

O Café

Das Kaffeehaus (1969)
copyright © Verlag der Autoren,
Frankfurt am Main

de Rainer Werner Fassbinder
tradução Claudia J. Fischer

direcção Nuno M Cardoso
 com a colaboração de Ricardo Pais
 música VortexSoundTech
 desenho de luz Rui Simão
 preparação vocal e elocução João Henriques

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

mestre de armas Miguel Andrade Gomes
 assistência de direcção Pedro Jorge Ribeiro

produção TNSJ

estreia [17Mai08] TNSJ (Porto)
 duração aproximada [1:30]
 classificação etária M/12 anos

Teatro Nacional São João
6 - 22 Fevereiro 2009
ter-sáb 21:30 dom 16:00
Reposição



“Uma fatiazinha do grande bolo”

Rainer Werner Fassbinder*

Não é possível perceber se o café sabe bem a Don Marzio. Mas também não é para isso que se bebe o café de Ridolfo, para saber bem a quem quer que seja. É mero pretexto para conversas. E aqui as conversas valem muito, porque aquele café está bem situado, entre casa de jogo e bordel, e nele o *gangster* Trappolo serve os fregueses. Diz-se que tem dinheiro, ele próprio também o diz, conta histórias de minas de ouro descobertas no Arkansas e no Arizona – e sei lá mais quê... Seja como for, em breve Leander, que se apresenta como forasteiro e nobre, o suplantará em riqueza, porque há dias que aposta no nove nas mesas de Pandolfo e ganha dezoito vezes a quantia apostada. E Eugenio, o belo rapaz louro, tem de arrombar alguns santuários. Hoje são os brincos que ofereceu a Vittoria como prova de amor, e de que Marzio acaba de informar que foram depositados como penhor num joalheiro, contra algum dinheiro vivo. A conversa é escutada por Lisaura, que já entrou em intimidades com o conde Leander, acabado de entrar, e lhe pede o par de brincos como prova de fidelidade que ele entretanto já jurou a outra, da qual fugiu e que agora anda em busca dele. Chama-se Placida, e começa por fazer da sua vida um mistério, enquanto Trappolo faz da sua um drama e, imprudentemente, oferece a Don Marzio a sua fortuna para especulações. E o dinheiro é coisa que qualquer um gosta de esquecer quando o tem – pelo menos o lugar onde o foi buscar. E é um bom homem, aquele criado de mesa: ajudou Eugenio, para ele poder continuar a jogar e recuperar Vittoria, que antes o tinha deixado porque andava no jogo (e ainda por cima não ganhava). Pandolfo bem gostaria de ver estes dois jovens, Eugenio e Vittoria, como herdeiros do seu salão de jogo, porque está endividado até ao pescoço – e até então lá foi engolindo a idade e as dívidas com umas xícaras de café na casa de Ridolfo. Mas agora está farto, tal como Ridolfo atrás do seu balcão, sem querer saber de criados nem de Deus Nosso Senhor. Pois semeou

desejos de sobra, para que crescessem a ordem e a abundância. 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 Ardenti – e todos desejam paz e sossego. Com tantos desejos, que coisas são boas, que coisas são más? Seja como for, o conde Leander foge, o seu nome é Flaminio Ardenti, é ele quem Placida procura e acaba por encontrar; Trappolo continua a viver a tragédia da sua vida; Ridolfo paga as dívidas com as receitas do café; Don Marzio pode agora comprar Lisaura e é um bom homem, com ou sem dinheiro; Pandolfo tem Eugenio que tem Vittoria e os dois têm agora a casa de jogo de Pandolfo; um tem o bem merecido descanso, o outro tem o seu dinheiro ou o dinheiro de qualquer um, um tem romantismo e amor, o outro fidelidade e honestidade. Cada um ficou com uma fatiazinha do grande bolo, vive contente e bebe o seu café no estabelecimento de Ridolfo, onde ele não é melhor do que noutra lugar qualquer... •

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



Ao Exmo. Público:

Este espectáculo foi preparado em menos de metade do tempo médio de ensaios atribuído a qualquer produção da Casa. Nunca aliás se pretendeu que fosse uma *produção*; antes um exercício que potenciase a constância do elenco residente e a nossa apetência comum pela exploração didáctica de todas as formas de trabalho – peças, espectáculos, leituras encenadas –, mantendo vivo o espírito de escola informal que todo o Teatro de Arte será por definição.

A custo praticamente zero, este nosso segundo *Café* foi conduzido, como um estágio, sobre a condição do actor nesta intrigante peça de Fassbinder ou, mais precisamente, sobre as armadilhas do seu estilo e a enunciação das suas variantes. Muito ancorado em sucessivas improvisações, o trabalho do Nuno M Cardoso, que não partiu de um pré-conceito de encenação, permitiu a este elenco *descobrir-se-nos* de formas completamente inesperadas e manter-se em regime de experimentação, leia-se, em Ensaio!

A organização dos elementos e materiais cénicos, não pretendendo propriamente o fingimento *poseur* de alguma *arte-pobre-cenográfica* que por aí prolifera, quis desde o início acentuar a informalidade quase total no uso do espaço e das formas, aí incluída a mais impositiva e condicionante – a própria Sala! Tudo concorreu para o nosso projecto de dar a ver o trabalho *como ele estiver*, desdobrando, por assim dizer, a voracidade pelo tempo que foi a do autor e o seu destemor da morte e dos seus tiquetaques.

Não resistimos, é claro, a uma progressiva formalização, inevitável quando, por exemplo, os músicos, o desenhador de luzes, nos começam a propor a sua visão, naturalmente integrada, da *narração* que fomos construindo. Com toda a coragem, o Nuno Miguel Cardoso permitiu-se hipotecar a Sala de Ensaios à Sala do Espectáculo e o produto, híbrido no seu desenho original, é agora, felizmente, função teatral própria, disjuntiva, claro, como qualquer dos nossos outros espectáculos – sempre abertos que ficam a incessantes revisões e correcções.

