectiva de foco único – expande o espaço em direção fundo, recriando a tridimensionalidade ameaçada pelo rebatimento dos planos do cenário – todos em foco. Cinema e pintura se imiscuem na criação de espaço intermediário, com fortes permeabilidades.



Cama e tapete serão importantes elementos do cenário e por eles nossa percepção do espaço narrativo será modificada. A cama, como dissemos, será lugar de referência para as cenas e, por esta razão, será enquadrada diversas vezes juntamente com a pintura. Na composição da maior parte dos enquadramentos (fixos), Petra será mostrada do colchão para cima (imagem 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10). A cor dos lençóis, geralmente claros, será visualmente associada à cor do tapete do quarto. Dessa forma, ao aparecerem repetidas vezes associados à pintura, cama e tapete aparecerão como superfícies de apoio, de atuação e de referência espacial da narrativa.

Talvez o momento mais representativo em relação à presença da pintura de Poussin no filme seja a sequência do aniversário de Petra (Imagens 11 e 12). Nela, a pintura ocupará o quarto sem estar acompanhada pela cama – que deslocada de seu lugar de referência, aparecerá no ateliê. A cama, retirada de seu lugar *de costume*, ampliará a radicalidade e o deslocamento emocional da protagonista. A memória da imagem da pintura associada ao *chão* claro do lençol ganhará continuidade no tapete, que se tornará o espaço da cena.

Petra aparecerá no início da sequência ajoelhada sobre ele, acompanhada somente pelo telefone. Nas imagens desta sequência, o tapete auxiliará na constituição da imagem pelo foco profundo, que dará a impressão de que cena e pintura são *imagens únicas* (bidimensionalidade). Também o chão será espaço de continuação do desenho da parede, como se nele a continuidade espacial tornasse a pintura tridimensional.

Esta será a sequência onde a reorganização dos objetos de cena será mais notável e expressiva. A parede branca, que anteriormente marcava o sentido da cabeceira da cama, aparece sem o reflexo da persiana ou sem os quadros dependurados ao lado do abajur verde. Destituído dos objetos de cena, o quarto de Petra estará vazio. Nele veremos somente os corpos da pintura e a sombra da estilista projetada pequenina e sozinha na parede branca – como se vissemos o perfil de

alguém mergulhado da cintura para cima no tapete felpudo (imagem 11).

A imagem de Petra, inserida no quarto tornado cubo, inicia o penúltimo ato da narrativa. Na cena, ela aparece completamente bêbada e sozinha ao lado do telefone. A mudança do tempo fílmico aparece estampada na roupa e na peruca loira. É seu aniversário e, a cada vez que o telefone toca, Petra atende desesperadamente como se fosse uma ligação de Karin – mas nunca é ela. Os toques do telefone e da campainha muitas vezes se confundem e, ao longo das cenas, criaremos através de seus sons inúmeras expectativas de que a modelo aparecerá.

Enquanto isso, entram em cena a filha Gabi, em seguida a amiga Sidonie e, por último a mãe de Petra. À medida que o tempo passa, Petra não consegue disfarçar seu sofrimento e evidencia sua crescente frustração destruindo os (poucos) objetos que estão no cenário: ela quebra um copo nas mãos, joga uma xícara na parede, pisoteia o jogo de porcelana sobre a bandeja. Petra destrói a fragilidade das relações montadas neste espaço sem cama, onde o clichê da fala embriagada traz à tona as verdades escondidas na interpretação de seus diferentes papéis: de mãe, de amiga e de filha.

No ato do aniversário, ela interpreta a amante que sofre. Na imagem 12, depois de tantas esperas, o telefone enfim toca e Petra lança-se rapidamente ao tapete para atendê-lo – e mais uma vez não é Karin. Todas as personagens do filme (apenas mulheres) aparecem de alguma forma cercando-a. Observam a cena da estilista que esperneia ao lado da boneca que lembra Karin. No enquadramento, vemos em primeiríssimo plano o sapato e a parte do vestido roxo da mãe de Petra. Sidonie, de pé, posiciona-se em frente ao espaço que divide a pintura e o espaço onde avistamos a escadaria. Marlene aparecerá neste recorte reservado aos degraus da escada; está de pé, parada, também a olhar Petra. Gabi, vestida com um uniforme amarelo, aparece sentada à frente da mulher da pintura.

