

# DEVAGAR

**TNSJ**  
TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO



ESTREIA NACIONAL

**Teatro  
Carlos  
Alberto**

**16 Nov  
2 Dez  
2012**

# DEVAGAR

DE  
**HOWARD BARKER**

ENCENAÇÃO  
**ROGÉRIO DE  
CARVALHO**

LANÇAMENTO  
DO LIVRO *DEVAGAR*

*edição*

**Temas Originais**

Após a estreia, a tradutora e investigadora teatral Constança Carvalho Homem e as atrizes Carla Miranda e Maria do Céu Ribeiro apresentam a edição em livro de *Devagar*.

**Teatro Carlos Alberto**

**16 Novembro 2012**

*sex* **23:00**

Fragmento "Corporal Webb"/"Cabo Webb", da peça *Five Names* (2011), seguido de *Slowly* (2010)

*tradução*

**Constança Carvalho  
Homem**

*cenografia*

**Cláudia Armanda**

*figurinos*

**Catarina Barros**  
*desenho de luz*

**Jorge Ribeiro**

*sonoplastia*

**Luís Aly**

*interpretação*

**Anabela Sousa**

**Carla Miranda**

**Maria do Céu Ribeiro**

**Sandra Salomé**

**Miguel Eloy**

*coprodução*

**As Boas Raparigas...**  
**TNSJ**

*dur. aprox.* **1:10**

**M/16 anos**

*qua-sáb* **21:30**

*dom* **16:00**

O TNSJ É MEMBRO DA

MECENAS TNSJ



GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA



UNIÃO DE TEATROS EUROPEUS



ANZ  
Aeroportos  
de Portugal



AS BOAS RAPARIGAS

## QUATRO MULHERES DE PEDRA PERTO DE TRIESTE

Estão despidas até à cintura e provavelmente são aparentadas  
A julgar pela testa e pelo nariz vertical  
E perfeitamente patrícias na sua afirmação  
De que quanto mais o tempo grita em suas cómicas variações  
Mais o decoro dignifica uma pose  
Aprendida em prosperidade...

Se o pórtico cedeu à bala ou à negligência  
Que humilhação há em descrever a ausência  
De mãos erguidas?  
Elas não se deixam atormentar pela redundância  
Elas sabem a aritmética cega que vota um palácio  
Ao esquecimento deixando que sobrevivam os seus ornamentos

Têm o olhar vazio fixo no Adriático  
Os dedos dos pés unidos junto a uma estrada  
De seis faixas para o Levante  
Cuja catarata de gasolina e corrosão  
Lhes lança aos pés pneus em brasa  
O pungente tributo da mais recente hegemonia

É preferível ao museu  
É a crosta que acumulam nos lábios  
É lavada em tempestades como se um deus elementar  
Se apiedasse da sua firmeza...  
A intervalos um feixe flamejante da refinaria  
Ilumina-lhes as ancas curvadas

E morre outra vez  
Repentino como um fósforo riscado pelo violador  
Que tem de vislumbrar a dor  
Posta em olhos assustados;  
Mas estas faces de mármore não anunciam  
Nada tão volátil como o terror

E é na força delas que está a sua tristeza  
Porque aqueles que não se vergam  
Nem sabem pedir desculpa  
Renunciam à piedade transbordante de todos nós  
Que descobrimos na queda dos outros  
Alguma compensação para as nossas penas

HOWARD BARKER

"Four Stone Women Near Trieste". In *The Tortmann Diaries*.

London: Calder Publications, 1996. p. 74-75.

Trad. Maria do Céu Ribeiro/Constança Carvalho Homem

# PROVA DE VIDA

CARLA MIRANDA/AS BOAS RAPARIGAS...

Estamos em guerra. Sob napalm fiscal devastador. Atacados por severas medidas de austeridade. O vocabulário bélico tem feito o seu caminho nos últimos tempos. Dizem-nos que agora somos donos de pouca coisa. Que já quase não temos nada de nosso. Resistirá, em última instância, a linguagem como prova de civilidade? Para lá das sombras de um mundo que se foi construindo, camada após camada, em finas placas de cinismo, juntemos palavras que falem de um grito que esgote a raiva, de uma onomatopeia que estilhace vidros.

Estamos em guerra mas conhecemos mal o inimigo. É difuso. Surge inscrito em vocábulos e números que todos os dias empurram centenas de indivíduos para fora do sistema. Um movimento massivo de gente despedida sem honra nem glória. Não lhes damos medalhas, não lhes construímos um mausoléu. Assistimos à tragédia de rabo colado à cadeira, aguardando catástrofes futuras.

Howard Barker não foge das guerras. O seu mundo trágico não precisa de validações externas, ideológicas ou realistas, para se afirmar como um dos mais imaginativos do teatro contemporâneo. O seu combate é prova de vida.

Em *Devagar*, Barker entrega as palavras a quatro princesas que debatem

o seu destino, quando os bárbaros estão às portas da cidade. O suicídio parece ser a forma mais orgulhosa de garantir a nobreza do povo que representam, mas quando defrontadas com a possibilidade de viver, a ideia torna-se irresistível. Com “Cabo Webb”, coloca-nos na existência que antecede a morte em pleno deserto.

