

FONTANE EFFI BRIEST / 1972-74

(*"Amor e Preconceito"*)

um filme de Rainer Werner Fassbinder

Realização: Rainer Werner Fassbinder / **Assistente de Realização:** Fritz Müller-Scherz, Rainer Langhans / **Argumento:** R.W. Fassbinder, com base na novela de Theodor Fontane / **Fotografia:** Jürgen Jürges, Dietrich Lohmann / **Montagem:** Thea Eymész / **Música:** Camille Saint-Saens / **Cenários:** Kurt Raab / **Figurinos:** Barbara Baum / **Narrador:** R.W. Fassbinder / **Interpretação:** Hanna Schygulla (Effi Briest), Wolfgang Schenk (Barão von Instdetten), Karlheinz Böhm (Wüllersdorf), Ulli Lommel (Major Crampas), Ursula Strätz (Roswitha), Irm Hermann (Johanna), Lilo Pempeit (Luise von Briest), Herbert Steinmetz (Pai de Effi), Hark Bohm, Rudolf Lenz, Barbara Valentin, Karl Scheydt, Theo Fecklenburg, Barbara Lass, Eva Mttes, Andrea Schober, Anndorthe Braker, Peter Gauhe / **Vozes:** à excepção de H. Schenk e K. Böhm (de quem se ouve a própria voz), os actores são dobrados segundo a correspondência que se segue: U. Lommel por Wolfgang Hess, H. Bohm por Kurt Raat, U. Strätz por R. Küster, H. Steinmetz por Fred Maire, L. Pempeit por Rosemarie Fendel, I. Hermann por Margit Carstensen.

Produção: Tango Film / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendada em português, 140 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Num texto sobre *Bremer Freiheit* (título de obra de Fassbinder de 1972) referi-me a certo passo à tese segundo a qual a obra de Fassbinder era uma espécie de mistura de *melodrama hollywoodiano* e *distanciação europeia*. Tese que, em certo sentido, foi sancionada pelo próprio realizador em momentos como aquele em que, sendo-lhe perguntado "se queria fazer filmes hollywoodianos alemães", respondeu "sim, é exactamente isso que eu quero". No fundo, não é uma ideia que a ele particularmente se restrinja: o que está em causa é a própria regra de toda uma geração que, não podendo recuperar a criação "em primeiro grau" do cinema americano (em especial do seu período clássico), para ele voltou contudo um olhar de fascínio. E, como tal, não será certamente uma forma satisfatória de caracterizar um autor que, ainda por cima, percorreu tantos e tão diferentes caminhos, todos encaixáveis em tão latas definições. Mas, se não pode explicar o *mais*, talvez ajude a perceber o *menos*: circunscrita ao significado mais imediato dos seus termos, uma tal caracterização será ainda, para o filme que hoje vemos, uma das melhores introduções. Porque, talvez como em poucas obras da sua prolífica carreira, o que Fassbinder aqui aplica é precisamente a estrita observância desses dois termos, tentando executá-los a ambos na integridade, sem parecer baralhá-los com qualquer outra dimensão, porventura mais complexa ou mais inquietante. Entre um experimentalismo marcado pela prática do anti-teatro, como era o de *Bremer*, e os voos exuberantes (e desiguais) de filmes como *Despair* ou *O Casamento de Maria Braun*, o realizador parece de facto ter tocado aqui o preciso objectivo de fazer o "máximo melodrama" com a "maior distanciação".

Em que circunstâncias o fez, e como se traduziram nele essas duas preocupações? *Effi Briest* foi o primeiro projecto cinematográfico de Fassbinder, que só não se traduziu no seu primeiro filme de longa metragem (em 1969) por falta de financiamento. O facto de se ter mantido nas intenções do autor, e de ter vindo a ser concretizado cinco anos depois, testemunha o extremo empenho com que era encarado e que lhe mereceu a constante classificação, por parte de Fassbinder, de "filme dos meus sonhos". Mais tarde, o realizador veio mesmo a agradecer o atraso dessa concretização, dizendo que, se o tivesse feito antes, o que teria procurado era "adaptar a história" em vez de - como depois tentou - "limitar-se a filmar o livro". O recuo tinha-lhe assim feito desejar mais o texto do que a própria história, a descrição da atitude de um autor face à sociedade, do que a própria sociedade.

