



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

FABRÍCIO BATISTA BORGES

**ENTRE TRÊS PAREDES:**

UM OLHAR SOBRE A INTIMIDADE NA PEÇA  
*AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT*

FABRÍCIO BATISTA BORGES

**ENTRE TRÊS PAREDES:**  
UM OLHAR SOBRE A INTIMIDADE NA PEÇA  
*AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanelho

Londrina  
2016

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

B732e	<p>Borges , Fabricio Batista</p> <p>Entre três paredes : um olhar sobre a intimidade na peça As lágrimas amargas de Petra von Kant / Fabricio Batista Borges . - Londrina, 2016. 79 f.</p> <p>Orientador: Andre Luiz Joanilho.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Ressentimento - Tese. 2. Relações amorosas - Tese. 3. Intimidade - Tese. 4. Rainer Fassbinder - Tese. I. Joanilho, Andre Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 830-2.09</p>
-------	--

FABRÍCIO BATISTA BORGES

**ENTRE TRÊS PAREDES:**

UM OLHAR SOBRE A INTIMIDADE NA PEÇA  
*AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joasilho  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profª. Dra. Rosane Kaminski  
Universidade Federal do Paraná - UFPR

---

Profª. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 18 de abril de 2016.

*Para Rique com amor*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. André Luiz Joanilho, pelo apoio e confiança.

Ao professor Dr. Luis Carlos Migliozi e professora Dra. Sonia Pascolati, pela leitura e apontamentos enriquecedores durante a qualificação.

Aos meus pais e irmãs, pelo amor e carinho.

Ao meu namorado Pedro, por me encorajar e ficar ao meu lado em todos os momentos.

Aos amigos Miréia, Marcos, Elaine, Marina, Renata e Caio pela amizade e companheirismo.

À banca examinadora, Profa. Dra. Rosane Kaminski e Profa. Dra. Sonia Pascolati pela disposição em realizar a leitura da dissertação.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos e apoio financeiro.

O amor fino não busca causa nem fruto. Se amo, porque me amam, tem o amor causa; se amo, para que me amem, tem fruto: e amor fino não há-de ter porquê nem para quê. Se amo, porque me amam, é obrigação, faço o que devo: se amo, para que me amem, é negociação, busco o que desejo. Pois como há-de amar o amor para ser fino? *Amo, quia amo; amo, ut amem*: amo, porque amo, e amo para amar. Quem ama porque o amam é agradecido. Quem ama, para que o amem, é interesseiro: quem ama, não porque o amam, nem para que o amem, só esse é fino.

(Padre António Vieira, "Sermões")

BORGES, Fabricio Batista. **Entre três paredes: um olhar sobre a intimidade na peça *As lágrimas amargas de Petra von Kant***, 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objeto peça *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, escrita em 1972 pelo diretor alemão Rainer Werner Fassbinder. Busca-se refletir sobre as relações íntimas da estilista Petra von Kant vivenciadas em seu quarto, as quais são marcadas por paixões intensas como o ressentimento e o desejo de vingança devido a não possibilidade de vivenciar seus relacionamentos. As personagens buscam atingir seus objetivos e usam o outro para conseguir o que desejam. No quarto de Petra não há possibilidade para um amor altruísta e o sentimento é moeda de troca para conseguir os desejos pessoais. Contextualmente, a sociedade alemã retratada por Fassbinder em sua peça viveu um período que ficou conhecido como “A Reconstrução”, entre 1950 e 1970, momento no qual a Alemanha Ocidental recebeu altos investimentos, sobretudo dos E. U. A., e rapidamente refez as cidades destruídas pela guerra, ocasionando o surgimento da classe média. Contudo, os cidadãos não se reconstruíram com a mesma velocidade e o resultado foi a formação de seres ressentidos que não conseguiram refazer suas vidas e seus relacionamentos devido a não adaptação a uma sociedade centrada na individualização do sujeito. Rainer Fassbinder foi um dos artistas alemães que expuseram as feridas não cicatrizadas de seu povo e suas peças e filmes exibem um olhar crítico sobre a vida íntima e sobre os relacionamentos desgastados, marcados incompletude do sujeito, falta de confiança no outro e impossibilidade de encontrar sentimentos que não estejam baseados em interesses próprios. Petra von Kant é representante dessa classe média caracterizada pelo ressentimento e movida por relações sustentadas na posse do outro e no interesse monetário. A peça, de modo geral, traz uma visão pessimista sobre o homem e sobre a impossibilidade de um final feliz para as personagens fassbinderianas.

**Palavras-chave:** Intimidade. Ressentimento. Relações amorosas. Rainer Werner Fassbinder.

BORGES, Fabricio Batista. **Among three walls: a look at the intimate inside the play *The bitter tears of Petra von Kant***, 2016. 79 p. Dissertation (Postgraduate in Letras / Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

### ABSTRACT

This dissertation has as major goal to analyze the play *The bitter tears of Petra von Kant*, written in 1972 by the German director Rainer Werner Fassbinder. It aims to think over the Petra von Kant's intimate relationships experienced in her bedroom, considering that they are marked by intense passions like resentment and the desire of revenge due to the impossibility to live these relationships. The characters want to achieve their own interests and, for this, they use persons to get what they want. Inside Petra's bedroom, there is no possibility to an altruist love and the feeling is a bargaining chip to get personal interests. Contextually, the German society portrayed by Fassbinder in his play lived a moment called "The reconstruction", between 1950 and 1970, when The Western Germany received high investments, mainly by the U. S. A., getting the possibility to quickly reconstruct their destroyed cities after the Second World War. This process causes the emergence of the middle-class. However, citizens were not able to reconstruct themselves in the same speed and they became resentful people who couldn't remade their lives and their relationships in a very individualist society. Rainer Fassbinder was one of the many German artists who exposed their people's wounds. His plays and movies showed a critical view about persons' private life and their hackneyed relationships, marked by the incompleteness of the human being, by the lack of trust and by the impossibility to find feeling without interests. Petra von Kant is a representative figure of this middle-class featured by the resentment and moved by relationships based on possession of people and money relevance. In general, Fassbinder's play brings a pessimist view of the human being and the inability to a happy ending to their characters.

**Keywords:** Privacy. Resentment. Love relationships. Rainer Werner Fassbinder.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>1 A EXPOSIÇÃO DA INTIMIDADE: RELAÇÕES ENTRE AMOR, SEXO E MORTE NA OBRA DE RAINER WERNER FASSBINDER</b> .....	13
1.1 A RECONSTRUÇÃO .....	15
1.2 RAÍZES FINCADAS EM SOLO TEATRAL .....	18
1.3 NÃO EXISTE POSSIBILIDADE PARA UM FINAL FELIZ.....	22
<b>2 UM MUNDO ENTRELAÇADO POR ÍNTIMOS FILAMENTOS: A NATUREZA DOS RELACIONAMENTOS E A INTERIORIZAÇÃO DOS SENTIMENTOS</b> .....	32
2.1 AS ESFERAS DA INTIMIDADE.....	33
2.2 DE FORA PARA DENTRO: O RESSENTIMENTO .....	41
<b>3 “DESCULPE, EU NÃO PRETENDIA SER AMARGA”: AS LÁGRIMAS RESSENTIDAS DE PETRA VON KANT</b> .....	48
3.1 O QUARTO DE PETRA .....	48
3.2 O CASAMENTO COM FRANK.....	54
3.3 O ENCONTRO COM KARINA.....	59
3.4 OS CÍRCULOS E AS QUEBRAS OU O QUE PERDEMOS PELO CAMINHO.....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho de dissertação tem por objeto de pesquisa analisar a peça teatral *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), escrita no ano de 1971, pelo alemão Rainer Werner Fassbinder; trata-se da peça mais conhecida desse dramaturgo e a mais encenada em todo mundo. O objetivo é elaborar uma análise a partir da configuração da intimidade e das relações amorosas vivenciadas pela personagem Petra von Kant, focando no estudo da personalidade ressentida da protagonista e sua incapacidade de superar o passado.

Petra von Kant vive entre três paredes. Nós, o público/leitor, formamos a quarta parede de seu quarto. É a partir dessa observação sobre a personagem que podemos estabelecer algumas relações de proximidade e distanciamento, de identificação ou repulsa, já que o teatro possui a capacidade de nos aproximar de realidades distintas e semelhantes. Assim, sentamo-nos na poltrona da sala de espetáculos e assistimos a representação da vida real dentro da “caixa preta”: essa é a mágica que o teatro possui de deparar e confrontar histórias, vidas e sentimentos.

No primeiro capítulo desta pesquisa, a ideia é evidenciar a exposição da vida e obra do diretor Rainer Werner Fassbinder, as quais se inter-relacionam desde o princípio da sua carreira, criando um misto de ficção e realidade, em que ele constrói suas personagens a partir das suas próprias experiências pessoais. O capítulo trata de Reconstrução da Alemanha Ocidental no pós-guerra, um período conturbado para o cidadão alemão que carregou traumas da guerra, vivendo um presente indefinido com a divisão do país e com a influência capitalista americana, a qual, segundo o historiador Norbert Elias, é terreno propício para o ressentimento social da população. Fassbinder destaca-se por criar uma arte provocativa, por “cutucar” as feridas sociais do povo alemão ao invés de mascarar a realidade através de uma cultura voltada para o entretenimento.

Foi, acima de tudo, o período compreendido entre os anos de 1950 e 1970 que chamaram a atenção de Fassbinder, já que essas duas décadas se apresentavam como uma espécie de telescópio, cujas secções poderiam ser “puxadas para fora” e estendidas de modo a olhar para trás, para a história da classe média alemã e das famílias. “Fassbinder virou-se para o tópico 'Alemanha' fora de uma necessidade premente de compreender o presente: neste sentido, ele era um animal político” (ELSAESSER, 1996, p. 24). Foi a crise da autoridade do Estado, a legitimação do poder institucional e da Lei, bem como do papel simbólico do pai

como chefe da família (como o chanceler Konrad Adenauer) que estabeleceram os termos dos conflitos que marcaram a República Federal.

As características de sua obra, que fizer prova da sua acuidade política e testemunha seu senso de história, é precisamente essa consciência sutil, mas pervasiva de representação sempre gerando um espaço de mídia-realidade. Fassbinder nunca finge ser dando-nos as pessoas como elas "são", mas como eles representam a si mesmos, seja como a imagem que têm de si mesmos ou a imagem que queremos dar aos outros. (ELSAESSER, 1996, p. 23).

Fassbinder aborda em sua obra cinematográfica e teatral seres em reconstrução a partir de uma visão pessimista, os quais são incapazes de recuperação, sem possibilidades para um final feliz. É pelo mundo interior, pela intimidade, que esse diretor construía a visão de uma nação dilacerada por guerras e outras mazelas. Aliados aos momentos políticos, os temas comuns em seus trabalhos são: solidão, medo, desespero, angústia e o enclausuramento do indivíduo; as personagens femininas são quase sempre protagonistas em seus filmes e peças.

A partir da ideia de que o complemento do ser está no outro, em Fassbinder, a possibilidade desse encontro é remota e cheia de frustração. Assim, suas personagens não conseguem se relacionar com o outro, vivendo num estado de solidão; os relacionamentos, em especial os amorosos, são as temáticas preferidas do autor para evidenciar a incapacidade que o homem moderno tem de amar, cuja grande parte da culpa está na sociedade que oprime e escraviza os sujeitos. O próprio diretor declarava em suas entrevistas o motivo para criar personagens complexas e de paixões intensas, que não conseguem se relacionar com o outro e com o seu meio social: "Para mim o amor é o melhor e mais insidioso meio de opressão social" (BAER, 1982, p. 96).

A proposta para o segundo capítulo é, através de diversos olhares interdisciplinares, buscar algumas definições sobre a ideia de intimidade e sobre os desdobramentos dos relacionamentos íntimos; é estabelecido um panorama histórico de como esse conceito foi sendo construído através dos séculos e também como a natureza dos relacionamentos íntimos foi se modificando, principalmente no século XX, quando as mulheres conquistaram seu espaço dentro de uma sociedade dominada pelos homens.

Outra abordagem necessária para compreendermos a poética fassbinderiana é um estudo sobre o ressentimento, na tentativa de melhor analisar o seu universo íntimo, as personagens destruídas internamente, os indivíduos assujeitados. Dentre as diversas paixões existentes na obra de Fassbinder, o ressentimento é uma das mais recorrentes, uma vez que se

apresenta como a paixão dos fracos, segundo Nietzsche (1998), do ser que mantém uma atitude amarga e sem esperanças diante da vida, preso ao passado e impossibilitado de esquecer as possíveis causas da sua infelicidade (KEHL, 2011, p. 44).

Outra característica dessa paixão é a necessidade de anestesiar uma experiência de sofrimento, em que o sujeito encontra a causa de sua consternação sempre no outro, naquele que cometeu a ofensa impossível de ser esquecida ou perdoada. Assim, há no ressentido um bloqueio na descarga de afeto interior, não se libertando das experiências vividas e não afastando o sofrimento da consciência, esta que distingue a sua fraqueza. O ressentimento, a elaboração deste processo reativo que retoma o sofrimento, pode ser identificado nas personagens cíclicas de Fassbinder, que não superam os erros cometidos no passado e vivem num constante estado de fraqueza interior.

No terceiro capítulo, nos posicionaremos como observadores de Petra von Kant e, como espectadores conscientes, compreenderemos a sua solidão e os motivos que a conduziram para um estado de isolamento. Seu quarto é seu mundo e, através de um olhar atento, poderemos testemunhar as fragilidades da estilista. Contudo, ao lançar o olhar, precisaremos de algumas pistas para compreender a sua alma ressentida, encontrando no passado alguns vestígios para desvendar o seu fingimento, a sua fuga.

Por que dói tanto olhar para si mesmo? Por que é tão difícil encarar-se no espelho? Por que procuramos a nossa parte perdida em outra pessoa? O que fez com que nos tornássemos ressentidos com a vida? As perguntas para a personagem também podem ser estendidas para a nossa própria condição. Era o desejo de Fassbinder, ao criar personagens tão complexas e simples ao mesmo tempo, que pudéssemos refletir sobre os nossos sentimentos.

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 a 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. (FASSBINDER, 1988, p. 29).

A solidão de Petra não é diferente da nossa; o isolamento da estilista não é em vão, é voluntário e em seu íntimo encontraremos um ser solitário, magoado com a vida e incapaz de reconhecer a si mesmo como responsável pelas próprias decisões. A sua dificuldade em se conectar com o mundo externo também é a mesma para o contato com o seu interior: nada pode torturar mais que os próprios sentimentos.

Petra sabe que o amor pode ser uma experiência de liberdade, mas é incapaz de colocar sua teoria em prática. Assim, poderemos refletir sobre o movimento descrito por Thomas Elsaesser, segundo o qual as personagens Fassbinderianas caminham entre círculos viciosos e sobrevivem à custa de um recalque de sentimentos.

## **1 A EXPOSIÇÃO DA INTIMIDADE: RELAÇÕES ENTRE AMOR, SEXO E MORTE NA OBRA DE RAINER WERNER FASSBINDER**

Poucos artistas viveram sua vida privada mais publicamente que Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e raros tiveram uma existência intimamente ligada à sua produção artística. Ele transportou para os palcos e telas as suas relações amorosas e frustrações, fazendo com que devido a essa proximidade de vida e obra fosse julgado muitas vezes pelos críticos de teatro e cinema. O nome de Fassbinder era também frequentemente encontrado em páginas policiais, como ligado ao suicídio de dois amantes ou devido às constantes brigas entre a sua equipe de trabalho, que ele considerava como uma verdadeira família, a qual era formada por ex e futuros amantes, ex-esposas, incluindo a própria mãe, que participou de 23 filmes.

É como se Fassbinder reconhecesse em si, transportando às suas personagens, as próprias contradições do sistema, tratando de externá-las nas peças e filmes que realiza com nuances incômodas, despertando com isso por vezes a antipatia simultânea de polos politicamente opostos da sociedade. (PAIVA, 1998, p. 107).

Fassbinder assumiu publicamente a sua bissexualidade e trouxe para sua obra questões polêmicas como a diversidade sexual, preconceito racial e a xenofobia. Faleceu precocemente aos 37 anos devido a uma combinação excessiva de álcool, cocaína e remédios para dormir, deixando este mundo estando sobrecarregado, exausto, numa overdose de vida e morte, mas legando muitas de suas criações cinematográficas:

Ele possuía uma força singularmente criativa, mas também auto-destrutiva [...] As biografias escritas sobre Fassbinder exploraram a sua vida íntima, muitas vezes dando ao leitor um sabor picante da atmosfera de ódio, despeito e violência que Fassbinder parecia inspirar e pelo qual ele foi cercado, concentrando-se nos aspectos patológicos e sensacionalistas sobre seu comportamento público e privado. Antigos colaboradores de Fassbinder desabafaram em suas memórias, as queixas ou ressentimentos de longa data com as observações que são muitas vezes afiadas. Alguns estudos tentaram colocar Fassbinder no divã freudiano, a fim de explicar o seu tratamento de amigos e amantes, sua criatividade compulsiva e sua altamente manipuladora. (ELSAESSER, 1996, p. 6).

Existem diversos estudos publicados sobre o cinema de Rainer Werner Fassbinder, mas poucos sobre sua fase teatral que foi o período de formação, um preparo para a carreira de diretor de cinema que viria a desenvolver nas décadas seguintes. No teatro,

aprendeu a escrever, dirigir e produzir e nesse ambiente formou talvez a maior herança dos palcos: a sua teatralidade que o acompanhará durante toda a carreira no cinema. Algumas marcas caracterizam seu cinema, como uma forma estilizada de atuação, com gestos lentos e autoconscientes, e muitas vezes uma sufocante e artificial *mise-en-scène* em cenários fechados, tal como em *Querelle* (1982), adaptação da obra de Jean Genet, e seu último filme marcado por uma estética *kitsch*: um romance homossexual cercado de arquétipos gays, como homens de couro e marinheiros.

O cenário dessa produção é uma espécie de permanente pôr do sol alaranjado, como se o mundo estivesse na sua extremidade, trazendo a arquitetura de paisagens de vielas, partes de navios e enormes colunas fâlicas que ofuscam a ação. Fassbinder explora as tensões sexuais nesse espaço fechado, particularmente em cenas envolvendo o protagonista (Brad Davis) num jogo de poder e sedução, movido a relacionamentos doentios, cheios de interesses e cercados por sangue e morte. Considerando esse fim trágico na ficção e fazendo seu parêntese com a realidade do diretor, Fassbinder foi encontrado morto em 10 de junho de 1982 no seu apartamento em Munique. No entanto, em apenas 16 anos de trabalho, produziu 42 filmes, 14 peças de teatro, duas peças radiofônicas e diversas adaptações para televisão; ele era uma das principais figuras do Cinema Novo Alemão e ficou conhecido como o *enfant terrible* do cinema.

Rainer Werner Fassbinder nasceu em Bad Wörishoven, na Baviera, em 31 de maio de 1945, filho de um médico e de uma tradutora de chinês; em 1951, os pais se separaram e ele passou a morar com a mãe, em Colônia. Quando esta adoeceu de tuberculose, Fassbinder foi internado em um orfanato e, no ano de 1963, antes de concluir o ensino médio, começou a estudar teatro na escola *Fridl Leonhard Studio*, em Munique, onde conheceu Hanna Schygulla, que mais tarde seria sua atriz favorita.

Fassbinder foi um dos criadores do grupo *Antiteater*, um coletivo de atores que chamou a atenção para suas produções nada convencionais, com performances em espaços alternativos, como em bares e ônibus, além de fazerem peças de curta duração que interagem diretamente com o público. Paralelo ao teatro, ele iniciou a sua produção cinematográfica e em pouco tempo consolidou seu estilo político, econômico, seco, direto e, por vezes, alegórico. Seus filmes eram críticas ao mundo burguês e, em especial, à Alemanha do pós-guerra e sua integração ao mundo ocidental, regida pela influência dos EUA. Seus dois primeiros curtas-metragens (*Die Stadtstreicher* e *Das kleine Chaos*) foram feitos em 1966 e o primeiro longa foi lançado em 1968, *O amor é mais frio que a morte* (*Liebe ist kälter als der Tod*), o qual recebeu pouca atenção da crítica, chegando a ser até vaiado pelo público no

Festival de Berlin em 1969, mas Fassbinder ignorou o clamor e simplesmente afirmou que o filme era sobre “sentimentos”.

### 1.1 A RECONSTRUÇÃO

A derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial resultou na divisão do país, que se tornou o marco de dois blocos político-econômicos antagônicos – era o início da Guerra Fria, fazendo com que a Alemanha permanecesse dividida até 1990. As quatro potências vencedoras – Estados Unidos, Reino Unido, França e União Soviética – assumiram o poder e dividiram o território alemão em quatro zonas de ocupação. Berlin, encravada no território que viraria Alemanha Oriental, também foi dividida em quatro setores. Embora recebesse ajuda dos EUA desde 1946, foi só com o programa de luta contra "a fome, a pobreza, o desespero e o caos" que a Alemanha Ocidental recebeu o impulso decisivo para iniciar sua reconstrução.

O chamado *Plano Marshall* disponibilizou 1,4 bilhão de dólares de 1948 a 1952. Assim, a Zona de Ocupação Soviética não teve a mesma sorte, tendo que arcar sozinha com os custos de sua recuperação, além de sofrer com as reparações de guerra, que também afetou a parte ocidental, e o esvaziamento pela desmontagem de fábricas, estradas de ferro e instalações levadas para a União Soviética. De 1949 até o início da década de 70, o desenvolvimento da República Federal da Alemanha (RFA) foi marcado por uma rápida reconstrução do país, do Estado e das instituições democráticas, pela recuperação econômica impulsionada pelo Plano Marshall e pela estabilidade interna. Na política interna, os esforços concentraram-se em superar a divisão da Alemanha ou em atenuar suas consequências. Na política exterior, a RFA ligou-se estreitamente ao bloco liderado pelos EUA e participou do processo de integração europeia nas comunidades que foram surgindo no pós-guerra.

Com a divisão da Alemanha em República Democrática (RDA) e a República Federal (RFA), a cultura, em especial, a literatura, o teatro e cinema podem ser exemplos interessantes para se compreender a reconstrução e a divisão da nação em ideologias diferentes. A produção literária na Alemanha Oriental (RDA) esteve sob domínio das doutrinas do realismo socialista, principalmente o teatro que se voltava para peças populares com personagens de bom caráter. Houve uma idealização do universo do trabalhador e, na década de 60, os escritores foram incentivados a conhecer melhor as indústrias para produzirem obras mais realistas com o objetivo de superar a dicotomia entre trabalho manual e intelectual.