São pois peças sobre momentos de crise, de catástrofes anunciadas. Mesmo que ele não o assuma, e até o possa rejeitar, os dias que correm adequam-se aos movimentos dramáticos do autor: textos escritos para situações limite, em momentos de perigo, de desconforto, em tempos de visão de uma trajetória difícil e dolorosa que é necessário fazer para chegar a um momento menos crítico no futuro.

Nem que ele seja o silêncio da morte.

Howard Barker não imita coisa nenhuma, inventa novas vidas, tira-nos o aconchego da linguagem, corta as linhas que cosem o nosso mundo, a tortura da lógica, e deixa entrar o horror, sabendo que será daí que pode nascer mais esperança. Imagina um mundo novo, amoral, ambíguo, feito com um discurso febril, elaborado a partir de um constante estilhaçar de ideias. Devolve a poesia ao discurso e obriga-nos ao riso quando estamos à beira da morte.

Numa altura em que nos sentimos como parte de um país invadido por *troikas* estrangeiras, em que as autoridades locais pendem para o lado do exército invasor, o teatro de Barker é o espaço onde a linguagem ainda tem o poder de afetar o indivíduo, o lugar mais seguro para expor a nossa alma.

# A MÁQUINA TERRÍVEL DE BARKER

ROGÉRIO DE CARVALHO

1. O silêncio, a palavra, a frase. Silêncios, palavras e frases num processo de vibrações e impulsos, no contexto de corpos imóveis onde se implanta o maquinismo da Arte de Barker. Barker vislumbra a própria encenação em forma de didascálias. O sentido determinista do que lá está abrange a esfera do sufocante, obsessiva, que só nos permite descodificar a gramática do espectáculo pensado pelo autor. Aparentemente, não nos resta espaço de criação. Trata-se de uma ilusão motivada mais pelas dificuldades de se chegar ao sublime da palavra dita. Apesar de a “Coisa” ser revelada, não pelo caminho do que é habitual, torna-se potencialmente rico quem o queira percorrer.

2. No modo de as colocar (as personagens): uma possibilidade abrindo novas possibilidades e por sua vez trabalhando uma nova possibilidade, e assim sucessivamente. É esta a máquina terrível de Barker. As certezas tornam-nos infelizes.

3. Os temas: a morte, o caos, a catástrofe. Alimentados pela força poética teatral do discurso.

4. O estatismo é falso, nada está parado, tudo se move, excepto o corpo.

Um vaivém de tensão e vibração articulando o corpo do actor, fonte de criatividade e de enunciação.

5. Separar as expressões embora ligando as ideias.

6. O Eu, o Mundo e Deus. Sem cair no caos da pura destruição. Fornece os meios de construir uma nova intensidade.

7. A coerência interna do movimento. Como se afirma essa coerência? Pela construção da dimensão do futuro, com a morte do herói trágico? Ou pela comunicação do acontecimento?

8. Mas o que é que isso quer dizer? Saímos do domínio lógico para entrarmos num outro.

9. Caos, catástrofe, crise – sem cair no caos da pura destruição.

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



## QUARENTA E NOVE APARTES PARA UM TEATRO TRÁGICO

HOWARD BARKER\*

Vivemos a extinção do socialismo oficial. Quando a oposição perde o rumo, tem de enraizar-se na arte.

O tempo da sátira acabou. Nada pode ser satirizado no estado autoritário. É a cultura a tocar colheres. O corretor ri-se e o sátiro toca colheres.

A forma de arte autoritária é o musical.

O contabilista é o novo censor. O contabilista bate palmas perante um teatro cheio. O socialista oficial também almeja o teatro cheio. Mas cheio para quê?

Na era do populismo, o artista progressista é aquele que não tem medo do silêncio.

O bradar de um público que persegue a unidade é um som de desespero.

Num mau momento, o riso é um chocalho de medo.

Que difícil que é estar sentado num teatro em silêncio.

Há silêncio e silêncio. Tal como na cor preta, há cores dentro do silêncio.

O silêncio da compulsão é a maior conquista do actor e do dramaturgo.

Temos de ultrapassar a ânsia de fazer coisas em uníssono. Cantar em conjunto, murmurar melodias banais em conjunto, não é estar em colectividade.

Um carnaval não é uma revolução.

Depois do carnaval, depois da remoção das máscaras, estamos precisamente onde estávamos. Depois da tragédia, não sabemos ao certo quem somos.

A ideologia é resultado da dor.

Algumas pessoas querem sentir dor. Nenhuma verdade é dada ao desbarato.

Há mais gente à procura de conhecimento do que os contabilistas estão dispostos a admitir.

É sempre possível que haja uma avalanche de perseguidores da verdade.

A arte é um problema. O homem ou a mulher que se expõe à arte expõe-se a outro problema.

É um erro típico do contabilista pensar que não há público para o problema.

Algumas pessoas querem que a alma lhes cresça.

Mas não todas. Consequentemente, a tragédia é elitista.

Como não é possível dirigir-se a todos, pode muito bem dirigir-se aos impacientes.

A oposição na arte não tem mais do que a qualidade da sua imaginação.

A única resistência possível a uma cultura de banalidade é a qualidade.

Porque tentam rebaixar a língua, a voz do actor transforma-se em instrumento de revolta.

O actor é simultaneamente a maior fonte de liberdade e o mais subtil instrumento de repressão.

Se a língua for restituída ao actor, ele rompe o bloqueio imaginativo da cultura. Se pronunciar banalidades, está a acumular servidão.

