

OS EUROPEUS

The Europeans (1990)

de Howard Barker

tradução Francisco Frazão

encenação Rogério de Carvalho

cenografia Cláudia Armanda

figurinos Bernardo Monteiro

desenho de luz Jorge Ribeiro

sonoplastia Luís Aly

interpretação

Carla Miranda 2.^a Mãe; 2.^a Mendiga;

Académicos Feliks e Stensh

Cláudia Chéu Ministro Hardenstein; 1.^a Mãe;

Soldado McNoy

Elmano Sancho 1.^o Mendigo; Soldado Shybal;

Ministro Fallengott; Jemal Pasha; Anatomista

Grundfelt; Académico Arst

Laura Barbeiro 1.^a Mendiga; Parteira

Maria do Céu Ribeiro Susannah; 3.^o Mendigo

Maria Ladeira Imperatriz

Miguel Eloy Imperador

Nuno Geraldo Starhemberg

Paula Garcia Katrin

Paulo Duarte Pintor; 2.^o Mendigo; Criado

da Imperatriz; Oficial

Wagner Borges Padre Orphuls; Ministro Ipstein;

4.^o Mendigo; Académico Bomberg; Oficial

assistência de encenação Carla Miranda

co-produção As Boas Raparigas..., TNSJ

Teatro Carlos Alberto

15 – 31 Maio 2009

Estreia

ter-sáb 21:30 dom 16:00

duração aproximada [2:00] sem intervalo

classificação etária M/16 anos

Ficha Técnica *As Boas Raparigas...*

produção executiva Cándida Silva
construção do cenário José Maria Pereira
montagem cenográfica Cláudia Armanda,
Susana Azenha

apoios *As Boas Raparigas...*



agradecimentos *As Boas Raparigas...*

Enfermeira Deolinda Alves (Maternidade Júlio Dinis)
Vereador Gonçalo Gonçalves (CMP – Pelouro da Cultura, Turismo e Lazer)
Glória Cheio (Academia Contemporânea do Espectáculo)
Tenente-Coronel Paulo Lourenço (Unidade de Apoio do Comando do Pessoal do Exército)
Carla Moreira
Alves Teixeira

Ficha Técnica TNSJ

coordenação de produção Maria João Teixeira
assistência de produção Eunice Basto
 direcção de palco (adjunto) Emanuel Pina
 direcção de cena Cátia Esteves, Ricardo Silva
 maquinaria de cena António Quaresma,
 Carlos Barbosa, Lídio Pontes
 luz João Coelho de Almeida, António Pedra,
 Nuno Gonçalves, Igor Gonçalves
 som Miguel Ângelo Silva
 electricistas de cena Júlio Cunha, Paulo Rodrigues

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ
Polícia de Segurança Pública

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

As Boas Raparigas... | Estúdio Zero
Rua do Heroísmo, 86
4300-254 Porto
T/F 22 537 32 65
asboasraparigas.blogspot.com
estudio00.blogspot.com
asboasraparigas@gmail.com

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação João Luís Pereira
documentação Paula Braga
design gráfico João Faria, João Guedes
fotografia João Tuna
impressão Aprova, AG

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 actores como para os espectadores.

TNSJ
TEATRO NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

M|C

UNÃO TEATROS EUROPA

RENX



dgARTES
DIRECÇÃO GERAL
DOS ARTES

O TNSJ É MEMBRO DA

REDE TNSJ

AS BOAS RAPARIGAS... É UMA COPRODUÇÃO FINANCIADA PELA MINISTERIO DA CULTURA/ARTE

Da plethora

A obra de arte não é digestível
mas
domina
sistemas de consumo
avaliação
uso
reparação

A ordenação da experiência
é
posterior
e não
anterior
ao
acontecimento

Por conseguinte, a experiência
artística
deve ser nova
quanto à forma

Numa era de
facilidade de acesso
expurgação
simplificação democrática
apenas
a plethora
contraria a acessibilidade

