



## O falcão

[*Le faucon*, 1991]

de Marie Laberge

Tradução | Paulo Eduardo Carvalho e Pedro Feijó Cunha

Encenação | João Cardoso

Cenografia e figurinos | Cristina Costa

Desenho de luz | Nuno Meira

Interpretação | João Pedro Vaz

João Cardoso

Rosa Quiroga

Assistente de cenografia e figurinos | Alexandre Osório

Execução do cenário | *Scenário - Atelier de Artes Cénicas*

Costureira | Branca Elísio

Cartaz | Cristina Costa

Programa | João Pedro Vaz e Paulo Eduardo Carvalho

Fotografia | Paulo Moura

Produção | ASSÉDIO

Porto, 22 Outubro a 11 Novembro, 1998

Auditório Nacional Carlos Alberto

Lisboa, 8 a 13 de Setembro, 1999

Sala de Ensaios do Centro Cultural de Belém

## De uma associação de ideias obscuras ao ASS(É)D.I.O., começando por *O falcão*

João Pedro Vaz/Paulo Eduardo Carvalho

O projecto que agora se apresenta é a tradução das muitas e variadas cumplicidades cultivadas por um conjunto de profissionais ao longo de sucessivas colaborações (artísticas e humanas) e da manutenção de um diálogo sobre a prática teatral. Propomo-nos investir numa experiência que, cremos, nos permitirá aferir da pertinência e do alcance da expressão teatral na sociedade portuguesa contemporânea. Porque aquilo que recorrentemente discutimos e questionamos são as possibilidades de interpelação do real que o teatro, para nós de forma óbvia, mas "obscura", ainda oferece, queremos investigar o espaço social que o teatro ainda pode ocupar. Porque nos pensamos atentos a muitas das reflexões que vão sendo feitas nos mais diversos domínios, queremos desafiar o teatro a incorporar essas preocupações e a revelar-se renovadamente capaz desse diálogo que estruturalmente o caracteriza e que historicamente lhe confere uma dinâmica involuntária. Porque acreditamos nesta centralidade da palavra performativa como modo de articulação privilegiado, apostámos num repertório, um corpo dramaturgicamente capaz de incomodar, de atormentar, de inquietar, mas também de comunicar, isto é, de reflectir, através dos múltiplos espelhos deformantes e concentrados da cena, algumas das preocupações que atormentam o nosso viver. Mas porque sabemos da natureza obscura desta utopia, queremos também continuar a investigar a relação complexa entre os múltiplos, e sempre escassamente utilizados, recursos do intérprete e a palavra: queremos tomar como objecto e matéria de trabalho a sensibilidade e a intuição, o corpo e a voz do actor, como lugares privilegiados de expressão e de debate. *Assediar* é cercar, sitiar, é também insistir de modo impertinente e se necessário hostil. Queremos renovar o uso e o abuso desta palavra através de um esforço de renovação do teatro como força activa e combativa (seja lá isto o que for).

A "luminosa" criação da Associação de Ideias Obscuras resultou, assim, da confluência de vontades e ambições que não se reconhecem, ou não encontram reconhecimento, em algumas das estruturas produtoras de espectáculos teatrais já existentes na cidade do Porto. Mas seria maior hipocrisia identificar na génese deste projecto a oportunidade (ou oportunismo) de assegurar a sobrevivência artística de qualquer um dos seus elementos fundadores, os quais têm tido, com feliz diversidade, a ocasião de participar em experiências várias e marcantes da pequena história do nosso teatro que, para bem ou para mal, continua a exigir de todos os seus elementos uma capacidade de iniciativa avessa a especializações tranquilas, mas propiciadora de uma saudável e renovada noção de cidadania. Sempre foi para nós muito claro o propósito de trabalharmos com textos dramáticos (ou não) contemporâneos. Igual clareza acompanhava o propósito de não "importarmos" aquilo que merecera no seu lugar de criação original a marca do sucesso, limitando a nossa escolha ao nosso próprio envolvimento e interesse pelos textos que foram passando pelos nossos olhos (tanto aqueles "ouvistos" nos palcos como aqueles lidos na página) e também, ainda que de forma virtual, pelos nossos

