

primeiro é influenciado pelos filmes franceses de gângsters e de filmes de Hollywood. Sobretudo Raoul Walsch e John Huston. Naquele tempo achei-os algo políticos. Filmes sobre Baader-Meinhof eu não teria podido fazer. E o que Chabrol fez em *Nada* [1974] achei completamente falso. Ele não fez nenhum filme sobre anarquistas. Eu esperava muito de Chabrol, por isso me decepcionei muito com o seu filme, achando-o até cínico.

— *A atitude de Chabrol é, em parte certa, principalmente a crítica aos anarquistas que usam os mesmos métodos usados pela sociedade que querem mudar.*

— Sim, mas, mesmo usando esses métodos, eles vivem à margem da sociedade e jogam com sua vida e sua liberdade. Daí vem um grande sentimento de angústia e desespero que Chabrol em *Nada* ironiza, o que é o seu erro. Este desespero pode ser produtivo, mas ver alguma coisa de positivo nele é impossível para Chabrol.

3. Mais cedo ou mais tarde os filmes devem deixar de ser filmes

Entrevista com Hans Günther Pflaum
sobre *O Medo Devora a Alma*

— *Senhor Fassbinder, o senhor conta neste filme uma estória comum, simplificada a ponto de parecer provocação. Haveria uma intenção didática nessa redução dos conflitos a sua expressão mais simples?*

— Acho que quanto mais simples são as estórias, mais verdadeiras serão. Muitas estórias têm como denominador comum uma estória tão simples quanto esta. Se tivéssemos tornado o personagem de Ali mais complicado, os espectadores teriam ainda maior dificuldade de digerir a estória. 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 estória 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 estória é tão simples quanto esta. Considero que as pessoas devem encontrar por si mesmas meios de mudar; pode-se, é claro, proceder de maneira estritamente ideológica, mas isto já não funciona tão bem com o grande público.

— *Mas a simplicidade deste filme não poderia, pelo contrário, fornecer ao espectador um pretexto para desligar-se da estória, dizendo: "Na realidade as coisas não são tão simples"?*

— Temos a possibilidade, somos mesmo obrigados a nos desligar dela, não em detrimento do filme, mas em benefício de nossa própria realidade — considero que é isto o essencial. Mais cedo ou mais tarde os filmes devem deixar de ser filmes, deixar de ser estórias para se tornarem reais, de modo que nos perguntemos o que isto tem a ver exatamente com nosso caso, com nossa vida. Acho que com este filme cada um se vê obrigado — pois o amor dos dois personagens surge com tanta clareza, com tanta pureza — a passar em revista suas próprias relações com as pessoas negras e também com as pessoas mais velhas. Considero isto algo de absolutamente essencial. E em se tratando de questões como estas, nunca seremos suficientemente simples.

— *Por outro lado, esta simplicidade tem um efeito incrivelmente provocador: por exemplo, quando Ali está sentado no apartamento de Emmi, vemos o grande apartamento, solitário e vazio, uma mulherzinha solitária, e ele fala de seu quarto, que divide com mais cinco pessoas. A pergunta que espontaneamente nos fazemos é se Ali não deveria mudar-se para a casa de Emmi.*

— Sim, também quisemos preservar esta simplicidade até o fim, para que o tempo todo as pessoas pensem: na realidade, várias soluções seriam possíveis. Não considero que o homem seja incapaz de mudar. E isto também já está presente na estrutura do filme: as pessoas começam a pensar que as coisas iriam muito melhor se fossem um pouco diferentes. E se pensarmos bem, as coisas sempre vão um pouquinho melhor. Não me sinto capaz de traçar um vasto quadro ideológico, o que tampouco é a minha tarefa: outros estão melhor qualificados para isto, e também mais à vontade. O que me interessa são as pequenas possibilidades, pois a este respeito tenho lá minhas idéias e também porque acho apaixonante.

— *Dessa forma o senhor certamente facilita as coisas para muitos espectadores.*

— Sim, fizemos a mesma experiência com o seriado de TV *Oito Horas Não Fazem um Dia*: quanto mais simples as estórias, mais os espectadores podiam extrair alguma coisa delas. A crítica, dos intelectuais e de pessoas de esquerda, ao afirmar que tudo isso ia

de encontro à realidade não procedia, pois para o espectador fazia sentido, já que ele podia transferir o que via para o contexto de sua própria vida. E quando a arte — ou seja lá como a chamem — aproveita uma oportunidade de trazer as pessoas a um debate, então ela atingiu o seu ponto máximo.