A plethora
é
a arte do excesso
tornada necessária pelo
tão discreto fornecimento de assunto
relevância
consciência
e
gosto

O excesso é o inimigo do gosto
e não falta de gosto

No excesso
o teatro proclama o seu divórcio
do
mito de uma vida ordenada

Demasiadas narrativas
demasiadas digressões
demasiados temas
como condição
de
uma rendição voluntária

O jogo da plethora
sendo um poema
não pode ser reduzido
não sendo
um comunicado
não pode
ser
abreviado
confirmado
ou
aprovado

Não é
uma ordem emitida a meio da batalha
entregue por um actor a cavalo
("o autor diz para avançar!")

Mas sim
um dilúvio
que fende o dique
da
experiência comum
e
inunda
o campo de pasto ordenado
do material comunicável
(a sociedade)

HOWARD BARKER – "On plethora".
In *Arguments for a Theatre*. Manchester; New York:
Manchester University Press, 1998. p. 139-140.
Tradução Rui Pires Cabral.



“Está frio, é a Europa!”

ROGÉRIO DE CARVALHO

1. Esse nó que cada actor tem de desatar para encontrar o sujeito da personagem num processo de individualização e de identificação a si e à personagem.
2. A actuação do actor é perpassada por um gozo, secreto ou confesso.
3. Um desejo: como encenar sem criar obstáculos à trajetória do actor.
4. Essa purificação do actor assume ares de absoluto e de santidade, mas ele está aprisionado numa outra economia: a de um drama de identidade e, às vezes, de um desejo impossível. Estar fascinado por ela não é a melhor maneira de abordar o trabalho.
5. O actor pode abrir outro caminho: aquele que, não mais fazendo da “loucura” um absoluto, nem da sua solidão o derradeiro esteio do seu orgulho, permita que se diga como ele chegou até ali.
6. O desejo do actor não é um desejo puro e o trágico define-se nos limites da sua identidade.
7. O actor não pode, sozinho e por si mesmo, transpor os limites daquilo que o define. Por isso, remete a questão ao Outro: ao lugar plural das alteridades solidárias da sua identidade. Qualquer um que ocupe esse lugar poderá duplicar o seu desempenho (no palco, claro).
8. A questão das redes múltiplas que identificam as personagens de *Os Europeus*. Esse é o problema.
9. O actor ocupa o lugar do Outro? Mas ele está demasiado aprisionado para fazer surgir o Outro!
10. Todo o elogio ao actor carrega demasiadas suspeitas e não o mantém em cumplicidade secreta.
11. A actuação como prática e como discurso. Com ela, o Outro: rompe-se uma surda complexidade com uma identidade fechada. O actor é aquele que ocupa o lugar do Outro. Mas está por demais aprisionado, também ele, na busca da sua identidade e na necessidade de saber quem é (sobretudo no momento em que os seus referenciais se furtam), para poder fazer surgir o Outro da identidade da personagem: um Outro suficientemente enigmático e aberto para que ele pergunte, por sua vez, com quem se identifica. A questão da alteridade só aparece ao actor sob máscaras. A conclusão: o actor também fica preso na questão do Outro.
12. Li: “Como, de facto, resistir a essa evidência, quando a História e o discurso deram à pureza um peso de aniquilação, abjecção e renegação que a aliaram para sempre à perversão e à morte?”.
13. Também já li: “A voz é a harmonia invisível sobre a qual Heraclito diz que é mais forte que a harmonia visível”. (Em *A Linguagem e a Morte*, de Giorgio Agamben.)
14. Fala-se: o discurso da perda e da impureza (Bataille) e também de uma teoria do simbólico (parcialmente herdada de Hegel e transmitida pelo ensino de Kojève).
15. Da peça *Os Europeus*, de Howard Barker: “PINTOR Está frio. – LEOPOLDO **Está frio, é a Europa!**” . •

