

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



DANNY E O PROFUNDO MAR AZUL – INTRODUÇÃO DA

TÉCNICA DE MEISNER EM PORTUGAL PELA BELOW

THE BELT TEATRO CO.

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS-

ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO-MÚSICA

Ana Margarida Baptista Ferreira

Lisboa, Outubro 2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DANNY E O PROFUNDO MAR AZUL – INTRODUÇÃO DA
TÉCNICA DE MEISNER EM PORTUGAL PELA BELOW
THE BELT TEATRO CO.

Ana Margarida Baptista Ferreira

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Performativas- especialização em Teatro-Música, realizada sob a orientação científica de Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto da área de Teoria.

Lisboa, Outubro 2014

AGRADECIMENTOS

A realização deste relatório de estágio contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estarei eternamente grata.

Ao Professor Armando Nascimento Rosa, pela sua orientação, as suas opiniões e críticas, e a por todas as suas palavras de incentivo, que revelaram uma segurança nas minhas capacidades das quais eu mesma duvidei.

Aos atores Francisco Beatriz, Francisco Sales, Margarida Moreira, Salvador Nery e Tiago Fernandes pela disponibilidade e os seus contributos sempre que solicitados ao longo da realização deste relatório.

Um agradecimento muito especial a toda a minha família, especialmente aos meus pais e irmã, por serem exemplos daquilo que me quero tornar, pelo apoio incondicional, paciência, carinho e constantes incentivos e afetos telefónicos que não me permitiram vacilar.

Às minhas amigas de sempre, que de quinzena em quinzena me abraçaram com saudades mas ainda assim me incentivaram a entrar no comboio aos domingos e continuar a lutar pelos sonhos em que acreditam tanto como eu.

Aos amigos que encontrei em Lisboa, especialmente ao Francisco Sales, por me terem feito sentir em casa. Sem a sua amizade, afeto e constantes lembretes das minhas obrigações perguntando todos os dias como “ia a tese”, não teria encontrado a determinação para acabar – ou mesmo começar – este trabalho.

Finalmente, quero agradecer ao John Frey, por me ter oferecido o mundo da Técnica de Meisner e me ter feito voltar a acreditar em mim mesma e nesta arte que tanto me inspira.

RESUMO

O presente relatório final de estágio pretende explorar o desenvolvimento da Técnica de Meisner nos Estados Unidos da América, com base nos ensinamentos do mestre russo Constantin Stanislavski, e a sua introdução em Portugal através da produção de *Danny e o Profundo Mar Azul*, de John Patrick Shanley, pela Below The Belt – Teatro Co.

Este documento encontra-se dividido em duas partes. A primeira secção, referente à Técnica de Meisner, objetiva esclarecer quais as bases fundamentais desta técnica, criada e desenvolvida na segunda metade do século XX nos EUA por Sanford Meisner, antigo discípulo de Lee Strasberg e membro do Group Theatre até à sua dissolução. De modo a compreender as fundações desta técnica e quais as motivações que levaram à sua criação, analisa posteriormente a evolução do Sistema de Stanislavski e o seu efeito na História do teatro moderno americano. De seguida revela-se a presença da Técnica de Meisner em Portugal pelas mãos de John Frey e do seu estúdio John Frey Studio for Actors, em Lisboa, e qual a sua aceitação pelos artistas do país.

O segundo ponto do relatório alude à componente mais prática do estágio. Apresenta inicialmente a companhia Below The Belt e o projecto *Danny e o Profundo Mar Azul*, referindo breves elementos da vida e obra do seu autor. Em conclusão, este relatório final de estágio descreve o processo de criação do espetáculo supracitado, relacionando a sua produção com os processos característicos da Técnica de Meisner.

ABSTRACT

This internship final report will explore the development of the Meisner Technique in the United States of America, based on the teachings of the Russian master Constantin Stanislavski, and its introduction in Portugal through the production of *Danny and the Deep Blue Sea* by John Patrick Shanley, by the Below the Belt – Theatre Co.

