

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Comunicação Social: Bacharelado em Rádio e TV

A POÉTICA VISUAL DE BERLIN ALEXANDERPLATZ

R. W. FASSBINDER

Autor: Guilherme Racy

Prof. Orientador: Prof. Ruggero Ruschioni

SÃO PAULO, setembro de 2012

INTRODUÇÃO

O texto que se segue faz parte da pesquisa sobre a linguagem audiovisual de Berlin Alexanderplatz, romance escrito por Alfred Döblin em 1929 e adaptado para uma minissérie de televisão com a direção de Rainer Werner Fassbinder. Trata-se da análise de como o diretor utilizou sua linguagem, planos e cenas bem trabalhados, boas montagens, um tom obscuro e luz expressionista para contextualizar o sentimento do homem que convive no período entre guerras, dentro dos seus 14 episódios. O conteúdo é complexo, o que nos leva a crer que é possível trazer um formato que traz um olhar apurado e métodos não convencionais para a televisão. É a partir desse estudo e a análise dos métodos de Fassbinder que abro a discussão para a linguagem televisiva contemporânea.

SUMÁRIO

BERLIN ALEXANDERPLATZ	3
R. W. FASSBINDER	6
ANÁLISE DOS EPISÓDIOS	8
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	16

Na Berlim dos anos 1920, Franz Biberkopf cumpre 4 anos de pena na prisão de Tegel, pelo assassinato de sua noiva num acesso de raiva, e de volta a Berlim quer levar uma vida decente. “No começo, dá certo. Mas então, embora esteja com as finanças remediadas, vê-se envolvido numa verdadeira batalha contra algo que vem de fora, algo imprevisível e que mais parece com o destino”, palavras de um narrador nas primeiras páginas de *Berlin Alexanderplatz*, a obra prima de Alfred Döblin, publicada em 1929.

Berlin Alexanderplatz é dividido em nove “livros” que contam a história de Franz Biberkopf, o destino e a movimentação de um homem até então fracassado. Transitando por uma Berlim moderna, que acaba por se mostrar completamente hostil, tomada de malandros e prostitutas. Biberkopf trabalha como operário e com o transporte de móveis, perambula pelas ruas, vende jornais, explora mulheres e se entrega a bebida. Biberkopf é um ser humano e tem o jeito, as virtudes e os vícios de um ser humano. Pensou, recém-saído da prisão, que seria fácil começar uma vida nova, feliz e livre. E em todo esse percurso, ele caminha numa espécie de “corredor polonês”, na definição do próprio Döblin. De todos os bicos que fez, nenhum lhe oferece sequer a chance de sobreviver, se tornar decente e querer seguir as leis deste mundo como as imagina, honesta e fielmente, não é possível. Golpe atrás de golpe recai sobre ele e destrói o homem, destrói seu processo de raciocínio.

Seu sofrimento não provém apenas da traição dos amigos, que em suas tantas e tão repetidas artimanhas farão com que ele perca um dos braços, além da mulher que ama. A angústia nasce, sobretudo, da impotência na luta contra aquele “destino” a que se refere Döblin. Biberkopf é herói e vítima de Berlim do período entre guerras. “É o lugar onde se dão as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido de trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade”, informa o livro. Essa cidade a quem o texto de Döblin retrata, é protagonista da história, mais exatamente *Alexanderplatz*, praça central e local onde todos os deserdados alemães se concentravam na época do advento nazista.

O autor conhecia a sua cidade e desenvolveu um olhar aguçado, trata Berlim como um organismo vivo e dotado de uma linguagem própria. Possibilitou a observar um tipo de gente interessante e imensamente verdadeira ainda não retratada em detalhe. Teve contato com esses tipos vivendo, agindo e sofrendo junto com eles. O livro dá uma amostra de como o autor via as pessoas.