Depoimento empenado

FRANCISCO FRAZÃO

Na segunda cena de *Os Europeus*, Katrin conquista as palavras para poder falar da sua terrível experiência. É de uma luta que se trata, não devido à vergonha da auto-exposição mas por causa das armadilhas da linguagem: os automatismos afastam-na do que realmente aconteceu, as frases partem à desfilada, caem em cascata, é fácil encontrar esconderijos semânticos para fugir à verdade. Este é um discurso que se corrige permanentemente à procura da expressão rigorosa, “por palavras suas”, do vivido. Trata-se de uma preocupação, de uma exigência, que serve de lição ao tradutor da peça (neste caso eu). É o próprio texto de Barker que reclama esse esforço constante de adequação, sem que se possa baixar a guarda diante de uma grande plasticidade linguística: as personagens falam com um domínio, uma veemência e uma intensidade que as afastam (que alívio) do realismo banal; são criativas na sintaxe e nas metáforas, introduzem referências culturais, anacronismos e palavrões, transitam rapidamente entre vários níveis¹ e quem traduz tem de tentar não ficar para trás, ganhando umas vezes, perdendo outras.

E se Katrin, depois do cerco de Viena de 1683, testemunhou perante a Comissão do Bispo para as Atrocidades, pedem-me agora a mim um depoimento sobre a tradução. Só que no meu caso a guerra já foi há algum tempo, e a memória dessa experiência, por mais absorvente que tenha sido e foi, já não a consigo reconstituir com facilidade. Procurando em computadores antigos, encontro *o mail* em que a Carla Miranda, por sugestão do Paulo Eduardo Carvalho, me propôs a tarefa: é de Outubro de 2003. Aceitei com a curiosidade de quem de Barker conhecia apenas duas encenações (da mesma peça, *Cenas de uma Execução*) e a influência em Sarah Kane, de que tinha lido tudo, e que a escrita guerreira e amorosa de *Os Europeus* tantas vezes me fez lembrar. A tradução terá ficado pronta um ano depois (é o que diz o documento do *word*). Entretanto houve mudanças na programação, as companhias da região Norte passaram escandalosamente quase um ano sem receber subsídio e só agora este projecto antigo se concretiza. A própria peça foi mudando: a leitura que se faria com o 11 de Setembro ainda tão presente não seria certamente a de agora, com as eleições europeias à porta (e a Turquia a querer entrar), nem a de quando a peça foi publicada, na altura da guerra dos Balcãs.² Fica aliás a dúvida se esta não é uma peça que resiste a este tipo de interpretações rápidas, coladas à “actualidade”.

Antes de, por causa deste depoimento, reler o original e a minha tradução (onde, confesso, descobri dois erros), lembrava-me de uma palavra: *warped*. Encontrei a frase, dita pelo Imperador Leopoldo: “I shrink to think a single life, a dog’s or pigeon’s even, should be warped by currency and its antics”. Em português ficou: “Tremo ao pensar numa só vida, mesmo a de um cão ou um pombo, que degenera por causa da moeda e das suas fantochadas”. Não é uma frase à partida particularmente significativa, nem sei já descrever o processo que levou àquele “degenera”. Mas a palavra ficou, como uma pedra onde se bateu com o pé e que é lembrada muito depois de a dor ter passado. Por coincidência, aparece noutro texto (de Tim Crouch) que traduzi

“Na minha peça mais recente, *Os Europeus*...”

HOWARD BARKER*

na mesma altura de *Os Europeus* e que agora também por força das circunstâncias reli; e surge ainda logo na primeira página da *Medida por Medida* de Shakespeare, outra peça sobre a moral que se passa em Viena.³ Diz o Duque: “There is our commission, / From which we would not have you warp” (a tradução da Campo das Letras contorna a pedra: “Cá está / Nossa comissão, que tereis de aceitar”). *To warp* quer dizer “deformar”, “distorcer”, “perverter”. Mas o sentido primeiro é o que acontece à madeira depois de muito tempo à chuva ou ao sol: empena. Foi esta mistura entre uma acepção concreta e outra abstracta, entre aquilo que pode acontecer a uma porta e a um pensamento, que não fui capaz de conservar. Daí lembrar-me dela, momento de atrito, de resistência do texto.

