

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



Mark,
RONO,
carago!

Os Nossos Dias Poucos e Desalmados

Teatro Carlos Alberto · 21-30 Novembro · qua+sáb 19:00 qui+sex 21:00 dom 16:00
encenação João Cardoso produção TNSJ · Estreia

Made in China

Mosteiro de São Bento da Vitória · Sala do Tribunal · 25+26 Novembro · seg+ter 21:00
encenação Pedro Frias produção ASSÉDIO

Sarna

Mosteiro de São Bento da Vitória · Sala do Tribunal · 2-4 Dezembro · seg+ter 21:00 qua 19:00
encenação João Cardoso produção ASSÉDIO

Terminus, Ossário

[Leituras + Lançamento de livro](#)

Mosteiro de São Bento da Vitória · Centro de Documentação · 18 Novembro · seg 19:00

“De uma alma poética para outra”

Mark O’Rowe*

Comecei a escrever peças porque a ideia de fazer algo criativo como profissão me seduzia, e porque não tinha mais aptidões ou educação do que o ensino secundário, e porque era talvez demasiado preguiçoso para ter um emprego como deve ser – se bem que esta última razão não seja inteiramente verdadeira; estava com vinte e seis anos e tinha tido vários empregos como deve ser (querendo isto dizer, servis e repetitivos e totalmente desagradáveis para uma alma poética como eu), mas nenhum que eu quisesse manter por mais tempo do que o necessário – para além disso, se não tivesse encontrado outra coisa para fazer, talvez fosse “obrigado” a mantê-los, e para o resto da minha vida, temia eu, quero dizer, temia *mesmo*. Por isso, dar um passo nessa direção revelou-se imperativo, mesmo que fosse só para tentar e falhar e não mais tentar.

O cinema era mais o meu género nessa altura, mas as hipóteses de ter um argumento meu filmado pareciam-me, e provavelmente eram, na verdade, infinitamente pequenas. Um romance, a meu ver, era outra opção, a literatura sendo outra das formas que mais me apaixonavam, mas eu não conseguia superar a brutal quantidade de palavras que é preciso escrever. Pensei que, no teatro, muito menos energia e domínio da língua inglesa seriam requeridos, afinal é só diálogo, e assim podia escrever de forma coloquial, escondendo desse modo as minhas muitas lacunas gramaticais (lacunas que sei estarem a ser cruelmente expostas agora mesmo). Por outro lado, mesmo que ninguém quisesse produzir algo que tivesse escrito, talvez eu próprio o fizesse e o encenasse numa sala ou num outro espaço qualquer, comigo e com os meus amigos – ou se calhar só com os meus amigos – a representar os papéis.

Afinal, não se chegou a esse ponto. A minha primeira peça acabada, *The Aspidistra Code*, foi uma de cinco selecionadas numa iniciativa da Associação Nacional Irlandesa para a Dramaturgia Jovem, destinada a encorajar dramaturgos entre os dezoito e os trinta anos. A cada peça escolhida era concedida uma semana de ensaios, seguida de uma leitura no Peacock Theatre em Dublin, o que, apesar da enorme recompensa, para não falar do imenso encorajamento que deu a um inexperiente-aspirante-a-escritor-com-alma-poética como eu, não conduziu a uma produção, sendo

esta, até à data, e tanto quanto sei, a única peça minha nunca encenada. É uma peça ligeira e divertida, talvez mais facilmente catalogável como uma comédia-dramática-policial-*kitchen-sink*,¹ descrição também aplicável à seguinte, *From Both Hips*, que, essa *sim*, teve uma produção profissional, cortesia de Jim Culleton da Fishamble Theatre Company (encontrei alguns endereços na lista telefónica e percorri a cidade, deixando o manuscrito nas caixas de correio; o Jim foi o único a entrar em contacto comigo), que fez um trabalho excelente e, talvez tão ou mais importante, me proporcionou uma primeira experiência, relaxada e agradável, no teatro profissional.

Inevitavelmente, seguiu-se um conjunto de experiências *menos* agradáveis, tendo eu escrito várias coisas para várias pessoas, rejeitadas porque imperfeitas, ou não o que se pretendia, ou tão-só não suficientemente boas (a palavra “merda” poderá ter sido usada uma ou duas vezes, não tenho a certeza; as minhas recordações dessa altura, são, ainda hoje, toldadas por uma perturbação vaga mas vexante). Atravessei um período de crise, que sei acontecer a muitos escritores, em especial aos de alma poética, em início de carreira. Tornámo-nos vítimas da combinação da nossa subitamente enorme mas ainda incrivelmente frágil autoconfiança e da nossa falta de qualquer tipo de estrutura psicológica para contrapor as opiniões francas, lacerantes, insensíveis, ocasionalmente certas, embora frequentemente apenas ignorantes, de potenciais empregadores (ou mesmo de amigos ou pares) com almas *não*-poéticas, incapazes de reconhecer uma obra de arte mesmo que esta esteja à frente do seu nariz. No entanto, tenho de confessar que nunca regresssei a estas peças rejeitadas, e a razão talvez se prenda com o facto de estar tão profundamente traumatizado por essa rejeição que não conseguia encará-las de novo, ou então, de facto, elas eram *mesmo* merda ou, se não merda, não eram muito boas afinal, por isso não passíveis de produção, e portanto essas pessoas estavam certas e eu equivocado desde o princípio. É possível.

Em todo o caso, após um ano ou mais, consumido pela falta de confiança em mim próprio, incapaz de escrever (conseguia escrevinhar umas páginas, achava-as sem valor, escrevinhava umas mais, considerava-as inúteis, deitava-as ao lixo, etc., etc.) e na iminência de desistir, comecei a escrever uma peça chamada *Sarna* (*Howie the Rookie*) e, para meu próprio espanto, terminei-a. Era uma peça-monólogo, inspirada pelas minhas leituras, primeiro, da peça de Conor McPherson, *This Lime Tree Bower* (é possível ter-se apenas um ator a contar uma história diretamente para o público?!) e, depois, do extraordinário romance de Samuel Beckett, *Molloy* (é possível ter-se dois atores principais que nunca se encontram e uma trama que nem sequer liga as suas pontas no final?!). Achei este último aspeto extremamente libertador, dispensando-me, como veio a acontecer, de várias responsabilidades literárias

ou narrativas, embora, no fim, as duas personagens principais de *Sarna* afinal se encontrem e a trama até as suas pontas – lindamente, quanto a mim, o que, admito, não é de grande valor, ou vale menos do que a opinião de qualquer outro, considerando que não tenho suficiente distância em relação à peça, tendo-a escrito, e portanto sou bastante tendencioso a seu favor. A peça foi produzida no Bush Theatre de Londres, dirigida por Mike Bradwell e teve um sucesso modesto, obtendo alguns prêmios e viajando para outros países, onde foi bem recebida. Seria negligente da minha parte não reconhecer a excelência das interpretações de Aidan Kelly e Karl Shields, duas das melhores que alguma vez vi, já para não falar naquelas em que estive envolvido, quer antes quer depois.

Seguiu-se *Made in China*, uma comédia negra sobre dois rufias brigões que lutam pela lealdade de um outro, um pouco mais inocente. Foi uma tentativa, suponho, de transpor o estilo, ou se não o estilo, a energia, ou se não a energia, pelo menos o submundo de *Sarna* (embora, na realidade, não seja bem assim) para um tipo de peça em que as personagens falam mesmo umas com as outras e não com o público – podemos chamar-lhe uma peça como deve ser, ou uma peça bem-feita, ou que *ambiciona* ser uma peça bem-feita. Culmina numa luta entre dois dos homens e o terceiro, que sobre ambos tem a vantagem de dominar as artes marciais e de estar armado com uma perna postiça, combate que necessita mesmo de ser impecável e espetacularmente coreografado para funcionar. Um ou outro aspeto da peça estão um pouco datados, como o uso de *papers* – quando a escrevi, em 2001, já estavam a entrar em desuso, o que revela quanto a leste (é assim que se diz?) eu estava.

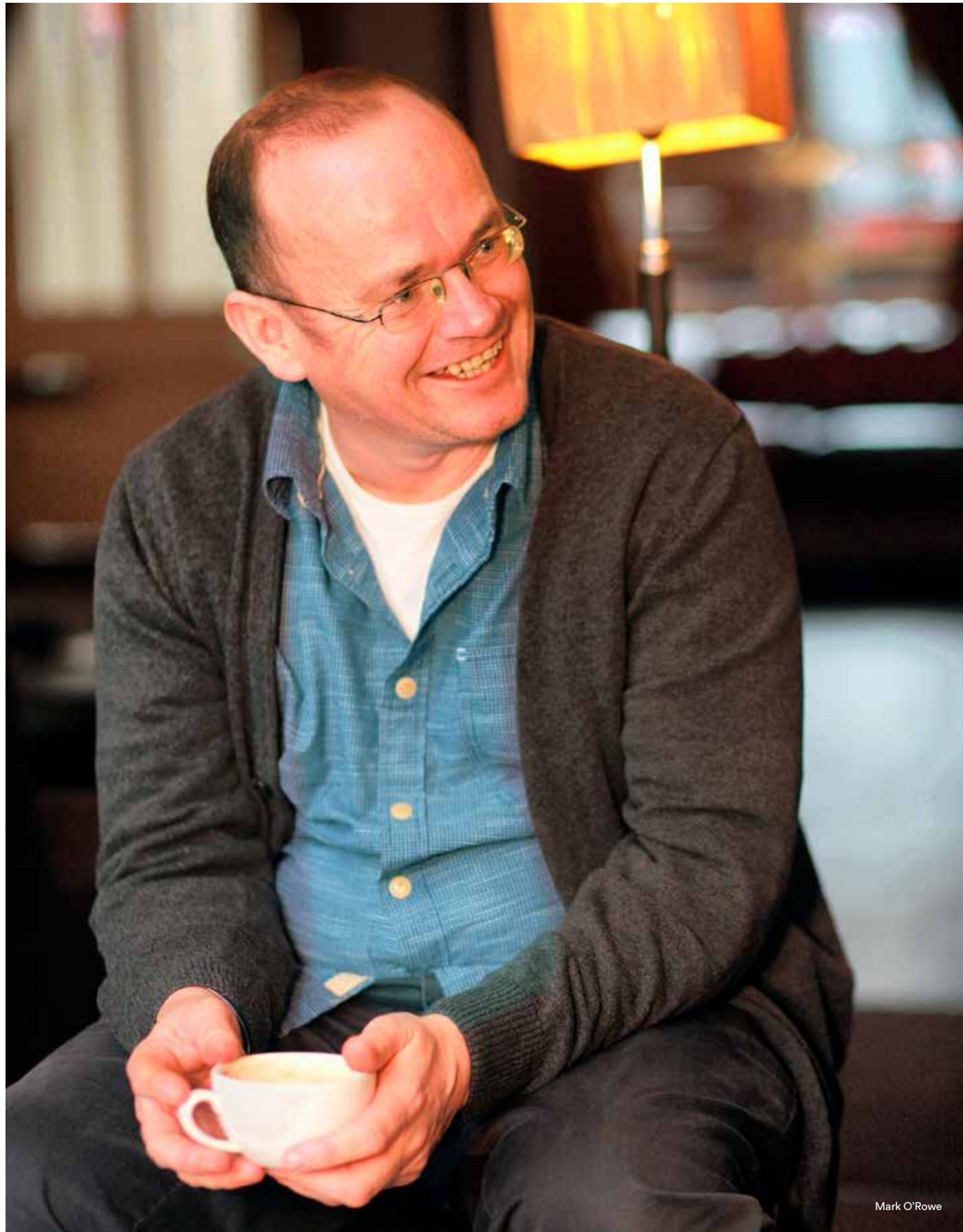
Tanto *Sarna* como *Made in China* foram peças escritas para elencos exclusivamente masculinos. Portanto decidi, suponho que por teimosia ou por uma questão de simetria, ou talvez apenas para nutrir o lado feminino da minha alma poética, que escreveria uma peça para um elenco exclusivamente feminino, embora mantendo o carácter radical e negro e vulgar e violento (eu sei, eu sei, todas estas qualidades masculinas) do meu trabalho anterior. Escrevi então *Ossário (Crestfall)*, uma outra peça-monólogo, produzida no Gate Theatre, em Dublin. Ainda hoje oiço o barulho das cadeiras do teatro, uma a uma, à medida que as pessoas fugiam de terror ou afronta (ou aborrecimento? ou incompreensão?). A peça é sobre três mulheres que vivem numa cidade ficcional, em que a venalidade, a brutalidade e a depravação são a norma, não a exceção. Expõe, portanto, muito do que é venal, brutal e depravado, incluindo uma cena de (quase) bestialidade. Na maioria das noites, agora que penso nisso, era neste ponto que o estampido das cadeiras, esporádico até essa altura, se tornava cacofónico, ou tornaria, caso houvesse pessoas suficientes no teatro a cada noite para realmente causar uma cacofonia, e não havia.