This document is divided in two parts. The first section, relative to the Meisner Technique, aims to clarify the fundamental bases of this technique, created and developed during the second half of the twentieth century in America by Sanford Meisner, a former disciple of Lee Strasberg and member of the Group Theatre until its dissolution. In order to understand the foundations of this technique and the motivations that led to its creation, it further analyzes the evolution of the Stanislavski System and its effect on the History of modern American theater. It then reveals the presence of the Meisner Technique in Portugal by the hands of John Frey and his studio John Frey Studio for Actors, in Lisbon, and what is its acceptance by the artists of the country.

The second point of the report alludes to the practical part of the internship. It initially features the Below The Belt theatre company and the *Danny and the Deep Blue Sea* project, referring brief elements of the life and work of the author. In conclusion, this internship final report describes the creative process of the aforementioned show, relating its production with the typical processes of the Meisner Technique.

PALAVRAS-CHAVE

1. Técnica de Meisner
2. Sanford Meisner
3. Danny e o Profundo Mar Azul
4. John Patrick Shanley
5. BTB – BELOW THE BELT Teatro Co.

KEY WORDS

1. Meisner Technique
2. Sanford Meisner
3. Danny and the Deep Blue Sea
4. John Patrick Shanley
5. BTB – BELOW THE BELT Theatre Co.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	4
ABSTRACT	5
PALAVRAS-CHAVE	6
KEY WORDS	7
A) INTRODUÇÃO	11
1. TÉCNICA DE MEISNER	
1.1 Sanford Meisner – breves dados biográficos	14
1.2 Breves anotações sobre Técnica de Meisner	16
1.3 Filiação estética da Técnica de Meisner	31
1.3.1 Legado stanislavskiano nos EUA	31
1.4 A Técnica de Meisner em Portugal	40
1.4.1 John Frey e o John Frey Studio for Actors	40
1.4.2 Big Problem Cia. de Teatro	41
1.4.3 Perspetivas diversas de praticantes do método em Portugal	42
2. BTB – BELOW THE BELT TEATRO Co.	
2.1 Danny e o Profundo Mar Azul	46
2.1.1 John Patrick Shanley: da vida à obra	47
2.1.2 A peça no contexto dramaturgico de Shanley	50
2.1.3 Apresentação sinóptica da peça	55
2.1.4 O processo de criação e produção do espetáculo	56
2.1.4.1 Receção pública e crítica do espetáculo	58

B) CONCLUSÃO	60
C) NOTAS	62
D) BIBLIOGRAFIA	67

E) ANEXOS

E-1 Tradução original de *Danny and the Deep Blue Sea*, de John Patrick Shanley

E-2 Entrevistas integrais aos atores Francisco Beatriz, Francisco Sales, Margarida Moreira, Salvador Nery e Tiago Fernandes

E-3 Nota do encenador John Frey sobre o processo de criação de *Danny e o Profundo Mar Azul*

E- 4 Receção crítica do espetáculo nos meios de informação escrita

I don't know what is better than the work that is
given to the actor – to teach the human heart the knowledge of itself. *

Sir Laurence Olivier

*"Eu não sei o que pode ser melhor do que o trabalho que é dado ao ator – ensinar ao coração humano o conhecimento de si mesmo".

A) INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende evidenciar a técnica de representação e de preparação do ator que Sanford Meisner criou e desenvolveu nos Estados Unidos da América a partir da segunda metade do séc. XX, conhecida mundialmente como Técnica de Meisner.

O primeiro capítulo deste relatório alude precisamente ao estudo desta técnica. De modo a iniciar este tema, menciono primeiramente breves dados bibliográficos do seu autor, Sanford Meisner, que julgo de extrema relevância para a compreensão do seu trabalho. De seguida, apresento sumárias anotações sobre a Técnica de Meisner, explicando, passo a passo, o processo de treino do ator e de criação de personagem proposto por Meisner, desde os exercícios primários à análise do texto.

São quatro os princípios básicos de representação que guiam toda a Técnica de Meisner.

O primeiro princípio está relacionado com o comportamento do ator - comportamento honesto e real. O segundo ponto é apresentado de modo a *tornar-se* a personagem, ou seja, o ator deve comportar-se como ele próprio, apropriando-se totalmente da personalidade e ambiente da sua personagem. Para que pareça viver realmente em palco, as condições sob as quais a personagem vive têm de se tornar totalmente inatas ao ator. O terceiro ponto refere-se à importância do texto. Na nossa vida quotidiana, não recitamos palavras de outra pessoa, simplesmente vivemos – agimos –, e a linguagem faz parte das nossas ações. O ator precisa de dominar o guião ao ponto de ser quase desnecessário calcular as falas seguintes – só assim poderá estar totalmente disponível para ouvir, reagir e sentir na sua interpretação. O quarto e último princípio da Técnica alude à presença do público. Este elemento ameaça a habilidade do ator de se manter fiel ao comportamento naturalista.

