

teatro-cinema ou cinema-teatro

Samuel Paiva

Pós-graduando em Imagem e Som na ECA-USP

ABSTRACT: The eminent question of this work is intertextuality. Fassbinder's films, plays and writings are considered according to Andre Bazin's essay "Théâtre et Cinéma" in *Qu'est-ce que le Cinéma?* Bazin, as a critic, and Fassbinder, as filmmaker and playwright, are both emblematic in the context of the new cinemas, specially Nouvelle Vague and New German Cinema.

KEY WORDS: Cinema - Theater - Intertextuality.

Este texto é uma reflexão sobre alguns aspectos da obra de Fassbinder a partir do ensaio "Teatro e Cinema" de André Bazin, capítulo do clássico *Qu'est-ce que le Cinéma?*¹ A ideia para a relação entre os dois autores ocorreu, por um lado, porque o crítico francês, além de analisar como se dá a influência do teatro sobre o cinema, e do cinema sobre o teatro, no momento em que escreveu seu ensaio, em 1951, teve uma importância fundamental para a revolução cinematográfica ocorrida a partir da década seguinte, com a explosão dos cinemas novos no mundo - que tiveram nos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, fundados por Bazin, uma referência incontestável: a Nouvelle Vague. Por outro lado, Fassbinder foi um dos diretores de cinema que mais fez filmes a partir de peças de teatro. Além disso, ele dirigiu montagens teatrais influenciadas

1. Para este estudo, foi utilizada a versão traduzida para o português: André Bazin, *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

pela linguagem cinematográfica e fez parte do chamado Novo Cinema Alemão, que teve uma ligação, em termos de propostas comuns, não só com a Nouvelle Vague mas também com outros cinemas novos e, consequentemente, com as idéias bazinianas presentes no processo de fundação teórica desses movimentos.

Assim, às proposições do texto “Teatro e Cinema” e outros - como “Por um Cinema Impuro” e “O Caso Pagnol”, presentes no clássico livro de BAZIN (1991), resolvei contrapor depoimentos, entrevistas e críticas de ou sobre Fassbinder e seus filmes e peças, privilegiando, nos exemplos, os filmes mais antigos de sua filmografia, quando o diretor se encontrava intrinsecamente inserido no contexto sociopolítico e estético dos anos 60/70, à época de seu relacionamento com o Action-Theater e com o Antitheater.

Inicialmente, gostaria de chamar a atenção para o fato de que Bazin, logo na primeira parte do seu texto, faz uma defesa clara em favor das adaptações do teatro para o cinema. Estas, no seu entender, dizem respeito não só aos filmes que surgem diretamente de peças teatrais, mas também àqueles cuja ligação com o teatro se percebe apenas pela estrutura dramática e pela *mise en scène*. Como exemplo, ele cita o caso da comédia americana, considerada por outros críticos como “cinema puro” Justificando seu ponto de vista, Bazin afirma:

“Construída sobre o cômico de palavra e de situação, ela (a comédia americana) muitas vezes não recorre a nenhum artifício propriamente cinematográfico; a maioria das cenas é em estúdio e a decupagem emprega unicamente o campo/contracampo” (BAZIN, 1991:125).

Aqui já se pondera um ponto relevante para uma relação entre o texto de André Bazin e a obra de Fassbinder, pois o cineasta alemão, assim como o crítico francês, também se colocava favorável às adaptações teatrais (e literárias, embora não seja este o nosso objeto no momento). Muitos de seus filmes são também peças, escritas e encenadas por ele mesmo ou com a participação de componentes dos grupos Action-

Theater e Antitheater, com os quais esteve envolvido a partir de 1966, em Munique.

Entre os filmes de Fassbinder relacionados à linguagem teatral estão² *O Machão*, seu segundo longa-metragem, realizado em 1969, um ano depois de a montagem teatral ter sido realizada pelo Action-Theater; *O Soldado Americano*, peça encenada com o Antitheater em 1968 e filmada em 1970; desse mesmo ano é o filme *O Café*, adaptado da peça de Goldoni e da encenação realizada conjuntamente com Peer Haben; *Pioneiros em Ingolstadt*, filme também de 1970, baseado na peça de Marie Luise Fleisser; em 1972 é realizado o filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, peça escrita por Peer Haben que havia sido encenada por Fassbinder, em Frankfurt, no ano anterior; *A Encruzilhada das Bestas Humanas*, de 1972, filme baseado na peça de Franz Xaver Krotz; também filmado em 1972, *Finalmente uma Mulher de Negócios*, peça de Fassbinder; em 1973, *Nora Helmer*, a peça de Ibsen, é produzida em vídeo para a TV; e em 1981, *Teatro em Transe*, filme em 16mm, com textos extraídos de *Le Théâtre et son Double*, de Artaud.