Ossário nunca tinha sido publicada antes e, quando estava a compilar a coleção das minhas peças, reli-a, e havia alguns elementos que eu queria trabalhar de novo – propus-me uma reescrita derradeira, oito anos após o ato original, antes de a enviar para impressão, para o melhor ou para o pior –, sobretudo a linguagem, que achei demasiado esparsa e sem sentido de humor, e até quase teimosamente contraditória na sua falta de fluxo e ritmo. Ao fazê-lo, porém, e devido a um pormenor narrativo exposto nesta releitura, tive de extirpar, com grande pena minha, essa (quase) cena de bestialidade. Portanto, a todos aqueles que gostam deste tipo de coisas, peço desculpa (não perderam grande coisa: havia uma mulher e um cão, e a mulher tinha a pila do cão na mão – não ia mais longe do que isso). Daqui resulta uma melhor peça (na minha opinião, e mais uma vez, que valor tem isso?), embora quanto melhor, não sei dizer. Um pouco melhor, de qualquer modo. Talvez. Ou não muito pior, em todo o caso.

Espero que goste destas peças. Terminei fazendo um pedido, de uma alma poética para outra, partindo do princípio de que você é uma alma poética (e se não for, tudo bem, o pedido mantém-se, embora com menos esperança de um retorno simpático), para que tente perdoar os seus defeitos, que podem ser muitos, e apreciar os seus feitos, que podem ser alguns.

¹ *Kitchen-sink* (à letra, lava-louça). O termo corresponde a uma expressão concebida para descrever o movimento cultural britânico que se desenvolveu no final dos anos 1950, início dos anos 1960, no teatro, arte, literatura, cinema e televisão. Para expor uma visão política de temas sociais, recorria a um estilo de realismo social que frequentemente retratava situações domésticas do proletariado urbano.

* In *Mark O'Rowe Plays: One*. Londres: Nick Hern Books, 2011.
Trad. Fátima Castro Silva.



Mark O'Rowe

“As três bolas do malabarista”

Francisco Luís Parreira

Mark O'Rowe, carago! reúne as cinco peças de Mark O'Rowe até agora trazidas aos palcos nacionais. Das cinco, as duas primeiras – *Agá o Piolho* (*Howie the Rookie*) e *Made in China* – foram estreadas pelos Artistas Unidos (AU), respectivamente em 2000 e 2002. As três restantes – *Ossário*, *Terminus* e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados* – estrearam no Porto em 2005, 2007 e 2019, todas pela mão do encenador João Cardoso e da ASSÉDIO, companhia que, entretanto, criou também espectáculos próprios a partir das duas peças anteriormente apresentadas em Lisboa, utilizando as traduções já existentes, ligeiramente modificadas e, no caso de *Howie the Rookie*, com novo título (*Sarna*).

Não encontro qualquer justificação substancial para o facto de ter sido eu a traduzir as cinco peças. Em boa medida, essa singularidade deverá ser posta na conta do êxito de *Agá o Piolho* e de certa generosidade com que a crítica teatral portuguesa, saudando a revelação de um autor que desconhecia, quis também agradecer o trabalho de um tradutor accidental, sem percurso teatral e dela desconhecido. Ao iniciar a primeira tradução, eu não sabia sequer quem era O'Rowe. Aconteceu apenas que um actor dos AU me identificou na rua, me perguntou se não tinha eu andado pela Irlanda e se, conhecendo o calão de Dublin, estaria disposto a decifrar e traduzir certa peça que lhes apetecia fazer. Possivelmente, ter-me-ei interessado pela ideia por andar ocioso e entediado, como era frequente. Que quatro traduções do mesmo autor se tenham seguido é circunstância que se fica a dever a certo elemento de inércia que assiste a todo o precedente bem-sucedido, e que tende sempre a projectar-se em réplicas oportunas.

A recepção portuguesa de Mark O'Rowe está documentada, em capítulo próprio, na tese de doutoramento do malogrado Paulo Eduardo Carvalho, editada em livro, em 2009, com o título *Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português*. O profundo conhecimento do teatro irlandês revelado nesse trabalho – e também o fértil amor, de onde sempre nasce o conhecimento –, talvez deixe adivinhar o que a sobriedade

académica não quis descobrir demasiado: que esse conhecimento se fez activo junto de criadores e programadores e que muito do teatro irlandês tramitado pelo palco nacional teve o conselho ou o empenho do Paulo Eduardo. Em particular, que o foco do interesse por Mark O'Rowe se tenha movido para o Porto é circunstância que a ele se ficou a dever (e registo aqui que, para os meus alunos de Teatro oriundos do Porto, Mark O'Rowe costuma ser um nome familiar, o que não se verifica junto dos sulistas). Foi com a sua mediação e a instâncias suas, com efeito, que *Ossário* e *Terminus* foram traduzidos e programados; foi ele o primeiro leitor das traduções então feitas; foi também o primeiro a solicitar-me produção teórica sobre o trabalho de tradutor, ainda quando o anonimato, o desconhecimento militante dos problemas que então estimulavam os estudos da tradução e uma muito deficiente cultura teatral me desaconselhavam como receptor dessa gentileza. Se, dez anos sobre o seu desaparecimento, a ASSÉDIO me sugere a tradução de mais um texto de O'Rowe, e se o TNSJ, por cima de o editar, lhe agrega duas das antigas traduções, isso será ainda, não obstante as relações consolidadas, uma extensão da gentileza inicial do Paulo Eduardo Carvalho, e é por essa razão que me permito aqui dedicar à sua memória a parte que me diz respeito na presente edição.

Segundo creio, o espectador frequente de Mark O'Rowe pode sentir-se perfeitamente justificado ao suspeitar que *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, um texto de 2014, aparece como uma anomalia na obra dramática do autor irlandês, sem traço daqueles elementos que asseguravam a singularidade das suas peças anteriores. O drama familiar e a classe média de Dublin constituem novidades no foco temático; no diálogo, a novidade é o naturalismo obstinado. Talvez tenha predominado a intuição de que o conteúdo deve supervisionar a forma e que o universo da tragédia familiar recomenda soluções cénicas e discursivas normalizadas; ou então, talvez os sete anos que separam esta peça da sua predecessora,

Terminus, tenham convertido o autor às pragmáticas seduções do realismo teatral, em particular daquele realismo de feição britânica que, no palco anglófono e nos seus arredores ideológicos, demasiado acabrunhados, na minha opinião, com o justificado temor de se ter tornado irrelevante, incorpora em primeiro plano a *check list* de qualquer consagração crítica e autoral. Seja o que for, esta inflexão naturalista tem, ao menos, o efeito de devolver o trabalho do tradutor à sua posição virtuosa: a de não se dar por ele, a de parecer omissivo. As peças anteriores desafiavam extraordinariamente a observância dessa virtude preciosa. Tuteladas por uma marginalidade abúlica e agramatical, extraídas a uma Irlanda suburbana menos documental do que retórica, propondo registos discursivos de surpreendente despudor formal, com trânsitos expeditos entre o calão e o arcaísmo, o mundano e o fantástico, o obscuro e o patético, não pareceram talhadas para estimular traduções passivas e fidedignas. Espero não desapontar irremediavelmente o leitor se, a este respeito, disser que, nos textos portugueses de *Sarna*, *Made in China*, *Ossário* e *Terminus*, para manter no ar as três bolas do malabarista e consolidar na língua de recepção a mesma coesão de artifício e espontaneidade que anima os originais, seguiu o veredicto que certas opiniões fracas e pouco recomendáveis costumam referir ao casamento, alegando que um modo de prolongar este último é ser sistemático na infidelidade. Assim trabalhei eu, não hesitando em sacrificar o texto original em pensões esconsas da língua portuguesa, quando os clandestinos direitos desta última e dos seus vernáculos urbanos se tornaram, por assim dizer, mais urgentes.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Imensos e rodopiantes tornados de belas palavras”

Paulo Eduardo Carvalho*

Mark O’Rowe é um dos mais destacados representantes da geração de dramaturgos responsáveis pela renovação do teatro irlandês, em meados da década de noventa, e pelo seu relançamento a nível internacional, alguns dos quais já razoavelmente conhecidos em Portugal, como é o caso de Conor McPherson, Martin McDonagh ou Enda Walsh. Com as primeiras peças de McPherson, O’Rowe partilha sobretudo a exploração das possibilidades abertas pela forma monologada e a preferência por universos suburbanos. Com McDonagh, tem sobretudo em comum a atracção por histórias violentas, mais devedora de uma cultura cinematográfica e televisiva massificada do que de uma qualquer formação literária ou especificamente teatral.

A revelação portuguesa de O’Rowe deveu-se ao empenho do actor e encenador António Simão e do tradutor Francisco Luís Parreira, responsáveis pela criação, em 2000 e 2002, respectivamente, de *Agá o Piolho* (*Howie the Rookie*) e de *Made in China*. Francisco Luís Parreira viria ainda a traduzir *Ossário* (*Crestfall*), para a ASSÉDIO, num espectáculo apresentado em 2005.

Agá o Piolho e *Made in China* revelaram, entre nós, um invulgar dom narrativo e, sobretudo, um surpreendente trabalho sobre a linguagem, que continua a ser um dos traços mais distintivos da originalíssima criação deste dramaturgo. Tal facto tem suscitado a aproximação do seu trabalho de reinvenção linguística a autores tão diversos como James Joyce, Dylan Thomas, Irvine Welsh ou Roddy Doyle, e o elogio de outros dramaturgos seus contemporâneos.

Em todas as suas peças, embora com subtis e deliberadas variações, O’Rowe tem explorado uma espécie de investimento na energia da linguagem – aquilo a que o dramaturgo norte-americano Neil LaBute chamou os seus “imensos e rodopiantes tornados de belas palavras” –, oscilando entre o mais exacerbado naturalismo e uma deliberada estilização, parecendo recuperar o linguajar da rua e da sarjeta para depois o elevar a níveis

absolutamente extraordinários de sugestão visual e intensidade poética. Independentemente dos méritos objectivos daquela que era a primeira experiência de tradução de teatro de Francisco Luís Parreira, importa reconhecer o protagonismo que o trabalho sobre a linguagem assume no projecto dramaturgicamente de Mark O’Rowe: escatológica, violenta, idiossincriticamente sincopada, a linguagem proposta pelo dramaturgo, mais do que “sacada’ do meio da rua, do *bas-fond* e da imundície”, como sugere a nota anónima incluída na folha de sala da produção portuguesa de *Agá o Piolho*, surge como radicalmente inventiva e inventada.