Contudo, vários autores não cederam à ideologia do socialismo e publicaram obras sobre a divisão da Alemanha e sobre o cotidiano repressivo que viviam, como o escritor Wolf Biermann, que publicou diversas sátiras políticas e foi perseguido pelo STASI – o serviço de segurança do Estado; ele foi expatriado para a Alemanha Ocidental em 1976, assim como diversos escritores que contestaram o regime socialista.

Na República Federal da Alemanha logo após a guerra, os escritores buscaram uma linguagem clara e objetiva, o que se distanciou dos discursos nacionalistas e propagandistas. Foi uma tentativa de se reinventar o que sobrou a partir das cinzas que ficaram. Essa fase ficou conhecida como “Hora Zero” ou “Literatura dos Escombros”, tendência que procurou uma abordagem existencialista sobre as experiências da Segunda Guerra, tematizando o horror do Holocausto. Alguns escritores e intelectuais formaram um núcleo que ficou conhecido como *Grupo 47* para discussão literária e reflexão sobre a sociedade e muitos desses escritores abordaram em suas obras o “milagre” econômico da Reconstrução como forma de recalcar a responsabilidade pelos horrores da guerra e do nazismo. Entre eles Max Frisch (*Stiller; Homo Faber*), Friedrich Dürrenmatt (*A visita de velha senhora; Os físicos*) e Günter Grass (*O tambor; Anos de cão*).

Norbet Elias, em seu livro *Os Alemães*, caracteriza esse período pós-guerra como um desejo de todos em evitar novos conflitos e principalmente em tentar apagar os efeitos da guerra e do nazismo:

[...] um efeito acentuadamente retardador sobre o desenvolvimento da República Federal. As lideranças da era pós-guerra, representadas pela simbólica figura paternal de Adenauer, concentraram seus esforços sobretudo, em assegurar a reconciliação com os vencedores e construir um estável edifício estatal no estilo da tradição liberal conservadora da era *ante bellum*. Graças a isso, a jovem República Federal alemã estaria apta a apresentar-se como parceira confiável das potências ocidentais e, assim, também legítima receptora de gigantescas somas de ajuda econômica. Em virtude das consequências da derrota e da longa duração da reconstrução, foi adiado o debate entre as gerações mais novas sobre as atitudes e os ideais das mais velhas gerações de governantes. A forma explosiva como esse debate foi então levado a efeito, nos anos 60 e 70, refletiu, em parte, esse efeito de recuperação do tempo perdido. (ELIAS, 1997, p. 228).

Fassbinder é parte dessa geração dos anos de 1960/70 que, de uma forma explosiva, mencionada por Norbert Elias, buscou expor as cicatrizes da Alemanha. Fassbinder nasceu sob as cinzas do nazismo e cresceu com o “milagre econômico” de Konrad Adenauer (chanceler de 1949 a 1963), período no qual a ênfase na economia de mercado aliada a um anticomunismo feroz foi a fórmula para apagar da memória a barbárie. Esse momento

coincide com a ascensão ao poder dos sociais-democratas, quando os traumas encontravam um remédio suficiente no crescente consumismo. Há um vazio existencial, como se as pessoas perdessem a sua identidade devido aos horrores da guerra e às suas consequências, como a divisão do próprio país; foi uma espécie de recomeço para todos, que foram forçados a se adaptar a uma nova ordem social.

Fassbinder foi um dos líderes do Novo Cinema Alemão (*Neuer Deutscher Film*) e um dos principais defensores da produção de uma arte voltada para a reconstrução da identidade germânica. O Novo Cinema foi um dos vários movimentos cinematográficos que surgiram durante a década de 1960, mas despertou particular interesse internacional, pois o país estava dividido e traumatizado com o comprometimento dos cineastas durante o período nazista (CÁNEPA, 2006, p. 311). Foi um movimento que contestou a arte, em especial o cinema produzido na década de 1950, pois tudo estava voltado para o entretenimento fácil, direcionado para as massas, sem a devida crítica social, como se todos quisessem apagar o passado e esquecer as marcas da destruição da guerra.

Os teatros e a salas de cinema foram reconstruídos rapidamente após a guerra, uma forma de mascarar a realidade, trazendo para os palcos temas leves e felizes; enquanto tudo era reerguido novamente, era preciso que a população acreditasse num futuro melhor e a arte aparece com função de consolar e fazer esquecer a difícil vivência que todos experimentavam. O estudioso de teatro Hans-Thies Lehmann reforça a ideia de esquecer o passado através da cultura:

Na Alemanha Ocidental, a assim chamada “fase da reconstituição” havia favorecido uma questionável limitação da cultura e do teatro a um “humanismo” apolítico. Por um lado, durante a prosperidade econômica dos anos 1950 foram construídos nada menos que cem novos teatros; por outro lado a cena era dominada pelo conservadorismo e pela tentativa de esquecer o passado político e refletir sobre a “cultura”. (LEHMANN, 2007, p. 85).

Todavia, alguns artistas não estavam conformados com a cultura imposta pelo governo. Rainer Fassbinder, Win Wenders, Werner Herzog e Alexander Kluge representam a geração de cineastas alemães que renovaram a sétima arte e refletiram a complexa situação da Alemanha e do mundo de então. Em 1962, esse grupo de jovens cineastas realizou o *Manifesto de Oberhausen*, em busca de ajuda para a criação de um cinema nacional com possibilidades de experimentação e liberdade de criação. “O cinema antigo está morto. Acreditamos em um novo”, ditava o documento assinado por 26 cineastas

que criticavam as formas narrativas tradicionais e tentavam delinear um futuro para o cinema germânico, por meio da reivindicação de fomento financeiro para o setor.

Mais centrado em questões de ordem prática e institucional do que em preceitos propriamente estéticos, o Manifesto tentava estabelecer no país um cinema jovem alemão, aliando o filme de arte a premissas de cunho social. O manifesto teve apoio de intelectuais e da população e impulsionou o cinema, que se consolidou e projetou internacionalmente a Alemanha. Fassbinder foi o artista que mais produziu entre 1960 e 1980 e sua obra ficou marcada por exibir as mazelas sociais através dos relacionamentos íntimos entre suas personagens. A sua importância para o cinema é tão grande que a data da sua morte, 10 de junho de 1982, foi considerada por muitos autores como o ponto final do Cinema Novo Alemão:

Representante do que havia de mais rebelde e elaborado no Cinema Novo alemão, Fassbinder começou abordando o cotidiano de pessoas marginalizadas, mas durante os anos 1970, também lançou seu olhar à pequena burguesia, e sobretudo, à história do seu país no século XX: cada filme seu examinava um período específico da história alemã [...] Seus filmes eram como peças de um quebra-cabeças cujo desenho ficará para sempre inacabado, em razão da sua morte prematura. Mesmo assim, sua obra, constantemente redescoberta é um testemunho definitivo do Cinema Novo alemão e da República Federal da Alemanha. (CÁNEPA, 2006, p. 328).

## 1.2 RAÍZES FINCADAS EM SOLO TEATRAL

O teatro segue a mesma tendência da literatura e do cinema e cria formas de exprimir a sensação de um país dividido numa “fase de reconstituição”. A cultura cênica alemã sempre teve muita força e os edifícios teatrais foram os primeiros a serem reconstruídos e controlados, com bons recursos advindos do Estado, após a Segunda Guerra Mundial. Contudo, a contestação e a ruptura de padrões são tendências inerentes ao teatro de alguns autores, como Rainer Fassbinder e Franz Xavier, os quais agitam o *establishment* com suas peças teatrais muitas vezes obscenas.

Rainer Fassbinder começou seu trabalho no teatro no final da década de 1960, com 22 anos de idade; ele atuou, dirigiu e adaptou clássicos de Büchner, Goethe, Sófocles, Goldoni, entre outros e escreveu diversas peças. Em pouco tempo, tornou-se líder do *Action Theater* e logo depois fundou seu grupo, o *Antiteater*, realizando um trabalho voltado para a performance:

Um espírito de oposição da sua era, no entanto vagamente compreendido, permeou as mais diversas atividades independentes do teatro alemão. Fassbinder se juntou ao *Action-Theater*, e logo depois formou com alguns atores o seu próprio grupo: o *Antiteater*. O nome dos grupos conta a história deles mesmos. O título de umas de suas primeiras peças: *Ofender o público*, também é outro típico indicador. Ele era odiado pelos defensores do teatro tradicional. (CALANDRA, 1985, p. 9).

Independentemente do tema proposto, as produções do *Antiteater* eram esperadas com certa expectativa, uma vez que a forma de trabalhar do grupo tinha menos a ver com métodos particulares ou exercícios definidos e mais com uma atmosfera criada em grande parte por Fassbinder. Peter Iden descreve a sensação que as performances do *Antiteater* causavam:

Uma grande espontaneidade nas apresentações e uma tendência em mostrar as escolhas dos materiais como arbitrária; com fatores aleatórios e irracionais no manuseio de suas produções, mas também atuando com uma veemência passional, e uma luz, cercada de um tipo indiferente de agressividade (apud CALANDRA, 1985, p. 11).

Uma outra peça de Fassbinder que gerou uma certa repercussão foi baseada num acontecimento histórico acontecido na cidade de Bremen: *Bremen Freedom*, no Brasil foi traduzida por Millôr Fernandes como *Afinal, uma mulher de negócios* e apresentada durante a década de 1980. O texto traz uma mulher, de nome Geesche, que comete uma série de assassinatos em sua família e no círculo de amigos, colocando veneno no café das vítimas para obter a sua liberdade. Geesche vivia num mundo de opressão e a forma de buscar sua autonomia era eliminar todos os que a impediavam. Há um clima de comédia negra, pois toda vez que um era assassinado ela cantava uma canção: “despedida do mundo! Eu me cansei de você...”.

Jean-Pierre Ryngaert (1998) explica que o teatro dos anos 1970 estava “inchado por um excesso de ideologia”, cheio de um discurso ideológico decorrente da agitação da década de 1960, quando o teatro se voltou para questões essencialmente políticas e para experimentações que exploravam o corpo do ator. Em 1968, o teatro francês produziu diversas peças elaboradas a partir do “gesto e do grito” como forma de agir diretamente em relação às sensações do espectador. Na década de 1970, houve uma certa desilusão por parte dos artistas, um “sentimento de ter vivido um enorme fracasso político, o do pós-68, acompanhado de um cortejo de ilusões” (RYNGAERT, p.53, 1998). Alguns dramaturgos, sobretudo franceses e alemães, voltaram seus trabalhos para a vida de pessoas comuns,

trazendo um novo olhar para a História, que mudou o foco e a abordagem, sem grandes fatos ou acontecimentos marcantes:

O que se chamou desde então de “teatro do cotidiano”, denominação simplificadora como sempre, partia dessa necessidade. Observou-se alguns autores alemães, como Kroetz (*Alta Áustria em Paris* em 1973) e Fassbinder (*Liberdade em Bremen* em 1975), tinham as mesmas preocupações que os dramaturgos franceses [...] peças que contavam, sem maiores consequências e sobretudo sem julgamento aparente, história da vida de pessoas simples, em contato direto com a atualidade ou inspirando-se em fatos diversos. (RYNGAERT, 1998, p. 53);

A última peça escrita por Fassbinder foi *O lixo, a cidade e a morte* (*Der Müll, die Stadt, und der Tod*) entre 1974 e 1975 e provocou algumas controvérsias, como acusações de antissemitismo devido a uma personagem da peça chamada “o rico judeu”, que comete atos inescrupulosos, explorando a má consciência entre outras coisas para obter lucro; a reação da comunidade alemã foi de forte repulsa, devido às cicatrizes que a guerra deixara em todos. O dramaturgo Henry Müller, depois de alguns anos, comentou sobre a polêmica que a peça havia provocado:

*O lixo, a cidade e a morte* usa a vingança da vítima para descrever a devastação de uma cidade em grandes e fortes imagens. O meio de vingança é a especulação real e suas consequências. A perversão das relações humanas através de seu caráter mercantil demonstra uma parte da sabedoria bíblica: a de que o primeiro fraticida, Caim, também foi o primeiro a estabelecer a cidade. (MÜLLER apud CALANDRA, 1985, p. 13).

Para Denis Calandra, é senso comum entre os estudiosos da obra de Fassbinder que sua arte aborda a miséria humana e repetidamente explora a ideia do poder como fator determinante nos relacionamentos, seja numa violência crua ou em formas mais sutis; todas as personagens parecem condenadas a tentar exercer um controle sobre o outro, mesmo aqueles que fingem fazer o contrário.

Fassbinder foi reprovado duas vezes na prova de admissão da escola de cinema de Berlin, contudo não desistiu do cinema e, enquanto não conseguia recursos para realizar seus roteiros, juntou-se ao coletivo *Action Theater*, em Munique. Ele foi inicialmente visto como um intruso pelos membros do grupo, mas aos poucos assumiu a liderança e ficou responsável pela programação e direção dos atores – o teatro tornou-se seu trabalho e vida.

Na época, ele já admitia que um dos motivos que o levou a ser um verdadeiro *workaholic* foi a sua condição de extrema solidão, por isso viver com um grupo de artistas era o meio de amenizá-la e as produções teatrais e cinematográficas realizadas em sequência eram

uma forma de manter a equipe por perto, uma vez que fazer um filme ou peça era atraente para todos naquele momento (garantia de trabalho e alguma renda), sem falar no afeto que ligava as pessoas do grupo. Pelo menos nesse começo, seu objetivo maior era estar cercado de gente e trabalhar por prazer.

O professor Samuel Paiva, em seu estudo sobre Fassbinder, mostra como nasceu a ideia de uma “poética teatralizada” do diretor alemão:

Pode ter sido graças à possibilidade de sistematizar ou afinar um grupo – teatral em sua origem, mas no qual os componentes ora participavam como atores, ora como técnicos, inclusive, no cinema – que Fassbinder conseguiu imprimir um ritmo de trabalho impressionante. Além disso, a pesquisa realizada no teatro – teórica, dramaturgica, de mise-en-scène e também de produção – permitiu ao diretor chegar ao cinema com uma noção muito precisa sobre as propriedades de cada uma dessas formas de expressão. E a partir daí ele passou a perseguir uma poesia que resultasse justamente da tensão de tais propriedades, procurando fundi-las em uma interseção ambígua. (PAIVA, 1998, p. 14).

Algumas montagens teatrais, muitas de sua autoria, foram adaptadas para o cinema, tais como: *Katzelmacher*, *O café*, *O soldado americano*, *Pioneiros em Ingolstadt*, *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, *A encruzilhada das bestas humanas*, *Afinal uma mulher de negócios*, *Nora Helmer* e *Mulheres em Nova York*. Esse foi um período de transição entre o teatro e o cinema em que Fassbinder conciliava ambas as atividades, momento que conhecido como a “fase do teatro”, entre 1969 e 1976. A junção entre as duas artes é uma característica marcante em sua obra e muitos o consideram como herdeiro de movimentos como o Expressionismo, cujos filmes produzidos na década de 1920, na Alemanha, possuíam forte teatralidade. Paiva comenta como Fassbinder consegue renovar a cena cultural nas décadas de 1960/70:

É possível se observar, tendo em vista a perspectiva histórica da construção do cinema-teatro de Fassbinder, a repetição de modelos anteriores, quando o teatro foi fundamental para o fortalecimento do cinema alemão num dado momento. Ou seja, da mesma maneira que a interseção cinema-teatro foi fundamental para a explosão das artes na Alemanha no início do século, ela também é em grande parte responsável pela vitalidade no contexto da contracultura de 1960/1970 – ao menos no que diz respeito a Fassbinder, um dos mais representativos artistas desse último momento (PAIVA, 1998, p. 93).

### 1.3 NÃO EXISTE POSSIBILIDADE PARA UM FINAL FELIZ

Há uma interessante amálgama na criação de Fassbinder entre a tradição literária e cinematográfica alemã e a tradição de Hollywood em todos os seus clichês. Seu trabalho foi pautado na intertextualidade, estando repleto de diversas referências teatrais, literárias e cinematográficas, especialmente de filmes americanos.

Alguns temas de sua obra despertam interesses em estudiosos, com destaque para a ambição do diretor em representar a história da Alemanha no século XX, em especial os efeitos produzidos pelo nazismo, já que havia uma certa dificuldade da população em rever certos temas do seu passado, como os horrores sofridos pela Guerra. Contudo, o que evidencia esse diretor é a sua forma de tratar de assuntos do seu tempo presente (1960/1970), como as consequências do capitalismo e do “milagre econômico” na Alemanha Ocidental, além de questões de raça e gênero, que são fortemente acentuadas em suas obras.

Entre o final da década de 1970 e início de 1980, Fassbinder realizou uma trilogia de filmes que destacavam a história da República Federal no pós-guerra: a Era Adenauer. O *casamento de Maria Braun* foi o primeiro dessa sequência, filmado em 1979. O filme acontece no período de infância e adolescência de Fassbinder, no período conhecido como *Milagre Econômico*, presidido pelo chanceler da República Federal, Konrad Adenauer, que iniciou seu mandato em 1949, assumindo uma nação derrotada e ocupada, com cidades destruídas; 14 anos depois, a Alemanha estava recuperada financeiramente e os cidadãos podiam viver confortavelmente, com possibilidades de crescimento e algum poder aquisitivo.

*O Casamento de Maria Braun* (1979) começa nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial, durante a cerimônia de casamento apressado da personagem que dá nome ao filme. Após isso, o marido é enviado para combater os Aliados e, em seguida, Maria é avisada que ele teria sido morto. Devido a esse fato, ela se torna amante de um soldado americano e, quando falecido retorna inesperadamente vivo, a protagonista mata o soldado em uma briga, mas o marido assume a culpa. Maria torna-se assistente e amante de um rico industrial.

*Veronika Voss* (1982) é a segunda produção que retrata a decadência da atriz de cinema Veronika Voss. Um repórter esportivo torna-se encantado com a atriz desequilibrada e descobre que ela está sob o poder de um médico que a mantém viciada com opiáceos, a fim de roubar seu dinheiro. Apesar de seus melhores esforços, ele é incapaz de salvá-la de um fim angustiante.

O terceiro filme da trilogia do “milagre econômico alemão” é *Lola* (1981). Em 1957–1958 em Coburg, na Alemanha Ocidental, durante a reconstrução do país, o

empresário e empreiteiro de obras, Schukert, enriquece ilicitamente. Ele fica sabendo da chegada de um novo secretário de obras, von Bohm, a quem considera um idealista e honesto funcionário. Von Bohm é alertado por um de seus funcionários dos acordos ilegais entre as autoridades e Schukert, mas os tolera pois considera que isso faz parte do sistema, dando andamento a um novo plano de construção civil urbana. Von Bohm se apaixona por Lola, não sabendo que se tratava da mais famosa prostituta da cidade e cujo cafetão era justamente Schukert, que também desconhece esse relacionamento amoroso. O secretário de obras descobre a verdade sobre Lola, fica desesperado e suspende os planos das novas construções, tentando em seguida denunciar e arruinar Schukert.

Fassbinder especulou sobre o preço moral e psicológico desta recuperação vertiginosa, e ele acreditava que com ela veio o esquecimento. Como um indivíduo se reconhecia era de suma importância para Fassbinder, assim a questão de identidade pessoal era crítica. A identidade é formada através do envolvimento com um todo social, e Fassbinder, sendo alemão, estava ansioso para explorar a noção de identidade alemã. Entre a produção de *Maria Braun* e suas duas subseqüentes narrativas da Alemanha na década de 1950, *Lola* e *Veronika Voss*, Fassbinder completou vários outros filmes, incluindo duas obras significativas que tratam de períodos anteriores da história alemã moderna. (ELSAESSER, 1997, p. 10).

Dentre as últimas obras publicadas sobre o cineasta alemão na atualidade, um compêndio com mais de 600 páginas – *A Companion to Rainer Werner Fassbinder* – publicado em 2012, organizado por Brigitte Peucker, reúne estudiosos de todo o mundo dispostos a analisar a arte desse diretor alemão. Em um dos textos, escrito por Thomas Elsaesser, o cineasta Jean-Luc Godard comenta a importância de Fassbinder para a reconstrução da Alemanha:

Pode ser verdadeiro que todos os seus filmes são ruins, mas Fassbinder é, no entanto, o maior diretor alemão. Ele estava lá quando a Alemanha precisava de filmes para ajudá-la re-descobrir a si mesma. O único com quem ele tem comparação é Rossellini, porque até mesmo a *Nouvelle Vague* não teve êxito em retratar a França no presente, como Alemanha pós-guerra é nos filmes de Fassbinder. (GODARD apud ELSAESSER, 2012, p. 47).

O professor e historiador de cinema Thomas Elsaesser considera Fassbinder como o grande cronista da República Federativa Alemã; ele o identifica como astuto e apaixonado pela Alemanha. Temas como o “milagre econômico” (*Lola*, 1981), a chegada de trabalhadores imigrantes (*Ali: o medo come a alma*, 1973), entre outros buscam capturar os momentos de crise e de superação da história alemã. Esperanças e sonhos da pequena

burguesia, de conformistas, anti-heróis e figuras antissociais à margem de uma sociedade em guerra contra si mesma. É pelo mundo interior, pela intimidade, que Fassbinder construía a sua visão de uma nação dilacerada por guerras: “Estes espaços interiores, claustrofóbicos, abriram espaço para um mundo exterior, a câmara de Fassbinder quase não deixou o estúdio. A cozinha e quarto levam diretamente para o espaço sócio-político da república pós-guerra” (ELSAESSER, 2012, p. 49).

Alguns dos colaboradores de Fassbinder, como Harry Baer, evidenciam a estética e a aproximação cada vez maior desse diretor com a exposição do privado, do íntimo, como forma de denunciar as mazelas sociais. A sua técnica cinematográfica trabalha com contornos rígidos, com sombras projetadas e motivadas psicologicamente. As cenas com espelho são usadas e, segundo Baer, levadas ao extremo em *O mundo na corda bamba* e *Roleta chinesa*, em que os rostos são como que estampados. “Ele quase entra dentro das personagens com seu olho de câmara, filmando-se de maneira privada e superexposta” (BAER, 1982, p. 104). Fassbinder sempre afirmava em suas entrevistas e conversas a necessidade de expor os sentimentos, o interior das personagens: “Eu quero ver o que se passa nas pessoas, e isto é preciso ver nos rostos delas. Por isso não preciso de nenhum detalhe no segundo plano. Eu acho mais certo é que as figuras se movam aqui dentro no estúdio – como acontece também na vida autêntica” (FASSBINDER apud BAER, 1982 p. 105).