O princípio estilístico do livro é a montagem. Döblin traz as vozes da modernidade como recortes de jornais, placas, propagandas políticas, canções populares, informações sobre as tarifas dos bondes e dados estatísticos. Faz uma conexão silenciosa entre a informação e a trama. É um mosaico em que o autor busca reproduzir a polifonia da cidade, aliada a monólogos interiores dos personagens e de narradores, em primeira e terceira pessoa. Um rompimento com a clássica estrutura do romance.

Döblin chega a anunciar os primeiros passos do fanatismo ideológico de Adolf Hitler. Ao redesenhar Berlim em crise, rodeada pela recessão e desemprego, mostra a sedução do totalitarismo quando se está só e desamparado, ao transformar Biberkopf em vendedor do *Völkischer Beobachter* – jornal do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães.

Tudo é uma questão de sobrevivência, trata-se de sacrificar-se, oferecer-se ao sacrifício. Biberkopf entra na segunda instituição a mantê-lo preso, o manicômio de Buch - no qual morre e depois é "ressuscitado" por Döblin, que, na vida real, passou por lá como médico. Faz parte do surrealista epílogo em que Biberkopf, morto e guiado por dois anjos, reencontra no (sub)mundo dos espíritos os infelizes com quem topou em vida. O autor dá uma segunda chance a seu protagonista, rebatizando-o de Franz Karl Biberkopf para distinguir do primeiro Biberkopf, oferecendo a ele um emprego de auxiliar de porteiro numa fábrica de porte médio, após sua saída do hospício. A Morte diz poucos instantes antes de consumada sua primeira existência que ele foi cego, atrevido e arrogante ao esperar que "o mundo se transforme naquilo que deseja".

No fim algo muda dentro de Biberkopf, apesar de tudo, lhe é concedida a razão. Cumpriu-se silenciosamente o sacrifício. Vivo mas degradado, a vida o segurou com força.

POR ALFRED DÖBLIN

“Não quero alongar-me na tese de que considero útil liberar no livro o elemento épico...útil sobretudo no que diz respeito à linguagem. O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças linguísticas mais importantes e mais constitutivas”.

Médico de profissão e escritor, Alfred Döblin antecipa a crise do romance, que se inicia com a restauração da poesia épica, e a torna em coisa sua. Para ele, a obra épica é, de uma maneira artística, a continuação, a concretização e também a comprovação de um processo de raciocínio alcançado durante o trabalho espiritual preliminar. Com sutileza, descarta os elementos narrativos simples e incorpora a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. É em Berlin Alexanderplatz que a montagem se tornou pela primeira vez utilizável na literatura épica.

Döblin é o espelho de uma geração com uma grandeza criativa e de uma época rebelde e de protesto, e que transformou o mundo das artes. No início dos anos 20, o Dadaísmo finca o pé em Berlim; a teoria da relatividade de Einstein se projeta na polêmica estética; em 1925, temos o “Manifesto Surrealista” de Breton; em 1926, a exibição do filme Encouraçado Pontemkin; em 1928, a estreia da peça a Ópera dos três vinténs, de Brecht, ao qual Döblin era ligado não só politicamente, mas também por laços de amizade.

Seu estilo de montagem e forma de texto prenuncia o grande debate em torno do realismo que se dará ao longo dos anos 30, em 1913, época em Döblin estava muito próximo dos futuristas, assinalou:

Para Döblin o tipo de vida na cidade grande fornece uma espécie de técnica de colagem. Mudam as partes do enredo, da mesma forma que mudam os interesses dos habitantes das cidades, sem que a estória perca o fio central.

R. W. Fassbinder

Rainer Werner Fassbinder foi um diretor alemão, nascido numa pequena cidade da Baviera. Foi um realizador extremamente produtivo, fez em torno de 43 filmes (além de curtas metragens e trabalhos para a TV), em seu pouco tempo de vida, morreu aos 37 anos. Trabalhou como ator de cinema e teatro, cinegrafista, compositor, editor, produtor de cinema, roteirista e produtor de teatro. Refletiu muito sobre os seus trabalhos, suas obras abrangem filmes sobre temas literários, crítica social, melodramas, identidade e sofrimento humanos, filmes baratos e produções hollywoodianas. “Eu gostaria de construir uma casa com meus filmes. Alguns são o porão, outros são as paredes, e outros são as janelas. Espero que afinal formem uma casa.”¹

Fassbinder abre possibilidades para o amor, o desespero, a dependência afetiva, os desejos e os sonhos reprimidos. Fala a partir de sua experiência subjetiva e sensível. Suas obras são construídas entre extremos, num momento encantador, mágico e frenético, em outro cruel e intempestivo. Viveu em pleno delírio criativo, com uma peculiaridade artística e sem sucesso comercial.