Naquele sentido, tratava-se de um projecto que se poderia caracterizar como empenhado num esforço idêntico ao de Synge, no início do século, relativamente à Irlanda rural, ou ao de O’Casey, mais voltado para a realidade dos *tenements* dublinenses. O’Rowe socorre-se do vernáculo de Dublin, sobretudo daquele associado com a zona norte da cidade, mas combina esse naturalismo sociolectal com uma intervenção estilizada e sofisticada sobre a linguagem, ensaiando um equilíbrio arriscado entre a ancoragem cultural específica e o apelo global: “O mundo é ligeiramente surreal, ligeiramente intensificado [...]. Eu queria que tudo reflectisse isso. Os espaços são reais – mas ligeiramente fora da realidade – e as personagens são a mesma coisa, e a linguagem também” (O’Rowe).

Uma outra das dimensões mais peculiares de *Howie the Rookie* de Mark O’Rowe é, precisamente, o modo como ele joga com as suas referências espaciais. O espaço dominante da acção da peça, embora real, nunca é nomeado: trata-se de Tallaght (em cujo Civic Theatre a peça teve a sua estreia), de onde o dramaturgo é originário, uma espécie de aldeia adormecida aos pés da montanha de Dublin, entretanto objecto de um gigantesco projecto urbanístico mal concebido e gerido, e actualmente uma cidade satélite de Dublin – um espaço urbano, como o texto sugere, sem uma



Os Nossos Dias Poucos e Desalmados (fotografia de ensaio)

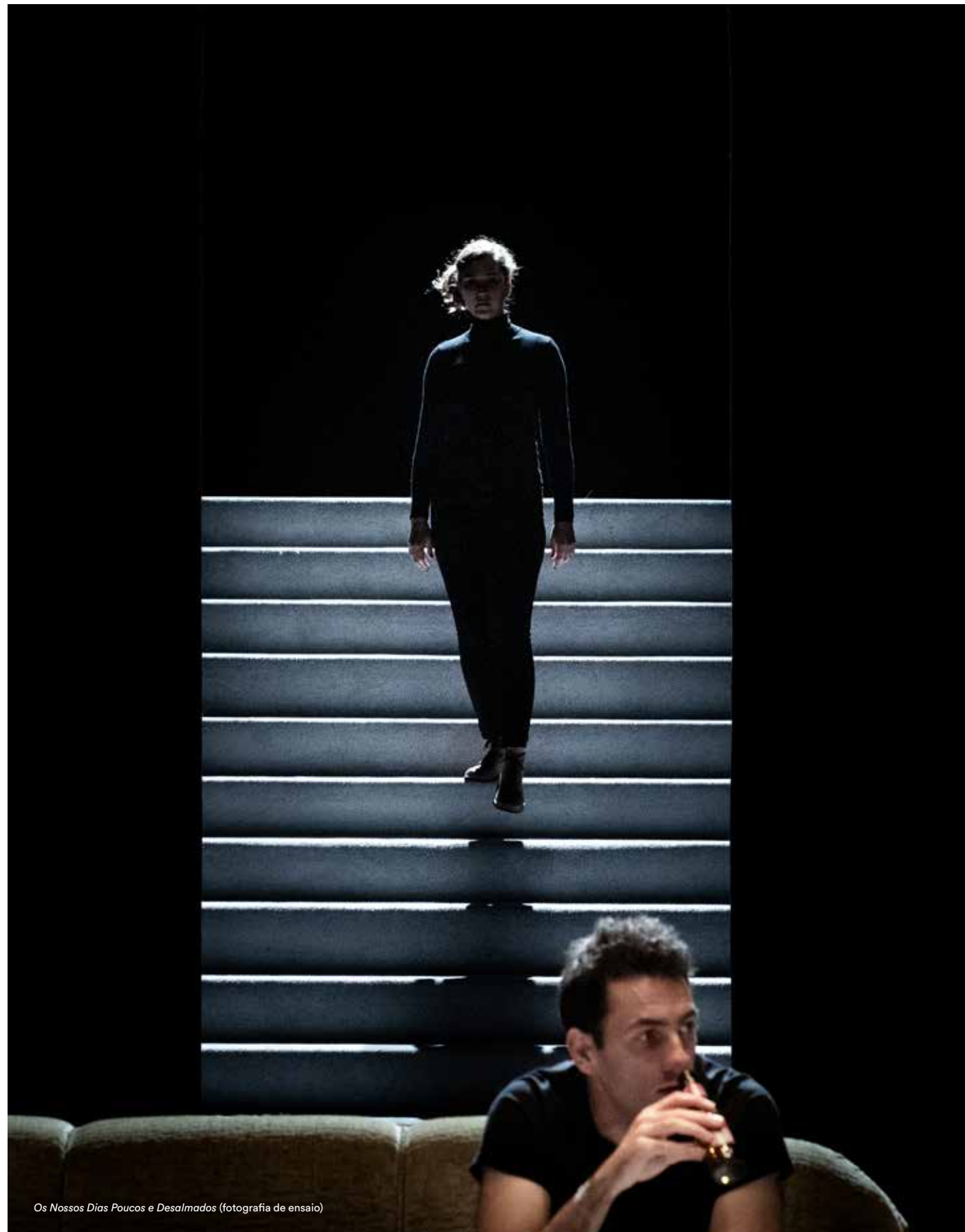
qualquer identidade para lá do “extremo norte do descampado”, das “traseiras dos apartamentos”, das “lojas novas”, do “parque de estacionamento” ou do “Videoclube Vendetta”, em total oposição com o espaço da cidade de Dublin, que surge referida através de algumas das suas ruas boémias como Lime Street e Dame Street.

A resposta de Francisco Luís Parreira ao desafio de traduzir *Howie the Rookie* pautou-se pela manutenção desta geografia urbana, preterindo a tentação domesticadora e acreditando na recriação dessa voz que O’Rowe atribui à sua Tallaght nativa, através da exploração, em língua portuguesa, de um registo urbano hiper-realista que a criação dramática portuguesa contemporânea só timidamente tem explorado.

As referências culturais mais recorrentes da peça são cinematográficas – Bruce Lee, John Woo, Tarzan, Johnny Weissmuller, John Wayne, Matt Dillon –, estendendo-se

inclusive aos peixes beta, “os peixes lutadores chinocas”, que constituem o núcleo de uma das narrativas e funcionam como uma subtil remissão para uma das imagens mais marcantes do filme *Rumble Fish*, 1983, realizado por Francis Ford Coppola e protagonizado por Matt Dillon, estilizada evocação, num preto e branco só rompido pela cor dos peixes, de uma juventude rebelde e sem causas. Como Mark O’Rowe confessava numa entrevista: “Os vídeos surgiram quando eu tinha 13 anos. Por isso, eu cresci a ver filmes de terror, de canibais e de *kung fu* – *I Spit on Your Grave* e esse tipo de coisa. Na verdade, só os víamos pelo lado sanguinolento dos efeitos especiais. *Nightmare in a Damaged Brain* estava tão cortado pelos censores que éramos obrigados a imaginar o que teria acontecido nas cenas cortadas. Acho que tudo aquilo mantinha os nossos cérebros em funcionamento.”

Em finais de Agosto de 2002, a mesma equipa que havia criado *Agá o Piolho* dois anos antes estreou no âmbito do festival Citemor aquela que fora a peça seguinte do dramaturgo irlandês, *Made in China*. Numa recensão da produção original, estreada a 5 de Abril de 2001 no Peacock Theatre, em Dublin, a crítica de teatro Karen Fricker insistia numa caracterização do universo dramático de Mark O’Rowe através do recurso a referentes cinematográficos, à qual acrescentava uma mais presciente observação sobre o sentido do real nas peças do dramaturgo, importante para se perceber a relativa facilidade da sua transferência cultural: “Tal como já acontecia com *Howie the Rookie*, O’Rowe brinca em *Made in China* com as nossas expectativas relativamente à localização. Embora ele tenha escrito a peça num dialecto de Dublin perfeitamente reconhecível, nunca faz nenhuma referência directa a espaços da cidade. Os nomes das personagens



Os Nossos Dias Poucos e Desalmados (fotografia de ensaio)

e uma brincadeira em torno do *designer* John Rocha são as únicas referências irlandesas concretas que se encontram na peça.”

Francisco Luís Parreira via o seu labor mais uma vez reconhecido, aproveitando para esclarecer que entrevistara diversos miúdos de 16 anos para se inteirar melhor das expressões mais utilizadas: “O calão é actual, mas possui algumas expressões antigas. [O texto original é] muito complicado, não tanto na linguagem, mas sobretudo no seu ritmo e velocidade, com umas frases que não acabam, outras que voltam atrás...”

O mais recente *Ossário* (*Crestfall*, 2003) levava a assumida atracção do dramaturgo por histórias sombrias e por narrativas de violência a fascinantes extremos, forçando a sua linguagem dramática a um renovado desafio expressivo. Nas palavras do próprio O’Rowe: “É uma história sobre um lugar ficcional na Irlanda, uma pequena cidade da qual, parece-me, toda a bondade desapareceu e quaisquer transacções, sejam elas físicas, comerciais ou emocionais, acontecem a um nível violento e desalmado. É quase como uma cidade de fronteira, sem lei, e é a história de três mulheres diferentes ao longo de um período de seis horas, e é basicamente sobre esse pequeno vislumbre de bondade, a tentativa de sobreviver num lugar completamente desalmado e perdido.”

Na realidade, o mundo convocado em *Crestfall* expõe e exhibe as mais extremas manifestações da depravação humana, numa narrativa veloz e fragmentada, marcada por encontros sexuais violentos, episódios de bestialidade, de tortura e de confrontos sangüinários, narrados por três mulheres – Olive Day, Alison Ellis e Tilly McQuarrie – e vividos por uma multiplicidade confusa de personagens, que incluem um chulo cruel, um marido infiel, um *gangster* e diversos outros “fantásticos” marginais. A história que emerge do cruzamento das três narrativas criadas por O’Rowe – dramaticamente expressivas da experiência e da sensibilidade de cada uma destas mulheres – atinge proporções quase épicas, confirmando a capacidade particular da linguagem do dramaturgo para funcionar como motor da intriga, alternando a mais pura abjecção com a evocação poética, o brutal com o humorístico, o jogo lúdico das palavras

com a expressão mais pungente. O resultado é a versão grotesca de um perturbador fresco humano, fruto da acção de um conjunto popular de referências formativas – pense-se na dimensão mais sangrenta e na liberdade narrativa de uma cinematografia que pode ir de Dario Argento a Quentin Tarantino –, transfiguradas por uma singular sensibilidade às potencialidades expressivas do teatro. Há nestes poéticos fluxos discursivos, marcados por uma fragmentação quase estenográfica, e no desafio de concentração teatral que propõem, algo próximo da radicalidade experimental beckettiana, embora aqui compensada por uma expressividade mais carnal e violenta.