corpos. *O falcão* aconteceu, sinestésica e obscuramente, assim. Porque, ao contrário do que a enunciação de um conjunto de propósitos que atrás apresentamos pode dar a entender, a nossa escolha de *O falcão* não se apresenta como um manifesto. Embora seja pretensioso falar de um repertório quando esta estrutura apresenta agora o seu primeiro espectáculo, o facto é que temos a vontade de fazer outros textos, e obedecendo à tendência para nós tão natural de construir uma "ficção" em torno do conjunto dessas escolhas, quedamo-nos perplexos perante a diversidade de motivações, de entusiasmos que cada uma delas nos suscita. Será imperioso reconhecê-lo, não existe um conjunto articulado de princípios governador das nossas escolhas e do nosso percurso (outra pretensão, esta de falar em "percurso"). Consequência talvez da nossa média "meia-idade". O que nos atraiu em *O falcão*, além da óbvia conveniência de distribuição, foi uma promessa de possibilidade, no dizer, no sentir, no comunicar. Mas como não somos ingénuos (somos até às vezes mais cínicos do que gostaríamos), irrita-nos o modo como estas personagens se dizem tão facilmente, irrita-nos a aparente transparência das suas emoções. Não foi neste teatro que crescemos, bem pelo contrário, foi num onde as dificuldades de comunicação encontraram formas e abordagens bem distintas. Mas também por isso, este texto atrai-nos, desafia-nos. E, agora sim ingenuamente, queremos saber como é que o público reage a tão despudorada verborreia. Depois, atrai-nos o seu realismo impossível: a implausibilidade de um adolescente tão articulado. Tentam-nos, estas contradições. E gostamos do espaço proposto: uma parede, um fechamento delimitado mais pelas entradas e saídas de duas das personagens do que por qualquer óbvia sinalização. Às vezes perguntamo-nos onde anda a emoção nos nossos espectáculos de teatro, a emoção piegas, não esteticizada, não ideologizada, não caucionada por nenhuma forma mais estruturante de vida, a emoção das nossas desilusões, traições e outros crescimentos. Depois há algo aqui de inteligente, de uma inteligência mesquinha, dirão, para nós respondermos, como nós. Gostamos da "alegria terrível" que se solta das palavras e das histórias destas personagens, do projecto assumido pela autora de exploração da angústia, num esforço de a nomear, lançando-a sobre um palco. E que a escolha para núcleo dessa angústia seja a família: entre muitas outras coisas maravilhosas que nos escusaremos aqui de nomear, também lugar de opressão e de sofrimento, de negação do indivíduo, lugar por excelência de um *deficit* de amor.

E porque, claramente, este é um texto de uma dramaturga que também pratica a encenação (lugar, também ele, de relações, cumplicidades, desafios, trocas) oferece-nos a "rede" que precisavamos para o nosso trabalho. Não a rede que a dada altura parece abater-se sobre o falcão chamado Steve, mas aqui a protecção necessária para um trabalho que quisemos íntimo, mas com riscos e esforços.

## Uma autora que encena (notas sobre *O falcão*)

Marie Laberge

*Na estreia da peça em Montréal, a 30 de Outubro de 1991, a própria Marie Laberge assinou a encenação da sua peça. Transmite-nos neste texto todas as suas reflexões sobre o duplo ponto de vista de autora e de encenadora.*

Tenho o hábito de dizer que quando faço a encenação de um dos meus textos, a autora desaparece, morre. Isto tem um ar brutal, razoavelmente esquizofrénico, mas é assim mesmo. E não se trata de uma pirueta, mas de um facto. Em minha opinião, as duas atitudes criativas são totalmente diferentes, não exigem as mesmas qualidades, nem a mesma disposição de espírito.

Escrever para mim é perder-me, abandonar-me, renunciar a proteger-me, expor-me e esgotar uma espécie de impulso interior que se me impõe.

Encenar é controlar um texto, analisá-lo, explorá-lo, espremer-lo, brincar com ele para lhe exaltar o sentido e os sentidos, organizar o exterior para que ele testemunhe do interior.

Escrever é total e infinitamente solitário. Nada nem ninguém pode vir em nossa ajuda.

Encenar é um esforço que exige antes do mais relações, cumplicidades, trocas. Nada pode funcionar se não trabalharmos colegialmente com os outros criadores. Ainda que o encenador oriente o sentido que quer dar à representação, não o pode fazer sem a contribuição criativa de toda a equipa que modifica e modula o sentido (falo da interpretação, mas também de todas as outras contribuições: cenário, iluminação, figurinos, música, acessórios, etc).

Escrever é partir sozinha para uma região estrangeira cuja língua se ignora, mas da qual pressentimos ter um conhecimento interno.

Encenar tem tudo a ver com o ser, encenar prende-se com a organização do parecer ser.