A tragédia liberta a língua da banalidade. Devolve a poesia ao discurso.

A tragédia não tem que ver com reconciliação. Consequentemente, é a forma de arte para os nossos tempos.

A tragédia resiste à trivialização da experiência, que é o projecto do regime autoritário.

As pessoas aturam seja o que for por um pingo de verdade.

Mas nem todas. Logo, o teatro trágico será elitista.

A tragédia foi impossível enquanto a esperança se confundiu com conforto. De repente, a tragédia é possível outra vez.

Quando uma criança foi colhida por um autocarro disseram que era uma

tragédia. Pelo contrário, foi um acidente. Temos vivido o drama de os acidentes se mascararem de tragédia.

As tragédias dos anos 60 não foram tragédias, foram falhas dos serviços sociais.

O teatro tem de começar a levar o seu público a sério. Tem de parar de contar histórias que o público consiga entender.

Não é um insulto ao público oferecer-lhe ambiguidade.

A forma narrativa está a morrer-nos nas mãos.

Na tragédia, o público é desunido. Senta-se a sós. Sofre a sós.

No chuvisco infundável da falsa colectividade, a tragédia restitui a dor ao indivíduo.

Emerge-se da tragédia equipado contra a mentira. Depois do musical, qualquer um faz de nós parvos.

A tragédia ofende as sensibilidades. Arrasta o inconsciente para o espaço público. Silencia, portanto, o tocar da pandeireta que caracteriza a cultura autoritária e a trabalhista por igual.

Ousa ser bela. Quem é que ainda fala de beleza no teatro? Acham que tem que ver com os figurinos.

A beleza, só possível na tragédia, subverte a mentira da sordidez humana que radica no seio do novo autoritarismo.

Quando a sociedade é oficialmente filistina, a complexidade da tragédia torna-se uma fonte de resistência.

Porque sangraram a palavra liberdade, a palavra justiça adquire nova significância. Só a tragédia faz da justiça sua preocupação.

Dado que nenhuma forma de arte gera acção, a arte mais apropriada a uma cultura prestes a extinguir-se é aquela que causa dor.

As questões nunca são tão complexas que resistam à expressão.

Nunca é tarde demais para travar a morte da Europa.

---

Originalmente publicado no jornal *The Guardian*, a 10 de Fevereiro de 1986.

\* "Forty nine asides for a tragic theatre". In *Arguments for a Theatre*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1998. p. 17-19.

Trad. Constança Carvalho Homem

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



## ENTRETENIMENTO E CONTRAPONTO

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

“Ainda não nos conhecemos”, escreveu-me alguém que estimo acima de tudo, “ainda não nos atrevemos a calar-nos juntos”. E era verdade: já gostávamos tão profundamente um do outro que temíamos essa prova sobre-humana. E de cada vez que o silêncio descia sobre nós – anjo das verdades supremas e mensageiro do desconhecimento especial de cada amor – as nossas almas ajoelhadas pareciam pedir misericórdia, rogar por mais umas horas de mentira inocente, mais umas horas de ignorância, mais umas horas de infância...

MAETERLINCK – “Le Silence”, *Le Trésor des Humbles*

Em muito do que escreveu e declara, serão discretas, não fortuitas, as menções que Barker faz ao silêncio. Entende-se porquê: a apologia de uma forma dramática verbalmente revitalizada – desinvestida de missão informativa ou doutrinária e liberta do paradigma da língua síncrona, quotidiana, fac-similada – remeteu o silêncio a um lugar menos privilegiado que o da fala. Ainda assim, havia indícios de que uma parte de coadjuvância não era descuidada, e em anos recentes parece ter vindo a ganhar terreno (tantas vezes o silêncio se vai inscrevendo por meio de instruções diversas, quando não subtis: *a fractional pause*, *a pause of mild irritation*, *a hiatus of disbelief*, por exemplo). *Devagar e Cinco Nomes*, os textos a que foi colher este espectáculo, são marcos num percurso de integração do silêncio que

parece ter culminado em *The Forty (Few Words)*. Escrito em 2006 e estreado em 2011, *The Forty* obedece a uma lógica de acumulação e iteração, apresenta-se como sequência de quarenta quadros detalhadamente regidos em didascália e onde brevíssimas falas, nem sempre repetidas na íntegra, parecem encerrar as palavras derradeiras, desapossadas. Não estamos, neste espectáculo, sujeitos a uma rendição tão absoluta, mas perante concessões muito relevantes ao silêncio dentro de um desígnio de legitimação da língua e da arguição. Barker, que reclama para si a condição de poeta, deixa, afinal, entrever a este respeito o assinalável capital de oficina que permeia a sua obra. Não fora essa aptidão oficinal, em que colidem a propensão do sátiro e a do rapsodo, e talvez a concessão não fosse possível, tão fresca era a memória do silêncio como extensão do projecto naturalista...

Nenhum dos textos coloca o espectador perante situações com que de imediato se identifique, mas ambos visitam o território plausível da derrota. Estas personagens, se chegam a sê-lo, habitam uma espécie de intervalo em que não há tutela, jurisdição, civilidade, há apenas uma ameaça pendente e o gradual ruir das inibições, em conflito com muito arreigados costumes e moralidade. O espectáculo que o texto anuncia é, sobretudo, o exercício da imaginação em disputa e o acerado lirismo argumentativo. Quer em confronto íntimo, quer em confronto público, julgo que é mensurável uma euforia de proposição, mesmo quando ela serve apenas para ser preterida. Esta capacidade de discorrer no lanço de um último sopro de vida, a afectação

que preside ao formular de cada hipótese, pede um contraponto, uma qualidade de audição. Procurei fazer um levantamento desse contraponto norteado pela leitura cativante de *O Reverso do Teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, de Arnaud Rykner.

