

Fassbinder-Café

a partir de *O Café*

[*Das Kaffeehaus* (1969)]

de Rainer Werner Fassbinder

tradução Claudia Fischer

direcção Nuno M Cardoso
 com a colaboração de Ricardo Pais
 música VortexSoundTech
 desenho de luz Rui Simão

interpretação

Fernando Moreira, Joana Manuel,
João Castro, Jorge Mota,
José Eduardo Silva, Lígia Roque,
Marta Freitas, Paulo Freixinho,
Pedro Almendra, Pedro Frias
e Tatsumaki (música ao vivo)

mestre de armas

Miguel Andrade Gomes

preparação vocal e elocução

João Henriques

assistente de encenação (estagiário)

Pedro Jorge Ribeiro

produção TNSJ

dur. aprox. [1:40]

classif. etária M/12 anos

Teatro Nacional São João
17-25 Maio 2008
Estreia

ter-sáb 21:30 dom 16:00

Ficha Técnica
coordenação de produção Maria João Teixeira
assistência de produção Mónica Rocha
 direcção técnica Carlos Miguel Chaves
 direcção de palco Rui Simão
 direcção de cena Pedro Manana
 cenografia (coordenação) Teresa Grácio
 guarda-roupa e adereços Elisabete Leão
 (coordenação); Teresa Batista (assistência);
 Celeste Marinho (mestra-costureira),
 Fátima Roriz, Nazar Fernandes,
 Virginia Pereira (costureiras);
 Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa);
 Guilherme Monteiro, Dora Pereira,
 Nuno Ferreira (aderecistas)
 luz Filipe Pinheiro (coordenação),
 Nuno Gonçalves, António Pedra, Abílio Vinhas,
 Carlos Cunha
 maquinaria Filipe Silva (coordenação),
 Jorge Silva, Paulo Ferreira, Joaquim Marques,
 Adélio Pêra, Lídio Pontes
 som António Bica
 vídeo Fernando Costa

apoios



Casa Barral – Barral de Almeida, Lda.
Joaquim Dias Resende & Filhos, Lda.
– Fábrica de Louça
Teresa Passos – Decoração Interiores

apoios à divulgação



agradecimentos
Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Goethe-Institut
Dulce Miranda
Valdemar Cardoso
Paulo Cardoso
Rosana Afonso Ribeiro

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação Pedro Sobrado
documentação Paula Braga
design gráfico João Faria, João Guedes
fotografia Inês d'Oréy
impressão Aprova AG

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar
ou fotografar durante o espectáculo.
O uso de telemóveis, pagers ou relógios
com sinal sonoro é incómodo, tanto para
os intérpretes como para os espectadores.

“Todas as histórias são histórias de crimes”

Excertos de entrevistas de R. W. FASSBINDER

Quando fiz *Whity* [1970] nunca me ocorreu que estava a fazer um filme sobre o racismo, e quando fiz *Katzelmacher* [1969] não disse para comigo: “Agora vou fazer um filme sobre trabalhadores estrangeiros”. Se bem que, como se disse mais tarde, fosse esse o tema de *Katzelmacher* e a razão pela qual foi premiado. Também não tinha a intenção de fazer um filme sobre o Vietname quando fiz *The American Soldier* [1970]. Para mim, o importante foi sempre fazer filmes sobre as pessoas e as suas relações, sobre os laços de dependência que criam entre si e em relação à sociedade. Os meus filmes falam sobre dependência, são um projecto de trabalho social, porque a dependência torna as pessoas infelizes e um trabalho consciente sobre um assunto como este equivale a trabalho social.*

Os meus *gangsters* não são rebeldes mas sim vítimas das suas atitudes de classe média. Se fossem rebeldes, agiriam de outra maneira. A atitude deles é basicamente a mesma da sociedade capitalista e da classe média, com a excepção de que a atitude do *gangster* infringe a lei. Nos meus filmes não existe uma diferença fundamental entre um *gangster* e um capitalista corrupto. Um *gangster* tem os mesmos desejos burgueses de um cidadão comum.*