É difícil não pensar que esta deformação, este desvio da forma original, é uma metáfora adequada à tarefa da tradução, que foge sempre à “comissão”, à “encomenda” do duque. O livro permanece, mas com as páginas tortas, como se tivesse sido salvo de um incêndio ou de uma inundação. Um pouco, aliás, como as vidas das personagens de *Os Europeus* depois do cerco (talvez não seja afinal inocente a aplicação, na frase de Leopoldo, de “warped” a “life”): é a experiência traumática que lhes permite reinventar-se, naquele que é o movimento principal do texto.

Barker vai mesmo mais longe: este “segundo nascimento” passa por uma transformação radical do corpo que ultrapassa o mero desvio, é mutilação e recomposição (“colar cabeça a ventre”), destruição da sintaxe das coisas: “A cobra cortada em sete contorce-se absurdamente enquanto tenta reconstituir-se, mas por que ordem!”. E estamos de novo com Katrin na segunda cena, substituindo a ordem dos pensamentos por uma “cascata de impressões”. Aqui, a tradução já dificilmente pode seguir a poética da catástrofe segundo Barker. Mesmo podendo mexer na ordem das palavras como bocados de cobra, confia-se que depois desta frase vem sempre aquela, e assim por diante. Starhemberg, que se inventou a si próprio, exclama: “Não consigo imitar!”. O tradutor (eu) não pode fazer outra coisa. •

1 Como, aliás, a própria peça o faz nas mudanças de cena. Pense-se nos *raccords* do segundo acto, onde uma personagem ou um som faz a ligação entre um espaço e o seguinte.

2 Também o texto teve uma história acidentada, primeiro encomendado e depois recusado pela Royal Shakespeare Company.

3 E não se passeia o duque de Shakespeare incógnito pela cidade, como o Starhemberg de Barker?

[...] Este regresso ao sofrimento individual não é mitigável mediante um recurso à ortodoxia política, mas a força da sua poesia visual e linguística agudiza a natureza do problema ao ponto de negar a possibilidade de catarse e de originar uma verdadeira ansiedade moral. Deste modo, a beleza catastrófica é, a meu ver, mais profundamente subversiva do que pretende ser o realismo crítico.

Se um Teatro da Catástrofe toma como matéria-prima o indivíduo e a capacidade individual de auto-identificação num contexto de pesadelo colectivo ou histórico, o momento de beleza é o momento de colisão entre duas vontades, a vontade do protagonista irracional (de carácter não ideológico) e a vontade do Estado irracional (guiada por uma ideologia oficial). Na minha peça mais recente, *Os Europeus*, encomendada pela Royal Shakespeare Company mas considerada inadequada para o seu público, a vítima estropiada de uma guerra entre impérios expõe publicamente a sua atrocidade numa tentativa de impedir que o seu sofrimento se dilua nas anódinas tentativas de reconciliação que passam por história pública. Ao recusar-se a permitir que a sua biografia degenera numa mera estatística, ela dá à luz uma criança que é uma das consequências da sua provação, escolhendo para o efeito um local público e debatendo-se até contra as parteiras de modo a estabelecer a primazia da sua experiência sobre o interesse público. Esta cena, que contém todos os elementos constituintes da beleza e do terror, é profundamente perturbadora – não pela razão óbvia de que um parto raramente é apresentado no palco, mas antes porque o empreendimento catastrófico da heroína, no auge da sua assertividade e irracionalidade, denuncia a falsidade dos valores que lhe são impostos e expõe a piedade, a reconciliação e o esquecimento como instrumentos de opressão política, como aniquilação do sofrimento individual às mãos da ortodoxia colectiva. Nesta cena, bem como nos outros exemplos que referi, a característica fundamental é que o momento de beleza constitui também um momento de acção “condenável”. É precisamente aqui que reside a fonte da perturbação que a cena provoca. A ansiedade causada por uma transgressão social é aqui ampliada, assumindo uma forma dramática, mas a natureza inicialmente ofensiva da acção é rapidamente justificada como um esforço da personagem para alcançar um qualquer sentido de auto-identificação: a mãe que condenavelmente tenta asfixiar o próprio filho, o vagabundo que condenavelmente ataca o poeta, a obscenidade intencional de dar à luz na valeta. A audiência, forçada a rever, a re-sentir, uma acção “condenável”, vê-se desafiada e abalada nas suas convicções, sendo involuntariamente levada a reflectir sobre questões morais, ao invés de se submeter às falsas solidariedades do realismo crítico. •