Espectáculo produzido pela ASSÉDIO, *Ossário* foi apresentado exclusivamente na cidade do Porto, no Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal. A produção prolongava a atenção da companhia à dramaturgia contemporânea, particularmente a de expressão inglesa, com destaque para a irlandesa, sendo este o sexto texto irlandês produzido por aquela companhia portuense. Merece ainda registo a audácia da proposta cénica, na qual se pode ler, retrospectivamente, a antecipação da incursão, em 2006, pelo território dos “dramaticulos” beckettianos, com os espectáculos *Sobressaltos* e *Todos os que Falam*. Uma vez que o objectivo era, como então declarava o encenador João Cardoso, o de “colocar as actrizes numa situação quase estática e deixar as imagens que o texto convoca viver um pouco por si”, a solução foi a de dispor as três personagens em três compartimentos separados. A opção fazia-se também, de algum modo, eco das observações do próprio dramaturgo sobre aquela sua nova peça, quando comparada com as suas anteriores experiências dramáticas: “É muito mais teatral no modo como o discurso é dito, a linguagem é muito mais depurada e toda a peça se desenrola como que baseada em ritmos poéticos, quase como se fosse recitada.”

A opção figurativa foi, assim, claramente a de privilegiar o projecto monológico de O’Rowe, acrescentando-lhe, talvez, uma maior abstracção, não obstante a manutenção dos referentes irlandeses da peça a nível da tradução. Contudo, tal como já acontecia nas duas peças anteriores, o número desses referentes é relativamente escasso e a

sua importância dramática parece estar sobretudo ao serviço da ficção muito peculiar criada pelo dramaturgo, mais interessada no exagero hiper-realista do que no retrato de qualquer realidade social e cultural concreta. Além disso, mais uma vez, os principais esforços e preocupações da tradução parecem ter-se voltado para a recriação da linguagem altamente estilizada que se vinha tornando a marca do dramaturgo.

As traduções das peças de Mark O’Rowe realizadas por Francisco Luís Parreira não parecem ter procurado tanto reproduzir o sociolecto original da Tallaght do dramaturgo, tendo antes apostado na criação de uma linguagem capaz de ser reconhecida simultaneamente como expressiva de uma certa “marginalidade” e de uma ousada poeticidade. Um efeito conseguido através de cuidadas escolhas vocabulares, mas também através de um registo assumidamente fragmentado, que recria o espírito, o humor, a energia, o ritmo e também a dimensão mais sombria dos textos originais. Ao fazê-lo deste modo, e sem recorrer a mais globais exercícios de adaptação daquelas ficções a contextos portugueses, Francisco Luís Parreira conseguiu universalizar os ambientes, as situações e as personagens, tornando-as acessíveis e relevantes para um público português, sem comprometer a sua alteridade cultural e ficcional, amplamente relativizada por uma série muito ampla de referências mais globais.

* Montagem de excertos de “Novas urbanidades, distintas ruralidades: Conor McPherson, Martin McDonagh, Mark O’Rowe (e Enda Walsh)”. In *Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: Afrontamento, 2009. p. 473-539.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Os Nossos Dias Poucos e Desalmados

Our Few and Evil Days (2014)
de **Mark O'Rowe**
tradução
Francisco Luís Parreira

encenação
João Cardoso
cenografia e figurinos
Sissa Afonso
desenho de luz
Nuno Meira
Filipe Pinheiro
desenho de som
Francisco Leal
António Bica
vídeo
Fernando Costa

interpretação
Ângela Marques Margaret
Catarina Gomes Adele
Paulo Freixinho Michael
Pedro Frias Gary
Pedro Galiza Dennis

produção
TNSJ

A banda sonora inclui o seguinte tema:
Dream 3 (in the midst of my life)
de **Max Richter** (do álbum *Sleep*)
interpretação
Ben Russell (violino)
Yuki Numata Resnick (violino)
Max Richter (piano)
Deutsche Grammophon, 2015

dur. aprox. **2:10**
M/14 anos

Estreia

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Língua Gestual Portuguesa
24 nov dom 16:00

Conversa pós-espetáculo
22 nov

Na cicatriz

João Cardoso

No momento em que escrevo, estou em pleno processo de erguer este edifício, só possível porque, para além do acolhimento de dois espectáculos e de uma leitura encenada por parte da ASSÉDIO, da edição de um livro com vários textos do autor, num ciclo de homenagem a este incontornável e singular dramaturgo do nosso tempo, o Teatro Nacional São João assumiu também produzir a estreia absoluta em Portugal de *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*.

Apesar de ser um autor que me é familiar – esta é a quarta vez que enceno Mark O'Rowe (!) –, *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados* é um texto verdadeiramente singular pela estrutura, que desta vez não é monologada e, tal como em *Made in China*, é dialogada: diálogos por vezes frenéticos, pontuados de silêncios inquietantes ou de sussurros inaudíveis que o público não pode perceber...

Encaro este texto como o desafio de cumprir a estranheza que vai nascendo à medida que se vai desenrolando o “drama familiar”, de personagens cada vez mais ambíguas, de uma história em que a verdade é cada vez mais insondável, em que a humanidade dolorosa ou maldosa ou vitimadora se funde e nos confunde, e por fim nos larga, atormentados...

Tal como nas outras peças de O'Rowe, optámos por uma cena minimalista, despida ao máximo, que amplia, deste modo, o espaço dado à leitura aberta de um tempo e de um lugar possíveis e próximos de nós.

Também aqui, tanto pela natureza da escrita, ampla e surpreendente, que caracteriza O'Rowe (e que Francisco Luís Parreira, uma vez mais, soube traduzir com a mestria capaz de nos fazer esquecer que as palavras que ouvimos já tinham sido escritas...), como pela carga humanamente pungente, onde o quase absurdo acentua um realismo cru a que este autor nos habituou, defrontamo-nos com uma ficção que não é possível pôr em cena sem fazer sangue, sem nos emocionarmos, sem terminar alguns ensaios no silêncio de quem passou por um caminho desconhecido...

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.





Made in

China

Made in China (2001)
de Mark O'Rowe
tradução
Francisco Luís Parreira

encenação
Pedro Frias
desenho de luz
Nuno Meira
espaço cénico e figurinos
Sissa Afonso
sonoplastia
Francisco Leal
produção executiva
Marta Lima

interpretação
João Cravo Cardoso Kilby
Manuel Nabais Hughie
Pedro Quiroga Cardoso Paddy

produção
ASSÉDIO

estreia **11Out2017**
Sala de Bolso (Porto)
dur. aprox. **2:00**
M/16 anos

Aguentar-se à bronca

Pedro Frias

Made in China (2001) é o quarto texto do autor irlandês Mark O'Rowe a ser levado à cena pela ASSÉDIO. Inicialmente, a minha viagem começa enquanto ator, no texto *Sarna* (*Howie the Rookie*), um monólogo, crescente e detonador, dirigido por João Cardoso, que agora me desafia a encenar três jovens atores em potência, em mais um texto do mesmo autor.

Os textos de Mark O'Rowe têm esta capacidade: a de nos transportar para universos de uma realidade urbana, brutal e tremendamente masculina, mas também carregada de um humor corrosivo, com uma linguagem crua e violenta, aqui refletida na tradução de Francisco Luís Parreira.

“Atiras-te de cabeça, caralho, aguentas-te à bronca.”

Ao desafio que é encenar um espetáculo de teatro, juntei o grande prazer de dirigir atores, em particular este trio, que agarrou – com unhas,

dentes, criatividade e a força inimitável da juventude – este desafio.

Porque, neste lugar, me considero antes de tudo ator, vi-me a cada momento no palco com eles, na pele deles, e que imenso privilégio é integrar um elenco tão disponível, intenso e talentoso, que em cada dia se excedeu um pouco mais naquilo que são as suas capacidades artísticas e até ao limite das suas capacidades físicas.

Atirei-me de cabeça e aguento-me orgulhosamente à bronca deste meu esquadrão!

Texto escrito para o programa de sala da estreia do espetáculo.





Sarna

Fantasma à procura do seu corpo

João Cardoso

Depois de *Ossário* (*Crestfall*) e *Terminus*, *Sarna* (*Howie the Rookie*, 1999) é o terceiro texto de Mark O'Rowe que produzimos – porque são textos que, tanto pela sua linguagem verbal como imagética, nos seduzem, textos que têm como que uma energia própria, que nos transporta para os universos absolutamente marginais que o dramaturgo tão bem evoca e retrata.

A estrutura monologada permite um desenvolvimento da história focada a partir do ponto de vista de cada uma das personagens, como se o tempo teatral nos retardasse as ações e nos permitisse entrar de um modo mais profundo nas suas narrativas.

O ator, que optámos fosse somente um a fazer as duas personagens, desafia-se na construção de dois momentos distintos, dando-nos, em cada um deles, as peças necessárias do *puzzle* que constitui esta história.

Ao espectador, conferimos o papel de confidente/testemunha/depositário dessas memórias. Num espaço minimal, pondo a nu o jogo teatral e o virtuosismo do ator, o espetáculo apresenta-se

simple e sem ilusões, colocando à vista estes dois fantasmas à procura do seu próprio corpo. O cómico e o dramático, em alternância constante, surgem numa linguagem inspiradamente reinventada por Francisco Luís Parreira, a que Pedro Frias deu forma, com a versatilidade, a disponibilidade e o talento que um repto como este exige.

Texto escrito para o programa de sala da estreia do espetáculo.

Howie the Rookie (1999)
de **Mark O'Rowe**
tradução
Francisco Luís Parreira

encenação
João Cardoso
espaço cénico e figurinos
Sissa Afonso
desenho de luz
Filipe Pinheiro
banda sonora
Francisco Leal
produção executiva
Marta Lima

interpretação
Pedro Frias *Howie Lee, Rookie Lee*

produção
ASSÉDIO

estreia **2Dez2016**
Sala de Bolso (Porto)
dur. aprox. **1:45**
M/16 anos

Terminus, Ossário

A nossa brutal imaginação

Sara Barros Leitão

Era um dia de semana, hora de almoço, eu estava num café movimentado a comer uma sopa e um rissol, entre trabalhos. Era um daqueles cafés em que todas as mesas estão ocupadas apenas por uma pessoa. O balcão está cheio de pessoas sozinhas, a almoçar o prato diário a cerca de 20 cm de desconhecidos. Por isso, é daqueles cafés que precisam de ter, pelo menos, três televisões, todas ligadas em canais diferentes. O objectivo é fazer-nos esquecer que estamos completamente sozinhos num lugar cheio de gente. O barulho dos funcionários a gritar pedidos para a cozinha, as chávemas a baterem umas nas outras antes de irem para a máquina, a caixa registadora, o som do moinho de café, torna o silêncio de cada cliente mais suportável. Com todo o ruído instalado, começa-se por pôr o som de uma das televisões um pouco mais alto. Depois, tem de se subir o som da outra. Depois, o som da terceira, e mais um pouco o da primeira, porque agora já não se ouve assim tão bem.

Leituras

Terminus (2007)
Crestfall (2003)
de **Mark O'Rowe**
tradução
Francisco Luís Parreira

direção
Sara Barros Leitão

com
Joana Carvalho
João Cravo Cardoso
Maria Teresa Barbosa
Sara Barros Leitão

produção executiva
Marta Lima

coorganização
ASSÉDIO
TNSJ

dur. aprox. **1:00**

entrada livre

Quem entrasse agora no café, teria de fazer um esforço para perceber que nenhuma das pessoas que ali estão sentadas está a conversar. O som é completamente artificial, para nos esquecermos de que estamos a meio de um dia de trabalho, sozinhos, agarrados ao *email*, a alimentarmo-nos apenas para conseguir trabalhar mais.