Esses tantos filmes-peças demonstram o quanto a questão teatro-cinema está presente no trabalho de Fassbinder. Para ele, muitas vezes, não se trata apenas de transpor para o cinema uma peça de teatro, mas de, primeiro, conceber o texto teatral, depois encená-lo e, finalmente, adaptá-lo ao cinema. E o processo se dá necessariamente nessa ordem: a peça existe antes e o filme depois, jamais ocorrendo o contrário. Assim, talvez seja possível identificar uma hipótese provável para a questão proposta: o teatro de Fassbinder funciona como um laboratório para os

2. Título original dos filmes, segundo a apresentação no texto: *Katzelmacher. Der amerikanische Soldat. Das Kaffeehaus. Pioniere in Ingolstadt. Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Wildwechsel. Bremer Freiheit. Nora Helmer. Theater in Trance*. Além desses filmes-peças, Fassbinder escreveu ou atuou em outros textos teatrais que não foram adaptados ao cinema: com o Antitheater, em 1969, *Preparadise Sony Now*, de Peer Haben; *Anarchie in Bayern (Anarquia na Baviera)*, de Peer Haben e Fassbinder; *Werwolf*, de Fassbinder; em 1971 (em Nuremberg), *Blut am Hals der Katze (Sangue no Pescoço do Gato)*, de Peer Haben e Fassbinder; e em 1976, *Der Müll, die Stadt und der Tod (O Lixo, a Cidade e a Morte)*, que não chegou a ser encenada devido aos protestos da comunidade judaica.

scus filmes. No entanto, esta relação é mais complexa do que parece à primeira vista. Pelo que afirma o próprio Fassbinder

"puedo precisar que cuando empecé a trabajar en nel teatro, mis obras y mis montajes tenían un estilo cinematográfico " (SIMSOLO, s.d.. 11),

embora as peças sempre ocorram antes de sua versão para o cinema, elas já trazem em si a influência da linguagem cinematográfica.

E o que dizer quanto à defesa baziniana da estrutura dramática e da *mise en scène*, como base importante da relação teatro/cinema, levando em consideração o trabalho do cineasta alemão? Ora, Fassbinder não só utiliza como referência a comédia, que o crítico francês, como vimos, utiliza para citar como exemplo de cinema *impuro*, mas também outros gêneros em voga no cinema americano dos anos 50, como o melodrama, o *thriller*, os filmes sociais, inclusive utilizando estúdio e campo/contracampo - elementos utilizados como argumento de André Bazin em favor de sua tese. A partir daí, talvez fosse possível até deduzir, assim como Bazin em relação à comédia americana, que o cinema de Fassbinder muitas vezes não recorre a nenhum recurso propriamente cinematográfico. Entretanto, esta afirmação implica algumas considerações. Não se pode esquecer, por exemplo, que a admiração do cineasta alemão por Hollywood de fato existe, mas mais precisamente direcionada a diretores como Douglas Sirk, Nicholas Ray e Samuel Fuller, cujos filmes “desconsideram” certas imposições dos estúdios americanos e surgem com marcas mais autorais, capazes de se firmar à revelia de certas exigências em torno do gênero, da temática etc.

Logo, uma hipótese plausível na questão teatro/cinema em Fassbinder, à luz do paradigma baziniano, é que o “estranhamento” provocado pela marca pessoal de um diretor ocorre em sua obra como um jogo de equilíbrio/desequilíbrio entre os elementos provenientes especificamente do teatro aliados a outros provenientes especificamente do cinema - plano, decupagem, montagem. No texto “Por um Cinema Impuro”

inclusive, Bazin se refere a esse jogo com belas imagens, quando diz que ao cinema

"só lhe resta irrigar suas margens, insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou tão rapidamente suas gargantas, investi-las insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis" (BAZIN, 1991: 104).