Uma influência importante para Fassbinder, que reforça a sua ideia em retratar a intimidade, foram os filmes de Douglas Sirk. Considerado o *príncipe do melodrama* hollywoodiano na década de 1950, Sirk deixou a Alemanha em 1937 devido a perseguições políticas e consolidou sua carreira nos Estados Unidos. Fassbinder, após conhecer a obra de Sirk, evidencia em sua própria produção algumas características do melodrama realizado pelo diretor alemão na América, tal como aspectos relacionados à histeria e aos afetos reprimidos, relacionamentos opressivos em situações ambíguas que fogem ao controle de uma sociedade da pequena burguesia. Não existe um final feliz nas películas de Sirk, apenas um registro de uma realidade nua e crua. As mulheres são as personagens principais e suas emoções e frustrações ganham destaque nas histórias, assim como seu choro e o sofrimento. Os críticos classificam a obra de Sirk como “melodrama de mulheres”.

Terminada a experiência com o coletivo *Antiteater*, com dez filmes em menos de dois anos (1970/71), Fassbinder começou a amadurecer sua autoria definitiva e pessoal, dedicando-se ao melodrama. Nesse período, conheceu pessoalmente Douglas Sirk e disse que considerava seus filmes como “*os mais belos do mundo*”, neles enxergando uma

conexão infalível com as ações humanas, um realismo que, ao invés de mimético e documental, era conceitual.

Procurei escrever sobre seis filmes de Douglas Sirk, e a partir daí eu descobri como é difícil escrever sobre filmes que têm alguma coisa a ver com a vida real, que não são apenas literatura. [...] Eu quero ver tudo, todos os 39 filmes que ele fez. E talvez eu possa desenvolver mais a minha pessoa, a minha vida, o relacionamento com os meus amigos. (FASSBINDER, 1988, p. 25).

Fassbinder sempre foi visto como um artista que explorou a homossexualidade em sua arte, mas esse traço, se considerado como de destaque, seria uma forma reduzida de perceber sua criação, que está além dos conceitos normativos, já que sua obra expõe os relacionamentos humanos em suas variadas formas. Grande parte da produção teatral e cinematográfica desse alemão tem como fim o suicídio das personagens, ou seja, um desejo de autodestruição os atravessa. Por sua vez, as famílias são sempre incompletas, sem a presença da figura paterna.

Em sua obra, histórias de amor, de traição, de paixão e de vingança são de fato narrativas políticas, em que as relações íntimas são, acima de tudo, relações de poder, submissão e obediência. Fassbinder (1988) declarava que o amor é o melhor, o mais insidioso e o mais eficaz instrumento de opressão social. Assim, a ideia de que os relacionamentos íntimos são formas de controle sobre o outro torna-se uma característica forte em sua obra e ganha destaque depois de sua dedicação total ao cinema. No filme *Martha* (1973), o empresário Helmut fica atraído e excitado por Martha depois de vê-la com lágrimas nos olhos. Logo após a conquista e o casamento, ele se torna um marido extremamente sádico.

De uma forma mais suave, mas com uma intenção semelhante, temos a peça *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972). Depois de ouvir a história familiar de Karina, a qual foi cercada de tragédias, Petra fica extremamente atraída pela fraqueza dessa mulher. Assim, vê-se que as tragédias pessoais se tornam uma espécie de elemento afrodisíaco, um estímulo a pulsões sadomasoquistas: uma mulher chorando está desprotegida e frágil, pronta para ser controlada por uma figura masculina dominante. Embora a peça *As lágrimas de Petra von Kant* seja formada por personagens femininas, a protagonista possui uma personalidade forte e dominante sobre as outras mulheres envolvidas em seu jogo. Assim, Petra estabelece seu poder e uma forma silenciosa de manipulação, por meio de promessas de amor e de um futuro promissor para elas.

Fassbinder considerava o poder como um fator decisivo nas relações humanas. Há um medo da solidão e, por isso, as suas personagens buscam o amor como forma de preencher o vazio existencial, mas esse sentimento sempre se transforma em violência, repressão e terror; Essas características são desempenhadas pelas mulheres em suas obras, já que o diretor alemão acreditava que os homens são presos ao papel que precisam desempenhar diante da sociedade, diferente das mulheres, que também têm o seu papel definido, mas conseguem se livrar dele ou desviar para outro caminho; para os homens isso seria uma forma de alienação e por isso ele sempre afirmou que os homens são monótonos.

As personagens fassbinderianas não se revoltam abertamente contra a sociedade ou contra o sistema no qual estão condenadas a viver. Em vez disso, cometem formas indefesas de negação, como “ficar louco” de alguma forma ou simplesmente morrer: loucura e morte são os finais disponíveis para os habitantes de seus filmes e peças. Alguns críticos consideram uma certa insistência do diretor as extremidades pessimistas, que tornam as personagens limitantes e irreais. Porém, para Fassbinder, essas são verdadeiras escolhas do indivíduo em uma sociedade repressiva, uma espécie de esgotamento e desilusão produzidos pela constante luta pela sobrevivência. Suas personagens vivem numa espécie de depressão crônica e cometem atos desesperados e impulsivos de violência.

Essa sequência comportamental dos heróis e protagonistas do diretor é descrita por Thomas Elsaesser (1997) como “círculos viciosos” e são perceptíveis em todas as peças e filmes realizados por Fassbinder. Segundo Elsaesser (1997), o motor para o funcionamento dessa estrutura cíclica são as explorações emocionais promovidas pelas personagens; os relacionamentos tendem a gerar certa dependência mútua e sempre são regidos pela dominação.

A moral ou as emoções das personagens sempre estão condicionadas a um mesmo esquema narrativo: alguém próximo – família, amigos, amantes – exerce uma dominação sádica sobre o herói e depois o engana, trai ou o abandona. O dilema é a insuficiência em estabelecer relações estáveis, apresentando-se sempre movidas por uma demanda externa, não existindo qualquer possibilidade de resolução dos conflitos entre os pares.

Na obra de Fassbinder, cada personagem é justificada dentro de seus próprios termos: não há vilões definitivos, apenas vítimas, as quais são oprimidas às vezes pela sociedade, mas quase sempre por si mesmas. O comentário de Elsaesser esclarece a forma como o diretor cria o esquema de poder e submissão das suas protagonistas:

Sem dúvida, esta configuração estrutural poderia ser aperfeiçoada, mas com apenas pequenas alterações ela se encaixa na maioria dos filmes posteriores de Fassbinder: uma matriz tão esteticamente satisfatória quanto emocionalmente frustrante. Ainda outro “círculo vicioso”, chama a atenção o fato de Fassbinder repetir no nível textual o que já foi identificado no nível de produção: condenado a morder a mão que o alimenta, ele elabora para seus heróis alegorias de liberdade e dependência. Mas há uma outra posição moral implícita em uma estrutura formal como esta. Chamá-la de círculo vicioso é defender que uma insuficiência e um desequilíbrio fundamentais emergem desse padrão, e que são frequentemente destacadas ironicamente, provocando duas reações complementares, se não contraditórias, do espectador. (ELSAESSER, 1997, p. 17).

Com uma certa influência da psicanálise, Fassbinder investiga em suas personagens as causas de opressão social subjacentes e internalizadas – um dos temas de maior importância em toda a sua obra: a cumplicidade impotente dos oprimidos e o próprio processo que os conduz à opressão, demonstrando a fragilidade do indivíduo esmagado pela crueldade do mundo e pela incapacidade de compreender suas próprias emoções. Os sujeitos retratados são artistas, proletários da classe média e alta, cuja riqueza não pode salvá-los do processo de alienação e destruição.

O diretor de cinema dinamarquês Christian Braad Thomsen estuda a obra de Fassbinder pelo viés psicanalítico e é autor de diversos livros sobre a produção do cineasta alemão. Além disso, em 2014, realizou um documentário intitulado *Fassbinder: Amar sem demandas (Fassbinder: Lieben ohne zu fordern)*, cujos subtítulos se apresentam como *Infância, Adulto-Criança, Morte e Sadomasoquismo*, seções estas que enfatizam ainda mais os fundamentos psicanalíticos presentes na obra e vida de Fassbinder. Um dos aspectos abordados no documentário, que, na opinião de Thomsen, explica o comportamento de Fassbinder e os temas que ele abordava em seus filmes, é o relacionamento com a sua mãe, Lilo Pempeit, a qual apareceu em 23 filmes do diretor. Thomsen diz que Pempeit sofria de “consequências físicas e mentais a longo prazo da guerra” e depois de se divorciar permitiu que Fassbinder fosse criado por outras pessoas da família, fazendo com passasse sua juventude distante da mãe. Quando ele consolida sua carreira no cinema, a mãe passa a integrar a trupe de atores e técnicos.

Thomsen evidencia aspectos de uma relação edipiana com a mãe e um narcisismo latente ao levar para o cinema assuntos pessoais como uma necessidade de os expor para os resolver interiormente. Em seu livro de memórias, o ator Harry Baer lembra da relação entre vida pessoal e a sua exposição nos filmes:

Com os primeiros filmes, Rainer não consegue libertar-se das suas visões, continua sempre abrindo velhas feridas e atormenta a si mesmo e a sua mãe, que suporta essa tortura como uma paciência incrível. Em *Deuses da peste* há uma cena-chave dolorosa: eu saio da prisão, minha mãe (a mãe de Rainer) apenas balbucia, indefinidamente confusa: “Meu filho!”, apóia no meu irmão e, totalmente insegura, coloca um disco com uma canção revolucionária também não muito própria para a ocasião. (BAER, 1982, p. 22).

É nas personagens que Fassbinder podia depositar a sua própria loucura, a sua parte insana que ficava guardada em seu íntimo. Em meados de 1970, filmou *O medo do medo*, que expõe a fragilidade humana e a falta de esperança numa possível recuperação física e psíquica. Nessa trama, um médico diagnostica Margot Staudte como esquizofrênica, enquanto outro apenas lhe indica comprimidos *Valium*. O seu farmacêutico, aproveitando-se das fraquezas e inseguranças de Margot, dorme com ela e logo depois a abandona. A medicina/psiquiatria se mostra falha e desumanizada, como a sociedade que representa. No final, a “cura” de Margot é reduzida a uma única entrevista com um terceiro médico, numa sala com retratos de Freud e Jung; na verdade, Margot não é realmente curada e volta ao seu ambiente familiar, onde o colapso ocorre e novamente seus delírios recomeçam. Fassbinder mostra com sua câmera o que os médicos não conseguiram ver: a hostilidade implacável do ambiente familiar da protagonista, deixando nas entrelinhas que é no íntimo espaço da família que estão as neuroses do próprio diretor.

O universo diegético de Fassbinder advém de suas experiências pessoais e da estruturação da sociedade alemã do pós-guerra. As suas personagens refletem esse período de contestação e sua inconformidade para alguns assuntos, como as manifestações racistas e sexistas, a oposição à ordem burguesa e à guerra; há um desejo de externalizar todos esses conflitos nas personagens. Um dos protagonistas mais conhecidos em sua obra é Franz Biberkopf – também *alter ego* de Fassbinder –, um sujeito que não consegue se adaptar à sociedade. Enganado por todos, cria ilusões amorosas e não se encaixa em nenhuma norma social vigente.

Na verdade, Franz Biberkopf é o protagonista do romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1929), livro que Fassbinder leu em sua adolescência e que foi referência para a criação de suas histórias. Entre 1979 e 1980, ele roteirizou e filmou *Berlin Alexanderplatz* para a TV, uma série com mais de 13 horas de filmagens que aborda a história de Franz, o qual sai da prisão depois de cumprir quatro anos de pena por assassinar uma prostituta. Ao voltar para o mundo real, ele vê a Alemanha num asfíxiante clima pré-nazista, cheia de desempregados, ladrões e conhece um bandido chamado Reinhold, pelo qual

fica atraído. Os dois praticam um assalto, Franz perde um braço; uma prostituta cuida dele, mas depois é assassinada por Reinhold. Em profunda depressão, o protagonista é internado em um hospital psiquiátrico e ao sair consegue um trabalho em Berlin.

Fassbinder afirmou que a leitura de Döblin o ajudou a superar seus medos, não atrofiar seus desejos e não reprimir as próprias necessidades (FASSBINDER, 1988, p. 140). Depois de conhecer o romance de Döblin e a história de Franz, é possível compreender a origem das narrativas criadas pelo diretor alemão e como suas personagens parecem seres descolados de uma sociedade marcada pela crueldade e indiferença. Essa série é dividida em 13 episódios e um epílogo, sendo que essas seções possuem títulos que expressam o pensamento de Fassbinder e Döblin, como *A solidão abre fendas de loucura até em muralhas*, *O mistério de se ter medo do medo* e *Como viver se não se quer morrer?*

A atitude de Döblin para com seus personagens, estes pobres diabos, criaturas insignificantes, é com absoluta certeza, afirmo, mesmo se ele o negasse, influenciada pelas descobertas de Sigmund Freud. *Berlin Alexanderplatz* foi provavelmente a primeira tentativa dos conhecimentos freudianos aplicados à arte. Döblin descreve cada ato, mesmo os mais banais, como se fosse a mais significativa e importante das ocorrências, como se fosse parte de uma mitologia secreta, ou tradução de um momento religioso. (FASSBINDER, 1988, p. 143).

A resolução para todo mal provocado pela incompreensão do outro, pelo fracasso como sujeito e pelos erros cometidos é a morte. A ideia de finitude de um indivíduo com breve existência é recorrente na obra de Fassbinder, cujas personagens de certa forma carregam uma inocência dentro de si, acreditando no amor, no sentimento que pode salvá-las do mundo. Porém, a crueldade do outro revela que isso nunca acontece:

A possibilidade de compreender isto lhe é recusada durante muito tempo, e ele só adquire esta experiência corporal muito mais tarde. Se o indivíduo fizesse da certeza de que deve morrer uma certeza corporal, o mais rapidamente possível, desapareceriam dele os sofrimentos existenciais – o ódio, a inveja, o ciúme. Já não haveria medos. Nossas relações com os outros são jogos cruéis, pois não queremos reconhecer nosso fim como algo positivo. Ele é positivo porque é real. O fim é a vida concreta. O corpo deve compreender a morte. (FASSBINDER, 1988, p. 65).

A internet possibilitou a popularização de alguns filmes desconhecidos pelo público, como as primeiras películas de Fassbinder. Já é quase possível conhecer a sua obra por completo, cerca de 39 filmes realizados em quase duas décadas de trabalho. Depois de ler algumas de suas peças e assistir a seus filmes, temos a impressão de saber quase tudo sobre

ele, muito possivelmente porque esses textos trazem à memória uma imagem forte, acesa e íntima, seja pelos seus títulos e personagens, seja devido às imagens inquietas que o diretor produziu sobre amor, desespero, dependência afetiva, desejos e sonhos reprimidos. Fassbinder acreditava que a arte devia levar o leitor/espectador a analisar a sua própria realidade, levar o público a se defrontar com novas experiências e fornecer instâncias da realidade a certas verdades complexas, cujo o conhecimento é angustiante quando elas se aproximam de nossas vivências.

O trabalho realizado por Fassbinder é de certa forma impressionante. Enquanto fazia filmes, continuava a dirigir e a escrever peças de teatro; para outros diretores de cinema também escrevia roteiros e produzia seus trabalhos, atuando em cerca de 14 filmes. É espantoso que de tal organicidade aconteceu uma forma de arte colaborativa, isso devido ao fato talvez de Fassbinder ter trabalhado constantemente com os mesmos conteúdos e sua equipe de trabalho ter sido uma espécie de família, na qual se pode desenvolver relações de amor e ódio: um laboratório de emoções para as suas criações artísticas.

Alguns temas persistem na obra de Fassbinder, como o anseio desesperado por amor e liberdade, que muitas vezes não se concretiza devido ao aprisionamento aos padrões impostos pela sociedade ou por causa da própria incapacidade do sujeito em superar o seu passado. É como se o diretor alemão realizasse um corte transversal na sociedade e a partir desta perspectiva fosse possível olhar para suas neuroses, mal-estar, seu lado obscuro e perturbador. O capítulo seguinte pretende abordar alguns dos enunciados presentes em sua obra através das concepções de alguns autores que estudam a intimidade, mais precisamente os relacionamentos afetivos e as dificuldades em estabelecer relações. Num depoimento para o ator Harry Baer, Fassbinder resume a sua procura:

Meus filmes giram em torno do problema de que, em geral, as pessoas têm relacionamentos. Se essas pessoas são homossexuais ou normais, ou se são lésbicas ou sei lá o que – nos meus filmes e em tudo aquilo que faço, trata-se de pessoas que têm problemas com seus relacionamentos. (FASSBINDER apud BAER, 1982, p. 77).

O teatro e o cinema de Fassbinder são formados por uma intimidade audaciosa na *mise-en-scène*, nos temas e personagens, trazendo uma excentricidade, uma inocência inquietante na arte da provocação, um desejo erótico de se expressar, uma obsessão de eterna mobilidade; é uma obra sobre o humano, sobre pessoas marginais ou capazes de se deixar marginalizar, tudo isso em um universo íntimo composto por histórias de desencontros, de ressentimentos, não superação do passado e impossibilidade de (re)construir um futuro.

Essa sensação de estar perdido, de ter que recomeçar a partir do pouco que sobrou, das cinzas que ficaram após uma grande guerra, pode ser interpretada pela expressão usada pelo historiador inglês Theodore Zeldin: “trocar os óculos”. Quando as pessoas perdem o sentido de direção tudo parece ruir e frequentemente encontram alívio mudando o foco de visão. “No curso da história os seres humanos têm trocado repetidamente os óculos através dos quais olham o mundo e a si mesmos” (ZELDIN, 1999, p. 21).

Foram necessárias, para os alemães, novas lentes para visualizar a realidade que os cercava. Fassbinder provoca a mudança de foco ao ampliar o *zoom* para dentro do ser humano e suas relações, numa tentativa de mostrar o que acontecia com os alemães.

## 2 UM MUNDO ENTRELAÇADO POR ÍNTIMOS FILAMENTOS: A NATUREZA DOS RELACIONAMENTOS E A INTERIORIZAÇÃO DOS SENTIMENTOS

Ao escolher a intimidade e as relações amorosas como foco de análise do texto dramático de Rainer Fassbinder, é preciso abarcar o tema em diversos campos do saber, como a Psicologia, a Filosofia, Sociologia e a História. Dessa forma, para verificarmos a representação da intimidade na peça *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, é necessário expor algumas reflexões teóricas sobre o assunto, pois os conceitos visam aprofundar o entendimento dos relacionamentos humanos, especialmente sob a ótica de Fassbinder: relações marcadas pelo sentimento de incompletude, por escolhas que nunca caminham para um final feliz. Suas personagens são cercadas de autodestruição e por paixões intensas, como o ressentimento, já que não se (re) fizeram após grandes perdas, mudanças sociais e viveram um período de (re) construção do seu mundo exterior e interior.

Íntimo é aquilo que não pode ser exposto, está reservado e distante do público; são os relacionamentos humanos voltados para o pessoal, o conjunto de ligações afetivas, amorosas e sexuais que envolvem os indivíduos; é o que não se costuma expor, que permanece entre quatro paredes e não pertence à vida social. O homem pode ser dividido em duas categorias: o ser público e o privado, apresentando dois comportamentos distintos em cada esfera:

Intimidade significa a revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo. Na verdade, a revelação do que é mantido oculto das outras pessoas é um dos principais indicadores psicológicos, capaz de evocar a confiança no outro e de ser buscado em retribuição. (GIDDENS, 1993, p. 154).

Para o historiador Theodore Zeldin, autor da obra *Uma história íntima da humanidade* (1994), a intimidade é a capacidade de compartilhar o nosso ser com o outro, resguardando o lugar do diferente em cada um. Assim, é necessário que exista a criação de uma esfera íntima, mas a individualidade de cada pessoa precisa ser preservada para que exista harmonia e respeito na relação, seja ela familiar, amorosa ou de amizade.

A evolução e transformação da intimidade ao longo do tempo é uma questão essencial para a sua compreensão. A obra *História da vida privada - da Primeira Guerra a nossos dias* (2009), organizada por Antoine Prost e Gérard Vincent, realiza um levantamento sobre a intimidade do século XX e como foi ela construída a partir da ascensão da classe média (francesa). O interessante é acompanhar a criação desses espaços privados e como no

século XX a ideia de família e espaços íntimos sofreram uma nova configuração. A intimidade no lar é um conceito relativamente novo, sobretudo nas famílias de baixa renda, que viviam geralmente em um cômodo.

## 2.1 AS ESFERAS DA INTIMIDADE

A casa é o espaço destinado para se viver a intimidade. Contudo, dentro dela é possível encontrarmos algumas divisões para o público e o privado, já que as residências das classes abastadas se caracterizam por uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, a família mostra o que pode vir a público e do outro mantém reservado aquilo que não pode ser exibido. Esses ambientes se referem à burguesia, uma vez que a maioria da população não sabia o que era um quarto de vestir, por exemplo. “No começo do século XX, portanto, não havia vida privada a imensa maioria dos franceses se confundia, devido ao espaço, com a de seus familiares. Nos meios populares, o indivíduo dispunha pessoalmente de uns poucos objetos” (PROST, 2009, p. 73). É importante perceber como se configurou o espaço da intimidade no século passado e a ideia do indivíduo voltado para a criação de um ambiente privado.

Para Richard Sennett (1999), o mundo público é o lugar da representação; somente no aconchego do lar, na intimidade, é possível retirar as máscaras que são necessárias para a manutenção da vida social:

Intimidade conota calor, confiança e expressão aberta de sentimentos. Mas, precisamente porque acabamos por esperar tais benefícios psicológicos permeando a gama de nossas experiências e precisamente porque muita vida social que tem uma significação que não pode conceder tais recompensas psicológicas, o mundo exterior, o mundo impessoal, parece nos decepcionar, parece rançoso e vazio. (SENNETT 1999, p. 17).

É no século XVIII que temos o início de uma distinção entre o mundo público e o privado, mais precisamente a ideia de um público urbano, “cosmopolita”: “um homem que se movimenta despreocupadamente em meio a diversidade, que está à vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar” (SENNETT, 1999, p. 32). Criam-se hábitos para se estar em público, uma vida que acontece fora do ambiente familiar e dos amigos íntimos.

