

DE FASSBINDER A OZON: A TRANSGRESSÃO ENFIM VIÁVEL

Por *Andrés Rodríguez Ibarra*

“Estou convencido do seguinte: é melhor ser impetuoso do que tímido, porque a fortuna é mulher, e é necessário, para dominá-la, bater-lhe e contrariá-la. Vê-se que ela se deixa vencer mais pelos que agem assim do que pelos que agem friamente; e, como mulher, é sempre amiga dos jovens, porque são menos tímidos, mais ferozes e a dominam com maior audácia.”

Nicolau Maquiavel – *O príncipe* (Capítulo XXV)

Uma década e meia: muito pouco para alguns, eis o tempo suficiente para outros deixarem, no mundo, uma marca definitiva. Essa regra da vida se aplica, também, ao cinema. Um caso exemplar é o de Rainer Werner Fassbinder, que, basicamente ao longo da década de 1970, construiu sua filmografia, fortemente dedicada a revisar a experiência nazista bem como a vislumbrar, sem sucesso, brechas para o exercício subjetivo no tipo de sociedade que sucedeu a essa tenebrosa experiência. Como se soubesse que sua morte, ocorrida em 1982, aos 37 anos de idade, não estava distante, esse cineasta alemão viveu numa febre produtiva que gerou, em treze anos (de *O amor é mais frio que a morte* até *Querelle*), nada menos do que 24 filmes – isso sem contar o que fez, de não pouca importância, nesse mesmo período, para a TV. Nos dias de hoje, com o cinema de François Ozon, estamos tendo a oportunidade de vivenciar uma trajetória parecida à de Fassbinder não somente no que diz respeito à prodigalidade, mas também ao eixo investigativo, em que se veem predominar as relações, tal qual vistas a partir dos sujeitos e seus desejos.

Ozon é fã declarado do cinema de Fassbinder. Seu quarto longa-metragem, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000), inclusive, é uma versão cinematográfica para uma peça teatral daquele. Essa mera pista, pouco explorada pela crítica até o presente¹, é rica o suficiente para nos conduzir a um entendimento ampliado da obra desse jovem cineasta francês, que tinha somente quinze anos por ocasião da morte do alemão. Ela será seguida no presente ensaio, como uma espécie de pano de fundo. O que se pretende a seguir, com mais exatidão, é tornar um pouco mais evidentes as pretensões ozonianas no que tange à descoberta de novos modos de gozo humano, uma vez que aqueles vigentes em torno da figura paterna são alvo de um progressivo esfacelamento.

Esse esfacelamento, é bom deixar claro, é algo que se espalha irreversivelmente no mundo contemporâneo, fazendo com que o cinema de Ozon, nisso, não nade contra corrente alguma. Não há prova maior disso do que o próprio sucesso de

¹ Thibaut Schilt, em seu *François Ozon* (University of Illinois Press, 2011) se refere a “diversos críticos” que já apontaram a influência de Fassbinder sobre

bilheteria dos seus filmes, que, tranquilamente, são aceitos por um público mais amplo, muito embora nada tenham em si de previsível e escoem, invariavelmente, a difícil liberdade, que se irmana quase sempre aos caminhos tortuosos do desejo.

O cinema (e o teatro) de Fassbinder, fruto de uma sociedade espantada consigo mesma e de um tempo de profundas modificações sociais, com todo o esforço que fez, não conseguiu conformar um sujeito capaz de se sobrepor à cretinice do poder e às aporias do capitalismo, que nele aparecem. Seus personagens, ainda que circulem por seus filmes com a centelha do encontro que gera a felicidade, acabam sempre por sofrer o peso da infâmia, por vergar-se frente a forças que se reatualizam. Já nos filmes de Ozon, ainda que narrem, em sua maioria, histórias que não se pode dizer que sejam integralmente felizes, resta um sabor bem mais presente de vitória possível, de viabilidade de um gozo por parte do sujeito.