* Excerto de: “Beauty and terror in the Theatre of Catastrophe”. In *Arguments for a Theatre*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1998. p. 59-60.

Tradução Rui Pires Cabral.

“A esperança é uma coisa terrível”

Entrevista com **HOWARD BARKER**.
Conduzida por **BRUNO TACKELS**.*

A sua obra é de tal modo diferente de todas as outras que sentiu a necessidade de lhe dar um nome “genérico”, o “Teatro da Catástrofe”. Este “Teatro da Catástrofe” nem sempre foi bem compreendido. Para ultrapassar essa incompreensão, proponho-lhe cinco palavras que nos deveriam ajudar a descortinar melhor a realidade que lhe é própria. E em primeiro lugar – uma vez que todas as suas personagens experimentam uma trajectória extrema,



e se debatem com uma desmesura que as faz passar para as margens do humano – a palavra *excesso*...

O meu teatro procura atingir os extremos do ser humano, tudo aquilo que o separa do que lhe é familiar. E, no entanto, nada do que aí se passa é impossível. Tudo o que escrevo para o palco deve imperativamente fazer parte do campo das possibilidades. Trata-se ora de coisas que existiram, ora de coisas que teriam podido existir. Mesmo quando efectivamente mostro os limites da experiência humana, tudo o que é descrito continua a ser algo de possível. Eu não sou um fantasista. Todo o meu trabalho consiste em alargar o campo das possibilidades. Mas não se trata nunca, tanto nos meus textos como nas minhas pinturas, de mostrar acontecimentos que não poderiam ter acontecido.

[...] A segunda palavra que me vem ao espírito é o *eros* – a força do desejo, o facto de o seu teatro pôr em cena personagens que se defrontam por causa do seu desejo, guerreiros que procuram tomar o poder e têm prazer em subjugar o outro através de todo o tipo de humilhações...

Sim, as minhas personagens estão sujeitas a situações muito conflituosas. Fazem frente a várias batalhas, mas nunca procuram humilhar o outro. Não me parece que haja humilhação no meu teatro. As personagens têm sempre muita dificuldade em se encontrarem. Não é fácil fazer amor nos meus textos. É uma forma de tortura recíproca. O homem nunca leva a melhor. Verifica-se sempre uma igualdade entre os dois sexos. Esse conflito é tão difícil que dele resulta, frequentemente, uma solidão muito penosa de viver.

Mas nas suas peças existem todavia relações de classe, relações sociais de sujeição, embora estas estejam muitas vezes invertidas. A questão é, no fundo, saber quem tomará o poder...

Sim, há por vezes transgressão nas relações entre os senhores e os servos, mas não é nisso que reside o essencial. O que importa é a questão de saber a que preço é possível o amor. Se nos servirmos do exemplo de *Gertrude – The Cry*, que é uma variação a partir do mito de Hamlet, a relação entre Gertrude, a rainha, e Claudius, o seu novo marido, vemos que eles se encontram socialmente num plano de igualdade. Desencadeia-se um jogo cruel, obsessivo, que visa identificar a autenticidade do seu amor. Quando a paixão é autêntica, há que sofrer e ultrapassar a prova.