De forma a atingir estes quatro objetivos básicos, a técnica propõe-se a conceder ao ator as ferramentas necessárias para que se disponibilize emocionalmente e que aprenda a reagir a partir dos seus instintos. Desta forma, Meisner criou uma série de exercícios que estimulam e constroem o instrumento do ator – as suas emoções e a sua espontaneidade. Este é a base, a semente do crescimento do ator. Muito resumidamente, a Técnica de Meisner pretende acima de tudo que a performance seja emocionalmente viva e autêntica, o mais próxima possível da

realidade, exigindo que os atores atuem como se experienciassem a vida real em palco.

Seria impossível referir as grandes influências para Sanford Meisner sem mencionar determinados aspetos da vida e obra de Constantin Stanislavski, cujas teses estão na base desta e de todas as técnicas de representação contemporâneas e naturalistas americanas. O ponto seguinte refere-se à influência dos ensinamentos do método stanislavskiano nos artistas dos EUA no século passado e, conseqüentemente, em Meisner e no seu método, cuja sua inovação reside na extinção definitiva do uso da memória afetiva, focando-se na realidade das ações em cena, na espontaneidade e no uso da imaginação, sendo estes os alicerces da sua técnica. Meisner tem por, assim, objetivo, muito sucintamente, que a performance teatral seja o mais próxima possível da realidade, exigindo que os atores atuem como se experienciassem a vida real em palco.

O último ponto deste primeiro capítulo refere-se à presença da Técnica de Meisner em Portugal. Após uma análise do plano de estudos das instituições de ensino superior artísticas do nosso país, verifica-se que em nenhum consta a abordagem à Técnica de Meisner, dificultando assim o acesso dos estudantes e profissionais a esta matéria. De modo a minimizar esta lacuna, fundou-se em Lisboa o John Frey Studio for Actors em 2009, tornando-se este o primeiro – e até à data único – estúdio especializado em Técnica de Meisner no país, sob direção artística de John Frey. Neste ponto irei abordar então este estúdio e o seu criador, a companhia de teatro recentemente fundada sob alçada da Técnica de Meisner, Big Problem, e revelar as diversas perspetivas de praticantes do método em Portugal, respostas que obtive por meio de uma entrevista.

O segundo capítulo intitula-se BTB – BELOW THE BELT, e é nesta divisão que integro as referências e pesquisas acerca da peça *Danny e o Profundo Mar Azul*, de John Patrick Shanley.

De modo a compreender o seu universo dramaturgico, o primeiro ponto anuncia alguns elementos da vida e obra de John Patrick Shanley, e, de seguida, apresento um investigação sobre algumas das suas obras, para contextualizar a peça em evidência no seu legado artístico.

Segue-se a apresentação sinóptica da peça, concebida em conjunto pelos membros da equipa artística envolvida na produção de *Danny e o Profundo Mar Azul*.

Por fim, sucede uma descrição do processo de criação e produção do espetáculo que foi o objeto do meu estágio na companhia BELOW THE BELT, onde exponho a recepção pública e crítica do espetáculo nos meios de comunicação escrita do nosso país.

Na terceira e última parte realço as principais conclusões que emergiram da experiência de um ano de trabalho teatral baseado na Técnica de Meisner, que deixou uma enorme vontade de criar um teatro inovador, vivo e repleto de naturalidade e espontaneidade, gerador de uma forte ligação emocional com o público.

Saliento que todas as citações das obras nucleares que discutem a metodologia estudada aparecem no original no corpo do texto, surgindo as respectivas traduções em português da minha responsabilidade em notas finais, a seguir à conclusão, assim como as restantes notas.

