

## O MELODRAMA DE RAINER FASSBINDER EM *MEDO DO MEDO*

Gabriel Wirz Leite<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo visa analisar o filme *Medo do medo*, do cineasta alemão Rainer Fassbinder (1945-1982), lançado para televisão em 1975, discutindo principalmente a forma do melodrama utilizada por Fassbinder, além de aspectos pertinentes à teoria do drama que podem ser vistos no filme, assim como a relação do cinema com o teatro. Para isto, os trabalhos de Bazin (1991) e Betton (1987) auxiliam a compreender as proximidades da arte cinematográfica com o gênero dramático, levando em conta que muitas das características do drama serviram para o cinema desde o seu surgimento, como aspectos de montagem cênica e a notável quantidade de tramas adaptadas a partir de peças clássicas. O melodrama faz parte do rol de gêneros tidos como menores, tanto na sua forma teatral quanto nas formas cinematográfica e televisiva, esta última notável em produções latino-americanas. A partir de um gênero tido como de narrativa banal e de personagens simples, Fassbinder subverte tais concepções ao criar uma rica produção tanto em termos técnicos e estéticos próprios do cinema e da encenação, quanto através de uma profunda personagem principal - que leva a discussões envolvendo a esfera da vida privada e mesmo profundidades psicológicas, ao evidenciar angústia e melancolia nesta protagonista.

**Palavras-chave:** melodrama, Rainer Fassbinder, teatro, cinema.

Desde o seu surgimento o cinema manteve fortes ligações com a literatura e com as artes cênicas, não só utilizando muitas das suas obras clássicas para adaptação em tela – o que em si evidenciava uma necessidade de afirmar a nova arte da imagem em movimento –, mas recorrendo a muitas das técnicas do teatro em sua produção. Muitos filmes das décadas de 1920 e 1930, quando predominava a era do cinema mudo, chegavam a ser considerados como *teatro filmado* por conta de suas composições técnicas, termo que frequentemente tinha teor pejorativo.

Muitos dos teóricos e críticos da arte cinematográfica discorreram sobre a importante relação do cinema com o teatro, como o francês André Bazin. Em seu livro *O cinema – ensaios* (1991), Bazin afirma que “[...] as relações do teatro e do cinema são mais antigas e mais íntimas do que geralmente se pensa e, sobretudo, que não se limitam ao que comum e pejorativamente se designa sob o nome de ‘teatro filmado’” (BAZIN, 1991, p.127), para contestar a visão pejorativa que costumava ser feita à arte

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura e Cultura – UFBA, sob orientação do prof. Dr. Antonio Marcos Pereira. Gabrielwirz451@gmail.com.

cinematográfica e a sua relação com as artes cênicas. O cinema se constitui como uma arte completa, assim como o teatro, e as próprias características de suas obras serviriam para intensificar a potência dramática das mesmas.

Seja em filmes como *A paixão de Joana d'Arc*, de Dreyer, filmado em primeiro plano, ou até mesmo em faroestes como *No tempo das diligências*, de John Ford, no qual podem ser encontradas fortes características trágicas em sua temática e enredo, é possível ver a forte ligação entre o cinema e o teatro. A construção do cenário é importantíssima em ambas as artes, sendo possível encontrar em filmes mudos aspectos pertinentes ao teatro como a representação, uma realidade verossímil ou identidade com a natureza. Até hoje os parâmetros do drama aristotélico são encontrados na estrutura de muitas das obras cinematográficas, principalmente as que circulam com alta visibilidade nos grandes circuitos: unidade, totalidade, causalidade e verossimilhança.

Muitos dos grandes cineastas foram também grandes artistas do teatro, como Welles e Bergman, que não meramente filmaram adaptações de textos teatrais clássicos, mas realizaram grandes obras cinematográficas a partir de grandes peças. Betton, em *Estética do cinema* (1987), também evidencia a forte ligação entre o cinema e o teatro:

Somos obrigados a constatar as relações íntimas entre o teatro e o cinema. Neste como naquele, encontramos, principalmente a partir de uns cinquenta anos, a influência de Freud e Pirandello: a importância do inconsciente, os mistérios da personalidade, as relações do real e do imaginário, etc. Os graves problemas relacionados à incomunicabilidade entre os seres, à impossibilidade de amor e de captar o Eu verdadeiro, os dramas da solidão em qualquer circunstância, da dificuldade de viver, do homem em sua infinita diversidade e mesmo da angústia diante da absurdidade da vida, podem ser encontrados em Salacrou, Anouilh, Adamov, Strindberg, Billetdoux, Beckett, Ionesco, Montherland, Camus, Lorca, Alberti, assim como em Antonioni, Fellini, René Clément, Bergman, etc. (BETTON, 1987, p.111-112).