Foi nesse momento que começou o Telejornal. A notícia de abertura eram as manifestações em Hong Kong e a sua escalada de violência. O jornalista apresentou a notícia que iríamos ver a seguir de forma neutra, imparcial, dizendo apenas qualquer coisa como: "A violência é cada vez maior. Esta madrugada foram esfaqueadas mortalmente três pessoas num centro comercial. Uma pessoa terá perdido uma orelha, que terá sido arrancada à dentada por outro manifestante." Parei de comer e olhei para cima. Aquela descrição tinha-me convocado, era impossível não dar atenção. Mas o que aconteceu a seguir foi completamente inesperado. Ao ouvir a descrição, é evidente que o meu cérebro imaginou o terror que aquelas pessoas terão sentido. A minha natural empatia fez-me imaginar o que seria estar num lugar com aquele nível de violência. A imagem que formei na minha cabeça de alguém a arrancar a orelha a outro, à dentada, deu-me, por segundos, a volta ao estômago. Fui obrigada a pousar o rissol e obriguei-me a engolir o que já estava a mastigar. Apesar disto, quando o pivô parou de falar e passou para a notícia propriamente dita, não esperava ver o que vi. O que ele acabara de descrever foi mostrado em imagens durante vários minutos. Eram cerca das 13:03 quando um canal aberto passou imagens de vídeos amadores de telemóveis com pessoas a serem esfaqueadas num centro comercial. As três pessoas esfaqueadas morreram e, no vídeo, conseguimos ver o momento em que o olhar de uma delas se apaga. Uma morte real, quase em directo, à hora do almoço. A seguir, passam para outro vídeo, em que se vêem outras três pessoas no chão, completamente engalfinhadas, cabelos a serem arrancados, murros, pontapés, e sim, vemos claramente uma delas a arrancar

uma orelha à outra. Mais uma vez, quase em directo, à hora de almoço. Não sei bem quanto tempo as imagens duraram porque, de repente, metade do café estava a olhar para mim. O barulho era cada vez mais alto, eu era o centro das atenções porque tinha acabado de vomitar para cima da sopa e do rissol.

Penso que muito do que aconteceu naquele dia de semana se assemelha à escrita de Mark O'Rowe, em particular aos universos de *Terminus* e *Ossário*. Apesar de existirem três personagens em cada uma dessas obras, e apesar de, em termos de encenação, elas até poderem habitar o mesmo espaço, a verdade é que todas estão completamente sozinhas. A estrutura é uma acumulação de longos monólogos, quase todos com mais verbos do que adjetivos. São monólogos que nos obrigam a acompanhar o relator por caminhos que nunca percorreríamos. Fazem-nos testemunhas de crimes que provavelmente denunciaríamos, não sem antes vomitar no local. São um confronto com uma violência pública que tentamos ignorar e uma violência interna que recusamos ter.

Se, por um lado, o ritmo, o tom, a linguagem, reclamam que o corpo dos actores seja presente e implicado, por outro, há um universo trágico que nos chega não só pela brutalidade da cena, mas que também se poderia assemelhar à tragédia na sua acepção mais clássica. Cada uma destas personagens-pessoas-comuns, que habitam os subúrbios e que apanham o mesmo autocarro que nós, podia ser uma Medeia, uma Clítmnestra, ou qualquer personagem trágica. Personagens que perpetram os mais violentos crimes, que os testemunham, ou dos quais são vítimas. Mas, tal como na tragédia, é através da descrição dos acontecimentos, e não da sua representação em palco, que percebemos quão brutal é a nossa imaginação.

A encenação de uma leitura destes textos é, sem dúvida, um exercício de escuta. Depois de tantas imagens que nos assombram às horas de refeição, a sua ausência faz-nos perceber que as conhecemos melhor do que achamos.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Do prazer negativo

Francisco Luís Parreira

Das seis peças de Mark O’Rowe já representadas, só duas não foram ainda levadas à cena entre nós: *Anna’s Ankle* e *From Both Hips*. O ainda jovem autor irlandês parece ter a seu crédito a simpatia do palco nacional. Essa simpatia também tem sido expedita e é decerto uma singularidade significativa que se aplique a apresentar os seus textos pouco tempo decorrido sobre as estreias originais. Esta regra é de novo verificada com *Terminus*, de 2007, na mediação do qual é já possível não apenas determinar o modelo invariante do teatro de O’Rowe, como também detectar o princípio de variação com ele consistente.

O’Rowe é, antes de mais, um cultor do monólogo. Com a excepção de *Made in China*, a única peça dialogada, os seus textos são especialíssimas explorações dessa forma dramática, de que constituem uma das mais interessantes realizações contemporâneas. Em *Terminus*, como nas suas predecessoras, diferentes vozes enunciam as faces de uma narrativa poliédrica, cujo fio é reconstruído na contiguidade ou justaposição dos pontos de vista representados. Porém, o empenho das vozes na narrativa é apenas subordinado. Menos do que narrar, elas parecem interessadas em agir. Aquilo que primeiramente nos dão a ouvir, e aquilo que, por assim dizer, lhes permite aceder à dignidade do monólogo, é sempre uma particularidade de carácter, de circunstância ou de biografia que elas enunciam no mesmo momento em que a agem (ou ela as faz agir). Nada de novo, até aqui. No entanto, não é essa a matéria do monólogo. É antes o modo como essa particularidade se entrega a um domínio de acção já incondicionado, no qual as personagens parecem desconhecer a potência das circunstâncias a que se submetem. Esse domínio é sempre, ao mesmo tempo, o domínio de revelação de um mal impessoal, difuso, preexistente, que não conhece outra forma de actualização que a narrativa, que necessita mesmo das narrativas pessoais para ganhar consciência de si.

A sucessiva aproximação dos monólogos, o seu encontro sempre catastrófico, dá forma final a um

mal transpessoal que convoca as personagens como se se tratasse de membros estropiados à procura da sua reunião num corpo único. Essa consanguinidade na catástrofe, essa impossibilidade de viver beneficentemente em unidade, constitui, poder-se-ia dizer, o tema essencial de O’Rowe. Não admira assim que, do ponto de vista dos temas “exteriores”, o seu teatro proponha um repertório de deformidades físicas, de nascimentos monstruosos, de coitos abjectos, de mortes humilhantes e irredimíveis. Há aí, no entanto, um apelo mitológico. Uma das personagens de *Terminus* acredita que todo o mal que fez acabou por engendrar o bem. A realização do bem não pode ser pensada enquanto não se complete a figura do mal absoluto, enquanto este permanecer na sombra. Trazer à luz o mal absoluto, assim, é a condição para que sobrevenha o contorno ou contraste a partir do qual medir a expectativa da redenção. Este paradoxo actualiza, no plano moral – será difícil encontrar um teatro tão moral como o que aqui nos ocupa, mesmo que isso contrarie as suas intenções –, aquilo que, no plano da experiência estética, em finais do século XVIII, se chamou o “sublime”.

Há sempre no sublime qualquer coisa de um “prazer negativo”, porque ele é sempre atractivo e repelente. Esferas de experiência que se encontram separadas ou às avessas encontram na obra sublime a formulação da sua concórdia comum. É precisamente em vista deste seu carácter ambivalente que o sublime só pode ser experimentado na forma de uma perplexidade. Vivendo desta perplexidade, o conto gótico ou de horror, por exemplo, era uma violação deliberada do pacto de bom gosto que então se estabelecera entre a obra de arte e o seu usufruidor, e uma tentativa de restituir à arte o poder terrorífico que ela perdera à entrada da Idade Moderna. Mas o pacto permanece e O’Rowe, segundo parece, também se propõe rompê-lo. Onde o gótico introduzia a ruína ou o vampiro, O’Rowe não hesita em introduzir a perversão sexual e o *gore*. Mas a violência de O’Rowe não quer ser um padecimento incurável, e nela há sempre um apelo ao reconhecimento,

a uma mediação que defenda o espectador de se aventurar, com repugnância, em terreno desconhecido. No caso, é a cultura popular urbana (quer dizer, mediática) que preenche esta função e confere aos textos a sua dobra auto-paródica (esta é, conversamente, um modo de forçar essa cultura a dar conta de uma virtualidade sinistra que ela tende a manter oculta). A história de vingança em *Made in China*, por exemplo, gravitava em torno do culto dos filmes de *kung fu*, e era na observância das suas regras que as personagens morriam. Em *Terminus*, a memória dessa cultura é elevada ao prestígio inédito de uma fonte de ficção. Assim, toda a história que envolve a alma em busca do corpo danado tem o seu alimento explícito na mitologia e na imagética do *anime* japonês. Em particular, o “corpo de vermes” traslada para Dublin os monstros imaginados pelo cineasta Miyazaki na extraordinária animação *A Princesa Mononoke*. Por outro lado, na personagem masculina que aspira a redimir-se pelo canto, creio ver ou o espelhismo da conhecida série *O Detective Cantor* ou o eco da comoção causada no Reino Unido pela prestação do jovem Potts, o vencedor improvável de um concurso televisivo para talentos incógnitos.

Outro traço distintivo de O’Rowe é o da linguagem. Quando pela primeira vez estreou entre nós um texto seu – *Agá o Piolho (Howie the Rookie)*, Artistas Unidos, 2000 –, logo a notificação jornalística do espectáculo (evito a expressão “crítica teatral” por suspeitar de que carece entre nós de referente) difundiu a portentosa tese de que O’Rowe “fazia lembrar” Joyce. Eis uma daquelas simplificações que formam o casulo de que, misteriosamente, vem depois a despontar a borboleta da percepção geral. É evidente que a associação era facilitada (ou apressada) pela nacionalidade comum, e que a expressão “fazer lembrar” nada tem a propor à inteligência. A única afirmação substantiva – a de que O’Rowe não é Joyce e só assim pode “fazer lembrá-lo” – permanecia impensada, bem como a natureza específica do seu teatro. No entanto, mesmo as simplificações falam.

Esta, em particular, seria legítima se se referisse ao facto de, nos últimos sessenta anos, não haver monólogo, em particular no universo anglófono, que não beba do manancial oferecido pelo monólogo de Molly Bloom, com que Joyce encerra o *Ulisses*. Mas isso é válido universalmente e, como tal, imperceptível para o comentário jornalístico. No seu modo incipiente, dava-se ali conta de outras coisas. Em primeiro lugar, de uma especial aptidão do teatro de O’Rowe para se colocar fora das fronteiras de qualquer reconhecimento positivo, em cuja ausência um autor ou é “inclassificável” (enunciado falacioso, uma vez que todos os autores o são) ou tem de ser remetido para o que já se conhece, mesmo que mal. Mas sobretudo, segundo creio, dá conta daquele elemento de impacto que, nas condições concretas de um serão teatral, gera a primeira relação com um texto de O’Rowe e a cuja apoteose, superficialmente, é costume associar Joyce.

Trata-se da evidência de que a concepção e a organização da matéria dramática, por parte de O’Rowe, se colocam no plano mais primário e incondicional de um verdadeiro experimento linguístico; por outras palavras, que a matéria dramática é toda ela comandada pelo imperativo de pensar novas possibilidades expressivas e comunicativas. Um dos resultados deste experimento é a estranha impressão de que ninguém fala como as personagens de O’Rowe, nem no teatro, nem na vida. O seu jargão não se encontra em parte alguma, e mesmo o facto de integrar um léxico oral conotado com as ruas de Dublin é enganador. Muitas vezes o registo é erudito ou literário, e a sua afectação a personagens de baixa extracção social não pode ter outro efeito que paródico. A percepção correspondente é talvez a da inverosimilhança, mas contentarmos-nos com ela seria redutor. Na microescala da deixa ou do parágrafo, o que se torna patente é o princípio de contaminação de que vive a linguagem de O’Rowe. Ele é também perceptível noutras escalas. Por exemplo, todas as personagens falam uma mesma linguagem, a qual invade

todas as situações existenciais, por muito distantes que sejam. Transmitindo-se de monólogo a monólogo, ela apresenta-se como aquela linguagem pletórica, desdenhosa, empenhada na expressão completa dos seus meios, com que o mal, segundo dizem, legisla no seu império.