A FORMAÇÃO DE FASSBINDER – O NOVO CINEMA ALEMÃO

Com a estagnação criativa e econômica do cinema alemão, alguns jovens cineastas influenciados tanto pelos cinemas novos que surgiam pelo mundo na década de 60, quanto pelo ambiente de reconstrução da Alemanha do pós-guerra, e no desejo de fundar um novo padrão de criação fílmica que destoasse da herança nazista, assinaram o manifesto de Oberhausen em 1962, que visava um novo gênero de filmes e de um cinema liberado de suas convenções tradicionais. Rainer Werner Fassbinder estava entre estes jovens cineastas, junto com Werner Herzog, Alexander Kluge, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff e Wim Wenders.

Esses cineastas colocaram a crítica social e política no centro do seu trabalho, em oposição ao cinema de puro entretenimento. Tentavam lidar com o

¹ A anarquia da Fantasia

passado não-assimilado da Alemanha e do regime nazista. Inspirado pelas ideias, imaginação e concepções estéticas dos próprios criadores. Em termos estéticos, teve valor similar daquele vivido pelo neo-realismo italiano em anos anteriores ou mesmo pela nouvelle vague na França. Fassbinder conquistou ao máximo alguns princípios desses movimentos, tal como as tomadas fora dos estúdios, a encenação com a participação de atores e atrizes não profissionais e não conhecidos, o baixo custo da produção e o retorno para a realidade no sentido de uma reação à retórica do antigo cinema.

Nesse construir, baseado nas suas próprias experiências, tal como um diário pessoal, apesar de sua radical subjetividade, a realidade alemã presente se expressa. Fassbinder não teve medo dos sentimentos e das cenas melodramáticas, porém nunca caiu num cinema de ilusões. Sabe que o cinema não mudará o mundo, mas que pode mexer com a cabeça das pessoas. Ele tem total compreensão disso e coloca sua sensibilidade, seu medo e sua agressão em forma de cinema.

Fassbinder sabia muito bem criar uma identificação com seu espectador ao montar seus filmes em torno de um caos de sentimentos e emoções, capturou a tradição hollywoodiana através da obra de Douglas Sirk, um alemão emigrando para os Estados Unidos em 1938. Sirk se especializou em experiências emocionais negativas: amor de mão única, esperanças perdidas, espera atormentada, embaraço doloroso, mal-entendidos trágicos, confiança traída – tudo isso fervilhando na classe média e na burguesia. Fassbinder soube trabalhar tais temas, é naturalmente crítico à sua sociedade – *O Medo Devora a Alma*, *Querelle*, *Terceira Geração*, *Roleta Chinesa*; ao universo feminino: *Martha*, *Effi Briest*; e o homossexualismo: *O Medo do Mais Forte*.

O TEATRO, O CINEMA E A TELEVISÃO PARA FASSBINDER.

Em suas produções, Fassbinder tinha a consciência sobre a forma que o seu conteúdo atingiria o espectador nas diferentes mídias com a qual trabalhava. Seu trabalho atingira o cinema, o teatro e a televisão também, o que aumentava não apenas seu público, mas o tipo de público para quem ele podia falar.