Um primeiro patamar de silêncio facilmente reconhecível é o que Arnaud Rykner identifica como o de feição clássica. É um silêncio que distingue interlocutores numa relação de poder nem sempre coincidente com o seu estatuto social, mas em estreita correspondência com a posse da linguagem. Em *Devagar*, o silêncio é maioritariamente de acolhimento e está entregue, em grande parte, às mulheres que pior farão vingar os seus argumentos; a sua escusa de resposta é, ainda assim, perturbadora e desprestigiante para quem a aguarda. Em “Cabo Webb”, no entanto, inverte-se a convenção inteiramente: o silêncio que o eremita se arroga, a ausência de uma vocalização sequer fática, contribui para uma mais aguda proscrição do soldado mutilado e emascula as suas invectivas e descobertas. Há, é preciso dizê-lo, elementos que actualizam este silêncio clássico e o subvertem. Em *Devagar*, os períodos em que as réplicas estão sumamente desencontradas, ainda que arrumadas sob a estrutura da esticomítia, contagiam o juízo que fazemos sobre a totalidade do diálogo. A leitura supletiva de um “monologar no seio de um aparente diálogo [em que] o interlocutor é, então, a própria personagem, que se fala sem nunca obter resposta”,<sup>1</sup> possibilidade identificada por Rykner para a personagem moderna,

emerge daí, creio, influenciada pela disposição frontal da cena, assim determinada pelo autor.

Um outro tipo de silêncio que julgo distintivo em Barker, mas menos imediatamente detectável, é o silêncio da supressão, o que advém da elipse. Naturalmente que, ao fabricar o omisso, Barker pretende acordar o espectador apascentado, obrigá-lo a participar da construção de sentidos. Só que, além disso, a elipse é uma das figuras de que o autor mais se socorre para desenhar um fluxo de consciência. Se é certo que as suas personagens são, de modo geral, fluentes, verifica-se que nem sempre as conduz um princípio de eficácia. Barker, porventura sob influência do romance modernista e de Beckett, produz habilmente o efeito de desorganização do discurso equiparando os enunciados: um surto enumerativo não é menos importante do que a exposição pura, o argumento e o aparte intercalam-se, sem que se diluam os respectivos destinatários. A elipse adensa essa desorganização, creio. Introduce uma tensão expressiva própria do pensamento e da elocução inaugural (congruente, aliás, com indicações cénicas como *debate-se* ou *debate-se com a ideia*) e introduz também a tensão de um falante (o termo é novamente de Rykner) que ainda se acha sob vigilância, que corre o risco do indecoroso. É uma elipse de duplo recorte, que serve o todavia cândido, inapto, “como dizê-lo?” e um ponderado, analítico, “devo dizê-lo?”.

Juntemos ao que se cala essoutro silêncio, sugerido pelas barras verticais que seccionam o texto de *Devagar*. Digo sugerido porque Barker não determina uma função clara para estas barras.

Deveríamos aceitá-las como mero guia de leitura ou como notação precisa e manifesta na execução? Se manifesta, qual a duração de uma barra? Que afinidade tem com o tempo e a pausa, com as reticências? E, não menos importante, como actua a barra junto do texto que a precede e sucede, quais as suas consequências prosódicas, logo, emocionais? É um silêncio esfinge para o leitor, que para o espectador a encenação felizmente clarifica.