Para mim, todas as histórias são histórias de crimes. A meu ver, a opressão quotidiana que as pessoas experimentam é de natureza criminosa. Posso até afirmar que, na realidade, é impossível fazer outra coisa além de filmes sobre crimes. Tudo devia ser declarado criminoso. Uma pessoa lê o jornal, ouve os noticiários e fica cada vez mais indignada com aquilo que ouve, vê e lê. Cheguei a um ponto em que não me apetece fazer outra coisa que não retratar situações criminosas.**

Acho horrível quando uma personagem fala do mesmo modo que as pessoas na vida real. Na minha opinião, isso retira a uma ideia a sua força fundamental. Elimina o sentimento geral de temor. Como explicar isto? Reduz tudo a algo que o espectador pode rejeitar, simplesmente porque, por acaso, não fala aquele dialecto, não se move daquele modo particular na vida real. A meu ver, o artificialismo é o único meio de dar a um leque alargado de espectadores acesso aos mundos específicos de uma obra de arte.**

O tema do meu trabalho permaneceu o mesmo, e é sempre o mesmo: a possibilidade de manipulação e de exploração dos sentimentos dentro do sistema em que vivemos, e no qual terão de continuar a viver pelo menos uma ou mais gerações depois de nós. Aquilo que mudou foi a habilidade de execução, a forma, no que tento sempre ir além daquilo que já domino.** •

* Rainer Werner Fassbinder. Ed. by Laurence Kardish, in collab. with Juliane Lorenz. New York: Museum of Modern Art, cop. 1997. p. 87-88, 87.

** Rainer Werner Fassbinder – *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, cop. 1992. p. 3-4, 23-24, 26, 28. Tradução Rui Pires Cabral.



Trappolo deseja a amizade de Eugenio e paga; Leander paga e deseja a velha lei do poder só masculino; todos os desejos de Lisaura têm de se pagar; Vittoria deseja ter Eugenio de volta, e está disposta a pagar com trabalho no salão de Pandolfo. Placida deseja um homem chamado Flaminio Ardentí – e todos desejam paz e sossego. Com tantos desejos, que coisas são boas, que coisas são más? •

RAINER WERNER FASSBINDER

Citado por Botho Strauss – “Ein Traum von einem Stück und böse kleine Leute”. *Theater Heute*. Nr. 10 (Okt. 1969). p. 16. Tradução João Barrento.

A principal intervenção estilística de Fassbinder em relação à peça original de Carlo Goldoni acontece ao nível do tratamento da linguagem. A atenção que dedica aos pormenores linguísticos, como no bávaro artificial de *Katzelmacher*, no alemão desajeitado das personagens inglesas Brady e Hinley de *Preparadise*, ou na reprodução satírica do discurso político em *Anarchie*, é aqui dirigida para a sintaxe do barroco. Fassbinder mantém o acentuado artificialismo do texto mediante a utilização de estruturas frásicas arcaicas e usos linguísticos datados, algo que surge regularmente em justaposição com os anacronismos das conversões monetárias e com pormenores como duelos ao estilo do faroeste, que ocorrem duas vezes na peça. O modo calculado como o dinheiro domina as personagens e a acção da peça na versão de Fassbinder leva Laura Sormani a concluir que a linguagem igualmente distorcida de *O Café* já não constituiu um meio de comunicação seguro. •

DAVID BARNETT

Excerto de Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 129. Tradução Rui Pires Cabral.

História universal da infâmia

Entrevista com **NUNO M CARDOSO**. Por **PEDRO SOBRADO**.

O primeiro ensaio a que assisti na Sala Branca incidiu quase exclusivamente sobre os câmbios, aqueles 41 momentos em que os sequins de Goldoni são convertidos em dólares, libras e marcos (na peça) ou euros e escudos (no espectáculo). Isso lembrou-me aqueles tempos da introdução da moeda única, em 2002, em que andávamos todos a fazer conversões, mesmo de um... café.

Neste *Café*, os câmbios interrompem abruptamente a linha de estilo das cenas, boicotando por exemplo situações de pendor melodramático. Qualquer momento mais sentimental sofre a interferência monetária. Mais do que suscitar um efeito cómico, esta informação compulsiva confere um sentido de transacção, de troca, aos relacionamentos. Por estar tão obsessivamente presente, chegámos a seleccionar cirurgicamente todos os câmbios e fizemos algumas sessões apenas com esse material. Queríamos verificar até que ponto eles estruturavam, ou poderiam estruturar, a peça. Chegámos rapidamente à conclusão que, isolados, sobrevivem mal, porque os câmbios são particularmente interessantes quando funcionam como cortes, como interferências que perturbam a estabilidade, narrativa ou emocional, da cena.