Três serão os temas por meio dos quais se acredita ser possível identificar esse cinema, já que eles o atravessam. Curiosamente, são temas fassbinderianos também: o matrimônio, a mulher, a literatura.

O MATRIMÔNIO: A FELICIDADE ESTÁ À MARGEM

No conjunto de filmes que se tem à disposição no Brasil², o filme mais evidente a respeito desse tema central de Ozon é, sem dúvida, *O amor em cinco tempos* (2004). Ele começa com uma cena em que um casal – que logo se descobre ser o protagonista do filme – oficializa, diante de um juiz, o seu divórcio. Na simplicidade do rito, evidencia-se, também, o caráter parcialmente improdutivo da união que cessa: um filho, nenhum bem a partilhar. Ato contínuo, esse mesmo casal adentra o quarto de um hotel, onde irá transcorrer uma cena de sexo entre ambos. Uma despedida? Tudo indica, mas em quê termos? A fraca intensidade do sexo (quase um estupro), o arrependimento que logo toma conta da personagem feminina, o desesperado pedido de marcha a ré por parte do personagem masculino e a derradeira porta batida na cara deste terminam o primeiro “tempo” desse filme.

Logo, logo, iremos descobrir que, se se tratasse de respeitar o tempo cronológico, essa cena deveria ser a última do filme: estamos, na sequência dos tempos a que o título alude, numa regressão, rumo ao momento em que o casal se conheceu. Antes de lá chegarmos, passaremos, só que de forma invertida, pelo decorrer da relação, que compreende a festa casamento, o nascimento do filho, os amigos do casal e as festas que eles frequentavam. Tudo muito dentro do script de um matrimônio à moda moderna, com uma discreta presença da família, o uso social de entorpecentes, uma cerimônia alegre; mas em cada um desses episódios, um leve, sutil ruído se faz ouvir, arranhando o fluxo do enredo “social” – fluxo esse

² Um total de 11 filmes, dentre os quais não contaram para a elaboração deste ensaio somente dois: *Sob a areia* (2000) e *O tempo que resta* (2005). Seu último filme, *Jeune et jolie*, ainda não foi lançado no Brasil e seus outros três longas, *Regarder la mer* (1997), *Les amants criminels* (1999) e *Gouttes d'eau sur pierres brulântes*, não têm versão brasileira em DVD ou VHS.

que, no filme, já se encontrava arranhado pela própria inversão da narrativa -: o noivo dorme na noite de núpcias e a noiva, saindo pra fumar um cigarro, acaba transando com um estranho, o pai do recém-nascido não chega nunca na hora do parto, o casal participa de uma festa que termina em suruba e o marido se deixa sodomizar enquanto a esposa assiste a tudo inerte, conforme é confidenciado pelo casal, depois, a amigos, num jantar.

O mesmo tipo de ruído se faz presente no outros filmes de Ozon. Em *Angel* (2007), que conta a história de uma jovem escritora de origem humilde que se revela um fenômeno de vendas no ainda incipiente mas já poderoso ramo do best-seller na Londres do início do século passado, na paixão não correspondida que essa sente por um pintor *bon-vivant* e de origem aristocrática, com quem se casa e que passa a sustentar, para logo se ver sendo traída. Seu único consolo: a irmã do marido, que lhe devota um amor sincero e tenta protegê-la da inconstância do irmão e das ilusões que ela mesma cria, penetrada que é por aquilo que lhe garante o sustento material, sua escrita romântica.

Em *8 mulheres*, trata-se não de um ruído, mas quase de um carnaval, um sapatear tonitruante e selvagem, em que as oito do título (ou sete, na verdade) progressivamente vão revelando, face ao corpo de um marido que é simultaneamente pai, genro, cunhado, irmão e patrão/amante, a absoluta desnecessidade, a sobra desse único personagem masculino – que acaba por se matar, desta vez de verdade, uma vez tendo ouvido tudo o que elas dizem (e cantam). Já em *Swimming pool – à beira da piscina* (2003), é a filha bastarda e transnacional de um editor inglês, resultado de uma relação extraconjugal desse com uma francesa já falecida, que resgata, com sua forma libertina de se conduzir, uma amiga e contratada dele, escritora solteirona, também best-seller, empacada e em crise existencial, fazendo-a reaver um gosto pela vida.