— *Até que ponto podemos encontrar em O medo devora a alma o que o senhor conhece dos filmes de outros cineastas? Estou me referindo sobretudo, é claro, aos filmes de Douglas Sirk.*

— É verdade, Sirk está realmente presente em tudo que faço, desde que comecei a ver seus filmes e a tentar escrever sobre ele. Não Sirk propriamente, mas o que aprendi com ele. Sirk contou-me o que lhe disseram os chefões dos estúdios de Hollywood: os filmes precisam ser vistos em Garmisch-Partenkirchen, em Okinawa e em Chicago. Pois pense bem no que pode ser o denominador comum a todas estas pessoas. Além disso, para Sirk, havia uma outra coisa importante, e à qual renunciaram muitos outros cineastas em Hollywood — fazer com que este denominador comum se ajustasse a ele, com sua própria personalidade, ou seja, não filmar apenas “para o público” como se faz freqüentemente aqui neste país, fazendo filmes de que ninguém gosta: esses filmes eróticos e de entretenimento que os produtores julgam agradar ao público, mas que eles mesmos detestam. E é esta a diferença entre os filmecos de Sirk e os de Vohrer.* Sirk fez poucos filmes de que se envergonhasse, e isso me impressionou muito.

— *A decupagem dramaturgica da estória de O medo devora a alma também me lembrou Sirk. Na primeira metade do filme, o casal enfrenta problemas externos, mas que produzem um efeito estabilizador entre eles. Somente quando cessa a pressão externa é que os protagonistas (e com eles o filme) começam a se preocupar com os conflitos internos que todo casal enfrenta.*

* Alfred Vohrer, cineasta alemão (1929) que após a Segunda Guerra Mundial adaptou romances de E. Wallace, K. May e J.-M. Simmel, dedicando-se à TV a partir de 1978. (N.T.)

— Exatamente, mas isto não é Sirk, a vida é que é assim. As coisas realmente são assim nas minorias, entre os marginais, etc.: enquanto sofrem a pressão do mundo exterior, eles não se defrontam com os problemas que lhes são próprios, pois estão quase sempre preocupados em se proteger do exterior e em desenvolverem uma espécie de solidariedade. Foi extremamente difícil, enquanto escrevia, resolver esta questão. Perguntava-me como era possível que todas aquelas pessoas acabassem aliviando a pressão que exerciam sobre os dois personagens.

— *Qual seria então o sentido da seqüência final, quando Ali entra em colapso, com uma úlcera no estômago, e o médico do hospital explica que este diagnóstico é freqüente em trabalhadores imigrados? Não teríamos aí o surgimento de uma realidade completamente diferente no filme?*

— Esta seqüência reflete a realidade. A informação me foi dada por uma médica que trabalha num hospital; ela contou-me todo o processo, e eu pude imaginar muito bem a coisa toda. Esta realidade absolutamente autêntica da imigração, que ainda por cima os trabalhadores imigrados têm agora de assimilar, realmente interfere no filme... O final dessa estória, absolutamente pessoal e de que gosto imensamente, foi feito para intervir na realidade e, sobretudo, na cabeça das pessoas.

— *Quanto tempo duraram as filmagens?*

— Foram necessários dezoito dias para a filmagem, ou seja, aproximadamente quatro semanas de trabalho.

— *O ator principal identificou-se com o papel?*

— Sim, ele se identificou muito; Brigitte Mira também se identificou muito com seu papel, pois na vida real ela teve um relacionamento muito semelhante com um homem mais jovem. É claro então que ela percebe a reação das pessoas.

— *Parece que o senhor teve realmente uma sorte enorme com Brigitte Mira. Por que começamos de repente a encontrar em seus fil-*

mes — e em alguns filmes de seus colegas — tantos atores de outros tempos?

— Eu tinha muitas dificuldades com os atores da nova geração. Hanna Shygulla, por exemplo, começou de uma hora para outra, depois de uns quinze filmes, a se mostrar estranha e a fazer exigências absolutamente impossíveis de satisfazer num trabalho como este. Talvez ainda seja possível fazer coisas assim no teatro ou em um trabalho de grande fôlego. Mas num filme simplesmente não são possíveis todas essas estórias de igualdade e outras mais. Seria necessário inventar um material cinematográfico mais barato, ou sei lá o quê. Além disso, um belo dia veio-me simplesmente a vontade de trabalhar com pessoas interessadas em ganhar dinheiro, pessoas que fazem bem o seu trabalho e não me atormentam. E descobri que com certas pessoas, por exemplo Karlheinz Böhm em *Martha* ou Brigitte Mira, acabamos por desenvolver um relacionamento absolutamente pessoal. Relações muito semelhantes às que vivi no antigo antiteatro e com suas superestrelas. Com a diferença de que Böhm ou Mira eram muito mais concretos no trabalho. Pretendo manter as coisas assim daqui por diante.