Esse ensaio dos câmbios suscitou em mim a ideia de que o dinheiro – ou o facto de tudo ter um preço – seria o tópico central da encenação deste “espectáculo-exercício”. Todavia, o trabalho que foste desenvolvendo com os actores indica que estás sobretudo interessado nos relacionamentos simbióticos que se estabelecem entre personagens...

Estamos sempre a ouvir falar em dinheiro, mas não é ele, em si, que é importante aqui. O que está em jogo são os câmbios, as trocas, as transacções, as operações de cálculo. Por isso, o que fizemos no início do processo de trabalho não foi um diagrama de relações entre personagens, mas um diagrama de relações de interesse e dependência – simbiótica ou mesmo parasitária – que entre elas se estabelecem. É essa rede confusa de relações de poder, de interdependência, de transacção que perseguimos desde o início.

A dependência mútua de que falas – e que é curiosamente um dos “temas” de eleição do cinema de Fassbinder – lembra-me um aforismo de Karl Kraus: “Mas que escravo ele é! Ela faz dele tudo o que ele quer”. É um jogo nada óbvio. Num primeiro nível, parece que um detém um poder particular sobre o outro, que A domina B, mas nas camadas seguintes o jogo torna-se mais complexo e percebe-se que há uma troca ou circulação de poderes. Em relação a Lisaura, Leander é tão dominador quanto dominado. Aqui não é mais possível estabelecer uma divisão clarividente entre “dominadores” e “dominados”, ou entre “vítimas” e “carrascos”.

Que relação estabeleces entre esse *insight* sobre as personagens e tópicos aparentemente mais evidentes, como a vertigem do jogo e do vício?

O vício é um dos temas mais fortes, e está tão patente na voragem do jogo como no consumo de droga. O café é aqui uma droga – ou a droga. A viciação atinge e corrompe as próprias relações. Elas estão viciadas, ou são, de alguma forma, viciantes. Diz-se por vezes que há uma “química” entre pessoas. Aqui há um químico, uma substância que gera uma dependência nos relacionamentos e impede que as personagens se libertem. O que coíbe, por exemplo, Vittoria de se libertar de um marido incorrigível? Ou o que faz Placida correr atrás de um traste como Leander? Há uma outra coisa que me parece importante assinalar: a sobrevivência pós-perda total. Eugenio e Vittoria sobrevivem à perda de tudo, incluindo a perda dos brincos, que são descritos como “o que resta da nossa felicidade”. Todas estas criaturas são, à sua maneira, sobreviventes. Sobrevivem à falência afectiva, à falência das relações e do que socialmente as sustenta, à falência de todos os valores, pulverizados pelo vício e pelo jogo. Mesmo os que ganham – como Leander, que ganha apenas ilusoriamente – estão em falência absoluta. É uma *liquidação total*. O capitalismo aqui instaurado não serve para criar uma “sociedade feliz”, uma sociedade em que se evolui para um bem-estar comum ou para o bem-estar de quem quer que seja. Apenas produz sobreviventes.

Fassbinder é tudo menos um autor de comédias. Botho Strauss fala mesmo de *O Café* como uma peça “muito bela e muito triste”. No entanto, o texto é muito divertido. O que é que ele *misturou* neste *Café* que nos faz rir?

Acho que nos misturou a nós próprios, com as nossas virtudes e fraquezas, que são tão risíveis. Nós rimo-nos, mas há uma dureza imensa nisto, uma crueza, uma realidade muito atroz. Achamos piada talvez porque estamos num outro *lugar*. Fassbinder está para além da imaginação, para além do território do sonho, num lugar mais frio, mais árido. Já não há qualquer esperança aqui. Nós, pelo contrário, estamos aquém do sonho, ou a caminho dele. Não quero generalizar, mas nós, latinos ou mediterrânicos, percebemos as nossas relações com alguma paixão, não nos reconhecemos na frieza terrível com que Fassbinder apresenta estas criaturas... Talvez seja essa diferença de paradigma que nos faz rir.