E assim se segue uma lista, com *Ricky* (2009), em que um bebê alado (ou dois, conforme a leitura que se faça daquilo que liga o começo com o final do filme) resulta da união, que termina sendo efêmera, de um casal de operários de uma fábrica; *O refúgio* (2009) em que uma ex-viciada em heroína e mãe de um recém-nascido se envolve amorosamente com o irmão, adotado e gay, do pai do bebê, morto, desde o início do filme, por overdose; e *Potiche – esposa troféu* (2010), em que a esposa burguesa de um industrial machista e rude com seus empregados passa a enfrentá-lo depois de se descobrir uma administradora capaz; até *Dentro da casa* (2012), último trabalho de Ozon exibido no Brasil.

Esse filme também gira em torno de um casal. Ele, professor de literatura numa escola secundária de uma cidade de porte médio; ela, curadora de uma galeria de arte. Um casal de meia idade, sem filhos e aparentemente estável, pois ambos mantém um bom diálogo nutrido, basicamente, pelo gosto estético apurado, que ambos possuem. A estabilidade, contudo, sai dos eixos no momento em que um dos alunos do professor se revela, nas redações que esse lhe passa como tarefa de casa, um potencial grande escritor, coisa que o professor tentou ser, na sua juventude, mas não conseguiu.

O evidente talento do adolescente engaja o mestre, tirando-o do marasmo que ele próprio reconhecia perante a esposa amiga, a tal ponto que ele aceita uma chantagem por parte do jovem e frauda o resultado da prova de matemática, matéria em que seu agora pupilo não ia nada bem. Por sua vez, o tema, em

capítulos, das redações do jovem prodígio são as relações familiares de um colega bobão seu, em cuja casa ele adentra como amigo, mas com o verdadeiro propósito literário misturado a um vivo interesse, sexual, pela bela mãe do rapaz – interesse esse que é correspondido não se sabe até que ponto, já que passamos todos, a certa altura, semelhantemente ao professor, a estar a mercê do que o garoto/diretor nos “entrega”, sem poder dizer o quanto disso é ficção e o quanto realidade.

Como era de se esperar, tudo explode a certa altura, inclusive o casamento do professor, que parecia tão blindado. E assim resulta que esse laço, o matrimônio, a união amorosa entre um homem e uma mulher, na obra desse cineasta, acaba, no final das contas, por não se sustentar. Seria essa recorrência temática o sinal de uma eventual visão de mundo? Uma tomada de partido peremptória e fatalista frente à possibilidade de uma felicidade envolvendo os indivíduos de sexos opostos – ou mesmo do mesmo sexo? Essa seria uma leitura por demais rasa e o seu contraponto talvez se encontre na cena final de *O amor em cinco tempos*, aquela que era para ser a cena inicial, originária de toda a história posterior: o casal que, ainda não o sendo, mergulha no plácido mar e lentamente, na medida em que avançam para dentro da baía, vai se transformando em dois pequenos pontos pretos rodeados por um universo de cor, fruto do céu refletindo-se na água. Encontros acontecem e, uma hora, podem terminar, tal como conclui o personagem feminino desse filme (“não ganhei nem perdi, simplesmente isso acabou”), antes de fechar a porta do quarto de hotel.