Vida e Obra

Fazendo um levantamento histórico do envolvimento teatro/cinema, Bazin prossegue considerando os elementos de prestidigitação, no caso de Meliès, e do teatro de boulevard e *music-hall*, de onde grandes comédicos do cinema mudo vieram. Situando especificamente o caso de Chaplin, ele fala de uma economia da *gag* teatral subordinada ao palco que, adaptada ao cinema, adquiriu *"essa matemática perfeita da situação e do gesto, em que o máximo de clareza expressa-se no mínimo de tempo"* (BAZIN, 1991: 126).

Se ampliarmos essa perspectiva de uma *economia* entre elementos propriamente teatrais e outros cinematográficos, surge uma possibilidade metodológica de análise de peças e filmes muito profícua, capaz, como Bazin mesmo afirma em alguns momentos, de se voltar também à pintura, à arquitetura, ao jornalismo etc. Essa economia pode até mesmo ter outros significados concernentes a aspectos não só estéticos mas também da própria produção. Fassbinder, numa entrevista a Hans Günther Pflaum sobre *O Medo Corrói a Alma* quando questionado a respeito de seu trabalho com teatro e cinema, dá um depoimento interessante sobre o assunto:

"No início (diz ele), minha posição era bastante radical. Dirigia montagens teatrais como se fossem cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro; fiz isto"

3. Título original em alemão: *Angst essen Seele Auf*.

com enorme obstinação. Mas depois comecei a proceder de uma outra forma. A coisa mais importante para mim no teatro é entender-me bem com as pessoas, e também neste caso devo reconhecer em mim o mérito de saber trabalhar melhor com os colegas do que muitos outros. Em vez de fazer uma pausa entre dois filmes, instalo-me num teatro e produzo uma montagem a baixo custo. E assim descubro coisas muito diferentes” (FASSBINDER, 1988: 34).

Nessa fala, estão presentes, mais ou menos implicitamente, muitas peças-chave para uma possível identificação de sua dramaturgia e cinematografia ou da economia possível entre ambas. Por exemplo, está dita a importância do envolvimento com os atores — os quais conviviam, no Action-Theater e no Antitheater, com intrincadas relações passionais ou, outras vezes, numa moradia domiciliar do tipo *comunidade*, ao mesmo tempo em que participavam como grupo tanto da peça quanto do filme correspondente. Está presente um sentido de experimentação constante, desde a pesquisa e escolha dos argumentos a serem desenvolvidos até a utilização de determinadas técnicas de interpretação para atores ou mesmo a imposição pelo diretor de situações-limite provocadas - das mais diferentes formas em relação a si mesmo ou voltadas ao grupo - com drogas, atitudes arrogantes, sonegação de informação etc. Está constatada, inclusive se considerando a morte precoce do diretor, em 1982, quando estava com 36 anos de idade, uma produtividade ímpar não só quanto ao número de trabalhos (mais de 40 longas-metragens, mais de uma dezena de peças em que Fassbinder atuou de diferentes formas) mas também quanto a uma temática ainda hoje muito relevante (preconceito racial, sexual, guerra, terrorismo etc.), o que, aliado aos experimentos formais, resulta em uma surpreendente estilística autoral.

Elucidar a evolução dessas questões, desde quando em meados da década de 60 o diretor alemão ingressou na Shauspielschule Leonhardt, implica descobertas instigantes. O relato de sua colega, Heide Simon, na *Theater Heute* (setembro de 1983) sobre aquele período inicial mostra que o teatro pelo qual se interessavam não era de um registro tradicional,

encenado num palco elisabetano etc., o que se pode perceber por um exercício descrito por ela: num ônibus coletivo, Fassbinder se passa por seu marido e começa a xingá-la por algum motivo; ela, impotente e assustada, ouve os impropérios, sem nada contestar, até provocar a ira dos outros passageiros, que por pouco não lincham o marido machão.

Com o passar do tempo, contudo, haverá uma mudança na intensidade dessas relações, resultando por fim na dissolução da idéia de experiência em grupo, em sua desintegração, ao menos no ritmo e com as características em que se davam naquele momento.

Mas se o êxito de uma “*fidelidade eficaz*” na transposição de uma peça ao filme depende de um “*desenvolvimento da inteligência cinematográfica*” - como afirma Bazin a propósito de Cocteau (em *Pecado Original*, com “*uma mobilidade surpreendentemente perspicaz da câmera*”) e Wyler (“*o ascetismo da decupagem, o despojamento extremo da fotografia, a utilização do plano fixo e do campo em profundidade*”) - e “*sempre procede de um controle excepcional, mais ainda, de uma invenção na expressão que é o contrário perfeito de um registro passivo da coisa teatral*” (BAZIN, 1991: 98), há que se ponderar, ao se procurar estabelecer uma analogia de tais proposições em relação ao trabalho de Fassbinder, que essa “*inteligência*” e esse “*controle*” estavam perpassados pelas atividades em grupo e pelas próprias escolas teatrais - Living Theatre, Grotowski, Peter Brook, Artaud e Brecht, por exemplo - nas quais Fassbinder se referencializava para suas peças e filmes.