Ocorre-me o título de um filme de Fassbinder: *O Amor é Mais Frio do que a Morte*...

Sim, não se pode dizer que estas personagens não têm amor. O seu amor é de natureza diferente, não se ajusta ao ideal do amor romântico, ou ao lugar-comum da afectividade do “coração”. Mas é um amor que pode ter tanta força e violência como um amor efusivo e apaixonal.

Pelo que percebi, não traçaste um plano predefinido de acções para este *Fassbinder-Café* e partiste sobretudo de exercícios de improvisação dos actores. O que podes dizer desse processo? Neste projecto, estou a trabalhar com os actores de uma forma pouco usual. Apenas em alguns momentos-chave recorro a métodos que uso noutro tipo de criações, para estabilizar alguns ganhos, e para não estarmos constantemente à deriva. Os limites aqui são muito mais amplos do que é normal. Geralmente, quando faço uma encenação, trago uma leitura pessoal do texto, deixando em aberto determinados pontos que são resolvidos no processo, com a sensibilidade dos outros criativos

ou com a intervenção dos intérpretes. Há uma orientação mais ou menos estruturada. Aqui não. O que este projecto permitiu foi partir sem metas preestabelecidas, nem a nível estético, nem a nível de forma, nem sequer a nível de método. Começámos pelo ponto axiomático da leitura do texto e fomos adoptando diversas metodologias. A duas semanas da estreia, temos uma pluralidade de opções e continuamos a investir no trabalho de pesquisa. É claro que é muito difícil gerir toda esta quantidade e qualidade de informação produzida pelos actores nos ensaios. Diria que há nestes exercícios matéria-prima para montar quatro espectáculos, com linguagens e resultados diversos. O que provavelmente o espectador irá ver será uma conjugação muito pouco coerente de estilos.

O Café “segundo” Fassbinder conjuga construções frásicas estranhamente barrocas e afectadas, clichés do cinema clássico de Hollywood – tiradas melodramáticas e duelos de western –, para além desses estranhos momentos confessionais que são as *jukeboxes*. É esta colisão de coisas tão díspares que faz da peça um material particularmente apetecível para experimentar estilos e registos de interpretação?

Acho o texto delicioso. E não é o enredo que torna a peça apetecível (como mostrou o próprio Fassbinder numa sinopse, a história pode resumir-se em meia dúzia de linhas), nem sequer a profundidade psicológica das personagens. Sem dúvida que o facto de misturar coisas formalmente tão diferentes permite experimentar diversas soluções e registos. Mas há neste *Café* outros ingredientes apetecíveis. Um deles é a voragem do jogo, que cria uma mudança de *tempo*. O universo altera-se, só existe o momento, só existe aquela carta, aquele número... Esta compulsão propicia dinâmicas, ritmos diferentes. Uma das ideias que me tem perseguido tem que ver justamente com o modo como toda esta realidade pode ser percepcionada a partir das dinâmicas de aceleração e abrandamento que o tempo do jogo, a velocidade do vício e a “cafeína” desencadeiam.

A primeira encenação do texto, feita pelo próprio Fassbinder, adoptou um registo melancólico, quase abúlico. Houve mesmo quem a descrevesse nos termos de “um Goldoni produzido como um Tchékhov”. A única afinidade imediata com a montagem original diz respeito à decisão de os actores estarem permanentemente em palco, mesmo quando não estão em “situação”...

Vi a adaptação que Fassbinder fez da sua encenação para televisão – suponho que não seja muito diferente, até porque a equipa é a mesma – e o grau de investimento feito nas personagens é imenso. Apesar de haver muito pouco movimento, não é propriamente um “drama estático”. Há poucas descrições de acção, as didascálias são raras, há apenas os duelos ou o servir do café, mas a acção passa por tudo o que é dito, está como que concentrada no discurso. Por um lado, a presença permanente dos actores em palco decorre da própria natureza do texto, que fala de um café e de uma casa de jogo, mas tudo se passa num mesmo espaço, indistinto. Fassbinder dividiu o texto apenas em três actos, não há cenas, entradas e saídas. Por outro lado, corresponde à assunção do carácter *ensaístico* ou de exercício deste *Fassbinder-Café*.