1. TÉCNICA DE MEISNER

A Técnica de Meisner é uma técnica de representação desenvolvida por Sanford Meisner nos EUA na segunda metade do séc. XX. Baseada nos ensinamentos de Constantin Stanislavski e n' *O Método* de Lee Strasberg, onde o seu autor teve acesso aquando da sua parceria com o Group Theatre, é hoje considerada uma das técnicas basilares do estilo naturalista da representação moderna americana.

De forma a clarificar em que consiste esta técnica, indico em seguida breves dados biográficos do seu criador, assim como uma sumária descrição da mesma. Incluo ainda um registo dos motivos que induziram à sua geração, referindo essencialmente a intervenção de Stanislavski no seu pensamento e a influência que os seus ensinamentos exerceram sobre os artistas americanos.

1.1 Sanford Meisner – breves dados biográficos

Sanford Meisner, ator, professor e pensador do Teatro, tornou-se um símbolo do teatro americano e mundial devido à criação e desenvolvimento da sua própria técnica de representação, que viria a ficar conhecida como Técnica de Meisner.

Meisner nasceu em Nova Iorque, Brooklyn, a 31 de Agosto de 1905, filho de pais judeus de descendência húngara. A sua infância, marcada pela morte do irmão mais novo quando Meisner tinha apenas cinco anos, foi vivida em profundo isolamento e auto-comiseração, como o próprio afirma no seu livro *On Acting*, escrito em parceria com Dennis Longwell e com primeira edição em 1984 – “When I went to school, after school, anytime, I lived in a state of isolation as if I was some kind of moral leper, because my parents, who were good people but not too bright, told me that if it hadn't been for me, they wouldn't have had to go to the country, where my younger brother got ill, and from which illness he died. The guilt that this caused was horrendous. In my childhood I rarely had friends. I lived, as I'm afraid I still do, in a world of fantasy.”¹ (MEISNER, 1984, p. 5)

Formou-se no Erasmus Hall High School em 1923, e seguiu aos dezoito anos para o Damrosch Institute of Music, actual Julliard School, onde iniciou a sua formação superior em piano, que nunca viria a acabar, prosseguindo depois para o Theatre Guild, uma sociedade teatral fundada em 1918 em Nova Iorque por Lawrence

Langer, como figurante no espectáculo *They Knew What They Wanted*, de Sidney Howard, em 1924. Foi nesta altura que teve o seu primeiro contacto com Lee Strasberg, encenador do Chrystie Street Settlement House, casa em que Meisner se iniciou na arte de representar.

Em 1931 recebeu uma bolsa para estudar definitivamente no Theatre Guild, onde se reencontrou com Lee Strasberg e se envolveu profissionalmente com uma série de outros artistas, como Stella Adler e Harold Clurman. Esta união impulsionou a criação do Group Theatre ainda nesse ano – a primeira companhia a estabelecer uma técnica de representação fixa, baseada no método de representação de Constantin Stanislaski –, e que viria a tornar-se uma das companhias mais influentes nos Estados Unidos e a orientar toda a arte da representação contemporânea americana.

Em 1935 foi convidado para dirigir o Departamento de Representação do Neighborhood Playhouse School of Theatre, cargo que aceitou. Exposto ao *Método* enquanto actor do Group Theatre, Meisner começou a questionar os benefícios dessa técnica, em expressão de Meisner citada por Peter B. Flint em artigo do NY TIMES “actors are not guinea pigs to be manipulated, dissected, let alone in a purely negative way. Our approach was not organic, that is to say, not healthy”² (FLINT, NY TIMES, 1997/02/04). O Group Theatre acabaria por dissolver-se em 1941, e esta nova fase da sua carreira seria o impulso necessário para que Meisner se concentrasse no desenvolvimento da sua própria técnica de representação.

No seu trabalho – Técnica de Meisner –, é especialmente perceptível a importância e ação do Sistema stanislavskiano e dos anos de colaboração com Lee Strasberg, mas a sua inovação reside na extinção definitiva do uso da memória afectiva, focando-se na realidade das ações em cena, na espontaneidade e no uso da imaginação, sendo estes os alicerces da sua técnica.

Meisner continuou na Neighborhood Playhouse School of Theatre até 1990, ano em que se retirou enquanto diretor e professor, mas se manteve como Director *Emeritus* até 1997, data da sua morte.