Alguns dos temas referidos por Betton podem ser encontrados em *Medo do medo*, de Fassbinder, como a problemática dificuldade de captar um Eu, a solidão e a angústia perante a vida. O cineasta alemão realizou uma vasta produção cinematográfica, ao ponto de realizar em média um filme por ano, às vezes dois, e muitos deles evidenciavam uma experimentação com o gênero melodrama, forma que no cinema se associa frequentemente ao cineasta Douglas Sirk, por quem Fassbinder nutria forte admiração. O melodrama é frequentemente compreendido como uma obra de simplificação de forma com um forte apelo aos sentimentos e à compreensão deles, tendo uma íntima relação com a música.

No teatro, o melodrama “apresenta uma trama de ações sérias e trágicas, tendo em comum com o *vaudeville* a intercalação de números musicais” (OROZ, 1999, p.20). Ao longo de suas mutações, envolvendo relações com o drama burguês, relações com as massas e com públicos como o proletariado, o melodrama manteve como características suas um sentimentalismo de cunho conservador e ações trágicas envolvendo as paixões de personagens criadas arquetipicamente como boas, tendo um desfecho recompensador ao final das obras. Nas palavras de Oroz, “o sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama cinematográfico. Tal como as paixões suaves e a virtude recompensada povoaram seu universo argumentativo” (OROZ, 1999, p. 20).

Disso, surgiam obras que tinham como pano de fundo uma história com uma forte oposição entre vilões e mocinhos, por meio do forte apelo sentimental de cunho conservador, e com finais moralizantes em que as personagens tidas como boas eram recompensadas por seus tormentos provocados pelos vilões. O bem triunfava e o mal tinha o seu devido castigo. Essa estrutura remetia, inclusive, ao mito do bom selvagem de Rousseau.

A indústria cinematográfica norte-americana valeu-se desses preceitos para produzir um código moralizante na realização dos seus filmes, em que coisas tidas como más e em conflito com a moral, tais como crimes, maldade, etc., não deveriam ser engrandecidas e provocar o interesse do público. O melodrama se constituía, então, tendo como características básicas “caracterizações simples, elevado interesse dramático, ação constante e situações claras e fortes” (OROZ, 1999, p.33). Era notável como o melodrama teve um forte apelo popular se relacionando com as massas, servindo como um entretenimento que acabava por representar uma educação sentimental moralizante para os indivíduos, de acordo com as convenções morais e sociais dos lugares onde essas obras eram produzidas.

Fassbinder viu o melodrama, que acabou se tornando um gênero desvalorizado esteticamente, principalmente nas produções latino-americanas – vemos isso com as telenovelas, por exemplo -, como uma potente forma de crítica social e de valores, chegando a subverter normas estéticas e sociais através do referido gênero. Os personagens nos filmes de Fassbinder são frequentemente sujeitos considerados marginalizados, como travestis, prostitutas, pessoas viciadas em drogas, homossexuais criminosos e imigrantes. Para Judith Mayne, em um artigo de crítica sobre cinema

intitulado *Fassbinder and spectatorship*, “o uso de Fassbinder do melodrama hollywoodiano convida a uma consideração da significância social da cultura popular e um alcance ao qual o fator de entretenimento pode funcionar de forma crítica<sup>2</sup>” (MAYNE, 1977, p.65, tradução minha).