AS MULHERES, SEMPRE NO PLURAL, CADA UMA NO SINGULAR

Dificilmente há de se encontrar no cinema, atual ou passado, um diretor tão próximo ao mundo feminino quanto Ozon. Fassbinder, sim, era um, não sendo gratuito que os próprios títulos de seus filmes já as incorporavam: *Petra*, *Lola*, *Maria*, *Veronika*, *Lili*. Almodóvar, também, com suas mães, tias, seus nervos, saltos e cílios, mas também com seus machos sofredores. Von Trier, um pouco menos, mas ainda assim, havendo aí, no feminino, algo de inescapável para os caminhos do humano sobre os quais ele se dispôs a refletir. Mas Ozon... esse foi o único a ter tido a coragem de, num só filme, reunir a oito mulheres – e que mulheres: a quintessência do cinema francês das últimas quatro décadas.

Um filme em que isso é feito, é claro, só pode ter um assassinato (ainda que de faz de conta). Georges Bataille, a partir de Sade, já postulava estar nesse ato o ápice do erotismo; e como poderia não haver erotismo, ou seja, a força que a vida requer a fim de ter uma continuidade, quando o assunto é (são) a(s) mulher(es)?

O postulado implícito nessa pergunta poderia sugerir algo no sentido biológico, já que é à mulher que cabe dar à luz. E, de fato, em três dos filmes de Ozon, o tema da maternidade se faz presente, de forma, por vezes, importante. Em *Angel*, a incapacidade da protagonista de, uma vez casada, ter um filho com seu marido infiel, aventa-se-lhe como o motivo de todo o seu sofrer. Mas, com o passar do tempo, fica mais claro para ela que o que realmente a impediu de ser feliz foi a força excessiva dos seus próprios sonhos, que a profissão por ela escolhida só fez insuflar. Sonhos hipertrófiados, empreendimentos para além de

um limite corporal – como ocorre no primeiro livro que a protagonista publica, ainda muito jovem, em que descreve as sensações de se estar bêbado sem nunca ter experimentado uma gota sequer de álcool –, eis talvez algo de propriamente masculino.

Em *Ricky*, uma fábula exemplarmente surrealista, a maternidade é a origem de todos os problemas. Um bebê alado é algo que precisa ser detido, mantido sob um forte aparato restritivo da sua inusitada capacidade de voar, de sumir céu afora – o que, de fato, acontece. Qual é o casal – e quais são os pais, qual a mãe, no final das contas – que resiste a isso? Nenhum(a). Daí que o filme inicie, assim como *O amor em cinco tempos*, por um fim, com a mãe pedindo ao Estado, pelo amor de Deus, que assuma o seu segundo filho, recém-nascido. Tal como os sonhos de Angel, Ricky, o bebê alado, não se alia a uma continuidade, é alguém condenado a vagar só, até a morte.

Por fim, em *O refúgio*, o fruto do relacionamento inicial que acontece concomitantemente ao uso da poderosa droga, uma menina que passa o filme quase todo no ventre da mãe, não tem a força suficiente para reposicionar a mãe perante a vida. Ciente disso, ela, mãe, a deposita nas mãos do cunhado, assim que essa vem ao mundo: o que a fez persistir na gravidez, confessa-o ao pai postiço, foi a mera curiosidade em ver que traços ela teria herdado; e, ao longo desse processo, quando uma estranha a aborda portando o discurso dos deveres da maternidade, ela logo a rejeita.

Não, o componente eminentemente feminino a se confundir com a continuidade da vida não passa pelo natural, pela capacidade genitora, e sim pelo destemor com relação ao novo, com a transgressão propriamente dita. Em *8 mulheres*, sob a capa muito cordata de uma aparente entourage de um homem poderoso – que praticamente só aparece na forma de um corpo esfaqueado nas costas e que jaz em cima de uma cama ao longo de quase todo o filme –, vemos, paulatinamente, se revelarem as tramas as mais variadas, cada uma com uma das oito protagonistas à frente, o desejo sempre se fazendo presente, sem escapatória – e sempre singular. Vamos descobrindo que o morto, aquela figura aparentemente central, é, no final das contas, pouco mais que um brinquedo nas mãos dessas mulheres e que o encontro delas, tantas, só podia dar numa espécie de nó. O filme – e a morte do homem, última e real – é o desenovelado desse nó.