— *Isto terá modificado seu trabalho de cineasta? Encontramos certa linguagem do antiteatro à qual Brigitte Mira, por exemplo, teve dificuldades de se adaptar. Sua série de TV também nos lembra o antiteatro.*

— Fink sempre fala assim, não mudou nada. Tive de discutir com Luise Ulrich e de trabalhar duro, pois fazia questão de contar com ela.

— *Vendo Brigitte Mira, tive a impressão de que algo de novo também estava acontecendo precisamente com os atores.*

— Concordo, mas a razão disso foi o relacionamento entre mim, Mira e o filme. Mira entrou no filme por razões absolutamente pessoais, mas não é do tipo de pessoa que pensa que deve se envolver com tudo o que faz. Ela também faz muitas coisas que lhe são totalmente indiferentes, mas que lhe permitem simplesmente ganhar mais. Mas neste caso havia para ela algo com que podia envolver-

se, à parte questões de cachê ou de glória. E foi isto que, muito curiosamente, tornou-a interessante também para mim. Eu nunca trabalhei com atores da forma como trabalhei com esses dois em *O medo devora a alma*. Filmei cada plano, ou quase, dez, quinze, vinte vezes, o que nunca teria feito antes; desta vez, quis extrair deles o máximo a cada instante.

— *Trabalhando como diretor de teatro, o senhor pretende continuar fazendo filmes?*

— Naturalmente. Gostaria, isto sim, de filmar menos, dois filmes por ano são o bastante. Meu sonho é fazer um para a televisão e um para o cinema.

— *Que relações existem entre o cinema e o teatro, em seu trabalho? Um trabalho teatral exerce alguma influência sobre o filme que o segue? Um filme tem algum efeito sobre a direção teatral?*

— No início, minha posição era bastante radical. Dirigia montagens teatrais como se fossem cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro; fiz isto com enorme obstinação. Mas depois comecei a proceder de outra forma. A coisa mais importante para mim, no teatro, é entender-me bem com as pessoas, e também neste caso devo reconhecer em mim o mérito de saber trabalhar melhor com os colegas do que muitos outros. Em vez de fazer uma pausa entre dois filmes, instalo-me num teatro e produzo uma montagem a baixo custo. E assim descubro coisas muito diferentes. Com Karlheinz Böhm, por exemplo, trabalhamos maravilhosamente durante as filmagens de *Martha*. Éramos rápidos e concretos, e nos entendemos às mil maravilhas. Depois, fizemos teatro durante sete semanas, em Berlim, e abriu-se um abismo entre nós: descobrimos de repente que mal podíamos nos falar. É verdade que havíamos trabalhado num filme todos os dias, da manhã à noite, mas foi somente no teatro que percebemos que em nossas relações éramos ambos extremamente fechados. Bem que gostaríamos de conversar. Considero essas experiências absolutamente essenciais.

— *Nesse intervalo o senhor já realizou dois outros filmes, Martha e Fontane Effi Briest. O senhor já tem novos planos para 1974?*

— Sim, vou fazer um filme com base em *Hedda Gabler*,* e depois... quero fazer um filme, ainda não posso explicar como será.

— *O senhor está me deixando curioso.*

— É difícil dizer. Vou tentar fazer um filme sobre mim, como seria se eu não tivesse nenhum sucesso. Procuo descobrir que tipo de homem eu me teria tornado nesse caso. De qualquer forma eu tentaria ganhar a vida no terreno da cultura. Suponhamos que eu não tivesse a possibilidade de fazer filmes ou teatro, talvez tivesse me tornado diretor radiofônico. É disso que o filme trata: de um jovem que realiza peças radiofônicas. Ele provavelmente teria as mesmas doenças que eu, pois essas doenças vêm de uma época muito antiga, e as mutilações espirituais seriam provavelmente semelhantes, apenas se manifestariam de forma totalmente diferente. Ou então há coisas que o prejudicam e que em meu caso não são obstáculos. Esta idéia está me deixando impaciente atualmente — preciso fazer este filme de qualquer maneira. Vai-se chamar *Die täglichen Launen der letzte Gewissheit* [Os Humores Cotidianos da Última Certeza].

Fevereiro, 1974

* Fassbinder havia montado a peça de Ibsen em Berlim, dezembro de 1973, mas a transposição para a tela acabou não se concretizando. (N.T.)