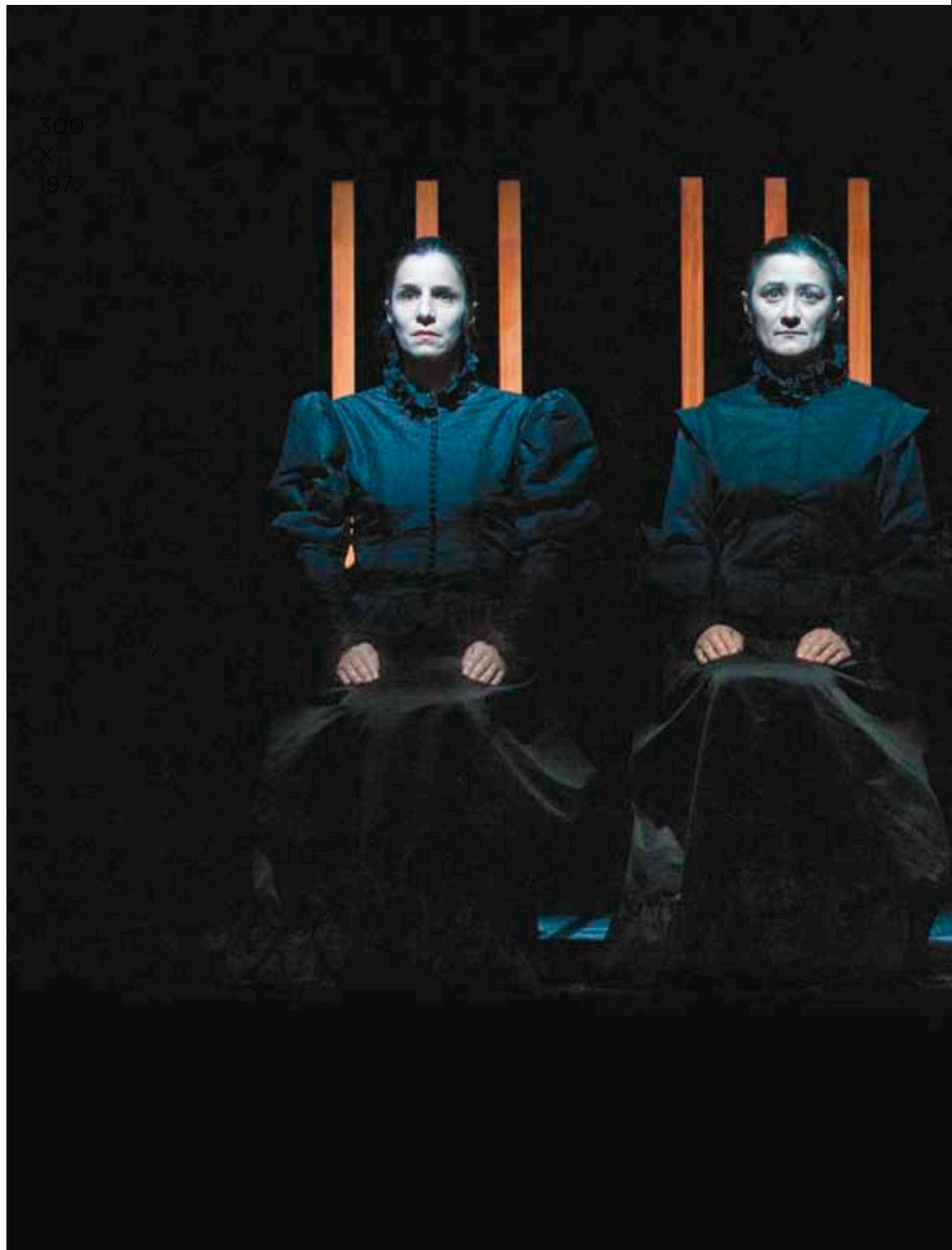
Um último apontamento para sublinhar que se esta paisagem emotiva é contingente, ela não deixa de conter uma dose de deliberação, nem de ser francamente auto-irónica. O desvio e a superabundância de detalhes, julgo que não sejam senão manobras para adiar um silêncio temível e vinculativo. Esta é, pois, a paisagem dos indivíduos tresmalhados, de *entertainers* mais acidulados que os de Beckett, que *continuam a aliviar a tensão em tiradas que aparentam ser frívolas*, que concluem de modo cristalino *porque é que tão frequentemente contemplamos o que não é o caso com certeza o que é o caso é mais importante*. Que, ainda assim, no álbum de Barker, parecem ser dos mais crescidos.

---

1 RYKNER, Arnaud, *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck* (trad. Dóris Graça Dias), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 365.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

300  
X  
197





# “QUANDO HÁ MUITO A DIZER, NÃO PODEMOS OFUSCAR O PÚBLICO COM DIVERSÕES”

Excerto de uma entrevista  
com **HOWARD BARKER**.  
Por **MARK BROWN**.\*

**MARK BROWN** Contrariamente à opinião geral, creio que há um quê de humanismo na sua obra.

**HOWARD BARKER** Há imenso humanismo.

**MB** Vejo-o em *Devagar*, em relação à última princesa, Vitela, que escolhe sujeitar-se a uma atrocidade. No seu momento de terror, a fonte desse terror não é a atrocidade iminente que ela vai sofrer, mas o facto de ter de a sofrer sozinha. Isto tem, quanto a mim, uma implicação profunda, de sentido humanista, na aceção mais lata do termo. Concorda comigo?

**HB** Concordo. Mas parece-me também interessante que ela repita a palavra “alguém”. A primeira vez que ela o diz, trata-se de um grito de medo, como que a pedir que lhe deem a mão. Depois di-lo de um modo diferente: é uma exigência gritada. E faz então um movimento com as mãos que é extremamente revelador: pousa uma mão sobre a outra; está a apaziguar esse tipo de pânico que diz “preciso de alguém”. Finalmente, aceita a sua absoluta solidão e o confronto que a espera, e pronuncia o último “alguém” num tom quase irónico.

**MB** Interessa-me o facto de que o terror dela não resulta da atrocidade que se avizinha.

**HB** Ao longo de toda a peça, quase desde o início, ela planeia essa morte; está a chegar à conclusão de que é a escolha certa. Nesse sentido, a imaginação dela é enorme. É a outra personagem que resta, Sinal, que a interpreta; evidentemente, interpreta a intenção de Vitela – a atrocidade pesará de tal modo na consciência dos invasores que acabará por destruí-los. Pode dizer-se que a destruição da idealidade europeia tem sido causada pela ação da consciência europeia. A vergonha que assombra todos os povos europeus, e que é sentida como um problema, é provocada pela memória do imperialismo. O facto de que todos os grandes Estados são imperialistas – inevitavelmente imperialistas – não mitiga esta peculiar condição.