Esta versão do *Café* de Goldoni (que em Janeiro de 2008 estreou no TNSJ na encenação de Corsetti), feita pelo genial e exemplar marginal que foi Rainer Werner Fassbinder, sempre me pareceu que deveria ser *ensaiada* próxima à da produção do texto do veneziano. Claro que há nesta sequência de “cafés” uma lógica mais ou menos primária de programação, um óbvio didactismo e aquela ilusão de que nos será possível algum dia acertar o passo com o público na organização das suas leituras! Acontece que este *Kaffeehaus* resulta de uma leitura exemplarmente veloz que Fassbinder fez do *Café* de Goldoni, e de uma automática sujeição da harmonia *giocosa* setecentista à rugosidade elíptica dos jogos de exploração/sujeição num absoluto desencantamento.

“Segundo Goldoni” ou em “versão de” indiciam apenas uma atracção pela perversão das convenções teatrais. Um exercício sobre a distância entre o voltejar vitalista sob o sol adriático e o lunar, epigonal, espesso ritual de esgotamento do instinto, à sombra indiferente de um qualquer materialismo pós-industrial.

As portas abriram-se à conjugação de indefinições que está no coração da própria liberdade; à disfunção. •

RICARDO PAIS
(Colaborador da Encenação)



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” (acabando mais tarde por os recuperar). 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. Acharmos 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 passional.



Pelo que percebi, não traçaste um plano predefinido de acções para este *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 noutra 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.

***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 a ver justamente com o modo como toda esta realidade pode ser percebida 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 Tchékhev”. 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, corresponde à assunção do carácter *ensaístico* ou de exercício deste *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* também é 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. •

Entrevista realizada em Maio de 2008, na Sala Branca do TNSJ.

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

Sobre a peça e a montagem original de *O Café* [1969]

BOTHO STRAUSS*

Belo

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.

Triste

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 espalhando 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.

Má sorte

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





se desenvolveu um estilo de representação que permite a convivência do acaso e da ordem, do imperfeito e do conseguido, da descontração e da tensão. Aqueles a quem de todo agrada *sem dúvida*, mas que têm muitas objeções de pormenor, acabam 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.

Movimento na totalidade

É essa linguagem que determina o espectáculo parco em movimento, pobre e estático, que Fassbinder e Raben instalaram no cenário de Wilfried Minks, num palco forrado a alcatifa em rosa-velho sobre a qual os actores, alguns em *western look*, andam elegantemente, descalços; no meio, uma enorme jarra de estilo *kitsch*, com a imitação de um bolo recortado, e na moldura dourada da boca de cena pinturas representando Adão e Eva, enquanto ao fundo uma composição serial em tons rosa vai mudando – um conjunto talvez demasiado elegante, amaneirado num estilo ao gosto da moda e irónico, mais do que a peça e a encenação permitem.

Aí estão quase todo o tempo sentados os nove actores, imóveis, em cadeiras de madeira com assentos de pelúcia preta, olhando para o público, aparentemente abúlicos. Sentados, conversam, gerando um padrão, ou nem isso. Não há, naturalmente, um desenvolvimento de cena para cena; uma cena é um arranjo, uma posição é uma cena. Raramente estão todos em movimento: a certa altura, um cerimonial de cumprimentos, com apertos de mão, beija-mão, abraços entre todos. E antes do fim: mudam os parceiros de cadeira para cadeira, e formam-se os pares certos. Longos planos segundo o modelo de Straub, a totalidade inalterável da caixa do palco, mas trata-se sem dúvida de qualquer coisa que, no teatro, precisa de ser apreendida; e isto significa que cada deslocação e sobretudo cada deslocação negada se torna perceptível na sua relação com o quadro total. Acontece, assim, que Eugenio está calmamente sentado à frente, na ribalta, voltado para a sala, e Ridolfo, saindo da fila de cadeiras ao fundo, se

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 subtilidade absurda e irónica que sustenta o desfecho traiçoeiramente 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 jâmbico 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.

Bom e mau, que é isso?

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

aproxima dele e pergunta: “Estás à procura de quem?”, apesar de ser ele aquele que corre e dá a impressão de procurar alguém. É importante infringir a lógica da cena.

Dialéctica do sentimental

Nada disto tem a ver com estilização, nem com linguagem gestual ou coisas parecidas, nem tão-pouco com a minimalização forçada do que acontece na acção externa: nada mais pode acontecer, acontece o suficiente, e tudo o resto é a dicção do texto, e nisso algumas figuras têm de se ater a um padrão mais uniforme, e outras mais diferenciado. Não é fácil, e compreende-se que alguns actores, entregues à inacção e à monotonia, se esqueçam de que, apesar disso, têm uma função a desempenhar, enquanto outros (Michael König no papel de Eugenio, Margrit Carstens no de Vittoria) dão de vez em quando a entender que, fora disto, também conseguem ser bons actores. O actor que faz de Trappolo, Hans Hirschmüller, trazido do antiteater

de Munique, deixa que o espectador se aperceba de que, apesar de toda a economia de meios, é ainda possível tornar visíveis várias camadas de uma figura individual: torna tão simpática a personagem que só reconhecemos nela o *gangster* quando este é enganado e mostra, num gesto demasiado afectado, como ficou de coração partido. Outro actor, Hermann Faltis, dá à personagem infame de Marzio uma tonalidade de melancolia doce e silenciosa, traduzindo perfeitamente o princípio da irritação com que trabalha toda a encenação: apesar de todas as emoções estarem totalmente ligadas a relações materiais, encontramos com frequência momentos de delicadeza (acentuados pela discreta música para flauta e piano de Peer Raben), de afecto, de fantasia e sonho que, aferidos pelas situações objectivas, mais não podem ser do que pura ilusão, mas que por isso mesmo não são apresentados de forma hipócrita e *kitsch*, porque o que se pretende é que se sintam um pouco a dialéctica do sentimental: uma dialéctica em que ainda não é fácil distinguir entre

o que é belo e o que um gosto consumista depravado nos oferece como belo.