Texto incluído no programa de sala da estreia de Terminus (2008); escrito de acordo com a antiga ortografia.

O chute da linguagem

Conversa com Mark O'Rowe.
Por Cormac O'Brien.*



Os Nossos Dias Poucos e Desalmados (fotografia de ensaio)

Cormac O'Brien Começamos pela sequência de eventos que transformou Mark O'Rowe, um homem comum de Tallaght, em Mark O'Rowe, o premiado dramaturgo: pode falar-me disso?

Mark O'Rowe Tive uma educação normal de classe operária, sem artistas ou, na realidade, qualquer interesse em arte no seio familiar, mas eu gostava de ver filmes de artes marciais e tinha também um amor especial pela literatura de horror; em boa verdade, foi tudo o que li durante algum tempo, mas suponho que me cansei disso e ascendi a leituras de maior maturidade; os clássicos, Shakespeare, tudo o que sabia ser

importante ler, eu lia. Da mesma forma, as minhas escolhas de filmes tornaram-se mais sofisticadas. Quando agora penso em entrevistas que dei quando comecei a escrever, e quando falava sobre esses interesses iniciais, sinto que me forçava um pouco a enfatizá-los, referindo os filmes de *kung fu*, etc., porque eram uma conveniente conexão com a violência no meu trabalho. A constituição de qualquer artista deriva de centenas de fontes diversas, mas tende-se a apor-lhe uma narrativa simples. Talvez eu próprio tenha eventualmente sido um pouco cúmplice nisso.

Quando se pensa no que se via na televisão na altura em que se tornou conhecido, no fecho dos anos 1990, início dos 2000 – Os Sopranos, os filmes de Guy Richie e Tarantino –, é natural que as pessoas facilmente fizessem esse tipo de ligações.

Sim. Mas depois aparecem essas comparações, que são francamente redutoras. No princípio, sentia-me de certo modo feliz por dizer que essas ligações existiam, mas mais tarde, ao olhar retrospectivamente para o meu trabalho, pensei, “Isto não é exatamente verdade”, ou “Isto é apenas uma pequena parte da história”. Será que estes são

os únicos critérios culturais existentes quando se inclui um revólver ou um ato de violência numa história? Ou será que se pretende reduzir o autor a isso, por outras razões?

Então, nessa altura, não estava apenas a ver filmes, estava a vê-los de forma crítica? Via-os e queria escrever um argumento?

Não, não. Honestamente, só me apercebi de que queria escrever quando comecei mesmo a fazê-lo, e isso só aconteceu mais tarde. É interessante notar que os géneros que me interessavam ver na altura eram aqueles em que a narrativa, o tema, a caracterização, qualquer um dos elementos essenciais do drama, são considerações secundárias. Vemos esses filmes apenas pelas suas qualidades viscerais. Por isso, não, não havia qualquer tipo de empenhamento crítico. Contudo, suponho que quando se lê alguém como Stephen King não se tome consciência disso. Embora nos lancemos na leitura pelo chute do horror ou de outra coisa qualquer, também acedemos a outro valioso material, mesmo que completamente inconscientes dessa circunstância; absorve-se e desenvolve-se um gosto, ou uma necessidade, de uma melhor caracterização ou de maior complexidade e de ideias que a leitura nos dá. E talvez essa carência aumente com o tempo, e portanto, para a colmatar, necessitemos de passar a escritores mais ambiciosos.

Então foi antes uma evolução.

Sim, mas porque eu não frequentei uma universidade, foi autoguiada; um processo autónomo de descoberta daquilo que me interessava, porque eu não tinha um guia.

Pensa que isso o prejudicou como escritor, o não ter ido para a faculdade? Não.

Isso sugere-me a próxima pergunta. Acha que a escrita dramática e de argumento para cinema são competências que se ensinam ou são inatas?

É uma pergunta difícil, não é? Quero dizer, para mim, escrever é como consumir heroína. Não consigo chegar ao fim de cada dia sem ter escrito alguma coisa, por isso há algo em ser-se escritor que se revela como uma dependência do ato em si, do processo. Quando comecei

a escrever, eu imitava escritores que admirava, e não há mal nenhum nisso, em copiar os nossos heróis. Desenvolvem-se aptidões dessa forma, e depois, quando se começa a entrever uma voz própria, pode-se largar mão desses heróis.

Esses escritores-heróis são quase como andaimes?

Penso que sim. Na altura, eu copiava Mamet e Pinter, em especial Mamet; os ritmos, as repetições, as acentuações, a pulsação e os silêncios, o uso de certas expressões, a energia. Lembro-me de, no princípio, tentar escrever várias cenas num estilo parecido, para ver se conseguia realmente escrever diálogos, e depois olhar para o que escrevi e pensar, “Sim, não está mal”. Mesmo assim, acho que o diálogo é algo particularmente difícil de se aprender. Tudo o resto, estrutura, caracterização, trama, pode ser desenvolvido e melhorado. Mas para se escreverem bons diálogos, é preciso ter-se um ouvido natural. Posso estar errado, contudo.

E outras influências? Falou nos clássicos, mais quais especificamente? Mencionou Beckett e consigo ver isso, particularmente quando penso em Terminus e em Play, de Beckett. E fez uma versão depurada de Henrique IV pouco depois de Made in China. Portanto, há todos estes pesos-pesados.

Eram todos, mesmo; Tolstói, Dostoiévski, Dickens, Tchekhov... O policial americano foi uma enorme influência, na verdade, particularmente a escuridão psicológica e a densa trama de James Ellroy, a musicalidade pura da linguagem no trabalho de Elmore Leonard. Depois, aquela qualidade quase bíblica em William Faulkner ou Cormac McCarthy, cujas obras estão perto da poesia, para mim. Também muitos americanos e russos. Shakespeare, com quem só realmente estabeleci uma ligação já tarde (embora o tivesse lido na minha juventude), é uma grande influência hoje. Ele é, na verdade, a maior delas.

Quando escrevi *Sarna*, as influências maiores foram Brian Friel e o seu *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, e as três peças-monólogo iniciais de Conor McPherson, de quem me tinham oferecido uma coleção. Lembro-me de as ter lido e de ter adorado a ideia de um ator subir ao palco e contar uma história, cada frase atraindo um novo pensamento, facto ou noção. Eram obras

brilhantes, que se leem de um só fôlego. Tomei então a decisão de tentar escrever um monólogo e *Sarna* foi decisiva para mim, uma vez que as peças anteriores eram ainda, até certo ponto, imitações – ou não exatamente, mas é verdade que eu não ia até ao fim da linha, não me permitia dar livre curso ao que habitava fundo em mim...

Sentiu-se de algum modo tentado a escrever uma “peça irlandesa”? Com as suas peças anteriores, *The Aspidistra Code* e *From Both Hips*, tentou encaixar numa tradição que sentia ter de integrar para ter sucesso na Irlanda?

Sim. Ou talvez não tanto assim, mas houve da minha parte uma análise dos novos trabalhos que estavam a ser encenados na altura, e interoguei-me por que razão o meu não podia ser mais assim. *From Both Hips* e *The Aspidistra Code* eram comédias policiais, misturadas com um pouco de Pinter e um pouco de drama *kitchen-sink*, mas eu estava a tentar harmonizar essa mistura e a mantê-la agradável, como as peças que estavam a ser encenadas em meu redor. Portanto, de certo modo, essas peças não eram suficientemente pessoais. *Sarna* foi decisiva nesse sentido porque era mesmo obra minha.

Houve duas coisas que me influenciaram durante a escrita dessa peça. Uma foi *A Quadrilha Selvagem*, o filme de Sam Peckinpah. Para além do seu inquestionável brilho como obra de arte, o que sobretudo me seduziu foi o facto de ser completamente intransigente; sente-se que Peckinpah estava-se nas tintas se alguém ia ou não gostar do filme. Nesse sentido, foi uma influência, particularmente em termos da minha autoconfiança. Essa qualidade “vai-te foder”. Disse para mim próprio que ia seguir por esse caminho. Acho que, antes disso, havia também um receio de autorrevelação; um medo de que, fossem quais fossem as partes de mim reveladas no meu trabalho, estas pudessem ser percebidas como fraquezas, coisas de que me envergonhasse ou algo assim. O que é ridículo, claro. De facto, é a exploração dessas “fraquezas” aquilo que frequentemente cria os momentos que mais mexem com o público.

Mais ainda: enquanto escrevia *Sarna*, estava a ler Beckett, especificamente o romance *Molloy*. E, a meio da leitura, descobri que, enquanto a primeira parte do livro era narrada por Molloy, de súbito havia uma guinada para um ponto de

vista diferente, o de Moran, o detetive privado contratado para o localizar. E pensei, “Oh! Aqui está um ponto de vista diferente, na primeira pessoa, toda uma nova narrativa a meio da história!” Adorei. E decidi, “Vou fazer isso nesta peça em que estou a trabalhar (que, na altura, eu concebia como um *one-man show*). Vou lançar-lhe um segundo narrador”. Depois cheguei ao fim de *Molloy* e descobri que os narradores nunca se encontram e pensei, “Uau. Nem sequer preciso de unir todos os pontos da minha trama. Posso apenas criar uma conclusão temática e metafórica, como Beckett o fez”. Em última análise, quanto ao enredo de *Sarna*, tudo acabou *mesmo* por encaixar, mas perceber que não *tinha* de ser assim reforçou a minha confiança. Também ajudou o facto de o romance ser tão ímpar e singular e, mais uma vez, intransigente. Perguntei-me se a Beckett terá ocorrido a dúvida: “Será que alguém vai aderir a isto?” Mas, claro, quanto mais algo de especificamente nosso houver numa peça, maior a adesão das pessoas. Acho que isso é verdadeiro. De quanto mais fundo de nós as coisas surgem, mais fundo penetram no público.

Então tratou-se de aprender as regras, de modo a perceber que não há regras e que afinal se podem criar as nossas próprias regras?

Em retrospectiva, sim. Mas, na altura, só se pensa, “Oh, vou copiar isto”, ou “Vou tentar aquilo”, ou “Isto talvez seja uma boa ideia”, e escreve-se de forma totalmente intuitiva. Quer dizer, usa-se o intelecto para construir uma história, para que uma coisa conduza a outra, de modo a que tudo faça sentido, mas na verdade o melhor trabalho surge quando a mente consciente e crítica se desliga e escrevemos às cegas, descobrindo o caminho à medida que se caminha. Por isso, sim, esse quebrar de regras de que fala não se atinge de forma consciente.

O seu trabalho tem uma componente dramática forte, ou, para usar um termo académico, performativa. Não é o escritor solitário, a escrever, de luvas sem dedos, numas águas-furtadas, sozinho. Sempre teve consciência disso? Bem, na verdade eu *sou* esse escritor solitário, mas no fim de contas é preciso sair dessas águas-furtadas para poder pôr em palco o que se escreveu. E durante muito tempo, até mesmo à altura de *Terminus*, eu temi e desconfiei

dessa parte do processo, a entrega do texto. Falou há pouco de *Play*. Quis encenar *Terminus* de forma similar, porque estava enredado nas suas rimas internas, mas pensei, “Se der aos atores qualquer margem de manobra, eles dão cabo disto”. Estúpido. Por isso, quis pô-los num espaço confinado, equivalente às urnas de Beckett, e fazê-los representar a peça num estilo impassível que, excluindo tudo o resto, obedeceria às regras de rima e ritmo que a peça, no meu entender, pedia. Mas, depois de duas semanas de ensaios, vi que não estava a resultar. Era horrível – sem vida e hirto. Abandonei esse método e dei a primazia aos atores, apenas os guiava, e descobri nesse processo o que a maioria dos bons encenadores já sabe: o enorme valor da contribuição dos atores, a sua alegria do texto e o domínio da personagem, e acima de tudo a sua imaginação emocional. Esta descoberta aconteceu bastante tarde, e por isso tive de mudar a minha abordagem incrivelmente depressa.