Sua carreira teve início no teatro, estudou interpretação em Munique, onde se uniu, em 1967, ao grupo Ação Teatral. Com alguns membros desse grupo - Hanna Schygulla, Peer Raben, Kurt Raab - criou o grupo AntiTeatro, no qual fez seu primeiro filme, O Amor é Mais Frio do que a Morte. Em 1974 assume a direção do Theater an der Turm de Frankfurt, mas teve que se demitir devido um escândalo provocado por sua peça O Lixo, a Cidade e a Morte, tachada injustamente de antisemita. Teve relação com a produção televisiva, produziu muitas obras e sabia a diferença do espectador que encontra na televisão, o número de pessoas que poderia atingir dentro de suas casas e que correria o risco de não prender o espectador, já que é um entretenimento, muito diferente da proposta do cinema. É uma responsabilidade diferente, soube utilizar meios narrativos que chocassem menos em relação aos meios que usou nos seus filmes. De qualquer maneira sua intenção é de que os filmes não devem envenenar o nosso pensamento, mas deixá-lo mais aberto.

Sua maneira autêntica utilizada na linguagem cinematográfica está presente em todos os seus trabalhos, foi sua marca registrada.

ANÁLISE

A seguir a análise do seriado Berlin Alexanderplatz, dirigida por R. W. Fassbinder. Procuramos acentuar as peculiaridades da linguagem cinematográfica dos episódios, movimentos de câmera (enquadramentos e planos), fotografia e dramaturgia. O que contribui para atrelar ao telefilme uma produção diferenciada do que se costuma assistir em produções televisivas nos dias de hoje.

Esta adaptação de Fassbinder teve roteiro inteiramente original feito pelo próprio diretor, transmitida em 1980 pela emissora estatal alemã WDR. Foi a segunda adaptação cinematográfica da obra, a primeira foi feita por Piel Jutzi em 1931, Döblin esteve presente na adaptação de Jutzi.

EPISÓDIO 1 – O castigo começa

O primeiro episódio, a saída de Biberkopf da prisão. Fassbinder acompanha a caminhada de Biberkopf até a rua, um tempo de ação longo, incomum nas produções televisivas. Do início já se sente a necessidade do diretor mostrar o povo. Os sons que a cidade libera causam vertigem em Biberkopf e Fassbinder traduz filmicamente estas sensações. A dramaturgia está presente em todos os momentos da ação. Fassbinder utiliza os pensamentos dos atores nas ações, uma retomada do teatro épico de Brecht. Como no momento em que vai para o quarto da prostituta e se deita, não há o diálogo, o diretor exterioriza os pensamentos dos dois, que mostra a superficialidade do sexo entre eles.

As luzes que invadem os ambientes internos mostram a vida urbana externa, mais um elemento que interfere na vida das pessoas, assim como o rádio está presente nos ambientes, seja fazendo propaganda ou falando sobre política. Esta foi a solução que Fassbinder encontrou para adaptar da obra de Döblin o que são suas colagens da cidade. Chega a presença de um narrador que em diversos momentos gu, sendo que sua interrupção não exige que a ação pare, ele apenas guia de certa forma a trama.

O uso de travelling está presente de forma sempre sutil. Tal como o zoom in e out nos diálogos, que ajudam na dramatização. O olhar muitas vezes é tomado pela lente da câmera, um plano que funciona e traz uma diferente visão dos acontecimentos (primeira pessoa).

EPISÓDIO 2 – Como viver quando não queremos morrer?

A iluminação, fotografia, é próxima ao real, as sombras nos personagens, o dia e a noite, e toda a composição cenográfica dão autenticidade na obra. São fieis e conduzem muito bem a trama. Dessa forma, Fassbinder transita com sua câmera, com liberdade entre os ambientes e dá possibilidade de acompanhar os personagens, todo lugar torna possível à ação dramática.

Fassbinder trabalha o campo e contracampo de forma tradicional, na maioria das vezes enquadrando os personagens. No entanto, sua utilização de planos parece organizar os distintos personagens de forma hierárquica, sempre enquadrando os dois atores na conversa, mas invertendo primeiro e segundos planos de acordo com sua importância na cena.

O narrador não é meramente onisciente, mas faz parte da ação dramática, numa fração de segundo das ações agrega conteúdo ao que virá ou ao que acabara de acontecer.