A tentação é a de dizer que essas oito mulheres são, seja no conjunto, seja individualmente, diabólicas. São, mas e daí? O que há de mau nessa condição? Não é ela que propicia a vida? O problema, no fundo, parece ser mais o de aceitar isso e Ozon – ou o autor da peça em que o filme se baseia, Robert Thomas – é genial ao introduzir o canto e a dança por parte de cada uma dessas protagonistas, suavizando tudo e gerando, no final das contas, um musical, algo muito distante de uma investigação, propriamente dita, do mal – tal qual se dedica a fazer, por exemplo, um Polanski – ou do desenho de uma *hybris* – tal qual é feito no *Anti-Cristo* de Von Trier.

Um assassinato, de um homem e por parte de uma mulher, também acontece em *Swimming pool*, conjugado ao lento processo de reavivamento da escritora desgostosa com a vida, processo esse que tem no significante piscina – a bela piscina da casa de veraneio do editor, na qual sua filha se deixa banhar de sol – o seu catalizador. A escritora que estava praticamente morta, sugada pelo processo

da escrita, da lida cotidiana com a palavra (e seus necessários significados), desabrocha, finalmente, seu lado mulher, torna-se uma agente – ainda que somente cúmplice no crime – a tal ponto de, sem hesitar, na hora em que isso se faz necessário, oferecer seu corpo sexagenário ao simplório jardineiro que, diante da desajeitada cova em que ambas haviam enterrado o morto, começava a tirar suas conclusões.

Ser mulher, assim, equivale a transgredir as normas, a fazer o mundo girar, contando a cada volta, com o inesperado, o incerto, o nunca concluso. *Potiche – esposa troféu* não diz nada além disso, com a personagem vivida por Catherine Deneuve, tão enrijecida num presente de esposa de um industrial insensível, revelando aos poucos um passado e um futuro totalmente delirantes – de noiva ninfomaníaca e de política eleita, respectivamente. E não é que, olhando para o conjunto de filmes de Ozon, há muito de feminino nele, pois ora se trata, no que diz respeito ao estilo de cada filme, de musical (*8 mulheres*), ora de filme surrealista (*Ricky*), ora de melodrama (*Angel*), ora de comédia de costumes (*Sitcom* e *Potiche*), ora de thriller (*Swimming pool* e *Dentro da casa*), ora de drama psicológico (*O amor em cinco tempos* e *O refúgio*)? Os recursos são mais amplos, não há compromisso inscrito em pedra com tal ou qual gênero – e, de fato, os gêneros podem, dentro de um mesmo filme, se misturar.

A LITERATURA, O INOMINÁVEL

Swimming pool e *Angel* são filmes em que o ofício da escrita detém um papel importante. Suas protagonistas são mulheres escritoras de ficção, de estilos diferentes, é bem verdade, mas ambas de grande sucesso. Voltadas para o mercado, ambas, na verdade, suportam o duro ofício, até o ponto de esgotamento – tanto é que, a certa altura, resolvem mudar de estilo, para o espanto de seus editores. A sua realização, não se encontra bem no universo das letras, somente o seu sustento e o naco de poder de que desfrutam a partir das vendas que conseguem.

Em *Dentro da casa*, temos, pelo contrário, um encontro em que a literatura, ao invés de separar – mulheres de si mesmas –, une, a dois homens; um pouco como a piscina de *Swimming pool* uniu a duas mulheres – e dinamizou, como vimos, a vida de uma delas. Nesse filme de 2012, esses dois homens, o professor e seu pupilo, embarcam numa aventura que os toma por inteiro, sem que tenham condição, frete a ela, de nada fazer. É algo maior do que eles mesmos, que os conduz, inclusive, ao pleno crime: o professor, roubando as provas do colega para poder alimentar a escrita do garoto; e o garoto, por mais que aparente, por vezes, estar no comando, também penetrando cegamente, por causa dela, literatura, numa zona absolutamente interdita, a da intimidade de uma mulher casada.