[...] Para continuar a definir o seu teatro, proponho-lhe uma terceira palavra: o *segredo* – ligado à escuridão, à ausência total de luz –, um paradoxo, para um homem de teatro...

O segredo é algo que é essencial preservar. Para o conseguir fazer, o teatro deve desenrolar-se no escuro. Deve estar separado dos barulhos da rua por uma parede estanque, sem qualquer fresta. É por isso que eu detesto os salões nos teatros, que deixam sub-repticiamente entrar a vida social no espaço sagrado do palco. São sítios onde se bebe, onde se tagarela, onde se comem bolinhos, todas elas actividades que contradizem profundamente o acto teatral. Este assenta essencialmente num segredo que devemos preservar a todo o custo, o que contradiz por completo a forma dominante da nossa sociedade, que exalta a transparência e a vigilância generalizada. Toda a gente quer saber tudo acerca de tudo. E o teatro, porque acontece no escuro, contradiz essa tendência para a transparência. Perante esse horror democrático em que cada ser sabe tudo sobre o mundo inteiro, e em que o mundo

vigia cada um dos que o habitam, resta-nos a força do teatro, cujas experiências mais extremas acontecem no escuro, portanto no segredo, que nunca será desvendado em praça pública.

Essa força que atribui ao teatro pressupõe que ele não traz qualquer solução, nem consolo. Não será ele o herdeiro da tradição dos mistérios, um relato público mas ritualizado, opaco e sem resposta, sem chave nem desenlace, apesar da vontade ideológica de domínio que preside a qualquer organização humana, começando pela da Igreja cristã?

Inclinar-me-ia bastante a concordar com essa noção de mistério, desde que ela fosse entendida no interior do inconsciente familiar. Ao escrever, penso sempre que o público deve passar pela experiência da angústia. Mas a origem dessa angústia reenvia sempre para uma realidade que cada um de nós conhece. Quanto estamos perante um crime inconcebível, e portanto imperdoável, é preciso que consigamos mostrar que ele não nos é assim tão estranho. No íntimo da sua consciência, o espectador deve poder dizer para consigo: este crime, reconheço, ressoa no mais profundo de mim mesmo, sou até um colaborador evidente nele pelo facto de eu próprio ser capaz de um acto como esse. Para muitos, uma tal tomada de consciência é muito perturbante, incredivelmente inquietante. Tenho perfeita consciência de que o meu teatro é destabilizador para a moral dominante, uma vez que se recusa simultaneamente a ser um divertimento e um modelo de edificação das massas.

A quarta palavra que lhe proponho é a figura do “clown”, tal como a vemos no teatro isabelino. No teatro francês, essa figura é bastante marginal, vê-se relegada para o espaço do circo; tenho a impressão de que ela aflora incessantemente nos seus textos...

O “clown”? (*Risos.*) Não estou certo de que essa figura apareça nas minhas peças. Ela é demasiado lúdica para mim. Eu não tenho uma atitude lúdica em relação ao palco.

Mas se o seu teatro é sério, trata-se de uma seriedade que não se leva verdadeiramente a sério, em que o delírio depressa ganha terreno...

O primeiro princípio do meu teatro é ser absolutamente sério. Não me parece que o cómico venha afrouxar a atenção e apaziguar o espectador. Em contrapartida, há sempre momentos de comédia que vêm abrir brechas no processo trágico. Os maiores actores trágicos serão sempre capazes de passar para a comédia. É verdade que a tragédia tende forçosamente para o grotesco, quando reforça o conflito e proíbe qualquer libertação. Em *Seven Lears*, o rei pede a uma camponesa que o mate, e ela obviamente recusa-se a obedecer a esse acto contranatura. Mais tarde, a camponesa volta a passar diante do rei com os seus animais, e ele mata-a imediatamente! Claro que isto é muito divertido, para Lear. Aí, aproximamo-nos verdadeiramente da comédia. Um acontecimento destes produz um assombro real nos espectadores. Eles já não sabem de todo como reagir, e o público divide-se entre os que têm a coragem de rir e os que se opõem àquele gesto gratuito.