O Espectador

Uma hipótese, digamos, globalizante, no âmbito não só de uma economia cinema/teatro mas também de cinema/literatura, poderia ser justamente a idéia de um espectador ativo - provavelmente uma das preocupações mais relevantes da arte moderna. Ou seja, assim como no teatro Fassbinder e seu grupo buscavam acima de tudo a participação do público de formas diversas, o mesmo ocorrerá no cinema. E entre os recursos utilizados para isso estão alguns eminentemente teatrais, como o distanciamento - e sua origem conceitual, em Brecht -, o qual poderá

ser trabalhado na linguagem cinematográfica no acordo/desacordo de vários elementos, como movimentação de câmera, iluminação, interpretação dos atores e montagem, buscando criar no espectador um efeito racionalizante, procurando fazê-lo pensar sua própria realidade, sem prescindir da emoção.

Portanto, a “*inteligência cinematográfica*” necessária a uma “*fidelidade eficaz*”, como dizia Bazin, aqui será proporcional à procura de uma inquietação do espectador. E, sendo assim, a economia teatro/cinema com esse fim vai relativizar os recursos para obtenção de tal objetivo. Poder-se-ia argumentar, então, que Fassbinder, nesse caso, subverte o registro passivo - segundo Bazin, próprio ao teatro - no cinema, para provocar a consciência e os sentimentos do público. Nesse sentido, o depoimento de Sabine Möller-Zeidler⁴, que teve oportunidade de assistir à peça *O Machão*, na ocasião de sua encenação em Munique, e de ver o filme comprova:

“No mesmo ano (1969) foi lançada a versão filmográfica de O Machão (katzelmacher), sua primeira peça realizada no Antitheater. Diferente da agressividade explosiva da peça, o filme procura uma linguagem bem mais sutil para a transmissão da sua mensagem social-crítica. Chamou minha atenção principalmente por tocar em um tema que, na época, simplesmente não se discutia, embora já constituísse um elemento evidente no cotidiano alemão: a presença de estrangeiros...” (MÖLLER-ZEIDLER, 1993).

O Personagem, o Texto, o Drama

Continuando suas digressões sobre a contribuição do teatro burlesco ao cinema, Bazin reconhece em alguns filmes o que ele chama de “*um projeto fundamental de personagem*” (BAZIN, 1991. 126). Mais

4. Doutora em teatro brasileiro pela Universidade Livre de Berlim; professora-visitante do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); diretora do Centro Cultural Brasil-Alemanha.

uma vez, procurando reconhecer tal característica em outros momentos da história do cinema, certamente a encontraremos nos filmes de Fassbinder. Uma simples pesquisa dos argumentos demonstra quantos de seus filmes são concebidos como um projeto de personagem. Seus personagens podem chegar a ter, inclusive, uma trajetória construída em mais de um filme, como o Franz de *O Amor é Mais Frio do que a Morte*, seu primeiro longa-metragem, que é também o protagonista de *Deuses da Peste*.⁵

Mas o mais interessante nessa questão é o caráter de autocitação - concreta ou imaginária - do diretor em seus personagens. Daí decorre que a fidelidade ao texto, defendida por Bazin como "fundamental, na adaptação eficaz de um meio ao outro tem, no caso de Fassbinder, uma peculiaridade: o texto trata de sua própria vida, e esta relação vida/obra será então intensificada no filme. Aí está o elemento eminentemente dramático de suas produções, no sentido das "categorias dramáticas", atribuído por Bazin a Henri Gouhier.⁶

A Noção de Presença

No momento do ensaio "Teatro e Cinema" em que se trata a questão da presença física ou não do ator, são defendidos alguns pontos de vista relevantes em relação ao objetivo aqui proposto. Primeiramente, a idéia de que a fotografia e o cinema, graças ao intermédio das objetivas, captam não somente a imagem de um objeto, mas seu "vestígio"