Conclusões

[...] 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, não são meras ocupações de ocasião. Expressam 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.



“Todas as histórias são histórias de crimes”

Excertos de entrevistas
de R.W. FASSBINDER

Primeiro fiz duas curtas-metragens. Só depois comecei a trabalhar em teatro. Aquilo que eu fazia não era “anti-teatro”, mas sim teatro. antiteater era apenas um nome, como “Teatro Schiller”. Aprendi muitas coisas aí – a lidar com os actores e a explorar diferentes formas de contar uma história. A propósito, eu próprio também sou actor. Representar foi a única coisa que estudei realmente – quanto ao resto, sou autodidacta. Na verdade, aquilo que eu queria desde o início era fazer filmes. Mas era difícil. Por isso, dediquei-me ao mais fácil, ou seja, o teatro. Isto foi-me vantajoso porque, quando comecei a fazer filmes, pareceu-me mais fácil, tendo vindo do teatro. O meu sucesso e a razão pela qual os meus filmes eram aceites nos festivais tinham qualquer coisa a ver com o facto de que, na Alemanha, o teatro é mais prestigiado do que o cinema. As pessoas pensavam: “OK, este tipo fez uns filmes, mas também fez teatro – deve ter algum interesse”.*

Quando fiz *Whity* [1970] nunca me ocorreu que estava a fazer um filme sobre o racismo, e quando fiz *O Fabricante de Gatos* [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 *O Fabricante de Gatos* e a razão pela qual foi premiado. Também não tinha a intenção de fazer um filme sobre o Vietname quando fiz *O Soldado Americano* [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.**

Quando estou a escrever, considero o meu trabalho como um acto sexual substancialmente mais satisfatório do que os que tenho com outra pessoa. É claro que não vivo como um eremita isolado algures numa floresta, mas tenho bastante mais contacto sexual com o meu trabalho. Não sigo um padrão fixo – um dia para viver, um dia para escrever. Pelo contrário, passo algumas semanas durante as quais um projecto assume uma forma concreta na minha cabeça, e depois não faço outra coisa senão trabalhar durante alguns dias, algumas semanas, depende, e é aí que está o contacto sexual com o processo de trabalho; excita-me. Não foi por acaso que algumas pessoas que passaram pela minha vida tiveram ciúmes de uma máquina de escrever, um bloco de notas, um gravador ou uma câmara, mais ciúmes até do que em relação a outro ser humano.**

É ainda verdade o que se ouve dizer – que, em Paris, costuma frequentar os cafés, beber, jogar flippers e ouvir música enquanto escreve os seus argumentos?

Sim, é verdade. E, mesmo em Munique, tenho sempre o rádio ligado. Levanto-me, vejo televisão, e por aí fora. Preciso de uma atmosfera que me permita variar, fazer outras coisas. Aquelas folhas de papel incrivelmente branco têm realmente qualquer coisa de aterrador, qualquer coisa de paralisante, se digo a mim próprio que é necessário enchê-las de palavras. Para mim, a escrita não é um acto sagrado, a ser realizado no mais absoluto silêncio. Escrever é-me difícil, porque me obriga a pôr em palavras algo que já aconteceu há muito tempo no meu pensamento.**

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 no qual 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.**

Um bom realizador consegue arranjar finais felizes que ainda assim deixam os espectadores insatisfeitos com o desfecho do filme. Eles sabem que há qualquer coisa que não bate certo. As coisas não funcionam assim.*

* Rainer Werner Fassbinder. Ed. by Laurence Kardish, in collab. with Juliane Lorenz. New York: Museum of Modern Art, cop. 1997. p. 85-86, 87-88, 87, 86.

** 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, 19, 28.
Tradução Rui Pires Cabral.



“A oposição entre cultura e finança é pulverizada por Fassbinder”

DAVID BARNETT*

As comédias de Goldoni revolucionaram o teatro italiano do século XVIII. As suas dimensões social e moral abriram caminho a um tipo de comédia de costumes que se afasta das restrições formais dos estilos dominantes da *commedia dell'arte*, sem contudo as eliminar por completo. A acção de *La bottega del caffè* (1750) decorre em Veneza durante o Carnaval e gira em torno de Don Marzio, um aristocrata napolitano intriguista que distorce a verdade dos factos e engana as outras personagens. As diversas linhas do enredo têm como cenários o café epónimo, que pertence a Ridolfo, e a casa de jogo vizinha, administrada pelo pouco virtuoso Pandolfo. O tema monetário dos ganhos e das dívidas atravessa toda a comédia e, no final, o honesto Ridolfo triunfa, já que é fundamental para a resolução dos conflitos da peça, enquanto Pandolfo é preso por usar cartas viciadas e Marzio forçado a abandonar Veneza pelas outras personagens. Num momento final de anagnórise, Marzio compreende que a sua queda em desgraça é uma consequência das suas calúnias e abandona pesarosamente o palco.

Embora tenha conservado as personagens principais e a estrutura geral da obra de Carlo Goldoni, cujo título, *Das Kaffeehaus*, manteve na tradução, Fassbinder introduziu diversas alterações importantes. A centralidade do dinheiro é enfatizada pelo recurso a um anacronismo cómico pelo qual qualquer referência à moeda italiana suscita automaticamente uma conversão em dólares, libras e marcos por parte do interlocutor do momento. O expediente é utilizado um total de 41 vezes ao longo da peça, o que deu azo a acusações de exagero por parte de alguns críticos da produção original. É certo que a piada se esgota ao fim de algumas repetições; porém, é a sua persistência que dá forma à arquitectura da peça, além de que, claramente, o expediente não visa arrancar gargalhadas à audiência de todas as vezes que é utilizado.