Em 1983 fundou, juntamente com James Carville, a Meisner/Carville School of Acting na Ilha Bequia, nas Caraíbas, tendo-se estendido em 1985 para Hollywood, Los Angeles. Em 1995 evoluiu para Sanford Meisner Center for the Arts, funcionando como escola e companhia de teatro, sendo que esta última encerrou em 2013.

Sanford Meisner morreu a 2 de Fevereiro de 1997 em Los Angeles, nos Estados Unidos da América.

1.2 Breves anotações sobre Técnica de Meisner

A Técnica de Meisner, assim denominada em homenagem ao seu criador, Sanford Meisner, é uma técnica de representação oriunda nos Estados Unidos da América na década de 50 do século XX.

Esta técnica foi desenvolvida por Sanford Meisner após uma longa colaboração com o Group Theatre, onde teve o seu primeiro contacto com os ensinamentos de Constantin Stanislavki. A sua influência é profundamente sentida nesta técnica, que tem por objetivo, muito sucintamente, que a performance seja o mais próxima possível da realidade, exigindo aos atores que atuem como se experienciassem a vida real em palco. A este género de representação, Meisner denomina *Truthful Acting* – ou Representação Honesta³ –, que pressupõe que o ator se comporte tal qual na vida real, dentro das circunstâncias imaginárias da personagem, resultando numa representação naturalista do texto em frente a uma audiência ou câmara.

Este princípio básico da representação stanislavskiana serviu de base para a representação do Group Theatre, sob direção de Lee Strasberg, que incorporou também no seu trabalho o uso da *memória afetiva*, um elemento do sistema de Stanislavski que requer que o ator recorde episódios passados da sua vida de modo a produzir uma determinada emoção em cena. Foi especialmente a predileção do seu mestre pelo uso desta ferramenta no processo de criação do ator que acabou por ditar o fim dessa união artística entre ambos. Meisner deixou de acreditar nas vantagens da *memória afetiva*, tal como Stanislavki nos seus últimos anos de trabalho. Stella Adler, companheira de Meisner no Group Theatre, encontrou-se com o mestre Russo em Paris, em 1934, e, como resultado de um trabalho intensivo em conjunto durante cinco semanas, Adler confirmou que Stanislavski tendia a desenfaturar a importância da *memória afetiva*, e que afirmou “the key to true emotion was to be found in a full understanding of the ‘given circumstances’ – the human problems – contained in the play itself.”⁴ (MEISNER, 1987, p. 9).

Esta última afirmação de Stanislavski viria a revelar-se fulcral para o desenvolvimento da Técnica de Meisner e para o seu princípio mais básico – *acting is living truthfully under imaginary circumstances* ⁵ (ESPER, 2008, p. 18), isto é: a representação alicerça-se na capacidade de realmente fazer, ser, sentir em circunstâncias não-reais, como o guião ou a história, fruto da imaginação do dramaturgo ou autor.

A verdade, a realidade empírica é tão importante na representação porque é com essa realidade que julgamos o que vemos. No seu livro *The Actor's Art and Craft*, com primeira edição em 2008, William Esper, considerado o grande discípulo de Meisner e um dos professores da técnica mais conceituados atualmente, clarifica este conceito à sua turma no seu estúdio William Esper Studio for Actors, em Nova Iorque, explicando: “Truth is so important to art, because isn't that how we judge the things we see? Have any of you ever come out of a play or a film and said, ‘Oh, I really loved it! It was so phony! I didn't believe one moment of it!’ (...) Truth is the blood of art. Without truth a piece of art fails to touch the human spirit”. ⁶ (ESPER, 2008, p. 19)

Por outro lado, a definição também abrange o imaginário – *imaginary circumstances*, ou circunstâncias imaginárias. A imaginação é fulcral para o actor, porque tudo o que faz é do domínio do imaginário. Nas palavras de William Esper, de modo a fundamentar esta afirmação, “everything we do, each part of our *craft* ⁷ is done in the imaginary world” ⁸ (ESPER, 2008. p. 19). Mas a importância da imaginação não fica apenas do lado do palco – o público acredita que o que vê é real porque imagina que assim o seja: o que nos transporta para a realidade encenada é a imaginação. Numa encenação de *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo, quem vemos em cena não é um príncipe, não estamos realmente na Dinamarca, Cláudio não matou o irmão e, possivelmente, aquele homem nem sequer se chama Cláudio. É então nesta fase que se prova a capacidade e a relevância da habilidade do ator – se este conseguir absorver todos os elementos da personagem, tornando-o totalmente honesto na sua interpretação, o que nós vemos em palco não é fingimento, é a verdade. Naquele momento, o actor *x* é, de facto, Hamlet.