Não tenho escala de valor, nem termos de comparação, as duas tarefas são essências, mas cada uma tem o seu eixo. Escrever dirige-se para dentro da pessoa, para as suas profundezas íntimas e, por vezes, insuspeitadas. Encenar orienta-se decisivamente para os outros, organizando o conhecimento íntimo de um autor e do seu propósito pelo público, estimulando e utilizando toda a força e recursos dos outros criadores.

Escrever é da ordem do privado, encenar é da ordem do público.

Escrever preocupando-se com aquilo que o público vai pensar é suicidário e encenar ignorando o público é igualmente perigoso. À partida, o autor deve obrigar-se a aprofundar a sua obsessão através da escrita, sem concessões, sem compromisso, diria mesmo sem se preocupar com aquilo que se arrisca a dizer. Uma vez feito

isto, uma vez terminado o grosso do trabalho, o autor conclui a peça, aperfeiçoa-a, acentuando ou atenuando os seus contornos, retomando algumas réplicas e reajustando tudo aquilo a que falta impacto.

No que me diz respeito, quando uma peça é submetida à leitura do director de um teatro, quando ela sai do meu domínio, considero-o terminada. Quero dizer com isto que ela já passou por todas as etapas da escrita. Já a reli, reavaliei, corriji, dei a ler, deixei-a repousar, eu própria me afastei dela, retomei-a, interrogando-lhe o menor sobressalto de diálogo. Está concluída, com os seus defeitos e as suas qualidades, as suas fraquezas e as suas forças, está terminada. Nunca sei o que é que isto vale, mas sei sempre quando acabou. Quando se chega à etapa final, que é aquela da produção, sei que a peça chegou ao seu fim e que as minhas dúvidas de autora dramática já não podem, a partir dali, senão prejudicar aquilo que foi concebido em liberdade. Existe um momento em que as questões já não são as da autora, são as dos outros criadores. E as suas respostas não estarão na escrita do texto, mas na do espectáculo. Quero com isto dizer que corrigir uma peça sob a influência de uma dúvida ou de uma inquietação ou até mesmo de uma incompreensão ou de um desconhecimento por parte do encenador pode enfraquecer aquilo que era forte. Poderá isto reforçar aquilo que era fraco? Duvido, uma vez que a escrita não provém do mesmo poço interior, uma vez que os atrasos da produção impedem o autor de descer até às suas profundezas íntimas. Eis a razão pela qual é preciso que a autora que eu sou não intervenha na produção excepto através da intermediação do texto escrito. Eis a razão pela qual a encenadora que eu também sou não pede nada à autora durante a produção, excepto que ela se mantenha tranquila e espere em silêncio que eu termine o meu trabalho sobre a peça.

Finalmente, não acredito que um autor esteja melhor, nem pior, colocado que qualquer outra pessoa para encenar o seu texto. Diz-se muitas vezes que é necessária uma certa distância para abordarmos devidamente uma obra (utilizo os dois termos deliberadamente). Creio que o valor de um trabalho artístico é sempre tributário das visões pessoais de um criador, dos parentescos que ele sente com o objecto da sua criação e mesmo de atracções secretas. Estar muito próximo ou muito enamorado de um texto não pode necessariamente enfraquecer a representação cénica. Ficar perturbado sem razão aparente por um texto não tornará necessariamente a encenação confusa. A famosa distância ou recuo não é o único modo crítico de abordar um texto. É certo que uma admiração sem limites, confusa, não servirá um encenador, do mesmo modo que uma análise fria arrisca-se a deixá-lo insensível a certos aspectos da peça. Existem mil maneiras de considerar um texto que se vai encenar, é aliás nisso que reside o interesse desta tarefa e a necessidade das diferentes encenações. É também isto que constitui o prazer para o público.

## O espaço, o cenário

Quando chegou a altura de discutir a cenografia com Martin Ferland (criador do cenário), uma única coisa para mim era importante: a parede (ou muro). Desejava tanto a sua presença no início como vê-la desaparecer no final. E isto apesar da autora Marie Laberge não fazer qualquer referência a esta possibilidade no texto. Era mais forte do que eu e mais poderoso que tudo o resto: essa parede maciça, sólida, omnipresente, essa parede de prisão que limitava os movimentos, o horizonte, que bloqueava toda e qualquer evasão visual, qualquer perspectiva profunda, essa parede que eu via sempre desmoronar-se, apagar-se, quase dissolver-se perante os nossos olhos. Rico desafio para Martin!