A oposição entre a cultura, representada pelo café, e a finança, representada pelo casino, é pulverizada por Fassbinder através da centralidade do dinheiro e da interacção do café com o casino, de onde vem a clientela para retemperar forças.

Trappola, o jovem criado e empregado de mesa, tem um papel secundário na peça de Goldoni. Fassbinder transforma-o em Trappolo, um homem que prospectou ouro no Arizona e regressou a Veneza disposto a viver uma vida mais simples. Trappolo usa uma parte das suas poupanças para auxiliar Eugenio, o jogador incorrigível, e Marzio apropria-se fraudulentamente do seu dinheiro, comprometendo-se a investi-lo na bolsa em seu nome. Os preconceitos sociais impedem a denúncia desta trapaça – ninguém acredita que Marzio fosse capaz de agir de um modo tão desonroso, tanto mais que Trappolo não possui um recibo para o provar. Marzio, o aristocrata, leva a melhor sobre Trappolo, o criado, e as restantes personagens contribuem alegremente para a consolidação deste opressivo *status quo*. O próprio Ridolfo está mais interessado em gerir o seu estabelecimento do que em dar um exemplo de virtude social. Para complicar, Pandolfo convida Eugenio a tornar-se seu sócio na casa de jogo, pois deseja que a mulher deste, Vittoria, funcione aí como “anfitriã” para manter os clientes entretidos e sentados às mesas de jogo. Vittoria aceita prontamente; é o marido, Eugenio, que se opõe ao plano. Este dramatiza a contradição entre o vício incontrolável do jogo e um sentido moral que o leva a proibir a mulher de usar a sua feminilidade para obter lucros financeiros. No final da peça, Pandolfo é satiricamente poupado a uma pena de prisão, pois está de tal modo em dívida para com a cidade de Veneza que esta não tem meios para o encarcerar. Para acentuar a ironia deste “final feliz”, Eugenio autoriza a mulher a trabalhar na casa de jogo quando o preço do negócio lhe parece justo. A introdução destas novas contradições levou Laura Sormani a afirmar que Fassbinder traz para o seu próprio tempo o espírito reformador de Goldoni, já que entende o processo de adaptação como algo de dinâmico e contínuo.

Fassbinder preocupa-se também em estabelecer uma ligação entre as relações financeiras e as de natureza inter-pessoal.

A sua versão, à semelhança do original de Goldoni, inclui um enredo secundário que envolve Flaminio Ardenti, um homem que abandona a mulher, Placida, e se instala em Veneza, onde adopta um nome falso (conde Leander) e arranja uma amante, a ex-prostituta Lisaura. Na peça de Goldoni, Leander reconcilia-se com a mulher graças à intervenção do benevolente Ridolfo. No final da versão de Fassbinder assistimos a uma reconciliação semelhante, se bem que baseada num sentimento de dependência mais do que de amor. Placida mostra-se incapaz de se libertar das grilhetas do casamento com Leander e as últimas palavras da peça são marcadas por um inquietante tom de necessidade e desespero. A impossibilidade de escapar aos tentáculos do capitalismo está reflectida na incapacidade de Placida se libertar de um marido infiel.

A principal intervenção estilística de Fassbinder foi ao nível do tratamento da linguagem da peça. A atenção que dedica aos pormenores linguísticos, como vimos anteriormente no bávaro artificial de *O Fabricante de Gatos*, no alemão desajeitado das personagens inglesas Brady e Hinley de *Pre-Paradise Sorry Now*, ou na reprodução satírica do discurso político em *Anarchie In Bayern*, 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 Sormani a concluir que a linguagem igualmente distorcida de *O Café* já não constituiu um meio de comunicação seguro. •

* Excerto de *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 128-130.

Tradução Rui Pires Cabral.

“Como se fossem visitantes de outro planeta...”

Christian Braad Thomsen*

O Café tem grande interesse, pois é a única produção do antiteater de Fassbinder preservada em filme ou vídeo. O genérico final declara que a peça contém “elementos dramáticos desenvolvidos por Rainer Werner Fassbinder e Peer Raben, em colaboração com a companhia de Bremen”. Kurt Hübner, diretor do Bremen Stadttheater, convidara o antiteater para um espectáculo especial em Bremen. Fassbinder aproveitou a ocasião para apresentar a sua versão de *La bottega del caffè*, uma peça de Carlo Goldoni, de 1750. Fassbinder lera o texto de Goldoni apenas uma vez, antes de escrever a sua peça. Segundo Botho Strauss, “nasceu uma peça totalmente nova, e não vale a pena compará-la com a antiga” – o que é algo que, consequentemente, não será aqui feito.

O Café desenrola-se num único cenário, com uma decoração minimalista: algumas cadeiras pretas, uma parede traseira branca, um tapete branco – mais nada. A filmagem é igualmente minimalista: uma câmara filma os acontecimentos em *takes* muito longos, como se decorressem num palco de teatro. Não há uma única sequência em grande plano ou com cortes para outros planos. A câmara move-se livremente de planos gerais para grandes planos, mas sem cortes. Todos os actores estão em palco durante a peça inteira, mesmo que, de acordo com o enredo, ainda não estejam em cena. Fala-se deles como se lá não estivessem, mas estão em fundo e entram frequentemente nas composições visuais.

O discurso é arcaico e afectado, mas possui simultaneamente uma franqueza que deriva do universo moderno de Fassbinder. O choque resultante pode ter um sabor barroco e poético, como quando as personagens desprezem experiências eróticas numa linguagem teatral algo desajustada:

Don Marzio Então, o que contou ela, essa rameira bem-lançada?

Trappolo Disse-me que finalmente a felicidade entrara na sua vida.

Don Marzio Em que medida, digei-me.