Em termos práticos, com a definição *Acting is living truthful under imaginary circumstances*, Meisner pretendia enfatizar a importância do *fazer*. Esta é a instrução que se pode ler nos primeiros parágrafos do seu livro *On Acting*, e era sempre a

primeira lição leccionada aos seus novos alunos na Neighborhood Playhouse – “The foundation of acting is the reality of doing”⁹ (MEISNER, 1984, p. 16). O primeiro exercício nos ensinamentos de Meisner surge como um esclarecimento desta declaração. É pedido aos atores que contem quantos candeeiros há na sala, que cantem uma canção que gostem para si mesmos, que façam uma conta de multiplicação com seis algarismos ou que observem a pessoa que está ao seu lado. O objetivo é provar que todos eles o fazem enquanto seres individuais, como pessoas e não como personagens. Não há simulação, os atores não pensam antes de agirem, não manipulam a forma como agem para que o resultado seja mais ou menos dramático. Essa deve ser a ambição do ator quando entra em cena – fazer, simplesmente. Esper ilustra dizendo que, uma vez em cena, o ator não finge escrever uma carta – escreve mesmo; não finge tentar arranjar um telefone – tenta mesmo. Citando o autor e pedagogo, “This reality of doing is what allows us to unlock the door of the imaginary world, get in and live there truthfully”¹⁰ (ESPER, 2008. p. 25).

Antes de dar seguimento a qualquer clarificação sobre o processo prático, é importante referir e definir os quatro princípios de representação que guiam toda a Técnica de Meisner. Louise Mallory Stinespring, na sua dissertação de doutoramento *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice*, editada em Maio de 1999 pela Texas Tech University, expõe-nos da seguinte forma:

1. O ator comporta-se honestamente em palco
 - 1.1 Com a sua atenção totalmente focada nas suas ações (e não em si mesmo)
 - 1.2 Com o seu comportamento de acordo com as reações do seu parceiro e as circunstâncias da cena;
2. A personagem é o ator a comportar-se como ele próprio, apropriando-se das circunstâncias imaginárias da personagem;
3. As ações e as reações resultam da interpretação de um texto;
4. A performance não é para o público, mas meramente em frente a um público.

O primeiro ponto é relativo ao comportamento do ator. Embora Meisner não se refira especificamente ao comportamento na sua máxima *Acting is living truthfully*

under imaginary circumstances, no documentário *Sanford Meisner: The Theatre Best Kept Secret*, o criador da técnica revelou "When the emotional problems are deeper than you're prepared to handle behavior wise... Dialogue is the last thing that happens; it is supported by behavior." ¹¹. Neste documentário compreende-se, então, que *living truthfully* se refere a *honest and truthfully behavior* – comportamento honesto e real.

No seguimento desta discussão, Louise Mallory Stinespring questiona, na sua dissertação de doutoramento, "But what about the three elements in acting which are not like real life: character, text and audience? The actor who is behaving on the stage the way he would behave in real life is greatly challenged by these three elements. The difficulty for the actor is to continue to behave as if he were behaving in real life while he endures the difficulties that these elements of acting present." ¹² (STINESPRING, 1999, p. 49) .

O segundo elemento é apresentado no segundo ponto: de modo a *tornar-se* a personagem, o ator deve comportar-se como ele próprio, apropriando-se totalmente da personalidade e ambiente da sua personagem. Para que pareça viver realmente em palco, as condições sob as quais a personagem vive têm de se tornar totalmente inatas ao ator.

O terceiro tópico refere-se à importância do texto. Na nossa vida quotidiana, não recitamos palavras de outra pessoa, simplesmente vivemos – agimos –, e a linguagem faz parte das nossas ações. De modo a conseguir praticar a pretendida *Truthful Acting*, o ator tem o dever de assimilar e estar totalmente seguro de todas as circunstâncias do texto e da personagem, e o texto em si não é exceção. O ator precisa de dominar o guião ao ponto de ser quase desnecessário calcular as falas seguintes – só assim poderá estar totalmente disponível para ouvir, reagir e sentir na sua interpretação. Ainda assim, é importante referir que a sua performance não é determinada ou limitada pelo texto. Este é simplesmente a fonte do ator, o elemento que estabelece as circunstâncias sobre as quais a personagem vive – a sua performance resulta das escolhas, ações e reações do ator.