O centro dessa vida pública era a capital e as pessoas de diferentes origens e situações financeiras teriam que entrar em contato inevitavelmente. Porém, o encontro entre

os homens, naturalmente, foi se desgastando e a forma de se proteger contra os choques de ordem econômica e social foi o retorno para a vida privada. No século XIX, a família se torna uma instituição de defesa contra a sociedade capitalista. “A família burguesa tornou-se idealizada como a vida onde a ordem e a autoridade eram incontestadas, onde a segurança da existência material podia ser concomitante ao verdadeiro amor marital e as transações entre membros da família não suportariam tais inspeções externas” (SENNETT, 1999, p.35).

A vida pública é vista como moralmente menor, sendo a estabilidade e segurança pertencentes à vida familiar. Dessa forma, segundo a moral burguesa, era em público que ocorria a violação moral e onde ela era tolerada, pois acontecia entre estranhos. “Para os homens, a imoralidade da vida pública está aliada a uma tendência oculta, para que se percebesse a imoralidade como uma região de liberdade, ao invés de uma região de simples desgraça como era para as mulheres” (SENNETT, 1999, p. 35). Estar fora do ambiente íntimo, da mesma forma, tornou-se uma necessidade para a formação da personalidade, uma vez que, para não se tornar uma pessoa ingênua ou inexperiente, era preciso viver a vida pública e todos os seus desafios, aprendendo os perigos do mundo na presença de estranhos.

Outra importante visão sobre o tema é a do historiador Theodore Zeldin (1994), que explica que o termo intimidade teve várias definições ao longo dos séculos, mas que originalmente o seu significado era restrito a espaços e objetos, como a ideia de um quarto íntimo, onde era possível se proteger do mundo, das pessoas, inclusive de parentes; um local dentro da casa para encontro do eu, do íntimo. Já na esfera do casamento, a definição é de “domesticidade” e nas relações mais próximas, como a de amizade, o toque físico é um sinal de intimidade. Segundo o historiador, os românticos inventaram uma segunda espécie de intimidade que foi “revolucionária”: a perspectiva de um homem e uma mulher estarem apaixonados e experimentarem a conjunção de suas almas através do sexo – “O coito era o meio de se obter a união” (ZELDIN, 1994, p. 294).

A convicção que temos hoje, segundo Sennett (1999), é que a proximidade entre as pessoas é uma oportunidade para o desenvolvimento individual, pois é no calor humano que é possível encontrar a possibilidade de crescimento:

O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma desses três constitui uma ideologia da intimidade: relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem as preocupações interiores psicológicas de cada pessoa. Essa ideologia da intimidade define o espírito humanitário de uma sociedade sem deuses: o calor humano é nosso deus. (SENNETT, 1999, p. 317).

Sennett (1999, p. 30) reforça que a existência de uma preocupação voltada para a vida íntima e para um esvaziamento da vida pública ocorreu com a geração nascida depois da Segunda Guerra Mundial, que retorna para si ao iniciar uma libertação das repressões sexuais. Essa é uma perspectiva sobre a intimidade voltada para o interior humano: a *psique* ou o que é legítimo em nossos afetos. “Temos tornado o fato de estarmos em privacidade, a sós ou com a família e amigos íntimos, um fim em si mesmo” (Ibid., p. 16). A “vida psíquica” é considerada nos tempos atuais como algo de um valor inestimável que perecerá ao ser exposta à crueldade do mundo. Assim, ela precisa ser protegida e também conhecida, pois através dela é possível conhecer a própria realidade que nos cerca.

No entanto, isso gera uma controvérsia, segundo o autor, porque esse sentimento de autoproteção impede o estímulo da *psique* e cada vez mais será difícil sentir ou revelar sentimentos. A psicanálise é umas das áreas interessadas por esse desejo de se internalizar, de conhecimento do eu, o que desperta o desejo e preocupação das pessoas apenas com as histórias de suas próprias vidas. Sennett (1999) reforça que essa “imaginação psicológica” tem grande repercussão social e podemos compreender esse fenômeno como uma “visão íntima da sociedade”. Dessa forma, o respeito pela privacidade alheia é necessário para a boa convivência em comunidade e as relações civilizadas entre as pessoas só podem ter continuidade na medida em que “os desagradáveis segredos do desejo, da cobiça ou inveja, forem mantidos a sete chaves” (SENNETT, 1999, p. 16).

Para Giddens (1992), a ligação entre vida íntima e pública está cada vez mais próxima. Há uma necessidade de exposição para uma aproximação das distâncias vividas, como se fosse necessário um encontro de realidades para que exista um autoconhecimento. Isso significa enxergar no outro as próprias deficiências e limites, uma forma de expor os anseios e também os compartilhar, como se fosse possível, ao revelar o que se tem de mais íntimo, também se alcançar uma espécie de libertação das amarras sociais.

Antes, para se provar apaixonado, o homem deveria mostrar ser capaz de ter meios suficientes para manter e sustentar a nova família; já a mulher, era preciso que estivesse apaixonada antes de se envolver sexualmente com o amado. Para Zeldin (1999, p. 295), “a grande inovação consistiu em afirmar que o sexo os manteria felizes até mais adiante [...] não era preciso amar um dos parceiros como indivíduo, já que se amava, acima de tudo, o amor”. Tudo isso banizou os pré-requisitos para o amor, já que ele agora poderia acontecer de uma forma incompreensível; o ser amado torna-se idealizado e o amor se apresenta como sentimento eterno. “A intimidade adquiriu um par de asas, não era preciso aprender a voar”

(Ibid.,1999, p. 295). Contudo, no plano das ideias era algo fantástico, mas na vida real foram poucos os que conseguiram aplicar esse ideal em seus casamentos, em sua vida cotidiana.

No século XVIII, ocorreu uma extensa discussão a partir da ideia de que o sexo era a garantia de união do casal. Assim, o questionamento ia além, para saber se era o amor ou a amizade que mantinha os casais unidos. A partir disso, Zeldin (1994) afirma que houve uma terceira espécie de intimidade: a “intimidade das almas”. Com isso, o questionamento entre os casais muda de foco, pois não basta apenas saber se um gosta do outro ou não, mas em que medida essas duas almas se complementam, se ajudam e se desenvolvem plenamente. “A intimidade é uma parceira em busca da verdade, possibilitando à pessoa ver o mundo duas vezes, pelos olhos do parceiro e pelos seus próprios olhos” (ZELDIN, 1994, p. 295), como se um ajudasse o outro a enfrentar as hostilidades do mundo, a enxergar novas possibilidades de crescimento, algo que não seria possível vivendo isoladamente.

Theodore Zeldin (1994) sustenta que as pessoas estão sempre em busca da sua alma gêmea, mas que isso ocupa somente uma parte da vida íntima, uma espécie de procura por indivíduos que possuam elementos capazes de se combinar, a fim de produzir mais do que poderiam fazer sozinhos. Tem-se, então, uma descoberta de sujeitos aparentemente incompatíveis, mas que se tornam receptivos e se unem por afinidades múltiplas e irreconhecíveis, as quais oferecem perspectivas de reconciliação e aventuras que até então pareciam impossíveis. “Investiguei como as relações de variados graus de intimidade podem ser estabelecidas além-fronteiras sem que se abandonem as lealdades ou singularidades pessoais” (ZELDIN, 1999, p. 25).

O amor deve ser um sentimento voltado para a vida íntima e não pertence ao mundo público. Assim, é no complemento do outro que ele se realiza: “pode-se deduzir que o amor é um dos últimos refúgios onde alguém se sente capaz de conquistar alguma coisa nobre e receber a aprovação de outra pessoa: umas das poucas formas de êxito capaz de se manter em oposição às próprias dúvidas” (ZELDIN, 1994, p. 75). Contudo, o historiador comprova que a concepção do amor mudou e que de tempos em tempos surgem pessoas que imprimem um novo rumo às paixões, já que a história do amor não é um “movimento em espiral no rumo de uma liberdade mais ampla, mas um fluxo e um refluxo, um turbilhão e longos períodos de calma” (ZELDIN, 1994, p. 76).

Ainda segundo o teórico, o amor fecunda no solo da intimidade, nascendo no mundo privado; deve ser algo pessoal e não se espalha ao vento como sementes aladas, tendo um chão próprio para nascer. “O amor é um dos últimos refúgios onde alguém, homem

ou mulher, se sente capaz de conquistar alguma coisa nobre e receber aprovação de outra pessoa: uma das poucas formas de êxito capaz de se manter em oposição às próprias dúvidas” (ZELDIN, 1994, p. 75).

Hoje há uma nova configuração nos relacionamentos e é possível explorar uma diversidade que antes era restrita, seguindo normas rígidas de comportamento. Em sua obra *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, o sociólogo Anthony Giddens (1992) analisa as mudanças comportamentais ocorridas no século XX, como a ideia de sexualidade que cada indivíduo possui, particular de cada um, não funcionando como uma regra preestabelecida, mas partindo de identidade própria. Os padrões normativos tendem a desaparecer e a formar uma fusão entre corpo, identidade e normas sociais (GIDDENS, 1992, p.25)

A sexualidade sempre foi um tema restrito ao ambiente privado, mas com o crescimento dos meios de comunicação e as chamadas “revoluções sexuais” foi possível expandir o assunto para o mundo público. Grande parte dessa mudança se deve às mulheres e às revoluções feministas que reivindicaram a igualdade com os homens. Giddens comprova que foram os grupos de feministas responsáveis essencialmente por “uma exploração das potencialidades do ‘relacionamento puro’, um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder e do sexo” (GIDDENS, 1992, p. 10).

Dentro desse “relacionamento puro”, o autor destaca o ideal do amor romântico, que coloca as mulheres em seu lugar, no caso, no espaço íntimo – a casa –, e evidencia o machismo da sociedade moderna. Porém, essa configuração de amor romântico é também uma possibilidade de criar uma intimidade duradoura com o parceiro: seria o predecessor da ideia de um “relacionamento puro”, segundo Giddens, em que não existe espaço para a dominação masculina. A vida moderna torna-se um espaço aberto, em que a intimidade passa por profundas mudanças, fazendo com que se comece a discutir, ainda com certa dificuldade, sobre questões como casamento, família e sexualidade.

Zygmunt Baumann (2004) discorda dessa ideia ao afirmar que na sociedade atual os relacionamentos podem ser classificados de diversas formas, mas nunca de “puros”, já que isso de certa forma seria romantizar as relações, desconsiderando que os seres humanos estão em busca da própria realização. “Agora espera-se que o sexo seja auto-sustentável e auto-suficiente, que "se mantenha sobre os próprios pés", para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo” (BAUMANN, 2004, p. 30).

Outra questão importante suscitada por Giddens (1992) e de fundamental importância para compreender o afeto e, em especial, as configurações amorosas construídas pelo diretor alemão Rainer Fassbinder, diz respeito às relações formadas em torno da dependência do outro. Giddens nomeia isso como “relacionamento fixado” em que o indivíduo necessita de uma segurança que ele não consegue encontrar fora da união afetiva.

Nenhum dos participantes é nitidamente viciado, mas ambos são dependentes de um elo que é uma questão de obrigação de rotina ou é realmente destrutivo para as partes interessadas. Cada pessoa depende de uma “alteridade” proporcionada pelo parceiro, mas nenhum dos dois é inteiramente capaz de reconhecer a natureza da sua dependência do outro, ou de com ela chegar a um acordo. (GIDDENS, 1992, p. 102).

Esse tipo de relacionamento impede um entendimento sobre o eu, como se a pessoa vivesse em constante rota de fuga na busca de resolver os problemas do parceiro, vivendo em função do outro para esquecer de si próprio, seus problemas e necessidades. “Alguém cuja identidade mais íntima está subdesenvolvida ou é desconhecida, e que mantém uma identidade falsa e construída a partir de ligações dependentes de fontes externa” (HELMSTETTER apud GIDDENS, 1992, p. 104).

A transformação da intimidade na vida moderna, especialmente nos últimos 50 anos, não se restringe ao sexo e ao gênero, mas o que Giddens (1992, p. 109) ressalta é a mudança na vida pessoal como um todo. As relações de parentesco, o que entendemos como família, sofreu uma mudança delicada, uma vez que hoje há novas configurações familiares presentes em nossa sociedade, as quais têm por base, por exemplo, a separação e o divórcio dos cônjuges, formando novos laços de parentesco e famílias recombinadas.

A intimidade é acima de tudo uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal. As mulheres preparam o caminho para uma expansão do domínio da intimidade em seu papel como as revolucionárias emocionais da modernidade. (GIDDENS, 1992, p. 146).

Giddens (1992) compreende a emancipação sexual como um dos fatores para uma readequação emocional mais ampla da vida social, como uma forma de ação e exposição não apenas das questões ligadas à sexualidade, mas modificando também as relações de amizade e dentro das famílias – uma “democratização radical da vida pessoal” (GIDDENS, 1992, p. 200).

No início do século XX, a principal queixa das mulheres era a falta de intimidade e igualdade, pois as esposas ocupavam uma posição de submissão em seus

relacionamentos afetivos, já que a posição do homem, como chefe de família e provedor, impedia uma relação de intimidade. Contudo, a partir da década de 1960, a luta das feministas ocasionou importantes transformações nos relacionamentos. A psicanálise também tem grande importância na mudança no comportamento das mulheres, que passam da posição de objeto para sujeito do desejo. Freud afirmava que o recalque da sexualidade que a civilização impunha trazia prejuízos para as individualidades, sendo que as neuroses advinham disso; a liberação sexual e a posição feminina em relação ao próprio desejo são respostas buscadas frente a esse modelo repressivo.

Nesse contexto, a posição do homem também foi alterada, pois advinha de uma cultura patriarcal. Assim, uma nova perspectiva foi necessária para entender as mudanças dentro da vida íntima do casal, já que o que temos hoje é uma pluralidade, uma gama de relacionamentos possíveis, diferente do modelo patriarcalista do início do século XX. Hoje é possível ver os homens deslocados de seu lugar de poder, próximos a uma condição de passividade, não havendo mais um padrão comportamental pré-estabelecido.

A relação entre casamento e amor começa a mudar na década de 1930, mas é impossível precisar quando essa transformação ocorreu. Na primeira metade do século XX, o casamento muda seu *status*, não sendo mais realizado apenas por interesse ou por arranjo, mas trazendo o amor como central nas uniões, seu próprio fundamento. Essa norma social é perceptível nas revistas femininas da época exaltando o casamento como um processo de amadurecimento afetivo e que se consuma com a chegada dos filhos. As crianças para serem bem criadas precisam de exemplos dentro do lar, é importante não somente do amor dos pais, mas também do amor entre eles; o termo “casal” aparece com certa recorrência em expressões como “vida de casal”, “problemas de casal”, etc.

O amor passa a ser o novo elemento para integrar a intimidade dos lares, mas ainda existem alguns tabus, como o sexo que permanece no terreno da reprodução somente, sendo quase um pecado falar de prazer a dois: “O amor e o casamento, porém, ainda não se dissociam, pois a sexualidade continua vinculada à procriação. Não que se desconheça a contracepção, mas ela depende principalmente dos homens, ao passo que a gravidez e suas consequências dizem respeito às mulheres” (PROST, 2009, p. 91).

Contudo, temos uma revolução nesses costumes a partir dos anos de 1960/1970. O movimento pela contracepção assume outro sentido com a ideia de um planejamento familiar consciente e a luta da mulher passa a ser pela posse do seu próprio corpo, fazendo dele o que quiser. A partir dessas mudanças temos uma dissociação entre sexualidade e procriação e, por sua vez, o casamento também deixa de ser uma instituição

para se tornar uma mera formalidade. Outro dado importante é que nesse momento cresce o número de casais jovens não casados, o que os sociólogos denominam “coabitação juvenil”. “Entre 1968 e 1969, entre cem casais que contraíam o matrimônio, dezessete já viviam juntos; em 1977 esse número passa para 44” (PROST, 2009, p. 92). Viver junto, sem estar casado “no papel”, passa a ser um costume aceito pela opinião pública.

Baumann (2004) ao introduzir a ideia de uma sociedade líquida, também estende seu pensamento para a relações íntimas ao descrever a artificialidade e o caráter passageiro dos relacionamentos, que também se tornam “líquidos”. Como uma mercadoria, o homem e seus relacionamentos são descartáveis e, na sociedade contemporânea, isso é encarado de maneira consciente, sem culpa, e essa ideia é até mesmo incentivada, pois é preciso trocar sempre e buscar o novo. Assim, as pessoas se tornam cada vez mais solitárias e buscam a satisfação no consumo desenfreado, sendo o amor é parte desse desejo de consumo.

Seus personagens centrais são homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se” e, no entanto desconfiados da condição de “estar ligado” em particular de estar ligado “permanentemente” para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para — sim, seu palpite está certo — relacionar-se... (BAUMANN, 2004, p. 6).

As contribuições de Sigmund Freud (1930) também são importantes para o conhecimento da intimidade (sexualidade), mas acima de tudo para o autoconhecimento. A psicanálise tem suas origens nos estudos das patologias de comportamento, como uma forma de tratar as neuroses, as quais geralmente estão ligadas à sexualidade humana. Na obra, *O Mal-estar na civilização* (1930, p. 218), Freud afirma que o amor (sexual) é um dos princípios da nossa civilização, como premissa para as “mais intensas experiências de satisfação”. Contudo, ele sugere que a entrega total ao sentimento amoroso pode provocar dependência: “de uma forma muito perigosa, de uma parte do mundo externo, isto é, de seu objeto amoroso escolhido, expondo-se a um sofrimento extremo, caso fosse rejeitado por esse objeto ou o perdesse pela infidelidade ou pela morte” (FREUD, 1996, p. 220). Em outro trecho da obra, Freud salienta: “nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor” (FREUD, 1996, p. 233).

## 2.2 DE FORA PARA DENTRO: O RESSENTIMENTO

A dependência amorosa ressaltada nos estudos de Freud (1930) se encaixa perfeitamente na forma como o diretor Rainer Fassbinder cria as personagens de suas peças e filmes. São relações de poder que se interpõem sobre as afetivas, um controle sobre o outro, em que o mais forte conduz a relação para onde ele quiser. A perda do objeto amado e o fracasso no relacionamento podem muitas vezes provocar o isolamento do indivíduo, devido à impossibilidade de estar em conjunção com o ser amado.

A exposição da intimidade em Rainer Fassbinder aparece como uma forma de compreender a reformulação de uma sociedade – no caso, a Alemanha Ocidental –, que se reconstruía a partir de valores do seu passado agregados às novas formas capitais, como o consumismo e a formação de uma classe média. É como se fosse necessário voltar-se para o próprio interior, para um estado íntimo, a fim de compreender as transformações externas que a sociedade vivia. Assim, há uma falta de referencial e voltar-se para o “eu” é uma maneira de enxergar a nova ordem que se formava rapidamente entre os alemães, como se não houvesse tempo para uma reflexão e tudo acontecesse de forma acelerada, sem o tempo de maturação necessário para o crescimento e reordenamento social.

A Alemanha após a Segunda Guerra Mundial foi dividida e a parte ocidental passou por uma fase conhecida como o período de Reconstrução. O prefixo “re” torna-se muito apropriado para momentos em que tudo precisou ser (re)feito. Assim como os prédios, as ruas, as pessoas também precisaram se construir novamente e muitos não conseguiram esquecer as marcas do passado, das perdas de entes queridos, dos danos financeiros e morais. Nesse contexto, a criação artística, em especial a de Fassbinder, revela personagens extremamente ressentidos, que não conseguiram reiniciar suas vidas e se apresentam sem uma perspectiva para o futuro, amarrados aos danos do passado.

O prefixo *re* indica que se trata de uma duratividade descontínua, é como se o ressentido sentisse outra vez a ofensa ou o mal sofrido como no momento em que eles foram cometidos, é um eterno retorno, é uma reiteração incessante do sentimento. Aspectualizado pela interatividade, a temporalidade do ressentimento é o presente. Além disso, esse estado passional é modulado pela intensidade. (FIORIN, 2007, p. 15).

O historiador Norbert Elias (2001) realizou um estudo sobre a Alemanha e sua relação com os judeus. Ele acredita que alguns povos são mais sujeitos ao ressentimento e classifica os alemães, devido à sua própria vivência, com um dos povos portadores dessa

paixão. Assim, a partir das suas experiências pessoais e depois de certa distância temporal e espacial, foi possível pensar sobre a relação complexa entre o alemão e o judeu. Elias acredita que o ressentimento aparece como uma reação inconsciente, uma inquietude em conexão com o “sentimento ameaçador de uma negação da existência” (HAROCHE, p. 340). Os judeus, como uma minoria, ao conseguirem uma elevação em seu nível social, causariam o ressentimento entre os alemães da classe média:

Um profundo ressentimento pode surgir [...] entre os membros da maioria, sobretudo entre aqueles que têm a impressão de que seu status está ameaçado, que crêem ter perdido o valor, que não sentem mais segurança. Esse ressentimento surge quando um grupo marginal socialmente inferior, desprezado e estigmatizado está a ponto de exigir a igualdade legal, mas também a social [...] Mas eles (os alemães) sentem como uma humilhação insuportável ter que entrar em concorrência com membros de um grupo marginal desprezado. (ELIAS apud HAROCHE, 2001, p. 340).

O pensamento de Elias é importante para analisar o ressentimento nos alemães advindo de uma problemática de relação étnica e dos efeitos do pós-guerra. A Alemanha é um país que não conseguiu superar uma sucessão de derrotas, um declínio progressivo e uma contínua perda de poder e tudo isso gerou amargura, com nuances de rancor e cercada de ressentimento.