Trappolo Disse que agora tinha um, que tem um que é como os dos garanhões berberes.

Don Marzio E mais, nada mais?

Trappolo Falou, além disso, numa resistência que, segundo ela, se iguala à do mar que não se cansa de vir sobre a praia, continuamente.

Don Marzio O meu coração explode de raiva.

O estilo de discurso está relacionado com a linguagem do teatro do século XVIII, da mesma forma que os filmes contemporâneos de Fassbinder se relacionam com a linguagem visual de Hollywood. Os clichés são ampliados e apresentados com um *pathos* que está para além da paródia e que possui, muitas vezes, um efeito poético extraordinariamente comovente. Os actores falam e movem-se como que em câmara lenta ou como sonâmbulos, o que transforma os seus súbitos acessos de violência (que não são mencionados no manuscrito da peça) em momentos de alívio. A linguagem não se destina, em primeira instância, a expor aspectos psicológicos ou a trama; é como se o orador não percebesse que aquilo que é dito também pode ter algum significado.

Há uma clara discrepância entre o que é dito e a forma como é dito: os insultos são formulados como cortesias elogios, as paixões são exprimidas com a indiferença com que se pede um café e o afecto com uma agressividade que sugere que as duas pessoas prefeririam matar-se. A encenação de Fassbinder para o diálogo final entre o conde Leander e a sua mulher, Placida, depois de, muito contra a vontade dele, se voltarem a juntar, é especialmente radical. Ele promete-lhe uma fidelidade pura como o ouro, ela perdoa-lhe e diz: “De noite, não posso dormir sem ti, de dia mal posso respirar”. Mas esta declaração de amor, que no papel é extremamente terna, é berrada pelos actores, numas vozes que sugerem que se querem matar um ao outro por ódio, ou que querem afogar as dúvidas sobre a veracidade do que estão a dizer. É possível ver nesta cena o cumprimento do ideal

que Hitchcock certa vez formulou sobre os argumentos, segundo o qual o conteúdo de uma cena nunca deve ser exprimido através das palavras dos actores.

Os actores de Fassbinder falam como se fossem visitantes de outro planeta que, por acaso, encontraram um manuscrito e aprenderam sozinhos o som e a melodia das palavras, mas não o seu sentido. O próprio Fassbinder forneceu esta descrição do estilo de interpretação em notas sobre a sua peça *Sangue no Pescoço do Gato* [1971], que foi escrita na mesma altura. É um estilo que distrai constantemente o espectador daquilo que é dito, a tal ponto que, por vezes, torna difícil seguir a trama.

Todavia, perceber o que se está a passar não é muito importante, porque, basicamente, a “trama” não passa de um aglomerado de clichés tradicionais do teatro e Fassbinder escolhe precisamente aqueles que confirmam as asserções que



sempre lhe interessaram. Nomeadamente, que as pessoas não são aquilo por que se fazem passar, pois estão sempre a representar. Uma mulher disfarça-se de homem, um empregado de mesa manhoso tem uma fortuna num baú, o conde revela-se um falsário e um jogador batoteiro tem o apoio das autoridades. Este último caso é uma alteração ao texto de Goldoni. Na peça original, o dono da casa de jogo acaba por ser punido devido à utilização de cartas marcadas. Em Fassbinder, porém, as autoridades de Veneza não podem dar-se ao luxo de castigá-lo, visto que ele lhes deve muito dinheiro.

O tema de base de *O Café* é o facto de todas as relações, pessoais ou políticas, serem corrompidas por dinheiro ou poder. A subjugação ao dinheiro encontra expressão na paixão de Eugenio pelo jogo, que lhe suprimiu a tal ponto a paixão erótica que

ele se vê obrigado a empenhar os brincos da mulher, “o que resta da nossa felicidade”. A relação entre o conde Leander e a prostituta é uma relação de dominação, que se adequa de tal forma a ambos que, quando Leander revela não ser uma figura tão poderosa como ela pensava, ela sente-se forçada a romper com ele, visto que precisa de alguém a quem possa submeter-se.

Assim, *O Café* já exhibe os relacionamentos sadomasoquistas que Fassbinder irá explorar com mais profundidade em longas-metragens posteriores. Por exemplo, em *O Assado de Satanás* [1976], onde a mulher dominada tem de romper com o homem que adora, porque este já não satisfaz a sua necessidade de submissão. *O Café* também inclui o tema da educação, que foi depois abordado com maior alcance em *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* [1972], *Martha* [1973], *Amor e Preconceito* e *O Direito do Mais Forte à Liberdade* [1974],

filmes em que a personagem socialmente superior educa e molda a outra, acabando por destruí-la – assim como ao amor dos dois.

Mas seria um erro encarar *O Café* apenas como passo preliminar para filmes posteriores. Este filme tem qualidades muito específicas, que não estão presentes em qualquer outra parte da obra de Fassbinder. Derivam, primeiramente, do choque entre a tradição da *commedia dell'arte* e a consciência social de Fassbinder. Ele era tudo menos um escritor de comédias, contudo, à sua maneira, *O Café* tem muito humor. Não por encorajar o riso, mas porque exhibe tão destemidamente a própria tristeza que somos *forçados* a rir. •

* Excerto de “*Das Kaffeehaus/O Café*”. In Rainer Werner Fassbinder: *O Amor é Mais Frio do que a Morte*. Trad. Gonçalo B. de Sousa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2007. p. 205-208.