As *jukeboxes* têm sido um dos objectos privilegiados de experimentação nos ensaios. O uso das microcâmaras nesses momentos faz pensar nas *jukeboxes* como ampliações ou projecções de uma putativa interioridade das personagens... À excepção de Ridolfo, todas as personagens têm o seu momento *jukebox*. São momentos que, ao nível da escrita de Fassbinder,

foram concebidos de uma outra forma, o que pode ser potenciado estilisticamente em cena. No original alemão, obedece a uma construção mais arcaica, que rompe e se distingue claramente do resto do discurso. São momentos específicos, onde as personagens projectam a sua interioridade, ou revelam a sua “verdade”. É claro que se trata de uma verdade completamente artificial. É como se se inserisse uma moeda na ranhura de uma máquina e um novo mundo se abrisse para, instantes depois, se fechar quando a música cessa. À primeira vista, parece uma coisa confessional e íntima, mas não é nada disso: é uma forma, um exercício de estilo, uma realidade paralela.

O *happy end* é também um primor de artificialidade...

Há um final feliz, mas – como diz Fassbinder numa entrevista – nós sabemos que há alguma coisa que não bate certo, que não está bem. Há algo que não está mesmo nada bem. •

“A cólera tem de falar como a doçura e o inferno parecer-se com o paraíso”

Sobre a peça e a montagem original de *Das Kaffeehaus* [1969]

BOTHO STRAUSS*

Uma coisa é *bela*, tem de ser *bela*. Fantasticamente *bela*, absolutamente *bela*, pura e simplesmente *bela*. As tentativas de descrever o novo de forma positiva vão muitas vezes dar a esta palavrinha anódina. Fassbinder usou e abusou dela numa entrevista sobre o seu filme *O Amor é Mais Frio do que a Morte* [1969]. Dizer *belo* em vez de, por exemplo, “bom” indica-nos que se consideram desajustadas as expressões das normas tradicionais, que se vê como mais importante a sensibilidade pessoal, mas também que essa sensibilidade conta com a simpatia de muitos outros. Por fim, ao falarmos de *O Café* já se pode voltar a usar *belo* – e de repente a palavrinha deixa de ser mera retórica e transforma-se num conceito.

O Café de Goldoni é um lugar social concreto pelo qual passa um bando de inúteis pertencentes à burguesia italiana de outros tempos, entre o dinheiro e os jogos amorosos, revelando uma perfeita afinidade com os mecanismos da comédia, as suas intrigas, vigarices, negociatas: ora, Fassbinder transformou tudo isso num *estilo* de representação, ou seja, não interpretou nem deu nomes, não imitou em linguagem “modernizada” o que está escrito no original. Confrontado com as expectativas que se têm em relação a uma comédia de Goldoni, esse estilo é também um anti-estilo: em vez de ágeis duelos de palavras, toda a espécie de piadas ditas em aparte e cascatas de palavras, o que aqui se vai espraçando é um diálogo contido que corre com serenidade e medida; e quando as coisas se tornam mais pérfidas, o diálogo soa ainda mais a elegia. E o resultado já não é uma comédia, é uma peça muito bela e muito triste.

Fassbinder começou por ler atentamente o original, reteve na memória os principais nós da acção e personagens, para depois reescrever, em linguagem própria e numa paráfrase livre, aquilo que a leitura lhe sugerira. E assim nasceu uma peça totalmente nova, e não vale a pena compará-la com a antiga.

