



Terminus

[Terminus, 2007]

de Mark O'Rowe

Tradução | **Francisco Luís Parreira**

Encenação | **João Cardoso**
Cenografia | **Sissa Afonso**
Figurinos | **Bernardo Monteiro**
Desenho de Luz | **Nuno Meira**
Sonoplastia | **Francisco Leal**
Assistência de Encenação | **Rosário Romão**

Interpretação | **Micaela Cardoso**
Rosa Quiroga
Sérgio Praia

Operação de Som | **Pedro Subtil**
Operação de Luz | **Bruno Santos**
Construção do Cenário | **Tudo-faço**
Fotografia de Cena | **Ana Pereira**
Produção | **ASSÉDIO**

Espectáculo estreado a 6 de Junho
no âmbito do FITEI 2008

Porto, 12 a 21 Setembro 2008
Teatro Helena Sá e Costa

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 tratassem de membros estropeados 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” translada para Dublin os monstros imaginados pelo cineasta Miyazaki na extraordinária animação *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 que 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 dramaturgica, por parte de O’Rowe, se colocam no plano mais primário e incondicional de um verdadeiro experimento linguístico; por outras palavras, que a matéria dramaturgica 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 contentarmo-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.

Sinopse

Três monólogos entrelaçados que narram a acção no presente. Num deles, uma ex-professora, agora a trabalhar numa linha SOS, tenta resgatar uma antiga aluna forçada à prostituição por um *gang* urbano, no qual avulta a figura de uma semi-fantástica proxeneta negra. O monólogo encerra com um parto literalmente provocado por um acidente automóvel. A narração alterna com a representação das motivações da protagonista, ocasionadas pela memória da sua relação com a própria filha.

Num outro, uma jovem solitária e suburbana encontra a morte após uma noite de copos com os amigos, que acaba numa desolada aventura amorosa no cimo de uma grua. Caindo da grua, a sua queda é amparada por uma criatura fantástica e o instante da sua morte suspenso. Trata-se de uma alma vendida ao diabo e em fuga do inferno. Breve história de amor que, no entanto, não pode vencer a morte certa.

No terceiro desses monólogos, acompanhamos o corpo procurado por essa alma (o seu proprietário). Trata-se de um Landrú de província, um assassino em série que procura as suas vítimas em bailes de solteiros. Firmou há tempos um pacto com o diabo; cedeu-lhe a alma em troca de uma bela voz e da possibilidade de ultrapassar a timidez que o tolhe no contacto com as mulheres. Também lhe assiste um final violento, um *terminus*, no seu duplo sentido: de extinção e de acabamento.

Entre o reles e o sublime

João Cardoso

Depois de *Ossário (Crestfall)*, *Terminus* é o segundo 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, de certa forma, marginais, que o dramaturgo tão bem evoca.

A estrutura monologada permite um desenvolvimento da história mais focada em cada uma das personagens, como se o tempo teatral nos retardasse as acções e nos permitisse entrar de um modo mais profundo nas suas “façanhas”, neste caso num determinado “fim”.

Três monólogos entrelaçados, três histórias, que vamos descobrindo, também entrelaçadas, três personagens num desequilíbrio até ao abismo, numa paisagem teatral de uma certa frieza e agressividade. A luz como que isolando a personagem dessa paisagem, ou apenas desenhando um qualquer cenário, que nos transporta ora para um mundo *fantástico* ora para o *terra-a-terra*, um contraste de personagens que nos parece inverosímil, mas que o texto consegue, de uma forma bem urdida, colocar aos olhos do espectador como possível.

Um desafio para três actores, numa construção fundamentada na visão exterior da própria personagem, três fantasmas como que à procura do seu corpo ou vice-versa, três dramas reais, silêncios que não confessam a ninguém, mas que lhes moem as entranhas, amores e desamores que transportam até ao *terminus*, ânsias que os castigam e muitas vezes os obrigam a venderem-se por elas, o patético, o cómico e o dramático aqui traduzidos numa linguagem que alterna e o reles e o sublime, o marginal e o poético.

Agradecimentos

Ana Margarida Vaz
António Durães
Cristina Costa
João Pedro Vaz
Lígia Roque
Manuela Ferreira
Paulo Cardoso
Paulo Freixinho
Rute Pimenta

Alberto Soares
Ana Maria Pereira
Helena Morgado
Mário Moutinho
Paulo Eduardo Carvalho