RWF

THOMAS ELSAESSER*

Rainer Werner Fassbinder (31 de Maio de 1945 – 10 de Junho de 1982) nasceu no seio de uma família burguesa culta, na pequena cidade termal de Bad Wörishofen, na Baviera. Filho único educado pela mãe, Fassbinder pouco contacto teve com o pai após o divórcio do casal, que ocorreu quando ele tinha cinco anos. Iniciou os estudos numa escola primária Rudolf Steiner, frequentando subsequentemente outros estabelecimentos de ensino em Munique e Augsburg, a cidade de Brecht, mas abandonou a vida escolar sem obter qualquer grau académico. Apaixonado pelo cinema (“cinco vezes por semana e, com frequência, três filmes por dia”) desde muito tenra idade – até porque a mãe necessitava de paz e sossego para o seu trabalho de tradução –, Fassbinder confessaria mais tarde que “o cinema foi a vida familiar que nunca tive”.

Aos vinte anos, Fassbinder realiza as suas primeiras curtas-metragens, persuadindo um dos seus amantes a financiá-las a troco de papéis principais nesses projectos. Ao mesmo tempo, candidata-se à Escola de Cinema de Berlim (DFFA), mas é rejeitado. Participa como actor nos seus dois primeiros filmes: *O Mendigo*, que conta também com Irm Hermann (presença assídua nas suas obras posteriores); e *O Pequeno Caos* [1967]. Neste último, a mãe de Fassbinder – sob o nome de Lilo Pempeit – tem a primeira das suas muitas participações nos filmes do filho. Após estes primeiros e amadores esforços como realizador, argumentista e actor, Fassbinder ingressa finalmente numa escola profissional de actores, onde conhece Hanna Schygulla, que se tornará a sua principal actriz e, graças a ele, uma estrela de dimensão internacional. É por influência de Schygulla que Fassbinder começa a interessar-se pelo teatro.

Em 1967, Fassbinder integra o Action Theater, uma trupe de teatro de Munique. Encena, interpreta e adapta peças de carácter contestatário com este grupo muito coeso de jovens actores profissionais do qual fazem parte Peer Raben e Kurt Raab, os quais, juntamente com Schygulla

e Hermann, viriam a ser os principais elementos da sua equipa de colaboradores no cinema. O Action Theater leva à cena uma versão de oito minutos de *O Mal da Juventude*, de Bruckner, sob a direcção de Jean-Marie Straub, que utilizará parte desta produção cénica na sua curta-metragem *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* [*O Noivo, a Actriz e o Proxenetista*, 1968], com Fassbinder no papel de proxenetista. Em 1968, Fassbinder encena a primeira peça de sua autoria, *O Fabricante de Gatos*, um reconto de vinte minutos, minuciosamente coreografado, entre os habitantes de uma aldeia da Baviera e um trabalhador grego imigrado. Praticamente sem falar uma única palavra de alemão, o forasteiro converte-se, aos olhos dos homens, num objecto de intensa aversão racial, sexual e política, ao mesmo tempo que exerce um fascínio estranhamente perturbador sobre as mulheres. Pouco depois, em Maio de 1968, o Action Theater é dissolvido em consequência da destruição da sua sala de espectáculos por um dos seus membros fundadores, que inveja a crescente influência de Fassbinder. Sob a direcção deste, o grupo reforma-se e ressurgiu com o nome de antiteater, desenvolvendo uma política de produção igualmente radical e frequentemente provocadora.

Os anos entre 1969 e 1976 representam o período mais prodigioso e prolífico de Fassbinder. A sua notável carreira teatral (produções em Munique, Bremen, Bochum, Nuremberga, Berlim, Hamburgo e Frankfurt, onde dirige durante dois anos o Theater am Turm com Kurt Raab e Roland Petri) não é mais do que o pano de fundo de uma aparentemente imparável sucessão de filmes, telefilmes, adaptações, e até um espectáculo de variedades (em homenagem à actriz Brigitte Mira). Durante o mesmo período, Fassbinder realiza também peças radiofónicas e interpreta papéis em filmes de outros cineastas, entre os quais se destaca o papel principal em *Baal*, uma adaptação da peça de Brecht por Volker Schlöndorff. Em 1976, Fassbinder é já uma estrela internacional. Os prémios que

obtem nos principais festivais de cinema, as estreias e retrospectivas em Paris, Nova Iorque e Los Angeles, e a publicação em Londres de um primeiro estudo crítico sobre a sua obra, tornam-no um nome familiar entre os cinéfilos e o público universitário de todo o mundo. Tem uma casa em Paris e frequenta os bares *gay* de Nova Iorque, o que lhe vale o estatuto de herói de culto, mas também uma reputação controversa, tanto na sua vida profissional como privada. Os circuitos do cinema de arte programam avidamente os seus filmes. O seu longo currículo cinematográfico anterior a *O Medo Come a Alma* [1973], filme com o qual é “descoberto” pelo público internacional, e a produção regular de novas obras conferem à sua invulgar produtividade um carácter ainda mais extraordinário.

Esta produtividade tem dado azo a muitas especulações. O próprio Fassbinder afirmou certa vez que devia tratar-se de “uma espécie de doença”. Outros entenderam-na como uma forma de escapar às dificuldades da sua vida pessoal, uma necessidade de viver constantemente rodeado de gente e movimento. Kurt Raab afirmou que Fassbinder necessitava dessa enorme “família substituta” de modo a ensaiar as situações dos seus filmes, e que, tirando os períodos de trabalho e as pausas para comer e dormir, o realizador estava continuamente envolvido num cruel teatro privado de jogos de poder psicológicos, com o objectivo de observar as reacções e as dinâmicas inter-pessoais. Para Raab, que tinha por Fassbinder um profundo afecto e que viveu com ele durante vários anos, o realizador só era tolerável quando se estava a sós com ele. Peter Chatel, que sempre se tentou manter a uma certa distância, referiu igualmente a pressão que Fassbinder exercia sobre os membros do seu “clã”, garantindo a lealdade e sujeição dos mesmos através de actos de crueldade e de escárnio, como se este terrorismo psicológico fosse um ingrediente necessário à sua produtividade. Para Irm Hermann, que também o conheceu bem, a fonte desta produtividade era o medo