Se, como foi dito, há uma forte relação vida/obra em Fassbinder, e a câmera capta o vestígio daquilo que antes foi encenado e daquilo que,

5. Títulos originais em alemão, respectivamente: *Liebe ist kälter als der Tod* e *Götter der Pest*.

6. "O drama é a alma do teatro. Mas acontece de ele habitar noutra forma. Um soneto, uma fábula de La Fontaine, um romance..., um filme pode dever sua eficiência ao que Henri Gouhier chama de *categorias dramáticas*. Sob esse ponto de vista, é inútil reivindicar autonomia do teatro, ou então é preciso apresentá-la como negativa; no sentido de que uma peça não poderia deixar de ser dramática, sendo que é lícito a um romance sê-lo ou não (...). Não poderíamos aplaudir uma peça por ser romanesca, enquanto é bem possível felicitar o romancista por saber construir uma ação" (BAZIN, 1991: 128).

antes ainda, foi a própria vivência do autor particularmente ou com seu grupo, estamos então diante de um realismo tal como Bazin o identifica. Essa *denúncia* da construção artística, da forma como se elabora a obra, é muito característica dos cinemas novos. E, para isso, evidentemente a duração - o tempo em que a câmera permanece captando o vestígio - terá uma importância fundamental. Frequentemente, inclusive, encontram-se nos filmes de Fassbinder planos-sequência de uma duração enorme, como em *Liebe ist Kälter als der Tod*, no momento do roubo no supermercado ou, no filme seguinte, *Katzelmacher*, no passeio dos namorados (os personagens de Hanna Schygulla e Fassbinder) no parque.

Outro ponto interessante consiste na afirmação baziniana:

“é errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos pôr em presença do ator. Ela faz isso à maneira de um espelho(„) ” (BAZIN, 1991: 141)

Fassbinder possivelmente é o cineasta que mais se valeu do espelho, com interesses os mais diversos. Assim, além de evidenciar sua preocupação com os atores, no sentido de mantê-los consciente da interpretação que realizam, ou de provocar o efeito de distanciamento necessário à participação ativa do espectador, pode-se perceber tal figura - o espelho - como uma metáfora da própria ambigüidade cinema/teatro em sua obra.

Oposição e Identificação

Qual seria a conseqüência de tal ambigüidade?

Bazin conduz o leitor, em seu texto, a relacionar os personagens na tela com objetos de identificação e os personagens no palco com objetos de oposição mental. Isto evidencia, segundo ele afirma, o teatro e o cinema como duas modalidades psicológicas do espetáculo: o teatro implicando a consciência do ator e do espectador para fins da interpretação; e o cinema ignorando o espectador, que por sua vez tende a se identificar com o herói num processo psicológico de massificação (a sala de projeção se toma uma multidão) e de uniformização das emoções. Aos

diretores interessados na transcrição de um ao outro código caberia, então, um grande controle das duas atitudes mentais mencionadas.

Eis, portanto, mais uma pista proporcionada pelo crítico francês para a solução do problema do binômio teatro/cinema fassbinderiano. Sua ambigüidade característica - fazer cinema como teatro e fazer teatro como cinema - resulta justamente na extensão da atitude mental prevista para o espectador em cada meio. O controle com vistas à perversão da expectativa psicológica tanto na peça quanto no filme concorrerá para uma ampliação do resultado esperado do público. No caso dos filmes, por exemplo, em lugar de uma reação massificada ou de uma emoção uniformizada, haverá por parte dos espectadores uma diversidade de posicionamentos, proporcional, em última instância, ao grau de polêmica constantemente provocado em suas exibições.

Ao se colocar a questão em termos de cenário, no teatro, Bazin afirma que o lugar dramático é materialmente fechado - seu signo é o palco, um elemento de arquitetura - e o lugar aberto seria nossa imaginação aprovadora. Ora, se as previsíveis atitudes mentais estão pervertidas devido à ambigüidade das composições, resultará que o filme terá também uma certa *porosidade*, pois deixará brechas de sentido para serem preenchidas por quem o assiste. Ou seja, os personagens que desfilam na tela serão, além de objetos de identificação, objetos de oposição mental. E para o teatro se dará o mesmo numa ordem invertida: os personagens no palco serão, além de objetos de oposição mental, objetos de identificação. E isso acontecerá porque, no cineasta que observamos, a estética do ator própria ao teatro é contaminada pela estética do cenário e da decupagem própria ao cinema e vice-versa.