O autor era Theodor Fontane, cuja obra, típica da transição literária operada no fim do século XIX entre o naturalismo e o romance psicológico moderno, tinha precisamente atingido o seu auge em *Effi Briest*. Nela se dissecava um ambiente social conformista e autoritário, completamente subordinado à preponderância masculina, e onde todo o comportamento era já apenas uma questão de "regra", e não de interesses ou desejo. Identificando-se totalmente com a posição desse autor face à sociedade do seu tempo (que Fassbinder considerava igual à sua própria posição perante a sociedade moderna, uma vez que rejeitava a natureza desta ao mesmo tempo que lutava por que ela o reconhecesse), o realizador veio a chamar à película *Fontane Effi Briest* e a procurar transpor o texto em si mesmo, lendo partes dele e exibindo alguns excertos dele em citações escritas.

Na base, trata-se então respeitar uma história romanceada do séc. XIX, que nos conta o trajecto de perdição duma jovem de 17 anos a quem o meio social impõe funções e comportamentos alheios aos seus desejos, conduzindo-a à morte. O percurso ergue-se através dos parâmetros tradicionais ligados a um quotidiano desse tipo, com a sua sequência do "casamento imposto", "tentativa de adultério", "honra ofendida", "duelo", "rejeição social", etc... O filme insere-nos portanto em tudo isso, em sequência cronológica e anunciando desde o primeiro plano - a imagem da grande mansão familiar - o próprio ambiente do romance, no que constituirá, justamente, o seu lado de melodrama *hollywoodiano*.

Ao mesmo tempo, introduzindo o elemento intermédio que é o próprio texto (ou seja, a posição de Fontane, que é a de Fassbinder), o autor procura impor ao espectador algum recuo perante esse universo romanceado. E surge então a tendência para quebrar o desenvolvimento da acção através de inúmeros processos "distanciadores": os intertítulos, a narração, a frequente suspensão da história visualizada face ao fluxo oral que conta muita coisa que não vemos, e até a elipse completa (em imagens e em sons) de trechos dramáticos essenciais, que são apenas sugeridos ou deixados ao subentendimento. Como exemplo do desvio da palavra em relação à imagem, temos, logo no início, a cena de apresentação do noivo, na qual, deixando os dois protagonistas estáticos, face a face, é exposta oralmente toda a organização do seu casamento. E, a exemplificar o último processo referido, temos antes de mais as duas grandes elipses da obra, que são a da relação entre Effi e Crampas (talvez limitada ao que dela se conhece, "talvez não"), e a existência da criança (retirando-se assim a Effi toda a "função de mãe", e preparando a única cena em que as duas se enfrentam, só sendo possível a "modelação pelo pai" na medida em que veio ocupar em terreno virgem de qualquer influência da mãe).

Todo o filme decorre assim entre esses dois princípios, erguendo um universo social coerente e fechado (um universo em que *todos* acabam por aceitar e justificar o sistema, e em que a evolução se resume a uma eterna reprodução das mesmas regras, como sugere a cena chave da conversa final entre Instetten e o amigo, num espaço de *espelhos em cadeia*) e impondo em relação a ele um distanciamento crítico, que, de resto, o preto e branco acentua. O resultado é uma narrativa exposta com grande adequação formal, uma obra com a presença de grandes actores e de uma actriz que não se apaga na memória, um filme com momentos de grande beleza (os "fundidos" a branco, as cenas na praia ou o "último verão"...), e até um filme com uma outra complexidade latente, como a que é sugerida pela relação com os criados (em particular a maneira como estes se dividem reproduzindo as divisões dos senhores...). Mas é também um filme que, por outro lado e em última análise, levanta a questão de saber se Rainer Werner Fassbinder terá sido de facto o homem certo para esta contenção narrativa, ou para esta forma de distância baseada numa tão grande austeridade de gestos e sentimentos... Dito de outro modo, é inevitável que nos interroguemos se não terá sido justamente nas experiências mais extrovertidas e exuberantes que, pesem embora os seus eventuais desequilíbrios, Fassbinder melhor terá transmitido a sua personalidade e a sua individualidade. Porque, afinal, pode acontecer que o pressuposto de filmar *a leitura de* um livro exija um outro arrojo distanciador, eliminador de todo o compromisso com a visualização da narrativa (o caminho de Straub em *Fortini Cani*, de 1976), ou, em alternativa, *apenas* um outro fôlego no qual a "distanciação" não elimine a "identificação" e os sentimentos (a *impossível* tarefa que Oliveira logrou em *Amor de Perdição*, de 1978). É difícil deixar de convocar aqui esse exemplos e essa interrogação. É justo, apesar de tudo, que eles não nos tornem indisponíveis para este outro universo, e para a beleza e a adequação interna que, numa outra proporção, são as de *Fontane Effi Briest*.

José Manuel Costa