de ser abandonado, de se ver privado de amor, de ficar só – um medo que, na opinião da actriz, tinha as suas raízes na frieza emocional da mãe de Fassbinder. Os filmes eram necessários à manutenção da “família”, a qual, por sua vez, lhe testemunhava uma admiração que o compensava pela falta de amor e que devia ser constantemente reafirmada mediante a reencenação dessa carência primordial: a incapacidade da mãe de o proteger e acarinhar. Neste sentido, cada aspecto da vida de Fassbinder torna-se a causa indirecta de outra coisa: a frieza da mãe é a causa do seu medo à solidão, o gregarismo forçado é a causa dos jogos de poder e de manipulação emocional, a manipulação é a base do seu sucesso enquanto realizador, ao passo que o seu estatuto de realizador lhe proporciona as oportunidades para estabelecer novas relações. De acordo com este modo de ver as coisas – que Gerhard Zwerenz e Peter Berling, cada um à sua maneira, subscrevem também –, os filmes e os temas de Fassbinder são apenas consequências ou produtos secundários do estabelecimento e subsequente necessidade de preservação de um sistema particular de sociabilidade obsessiva, no qual o *glamour*, o reconhecimento, a fama e as recompensas financeiras permitiam a Fassbinder garantir a fidelidade dos seus colaboradores, sem que ele próprio tivesse de se mostrar amável ou afectuoso com eles.

Todavia, em oposição a este retrato psicológico, há que ter em conta uma série de outros factores. Fassbinder tinha a capacidade de estimular a criatividade de pessoas que, antes de o conhecerem, pouco talento e escassas potencialidades tinham demonstrado, inspirando-as a dar o melhor de si – o que, na maioria dos casos, era bem superior a qualquer coisa que elas pudessem alcançar, ou tivessem já alcançado, por si mesmas. Fassbinder desenvolvera também, desde uma fase precoce da sua carreira, a capacidade de reconhecer, bem como de pôr em prática, os princípios fundamentais para o sucesso de qualquer projecto cinematográfico:

uma equipa regular capaz de garantir boas condições de trabalho e um calendário de filmagens económico, e um fluxo de produção contínuo para assegurar a liquidez financeira e o retorno do capital de produção. Trabalhando num país sem uma indústria cinematográfica viável, onde a produção televisiva estava organizada ao nível regional e era por isso altamente descentralizada, Fassbinder optara por algo a que ele próprio chamava o seu “mini-sistema de estúdio” – uma equipa de actores e técnicos nos quais confiava, quanto mais não fosse porque sabia explorar os laços de dependência que os uniam a ele.

O acelerado ritmo de produção permitia à maioria dos elementos da equipa a aquisição de capacidades técnicas. O facto de Fassbinder conseguir integrar e tornar seu o trabalho de tanta gente tão diversa é bem a prova das suas capacidades organizacionais e da sua disciplina. Para garantir a coesão do grupo, Fassbinder tinha de o manter ocupado com trabalho regular, de modo que os filmes faziam-se rapidamente e com pouco dinheiro, apesar das suas pretensões a valores de produção similares aos de Hollywood. De facto, os orçamentos de Fassbinder raramente lhe permitiam a destruição de um único automóvel numa cena de perseguição ou de tiroteio. O resultado era um certo *glamour* pífilo que se tornaria a imagem de marca dos seus primeiros filmes. À medida que foi adquirindo renome, e que os seus orçamentos se tornaram maiores, Fassbinder foi substituindo gradualmente os membros da sua primeira equipa por profissionais alheios ao grupo, geralmente provenientes das indústrias cinematográfica e televisiva alemãs.

Para sobreviverem, os produtores comerciais alemães tinham-se visto forçados à produção de filmes em séries – *westerns* ao estilo de Karl May, *thrillers* do género de Edgar Wallace, filmes pornográficos, comédias juvenis. Pelo contrário, o trabalho de Fassbinder, ainda que marcado, sob alguns aspectos, por determinadas fórmulas, manteve-se

profundamente pessoal e singular, testemunhando o seu inegável amor ao cinema e a sua vasta cultura cinéfila. Estes filmes reflectem também um profissionalismo inato e fervoroso e uma admiração pelo cinema americano, o sistema dos estúdios de Hollywood, os seus bem estabelecidos géneros e o poder de atracção das suas estrelas, que garantia boas receitas de bilheteira: “Quero fazer filmes de Hollywood – na Alemanha”, afirmava, com frequência, Fassbinder.

Em 1972, Fassbinder iniciou a sua colaboração com Peter Märtesheimer, um experiente e bem sucedido produtor da WDR, a mais prestigiada cadeia de televisão da Alemanha ocidental. Sob a influência de Märtesheimer, Fassbinder voltou-se com redobrada determinação para temas reconhecidamente alemães. Juntos fizeram, por exemplo, a série televisiva *Oito Horas não Fazem um Dia*, e, em 1978, escreveram em parceria *O Casamento de Maria Braun*, o maior sucesso de Fassbinder em termos comerciais e o primeiro filme da sua “trilogia da Alemanha do pós-guerra”. Para muitos críticos estrangeiros, a sua obra-prima foi a série em treze episódios *Berlin Alexanderplatz* [1980], uma adaptação televisiva do romance de Alfred Döblin, muito maltratada pela imprensa alemã. Embora Fassbinder tenha recebido o Urso de Ouro por *A Saudade de Veronika Voss* [1981] no Festival de Berlim de 1982, este filme não lhe valeu a muito cobiçada nomeação para os Óscares. Como se afirmou já tantas vezes, Fassbinder foi a força motriz (o “coração”, nas palavras de Wolfram Schütte) do Novo Cinema alemão. A sua súbita morte provocada por uma *overdose*, em Junho de 1982, marcou simbolicamente o fim do período mais estimulante e experimental que o cinema alemão conhecera desde a década de 1920. •

* Excerto de “Fassbinder’s Germany 1945-1982: a Chronology”. In *Fassbinder’s Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. p. 301-303.