Nesta montagem coreografada, todas as mulheres assumem posturas corporais que se assemelham a poses *montadas*. Estão, inclusive, praticamente paradas, como estátuas a observarem Petra. Enquanto somente Petra move-se, contemplamos a distribuição dos corpos das personagens e da pintura diante de nosso ponto de vista. A imobilidade das mulheres que a cercam destaca ainda mais sua presença no centro da cena, como num palco de teatro de arena. Quando os movimentos de Petra também se cristalizam (tornando-a estática como as demais personagens) a primeira parte de “Um di felice” da ópera *La traviata* de Verdi começa a tocar, acentuando a dramaticidade da cena e concluindo o penúltimo ato do filme.

Em poses contidas no tempo-espaço do plano, os corpos das personagens e os corpos da pintura aparecem misturados, como se participassem da mesma cena ou como se continuassem a pintura de Poussin. Na montagem desta tela-viva, a nova pintura que se forma através da linguagem cinematográfica reúne no enquadramento todos os elementos que poderiam contar o enredo do filme até o momento. Assim como a tela de Poussin refere-se ao mito de Midas e Baco, podemos enxergar na reunião dos elementos organizados em nossa tela filmica (na imagem 12) o “mito” criado pelo filme de Petra, como se Fassbinder o pintasse na dramaticidade renascentista de Poussin.

Escritos Finais.

Através da experiência de observação das imagens do filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), pudemos vivenciar a estética e a poética de Fassbinder em suas múltiplas possibilidades do olhar. Ao lançar nossas atenções para as diferentes paisagens do apartamento de Petra, foi possível refletir sobre as formas de entendimentos, de interpretações e pensamentos acerca da linguagem cinematográfica e da educação.

O estudo da linguagem e da composição das imagens inesquecíveis que ativam nossa memória pessoal aproxima o cinema e a educação em suas potencialidades, em seus movimentos de expansão e recolhimento, transitoriedades e deslocamentos, estabilidades e instabilidades. É neste sentido que podemos dizer que as imagens participam de nossas memórias e são representativas da maneira como pensamos o mundo.

Almeida (1999) utiliza o termo Educação Visual para definir essa “educação cultural da inteligência visual”. O cinema, por ser expressão cultural que participa de uma Educação Visual, é invenção moderna e representativa da produção artística, cultural e social de nosso tempo. Como *arte da memória contemporânea*, o cinema e suas imagens em movimento modificaram o homem do século XX e sua maneira de olhar para a realidade ao proporcionar outras experiências subjetivas, sob novos olhares e perspectivas, em diversos temas, ângulos, cores, distâncias, ritmos e tempos.

Miranda (2005) afirma que somos educados pelas imagens e sabemos identificá-las porque elas têm memória. Dessa forma, “dizer que algo participa da educação é mostrar que determinado entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar” (MIRANDA, 2005, p.35). Assim, se as imagens nos

oferecem argumentos, se provocam sensações, se compartilham ideias e pensamentos, o contato com diversas propostas de experiências visuais (por meio dos filmes ou outras produções artísticas) permite que revisitemos nossas próprias concepções de mundo ao contrapor as imagens vistas com nossas imagens interiores, com a nossa memória.

O estudo das imagens do filme buscou traçar como as sensações em relação à narrativa foram alteradas pelas diferentes possibilidades perceptivas do mesmo espaço cênico. Foram nas *desestabilidades* provocadas pelas imagens do filme de Petra von Kant que entradas e formas de imaginar o filme, de expandir e encolher o espaço cênico (com ele e para além dele) aparecem em cenários que são os mesmos mas, ao mesmo tempo, são também diferentes. Em planos que se transformam numa mesma perspectiva e em perspectivas que se transformam em diferentes focos, cortes, aproximações e distanciamentos.

Por suas múltiplas possibilidades de reverberações, entendimentos e imersões, a imagem cinematográfica torna-se poesia. Bachelard (1974) destaca que a poesia é uma alma inaugurando uma forma: “a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, deleitar-se com ela” (p. 345). No filme de Petra von Kant, o quarto de Petra aparece em suas constantes mudanças de *alma*, de paisagens. Por elas experimentamos as constantes alterações de percepção do cenário que torna-se célula, armadura, universo.

Movimentos de câmera, combinados à movimentação das personagens entre os elementos fixos que compõem o cenário – parede-vazada, espelhos e pintura – transformaram constantemente nossa referência espacial e nossa percepção narrativa, tornando a impressão de estabilidade no filme algo instável.