Richard Sennett (1999) também manifesta a ideia do ressentimento como sintoma social peculiar em nossos tempos, não podendo ser relacionado a toda a história humana, mas sendo algo que é próprio dos políticos atuais e da classe média: a política do ressentimento (*ressentiment*). Um exemplo citado em seu livro é aquele político que veio de uma origem humilde e que fez sua campanha atacando o sistema, não como um ideólogo, mas simplesmente agredindo de forma ressentida, sem o interesse de se comprometer com uma nova ordem social. Para Sennett, esses indivíduos promovem a política do *status* e as classes para as quais o político faz o apelo detestam aqueles que são privilegiados, não apresentando formas para destruir o privilégio enquanto tal. A esperança está em bater contra o sistema e abrir um rombo em seus muros, fazendo cada um entrar sozinho:

O ressentimento está baseado numa meia-verdade, numa meia ilusão, o que se explica por que a pequena burguesia ocupa o seu devido lugar na sociedade: por causa de um pequeno e desprezível grupo que de seu interior controla as rédeas do poder e do privilégio, ela, a pequena burguesia não podem ir para nenhum outro lugar; ainda assim, de algum modo, aqueles que acumularam injustamente as boas coisas da vida podem humilhar o pequeno guarda-livros, o vendedor de sapatos, quando os encontram face a face. Não há nada de igualitário nesse ressentimento. Humilhação e inveja se unem

para levar as pessoas que sofrem tais injúrias de status a esperarem que, por algum golpe de sorte, por algum acidente de percurso, possam escapar. É nessa combinação de humilhação e inveja que o político atua. (SENNETT, 1999, p. 339).

Por outro lado, o ressentimento está presente na escala mais alta e na mais baixa da sociedade, as quais estão conluiadas a destruir aqueles que permanecem no meio. O ressentimento é uma característica humana universal, mas em ambas as ilustrações de Sennett torna-se algo peculiar à época em que vivemos.

Nos estudos de Nietzsche, ao observar o homem do século XIX, podemos observar uma interiorização dos sentimentos, algo que penetra o “subsolo” da alma. Um mundo cercado de medos, culpas e responsabilidades que são observadas com astúcia pelo filósofo na obra *Genealogia da Moral* (1998).

[...] jamais houve na terra um tal sentimento de desgraça, um mal-estar tão plúmbeo – e, além disso, os velhos instintos não cessaram repentinamente de fazer suas exigências! Mas era difícil, raramente possível, lhes dar satisfação: no essencial, tiveram de buscar gratificações novas e, digamos, subterrâneas. Todos os instintos que não se descarregam para fora voltam-se para dentro – isso é o que chamo de interiorização do homem. (NIETZSCHE, 1998, p. 73)

É o ser ressentido que, incapaz de exteriorizar seus fantasmas, recolhe todos e vive num tempo entre o passado e o presente, alimentando diariamente os monstros que causam dor e revolta interna. O ressentimento pertence ao mundo interior, fruto de uma construção do sujeito que é centrado em si, devido ao processo de individualização que pode ser observado nas sociedades a partir do século XIX, com o crescimento das grandes cidades e a constituição de uma coletividade com novas regras de comportamento que privilegiaram cada vez mais a individualização do sujeito. Foi um processo de fragmentação entre o público e o privado, criando um movimento de “voltar-se para si” na criação de uma identidade e uma subjetividade privatizadas.

Assim, o sujeito passa a ser voltado para seu mundo interno, para o seu íntimo e para a sua identidade, a qual é delineada por seus pensamentos, imaginações e segredos, como se o mundo fosse suficientemente cruel para promover esse retorno para seu foro íntimo. Esse retorno é interessante porque é coberto de uma moral social, cheia de regras e costumes rígidos, que tornam o homem preso a convenções e normas sociais, propício para o surgimento de um sujeito ressentido. Não é uma libertação íntima, mas um aprisionamento.

Ao entrar em contato com o outro, ao viver em sociedade, o homem está propenso a desenvolver todos os sentimentos possíveis entre o ódio e o amor. Em *A Genealogia da Moral*, Nietzsche reflete sobre o ressentimento analisando outra paixão, o ódio, percebendo como isso foi sendo construindo durante toda a história, desde a Bíblia, com o assassinato de Abel, até Maquiavel, alertando o príncipe sobre uma ameaça. O perigo, para o filósofo, é quando o ódio aparece como uma paixão internalizada e converte-se em algo de valor positivo. “A inferioridade transformada em humildade resignada, a fraqueza disfarçada em amor da justiça, o ódio recalcado transformado, eventualmente, em ódio de si mesmo” (ANSART, 2001, p. 17).

A internalização dos sentimentos, como o ódio, produziu outros efeitos maléficos na alma humana, principalmente quando não existe a possibilidade de os externalizar. Assim, acúmulo de experiências e a própria incapacidade de exprimi-las culminam num retorno para si próprio, provocando uma sensação de impotência e hostilidade consigo mesmo e com o mundo que o cerca. O ser ressentido acredita ser uma eterna vítima da maldade alheia, enquanto ele próprio constitui-se como uma alma boa e justa que foi afetada pela perversidade do outro.

É preciso compreender que esses sintomas derivam de uma sensação de alienação e é próprio da vida moderna. As pessoas estão cada vez mais individualistas, vítimas de uma sociedade que muito encoraja os indivíduos a verem a si próprios como entes distintos, com desejos íntimos diferentes de todos, sendo isso muitas vezes não explicitado nos papéis sociais que eles ocupam. O resultado desse processo é cada vez mais o cultivo da introspecção e a falsa ideia de uma personalidade única, diferente de todos, como se cada um vivesse em uma órbita isolada. Então, é possível formar uma imagem de um homem prisioneiro de si mesmo, torturado pelos próprios sentimentos, como a solidão, a melancolia, o tédio e o ressentimento.

O sentido psicológico para o ressentimento é semelhante à raiva ou à irritação perante uma desfeita. São situações em que alguém é ofendido ou injuriado pelo outro, mas que de alguma forma isso é internalizado, tornando-se uma paixão duradoura e, de certa maneira, passando a ser cultivada e nutrida pela “vítima” da ofensa. O ressentido não se atreve ou não se permite responder à altura da ofensa recebida e assim, segundo a psicóloga Maria Rita Kehl (2014), ocorre o recalque, que seria um impulso impedido de se realizar; esse desejo não pode ser identificado como uma inclinação à defesa ou resposta. “A raiva, a cólera, a indignação, impedidas de se exercer na direção do objeto, transformam-se em raiva e

indignação contra si mesmo [...] O ressentido é um vingativo que não se reconhece como tal” (KEHL, 2014, p. 16).

A vingança surge como uma ânsia psíquica que só faz sentido quando o ressentido não for capaz de responder de imediato à injúria recebida. Contudo, a hora do revide nunca chega e é apenas alimentada na mente do ressentido, que se sente sempre fraco ou inferior ao agressor. Kehl afirma que uma das principais características para a formação de uma personalidade ressentida é a constituição de uma relação de dependência infantil com o outro, que é aparentemente mais forte e tem a missão de proteger e reconhecer o seu valor. “O ressentimento também expressa a recusa do sujeito em sair da dependência: ele prefere ser ‘protegido’ – ainda que prejudicado – a ser livre, mas desamparado” (KEHL, 2014, p. 18).

A vingança do ressentido é utópica, ela sempre será adiada porque há um certo prazer em planejar e sempre delongar o revide; o sujeito espera uma justiça divina, algo que venha a compensar a sua mágoa. Para Kehl (2014), a melhor forma de obter a vingança não é dar o troco na mesma moeda, ou seja, fazer o agressor sofrer da mesma forma que o ser ressentido, mas “exibir diante do agressor um bem conquistado, um sucesso, um momento de felicidade. Alguns para-choques de caminhão exibem o dito popular: sua inveja é minha vingança” (KEHL, 2014, p. 27). Entretanto, a vingança propriamente dita nunca acontece e o ressentido entra em um processo circular, de repetição das queixas e acusações da qual se diz vítima.

Essa posição de eterno mártir é também uma recusa em se responsabilizar pelas próprias escolhas, algo voltado para a seu narcisismo. São os mecanismos de defesa do eu quando o ressentido reconhece o seu padecimento, mas outorga toda a culpa ao outro; ele está cheio de razão, tem a certeza do seu sofrimento, o que para a psicanálise dificulta o trabalho de uma possível recuperação, enquanto ele não se descolar da posição de vítima. “Quanto mais os motivos da queixa encontrem validação na realidade social a que pertence o sujeito ressentido, mais difícil é fazer com que ele se desloque do lugar de vítima para começar a indagar-se sobre sua responsabilidade quanto ao que o faz sofrer” (KEHL, 2014, p. 44).

O ressentido tem uma fixação no próprio sofrimento, uma forma para repetir e insistir nos supostos agravos cometidos pelo outro. Freud classifica isso como uma “reação terapêutica negativa” (KEHL, 2014, p. 79), uma vez que dentro da psicanálise isso é algo comparado ao gozo masoquista que luta contra seu restabelecimento em um método terapêutico.

Assim, o sofrimento do analisado é resultado de dois fatores: “de um lado o sadismo do supereu, e de outro o masoquismo do eu” (KEHL, 2014, p. 79), estabelecendo uma conexão entre a moral e o gozo, já que essas duas forças atuam fortemente dentro do ressentido, provocando um processo de culpa e de irreversibilidade. No entanto, há um prazer nesse sofrimento, algo que o alimenta e o mantém com a certeza de ser a vítima e de querer uma vingança, que será sempre adiada, ou com o desejo de que o ofensor padeça eternamente de remorsos pelo que fez.

O ressentido vive a repetição de um gozo, presa da pulsão de morte, em vez de “consumir-se rapidamente” nos variados prazeres possíveis, na dinâmica das pulsões de vida. Para compensar a renúncia auto imposta, consola-se acreditando estar no caminho certo, no caminho do bem. (KEHL, 2014, p. 133).

Na literatura, o ressentimento é uma paixão de intenso apelo dramático. A personagem ressentida encontra forte identificação com o leitor, pois, impedida por questões morais de executar a sua vingança, ela é considerada uma vítima e mantém-se uma constante tensão na expectativa de uma virada em que a personagem consiga a reparação pelo dano sofrido. Maria Rita Kehl (2014) afirma existir uma “estética do ressentimento”, sendo o melodrama o gênero que melhor exemplifica as histórias de heróis com uma moral pura, que vivem num conflito com uma definição precisamente marcada entre o bem e o mal:

O melodrama é o gênero em que o ressentimento adquire estatuto moral da paixão romântica, representada a partir de personagens que sofrem porque são autênticos (contra o pano de fundo da hipocrisia social), porque são puros (diante da imoralidade e da corrupção), porque são inocentes demais para viver nesse mundo mau. Tal superioridade moral e espiritual justifica o fracasso e o isolamento de que se lamentam: há sempre uma tonalidade patética no herói ressentido. (KEHL, 2014, p. 182).

Ainda segundo as observações de Kehl, o ressentimento é interessante para a construção das personagens devido à pouca consistência psicológica na sua moral ilibada. De certa forma, a obra melodramática está interessada em desvendar, de forma simplista, “as zonas de sombra e mistérios das relações humanas” (KEHL, 2014, p. 183).

A estética do ressentimento, segundo Kehl (2014), depende da perspectiva moral que compõe a narrativa. A personagem ressentida representa “polo positivo” dentro do melodrama, que define claramente a ideia de bem e mal para que o público tome posicionamento e identificação com as injustiças sofridas, pois a personagem é sempre

moralmente superior aos demais. Íntegra e sensível, nunca abriu mão de seus princípios morais e preferiu se prejudicar em vez de entrar em um jogo que lhe parecia sujo. “No ressentimento o mal está sempre no outro. O ressentido é a vítima que foi prejudicada, o que autoriza a vingar-se ou a reivindicar, em silêncio acusador, o reconhecimento que lhe foi recusado” (KEHL, 2014, p. 185). O ressentido não é uma personagem romântica, mas tem traços do romantismo derivado das primeiras revoluções burguesas.

Em outros gêneros a personagem com ressentimento costuma ter outra percepção e recepção pelo público/leitor:

Na vertente da tragédia e do grande romance moderno, o ressentimento é problematizado pela narrativa e a personagem ressentida é apresentada sob um ponto de vista crítico – sob a forma de ironia ou de condenação explícita – que impede que o espectador compactue ou se identifique com as suas racionalizações. (KEHL, 2014, p. 184).

Dessa forma, a proposta para o próximo capítulo é a elaboração de uma análise da peça *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, a partir dos conceitos estudados sobre o ressentimento e sobre as relações íntimas. Assim, é possível conciliar essas discussões aos temas que envolvem a dramaturgia de Rainer Fassbinder, procurando identificar como os sujeitos constroem seus mundos íntimos e vivem de forma cíclica, internalizando paixões intensas e cruéis com eles próprios, como é o caso do ressentimento. Dessa forma, pretende-se refletir sobre como a dor e a culpa podem ser um flagelo quando se é incapaz de perdoar a si mesmo.

### 3 “DESCULPE, EU NÃO PRETENDIA SER AMARGA”: AS LÁGRIMAS RESENTIDAS DE PETRA VON KANT

#### 3.1 O QUARTO DE PETRA

O objetivo deste capítulo é analisar as relações íntimas e os sentimentos que envolvem a estilista Petra von Kant, procurando refletir sobre como sua personalidade, cercada de amargura e ressentimento, é revelada. Porém, análise do texto dramático pretende evidenciar o modo pelo qual o sentido se consolida, ou seja, não nos propomos a investigar o verdadeiro sentido, mas o que parece ser verdadeiro, o simulacro, a partir de pistas, como as rubricas do texto e os diálogos entre as personagens.

*As lágrimas amargas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)* foi uma peça escrita por Rainer Werner Fassbinder e produzida pelo Landestheater Darmstadt da Experimenta 4, de Frankfurt, cuja estreia foi em 5 de junho de 1971; esse é o texto mais encenado de Fassbinder em todo mundo. Em 1972, o diretor adaptou a peça para as telas de cinema com os mesmos atores da montagem teatral, tendo Margit Carstensen como Petra von Kant, Irm Hermann como Marlene e Hanna Schygulla como Karina Thimm. O filme foi apresentado no Festival de Berlim no mesmo ano e obteve sucesso internacional, projetando a carreira do diretor alemão no exterior.

No Brasil, a peça foi traduzida pelo escritor Millor Fernandes em 1982 e levada à cena com direção de Celso Nunes, contando com a atuação Fernanda Montenegro (Petra), Renata Sorrah (Karina) e Juliana Carneiro (Marlene). Durante alguns anos, a peça manteve-se em cartaz e excursionou por todo o Brasil.

Estruturalmente, o texto é composto por cinco atos, apresenta um elenco de seis atrizes e respeita a unidade clássica de lugar. A ação ocorre no quarto de Petra e tudo acontece ao redor de sua cama, onde recebe seus convidados, come, dorme e toma decisões importantes – o leito é o núcleo cênico, mas além da cama há uma poltrona, uma mesa, máquina de escrever e um cavalete para os croquis. A história toda acontece no período de seis meses e não existem personagens masculinas, sendo apenas citadas, estando fora do espaço mimético.

É na primeira cena que o monólogo de Petra ao telefone fornece indicações que inscrevem as ações da peça num tempo real e que dão sentido a esse tempo: PETRA – [...] Minha mãe! Estou de queixo caído. Seis meses – babo de inveja. Seis meses de Miami?”

(FASSBINDER, 1983, p. 11). Valéria von Kant retorna, no quarto ato, para o aniversário de 40 anos da filha.

A marca comum da passagem do tempo no texto é a parada, a interrupção, literalmente o intervalo, às vezes sublinhado pela indicação cênica de um “escurecimento”. [...] A prática moderna, que joga muito mais com a elipse, não se preocupa com a fratura, passando ao leitor ou ao espectador a tarefa de ocupar mentalmente esse tempo. (RYNGAERT, 1995, p. 93).

Hans-Thies Lehmann, na obra *Teatro pós-dramático*, esclarece como o tempo vivido, a vivência temporal do teatro, não pode ser medido com exatidão, mas pode ser experimentado, elaborando uma distinção conceitual. Lehmann acredita que Fassbinder utiliza em suas peças o chamado “Tempo do drama” (LEHMANN, 2007) e a sequência e duração das cenas são concebidas num próprio lapso temporal. A ordem do tempo advém da sequência de cenas e procedimentos escolhidos – como antecipações, reminiscências, saltos temporais – para a compressão do tempo:

Essa organização pode ser designada como “tempo do drama”, mesmo quando nela predominam formas de representação narrativas ou “colagens” [...] o autor Fassbinder indica que as partes individuais podem ser representadas em diversas sequências. Em cada caso está implicada a escolha de uma dramaturgia, por mais que seja uma dramaturgia aleatória. (LEHMANN, 2007, p. 289).

A “compressão” do tempo, citada por Lehmann (2007), na obra de Rainer Fassbinder é semelhante ao tempo cinematográfico, uma vez que o próprio diretor declarava em suas entrevistas que seu teatro era cinematográfico e seu cinema era teatral (FASSBINDER, 1988, p.32). Com base nisso, o professor Samuel Holanda de Paiva afirma que para conhecer a poética de Fassbinder é necessário observar a intersecção entre o cinema e o teatro (PAIVA, 1998, p. 13). A forma de comprimir o tempo em ações rápidas – como no segundo ato, quando Petra declara seu amor por Karina logo após conhecê-la, ou nos saltos temporais usados na dramaturgia, como a passagem de seis meses do segundo para o terceiro ato – é característico de um tempo “cinematográfico”, como mencionado pelo diretor alemão em suas entrevistas.

Na poética fassbinderiana, a reminiscência também é utilizada com certa frequência, tal como o exemplo da conversa entre Sidonia e Petra, no primeiro ato, quando se fala sobre o passado amoroso da estilista: foi no relacionamento amoroso com Frank que se originou o seu ressentimento e amargura. O tempo vivido é o lugar do ressentido que sofreu a

ofensa e por isso é que vive na lembrança, trazendo para o seu presente aquilo que passou, numa eterna circularidade, na esperança de ser vingado. Contudo, a justiça nunca será feita por suas mãos, apenas o destino e providência serão encarregadas de restituir o desagravo.

Peter Szondi, ao analisar a peça *Ao longa ceia de Natal* de Thornton Wilder, evidencia a passagem do tempo que é “colocado em uma vivência imediata com recursos dramáticos que são em parte tomados de empréstimos do cinema, mas que só no teatro podem cumprir inteiramente sua função” (SZONDI, 2003, p. 166). Os recursos para demonstrar a passagem do tempo podem ser percebidos no diálogo das personagens ou em outras formas sutis da representação; o avanço temporal não é usado de forma mecânica como no cinema. Dessa forma, a opção pelo confinamento das personagens, assim como a utilização do tempo nas reminiscências e saltos temporais, é uma escolha consciente realizada por Fassbinder. O objetivo é acentuar as paixões entre as personagens pelo excesso, elevando o *pathos* ao estado máximo de uma forma que tudo fique intenso e claro para o espectador/leitor.

Pensando nisso, em “As lágrimas amargas” há o confronto entre seis mulheres em um quarto, em torno de uma cama, num embate por meio de diálogos tensos que evidenciam a exposição nua e crua das emoções; são personagens cheias de egoísmo e interesses particulares e cada uma delas quer obter algo, como a ascensão social e profissional, dinheiro, a posse do outro, a atenção da mãe ou um emprego. “A performance dos atores poderosamente imprime a claustrofobia emocional da peça, nunca deixando o espectador esquecer a alta dose de artificialidade da situação dramática” (ELSAESSER, 1996, p. 278).

O quarto é o lugar de intimidade e também o espaço de trabalho da estilista, sendo que o seu universo é restrito às paredes desse cômodo. Petra não quer contato com o mundo exterior, apenas se comunica por telefonemas, cartas e notícias do mundo externo chegam por amigos e familiares que a visitam. A sua reclusão é uma escolha motivada por seu sofrimento e, a fim de evitar contato com o outro, ela perdeu o interesse numa vida social. Segundo Freud, na obra *O mal-estar da civilização*,

Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se a distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos. (FREUD, 1930, p. 102).

A estilista não pretende solucionar seus problemas afastando-se do mundo, mas, ao contrário, criou um universo próprio em seu quarto, onde é a protagonista que manipula todos a seu bel-prazer. Richard Sennett (1999) afirma que o homem público do século XVIII representava-se como no teatro – o *teatro mundi*: era um “ator público”, com figurino e maquiagem copiadas dos palcos. Assim, “[...] o mundo como um teatro, começou-se a imaginar um novo público para sua postura: espectadores uns dos outros [...] a representação e as falas aparências da vida diária” (SENNETT, 1999, p. 53). Petra von Kant pode ser compreendida como uma descendente do *teatro mundi*, mas o ambiente da sua representação é na sua intimidade e seu público são os poucos frequentadores do seu espaço “cênico”.

A estilista, antes de conhecer Karina Thimm, é a grande fingidora, como umas das músicas que toca em sua vitrola: *The great pretender*, do grupo *The Platters*. Petra utiliza um esquema simples: fingir para fugir, como forma de sobreviver à sua amargura e ressentimento, à não superação dos amores perdidos e à própria incapacidade de ser mãe e filha. O fingimento é um recurso de fuga que a protagonista utiliza nas primeiras cenas da peça e, ao se declarar forte, dominadora, cria uma imagem que vende a todos que estão ao seu redor; ela usa uma armadura e não revela o seu interior repleto de feridas não cicatrizadas. O seu desnudamento só acontece quando volta a acreditar na possibilidade de amar novamente a jovem Karina.

Contudo, “o problema da fuga é saber para onde fugir” (ZELDIN, 1994, p. 213) e a protagonista não tem a menor ideia para aonde ir. Assim, visualizamos aqui a incompletude que cerca o ser humano que busca no outro a sua parte, a fim de completar o vazio existencial que ele acredita que só pode ser preenchido com amor. Petra foge da sua própria dor, de um passado que não conseguiu superar, mas, ao descobrir o amor por uma pessoa do mesmo sexo, pensa ter encontrado um porto seguro, um lugar para curar as chagas que carregou por toda vida. Assim, revela-se outra decepção, muitas lágrimas e uma ferida ainda mais profunda, causando novamente o enclausuramento em seu quarto.

A noção de proteger a vida íntima, deixando-a longe dos olhares alheios, e cultivar segredos, que deviam ficar entre quatro paredes, advém da classe média, segundo Theodore Zeldin (1994). Com o crescimento de uma nova classe, alguns hábitos começaram a se firmar, como esconder-se para evitar a inveja provocada pela riqueza ou gostos excêntricos, ao mesmo tempo sem deixar de manter uma imagem pública extremamente distinta e civilizada. “O quarto privado – grande raridade antes deste século – tornou-se uma declaração de independência [...] Em particular, não apenas podiam acalentar os próprios pensamentos,

mas cometer erros sem ser repreendidos ou desprezados” (ZELDIN, 1994, p. 378). Assim, as pessoas construíram muros e delimitaram os espaços entre o que é público e privado, sendo uma forma de defesa contra o desconhecido.