Tradução Rui Pires Cabral.

“Não há acontecimentos verdadeiros. O verdadeiro é o artificial.”

Um questionário escolar a R.W. Fassbinder*

Em 1979/80, uma turma de uma escola alemã formulou o questionário que se segue. As primeiras vinte e seis perguntas foram enviadas a uma série de personalidades, entre as quais R.W. Fassbinder; as últimas seis, que compõem o chamado “questionário pessoal”, foram dirigidas especificamente a cada um dos inquiridos.

Tem dificuldade em integrar-se num grupo de pessoas que não conhece?

Depende do grupo. Na maioria dos casos, sim.

Acredita que possa ocorrer uma regressão evolutiva que nos faça recuar a um estado de existência muito primitivo?

Não.

Acredita na existência de seres extraterrestres?

Acredito.

Como imagina a sua velhice?

Não espero vivê-la.

O que acha de um Natal sem árvore de Natal?

As pessoas que necessitam de tais símbolos, devido à hipocrisia do sistema em que foram educadas, deviam ser simplesmente ignoradas, até termos uma sociedade onde esse tipo de coisas deixe de ser necessário.

Como reage às críticas negativas?

Positivamente.

Qual o seu jogo preferido?

O Jogo da Verdade.

O que pensa da hostilidade para com as crianças na República Federal?

Há um problema maior – o das pessoas que foram cumuladas de amor falso, e que desse modo ajudam a manter a sociedade na sua forma actual.

Vê os doentes mentais como um fardo para a nossa sociedade?

Na nossa sociedade não há ninguém que não seja doente mental.

Acha que o suicídio pode ser moralmente justificável?

Acho.

É-lhe difícil exprimir abertamente os seus sentimentos àqueles que lhe são próximos?

Não.

Em que condições estaria disposto a fazer um grande sacrifício?

Fá-lo-ia por amor.

Num momento de crise pessoal consultaria um psiquiatra ou um psicólogo?

Certamente que sim.

Que grau académico obteve?

Nenhum.

Estaria disposto a adoptar uma criança deficiente?

Não.

Crê que as outras pessoas gostam de si?

Eu torno essa tarefa tão difícil que são poucas as que aguentam.

Olha o futuro com esperança ou com pessimismo?

Essa pergunta não é para mim.

Quem é o seu herói, e porquê?

Heinrich von Kleist, por ter encontrado uma pessoa disposta a morrer com ele.

Teve uma educação severa? Se sim, lamenta-o?

Não.

Quando sentiu embaraço pela última vez, e porquê?

Sinto sempre embaraço quando um indivíduo fardado olha para mim.

Em que se sustenta a sua autoconfiança?

No meu talento.

O que considera mais importante numa relação entre duas pessoas?

O reexame constante dos valores nos quais se baseia a relação.

Vê as centrais nucleares como uma ameaça?

Não.

Deixa-se influenciar pelos estados de espírito dos outros?

Depende dos estados de espírito.

O que considera necessário para uma manhã de domingo perfeita?

Caviar, champanhe, a Oitava Sinfonia de Mahler, o álbum *Radio-Activity* dos Kraftwerk, o jornal *Bild*, um livro tão empolgante que nos faça desejar que nunca acabe, um amigo, um bom amigo, e a possibilidade de desligar o telefone.

De acordo com a sua experiência, qual a característica ou o tipo de comportamento que se tenha revelado particularmente útil para o estabelecimento de contacto com os outros?

Não posso responder a essa pergunta como uma pessoa comum. No meu caso, tem sido a minha, assim chamada, notoriedade.

As suas peças para a televisão são baseadas em acontecimentos verdadeiros?

Não há acontecimentos verdadeiros. O verdadeiro é o artificial.

Deixa-se influenciar pelos outros no que toca à escolha dos temas, ou escolhe tudo sozinho?

A partir do momento em que decidimos não viver numa ilha deserta, deixamos de escolher tudo sozinho.

Em que partido vota nas eleições para o Bundestag?

Deixei de votar.

Acredita nas coisas que mostra nos seus filmes?

Acredito.

Gosta de praticar desporto? Se sim, quais as suas modalidades preferidas?

Ténis de mesa, natação, *faire l'amour*.

Como imagina o seu futuro profissional pessoal?

Não existe passado, não existe presente, e por isso também não existe futuro. •

* “Answers to Questions from Schoolchildren”. In Rainer Werner Fassbinder – *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, cop. 1992. p. 196-198. Tradução Rui Pires Cabral.



Ficha Técnica

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Maria do Céu Soares, 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), **Nazaré Fernandes**,

Virgínia Pereira (costureiras);

Isabel Pereira (adrecista de guarda-

-roupa); **Guilherme Monteiro**,

Dora Pereira, **Nuno Ferreira** (adrecistas)

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação),

Abílio Vinhas, **António Pedra**,

José Carlos Cunha

maquinaria **Filipe Silva** (coordenação),

Jorge Silva

som **António Bica**

vídeo **Fernando Costa**

assistente de camarim **Laura Esteves**

apoios



pedras&pêssegos

ARCO
TÊXTEIS

Vitalis

água mineral natural

PEDROSO & OSÓRIO



apoios à divulgação



agradecimentos

Polícia de Segurança Pública

Goethe-Institut

Teresa Passos - Decoração Interiores

Casa Barral - Barral de Almeida, Lda.

Dulce Miranda

edição **Centro de Edições do TNSJ**

coordenação **Pedro Sobrado**

documentação **Paula Braga**

design gráfico **João Faria, João Guedes**

fotografia **Inês d'Orey**

impressão **LiderGraf, 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, *paggers* ou relógios

com sinal sonoro é incómodo, tanto para

os intérpretes como para os espectadores.