É como se aos homens, a esses dois homens, tivesse sido dada a chance de pôr em prática a lição que esteve até então, nos filmes anteriores, nas mãos das protagonistas mulheres. A certa altura, a esposa do professor, já não suportando o desenrolar dos acontecimentos – pois eis que o jovem escritor acaba por invadir, também, a casa do professor, dando de cara com ela – lhe pergunta se ele

não estaria tendo um caso com seu aluno. Uma pergunta deveras esdrúxula, conforme revela a reação facial do marido (o excelente Fabrice Luchini): o envolvimento é de outra ordem, passa por um circuito inteiramente diferente e, possivelmente, sem nome.

Até o momento, no presente ensaio, tem-se trabalhado com a terminologia batailleana referente ao erotismo, à vida resultando da capacidade humana de romper com as descontinuidades que conduzem ao seu inteiro contrário. Nisso, é de vital importância tudo o que foge ao circuito do produtivo, tudo o que excede ao que é explicável, tudo o que é gratuito e se identifica com o luxo. E, em assim sendo, que produz um gozo, não importando se fora dos padrões. A literatura é bem um exemplo disso. Mas, se quiséssemos dizer isso de outra forma, teríamos um seguro auxílio na terminologia que Jacques Lacan passou a adotar a partir do início dos anos 1970, quando, do gozo fálico, personagem único a frequentar a clínica psicanalítica até então, passou a perceber, calcado na ampliação da noção de corpo, a necessidade de uma abertura de leque quando o assunto é o gozo humano³.

O reposicionamento do sujeito frente ao seu gozo, almejado na clínica lacaniana pós anos 1970, implica na descoberta, para cada um, de um componente de significante que ressoe no corpo, para além do explicável, para além da palavra. Um dos defensores dessa clínica, o psicanalista brasileiro Jorge Forbes resume isso da seguinte forma:

“o final de uma análise coloca o analisando diante da questão de sua relação com um objeto de existência extralinguística e que resiste à colocação de correspondência. Para falar desse momento, tomamos a teoria da verdade pragmática, já que essa recupera a questão do objeto extralinguístico sem precisar correspondencialmente sua significação e deixa um caminho para o risco, para a aposta, o que também ocorre no final da análise.”⁴

Ora, não é precisamente isso o que se dá com o professor e seu pupilo em *Dentro da casa*? Não é isso que os une: uma aposta compartilhada, sem garantia alguma de retorno a não ser aquele que ressoa neles e que os envolve numa voragem de entusiasmo? Por que nome responde essa voragem? Felicidade? Talvez; ou, melhor: quem sabe não seja ela o que os espera caso sejam capazes de suportar todo o incômodo, a estranheza que seu gozo irá causar ao mundo?

NÃO FOI SÓ UM MURO QUE CAIU

Nos filmes de Fassbinder percebe-se o esforço em retratar a dificuldade – quando não a impossibilidade – da realização de uma lógica alternativa àquela que conduziu a uma experiência como a do nazismo. As suas mulheres portam

³ Nessa reformulação não cabe uma noção como a de sublimação ou o recalque, já que a perspectiva não é mais a do trabalho com uma verdade (dependente, por sua vez, de uma interpretação), mas sim a do gozo puro e simplesmente, regido por uma “lógica do não-todo”.

⁴ FORBES, Jorge; *Inconsciente e responsabilidade – psicanálise do século XXI*, Barueri, Editora Manole, 2012, pp. 81-82.

essa, digamos, esperança, seja antes ou durante essa experiência (é o caso de Willie, em *Lili Marlene* (1981)), seja depois (*O casamento de Maria Braun* (1979) e *Lola* (1981)), mas acabam sempre sucumbindo, não obstante a sua tenacidade. A lógica masculina e fálica, do todo, recai sobre elas como uma manta que abafa qualquer sonho, por mais forte que ele seja, ou por mais perto que esteja de uma realização.