**MB** A minha próxima pergunta é suscitada por uma conversa que tive com Paulo Eduardo Carvalho, um amigo português, investigador e tradutor de Barker, na Catedral de Santiago de Compostela, na Galiza, norte de Espanha. Ele, oriundo de um país do sul da Europa, de tradição

católica, queixava-se de que a catedral não era suficientemente ornamentada, ao passo que eu, um protestante da Europa do norte, senti-me agredido pelo grau de ornamentação da catedral em comparação com as igrejas protestantes holandesas que admiro. Chegámos à conclusão de que, quer sejamos crentes ou ateus, o sentido estético de cada um é, em grande medida, influenciado pela nossa herança religiosa. E pareceu-nos que isto estava de algum modo relacionado com o seu trabalho. Julgo ver nas suas peças uma austeridade que pode ser considerada bela – e isto sem querer sugerir que falta opulência à sua estética visual, pois acredito que uma coisa pode ser simultaneamente austera e opulenta. Existe algum aspeto da sua estética que seja informado por algo de essencialmente protestante?

**HB** Não, julgo que não. Mas falemos um pouco do ambiente de *Devagar*. É austero no sentido em que os seus elementos fundamentais são relativamente simples. Por exemplo, os figurinos são inteiramente negros e envolvem por completo o corpo das atrizes. Na conceção dos figurinos há uma tentativa deliberada de invocar, por lúgubre que nos possa parecer, essa ideia seiscentista que associava a imobilidade física e uma reduzida paleta de cores a um elevado estatuto social. E, quanto a isto, não há melhor contexto do que a Espanha do século XVII. Na corte de Filipe IV, a etiqueta era caracterizada pela absoluta imobilidade. Além disso, o custo dos materiais é altíssimo. Assim, podemos ver combinações

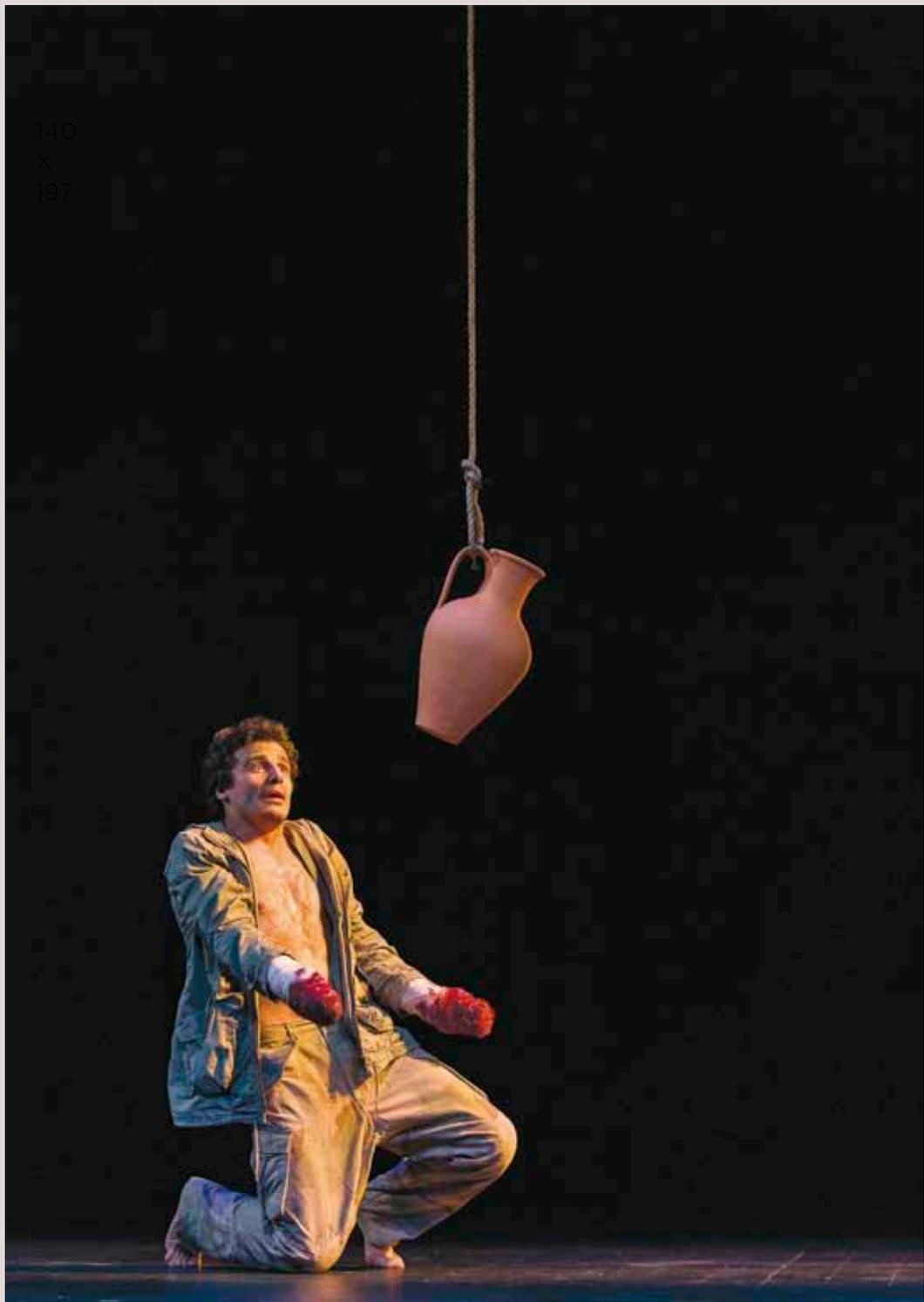
de estilos e de modos. A austeridade não é uma característica *exclusiva* do Norte pós-Reforma. Mas, para falar especificamente daquilo que sempre tentei fazer com a *Wrestling School*, o meu método não é esmagar os atores – e sobretudo o discurso – com a visualidade. O objetivo é favorecer a concentração. Mas devo dizer que, mesmo numa peça que pretende ser contemporânea – *Wonder and Worship*, por exemplo –, sempre evitei o vestuário comum. Quero deixar bem claro, através dos figurinos, que a peça não representa o mundo tal como o conhecemos.