Discutimos, tentámos ver como é que uma tal coisa podia ser possível. Que tipo de universo é que eu desejava no início: um realismo pormenorizado, um simbolismo sugerido, uma caixa capaz de aliar a prisão à metáfora do falcão? Martin tentava sugerir-me aquilo que o texto indicava, eu tentava transmitir-lhe a visão que eu tinha. Uma parede limpa, reconhecível porque realista, sem interpretação simbólica, mas unicamente isso. A parede, por si própria, arrastava toda a componente realista do lugar (que não era uma prisão) onde Steve estava fechado. Tudo o resto podia ser intemporal, não realista, em resumo, teatral. O problema que podia colocar a parede sem acessórios, sem referência visual de um interior, não me preocupava. Podíamos estar em qualquer lugar, não deveria ser nem sórdido, nem caloroso, mas antes um lugar de transição seco, de linhas duras, precisas, nítidas. Uma única parede e não três, que criariam a ideia de prisão, de cerco, de ratoeira. Uma parede plena que, tal como está inscrito na descrição do cenário, surge aberta nas duas extremidades laterais.

Martin regressou com desenhos, com propostas de parede. Naquela que me parecia a mais inspiradora (impressão perfeitamente subjectiva) existia uma parede e um tecto. A parede parecia prolongar-se no chão que surgia coberto por uma matéria espelhada e que permitia criar um conjunto terrivelmente "claustrofóbico". A abertura do palco da sala Jean-Duceppe é extremamente larga, o que constitui um dos desafios desta sala para um cenógrafo. Martin tinha revestido a zona por trás do espaço de representação e os lados do palco com matérias flexíveis, quase fluídas, uma espécie de tules móveis que denunciavam a rigidez do universo onde se encontrava Steve (o da parede onde a acção se passa) e sugeriam a ideia de um outro universo presente a peça, embora nunca fosse dado a ver: o da infância, do amor, do coração.

Gostava muito da oposição entre esses dois universos, tal como a Martin, ela parecia-me importante, mas o tule incomodava-me: era demasiado "teatral", demasiado simbólico para o que eu pretendia e fiquei sempre presa à ideia que o segundo universo se devia revelar através da abolição da parede, do seu desaparecimento. Tentámos então ver como é que podíamos chegar a esse efeito. Fazendo deslizar a parede para o lado, levantando-a ou empurrando-a o pouco a pouco para o fundo do

palco? Manipulando-a a pouco a pouco ao longo da representação ou criando um momento especial? Costumo passar por imensas ideias extravagantes, ridículas, discussões, para chegar ao conceito finalmente escolhido e que me parece, claro, reunir todos os princípios que regem a interpretação da peça. É preciso igualmente registar que a partir de um certo ponto, as discussões faziam-se a quatro: a mim e Martin tinham-se entretanto juntado o desenhador da luz, Luc Prairie, e a figurinista, Anne Duceppe.

No conceito finalmente escolhido, o cenário é constituído pela parede, colocada no centro do palco e desimpedida dos dois lados (o que é denunciado pelo soalho de plexiglas que, de um lado e de outro, excede a superfície da parede). A parede tem noventa centímetros de espessura, quase três metros de altura, com uma textura que se aproxima da aparência de blocos de cimento cinzentos, e uma abertura gradeada colocada em ângulo no tecto, deixando passar a iluminação através dos seus interstícios. O palco surge visualmente fechado na sua largura por cortinas suspensas de carris que, pouco a pouco, se abrem lateralmente durante a representação. O soalho é feito de uma superfície polida (plexiglas com uma face recoberta por um material reflector), espelho que repete a parede e a abertura gradeada, amplificando assim a sensação de estarmos presos, em reclusão. Todas as iluminações do início da peça deverão ser pensadas em função de uma certa rigidez, de zonas duras, sem efeitos suavizadores e sem excessos sobre outras superfícies além daquela da área de representação. Quase todos eles deverão sair da abertura gradeada, "selando" duramente a área de representação no início e utilizando o efeito reflector do solo. Pouco a pouco, a iluminação invadirá o outro espaço, deixá-lo a adivinhar, revelando-o difusamente.