Significativa é apenas a forma como Fassbinder alterou o desfecho. Em Goldoni, Pandolfo, o vigarista, acaba nas galeras, mas Marzio, que o denuncia à polícia e espalha boatos nefastos, é rejeitado por aquela sociedade que entretanto se tornou decente e a partir de agora viverá feliz e em paz, sem escumalha da laia dele. Na nova peça, porém, a cidade de Veneza tem

tanto dinheiro a receber de Pandolfo que não mostra qualquer interesse em o meter na prisão, porque isso significaria a absoluta impossibilidade de algum dia ver pagas essas dívidas. É esta subtileza absurda e irónica que sustenta o desfecho traçoeiramente feliz em que se resolve, da forma mais harmoniosa, uma situação em que o que importa é ver quem faz as alianças mais lucrativas, e com quem. A herança do futuro é um presente podre. A convenção do *happy end* é ao mesmo tempo aquela que um mundo capitalista sem escrúpulos aceita para manter a sua economia equilibrada e produtiva. Só o criado Trappolo é enganado e passado para trás; ele – que continua tenazmente agarrado aos seus hábitos de poupança sem lucro, no meio daquele universo financeiro em que o dinheiro anda sempre a girar – é espoliado de todas as suas posses depois de já ter financiado algumas jogadas sem sorte do louro Eugenio, na pessoa do qual se ama a si mesmo sentimentalmente. Neste final pintado com discretos acordes adocicados *à la Cavaleiro da Rosa*, o belo é perturbado pelo travo amargo face àquele indestrutível mercado de capitais, paixões e jogos de influências. Mas a cólera tem de falar como a doçura e o inferno parecer-se com o paraíso.

Quem tiver de dizer as frases de Fassbinder, carregadas de preciosismos, avançando a custo por entre uma sintaxe de ecos antigos, por vezes solenizada por um ritmo jámbico livre, terá em primeiro lugar de se preocupar com o seu artificialismo e com o tom emocional indiferente, e não tanto com a fluidez da troca de informações e piadas.

O que é então belo? Para alguém como Fassbinder, deixou de haver um conceito intelectual de *kitsch*, o seu maneirismo já não tem nada a ver com o gosto da citação na arte dos últimos anos. Uns senhores que andam pelo palco com *colts* e óculos escuros redondos e camisas brancas de folhos por baixo dos coletes não se comportam, afinal, como nos *saloons* do Oeste e de modo nenhum deixam uma impressão de cinema de entretenimento. É assim que aparecem sempre tipos como Leander e Ridolfo na imaginação de Fassbinder, quer venham de uma peça de Goldoni ou de outro lugar qualquer. Talentos como o de Fassbinder ajudam a acabar de vez com uma coisa a que se chama “subcultura” (e não apenas por ele ter passado do único teatro *underground* alemão digno desse nome para o teatro de Bremen), porque os de vinte anos não

têm com essa cultura uma relação sentimental, mas vital, é uma cultura que marcou a sua consciência estética desde que despertaram para estas coisas.

É claro que o antiteater¹ começou por invectivar com a sua “arte de má qualidade” a arte decadente do verdadeiro, do belo e do bom, que parecia não ter fim nem querer tê-lo. Mas entretanto a tendência é para riscar o prefixo “anti”, porque se aprendeu a lidar de modo diferente com as peças antigas: já não basta o escárnio, aprendeu-se a aproveitá-las, a reduzi-las às passagens mais *belas*. E também porque se desenvolveu um estilo de representação que permite a convivência do acaso e da ordem, do imperfeito e do conseguido, da desconstracção e da tensão. Aqueles a quem o todo agrada *sem dívida*, acabam por têm muitas objecções de pormenor, mas por fazer um juízo injusto deste trabalho teatral, que inclui a liberdade de poder fazer coisas más, um aspecto insignificante que permite tomar consciência da relatividade do que é bom e do que é mau.

Fassbinder fez uma peça a partir do belo sonho de uma peça antiga. Na sua imaginação não há qualquer espaço para o tempo histórico. A peça e a sua encenação iluminam o espaço temporal onde se situam.

Nela, as *adaptações*, por exemplo, são meras ocupações de ocasião. Expressim a ideia de que para fazer teatro hoje precisamos acima de tudo de uma série de resistências, de desfasamentos temporais, de interpolações. •

^[*] Excertos de “Ein Traum von einem Stück und böse kleine Leute”. Theater Heute. Nr. 10 (Okt. 1969). p. 16-21. Tradução João Barrento.

^[1] Companhia criada em 1968, na sequência da dissolução do Action Theater, e que congregou personalidades como R.W. Fassbinder, Peer Raben, Kurt Raab, Hanna Schygulla, Irm Hermann e Ingrid Caven.