**MB** Portanto, em vez de “austeridade”, talvez prefira o termo “simplicidade”?

**HB** Julgo que sim. Você referiu o protestantismo do Norte. Eu sinto-me muito atraído pelo barroco do sul da Alemanha, da Espanha, etc., mas não procuro reproduzir esse mundo. Há muito poucos dourados nas minhas peças. A monocromia domina. É algo que tem que ver com a relação entre o aspeto visual e a voz. Não sei bem porquê, mas estou convencido de que uma paleta de cores muito elaborada e um excesso de adereços no palco diminuem o estatuto da voz nesse contexto. Quando há muito a dizer, não podemos ofuscar o público com diversões.

**MB** Falemos do silêncio, o qual, uma vez mais, está presente nos seus espetáculos mais recentes. Vitela, a última princesa de *Devagar*, por exemplo – a escolha dela é articulada por Sinal. Vitela permanece em

140  
X  
197



silêncio absoluto. E depois, em *Hurts Given and Received*, temos o silêncio de Bach. Este aspeto interessa-me, já que você é conhecido pela riqueza da sua escrita, mas parece ter um grande respeito pelo silêncio.

**HB** Por vezes desejava que houvesse ainda mais silêncio. É algo de extremamente poderoso depois das palavras. Quando uma fala altamente elaborada chega ao fim, o poder do silêncio é enorme. Por isso, talvez devesse ter recorrido com mais frequência a esse expediente. Estou convencido de que o seu efeito pode ser verdadeiramente arrepiante. Não uso o silêncio à maneira de Harold Pinter, para sugerir que existe qualquer coisa em curso nesses silêncios. Não me interessa o que possa existir dentro do silêncio; para mim, é literalmente uma paragem, a interrupção de um fluxo. E, tecnicamente falando, creio que por vezes a audiência precisa de espaço para respirar.

**MB** Em *Devagar*, o silêncio de Vitela tem ramificações. Tem um efeito sobre Sinal. O turbilhão emocional de Sinal, quando esta compreende que, na verdade, Vitela é mais admirável do que ela... Trata-se de um momento catastrófico para Sinal. E é também, de um modo curioso, um momento de euforia. Quanto mais se prolonga o silêncio de Vitela, mais se intensifica a euforia de Sinal. A comoção desta é tanto mais profunda quanto mais longo é o silêncio da outra.

**HB** Sim, e isso resulta em parte do facto de aquelas quatro mulheres se

dividirem em dois pares. Ao perceber o quanto estava sozinha na sua declaração de que é melhor morrer do que ser subjugada, Sinal compreende que Vitela foi ainda mais longe do que ela e apercebe-se das implicações. Daí a sua profunda admiração pelo intelecto de Vitela.

**MB** O silêncio dela é uma confirmação. Fascina-me a sua capacidade de criar um silêncio afirmativo nesse contexto, uma vez que também não há gestos. Vitela não esboça um gesto nem pronuncia uma palavra, mas a própria ausência de qualquer gesto negativo confirma, para Sinal, a veracidade do que ela está a dizer. A cada declaração de Sinal sobre as motivações de Vitela, a ausência de palavras ou gestos funciona como uma confirmação. É extremamente poderoso.

**HB** Ao assistir ao espetáculo uma destas noites, pareceu-me que ela se converte numa múmia – o modo como a luz incide nela, o modo como está vestida, etc. Não precisa de palavras. Está mumificada. Está à espera de ser descoberta.

---

\* Excerto de "Art is about going into the dark", entrevista realizada a 3 de maio de 2010. In Mark Brown (ed.) - *Howard Barker Interviews 1980-2010: Conversations in Catastrophe*. Bristol; Chicago: Intellect, 2011. p. 189-192.  
Trad. Rui Pires Cabral

## HOWARD BARKER

É impossível – hoje, neste ponto da longa viagem da cultura humana – evitar o sentimento de que a dor é necessária, de que não é nem acidente, nem malformação, nem maldade, nem erro, mas antes um elemento integrante da natureza humana, tanto a dor infligida como a sofrida, esse terrível sentimento que só a Tragédia articulou e continuará a articular, tornando-o, desse modo, *belo*...