A segunda dimensão da peça é sugerida por aquilo que se encontra por detrás da parede. Desde logo, o soalho de espelho continua por trás da parede e um tule negro atravessa toda a largura do palco até cerca de dois metros e meio atrás da parede. Este tule deixará adivinhar, segundo a iluminação, um espaço móvel de pés de roseiras ou de espigas de trigo podendo atingir até três metros e meio de altura e estendendo-se a toda a largura do palco até um ciclorama que fecha o todo. O campo de trigo dourado evocando a infância perdida e tudo aquilo que é calor e doçura no passado de Steve deverá ser apercebido sem ser ostensivamente explorado durante uma boa parte da peça graças a iluminações apropriadas. Com o desaparecimento do tule perto do final, o campo tornar-se-á mais perceptível, mais presente sem ser ainda ostensivamente claro. De seguida, a parede, último obstáculo que impede o espectador de ver a dimensão escondida do cenário, erguer-se-á quando Steve diz adeus ao seu pai e se "escapa" do lugar onde estava detido. Então, Steve caminhará sozinho para o fundo do palco e desaparecerá nesse campo, como se o muro pudesse ser abolido unicamente por vontade sua. Como se as prisões se encontrassem mais dentro de nós do que no exterior. A parede erguer-se-á muito rapidamente a partir do momento em que Steve, virando as costas ao seu pai, se dirige para a saída. Todo este processo de colocação em evidência da dimensão escondida do cenário, a dimensão da infância escondida por detrás da parede, do tule e das cortinas suspensas do carris laterais, será ritmada

e efectuada com iluminações adequadas que passarão então para tonalidades muito quentes. A opção de erguer a parede em lugar de a fazer recuar impôs-se a Martin para preservar uma ideia de leveza, de liberdade, e para evitar um efeito de esmagamento que estaria em contradição com a sensação de libertação que eu desejava a todo o preço para o final. Martin, privilegiando a elevação da parede, obrigava o espectador a erguer os olhos e a dirigir o seu olhar num eixo completamente diferente.

Este cenário tem a enorme vantagem de explorar dois aspectos fundamentais da peça: primeiro, o lugar fechado, rígido, sem saída que se recorta sobretudo verticalmente num espaço estreito e dominado por tonalidades monocromáticas e, segundo, o universo onírico, fortemente marcado emotivamente pelo passado de Steve que se recorta horizontalmente e a toda a largura do espaço cénico servido por tonalidades quentes. Entre estes dois extremos visuais, a iluminação de Luc Prairie permitirá adivinhar pouco a pouco que, por detrás do muro, se esconde uma outra dimensão. Passaremos lentamente de uma iluminação delimitada, restrita e voluntariamente dura, para uma iluminação que deixa perceber uma profundidade cénica sem a tornar francamente nítida. Assim, o eixo de visão que no início está orientado de cima para baixo numa faixa visual assaz estreita alarga-se com a subida da parede e será praticamente invertido, passando da relação vertical à "panorâmica". Estes dois valores espaciais (vertical-estreito e horizontal-largo) serão alternadamente evocados ao longo de toda a peça sempre que a iluminação deixe adivinhar uma outra dimensão por detrás do tule, uma profundidade escondida, mas nunca serão claramente invertidos antes da subida da parede.

Como para mim esta peça não é senão a história de um adolescente perseguido e atormentado, ela é também a constatação do tempo necessário para nos reconciliarmos connosco próprios e com as feridas do passado para que estas deixem então de nos dilacerar. Creio que a sensação de prisão pode resultar tanto desta submissão aos fantasmas do passado como de muros reais de um centro dito de "acolhimento". Eis a razão pela qual a parede nunca é totalmente fechada. Em *O falcão*, a transformação das esperanças desiludidas em fantasmas inúteis e enfraquecedores impede o ser humano de atingir a idade adulta que seria, na minha opinião, a idade da capacidade de amar com toda a lucidez.

Nesta perspectiva, o pai é aquele que, nunca tendo renunciado aos sonhos protagonizados pelo filho amado mas ausente, desejado mas mantido à distância, activo mas nunca confrontado com o real, o pai com as suas esperanças desmesuradas, os seus fantasmas impossíveis, é aquele que, em termos visuais, fica na prisão, de costas para o campo de trigo, e voltado para si mesmo, isto é voltado para o espelho colocado no chão. O pai é provavelmente aquele que levou mais tempo a dar-se conta daquilo que tinha feito da sua vida, da amplitude das suas decepções e das suas expectativas, sejam elas realizáveis ou não.

Aline, a outra adulta desta peça, é aquela graças a quem a transição tem lugar, aquela que se esforça pela libertação de Steve revelando-lhe a verdade, única arma verdadeira dos seres livres.

Ela reconhece o adulto no adolescente e assume o risco enorme de infringir as regras estabelecidas para permitir a um ser de excepção libertar-se do seu passado. Aline tem o dom da generosidade. Regressada das suas decepções, ela não tem nada da "freira" como Steve a poderia imaginar. A única marca do seu passado é, na realidade, uma lucidez profundamente crítica. Entre ela e Steve produz-se uma alquimia perfeita, cada um deles reconhecendo no outro um aspecto que permaneceu em estado selvagem em si próprio. Pertencem à mesma raça. Aline protegerá o falcão, mas, contrariamente aos falcoeiros, ela nunca lhe pedirá que ele cace para ela.