Dessa forma, Petra cultiva a sua intimidade, pois deseja permanecer longe dos olhares forasteiros. O seu ressentimento a isolou do mundo e ela não tem mais interesse em estabelecer relações afetivas com o outro, selecionando quem são as pessoas que podem entrar no seu espaço e ter acesso à sua privacidade. Porém, mesmo assim a protagonista tenta de alguma forma mascarar o seu íntimo, como forma de proteção. Quem tem acesso direto ao quarto e pode conhece-la é Marlene, mas ela não tem direito à fala, apenas ouve e obedece às ordens da estilista reclusa. “Petra: Marlene? Marlene está comigo há mais de três anos. Marlene ouve tudo, vê tudo, sabe tudo. Não precisa se incomodar com ela” (FASSBINDER, 1983, p. 17).

Por telefone e cartas, von Kant pode representar no exterior sem sair do interior; a própria maneira como observamos as ações de protagonista – a distância, como *voyeur* – é uma das intenções que Rainer Fassbinder buscava imprimir em suas peças e filmes, uma vez que o distanciamento e exacerbação emocional das personagens elevam a teatralidade da representação e imprimem um caráter artificial à *mise-en-scène*. “Privacidade significa ver as pessoas somente quando se quer vê-las. O resto não existe, exceto como fantasmas ou deuses na televisão, a grande protetora da intimidade” (ZELDIN, 1994, p. 378).

No momento em que Petra recebe Sidônia, a teatralidade, ou a falsidade entre as amigas, é evidente em alguns momentos, como no tratamento de von Kant ao saber sobre como a amiga enxerga o casamento. A protagonista, então, usa da ironia para demonstrar a sua compreensão numa união feita de aparências:

PETRA: Sabe, **queridíssima**, eu compreendo muito bem o que você diz. Pode ser que isso seja muito bom para você e Lester. **Uma obrigação na cabeça, pode ser exatamente o que vocês precisam**. Mas ... você vê Frank e eu, nós devíamos amar um grande amor. E pra nós um grande amor significa saber sempre precisamente o que se passa em nós e no outro. Não queríamos formar um vago casal que se mantém protegido por... bom comportamento. Queríamos é poder sempre escolher, estar sempre alerta, sempre ... livres. (FASSBINDER, 1983, p. 18, grifo nosso).

Ao conhecermos Petra von Kant, é possível analisá-la pela perspectiva de Richard Sennett (1999), o qual conclui que existe um engano em perceber as relações próximas como cordiais e afetuosas, pois, em sua maioria, elas não funcionam dessa forma.

A expectativa é de que quando as relações são chegadas, elas sejam calorosas; é uma espécie intensa de sociabilidade que as pessoas buscam ter, tentando remover as barreiras do contato íntimo, mas essa expectativa é frustrada pelo ato. Quanto mais chegadas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fratricidas serão suas relações. Os conservadores sustentam que a existência da intimidade frustra as expectativas que as pessoas têm de um encontro intimista porque a “natureza do homem” é interiormente tão doente ou tão destrutiva que, quando as pessoas se revelam umas às outras, aquilo que mostram são todos os pequenos horrores privados que em formas menos intensas de experiências são escondidos cuidadosamente. (SENNET, 1999, p. 412).

Marlene, ao abrir as cortinas com força bruta, na primeira cena, mostra ao leitor/público Petra em seu despertar, a qual, ainda em seu leito, dá as primeiras ordens do dia para a empregada, liga para sua mãe Valéria e estabelece um monólogo em que se evidencia a teatralidade da personagem ao contracenar com um aparelho e uma ajudante muda. A mentira e o fingimento ficam claros na conversa com a mãe, revelando uma atitude que, na verdade, é estabelecida com todos: uma calma e frieza aparentes, como se nada a perturbasse. Esse comportamento permanece estável até Petra conhecer Karina, por quem se apaixona loucamente. Na conversa, Valéria, que depende financeiramente da filha, pede dinheiro para financiar sua viagem para Miami.

*(Marlene abre as cortinas. Ruidosamente)* PETRA: Marlene! Mais delicadeza, por favor. Eu tive uns sonhos tão pesados... Minha cabeça está completamente... pesada. Parece chumbo. O telefone. Vamos, Vamos! *(Marlene passa o telefone, Petra discar um número.)* Alô? Madame Von Kant, por favor. Pois não, eu espero. Me espreme umas laranjas. **Ai que sede! Mamãe! Eu não pude ir aí ontem, mamãe, o trabalho é isso, você sabe como é que é. Não, eu já me levantei há muito tempo; verdade [...]** *(Marlene traz o suco de fruta. Petra cobre o telefone com as mãos.)* Obrigada. Agora vai e desenha. Os croquis estão na gaveta. **O que, Mamãe? Como? Não, mamãe, não: estava escutando: mas tem uma voz na linha, desculpe. Não fica aborrecida – estou dizendo, tinha uma interferência qualquer. Mentido o que?!? Você sabe ser irritante, mãe. Está bem, fala – eu escuto. Sim.** (FASSBINDER, 1983, p. 12, grifo nosso).

Petra revela, de maneira discreta, alguns vestígios que se escondem por detrás de sua figura apática e amarga. Ao investigar a sua intimidade e considera-la como um ser ressentido, é possível conhecer sua verdadeira face, a qual é revelada em alguns momentos, em especial no penúltimo ato em que ela se desfaz e se descontrói perante a impossibilidade de possuir Karina novamente.

Um das perguntas que motivam a análise é: por que Petra tornou-se uma pessoa ressentida, tendo suas lágrimas tão amargas? Ao explorar o texto percebemos como ela

esconde seus sentimentos e finge ser forte para a amiga Sidônia e para a amada Karina. Como seu próprio nome sugere, a estilista parece ser de pedra: uma mulher forte e independente, que conseguiu conquistar seu lugar num universo essencialmente masculino e obteve prestígio em sua profissão de estilista de moda.

O sobrenome *von Kant* pode indicar pistas sobre a origem da personagem. A preposição *von*, em alemão, indica a origem ou filiação e somente pessoas de classe abastada a utilizam no sobrenome, visto que indica sinal de nobreza; em alguns períodos históricos e em algumas regiões alemãs, era ilegal a utilização do *von* antes do sobrenome se a pessoa não fosse membro da nobreza. Pensando nisso, pode-se refletir sobre a relação de Petra com Sidônia, já que esta também possui a preposição precedendo seu sobrenome – *von Grasenabb* –, assim as duas conversam em um mesmo nível de igualdade. Já Marlene não tem sequer o sobrenome citado, sendo apenas conhecida pelo seu primeiro nome. Por sua vez, Thimm é o sobrenome de Karina, que é comum, de origem operária. Dessa forma, na trama, há três universos completamente distintos convivendo intimamente em um quarto.

Outra questão interessante que merece atenção é a presença da amargura, que fortalece a ideia de um ser ressentido. Petra chora lágrimas amargas, porque sua alma está cheia de mágoa e desilusão, presa a sentimentos de não superação da morte do primeiro marido e da recente separação com o segundo. Seu amargor é de sabor disfarçado, porque ela não quer aparentar a fraqueza, então se apresenta como uma superior, forte, uma verdadeira *von Kant*. No diálogo com a amiga Sidônia, a protagonista aparenta uma sabedoria ao lidar com os próprios sentimentos:

PETRA: É fácil ter piedade, Sidônia; compreender já é mais difícil. Do que se compreende não é preciso ter piedade - se pode modificar. Só se deve ter piedade daquilo que não se compreende.

SIDÔNIA: Estou vendo que essa coisa toda endureceu você. **É triste; as mulheres duras sempre me parecem suspeitas.**

PETRA: Pareço dura só porque uso a cabeça. **Parece que você não está habituada a mulheres que pensam.** (FASSBINDER, 1983, p. 16, grifo nosso).

### 3.2 O CASAMENTO COM FRANK

Petra e Sidônia não se encontravam há mais de três anos. A amiga teve notícias de Petra apenas pelos jornais, quando soube da separação com Frank e do seu sucesso como estilista. Nesse reencontro, conversam sobre como conduzir um relacionamento amoroso e divergem completamente em suas opiniões, exemplificando um traço comum nas

obras de Rainer Fassbinder, cujas protagonistas têm características psicológicas mais desenvolvidas e sempre estão cercadas por figuras representativas e de opiniões diversas.

Sidônia mantém um casamento estável e segue os padrões normativos de seu tempo: é a mulher submissa ao homem, mas que consegue o que deseja através de seus “truques femininos”. Para ela, é preciso ter humildade no relacionamento, saber o seu lugar e usar as artimanhas próprias da mulher. No texto original, humildade (*Demut*, em alemão) tem um sentido voltado para a submissão ao outro. Assim, a esposa perante o marido deve se comportar como um ser inferior e consciente de suas próprias limitações.

No diálogo entre as duas, Sidônia explica como fingir ter a humildade ou submissão ao marido para conseguir aquilo que deseja – traço que revela outra característica fundamental nas personagens fassbinderianas: a manipulação do outro para atingir os objetivos:

SIDÔNIA: Veja só, Petra, Lester e eu também tivemos um período desses, quando se tem a impressão de que tudo acabou. Havia essa sensação de cansaço, de enjôo mesmo. **Mas ... é preciso ser muito inteligente, você sabe, muito compreensiva, ter muita humildade. Como mulheres nós temos os meios, é preciso só saber usá-los.**

PETRA: Eu não queria me servir de meio nenhum, sobretudo desses meios que “as mulheres” tem. Renunciei a qualquer desses truques de contorcionista.

SIDÔNIA: Truques, Petra, eu ....

PETRA: É isso mesmo. Truques de circo. Pequenos lucros aqui e ali, se você prefere que eu fale assim. **Mas a ameaça é a falta de liberdade, a obrigação.** Humildade, se é como eu entendo essa palavra ...

SIDÔNIA: Não ria, Petra, não ria, eu te peço. No momento eu e Lester somos felizes, verdadeiramente felizes! A humildade acabou dando ... lucro. **Ele pensa que me domina, eu deixo que ele pense, mas, na realidade imponho a minha vontade.** (FASSBINDER, 1983, p. 18, grifo nosso).

A conversa entre Sidônia e Petra sobre como a mulher deve conduzir o relacionamento lembra o comportamento feminino do século XIX: um diálogo entre a que acredita no amor romântico, essencialmente feminizado, e outra com características do século XX, ciente de si e do seu papel em um relacionamento amoroso. São concepções de relação associadas à subordinação da mulher ao marido, mas com algumas “armas” que garantam a sua autonomia diante da privação.

Antony Giddens (1992) cita um artigo de Francesca Cancian, publicado em 1839, sobre o casamento na América, texto que fornece dicas sobre como a mulher deve agir e se comportar perante o homem:

O homem exerce domínio sobre a pessoa e a conduta de sua esposa. Ela exerce o domínio sobre as inclinações do marido; ele governa pela lei; ela governa pela persuasão ... o império da mulher é um império de suavidade ... suas ordens são as carícias, suas ameaças, suas lágrimas. (CANCIAN apud GIDDENS, 1992, p. 108).

Temos, então, a mulher na posição de vítima, mas exercendo um controle sobre o homem, sem que ele perceba, e estabelecendo um jogo de aparências que usa a sua sedução e a sua feminilidade para conseguir o que ela quer; ela domina sem que o outro perceba que é dominado, como nas dicas que Sidônia dá para que Petra conserve o seu homem e o seu casamento.

Contudo, a visão da estilista sobre o amor e sobre os relacionamentos íntimos assemelha-se ao conceito de “amor confluyente”, descrito por Giddens (1992) quando se refere aos tempos modernos, de casamentos desfeitos, de divórcios e de relacionamentos descartáveis. O “amor confluyente” caminha para uma relação de igualdade entre o casal, em que é preciso existir um prazer (sexual) recíproco.

O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro. (GIDDENS, 1992, p. 73).

Esse tipo de amor, o confluyente, tem a ver com as ideias propagadas por Petra para se viver um relacionamento que tem o ideal de liberdade e respeito mútuo, sendo fundamental o conhecimento das peculiaridades do ser amado. Conhecer o corpo do parceiro e a sua sexualidade é imprescindível para a intimidade e o futuro da relação.

Pensando nisso, Petra acreditava viver um amor confluyente com Frank, seu segundo marido, crença que desencadeou toda a sua decepção e amargura ao constatar que seu amado não suportou uma relação de igualdade ao se deparar com o sucesso da estilista no mundo da moda. O relacionamento só teve êxito no princípio quando Petra atendia aos desejos do marido, possuindo um amor de certa forma “humilde”, porque, além de estar apaixonada, ela precisava do apoio financeiro e social de Frank para crescer profissionalmente na carreira de estilista, visto que o dinheiro que ganhava com seu trabalho era usado em suas despesas mínimas e para garantir uma reserva para o futuro. Frank era o provedor:

Petra: Os homens! E sua vaidade. Ah, Sidônia. Ele queria me proteger, prover minhas necessidades. Ah, sim, ele me levava a sério, admitia meu ponto de vista; contudo pretendia me sustentar. Com esse subterfúgio é que a opressão se instala. E aí, a coisa acontece assim: eu escuto o que você diz e eu te compreendo, mas o dinheiro ... quem ganha o dinheiro, quem se mata? E aí, dois pesos e duas medidas! Ah, caríssima. No princípio era: filhinha, o que você ganha vai ser colocado numa conta especial, uma reserva para mais tarde, uma casinha, quem sabe um carro esporte, qualquer coisa assim. Eu fazia sim com a cabeça, eu estava de acordo ... ele era tão delicado, Sidônia, e também porque o amor que ele me envolvia realmente me emocionava, me ... fazia perder o fôlego de tanta felicidade. (FASSBINDER, 1983, p. 20).

Petra cresceu mais do que o esposo esperava e sua posição dentro do relacionamento mudou completamente, uma vez que o casamento com Frank serviu como suporte para alavancar sua carreira, devido a situação financeira e prestígio social do marido. Ele, por sua vez, queria a posse de Petra, o controle do seu corpo e de sua vida, já que, como um homem provedor, não podia admitir que sua esposa fosse independente: o que a sociedade iria pensar de uma mulher que fosse superior ao homem? Era inadmissível esse tipo de comportamento para alguém criado dentro dos moldes tradicionais.

Assim, o sucesso de Petra foi o motivo para o final do casamento, uma vez que Frank não reconheceu o valor de sua mulher fora do lar e não teve o seu desejo atendido, culminando no rompimento do contrato amoroso entre os dois.

SIDÔNIA: E o que terá acontecido que conduziu vocês ao ... nojo, se havia tanta franqueza, tanta compreensão?

PETRA: O sucesso, por exemplo. O sucesso que eu tive e que Frank esperava, do qual necessitava, pra dizer a verdade. Foi assim que começou, tão simples assim. É. (FASSBINDER, 1983, p. 19).

Frank não estava disposto a fazer concessões dentro do relacionamento, não abrindo espaço para uma possível igualdade financeira e social entre os dois. Para ele, a mulher devia ocupar o lugar que sempre ocupou: atrás ou abaixo do homem, nunca ao lado ou acima dele. A forma de não reconhecer o êxito profissional de Petra foi ignorá-lo, mas com o passar dos dias isso foi ficando impossível, pois a estilista crescia internacionalmente no mundo da moda. Assim, como era inadmissível para Frank perder o controle sobre a mulher, o sucesso de Petra a transforma em uma rival.

A vingança de Frank foi na cama, ao fazer sexo sem amor e tratar a esposa como um objeto, sendo essa a punição por ela conseguir a sua independência. Dessa forma, o casamento torna-se algo enfadonho e os desentendimentos começam a surgir, criando na protagonista uma repulsa e um nojo crescente dentro e fora da cama, transformando-a em uma

pessoa racional, desacreditada nos relacionamentos amorosos. Ela não tem a compreensão e apoio do marido e entende que Frank sempre a viu como um instrumento para satisfazer seus desejos sexuais: “PETRA: [...] Ele me trepava como um touro trepa uma vaca. Não havia o menor vestígio de afeto, nenhum interesse pelo prazer da fêmea. [...] Ele achava que eu chorava de amor, de reconhecimento. Era um idiota, tão idiota! Essa idiotice dos homens” (FASSBINDER, 1983, p. 21).

Mesmo ao saber de todos os detalhes que ocasionaram o final do relacionamento, Sidônia fica surpresa ao saber que foi Petra quem pediu o divórcio. Para a amiga, ela deveria suportar a crise do casal e de forma astuta conseguir convencer Frank a aceitar o seu sucesso. Contudo, von Kant fica desacreditada ao perceber como o marido a ignorou e, de certa forma, invejou o seu sucesso no trabalho.

O nojo é uma sensação física que advém dessa decepção com o outro, com o ser amado; é o momento em que o racional suplanta o emocional e percebemos o nascimento de uma pessoa ressentida, magoada com a ofensa de outrem e com a falta de reconhecimento. Petra nesse momento é, mais do que nunca, uma pedra, razão pura, e é dessa forma como a conhecemos na primeira cena da peça, ao ser acordada por Marlene e resolver questões pendentes em seu trabalho – ela não pede nada, apenas ordena.

Esses seres aparentemente desprovidos de emoção são personagens características na obra de Fassbinder, uma vez que também podem ser observados na sociedade alemã pós-guerra. O período da reconstrução na Alemanha Ocidental talvez tenha sido propício para a formação de pessoas voltadas para o racional, como uma garantia de sobrevivência em tempos difíceis.

Nesse período, há uma grande falência nas relações humanas e acredita-se piamente que não exista um amor desinteressado. Assim, o outro apenas serviria para conseguir o que se almeja, seja o dinheiro ou a posse física – uma visão pessimista sobre o homem e sua incapacidade de conviver com o outro.

A dureza na qual encontramos Petra von Kant devido à sua decepção com o outro elucida bem a forma como a sociedade trata as mulheres que se destacam perante aos homens. O resultado disso é a frieza da estilista que acaba se tornando como seu marido: aquilo que ela detestava acaba por moldar a sua personalidade.

O que deve ficar claro, é que nas personagens fassbinderianas não existem inocentes, mas todos estão em busca de algo. Petra quer o sucesso e usa Frank alcançá-lo; ele quer a posse e o domínio sobre a esposa. Da mesma forma, Sidônia quer manter uma vida de luxo dentro do casamento e seu marido Lester deseja manter o controle sobre a esposa, já que

é o homem provedor. Ou seja, não existe um amor desinteressado, todos estão em busca de interesses pessoais e de tirar proveito daquilo que outro pode oferecer. O resultado é que sempre alguém será prejudicado em detrimento do outro.

Fassbinder revela uma visão pessimista sobre o homem e sua incompletude, pois o complemento está no outro, na conjunção entre os seres e, todavia, esse encontro pleno é impossível, pois cada um está em busca de desejos que nunca são os mesmos. Como o amor é visto como uma moeda de troca e não um sentimento que nasce para o crescimento de ambos, esse egoísmo e individualidade pode ser entendido como um sentimento de autopreservação que os alemães vivenciaram em sua história, como se o lado racional dominasse o emocional para garantir a sobrevivência numa sociedade destruída por duas guerras.

### 3.3 O ENCONTRO COM KARINA

A rigidez de Petra e sua teoria sobre o relacionamento ideal pautado na igualdade, no amor desinteressado e altruísta caem por terra quando ela conhece a jovem Karina Thimm, uma estranha que entra em sua intimidade, fazendo com que a protagonista revele a fragilidade que tenta esconder de todos. Karina tem 23 anos e busca uma nova vida na Alemanha Ocidental; Sidônia a conheceu durante uma viagem para a Austrália e convidou-a para visitar a amiga, a famosa estilista Petra von Kant.

A jovem busca o mesmo que Petra querida durante sua união com Frank: a ascensão social e profissional. Assim, ela não vai ao apartamento da estilista por acaso, mas chega de forma premeditada e age de forma dissimulada. Na primeira conversa entre as duas, Karina tece elogios sobre a jovialidade e o sucesso de Petra, uma estratégia de manipulação para conquistar a atenção da estilista:

KARINA: Engraçado, eu a fazia bem mais velha, mais aris...tocrática, é assim que se diz?

PETRA: É assim mesmo que se diz, sim senhora. Mas por que mais velha?

KARINA: Quando se tem tanto sucesso, quando se é tão famosa... Eu não sei bem, mas comumente as pessoas são mais velhas. (FASSBINDER, 1983, p. 23).

Na rápida conversa entre as duas, Petra encanta-se com Karina, com sua aparente humildade (*demut*) e a convida para um jantar no dia seguinte. A protagonista fica de certa forma atraída e curiosa para saber sobre a vida da jovem recém-chegada na Alemanha, a

qual consegue, nesse primeiro encontro, atingir seu objetivo: vender a imagem de desamparada, indefesa e romântica.

A completa dissimulação acontece durante o jantar, quando Karina insinua a todo momento a necessidade de ser protegida, tendo um comportamento de uma garota indefesa que teve poucas chances na vida e que agora busca uma forma de se reerguer depois da separação com o marido Freddi. A rubrica do texto evidencia o jogo sensual de Karina quando Petra entra no quarto e a observa encantada. “KARINA: (*Se volta lentamente*) Boa noite, madame von Kant. (*PETRA vai beijá-la, pára a tempo*)” (FASSBINDER, 1983, p. 25, grifo nosso).

O encontro é a possibilidade para que uma conheça a outra e, nesse jogo dissimulado, Karina é a fêmea frágil que teve decepções com os homens, com o marido e com pai, e Petra é a figura forte, decidida e bem-sucedida. Ao contar sobre sua trágica história de vida (após perder o emprego, o pai matou a mãe e suicidou-se), Karina consegue despertar a piedade da estilista: “PETRA: Não, Karina, não ... Eu tenho... um enorme carinho por você, eu... muito mais agora que sei a tua história ... **nós temos uma dívida com você**” (FASSBINDER, 1983, p. 34, grifo nosso). Devido ao fato de a protagonista afirmar ter “uma dívida” com Karina, podemos inferir que Karina tem um certo preço, como se fosse uma mercadoria. As pistas revelam que Petra quer a posse dessa moça e vai pagar o preço para obter o amor e o corpo da jovem aspirante a modelo.