É interessante o que diz sobre essa muito fixa e controlada visão de como Terminus funcionaria em termos de rima, ritmo e movimento, ou falta dele, e depois pensar em Play. Isto porque Beckett tinha uma altura precisa para essas urnas e os atores queixavam-se delas, porque não podiam nem sentar-se nem permanecer de pé. Ao ver Terminus, o que me surpreendeu foi ver quão desconfortáveis os atores pareciam nos seus corpos... mas funcionava. Acrescentava algo à peça, esse desconforto.

É uma boa questão. Acho que a liberdade de representação de que falei há pouco ficava comprometida numa tão estreita área de movimento. A cenografia de Jon Bauser era como uma moldura ou um espelho que tivesse explodido para dentro. Havia superfícies de vidro, geladas, e os atores permaneciam nelas, ligeiramente inclinadas para a frente para os podermos ver. No princípio, pensei, ok, vamos ter os atores de pé durante toda a peça, e o primeiro falaria durante dez minutos, depois o segundo, o terceiro, e depois o primeiro de novo, e assim por diante (havia nove monólogos de cerca de dez minutos cada). Mas, nos ensaios, reparei que, entre monólogos, cada ator tinha de permanecer de pé e imóvel durante vinte minutos, à espera da sua vez. Então fi-los sentar-se entre

monólogos. Por isso, mesmo sendo desconfortável, poderia ter sido pior. Os meus atores foram muito pacientes. Perceberam o conceito da encenação e portanto não se queixaram.

Encenámos *Terminus* no Abbey Theatre, em 2007. Fomos a Edimburgo, e depois a Melbourne, e em seguida embarcámos numa extensa digressão pelos Estados Unidos e Austrália, em 2011. Achei um pouco frustrante que todas as direções dos teatros que nos contrataram tivessem, como é óbvio, contratado *aquela* produção, e por isso, mesmo que o elenco tivesse mudado, com cada ator a trazer para a cena uma nova interpretação (o que foi ótimo), não podíamos mudar nenhum outro elemento; por essa altura, adoraria ter reformulado tudo, ter-lhe dado uma coreografia diferente, encontrado uma outra forma de os atores se moverem em cena, dentro e fora. Adorei a versão original, e o foco conseguido foi incrível, mas fizemo-la por muito tempo. Adoraria encenar uma versão mais aberta, fisicamente mais fluida, para que pelo menos os atores pudessem ir aos bastidores e descansar quando não têm falas.

Quero perguntar-lhe sobre Dublin enquanto influência no seu trabalho: a paisagem urbana, a metrópole como uma personagem em si. Para mim, as suas peças são todas sobre Dublin, mas algures entre a cidade real e uma mais surreal versão de Dublin. Em Terminus, é uma versão de pesadelo. Em Sarna e Made in China, não se trata tanto do centro da cidade mas dos seus subúrbios, transformados em áreas interditas. Ou, então, será que é mesmo Dublin?

É. Em grande parte. *Ossário* é a única peça que não se situa especificamente aí. Nesse caso, quis criar uma espécie de cidade autossuficiente, quase como a de um *western*, com dois hotéis, um bar, etc., mas sem qualquer traço particular. Revi a versão original para o primeiro volume que colige as minhas peças, e acho que esse aspeto está mais claro nessa reescrita. Mas, sim, todas as outras peças se passam em Dublin e concordo consigo. É Dublin, mas é uma versão descomedida e ligeiramente mitológica da cidade. É difícil até para mim dizer o que é...

Está quase para lá de qualquer articulação?

Não tanto assim. Talvez seja apenas aborrecidamente complicado de articular. *Terminus*, a peça mais fantástica de todas, é a mais precisa em termos geográficos. Poderíamos seguir os acontecimentos num mapa: os lugares para onde o demónio voa, a estrada de Cashel a Dublin, a perseguição de automóvel no final, etc. *Sarna* é de certa forma inspirada em Tallaght, onde cresci, mas nenhum dos lugares que as personagens habitam tem um nome real, são todos inventados. Por exemplo: há a Mercy Loop, onde Howie Lee surfa em cima da carrinha, que na verdade se chamava Fortunestown Lane. Ou as “New Shops”, em que as lojas foram construídas com as traseiras voltadas para a frente da rua: isso é uma mistura de um grupo de lojas em Clondalkin com um outro em Tallaght. E assim por diante. Em *Made in China* é mais do centro de Dublin que se trata, mas é uma versão exagerada e inventada da cidade.

Falemos agora de narrativa e de como conta uma história. Disse atrás que, de forma consciente, não tenta encaixar numa tradição mais narrativa do teatro irlandês. Não se vê como um continuador da tradição de O’Casey ou Yeats. Todavia, no tempo da globalização e do capitalismo contemporâneo, será que está a fazer um comentário sobre a identidade irlandesa, de como a Irlanda se está a deslocar para um mundo mais globalizado? Estou a pensar na ideia de materialismo veiculada pelo blusão de Made in China, em que uma coisa material tão pequena pode ter tão grandes ramificações?

Nunca fiz comentários sobre nada, de forma consciente, no meu trabalho. Francamente, esse não é o meu ofício. A propósito dessa tradição irlandesa, posso dizer o seguinte: tendo crescido nos anos 1970 em Tallaght, não havia qualquer tipo de ligação com a cultura irlandesa. Tínhamos a televisão inglesa, e livros e filmes e música de todo o lado *menos* da Irlanda, e por isso quase todas as minhas primeiras influências vieram de outros países. Depois, claro, ao dar-me com pessoas que sabem tudo sobre canções irlandesas ou teatro irlandês, perguntei-me de que diabo estavam elas a falar. Mesmo agora, há ainda muito que não vi ou li. Syngge: vi *O Campeão do Mundo Ocidental* e não percebi nada. Um par de O’Caseys.

Juno and the Paycock. Um amor por estes autores deveria estar no meu ADN, mas não está, na verdade.

Essa é uma questão interessante, o “ter de estar no ADN”, porque é algo sobre o qual eu discordaria, o facto de haver um “ADN irlandês”. Exatamente. Olho para Friel e Murphy, e penso, são ambos génios. Murphy é brilhante, um extraordinário artista, uma inspiração. Mas o meu amor por estes escritores não tem nada que ver com o facto de serem irlandeses. Tem que ver com as suas aptidões como escritores, as visões sobre a humanidade, a dramaturgia e a poesia. O serem irlandeses não entra nessa equação. De facto, focar isso em relação a mim seria negativo.

Passemos à forma como retrata os homens, a masculinidade e a sexualidade. Pode-se talvez falar de “hipermasculinidade”: a ideia de homens rijos e a de que, por exemplo em From Both Hips, são os bons a ser punidos e não os maus. Talvez seja aqui que as pessoas veem uma ligação com Tarantino. Mas alguns argumentariam que esta é uma muito limitada e tacanha versão da masculinidade, que existem, seguramente, muitas mais formas de se ser um homem do que apenas esta versão de rufias. Como responderia à provocação de que este possa ser um perigoso paradigma da masculinidade, em termos da influência social sobre homens jovens?

Não responderia. Essas preocupações estão fora da minha alçada, que é a de escrever a melhor peça que puder. Na altura, a masculinidade deles era o tipo de coisa que precisava de explorar. E, de novo, a comparação com Tarantino é preguiçosa. Eu estava era mesmo interessado em Mamet e em *American Buffalo*; era esse o território em que me queria aventurar. Menos *cartoonesco* e genuinamente mais exploratório. E Pinter, em particular *O Regresso a Casa*.

Os homens em O Regresso a Casa são muito ameaçadores, muito assustadores. Absolutamente, muito intimidatórios.

Será que são mais fáceis de escrever, esses homens? Não se trata tanto de ser mais fácil, mas sim mais natural. Já não o faço tão

frequentemente. Nas minhas duas últimas peças, *Ossário* e *Terminus*, há sobretudo mulheres, portanto deixei de estar tão interessado nesse aspeto como já estive.

No caso da personagem masculina de Terminus, oferece-nos um homem de múltiplas camadas, cheio de problemas de autoestima. Sim, com essa personagem quis explorar o desejo de fama e de aprovação no mundo: um homem com uma incrivelmente baixa autoestima, mas também com uma necessidade de se anunciar, de se realizar ou atualizar através da representação. É por isso que no fim, quando está suspenso no guindaste pelas tripas, ele diz, “Isto vai alimentar-me durante uma eternidade no inferno”, ou coisa parecida, porque isso lhe nutre o desejo, comum a muitos de nós, revelado em programas como *X-Factor*, de ser famoso. Pode-se localizá-lo até a um nível muito primário, em crianças ou bebês, este desejo de que cuidem de nós, de sermos amados. Acho que muito do nosso comportamento tem a sua raiz aí.

É muito interessante que diga que tudo é sobre representação, porque, na minha opinião, nós representamos a nossa masculinidade, damos-lhe corpo pela ação, ela não é conduzida por uma essência interna. E agora diz-me que o homem de Terminus se revela por aquilo que faz.

Não é só a representação. É a representação a ser *testemunhada*. Esta não tem qualquer valor se não houver quem a testemunhe. O diabo deu a este homem uma extraordinária voz, mas quando ele tentou cantar em público não conseguiu, era demasiado tímido. O que não quer dizer que, quando sozinho, não o fizesse. Mas de que serve isso? É preciso um público. É como se nada do que cada um de nós faz tivesse valor a não ser quando alguém o vê, o testemunha, ou pelo menos ouve falar disso. E posso trazer um pouco da minha experiência neste ponto. Era um meio duro, o da Tallaght da minha juventude, e muitos dos tipos com quem me dava eram rijos filhos da mãe, mas eu não, e isso era um grande foco de insegurança para mim. Ou mesmo de vergonha. Estes eram os tipos de quem desesperadamente queria aprovação ou aceitação, mas, aos seus olhos, eu não as merecia. Não conseguia imitar o comportamento deles sem me sentir

desconfortável, e isso deixava-me (como a muitos outros escritores) no papel mais do observador do que do participante. Em retrospectiva, estava sempre tolhido pela ideia das consequências, enquanto estes tipos nunca pensavam nessas coisas; eles apenas *faziam* coisas que lhes assentavam como uma segunda pele, enquanto eu sentia que algo de errado se passava comigo, por não ser como eles. Depois cresce-se e descobre-se que *há* pessoas como nós, com as quais passamos a conviver, e aos poucos sentimo-nos mais confortáveis na nossa própria pele.

Quando comecei a trabalhar em teatro, fiquei genuinamente admirado com a amabilidade e a compaixão de muitos profissionais, particularmente dos atores; houve, em relação a mim, um vigoroso sentimento de aceitação que me surpreendeu.

Mas não se pensa, “Sabes que mais, vou escrever sobre estes rufias”. Apenas se escreve, e o que sair, saiu. É óbvio que o que saiu na altura resultou de coisas que me tinham afetado.

A escrita foi então uma forma de ultrapassar um trauma? Não, porque não se tratava de um trauma.