### A metáfora do falcão

Esta presença do falcão, não só no título, mas também através dos indícios que Steve dá a Aline, parecia-me suficientemente forte em si para não procurar amplificá-la na encenação através de um sistema de signos que, em minha opinião, acabaria por lhe reduzir o sentido em lugar de abrir.

O falcão, na sua dimensão simbólica de espécie a proteger, a preservar, de espécie em vias de extinção, pode servir todos os personagens que estão em relação de "salvamento", seja este esperado ou real.

Nessa perspectiva, o falcão pode ser Steve para Aline e Frédéric para Steve. Pode mesmo ser Steve para André ou André para Steve (unicamente no fim). E se levarmos mais longe o desenvolvimento deste simbolismo, Frédéric procurou proteger Steve protegendo os falcões reais, uma vez que Steve é o iniciador do seu amor pelos pássaros. Impedir de matar os falcões para Frédéric tornava-se o prolongamento do amor que ele tem por Steve.

Se considerarmos o falcão na sua dimensão de fragilidade e de procura de protecção, então ele representa cada uma das personagens. Acabei por privilegiar algumas movimentações mais ritualizadas do que aquelas exigidas pelas didascálias, por exemplo, fazendo Aline repetir os passos em "Z" de Steve e fazendo André retomar as contínuas idas e vindas da parede para o centro do espaço de representação. Estas repetições dos gestos de Steve pelos outros tornavam mais nítida esta metáfora do falcão aplicável a cada uma das personagens. Steve deixava de aparecer como a única personagem fechada e cada uma delas dava mostras de uma certa reclusão (menos física do que moral).

Acabei igualmente por não aplicar à letra uma das didascálias. A autora indica movimentos que, representados num palco muito largo e perante um público de 800 pessoas, se arriscavam a ser invisíveis ou então mal interpretados.

Digamo-lo rapidamente: o cenário de Martin revelou-se um aliado extraordinário para dar a dimensão dos gestos que poderiam parecer insignificantes sem esse apoio. Por exemplo, na página 54 a didascália "*ele faz rolar uma laranja na direcção dela,*

*deliberadamente, para a seduzir*", arriscava-se a ganhar uma forma muito pobre num palco com quase dezassete metros de abertura. A laranja pareceu-me muito pequena... Graças ao soalho espelhado sobre o qual rola a laranja e graças a uma iluminação de frente que, jogando com o reflexo, projecta a sombra amplificada dos protagonistas sobre a parede, o gesto de Steve surge não só "engrandecido" pela sombra, mas também "duplicado" no reflexo projectado pelo solo. Nesse momento, consegui obter aquilo que me parecia o efeito pretendido pela autora, acrescido de uma dimensão estética inegável.

Fui obrigada a renunciar a certas didascálias que me pareciam combinar mal com as componentes do espaço. Assim, o ritual da cena 2 foi adaptada ao cenário (espelho-parede) e escolhi não aplicar à letra o jogo proposto (número de passos e movimentos de cabeça) para obedecer mais ao espírito da didascália: "*ele parece entregar-se a um jogo muito pessoal, muito secreto*".

Esta desobediência parecia-me necessária devido às dimensões do espaço. Do mesmo modo que um pequeno teatro não permite a elevação da parede a uma certa altura, a sala Jean-Duceppe não permitia a abordagem miniaturizada e os gestos sugeridos pela autora para dar forma à representação ligavam Steve à parede e impediam-me de jogar com toda a força visual do cenário.

Nunca me sinto obrigada a obedecer às didascálias. Mas sinto-me sempre ligada ao espírito de sentido que elas sugerem. Como autora, esforço-me sempre por ouvir o texto *todo*, mas nunca a ver todos os gestos sugeridos. Já me aconteceu escrever um movimento e ver numa encenação o espírito do movimento mil vezes amplificado por um trabalho de encenação particularmente judicioso (penso em *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* na encenação de Pintal na qual a cena da pintura se tinha tornado uma carícia trocada através do painel do armário). O inverso também pode acontecer. Acontece muitas vezes que uma encenação esvazia o sentido de uma cena pormenorizando-a excessivamente, explicando-a ou reduzindo-a. Aquilo que é verdade é que quando eu escrevo uma cena e indico um gesto este é portador de sentido. Devo confessar que não gosto de escrever didascálias: são sempre um mau momento para mim, interrompem o fio do diálogo e, se escrevo uma, é porque ela se me impõe e serve para clarificar aquilo que poderia ser confuso ou mal interpretado. Mas a autora não espera senão que a didascália seja capaz de esclarecer o momento teatral que será criado. Não espero uma aplicação escolar, mas antes uma interpretação que conduza a uma compreensão mais profunda do texto pelo público... e um resultado teatral mais convincente e vigoroso.