O quarto e último princípio da Técnica alude à presença do público. Este elemento ameaça a habilidade do ator de se manter fiel ao comportamento naturalista. A Técnica de Meisner tenta resolver este problema porque tem em conta a necessidade de neutralizar a consciência do ator sobre o público, educando-o a focar toda a sua atenção na contracenar e nas suas ações. Louise Mallory Stinespring

considera que uma consciência excessiva da presença do público pode levar o ator a cometer dois grande erros da *Truthful Acting* – a auto-consciência e o *overacting*, ou representação exagerada. De modo a explicar estas tendências naturais do ator, Stinespring recorreu a exemplos de Jean-Paul Sartre, inclusos na obra *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*, alegando “The temptation to feel self-consciousness in front of the audience is, according to Sartre, based in feelings of shame. And the second acting mistake, overacting, is a result of pride. As suggested by Sartre, pride is a way of avoiding shame by turning yourself into a separate character in a grand way”¹³ (STINESPRING, 1999, p. 52).

De forma a atingir estes quatro objetivos básicos, a técnica propõe-se a conceder ao ator as ferramentas necessárias para que se disponibilize emocionalmente e que aprenda a reagir a partir dos seus instintos. Assim, Meisner criou uma série de exercícios que estimulam e constroem o instrumento do ator – as suas emoções e a sua espontaneidade. Este é a base, a semente do crescimento do ator. Nenhum bailarino entra pela primeira vez num estúdio e lhe é pedido que dance *O Lago dos Cisnes*; nenhum músico inicia a sua aprendizagem musical com um *Nocturne* de Chopin – não é simplesmente possível. Antes de atingir a maturação artística, é necessário exercitar, aprender o básico, os primeiros passos da arte que pratica. Segundo Meisner, no teatro não é – ou não deveria ser – diferente.

Entramos então no capítulo da Técnica de Meisner referente aos seus exercícios elementares, patenteados pelo seu criador e referidos no seu livro *On Acting*, co-escrito por Sanford Meisner e Dennis Longwell.

O primeiro exercício é a *Repetição*. A finalidade desta prática é estimular a espontaneidade, a concentração e a capacidade de audição/reacção dos intervenientes, e erradicar qualquer intervenção intelectual ou racional por parte dos mesmos.

De modo a iniciar o exercício estabelece-se então uma relação entre dois atores, frente a frente, que repetem exatamente o mesmo, com precisão absoluta, sem pausas. Um inicia com uma observação sobre o outro – a cor do seu cabelo, o tecido das suas calças, a marca dos seus ténis. Passo a exemplificar:

A: O teu cabelo é liso.

B: O teu cabelo é liso.

A: O teu cabelo é liso.

B: O teu cabelo é liso.

Esta troca de palavras repetir-se-ia continuamente, sem qualquer tipo de manipulação verbal ou tentativa de criar variedade ou emoção.

A etapa seguinte do exercício denomina-se *Resposta Honesta*, e pretende agora que o ator responda com honestidade, mas ainda dentro dos limites da repetição. Os participantes podem nesta fase fazer pequenas alterações ao que ouvem, de forma a conferir realidade às suas respostas. Aplicando o exemplo anterior:

A: O teu cabelo é liso.

B: O meu cabelo é liso.

A: O teu cabelo é liso.

B: O meu cabelo é liso.

É perceptível então que se antes a repetição era puramente mecânica, nesta etapa a repetição surge a partir de um ponto de vista.

A terceira atualização da *Repetição* manifesta-se por meio de impulsos. Neste caso, quando e após algum tempo de repetição da mesma frase o ator tivesse um impulso para mudar o discurso, poderia fazê-lo. Uma prática possível seria:

A: O teu cabelo é liso.

B: O meu cabelo é liso.

A: O teu cabelo é liso.

(...)

B: Já ouvi!