Maria Braun, por exemplo, depois de tudo o que sofreu ao ver seu marido, no dia seguinte à sua núpcia, ser levado por uma guerra que estava quase no seu fim – e, uma vez tendo esse retornado, depois de vê-lo ir para a cadeia ao assumir a culpa por um assassinato que ela cometeu involuntariamente – consegue se firmar financeira e socialmente, para, no momento em que vai, finalmente, ao encontro do marido, solto após cumprir sua pena, se deparar com a ausência desse. O motivo? Só se descobrirá depois ser um acordo monetário que esse fez, enquanto preso, com o patrão e amante da esposa, onde ambos estipularam que ele só deveria dar as caras depois da morte daquele.

Lola, por sua vez, enredada que está na teia de poder, corrupção e hipocrisia que existe na pequena cidade onde vive – sendo a amante do empreiteiro em torno do qual essa rede se espraia – não encontra viabilidade no romance que passa a ter com o dedicado e impoluto comissário de planejamento que por lá chega com o intuito de pôr ordem na casa. O máximo a que consegue galgar, no final, é ao posto de amiga da burguesa mulher do empreiteiro, simultaneamente ao de garantia para toda a rede corrupta de que seu futuro esposo – o mesmo funcionário público, agora já devidamente domesticado pela “Geni” germânica – não irá mais ser um entrave para os “negócios”. É uma ascensão para uma mísera prostituta de cabaré? Sim, talvez. Mas a nova condição não impede o empreiteiro de morrer de rir, como se estivessem lhe fazendo fortes cócegas, quando as duas recém “amigas” firmam um pacto de ajuda mútua.

A genialidade desse diretor alemão é algo fora de questão. O que aqui se aventa, ao comparar seus filmes – e, principalmente, seus roteiros – com os desse outro cineasta de uma geração subsequente, é a possibilidade de que o momento histórico por ele vivido, bem como a sociedade na qual ele esteve inserido e desenvolveu a sua poética, não tenham lhe franqueado os elementos de liberdade e de amadurecimento subjetivo que Ozon encontrou – encontra – à sua disposição.

A abordagem que ambos têm em relação ao tema do matrimônio deixa essa diferença contextual muito clara. Em Fassbinder, ao contrário do que ocorre com Ozon, o casamento permanece, ainda, como a principal via para uma felicidade. Em *O casamento de Maria Braun*, é figura de destaque, constando no próprio título e sendo perseguido pela protagonista, contra vento e maré, por anos a fio. Em *Lili Marlene*, não há um matrimônio, mas sim um casal de amantes que resistem a tudo, ao próprio nazismo e aos atos desesperados da resistência judia. Só não resistem a quê? Ao próprio matrimônio tardio de um deles, o personagem masculino, ocorrido sob a pressão de anos de separação forçada e até mesmo de uma tortura sofrida. O gozo, nos filmes desse diretor, é regido, ainda, por uma lógica do todo, fálica.

O que houve nesse ínterim? Ora, entre o grosso da produção de um e outro desses cineastas, deu-se uma década, a dos anos oitenta, que trouxe consigo

vultosas mudanças sociais, culminando com a emblemática Queda do Muro de Berlim. Uma globalização desinibida se instaurou desde então, turbinada pela internet, trazendo consigo importantes consequências para o leque de opções da subjetividade. Os padrões de identificação, verticais e orbitais à figura paterna, se horizontalizaram rápida e irrevogavelmente.

O cinema de Ozon, certamente, se beneficia disso – participa disso, para bem dizer. Mas também se nutre – assim como todos os que, mundo afora, acompanharam o cinema de Fassbinder – da carga dramática deixada como herança por esse cineasta do país vizinho, do gostoagridoce que seus filmes e peças de teatro imprimem, dessa pulsação erótica que veiculam. Uma pulsação que, nos filmes desse francês, encontra, apesar do esforço que isso às vezes requer dos seus personagens, uma consequência feliz.