HOWARD BARKER – *Death, the One, and the Art of Theatre*

Nasceu em Londres, em 1946. A sua primeira peça foi apresentada no Royal Court Theatre Upstairs, em 1970. Subsequentemente, as suas peças foram representadas por companhias como The Royal Court, The Royal Shakespeare Company, The Open Space Theatre, The Sheffield Crucible e The Almeida. Atualmente, é diretor artístico da companhia The Wrestling School, fundada para divulgar a sua obra e desenvolver as suas teorias de encenação. As suas peças têm sido traduzidas e apresentadas em muitos países europeus, bem como nos Estados Unidos e na Austrália. Barker escreve regularmente para a rádio, tanto na Inglaterra como na Europa continental. É autor de peças para marionetas e escreveu três libretos para óperas. Publicou dois volumes de teoria e cinco livros de poesia. Dedicou-se também à pintura, e alguns dos seus trabalhos integram as coleções de museus nacionais britânicos (Victoria & Albert Museum, Londres) e europeus. É ainda

autor de um volume de ensaios sobre a natureza do teatro, intitulado *Arguments for a Theatre*.

As peças de Howard Barker são conhecidas pela corajosa exploração de temas como o poder, a sexualidade e as motivações humanas. Os seus textos, de grande riqueza literária, transbordam de ideias provocadoras. História, beleza, violência e humor imaginativo surgem entrelaçados em situações dramáticas que perscrutam os extremos da condição humana, proporcionando ao espectador uma poderosa experiência teatral.

A obra de Barker assenta na premissa de que o teatro é necessário como lugar privilegiado da imaginação e da reflexão moral, liberto dos constrangimentos do realismo ou de qualquer ideologia. Teatro da Catástrofe é a designação com que o dramaturgo descreve o seu trabalho, que não procura a clareza ou a ilusória simplicidade de uma “mensagem” unívoca: cada espetáculo é entendido como um desafio público no qual atores e espectadores são encorajados a encontrar sentido numa multiplicidade de interpretações possíveis.

Há muito visto como o *enfant terrible* do teatro britânico contemporâneo, objeto de acesos debates, amado ou odiado, Howard Barker é hoje considerado, sobretudo na Europa continental, um dos principais criadores do teatro europeu moderno. Nos últimos três anos, 27 das suas peças foram traduzidas para seis línguas e apresentadas em 17 países tão diversos como o Canadá, a Nova Zelândia ou a Eslovénia. Contudo, na Grã-Bretanha, seu país natal, Barker continua a ser, em grande medida, desconhecido: durante o mesmo período, a sua obra dramática conheceu apenas quatro produções.

# DESENVOLVIMENTO DE UMA TEORIA DA BELEZA PARA O PALCO

## Providos

Poesia e metáfora

Especulação comportamental

Volubilidade psicológica

Sintaxe complexa

Discursos longos

Erupção de discursos alternativos

*dentro* da elocução

Momentos

O cárcere

A paisagem dizimada

O cemitério

Dor face à insubstancialidade

de valores

Melancolia

Não-terapêutico

Não-iluminado

Desvio constante

Acumulação de sentimentos

Complicação

Irresolução

Desintegração

Impossibilidade

## Negados

Sentido acessível

Asserção moral rotineira

Tipos humanos reconhecíveis ou estereótipos políticos com valor

Naturalismo ou Realismo

Familiaridade, réplicas quebradas

Narrativa na elocução

Objectivos

A sala

O jardim

O mercado

Afirmção de valores

Amor realizado

Recompensas funcionais

Progresso social

Enredo

Explanação do argumento

Crítica

Solução

Restauro do eu

Reconhecimento

HOWARD BARKER

\* "The development of a theory of beauty for the stage". In *Arguments for a Theatre*.

Manchester; New York: Manchester University Press, 1998. p. 132.

Trad. Constança Carvalho Homem

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

#### FICHA TÉCNICA TNSJ

*coordenação de produção*

**Maria João Teixeira**

*assistência de produção*

**Eunice Basto**

*direção de palco (adjunto)*

**Emanuel Pina**

*direção de cena*

**Cátia Esteves**

*maquinaria de cena*

**António Quaresma**

**Carlos Barbosa**

**Joel Santos**

*luz*

**António Pedra**

**Abílio Vinhas**

**Nuno Gonçalves**

*som*

**João Oliveira**

#### FICHA TÉCNICA AS BOAS RAPARIGAS...

*construção de cenário*

**Américo Castanheira/Tudo Faça**

*confeção de figurinos*

**Ana Maria Fernandes**

*produção executiva*

**Cândida Silva**

#### APOIOS TNSJ



#### APOIOS AS BOAS RAPARIGAS...



#### APOIOS À DIVULGAÇÃO



#### AGRADECIMENTOS TNSJ

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

#### AGRADECIMENTOS AS BOAS RAPARIGAS...

Glória Cheio

Jorge Gomes

António Júlio

Cátia Gomes

Eduardo Brandão

Paulo Mota

As Boas Raparigas... são uma companhia financiada pelo Governo de Portugal - Secretário de Estado da Cultura/Direção-Geral das Artes.



#### As Boas Raparigas...

Rua da Constituição, 814 - 3.º,  
Sala 17

4200-195 Porto

T. 22 537 32 65

<http://asboasraparigas.blogspot.pt/>

#### Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

#### Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

#### Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

[www.tnsj.pt](http://www.tnsj.pt)

[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

#### EDIÇÃO

**Departamento de Edições do TNSJ**

*coordenação*

**Pedro Sobrado**

*modelo gráfico e capa*

**Joana Monteiro**

*paginação*

**João Guedes**

*fotografia*

**João Tuna**

*impressão*

**Empresa Diário do Porto, Lda.**

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