Anthony Giddens (1992) reforça a ideia de mudança nos comportamentos e principalmente na forma como a sociedade enxerga a sexualidade no século XX. São modificações irreversíveis conquistadas pelos movimentos feministas e homossexuais, almejando uma sexualidade livre:

Do ponto de vista dos gêneros masculino e feminino, a “revolução sexual” dos últimos trinta ou quarenta anos não é apenas, ou mesmo primariamente, um avanço neutro na permissividade sexual. Ela envolve dois elementos básicos. Um deles é a revolução na autonomia sexual feminina [...] suas consequências para a sexualidade masculina são profundas e trata-se muito mais de uma revolução inacabada. O segundo elemento é o florescimento da homossexualidade, masculina e feminina. Homossexuais de ambos os sexos demarcaram um novo campo sexual bem mais adiante do sexualmente “ortodoxo”. (GIDDENS, 1992, p. 38).

O enunciado do texto revela uma jovem fraca, desprotegida, mas na enunciação, nas entrelinhas, fica evidente o caráter manipulador e estrategista da personagem, assim como Petra quando evidencia a sua força e seu poder para conquistar o amor de Karina.

Como num jogo, ao adentrar no mundo íntimo da estilista, Karina tem tudo previamente planejado, uma vez que quer a ascensão social e profissional; por sua vez, Petra deseja a intimidade com Karina e não mede esforços para ter a posse dessa jovem.

Thimm consegue quebrar o coração de pedra da estilista e conquista seu amor no segundo encontro. A emoção suplanta a razão e a amargura que encontramos em Petra nas primeiras cenas, abrindo espaço para uma nova chance de encontrar a felicidade nos braços de uma mulher. A aproximação e a intimidade podem ser percebidas neste diálogo:

KARINA: Mas a senhora ...

PETRA: Me trata de você, por favor, não é melhor?

KARINA: Claro. É bem mais simples. (FASSBINDER, 1983, p. 34)

Nessa intimidade forçada, Von Kant apaixonou-se perdidamente pela aspirante a modelo. A estilista quer evidenciar como sua vida é interessante e faz planos para um futuro feliz, de parceria no trabalho e na cama; Petra mostra os discos e fala de sua juventude, de seu primeiro amor Pierre, pai de sua filha Gabriela e, nesse momento da trama, a vitrola toca a música *In my room*, do grupo *The Walker Brothers*:

In my room, way at the end of the hall  
 I sit and stare at the wall  
 Thinking how lonesome I've grown, all alone  
 In my room  
 In my room, where very night is the same  
 I play a dangerous game  
 I keep pretending she's late  
 So I sit, and I wait

Over there is the picture we took when I made her my bride  
 Over there is the chair where I held whenever she cried  
 Over there by the window, the flowers she left - have all died

In my room, way at the end of the hall  
 I sit and stare at the wall  
 Thinking how lonely I've grown, all alone  
 In my room<sup>1</sup>  
 (THE WALKER BROTHERS)

---

<sup>1</sup> “No meu quarto, no caminho até o final do corredor / Eu sento e olho para a parede / Pensando em como eu cresci solitária, sozinha / No meu quarto / No meu quarto, onde muito da noite é o mesmo / Estou a jogar um jogo perigoso / Eu continuo fingindo que seja tarde / Então eu sento e espero / Lá é a foto que tiramos quando eu preparava a minha noiva / Lá é a cadeira onde eu tinha sempre, que ela chorou / Lá perto da janela, as flores que ela deixou - se todos morreram / No meu quarto, no caminho até o final do corredor / Eu sento e olho para a parede/ Pensando em como eu cresci solitária, sozinha / No meu quarto” (Tradução nossa).

É interessante observar que a rubrica do texto pede para a música ser tocada até o final, e não apenas um trecho – (*Esperam o fim do disco*) (FASSBINDER, 1983, p. 36). A canção da banda *The Walker Brothers* fala da solidão de alguém que vive trancado em seu quarto, de alguém ressentido e que não conseguiu superar as perdas amorosas do passado, justamente como Petra estava antes de conhecer Karina.

Por conseguinte, von Kant apresenta seu mundo para a jovem: seu quarto, ambiente no qual tudo se realiza, onde mora a sua solidão. Entre quatro paredes, ela finge que é tarde e guarda todas as lembranças anteriores, mostrando o seu isolamento para Karina e o quanto precisa de alguém para dividir a sua intimidade. Petra abre sua vida e seu passado para essa garota de 23 anos e elas estabelecem uma troca de cumplicidade, a fim de a jovem retire a renomada estilista da solidão em que vive

Karina não esconde o que sente e é sincera com Petra, pedindo calma e tempo para que as duas desenvolvam uma relação. Porém, sua sinceridade também é parte do jogo de manipulação, uma vez que usa a franqueza para que haja transparência entre as duas, uma forma de Petra admirar ainda mais a jovem modelo e criar vínculos de dependência. Contudo, Karina não conta que ainda mantém contato com seu ex-marido e que de certa forma ainda tem esperança de um retorno entre eles.

Petra é intensa e praticamente não ouve o pedido da jovem, pensando somente em seu amor e no desejo de possuir Karina; toda sua teoria exposta na conversa com Sidônia já não existe mais, pois ela está cega de amor. Contudo, a protagonista não percebe que essa intensidade pode sufocar o sentimento que pode nascer.

Karina consegue rapidamente atingir o seu objetivo: conquistar o amor de Petra para obter vantagens financeiras e sociais através da famosa estilista. Ao final do jantar, Petra convida Karina para morar em sua casa e faz uma revelação imediata e intensa:

PETRA: **Eu te amo Karina.** Eu te amo. Eu te amo. Nós vamos conquistar o mundo juntas. **Não vou mais ficar só,** vou adorar te acariciar, te beijar. Eu ... (*Abraça-a.*)

KARINA: **Eu também gosto muito de você,** Petra, gosto muito, mas é preciso me dar tempo. Por favor.

PETRA: Vou te dar tempo, Karina. Nós temos tempo. Nós temos todo o nosso tempo. Tempo de aprender a nos conhecer. Nós nos amaremos! Marlene, traz mais uma garrafa de champanhe (*Marlene sai*). **Eu nunca tinha tido, eu jamais tinha sentido, tanto amor por uma mulher. Eu estou louca, Karina, louca! Mas é lindo estar louca. É loucamente lindo, estar louca.** (FASSBINDER, 1983, p. 38).

Devido ao fato de Petra ter revelado seu amor por Karina logo após conhecê-la, podemos inferir que há na ideia de um amor apaixonado uma necessidade urgente de amar e ser amada, como se não existisse um futuro ou nada parecido, apenas o ser desejado. Giddens (1993) alerta que esse tipo de sentimento pode ser algo perturbador:

Embora o uso secular da palavra “paixão” – distinto de sua utilização mais antiga, significando paixão religiosa – seja relativamente moderno, faz sentido considerar-se o amor apaixonado, *amour passion*, como a expressão de uma consideração genérica entre o amor e a ligação sexual. O amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo ou ambos os indivíduos a ignorar as suas obrigações habituais. (GIDDENS, 1993, p. 72).

Karina e Petra se aproveitam do outro para conseguir a ascensão social: Petra que usou Frank agora é usada por Karina. As duas utilizaram a relação amorosa para tirar vantagens pessoais e quando atingiram o objetivo o outro foi descartado, remontando a ideia de um relacionamento visto como uma relação comercial, algo próprio da “sociedade líquida” em que vivemos. A reflexão de Baumann é interessante para compreender como o outro poder ser descartado quando se torna um “prejuízo” ou quando os interesses já foram alcançados:

Por todos os motivos, a visão do relacionamento como uma transação comercial não é a cura para a insônia. Investir no relacionamento é inseguro e tende a continuar sendo, mesmo que você deseje o contrário: é uma dor de cabeça, não um remédio. Na medida em que os relacionamentos são vistos como investimentos, como garantias de segurança e solução de seus problemas, eles parecem um jogo de cara-ou-coroa. A solidão produz insegurança — mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior. Só mudam os nomes que você dá à ansiedade. (BAUMANN, 2004, p. 15).

### 3.4 OS CÍRCULOS E AS QUEBRAS OU O QUE PERDEMOS PELO CAMINHO

Karina teve o que buscava: o sucesso como modelo. Além disso, ela tomou posse do coração de Petra, tendo-a em suas mãos e controlando totalmente a relação, já que a estilista se encontrava refém do amor que sentia pela jovem. Dessa forma, temos nesse momento da trama uma inversão dos papéis, demonstrando que a dominação é exercida por quem sempre foi racional no relacionamento; Petra parecia ser racional, mas quem sempre

agiu de forma calculada foi Karina. Agora, a estilista é manipulada e não tem forças para reagir às traições da amada com os homens.

É interessante observar que a jovem nunca escondeu quem realmente era e nem o seu desejo por homens; ela não finge amar para conseguir o que quer, mas vai morar na sua casa de Petra e se torna sua amante, não pretendendo ser um amor exclusivo para von Kant. Karina continua a sair com homens e não esconde sua vida dupla, é por isso que ocorre a decepção da protagonista, pois Petra esperava o reconhecimento por seu amor e por tudo o que ela fez pela carreira de Karina, transformando-a numa modelo de sucesso. Porém, tudo isso foi uma ilusão e a estilista não quer enxergar a realidade, estando cega pelo próprio sentimento de proteção e cuidado com a amada.

Petra torna-se dependente do amor de Karina e a modelo “sequestra” a alma da estilista que volta a viver em seu próprio cativeiro, atendendo aos desejos da mulher amada. Não existe mais amor próprio, Petra agora permite ser objetificada pela outra e o amor, que era para ser uma experiência de liberdade, transforma-se numa prisão: o quarto volta a ser um cárcere.

Todavia, Karina diz amar Petra, mas à sua maneira, e a retribuição a esse sentimento é o que a protagonista pode proporcionar, como conforto, a nova profissão, outros benefícios materiais e até uma exclusividade: uma coleção de inverno toda inspirada na amada. Após ver seu rosto estampado no jornal, Karina retribuiu com um beijo, o qual estava sendo negado, mas ao ver seu sucesso decide agradecer com afeto.

KARINA: Muito bom. Muito bom. É fantasticamente do rabo. Minha primeira foto no jornal. Bacanêrrimo. (*Abraça Petra. Beija-a*) **Eu te amo.** Vem.

PETRA: Ah, deixa disso

KARINA: **Eu quero te beijar.** (*Se beijam. O telefone toca, Marlene se levanta, Petra se afasta de Karina.*)

PETRA: Eu atendo. Deixa. Von Kant (*A Karina.*) – Pra você. De Zurique

KARINA: De Zurique?

PETRA: É você conhece alguém em Zurique?

KARINA: Não lembro. Alô. Karina Thimm. Quem... Freddi! Você está em Zurique? Quando? Às três horas em Frankfurt? Espera, vou perguntar. A que horas tem avião pra Frankfurt?

PETRA: (*Olha o relógio*) Às duas e meia.

KARINA: Há um avião pra Frankfurt que sai daqui de Colônia às duas e meia. Vou tentar arranjar um lugar – senão você me chama de novo quando chegar em Frankfurt. (*Muda de expressão*) **Eu te amo.** Tchau. (*Desliga.*)

**Era meu marido! Freddi está em Zurique!** Freddi está na Europa. Trata de me arranjar um lugar para Frankfurt, vai, por favor! (*Petra se dirige ao telefone, maquinalmente, Karina se levanta e se veste.*)

Ao ouvir que Karina ainda amava Freddi, Petra entra em choque, pois há poucos minutos ela também ouvira a mesma frase. Assim, a protagonista entendeu que o “eu te amo” e o desejado beijo foram as formas de “pagamento” de Karina ao ver sua foto estampada no periódico.

A decepção novamente acontece pois, além de manter encontros com outros homens, Karina também escondeu que trocava cartas com o (ex)marido. Então, como acreditar nos sentimentos da jovem modelo na retribuição do amor que Petra sentia? Outra decepção amorosa, outra desilusão, mas agora na tentativa frustrada de buscar o amor nos braços de uma mulher. Petra achou que poderia dominar Karina, porque esta era de uma classe inferior, porque se aparentava como ingênua e totalmente passível de ser manipulada. Ledo engano.

Petra acaba se tornando oprimida em razão da sua dependência afetiva. Por outro lado, pouco a pouco Karina põe em prática tudo aquilo antes defendido por Petra no plano teórico. Karina mostra-se consciente do valor de troca de bens, como amor e dinheiro, e não abre mão da liberdade. Karina é, em suma, coerente com sua própria moral, **sem nunca ter disfarçado suas reais intenções**. Ela tem, diferentemente de Petra, uma noção da clara dimensão ética de suas emoções e da sua condição. E assim, assistimos ao fortalecimento de Karina, proporcionalmente vemos a decadência de Petra, que entregando-se à bebida e debatendo-se desesperadamente formaliza um clichê bem de acordo com o gênero (PAIVA, 1998, p.142, grifo nosso).

Somente no quarto ato será possível conhecer a verdadeira face de Petra, quando está sem máscaras e entregue ao seu sofrimento; a representação de um indivíduo que está desorientado após a tentativa de mudar. No entanto, por mais esforços que tente empreender nessa transformação, ela não chega de fato a se concretizar devido às amarras sociais e valores conservadores da sociedade em que se vive, cheia de falsos valores morais. Além da repressão social, as amarras íntimas são as que mantêm a protagonista presa ao seu mundo, ao seu passado e à incapacidade de superá-lo. Esse é o perfil de um ser ressentido.

A maneira como Petra reage ao perder Karina exemplifica como o ressentimento é presente em sua personalidade, uma vez que ela tentou sair do seu quarto e buscar uma vida, fora dos muros de sua casa e, ao conhecer Karina, criou forças para esquecer seu passado e buscar a felicidade ao lado da jovem. Porém, a amada também a decepciona e Petra retorna ao seu estado anterior, num movimento cíclico.

Ao deixar Petra em seu quarto, Karina ainda comete o último ato de crueldade: coloca a música *In my room* na vitrola para lembrar a estilista que ela permanecerá solitária em seu quarto, vivendo de lembranças dolorosas. O passado é uma sombra que se

projeta sobre seu presente e a deixa cega para enfrentar seu futuro; não há perspectivas, apenas o ressentimento e a frustração.

Assim, suas lágrimas amargas escorrem pelo seu rosto por não conseguir enfrentar a si mesma e a sua própria dor, tornando-se vítima de seu sofrimento em um retorno à sua condição de prisioneira em seu quarto, em seu mundo interior. Na perspectiva de Theodore Zeldin (1999), é possível compreender a protagonista como uma escrava do próprio sentimento, pois tem um comportamento típico de “descendentes modernos dos escravos”, em que não é possível ter esperança na própria liberdade, pois esses sujeitos estão presos às armadilhas que eles mesmos criaram:

O mundo está cheio de pessoas que, embora não tenham senhores de escravos reconhecidos, vêem a si próprias como tendo pouca liberdade, pessoas que se sentem à mercê de forças sociais e econômicas incontroláveis e anônimas, ou de suas circunstâncias, ou da sua própria estupidez, e cujas ambições pessoais ficam permanentemente embotadas. (ZELDIN, 1999, p. 14).

São sentimentos negativos e mal resolvidos que motivam a inércia e desencadeiam atitudes imaginárias e falsas perseguições. Assim, o indivíduo sempre ocupa um papel de vítima, não sendo capaz de se compreender como autor das próprias ações – é a ideia fixa da polarização entre o bem e o mal, em que o outro é sempre o maldoso, quem provocou o dano e deve ser punido.

Porém, o ofendido não vai dar o troco com as próprias mãos, a vingança vem de algo superior e, numa relação de ação e reação, o sujeito vai “colher aquilo que ele plantou” e o ofendido/ressentido vai apenas sentar e observar a punição do outro. Petra espera pelo retorno de Karina, mas deseja que ela venha arrependida e ciente dos erros cometidos. Em seu quarto, ela espera um telefonema da amada:

PETRA: [...] Oh, merda, merda! Preciso tanto de você. Chama, pelo menos, eu te imploro. Eu quero ao menos ouvir tua voz (Chora, depois vai ser servir no bar.) Mas não te custa nada, me chamar. **Mas essa escrota nem está pensando nisso. É tudo calculado. Tudo. Me faz esperar porque ela sabe ...** Oh, é tudo tão imundo. E eu te amo tanto. Te amo loucamente. Se você soubesse como dói. **Ah, eu espero que um dia isso também te aconteça, a ti também, você vai ver. Tudo é muito diferente, visto do outro lado. Você é tão burra, tão ... vai ... acabar comendo capim.** A vida podia ser tão bela, a dois. Tão bela. Você vai descobrir um dia. Mas aí será tarde. Demasiado tarde. **Ouve bem -- eu me vingo de você.** (*Tocam na porta. Petra sai correndo.*) (FASSBINDER, 1983, p. 59, grifo nosso).

A monólogo de Petra é esclarecedor para entendermos o funcionamento psicológico e moral do ser ressentido. Há um desejo de vingança, mas que nunca será concretizado, pois a protagonista está envolvida por sentimentos de punição, ódio, malícia e por um impulso em diminuir e desprezar. Karina agora é o seu alvo e ela precisa exorcizar a sua dor, mas dentro do seu quarto, pois não quer se expor e também não tem a intenção de punir a amada com as próprias mãos. A vingança nunca será realizada, como afirma Fiorin ao descrever a personalidade do ressentido:

No entanto, sobra-lhe apenas o desejo de vingança, o querer fazer mal a alguém. O ressentido é o vingativo que recalca seu desejo de vingança. Resta-lhe uma cólera contida. Trata-se de um sujeito frágil, que se coloca na defensiva. Apesar de recalçado, o ressentimento manifesta-se, expressa-se, exterioriza-se em certas condutas, num dado estado de humor e em determinados comportamentos. É preciso reequilibrar as paixões. Como pode o ressentido fazer isso se não pode reagir fortemente à “ofensa” recebida, apacando, assim, o sentimento da injúria ou do agravo? Como é moralmente covarde, o ressentido tem duas atitudes: a queixa e a acusação. (FIORIN, 2007, p. 16).

Para a estilista, foi a jovem modelo a grande culpada pelo fato de o relacionamento não ter dado certo, uma vez que ela não consegue enxergar os motivos de Karina, a qual sempre deixou claro que precisava de um tempo para se adaptar à relação. Porém, a garota aceitou a união, mas não se entregou de “corpo e alma” como Petra; ela precisava de uma oportunidade para refazer sua vida e a estilista ofereceu-lhe emprego, mas em troca pediu o seu amor e sua fidelidade. Petra cria uma ilusão sobre os sentimentos de Karina, não querendo enxergar a verdade, pois acredita que somente o seu amor é suficiente para manter a união.

Ao confiar somente em seu sentimento como capaz de sustentar a relação e não atentar para os evidentes sinais dados por Karina, Petra manifesta uma forte característica em sua personalidade: o narcisismo. Freud (1930) relaciona a feminilidade em uma ligação direta ao narcisismo, pois o sexo feminino realiza um investimento narcisista em seu corpo devido à sua “castração” e, partir disso, só se enxerga no reflexo do desejo masculino. A ideia freudiana ainda é mais radical ao afirmar que a mulher não foi direcionada para amar, e sim para ser amada, como se ela só encontrasse segurança no amor proporcionado pelo outro.

É justamente isso que Petra não encontra em nenhum dos seus relacionamentos amorosos: a segurança em ser amada pelo outro (a). O narcisismo também é uma característica do ser ressentido, visto que ele é sempre o inocente, está do lado do bem e foi a vítima de uma maldade, não sendo capaz de se distanciar e observar as ações

acontecidas. A psicóloga Maria Rita Kehl esclarece como a personalidade do ressentido pode ser configurada como narcísica:

O ressentido seria aquele que renuncia o seu desejo em nome da submissão a um outro (identificado desde o lugar do *supereu*), mas depois vem cobrar, insistentemente, pelo desejo negado. **Ele não se arrepende – ele acusa.** O afeto do ressentimento, mantido laboriosamente pelo sujeito, faz função de resistência, a um só tempo: 1. Contra o desejo recusado; 2. Contra o arrependimento ou outra expressão da responsabilidade do sujeito por esta recusa; 3. Contra os “maus sentimentos” vingativos que o ressentido, **que se imagina melhor que os demais, não quer admitir – aqui se encontra o elemento narcísico do ressentimento.** (KEHL, 2004, p. 25, grifo nosso).

Petra acusa Karina de ter se aproveitado do seu amor sincero e, em sua posição superior, a estilista não admite perder para uma pessoa socialmente insignificante, pois ela é uma cidadã alemã, de classe média/alta. Segundo Norbert Elias (2001), são nessas características que o ressentimento social tem origem.

Ao se sentir oprimida, a resposta imediata é menosprezar seus inferiores, no caso, a sua empregada, com atitudes cínicas e provocativas. Marlene é retratada como um ser inferior, que teve a chance de trabalhar para a estilista. Petra enxerga Karina da mesma forma até se apaixonar e ser traída pelos próprios sentimentos. Por causa disso, é Marlene quem sofre as injúrias de Petra por ter sido abandonada por garota, já que a protagonista precisa descontar a sua raiva em alguém inferior.

Somente se considerarmos a análise do declínio social do valor e do sentido, que confere uma superioridade em matéria de *status* e de poder, é que poderemos medir as dificuldades ligadas a um enfraquecimento do *status*. Os efeitos imediatos de um tal declínio de poder e de *status* são sentimentos de decepção, de inutilidade e desvalorização, perpassados por tendências cínicas, niilistas, que conduzem ao fechar-se em si mesmo (ELIAS apud HAROCHE, 2001, p. 344).

Marlene é vista como uma pessoa insignificante e apenas obedece às ordens de sua patroa. Temos algumas indicações pelas rubricas e na fala de Petra sobre o comportamento submisso da empregada, a qual não tem direito à fala e apenas cumpre as suas obrigações, sendo o braço direito e esquerdo de Petra. Assim, é no seu corpo que está o seu discurso.

O conceito freudiano que pode ser aproximado ao comportamento silencioso da empregada é o das mulheres históricas que, impedidas de falar, apenas têm o seu corpo como forma de manifestar a sua dor e seu prazer. Marlene é uma sombra de Petra e

através de suas ações corporais pode manifestar o seu eu e mostrar pelo seu corpo o desejo que não pode ser expresso em palavras. “O que se aplica ao eu aplica-se também ao corpo. Este, obviamente, é em certo sentido, o domínio da sexualidade, e o eu, ele está hoje intensamente impregnado de reflexividade” (GIDDENS, 1992, p. 43).