Em *Medo do medo*, vemos um exemplo do uso subversivo que Fassbinder fez do gênero melodramático: o filme conta a história de Margot – interpretada por Margit Carstensen, atriz que participou de outras produções do cineasta -, uma típica mãe de família conforme as convenções sociais conservadoras, que acaba por passar por intensos processos psicológicos durante e após a sua gravidez, levando-a a pensar que está enlouquecendo, assim como as pessoas que convivem ao seu redor. A família de Margot é construída como uma tradicional família burguesa: o marido é um árduo trabalhador, e, junto a ele, ela convive com a sua filha pequena enquanto desempenha o seu papel de dona de casa, em meio às constantes agressões feitas pelo marido, por sua sogra e por sua cunhada. Margot representa quase uma *Madame Bovary* contemporânea, vivendo um intenso estranhamento de si mesma, em meio a adultério, psiquiatria, doses de álcool e inúmeros comprimidos de Valium, medicamento ansiolítico usado para tratar distúrbios de sono e de humor como a depressão.

O filme já começa com uma exposição da família: Margot está cozinhando, a filha penteia uma boneca, enquanto o seu marido tranquilamente lê um jornal sentado em uma poltrona fumando um cachimbo. Margot afirma que se sente disposta para caminhar, mas sumariamente sofre uma censura fria e seca do marido, que afirma ter que trabalhar e muita matemática para estudar. A câmera se foca em Margot, que, numa apática porém afetada fisionomia, repete a palavra matemática, soletrando-a de forma baixa e fraca. Neste sentido, podemos compreender a palavra matemática funcionando como um *rebus*, um significante mordaz que atinge a mãe e mostra a crueza paternal, uma palavra que interrompe e paralisa o pensamento, o que nos remete ao teatro da crueldade de Artaud. Vejamos o que escreve o próprio Artaud em *O teatro e seu duplo*: “Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana” (ARTAUD, 2006, p.76).

Novamente o marido censura Margot, quando ela decide fazer um bolo após uma resposta negativa da filha em relação à caminhada. Esse momento é seguido por uma

---

<sup>2</sup> Fassbinder’s use of Hollywood melodrama invites a consideration of the social significance of popular culture and the extent to which the entertainment factor can work in a critical way (MAYNE, 1977, p.65).

marcante cena: a câmera faz um *close* em um espelho fragmentado, mostrando em duas das suas três divisões o rosto de Margot, e na da extremidade direita a parte traseira de sua cabeça revelando o seu cabelo de forma desfocada. Margot indaga-se: “Então essa sou eu. Eu. Eu? O que é isso? O que é isso, eu? ”. Lembremos dos versos finais do poema *Retrato*, de Cecília Meirelles: “Em que espelho ficou perdida/ A minha face? ”.

Tal momento nos remete novamente ao teatro da crueldade de Artaud: um objeto, um espelho utilizado na montagem cênica, se faz presente em uma passagem que ocorre um estranhamento do eu, em que a personagem nem sequer acaba por saber o que significaria um “eu”. Esse estranhamento é algo presente na obra de Strindberg, e, ao discorrer sobre aspectos contraditórios entre o drama de estação do dramaturgo sueco e o seu aspecto expressionista, Peter Szondi escreve:

Mas essa contradição é o paradoxo da própria subjetividade: sua auto-alienação na reflexão, a objetivação do eu sob seu próprio olhar, a conversão da subjetividade potencializada em algo objetivo. Que o inconsciente depara com o eu consciente (isto é, o eu que se torna consciente de si) como um estranho é o que revela a psicanálise já em sua terminologia, na qual o inconsciente se apresenta como o *id*. Desse modo, o indivíduo isolado, que se refugia em si mesmo ante o mundo que se tornou estranho, volta a se defrontar com o estranho (SZONDI, 2001. p.62).

Em uma cena seguinte, Margot se senta no colo do marido, afirmando estar histérica devido a sua gravidez, pedindo-lhe que concorde com a sua afirmação sobre estar histérica. Cruelmente, o marido faz outra censura: “Vocês dois no meu colo, mesmo um homem forte não aguentaria”. Com um pano de fundo de música clássica, e as emotivas e cabisbaixas expressões corporais da personagem principal, vemos nesta cena um forte apelo ao sentimentalismo característico do melodrama. Margot afirma, indicando a melancolia que pairará pelo filme: “Desde que eu possa sentir a mim mesma, está tudo bem”.