Apenas uma sensação geral de não pertença, um certo mal-estar. Sim, talvez. Mas também é preciso ter em linha de conta que muitos daqueles que nos influenciam estão a explorar questões similares. Por exemplo, interessei-me por Mamet não pelas suas personagens masculinas, mas pelo som dos seus diálogos. Apenas isso: a poesia. Mas, a par disso, Mamet *também* escrevia sobre rufias, por isso quanto é que, dessa matéria, me contagiou? Homens a matarem-se uns aos outros é a raiz de muitas histórias, desde o princípio da narração, histórias de guerra, de vingança ou afins.

Mas ainda assim, não sei. Muitas vezes questiono quanto do meu impulso para escrever foi guiado por um desejo infantil de me exibir, de ser um rapaz ousado e de dizer, “Vejam como consigo descrever tão bem alguém a ser esventrado”. Quero dizer, surgem-me estas ideias de alguém a ser pendurado pelas tripas ou atropelado por um camião – e esse é o impulso. É como uma criança que diz, “Vê o que consigo fazer, sou capaz de descrever esta coisa terrível!”

Mas depois apercebemo-nos de que é preciso construir uma peça em torno disso, transformar isso numa história a sério, e é aí que se torna necessário explorar ideias mais complexas, para que um sentido narrativo ou psicológico se revele; e cada vez mais sinto que esse tipo de exploração é a parte mais recompensadora do processo.

Escreveu três peças-monólogo e até certo ponto ficou associado a essa forma. Será que a sua escolha do monólogo se baseou no modo como esta forma pode contornar a logística da representação de cenas de sexo e violência em palco?

Sexo e violência, não, porque *podem* ser representados; antes a escala, o ritmo, a variedade de lugares, os elementos fantásticos que simplesmente não se conseguem criar em cena a não ser pela linguagem. Se quero ter um demónio feito de vermes a voar por aí, não preciso de o mostrar. Posso apenas contar isso. Se alguém quisesse fazer um filme a partir de *Terminus*, seria difícil. Seria preciso um orçamento de filme de Hollywood para o tornar convincente. Mas, se se diz, por exemplo, “Era uma multidão de um milhão de pessoas”, imaginamos isso. Em certo sentido, trata-se de descrever...

Essa é a chave: trata-se de ser descritivo, de relatar...

Sim... ou de estimular o público a criar as suas próprias imagens. Na verdade, agora que penso nisso, raramente, ou nunca, se descreve uma *coisa*, porque isso abranda demasiado uma narrativa. Essa foi sempre uma regra minha. Se fal de um carro, não o descrevo. Não digo “um Nissan azul”, porque o que é que isso interessa? Digo um carro e logo a imagem de um surge na nossa cabeça.

Então, trata-se sempre da consciência do que faz surgir na mente do espectador? Sim, mas, mais uma vez, vejo isso agora, na altura fi-lo sem estar ciente de que o fazia.

Voltamos portanto ao instinto do dramaturgo de que falamos no início? Completamente. Alguém disse que, em particular no caso de *Terminus*, haverá sempre uma grande reação visceral ao horror. É possível que haja pessoas no público a tapar os olhos. Mas a quê? Não há nada para ver. O que se passa

é que as palavras estão a fazer o seu trabalho. O espectador já formou uma imagem na sua cabeça.

Quando se contam estas histórias excessivas e radicais talvez seja preciso afastarmo-nos da narrativa do drama irlandês, porque às vezes a história é demasiado excessiva e radical para ser “narrativizada”, por isso precisa de ser relatada.

Bem, na verdade, é tudo narrativa, mas sim, o que sugere é que algumas histórias são descomedidas ou densas demais para ser dramatizadas, e portanto precisam de ser ditas numa forma mais próxima da narração tradicional.

E quanto a estabelecer uma relação de confiança? O espectador tem de confiar em quem está a monologar? Sim, é essencial. O drama, no teatro tradicional, revela-se entre as personagens em cena, enquanto num monólogo ele surge entre o intérprete e o público, e por isso é preciso que o público se comprometa a ser a segunda personagem, aquela que escuta. Se isso não acontecer, não resulta. Quando fizemos *Ossário* no Gate Theatre, o público em geral não gostou...

Talvez essas reações negativas tivessem mais que ver com o espaço, a sala. Quando se vai ao Gate esperam-se certas coisas e Ossário não se encaixava em nenhuma delas.

Sim, pode ter sido isso, mas só em parte. Uma das razões por que a reescrevi anos mais tarde foi o facto de, quando tive de a reler para que integrasse uma coleção das minhas peças, ter reconhecido nela certos impulsos desonestos que não podia mais apoiar.

E aqui voltamos à questão da confiança. Qualquer artista enfrenta o problema da autoconfiança, o que pode ser altamente benéfico ou prejudicial, dependendo do respetivo nível ser alto ou baixo em determinado momento. O meu era muito baixo quando comecei a escrever esta peça, e lembro-me de ter pensado: “Ok, esta vai ser a peça mais cruel, sinistra e violenta que eu puder escrever; será desprovida de humor ou de humanidade e será essa a sua razão de ser.” Mas isso eliminou qualquer potencial de conexão, qualquer relação de confiança com o público, e por isso a peça era como um ato de agressão. Apesar disso, os atores foram capazes

de aceder a (ou talvez de gerar) muita da humanidade que lhe faltava, mas mesmo assim a peça ainda era sufocante para o público. Na minha insegurança, isso foi uma espécie de mecanismo de defesa, como se dissesse, “Se não gostarem, tudo bem – não é suposto gostarem”. Acabei por vedar qualquer ponto de identificação ou contacto.

Acha que o facto de ter sido a sua primeira peça com uma distribuição exclusivamente feminina interferiu no processo?

Não, isso não interferiu em nada. Mas foi a primeira vez que eu disse, “Vou fazer algo de definitivo, totalmente cruel e imperdoável”. E assim surgiu uma obra experimental. É um pouco injusto falar desta forma sobre a peça, porque a produção era enérgica e o empenho das atrizes, para não falar da sua coragem face ao tipo de reações adversas do público, foi realmente inspirador.

Pergunto-me quanto disso terá contaminado Terminus, porque é uma peça incrivelmente honesta. Há uma honestidade tremenda naquelas personagens. Trata-se de ir um pouco atrás para seguir em frente? Com certeza, sem dúvida. Esses passos podem revelar-se dolorosos na altura, mas precisavam de ser dados para que um artista possa evoluir. Mas quando penso em *Terminus*, agora, digo, “Estavas maluco!?” Em rima?

Sim, porquê em rima? É nesse ponto que penso em Milton. Comecei por rimar sem querer um par de linhas, e depois disse para comigo, “Vou experimentar isto, escrever mais como esta, para ver o que dá”. E, de súbito, quando me dei conta, tinha avançado tanto que não fazia sentido voltar atrás. Às vezes, a rima tornava a escrita mais difícil, mas havia dias em que tudo fluía de forma magnífica. Lembro-me dos ensaios da primeira produção e de ter pensado que havia uma boa hipótese de a coisa não funcionar. Mas fiquei muito contente com ela.

Dirigiu a mais recente produção de Sarna no Projects Arts Centre com Tom Vaughan-Lawlor. Está a pensar em dirigir mais? Claro. Estava numa boa fase quando dirigi *Sarna*, tinha tido uma experiência anterior como encenador e sabia que o

podia fazer. Mas a produção original era formidável. Os atores (Karl Shiels e Aidan Kelly) eram fantásticos e estavam tão certos, era um elenco perfeito. Mesmo agora, seria impossível encontrar duas pessoas tão certas para os papéis.

Mas quando Anne Clarke das Produções Landmark me abordou sobre uma nova produção de *Sarna* e me perguntou, “Queres ser tu a dirigi-la?”, pensei para comigo, bem, posso fazer uma versão do que já foi feito, mas na minha opinião a versão definitiva já fora realizada. Era preciso uma visão diferente, uma que me entusiasmasse a regressar à peça. Na altura, alguém mencionou Tom [Vaughan-Lawlor], e pensei, “Carago! Sim, esse tipo é extraordinário”. Tinha-o visto em *Arturo Ui* e em *Salvo* e achei-o incrível. Depois surgiu a questão de quem fazer par com ele, sendo que é mesmo importante que haja uma paridade de representação quanto a esses papéis. Não se pode dar azo a que o público comece a comparar os atores e a achar que um deles é de algum modo inferior.

Por isso, pensei que talvez o Tom pudesse representar os dois papéis, e lembro-me de me ter sentido tão entusiasmado quanto apavorado com a ideia. “Isto não vai resultar. Ou será que sim?” Tinha a noção de que havia algo na peça sobre dualidade – as duas personagens como os dois lados de um tipo particular de homem. Há o Howie, um rufia rijo. Ele preenche todos os critérios do machismo, mas tem uma falta de autoconfiança tremenda. Rookie é o oposto. É um mulherengo, extremamente confiante, mas falta-lhe machismo. Num certo sentido, estas são duas importantes partes de um certo ideal de masculinidade. Por isso pensei, “Sim, talvez funcione”. Oferecemos os papéis ao Tom, ele aceitou, e pensei, “Agora, o que pode acontecer é darmos cabo disto tudo”.

Tom sabia de cor os papéis antes de irmos para os ensaios, o que foi ótimo. Esfalfámo-nos e chegámos ao ponto que queríamos. Foi um processo muito difícil, mas gratificante, muito rigoroso e detalhado, o Tom adorou, todos saímos recompensados. Foi uma representação incrível.

Em palco, o Tom vestia praticamente o mesmo que nos ensaios: sapatilhas, *jeans* e uma *t-shirt*; a única concessão que fizemos quanto à diferenciação das personagens foi a de ele trocar a *t-shirt*

ao intervalo. É que não se tratava de um ator a tentar convencer-nos de que era duas pessoas diferentes; era um ator a criar duas pessoas diferentes à nossa frente, e parte do poder do espetáculo, quanto a mim, veio de termos sido completamente honestos quanto a esse aspeto.

Para terminar – o que se segue? Que projetos tem em mente?

Tenho uma nova peça no Abbey Theatre [*Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*], que vamos estrear no Theatre Festival, no próximo ano [esta conversa ocorreu em setembro de 2013]. É uma peça como deve ser, com personagens que falam mesmo umas com as outras! Não posso ainda falar sobre ela, mas irei encenar essa produção. Gosto muito de encenar, agora, e acho mais fácil assumir eu próprio a responsabilidade do espetáculo, em vez de a dar a outra pessoa. Dessa forma, não preciso de me preocupar constantemente se essa pessoa vai dar cabo de tudo – estarei demasiado ocupado a fazer isso eu próprio.

* In *Sullied Magnificence: The Theatre of Mark O’Rowe*. Dublin: Carysfort Press, 2015. Trad. Fátima Castro Silva.

ficha técnica TNSJ

produção executiva

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

Ana Fernandes

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

Francisco Leal (coordenação)

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa

e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureira

Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

língua gestual portuguesa

CTILG – Serviços de

Tradução e Interpretação

de Língua Gestual, Lda.

operação de legendagem

Constança Carvalho Homem

apoios TNSJ

apoios à divulgação

agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

apoios ASSÉDIO

PERFORM.ART

agradecimentos ASSÉDIO

Júlio M

Helena Marques

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

Fátima Castro Silva

documentação

Paula Braga

fotografia

João Tuna

(Os Nossos Dias Poucos e Desalmados)

António Alves

(Made in China, Sarna)

Ana Pereira

(Terminus)

design gráfico

Dobra

impressão

Orgal Impressores

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante os espetáculos.

O uso de telemóveis ou relógios

com sinal sonoro é incómodo,

tanto para os intérpretes como

para os espectadores.



O TNSJ É MEMBRO DA



PARCEIRO MEDIA