EPISÓDIO 3 – Uma martelada na cabeça pode ferir a alma

O espaço cênico se mostra muito bem demarcado, as posições e movimentação dos atores são coordenadas com os movimentos de câmera, isto leva a enquadramentos concisos. Muitas vezes os diálogos se mostram caminhar na linguagem cinematográfica, do macro para o micro. Assuntos gerais tornam-se conversas com comentários pessoais e tendem a se aprofundar.

É no terceiro episódio que o espelho apresenta-se como elemento da ação de Fassbinder: Lina lê o poema do jornal para Biberkopf sobre a importância da vida à dois, Lina está na frente e Biberkopf está no reflexo do espelho, simbolizando nesta sua distância o relacionamento entre eles.

A luz de tungstênio utilizada na ambientação dos lugares mostra-se eficaz ao retratar uma época, e somados aos cuidados da cenografia nos mesmos ambientes. Meck amigo de Franz, faz uma visita para lhe oferecer um trabalho no crime, os dois conversam na cozinha enquanto Lina está próxima ao quarto; Fassbinder capta eles pela porta de vidro, funcionando como uma cortina, enquanto Lina se vê pelo espelho, planos que servem como elementos para criar a distância usada pelo diretor. Os dois, através dessa cortina, representam o segredo e Lina através do reflexo, estava xeretando. A opção de fazer enquadramentos que localizem o lugar, planos gerais enquanto acontece uma ação, faz com que tenhamos uma noção do que acontece em torno dos sujeitos. Cenas que fazem referência ao teatro épico são constantemente presentes. Otto vai perguntar o que havia acontecido para Franz sumir. Franz entra numa espécie de escritório do albergue e em tom teatral se fixa entre a vidraça para dizer o que pensava da atitude do amigo tê-lo traído – câmera em zoom in, focando o drama do desprezo humano.

EPISÓDIO 4 – Um punhado de gente nas profundezas do silêncio

Franz aluga um quarto em outro lado do bairro, num submundo que o faz cair na bebedeira. Fassbinder usa as grades como uma fronteira, em primeira pessoa, enquanto ilustra o lado oposto da rua, burguês. Franz acaba numa crise de alucinações e seu vizinho Baumann, tal como um ancião, aguarda Franz decidir agir

por ele mesmo e abre os olhos ao dizer que o destino de todos é a morte. Aqui se instauram planos dentro do pequeno quarto de Franz, claustrofóbico.

Já na rua, como um transeunte, Franz participa de uma caminhada perambulante numa avenida em Alexanderplatz, acompanhada pelo travelling de Fassbinder e em repouso quando Franz se encosta em seu monólogo sobre o proletariado, a câmera fixa. De forma metafórica o narrador nos diz o funcionamento do matadouro, relação com a trajetória da vida de um homem, ilustrada por fotos dos matadouros do leste de Berlim. No quarto escuro, apenas com a luz em cima da mesa e uma vela, Baumann e Franz jogam carta se chamando de Jó, referência ao personagem bíblico, uma conversa reveladora pra Franz onde é questionado por seu vizinho sobre ele mesmo não querer se ajudar. Plano fixo aguarda cada fala dos atores. Retorno à vizinhança, Franz passa na banca de jornal onde conversa com o jornalista seu amigo sobre as novidades, alto teor melodramático, onde jornalista e Franz ficam estáticos em suas posições e uma mulher encosta-se no pilar, triangulação entre os atores, câmera fixa tal como a ação.

EPISÓDIO 5 – Um ceifador com a violência de Nosso Senhor

No bar acontece a primeira troca de olhares entre Franz e Reinhold, construída uma apreciação entre os dois. Até mesmo a conversa entre eles é mais despretensiosa do que outros diálogos. Sempre plano e contraplano.

A mulher Franze, acaba indo para casa de Franz, a pedido de Reinhold. Franz sabendo da visita da mulher aguarda ouvindo o rádio, o volume esta na mesma altura da voz dos atores, a atenção de Franz esta no que diz o rádio, demonstra não ter interesse nas palavras de Franze. Câmera fixa aguarda movimentação dos atores. Outra proposta de Fassbinder é a interação com personagens secundários, ao permitir essa movimentação sem interromper a ação.