PETRA: Nada, Gabi, nada. Páre de chorar. Realmente, não aconteceu nada. (Recomeça a soluçar, depois de levanta, vai se servir de um drinque no bar. Marlene traz o café, mãe e filha escondem as lágrimas. **Mas Marlene percebe alguma coisa e não se afasta**). Agora você pode ir tratar do bolo e do creme batido, ou ficou surda? Some! (Marlene sai.)

GABI: Por que você trata ela tão mal, mamãe?

PETRA: **Porque ela não merece tratamento melhor e porque ela gosta disso, compreende?** (FASSBINDER, 1983, p. 63, grifo nosso).

A empregada assiste ao sofrimento de Petra e fica ao seu lado como forma de apoiar a dor da separação com Karina, mas é sempre maltratada pela estilista que acredita no prazer da humilhação. Em contrapartida, não podemos afirmar que Marlene também sinta prazer na submissão à estilista, uma vez que parece que ela pode simplesmente aguentar tudo para preservar o seu emprego.

Para Petra, Marlene gosta de ser maltratada. Freud amplia o conceito de masoquismo para algo além de uma perversão sexual e comprova a existência de pessoas que buscam o gozo no próprio rebaixamento e na degradação. É o “masoquismo moral” que pode se distanciar do campo sexual, mas que permanece a ideia de um instinto destrutivo que retorna para o próprio ego. Decorre, então, uma satisfação de “ordem pulsional, parcial, não homogênea e enigmática” (CARVALHO; PERES, 1992, p. 144), em que o sujeito se coloca na posição de objeto, sendo que a dor e o sofrimento não se constituem como mecanismos de defesa, mas de uma excitação revestida de prazer.

O texto dramático não fornece pistas sobre a relação de Marlene e Petra, pois o que conhecemos de assistente é somente pelas falas da estilista. Talvez no filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, realizado sete meses depois da estreia da peça, Fassbinder deixe explícito o desejo masoquista de Marlene, uma vez que o diretor modifica o final da trama, quando Petra perde perdão e promete uma relação de igualdade no futuro; Marlene fica de joelhos agradecida, mas a estilista pede que ela se sente ao seu lado. Podemos ver nessa cena uma projeção de uma figura dominante masculina (Petra) e da figura feminina submissa (Marlene) numa aparente harmonia doméstica monogâmica, assim como na conversa entre Petra e Sidonia,

Na película, a empregada não aceita a promessa, faz suas malas e abandona Petra. Alguns críticos de cinema sugerem que para Marlene não é possível uma relação de igualdade, então ela vai procurar outro emprego em que possa ser submissa. Elsaesser, em seu estudo sobre a obra de Rainer Fassbinder, afirma que quando Marlene rejeita a proposta de Petra para uma relação de igualdade, ela olha com um certo desdém para a patroa, querendo dizer, talvez, que seria estúpido acreditar que as pessoas podem mudar para melhor.

Embora Petra tenha ordenado, Marlene não é capaz de aceitar seu novo papel como um indivíduo, mas, se paramos para analisar, se ela fosse realmente subserviente, atenderia todos os desejos de Petra, sejam eles quais forem. Assim, pelo contrário, Marlene embala seus pertences, pega a boneca descartada e se prepara para sair, deixando claro que ela não vai aceitar o seu novo papel, a sua nova definição. Simplificando, ser masoquista, ou ser um escravo, é a sua escolha e sua atitude implica que ela não acredita na possibilidade de mudança de Petra.

Ao perceber que Karina não voltará, a estilista parece cansada, pronta para desistir da sua vida pessoal infeliz, que é um completo fracasso, já que ela não conseguiu ser amada verdadeiramente por ninguém. Seu grande amor do passado, pai de sua única filha, morreu em um acidente e o segundo marido não suportou o seu sucesso no mundo da moda. Ela tentou recuperar sua vida, mas o seu ressentimento ocupou todo o espaço possível, afastando-se de sua mãe e filha. A única pessoa que ficou ao seu lado foi Marlene, mas numa relação vertical, entre patrão e empregado.

Segundo Anthony Giddens (1992, p. 158), “as relações de parentesco costumavam ser, com frequência, uma base de confiança tacitamente aceita; hoje em dia, a confiança tem que ser negociada e barganhada” (GIDDENS, 1992, p. 158). Isso é justamente o que ocorre no núcleo familiar de Petra, encontrando um outro jeito de se relacionar, uma nova construção da ética da vida diária. Como os empréstimos de dinheiro que Petra faz para a mãe, um “compromisso negociado”, assim parece ser a forma adequada de agir com todo mundo, pois não há mais obrigações, apenas uma série de pactos estabelecidos; tudo vai depender do acordo entre ambos, já que não há uma regra geral que determina qual obrigação deve ser cumprida.

Existe um cansaço nesses contratos que Petra precisa firmar entre as pessoas que cercam a sua intimidade. Não somente nas relações amorosas, mas em todos os relacionamentos não encontramos um amor desinteressado, mas todos buscam obter vantagens a partir do contato com o outro – um sintoma dos tempos modernos em que vivemos.

A filha de Petra, Gabriela, quer o cuidado e a atenção da mãe, mas esta acredita que a melhor escolha foi colocá-la em um internato. “PETRA: [...] eu não posso me ocupar dela o tempo todo, mas sei que está no melhor colégio possível, **um internato maravilhoso**” (FASSBINDER, 1983, p. 31, grifo nosso). As relações são distantes entre mãe e filha, já que Petra está voltada para si própria e para sua carreira de estilista, delegando a educação de Gabriela a uma instituição de ensino. Quando recebe a filha em seu aniversário de 40 anos, Petra não está interessada em saber sobre a vida de Gabriela, porque ela está imersa em ressentimentos e na dor do abandono de Karina.

Baumann (2004) afirma que os filhos dentro da sociedade moderna são objetos de consumo emocional e, como todas as demais coisas, são calculados pelo valor monetário. Os descendentes estão entre as aquisições mais caras que o “consumidor” pode fazer durante a vida e a maternidade se apresenta como uma questão de decisão e não de “acidente”, isso devido ao seu alto valor de investimento. Pessoas como mercadorias: assim se espera um retorno nesse investimento a longo prazo:

Objetos de consumo servem a necessidades, desejos ou impulsos do consumidor. Assim também os filhos. Eles não são desejados pelas alegrias do prazer paternal ou maternal que se espera que proporcionem — alegrias de uma espécie que nenhum objeto de consumo, por mais engenhoso e sofisticado que seja, pode proporcionar. Para a tristeza dos comerciantes, o mercado de bens de consumo não é capaz de fornecer substitutos à altura, embora essa tristeza de alguma forma seja compensada pelo espaço cada vez maior que o mundo do comércio vem ganhando na produção e manutenção desses bens. (BAUMANN, 2004, p. 28).

Petra não está disposta a pagar o “preço” para cuidar de Gabriela, por isso prefere pagar um internato e mantê-la distante, pois não tem suporte emocional para cuidar nem de si mesma, imagine da própria filha, já que criar significa avaliar o bem-estar do outro ser, que depende emocionalmente e financeiramente dos pais. É necessário abdicar de algumas ambições pessoais para a formação de outro indivíduo, como muitas vezes deixar a carreira de lado. No caso da peça analisada, a estilista não está disposta a fazer concessões, pois está centrada em seu mundo próprio no qual não há espaço para uma filha dependente.

Uma outra característica observada no ressentimento é a relação com a morte como forma de alívio e ou de resolver aquilo que, aos olhos do ressentindo, não é mais passível de ser remediado, ou seja, quando ele percebe que a “justiça” esperada não foi feita. Nesse sentido, pode-se retomar as ideias de Freud (1908), na obra *Além do princípio do prazer*, a respeito da pulsão de morte, que busca a atenuação completa das tensões, já que se

apresenta como um ato de (re)conduzir o ser vivo para um estado inorgânico, que seria a forma mais primitiva do ser: o estado inanimado.

A pulsão advém do inconsciente e, por isso, é de difícil controle, levando a pessoa a vivenciar repetidamente situações dolorosas, sempre relacionadas a experiências do seu passado, provocando dor. Esse movimento regressivo leva, por recorrência, a presumir a presença de uma tendência para um retorno à origem, ao estado de repouso absoluto, ao estado de não vida, que pressupõe a passagem pela morte. É nessa situação, que Petra se encontra na ocasião do seu aniversário de 35 anos: cansada, exausta da vida. A redução das tensões, o retorno ao estado inanimado, está presente no diálogo entre Petra, sua filha Gabi e a mãe Valéria:

VALÉRIA: Ah, minha filha, minha pobre, pobre filha.

PETRA: **Eu queria morrer mamãe.** Eu queria realmente morrer. Pra mim não há nada nesta terra que valha a pena viver. **A morte ... lá é tudo calmo, tudo é belo.** É tranquilo, mamãe. Tudo é tranquilo.

GABI: Mamãe. Mamãe, eu te amo tanto

PETRA: A gente pega umas pílulas, mamãe, mete num copo d'água, engole e morre. É tão bom dormir, mamãe. Eu não durmo há tanto tempo. **Eu queria dormir, muito, muito tempo, dormir muito tempo.**

(FASSBINDER, 1983, p. 73).

A psicanálise busca entender os procedimentos internos e íntimos do sujeito, procurando mostrar que é possível libertar-se de certas amarras e tornar as pessoas prontas para uma vida plena em sociedade. Sennett (1993) alerta para essa preocupação de voltar para si, para a própria história de vida e emoções, uma vez que o autor acredita que talvez esse movimento possa parecer mais uma armadilha do que propriamente uma busca pela libertação, algo como um movimento contraditório, pois buscamos nossa alforria. Contudo, ao deparar-se com o real, sempre nos frustramos.

Como essa imaginação psicológica da vida tem consequências sociais amplas, quero chamá-la por um nome que pode parecer inadequado à primeira vista: esta imaginação é uma visão íntima da sociedade. “Intimidade” conota calor, confiança e expressão aberta de sentimentos. Mas, precisamente porque acabamos por esperar tais benefícios psicológicos permeando a gama de nossas experiências e precisamente porque muita vida social que tem uma significação não pode conceder tais recompensas psicológicas, o mundo exterior, o mundo impessoal, parece nos decepcionar, parece rançoso e vazio. (SENNETT, 1993, p. 418).

Assim, como o mundo exterior está desabitado, o interior de Petra também permanece vazio. Ela precisa de um sentido para permanecer viva, o que seria amar

novamente; depois de sofrer por Karina, ela entende que o amor não deve ser posse: “Petra: [...] **É preciso aprender a amar sem exigir nada**” (FASSBINDER, 1983, p. 75, grifo nosso). Petra aparenta ter aprendido com o seu sofrimento e solidão que é no princípio de liberdade que o amor deve existir; ela parece ter recuperado a sua consciência depois de amargar seus sentimentos pela jovem modelo.

Quando a protagonista volta a si, depois de uma conversa com a mãe, ela recebe uma ligação de Karina e reage com uma certa indiferença, como se não tivesse mais importância receber um telefonema seu. O que fica perceptível é novamente o movimento circular e o novo investimento de Petra, já que ela tem um novo objeto para um possível envolvimento: Marlene. Karina não importa mais

Petra: [...] Tenho que te pedir perdão por uma porção de coisa, Marlene. No futuro, vamos colaborar de verdade, **você terá a recompensa que merece**. É fundamental fazer você feliz. (*Marlene se levanta, vai até Petra, põe-se de joelhos diante dela para lhe beijar a mão*). Assim não, **Senta aqui ...** (*Sentam-se*) **Me fala da tua vida**. (FASSBINDER, 1983, p.79, grifo nosso).

Depois da conversa citada acima, ao despedir-se da mãe, Petra coloca na vitrola o velho disco do *The Platters* e percebe o seu passado retornando na rotação do disco, demonstrando que o ser ressentido que habita ainda o solitário quarto: “*Oh yes I'm the great pretender / Pretending I'm doing well / My need is such I pretend too much / I'm lonely but no one can tell*”<sup>2</sup> (THE PLATTERS). Isso sugere que tudo continuará do mesmo jeito, já que ela parece ter entendido o verdadeiro significado do amor, assim como na conversa inicial com a amiga Sidônia.

Porém, no seu íntimo tudo continuará da mesma forma, pois ela não acredita na possibilidade de mudança porque o mundo foi cruel, então continuará a jogar seu jogo de ressentimentos e fingir para si própria e para os outros uma verdade que não lhe pertence. Seu sabor permanecerá amargo, pois foi assim que aprendeu que a vida deve ser. “Um recalque de ressentimentos que entretanto se transmuta na recusa do esquecimento humilhante da exclusão que obriga ao exílio físico/psicológico” (BRESCIANI, 1998, p. 13).

---

<sup>2</sup> Oh sim, eu sou a grande fingidora / Fingindo que estou indo bem / Minha necessidade é tanta que eu finjo muito / Estou sozinha mas ninguém pode dizer (tradução nossa)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar sobre Petra e seu mundo entre as três paredes de seu quarto, o “amor fino” de Padre António Vieira, no Sermão da Sexagésima, nos inspira a refletir como esse sentimento puro e sem interesse não existe em sua vida. Não há um amor altruísta e todas as personagens estão na busca dele para atingir objetivos pessoais. Petra quer a posse de Karina, seu corpo e sua juventude; Karina quer a estabilidade social e financeira e enxerga na estilista alemã a possibilidade de ascensão rápida.

O que assistimos é o enfraquecimento de Petra que rompe a sua aparente dureza ao se apaixonar pela jovem modelo, que desde o primeiro momento tem tudo planejado para conquistar o coração e, por consequência, a conta bancária da famosa estilista alemã. No primeiro momento, ocorre a identificação de Petra com Karina no que diz respeito ao fracasso com os homens e às relações familiares, pois as duas sofreram em seus relacionamentos amorosos. A jovem força a aparência de fraca e submissa e Petra quer protegê-la, dar um novo rumo para sua vida que foi destruída pelo suicídio do pai e pelo rompimento com o marido. Karina é dissimulada, maquiavélica e sua estratégia para prender Petra é usar a sinceridade, que sempre a machuca von Kant, mas contar a “verdade” esclarece tudo.

Cabe realçar o caráter cíclico e repetitivo das personagens fassbinderianas, pois a mesma situação de interesses aconteceu no relacionamento de Petra com o ex-marido, Frank, já que a estilista não tinha a ascensão e o prestígio social que almejava e a partir da sua união matrimonial foi possível crescer profissionalmente.

Por sua vez, o marido desejava o mesmo que Petra ansiava em relação a Karina: a posse e a exclusividade do outro; a estilista desejava o mesmo que Karina: ascensão social e profissional através do relacionamento amoroso. Quando Petra atinge seu objetivo, Frank não suporta o seu sucesso e a possível ideia de igualdade dentro do relacionamento, pois ele é o provedor e ela deve ser a mulher submissa. Assim, a estilista atinge aquilo que almejava e o relacionamento amoroso perde todo o seu valor e caminha para o tédio. De forma similar, Karina, ao conseguir os primeiros passos na carreira de modelo e ter sua foto publicada em um periódico, abandona Petra e vai ao encontro do ex-marido e, ao sair, cruelmente ainda pede que Petra pague a passagem aérea e lhe um dinheiro extra para gastar com Freddi.

O que vemos é um crescente nojo que Petra sente de todos aqueles que estão à sua volta, pois em seu círculo afetivo todos querem alguma coisa em troca do amor, do

carinho, da amizade. Não há nenhum traço de um amor redentor, desinteressado, mas sim a falta de esperança de que esse sentimento exista algum dia. O nojo que ela sente é físico, é a repugnância do contato interesseiro, do preço alto que se tem de pagar para viver um relacionamento.

A máscara de Petra cai e nos seus estilhaços observamos um olhar amargo cercado pela impossibilidade da comunicação humana. A alma não é visível, mas ela sofre a amizade que é impossível e o amor inalcançável; a confiança jamais pode durar e nenhum sinal permite reconhecer a disposição dos corações.

Todos, sem nenhuma exceção, estão em busca de interesses próprios, não havendo “amor fino” em nenhum momento, exceto talvez na última cena, quando a mãe de Petra, Valéria, fica compadecida com a dor da filha e aceita suas opções amorosas sem lhe julgar, mesmo que na primeira cena fique explícito o interesse financeiro da mãe ao receber dinheiro para uma viagem de seis meses para os EUA.

Sidônia, a amiga, quer a fama que Petra conseguiu, então é interessante para ela estar perto de alguém de projeção internacional, a fim de poder se vangloriar da intimidade existente entre as duas. Há uma certa inveja de Sidônia por não conseguir romper os valores da sociedade e, dessa forma, tornar-se independente; então, ela prefere a segurança do lar e de um casamento cheio de “truques” de mulher para conseguir o que se deseja.

A filha Gabriela estuda em um internato “maravilhoso” no interior da Alemanha, porque Petra a quer distante, já que não tem tempo para cuidar da filha, estando sua preocupação centrada em sua carreira profissional. O dinheiro pode pagar pela educação da menina, mas não dá o carinho e a atenção que Gabriela necessita; Petra também se mostra sem condições emocionais de compreender e lidar com as necessidades da filha adolescente, então a escola interna se mostra a melhor opção.

Por sua vez, Marlene é uma personagem enigmática, pois não sabemos o que ela deseja, já que o dramaturgo não lhe deu direito à fala, se reduzindo a apenas obedecer às ordens de Petra. As pistas deixadas pelas rubricas nos levam a intuir que ela sente prazer em servir a patroa, mantendo assim seu emprego, mas pelo texto dramático fica impossível de mensurar esse prazer. Talvez o filme, rodado sete meses depois da estreia de peça, esclareça a relação de subserviência de Marlene, pois o final da trama sugere a proximidade entre a estilista e a empregada, cuja relação tem uma promessa de futuro, embora o presente continue o mesmo. Isso também não caracteriza um amor fino, já que Marlene é agradecida pela chance de trabalhar e servir a estilista.

De forma geral, na peça aqui analisada temos uma visão pessimista sobre o homem e sua incompletude, pois ele se apresenta em uma total incapacidade de conviver com o outro, entrando em relações que sempre serão de dependência. Deve ser por isso mesmo que em Fassbinder há a formação de personagens que buscam seu complemento no outro e não em si mesmas, uma vez que é na revelação da fragilidade humana e na dependência dos relacionamentos afetivos que se realizam as trocas de interesses.

Bauman (2001) aponta para o caminho sem volta do contato com o outro no mundo atual, nos relacionamentos efêmeros, e como cada um de nós se tornou mercadoria dentro de uma “sociedade de consumidores”: aquilo que não serve é imediatamente descartado e busca-se o novo com urgência para suprir a incompletude que sentimos na “terra de liberdade individual” (BAUMAN, 2001, p.84). O autor é de certa forma pessimista quando considera a individualização como um caminho sem volta, o que significa agir por interesses próprios e sem a preocupação desinteressada pelo outro ou pelo bem coletivo.

Contudo, ainda não estamos preparados emocionalmente para agir dessa forma, mesmo que conscientemente tomemos decisões que optem pelo “descartar” ao invés de manter e procurar preservar. O resultado disso tudo é a formação de seres ressentidos, indivíduos que culpam o outro pelo próprio fracasso, pela impossibilidade de reconstruir suas vidas a partir de ações presentes, apegando-se aos danos do passado. Mesmos forçados a viver dentro de uma sociedade que pensa no presente e na projeção do futuro, é ainda no passado que nos encontramos, na possibilidade da realização daquilo que não foi possível.

“É preciso amar sem exigir nada” (FASSBINDER, 1983, p. 75): esta é a conclusão de Petra após vivenciar seu percurso amoroso frustrado. No entanto, essa possibilidade ainda não existe para ela e as lágrimas amargas que Petra chora são justamente devido à “necessidade das outras pessoas, mas ... não aprendeu a ser dois” (FASSBINDER, 1983, p. 22) e sempre será incompleta e ressentida.

## REFERÊNCIAS

- ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res)Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 15-36.
- BAER, Harry. *A vida sufocante de Fassbinder*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res)Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2004.
- CALANDRA, Denis. The Antitheater of RW Fassbinder. In: \_\_\_\_\_. *Plays, by Rainer Werner Fassbinder*. New York: PAJ Publications, 1985.
- CÁNEPA, Laura. Cinema Novo Alemão In: MASCARELLO, Fernando (org) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- CARVALHO, Renato R.P. de; PERES, Rossely S.M. (1992). O masoquismo na teoria de Freud. *Letra Freudiana, Escola, Psicanálise e Transmissão*, Rio de Janeiro, n.º 10/12, 144-155. Disponível em: <<http://www.escolaletrafreudiana.com.br/UserFiles/110/File/artigos/letra1012/023.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro de 2015.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ELSAESSER, Thomas. Cinema of Vicious Circles. In: KARDISH, Laurence; LORENZ, Juliane (eds.). *Rainer Werner Fassbinder*. New York: Museum of Modern Art, 1997.
- ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany – History identity subject*. Amsterdam: University Press, 1996.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *As lágrimas amargas de Petra von Kant*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. *Alfa Revista de Linguística*. São Paulo, v. 51, n. 1, p. 9-22; 2007a. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424/1125>>. Acesso em: 20 de setembro de 2015.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931) – Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 67-150.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

HAROCHE, Claudine. Elementos para uma antropologia política do ressentimento: Laços emocionais e processos políticos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001, p. 333-350.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento: clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral (GM)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAIVA, Samuel José Holanda de. *O cinema-teatro de Fassbinder*. 1999. 238 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PEUCKER, Brigitte. *A companion to Rainer Werner Fassbinder*. Chichester/West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. *História da vida privada: da Primeira Guerra até os dias atuais*. Tradução de Denise Bottmann e Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIEIRA, António. *Sermões escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

## Músicas

PIETRO, Joaquin; VANCE, Paul; POCKRISS, Lee. *In my room*. Intérprete: The Walker Brothers. In: PORTRAIT, Philips Records, 1966. 1 LP. Faixa 1 (2 min. 34 s.). Letra disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/walker-brothers-the/1535005/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

RAM. Buck. *The great pretender*. Intérprete: The Platters. In: SINGLE, Mercury Records, 1955. 1 LP. Faixa 1 (2 min.36 s.). Letra disponível em <<https://www.lettras.mus.br/platters/30965/>>. Acesso em: 15 de junho de 2015.

### **Filme**

*As lágrimas amargas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)*. Direção e Roteiro: Rainer Werner Fassbinder. Produtor: Michael Fengler. Berlim: Tango-Filme, Worpswede, 1972. 35mm (124 min.), son.; color.