No filme de Petra von Kant, habitamos e somos habitados por/pelas imagens. Através da lente de Fassbinder, os objetos, as cores, as luzes, os gestos, os textos e as texturas lembram o teatro, entremeiam-se à pintura, potencializam-se com a música – revelando,

assim, a influência de linguagens variadas na criação audiovisual. Ao desvelar a permeabilidade do cinema em relação às outras artes, Fassbinder aponta o cinema como um movimento de educação. A experiência da estabilidade instável provocada pelo filme de Petra aproxima-nos do próprio ato de conhecer e de pensar o mundo, onde aprender é pensar sobre e sob várias linguagens. É ser despertado por elas a construir um entendimento a partir de seu próprio olhar, de suas imagens, de suas experiências e sensações para, em seguida, desestabilizá-las novamente.

Referências.

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- _____. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- _____. *Educação visual para os fins do mundo*. 2011. Disponível em: www.ufuscar.br/rua/site/?p=3821. Acesso: Mar./2011.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- _____. & MARIE. *Dicionário Teórico e crítico do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os Pensadores XXXVIII*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: As mutações do olhar – O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BAER, Harry. *A vida sufocante de Rainer Werner Fassbinder*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BALÁZS, Bela. Subjetividade do objeto. In: Xavier, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (1935-1936). In: Benjamin, W., *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CÂNEPA, Laura. Cinema Novo Alemão In: MASCARELLO, F. (org) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- COPPOLA, Gabriela Domingues. *Educação do vestir: roupas, memória e cinema*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (dissertação de mestrado).

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

FASSBINDER, R. Reagir ao que se vive In: TÖTEBERG, M. (org.). *Rainer Werner Fassbinder: A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FRESQUET, Adriana (org.). *Imagens do desaprender: uma experiência de aprender com o cinema*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ: 2007.

FRESQUET, Adriana e XAVIER, Márcia (orgs.). *Novas imagens do desaprender: uma experiência de aprender cinema entre a escola e a cinemateca*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ: 2008.

GOMBRICH, E. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *A História da Arte*. São Paulo: LTC Editora, 2002.

JESUS, Adilson Nascimento de. *Literatura e dança: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996. (tese de doutorado).

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KATZ, Robert. *O amor é mais frio que a morte: a vida e o tempo de Rainer Werner Fassbinder*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *A educação da face: o cinema e as suas paixões*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2000. (Tese de doutorado)

_____. A educação do olho. *Cadernos Cedes*, Campinas, n. 54, p. 28-40, ago.2001.

_____. A fisionomia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar. *Pro-posições*, vol. 16, n. 2 (47) – maio/ago., p. 15-35. Campinas: 2005.

_____. Comenius e o silêncio da imaginação In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de & MELLO, Suely Amaral (orgs.). *Territórios da infância: linguagens, tempos e relações para uma*

pedagogia para as crianças pequenas. Araraquara, SP: Junqueira e Marin, 2007.

_____.; COPPOLA, G. D.; RIGOTTI, G. F. *A educação pelo cinema*. 2006. Disponível em: http://artigocientifico.uol.com.br/uploads/artc_1153335383_47.pdf
Acesso: dez./2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, W. A tela dividida: fronteiras no filme “A marca da maldade”. *Pró-Posições*, vol. 9, n. 1 (25), p. 161-171. Campinas, 1999.

_____. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. *Pró-Posições*, vol. 20, n. 3 (60), p. 17-20, set./dez. Campinas, 2009.

_____. Vídeos, resistências e geografias menores: linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. *Terra Livre*, vol. 1, n. 34, Ano 26, p. 161-176, jan./jun. São Paulo, 2010.

_____. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: MARANDOLA Jr.; HOLZER; OLIVEIRA. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012 (capítulo de livro no prelo).

PAIVA, S. J. H. *O cinema-teatro de Fassbinder*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (dissertação de mestrado).

PASOLINI, P. P. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas, In: LAHUD, M. (org.). *Os jovens infelizes – Antologia de ensaios Corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PROUST, Marcel. *O caminho de Swann* (Em busca do tempo perdido – vol. 1). São Paulo: Globo, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos In: SANT’ANNA, D (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SOARES, C. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas In: SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TÖTEBERG, M. (org.). *Rainer Werner Fassbinder: A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1984.

_____ (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

_____ *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____ Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. *Educação & Realidade*, vol. 33, n. 1, p. 13-20, jan./jun. 2008.

FILMOGRAFIA

As Lágrimas amargas de Petra von Kant (Die Bitteren Tränen der Petra von Kant). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1972.