O quarto de Franz se torna o palco para ele e Cilly, sua nova mulher. Irritado com o desprezo de Franz a discussão entre os dois é longa e dentro de um compasso, usam todo o espaço para a dramaturgia; a luz neon de fora da casa é presente durante toda a ação.

EPISÓDIO 6 – O amor tem seu preço

Plano médio no rosto de Reinhold dentro do banheiro, enquanto este tenta persuadir Franz em largar mais uma mulher para ficar com outra. Durante todo seu texto a câmera o observa dessa forma lateral em plano médio enquadrado junto com seu reflexo no espelho. No bar, Franz e Meck conversam num momento de desabafo de Franz. Enquanto ele sugere dizer algo, zoom out, câmera para quando garçom serve a bebida assim como a conversa, e zoom in quando Franz desabafa para Meck. Narrador interfere e participa da ação, momento em que movimento de câmera interfere na ação. Franz participa do roubo de mercadorias e é jogado do carro por Reinhold, Fassbinder faz um jogo entre duas câmeras para mostrar o momento. O tempo das ações nesta cena é perturbador e fora do comum. Após terem atropelado Franz o casal se estende em uma discussão de mais de dois minutos sobre se devem ou não ajudar a vítima, tempo em que Biberkopf encontra-se totalmente em off.

EPISÓDIO 7 – Lembre-se: um juramento pode ser amputado

Franz amputa seu braço após o atropelamento e aparece na casa de sua amiga Eva. A câmera observa de longe o café da manhã, onde Franz divaga sobre sua vida, o enquadramento se mantém fixo enquanto o casal transita entre o espaço, se trocam e Franz continua sentado. Câmera dá zoom in em Franz quando ele se levante e anda até o lado oposto da sala, e para no lugar exato. Este tratamento apesar de cinematográfico realça o caráter teatral da ação.

Enquanto Franz passou dias dentro da casa, ele começa a tomar coragem para sair, é necessário. O narrador guia seus pensamentos enquanto ele caminha pela casa, abre todas as portas, confere todos os lugares, dá descarga e se sente seguro para sair. Metáfora para a resistência e a coragem de mais uma vez encarar o mundo. Franz passa por novos lugares, parece um outro bairro com pessoas diferentes. Apesar de ser o filme mais caro financiado pela televisão da Alemanha Ocidental na época, Fassbinder não tinha dinheiro para gravações externas e cenários caros. Filmou a maior parte em estúdio fechado, contribuindo para seu clima claustrofóbico.

Entra num bar e pede 3 copos de cerveja e 1 de aguardente. Franz interage com estes copos, conversa com cada um deles, conscientiza-se do quanto deve

beber e mostra-se numa relação íntima com a bebida, um momento pessoal. Já em outro bar num plano geral, em que mostra toda a movimentação, dois homens jogam sinuca enquanto discutem sobre os auxílios que o governo dispõem e que também tirou da população. Uma situação normal mas que cinematograficamente.

EPISÓDIO 8 – O sol aquece a pele, mas às vezes a queima

Franz descobre que não consegue manter-se honesto, a criminalidade lhe vai render mais frutos, sua casa é palco de mais uma revelação. Eva e Herbert fazem uma visita à Franz, todos sentados na mesa enquanto a câmera passeia pelo espaço e fixa na cozinha atrás da porta de vidro. O enquadramento divide Eva e Franz numa janela e Herbert em outra, plano que exclui o triângulo amoroso, e afirma a sintonia entre Franz e Eva.

Mieze, sua nova garota chega em casa e senta ao seu colo. A ação acontece toda com os dois sentados.

Eva vai buscar Mieze, as duas entram no carro. O enquadramento é somente um e permanece durante toda o diálogo das duas, com reflexo da direção.

EPISÓDIO 9 – Das eternidades entre os muitos e os poucos

Franz visita Reinhold, este que se torna o contracampo na imagem, é Reinhold que está lá para esclarecer e ao menos receber Franz pela amizade.