Realismo vs. Neo-Expressionismo

Observe-se, então, a verificação de algumas conclusões bazinianas no âmbito da questão teatro/cinema. Na defesa do realismo no cinema, tal como ele o proclama, não constitui problema, muito ao contrário, a manutenção da encenação na transposição da peça ao filme. Quanto mais

estiver explícito o caráter de encenação da peça, mais relevante é a adaptação desta ao filme. Mas há uma ressalva:

“estamos prontos a admitir que a tela se abre sobre um universo artificial, contanto que exista um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos” (BAZIN, 1991: 150).

Assim é colocada a questão pelo crítico fundador dos *Cahiers du Cinéma*. Mais adiante, ele dirá que não pode haver cinema sem um espaço aberto.

Inclusive, essa é a causa de sua defesa ao expressionismo de *Nosferatu*: Murnau não tenta fabricar uma natureza ou um *“universo artificial ao mundo de nossa experiência”* (ao contrário de *O Gabinete de Dr. Caligari*, de Wiene). Portanto, o expressionismo que o realismo de Bazin não renega é aquele mantenedor de uma parte da natureza. E a teatralidade do drama pode estar aí incluída, pois na adaptação importa não o tema da peça, mas a própria peça em sua especificidade cênica. Nesse sentido, o neo-expressionismo de Fassbinder pode ser também resgatado na perspectiva de Bazin, pois aí está registrado, como de resto em vários momentos dos cinemas novos, o caráter documental da realidade.

Por fim, Bazin adverte para o fato de o teatro ajudar o cinema, no sentido de lhe propiciar um aprofundamento da própria linguagem cinematográfica, que deverá respeitar, por sua vez, o texto e outras exigências teatrais. Além disso, ele chama atenção para o fato de o cinema, em contrapartida, salvar o teatro, por revalorizar o fato teatral, inclusive devolvendo-lhe um público - naturalmente referindo-se ao contexto francês, princípio da década de 50, quando o texto foi escrito. E diz, por fim, que o cinema é a forma de se realizar a *mise en scène* contemporânea.

Menos de dez anos depois de escrito o texto de Bazin, haverá o início do movimento de cinemas novos, com a Nouvelle Vague francesa. Em seguida, o Manifesto de Oberhausen marcará o início do Novo Cinema Alemão. E aí, especificamente, nenhum outro cineasta - Kluge, Schlöndorff, Wenders, Herzog etc. - levará tão a fundo o questionamento

sobre a relação teatro/cinema. Por isso, é oportuno pensar a questão da teatralidade nos cinemas novos por meio da obra de Fassbinder. Seu cinema-teatro, além do elemento documental já mencionado, é fundamental para a compreensão de outras características desse movimento. Por exemplo, o espírito de redescoberta da nacionalidade; o interesse pela contemporaneidade; o caráter político refletido numa ligação entre ficção e realidade; o vínculo com o pensamento político de esquerda; uma identificação com os excluídos da sociedade, como criminosos, prostitutas etc., o improviso; a produção independente; o baixo orçamento; a rapidez de produção; a precariedade incorporada como estilo; a câmera na mão; o plano seqüência; o amadorismo. Enfim, várias das características que, mais tarde, encaradas mais radicalmente, chegariam a se colocar no ideário dos cinemas experimentais.

Bibliografia

- BAZIN, André. (1991). *O cinema: ensaios*. Trad, de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.
- FASSBINDER, R. W. (1988). *A anarquia da fantasia*. Trad, de Sonia Baldessarini e Clóvis Marques, org. Michael Töteberg. Rio de Janeiro, Zahar.
- KARSUNKE, Y. etalii. (1986). *Fassbinder* Paris, Rivages.
- MOLLE-ZEIDLER, Sabine. (1993). Fassbinder e os anos de chumbo. *Suplemento Cultural*, Recife, ano VII. n. 10, out.
- KATZ, Robert e BERLING, Peter. (1992). *O amor é mais frio do que a morte: a vida e o tempo de R. W. Fassbinder*. Trad, de Carlos Sussekkind. São Paulo, Brasiliense.
- SIMON, Heide. (1983). Fassbinder, das geniale Monster. *Theater Heute*, 6: 27-33.
- SIMSOLO, Noel. (s.d.). Paranoia, mitologia y politica. In: TORRES, Augusto M. (org.). *Rainer Werner Fassbinder* Madri, Ediciones JC.