Como encenadora, empenho-me simplesmente na compreensão do sentido da indicação, a explorá-lo e a tentar passá-lo. Às vezes, é graças ao gesto tal como ele é sugerido, outras é através de uma interpretação desse gesto. A este propósito, confesso que a autora que sou dá uma grande ajuda à encenadora ao passar-lhe juntamente com a peça todo o conhecimento íntimo dos alicerces do texto. Diria que certas réplicas me parecem límpidas porque encontram em mim um eco extraordinário e que, nessas ocasiões,

eu aproveito-me vergonhosamente do meu parentesco com a autora.

Regressando à metáfora do falcão, eu creio (enquanto autora) que deveria ter infiltrado suficientemente o texto para compensar todo o desinteresse potencial de um encenador pela falcoaria. Espero ter tricotado o meu texto de uma forma suficientemente densa para que a metáfora apareça seja qual for o tratamento cénico dado ao texto. E espero também que as relações humanas que a metáfora deve ilustrar não sejam sacrificadas pela valorização de uma cincia da falcoaria. Porque o aborrecimento com um qualquer simbolismo é que ele pode ocultar em lugar de, como se pretendia, esclarecer.

Nesse sentido, a metáfora do falcão pode revelar-se perigosa. Pode conduzir a uma simples ilustração do símbolo e ficar-se por aí.

Tentei mostrar na minha encenação em que medida é que Steve é excepcional e raro, e isto sempre graças à metáfora que, desta vez, se aplica à raça do falcão e não à espécie em vias de extinção que exige ser protegida.

Porque o falcão é igualmente uma ave de rapina, uma ave rara, nada anódina. Trata-se de uma ave real, do pássaro dos príncipes. Possuir um falcão, faz-lo caçar para si era um privilégio dos nobres.

Durante muito tempo capturaram-se os falcões devido à sua notável capacidade de caçador. Esta ave de rapina, a mais rápida e mais eficaz de todas as aves de rapina, era vendida muito cara e deve às suas qualidades o facto de quase ter desaparecido. Um falcão nunca caça voluntariamente para um senhor. Uma vez preso, o falcão nunca é possuído. Ele não se resigna, não se domestica: doma-se, mas não se submete. Trata-se de um animal livre mesmo em cativeiro. Nisso, o único falcão da peça é Steve que, mesmo preso, mesmo ameaçado, não se submete. E o único falcoeiro da peça, aquele que tenta estabelecer um contacto com o falcão, é Aline. Para treinar um falcão é preciso paciência, sensibilidade e perseverança. Aline possui, além disso, relativamente a Steve esse fascínio que parece dominar qualquer relação com as aves de raça. Algumas cenas são claramente cenas de abordagem (o café e os biscoitos, o ruído dos passos que param, a laranja que Steve "desfaz" aos bocados) e a encenação vai nesse sentido.

Não existe nenhum meio de pressão sobre o falcão. Aquele que quer que ele cace para si um dia tem de se munir de paciência e de doçura. O falcão resiste durante muito tempo e só vergado pela fadiga (impedia-se o falcão de dormir), pela fome (era submetido a um jejum prolongado) e pela cegueira forçada (o pássaro era "pestanejado": passava-se um fio através da sua pálpebra para o obrigar a orientar a sua visão e a olhar só para cima) é que ele acaba por caçar para alguém. E mesmo assim não é escravo de ninguém. Conserva a sua liberdade mesmo em cativeiro e ninguém consegue "dobrá-lo". Uma das únicas maneiras de adestrar um falcão é avançando lentamente, pacientemente,

sem gestos bruscos, sem gritos, sem pânico... um pouco como Aline com Steve.

Na encenação tentei inscrever o ritmo, a tensão e os movimentos que indicam o estado das relações (o medo de Steve, a paciência de Aline, o entendimento que pouco a pouco se vai criando) entre o falcão e o seu falcoeiro.