Franz com seu amigo Will visita uma instituição de proletários, com relação ao Exército da Salvação em que fora levado por Reinhold em que se pode ver uma postura autoritária, retrata um espaço em ruínas o discurso socialista em que Franz fica muito mais a vontade e até tem sonhos eróticos.

EPISÓDIO 10 – A solidão cria rachaduras de loucura até nas paredes

Conversa entre Mieze e Eva em volta de um viveiro de pássaros, uma do lado oposto da outra. Plano de câmera como se estivesse dentro da gaiola – é como retratasse a visão das personagens. Eva seduz Mieze nesse momento.

EPISÓDIO 11 – Saber é poder e Deus ajuda quem cedo madruga

Franz visita Reinhold, que o espera armado. Ele assume seu medo da vingança de Franz, foi Reinhold quem o jogou do carro na noite em que perdera o braço. Passam do dia até o anoitecer num desabafo de Franz, o tempo da ação acontece no diálogo entre eles enquanto transitam pela casa.

Franz entra mais uma vez no esquema da gangue, agora fazendo parte conscientemente do roubo. Uma oportunidade de reconquistar a confiança de Reinhold.

EPISÓDIO 12 – A cobra na alma da cobra

Numa das poucas tomadas externas, Reinhold leva Mieze para um passeio n parque, plano geral e closes aliados às ações coordenadas. Lugares demarcados aos enquadramentos e movimentos de câmera.

Reinhold tenta seduzir Mieze sem a entrega da mesma. Na floresta já invade uma névoa. Reinhold acaba assassinando Mieze. O episódio acontece praticamente apenas na floresta.

EPÍLOGO – Meu sonho do sonho de Franz Biberkopf, de Alfred Döblin: um epílogo

O narrador anuncia a morte de Franz, e assim como sua saída da prisão, Fassbinder acompanha sua caminhada. Até que revela dois anjos ao seu lado, as imagens trazem o passado de Franz, os seus amigos, inimigos e amantes, que o atormentam ou o confortam. Com uma câmera girando em torno de Franz, dois anjos fazem comentários irônicos sobre suas imperfeições e masoquismo. Todas as metáforas da violência que surgem a partir do desejo frustrado deságuam nas perturbadoras imagens do epílogo de Berlin Alexanderplatz. Algumas cenas surrealistas são sugeridas no livro, mas Fassbinder vai muito além de Döblin nos efeitos visuais, musicais e sonoros. Franz é crucificado. No fundo desta imagem, vemos uma tela gigante de O Jardim das Delícias, do holandês Hieronymus Bosch. Franz logo entre num surto delirante onde Fassbinder mergulha todo simbolismo, imagens que aparecem muito mais instalações artísticas. O Jardim das Delícias deu lugar ao fogo, que deu lugar à explosão atômica. Todos os conhecidos de Franz são varridos. Em seguida os anjos entram e fazem uma pilha com seus corpos,

enquanto falam sobre a morte e a guerra. Fassbinder utiliza imagens como se estivessem num telão, recursos e linguagem inovadora para a época.

BIBLIOGRAFIA

DÖBLIN, Alfred. Berlin Alexanderplatz. 1ª Ed. São Paulo: Martins Editora, 2009

ESPERANÇA, Ilma. O Cinema Operário Na República de Weimar – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Prismas)

TÖTEBERG, Michael. Rainer Werner Fassbinder: A Anarquia da Fantasia – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988

MACHADO, Arlindo. A Televisão Levada a Sério – São Paulo: Senac São Paulo, 2009

BRECHT, Bertolt. Antologia Poética de Bertolt Brecht – 1º Ed. Editora: Elo

SITES

<http://www.fassbinderfoundation.de/> - acesso dia 09/03/2012

<http://vivernoocio.blogspot.com.br/2010/10/berlin-alexanderplatz.html> - acesso dia 27/05/2012

VÍDEO

Berlin Alexanderplatz – Rainer Werner Fassbinder