Em outro momento, Margot está deitada na cama, com um olhar vazio. Afirma: “está acontecendo de novo, estou enlouquecendo”. O bebê, já nascido, acorda, ela se levanta para verificar o que está acontecendo, e, novamente, o marido a censura, culpando-a pelo que está acontecendo. Fassbinder constrói uma marcante e sentimental imagem: enquanto Margot deita na cama de forma fetal após a censura do marido, fica evidente na cena um quadro de Maria segurando Jesus.

O forte apelo sentimental do filme se faz presente também na forma cruel que a família do marido de Margot se relaciona com ela. Tanto a sogra, denominada simplesmente como *mãe* durante todo o filme, como a sua cunhada, Lore, a tratam mal

repetidas vezes. Em uma cena, após criticarem Margot não se alimentar – o que já indicaria a depressão pela qual a personagem estava sofrendo –, afirmam: “Você e Bibi (a filha) podem almoçar conosco. Temos sobras de pato e repolho”. O que restaria a Margot seriam as sobras, enquanto um *close* é feito em seu rosto cabisbaixo.

Ao longo do filme ocorrem diversas passagens, que inicialmente se dão com reflexos vistos em espelhos, em que a imagem fica turva enquanto a personagem vê o seu reflexo, indicando momentos nos quais a sanidade poderia estar comprometida e o indivíduo estranhava a si. Fora Margot, isso ocorre em um momento com um dos personagens secundários do filme, o sr. Bauer, vizinho tido como excêntrico e desequilibrado. Em uma cena, o sr. Bauer começa a seguir Margot e a filha, quando a filha indaga a mãe sobre o comportamento peculiar do homem, quando Margot responde prontamente que ele está “doente da cabeça”. A cena termina com o homem olhando para o seu reflexo na pintura de um automóvel, quando a imagem fica turva.

Vemos um outro momento notável que pode ser compreendido como um intenso estranhamento de si, com um ar profundamente melancólico. Enquanto Margot nada em uma piscina, o seu cunhado, Karli, a censura em relação à forma como ela nadava. Margot, desta vez, repreende-o, afirmando com veemência que nadar a ajudava esquecer de tudo. Em seguida, com um *close* na personagem, ela repete lentamente “esquecer de tudo” com um olhar vazio e paralisado, pronunciando a palavra *tudo* de forma soletrada. Tal momento pode ser visto como outra situação em que ocorre um *rebus*, um significante – a palavra *tudo* –, repetido de forma potente pela imagem como a cena é construída, indicando novamente o recorrente estranhamento marcante no filme. A repetição como recurso dramatúrgico, de forma que ocorra um retorno para encontrar um estranho, é algo que também remete ao teatro de Strindberg.

Durante o filme Margot sofre diversas críticas do seu marido, que sustenta frequentemente a mãe e a irmã Lore para sustentar as suas ferrenhas censuras, ao passo em que a sua instabilidade vai tomando maiores proporções. Ela deseja por maiores doses do remédio prescritivo, ao ponto de ceder às investidas do seu médico sobre ela e se envolver numa relação de adultério, em meio a doses cada vez mais altas de bebidas alcóolicas. Em uma determinada cena, Margot diz ao marido que tem medo, medo de algo que ainda não conhece palavra para expressar. Percebemos uma angústia e um sentimento de vazio de proporções gigantescas com essas afirmações, perante o sofrimento da protagonista. Margot, em uma cena, se deita com o marido, abraçando-o, dizendo para si



mesma que precisava se sentir desejada por ele, em meio à indiferença e frieza do mesmo em relação a ela. O seu comportamento fora do que era comum começa a chamar a atenção das pessoas, em meio às ferrenhas bravatas da sogra e da cunhada.