[...] A quinta palavra que lhe proponho é a seguinte: fracasso. As suas personagens vêm expor-nos a sua fraqueza. Não são figuras vitoriosas...

Essa é uma ideia bastante convencional, ainda muito humanista. Em Tchekhov, as personagens fracassam em tudo aquilo que fazem, mas isso não acontece no meu teatro. O humanismo sente sempre a necessidade

de pôr em cena um herói que tem um problema com a mulher, com o pai, com a mãe, que é impotente e que sofre todo o tipo de problemas que nos vem expor. As minhas personagens nunca têm esse tipo de problemas. A única questão que as preocupa é descobrir a sua identidade.

[...] Remetem-me muitas vezes para a ideia de que ponho em palco personagens em estado de derrota. Não é de modo nenhum o caso: elas dedicam toda a sua energia a destruir essa vocação para o fracasso e para a derrota. Retenho com agrado os seus primeiros termos: o eros, o excesso, o segredo, mas estou menos certo em relação aos outros dois: o “clown” e a derrota. Trata-se de uma reflexão em curso.

Quando reivindica o termo “Teatro da Catástrofe”, está a conservar um termo fortemente inspirado por Aristóteles, mas reapropria-se dele num sentido radicalmente diferente. A catástrofe, para si, não leva a nenhuma solução...

A catástrofe é muito mais do que um desastre, é uma demolição total, um aniquilamento absoluto de que não nos podemos curar, ao contrário do que Aristóteles pretendia fazer com a tragédia. [...]

Mas o “Teatro da Catástrofe” funciona então como um programa ou como um modelo teatral?

Ele impôs-se naturalmente, *sui generis*. Quando eu era um jovem escritor, sentia-me asfixiar no sistema dominante do realismo social, que obrigava a escrever “peças políticas”. Quando tinha vinte e cinco anos, ao escrever o meu primeiro texto, *Claw*, achava sinceramente que tinha criado uma “peça política”. Punha em palco a minha própria história, a do meu pai, a da classe operária de que provinha, a sua contestação e as suas lutas contra o sistema da burguesia. Mas, sem verdadeiramente me dar conta disso, no terceiro acto, a personagem põe-se a fugir do seu destino, ditado pela escola progressista do teatro político inglês. Desde então, a imperiosa necessidade da tragédia nunca mais me abandonou. A partir desse movimento intuitivo, impôs-se-me a análise rigorosa da função do teatro na sociedade actual. Empenhei-me então numa reflexão que se opunha ponto por ponto ao teatro que se empenhava à esquerda e que procura sempre fazer passar, de um modo muito voluntarista, uma mensagem política positiva.

[...] A esperança é uma coisa terrível. Pode dizer-se que a esperança é um obstáculo, tanto na vida como no teatro. Se abandonarmos a esperança, podemos avançar na vida.

[...] É difícil sair do humanismo quando na ponta da caneta apenas temos o vocabulário do humanismo...

Sim, é esse o nosso problema! Sem dúvida. O humanismo está completamente decadente, mas é ao mesmo tempo incredivelmente opressivo. E diagnosticar esta decadência do humanismo depressa nos faz passar por fascistas. Mas não, não sou um fascista. Aristocrata, sim. Fascista, não. (*Risos.*) Chega de brincadeiras, houve muitas coisas antes do humanismo, e haverá muitas outras depois dele. E o peso do humanismo é tal que nos esquecemos da força toda e das virtudes dos outros sistemas. Bastaria, por exemplo, que nos perguntássemos se um projecto de sociedade baseado na felicidade, como o de Rousseau ou Bentham, é uma estratégia suficiente. •

* A partir de perguntas elaboradas por Bruno Tackels e Gwénola David. Excertos de: “Le maître des secrets”. *Mouvement*. N.º 50 (Janv./Mars 2009). p. 135-140. Tradução Manuel de Freitas.