Mas ainda que possamos identificar os elementos de falcoaria ou as atitudes ligadas ao comportamento do falcão na encenação, não fiz questão de fazer da metáfora o principal eixo do meu trabalho. Do mesmo modo que a peça me parece inspirada por certos aspectos da falcoaria, mais do que uma aplicação minuciosa da cincia dos falcões, a minha encenação testemunha deste aspecto sem fazer girar tudo em torno da metáfora. Não se deve por isso procurar saber em que medida os movimentos de Steve estão ou não directamente ligados a um comportamento do falcão, o que em minha opinião resultaria numa redução daquilo que Steve é à alegoria do falcão. Esta peça parece-me ocupar-se de pessoas mais do que de símbolos e foi isso que eu privilegiei.

Steve é um jovem adulto de dezassete anos, prostrado no início, detido pela justiça e determinado a permanecer silencioso, a nada revelar de si mesmo. Mas Steve é um ser humano caloroso, sensível, e Aline uma mulher integral que o aborda com uma curiosidade maior que o objectivo imediato da sua investigação, isto é saber se ele matou o seu padrasto, porqu e como. Aline quer ajudar Steve no sentido estrito do termo simplesmente porque ele lhe parece digno de ser ajudado. Aline vive provavelmente o desejo de permitir a um ser raro continuar a viver e de o fazer livremente. Um ser que foi atingido, magoado, mas que nem por isso perdeu a sua fragilidade e a sua humanidade.

Não sei se a autora ficará contente com a minha encenação; espero que na noite da estreia a autora neste momento silenciosa em mim reconheça a sua peça e as suas emoções. Steve diz que não ressuscita ninguém. Eu, pessoalmente, gosto muito da ideia de ressuscitar a autora.

#### Marie Laberge (1991)

Não sei de que dor uma criança pode facilmente recompor-se. Acredito que todos os adultos são uma construção onde encontramos os mesmos sofrimentos, mais ou menos toleráveis, mais ou menos camuflados e que o modo que encontramos para escapar à angústia de alguns abandonos, de algumas traições, esse modo constitui a nossa passagem para a vida, a nossa principal defesa contra a terrível vontade de ceder, de não lutar mais e de morrer por simples recusa de continuar. O sofrimento das crianças é-me particularmente intolerável. Essa fractura, essa violência a que são submetidas raramente encontra outras respostas além da violência.

Mas não é a dor que me interessa, não é a agonia que me interessa descrever, é o voo, o seu voo magnífico para lá da dor, impellido pelo amor que o habita, essa capacidade de amar que permanece intacta, milagrosamente intacta.



Nesse sentido, Steve é excepcional. A compaixão não é a sua força; o desgosto, a complacência na dor são saídas que ele cedo condenou. Steve, para mim, é aquele que, uma vez vencido, olhou para o céu, achou-o desesperadamente vazio e contentou-se com os pássaros que nele encontrou para continuar a sonhar.

Marie Laberge (1997)

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

### Marie Laberge: nota bibliográfica

Marie Laberge afirma-se como uma das mais brilhantes e proeminentes figuras da literatura e da dramaturgia do Québec. Ela ocupa um espaço de que poucos escritores, homens ou mulheres, se podem orgulhar: consegue satisfazer simultaneamente os leitores mais exigentes e o grande público.

Nascida no Québec no início dos anos cinquenta, estudou jornalismo na Universidade Laval antes de se inscrever no Conservatório de arte dramática. Concluído o curso, entregou-se rapidamente à escrita e à encenação, relegando para segundo plano a sua carreira de actriz. Desde 1980, é autora de mais de vinte peças de teatro. Quatro delas, *L'homme gris*, *Dublier*, *Aurélie ma soeur* e *O falcão* foram representadas na Europa e traduzidas em diversas línguas. Recebeu o prémio do Governador Geral em 1981 pela peça *C'était avant la guerre à l'Anse à Giles*, peça reposta em Dezembro de 1997 pela Companhia Jean-Duceppe.

Em 1989, Marie Laberge suspendeu a sua actividade como dramaturga para se consagrar ao romance. Publicou numa rápida sucessão *Juillet* (1989), *Quelques adieux* (1992), *Le poids des ombres* (1994) e *Annabelle* (1996), obras unanimemente saudadas pela crítica e calorosamente recebidas por um público leitor cada vez mais alargado. Em 1995, a pedido do Primeiro Ministro Jacques Parzeau, redigiu o preâmbulo da Declaração de Independência do Québec em colaboração com Gilles Vigneault. Em Dezembro de 1997, a Sociedade Saint-Jean-Baptiste entregou-lhe o prémio Ludger-Duvernay pelo conjunto da sua obra.