A situação chega a um ponto em que, após ser rejeitada quando afirmara querer estar para sempre com o seu médico, que antes havia lhe feito enormes elogios sedutores, Margot corta os pulsos, simplesmente para chamar a atenção do médico e ter uma desculpa para ir até lá. Este é o ponto em que todos percebem o tamanho desespero dela. Margot diz ao marido que precisa “estar ocupada o tempo todo, caso contrário, eu me olho no espelho e...”, interrompendo assim a sua fala, com um mordaz silêncio e a expressiva face de angústia paralisante. A família diz que ela foi diagnosticada com esquizofrenia, e a levam em uma clínica psiquiátrica, onde Margot se sente imensamente desconfortável. Ao passo em que lhe receitam medicamentos, com uma médica informando ao marido que ela estava “apenas passando por uma severa depressão”, Margot retorna à casa. O filme se encerra com uma cena em que, ela com um sorriso de felicidade artificial, olha para a janela, vendo um caixão sendo levado de fora da casa do vizinho sr. Bauer. As pessoas afirmam que ele havia se enforcado, e a imagem criada pela cena é pungente: como um espectador que observa de longe e indiferente, pelas cortinas, vê o caixão negro sendo carregado por homens para dentro de um carro funerário.

Em *Estâncias* (2007), Giorgio Agamben discorre sobre a melancolia, analisando desde as concepções da antiguidade sobre os humores, dentre os quais o mais nocivo consistiria no melancólico, passando pelas interpretações dos padres católicos, até as suas ligações com os postulados da teoria psicanalítica de Freud. Escreve em um dos momentos:

[...] na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. E assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado. Por isso, não causa surpresa que Freud tenha podido falar, a respeito da melancolia, de um triunfo do objeto sobre o eu, precisando que o objeto foi, sim, suprimido, mas se mostrou mais forte que o eu (AGAMBEN, 2007, p.46).

Por esta ótica, Margot talvez tentasse preencher um vazio através de uma relação afetiva com o seu marido, que acabou lhe trazendo um grande sofrimento pela forma que a tratava, se mostrando como um objeto presente e ausente ao mesmo tempo. Esse processo doloroso culminou num estado psiquicamente abalado, tentando buscar outras formas de suprir o que lhe estava faltando: como o Saturno que devora os seus filhos, a

saturnina personagem foi em busca dos remédios prescritos, às garrafas de bebida até culminar na sua relação extraconjugal com o médico, que só endossava o seu fúnebre e faminto estado melancólico, afinal “não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento” (AGAMBEN, 2007, p.50). A súbita paixão de Margot pelo médico representaria uma projeção de um fantasmático simulacro mental, que a conduziu a outros estados angustiantes culminando na autoflagelação que a levou à clínica psiquiátrica e ao potente final do filme: observa o fatídico fim do seu vizinho por um apático e indiferente sorriso, mesmo após regressar à sua casa e em meio a uma suposta volta à monótona normalidade de sua vida.

Estas reflexões nos levam a ver a potência subversiva realizada por Fassbinder através do melodrama. Mesmo com todas as características próprias do gênero, como o referido apelo ao sentimentalismo, a marcação musical intensa em suas potentes imagens ao longo das cenas, a aparente estrutura simples da fábula, ocorrem atitudes subversivas e potencializadoras de críticas sociais: a personagem Margot não pode ser considerada uma simples arquetípica construção própria dos padrões tradicionais do gênero, se pensarmos na sua intensa dimensão psicológica; Margot não segue um padrão de moralidade tradicional, mas rompe com ele, evidenciando hábitos moralmente criticáveis como a terrível relação com o álcool, o adultério, a ingestão absurda de remédios psiquiátricos e a dita *loucura*, conforme os padrões da ordem discursiva na qual estava inserida, para não dizermos do próprio ocidente. Fassbinder através do melodrama utiliza diversos recursos que remetem à dramaturgia para construir uma ávida crítica social à moral de uma sociedade falida e repressora, por um gênero que ironicamente havia sido postulado como modelador e exemplificador de bons costumes e comportamentos.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e a crueldade**. In: O teatro e seu duplo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.



MAYNE, Judith. *Fassbinder and spectatorship*. *New German Critique*, n. 12, 1977.

Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/487756>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

**MEDO do medo, O.** Direção: Rainer Fassbinder. Produção: Westdeutscher Rundfunk (WDR). Alemanha, 1975. 88min. Son, Color, Formato: 16mm.

MEIRELLES, Cecília. **Retrato**. Disponível em:

<<https://www.escritas.org/pt/t/1505/retrato>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

SZONDI, Peter. **A crise do drama – Strindberg**. In: Teoria do drama moderno (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify. 2001.