Esta exclamação surgiria de um ímpeto espontâneo – o facto de repetir invariavelmente a mesma frase acabaria por criar alguma vida emocional nos atores, ainda que ténue e superficial, como ansiedade ou exaustão.

A quarta e última alteração do exercício pode ser feita através da observação e comentário do comportamento do companheiro. A linguagem corporal sobrepõe-se, por vezes, à verbal, e nenhum destes elementos deve ser descurado no decorrer da repetição. Assim, a repetição poderia tomar o seguinte rumo:

A: És bonita.

B (*cora*): Sou bonita.

A: Estás envergonhada!

Neste cenário, o ator A deveria reagir à alteração do comportamento do ator B, observando “Estás envergonhada”, por exemplo.

Este exercício pretende que o ator não se conscientize de si mesmo, uma vez que o seu foco e atenção estão totalmente centrados na audição, na reação e no comportamento do seu parceiro, impossibilitando-o de pensar como dizer as frases, como posicionar o seu corpo, como agir.

Após várias semanas de trabalho apenas na *Repetição*, nos seus vários estágios, surge uma atualização e é adicionado um novo elemento – uma ação, uma atividade que envolva objetos físicos. Esta nova combinação denomina-se *Atividade Independente*, e rege-se por três regras essenciais:

1. tem de ser extremamente difícil de executar;
2. tem de haver uma razão pessoal e emocionalmente plausível para o fazer;
3. tem de haver uma sensação de urgência.

O exercício segue com um ator a tentar levar a cabo a sua ação (desenvolvendo a sua concentração, profundidade emocional e imaginação), e o parceiro a ouvir–reagir (fortalecendo a sua capacidade de reação e de ligação com a contraparte). Passo a exemplificar: uma mulher encontra uma carta rasgada em pequenos pedaços que prova que o marido lhe é infiel. Ela tem de a reconstruir em dez minutos, altura em que o marido chega a casa, para o poder confrontar.

Neste exercício é essencial que todas as escolhas sejam específicas. A atividade em si, o tempo que o ator tem para a terminar, o que significa para si conseguir terminá-la e especialmente o porquê de o estar a fazer. É a resposta a essa questão que vai justificar a sua ação, e fazê-lo acreditar que as circunstâncias são reais ainda que não o sejam, criando no ator emoções genuínas. A isto Meisner chama *Actor's Faith* – a fé do ator. Em *The Actor's Art and Craft*, Esper explica “We call these reasons ‘justifications’, and again, they must have certain criteria. They must be simple and they must be specific. Finally, the justification should be imaginary, but something that your imagination can accept as possible (...). [It's very importante that it] still has some connection to reality! You've got to give yourself a reason to believe in what you're doing; otherwise you discard your ‘sense of truth’. And once you do that, you can't invest the exercise with your ‘actor's faith’.”¹⁴ (ESPER, 2008, p. 81/93). Assim, para que o seu *craft* seja apurado, o ator tem de explorar as suas justificações, fortalecendo o seu conhecimento sobre si próprio: o que o excita? O que o entristece? O que o levaria a matar? – o trabalho do ator é a especulação.

É então nesta fase que se inicia o desenvolvimento da imaginação. Este é o primeiro exercício da técnica que desperta para a ilusão, embora esta seja sempre e obrigatoriamente justificada com realidade: o ator escolhe uma atividade que o ativa emocionalmente – *realidade* –, mas o cenário é inventado – *imaginação*. Eis que na *Atividade Independente* nos deparamos com a grande diferença entre os métodos de Meisner e Strasberg: o ator não procura episódios passados para estimular emoções do presente, mas antes imagina o que será passar pelas situações determinadas e sente-as como se fossem atuais. Meisner justificaria este afastamento do uso da *memória afetiva* dizendo “Past is limited. Imagination is limitless”¹⁵ (MEISNER. 1987, p. 63). Com isto o mestre não pretende rejeitar as vivências do ator. O próprio admite que o passado e as memórias individuais do ator são uma mais-valia para o seu processo de trabalho e criação – o ator pode, deve mesmo, usar as pessoas que conhece, as circunstâncias da sua vida para se ativar emocionalmente, mas não acontecimentos verídicos concretos, porque isso atuaria como uma restrição à sua imaginação.

Após vários meses de prática dos exercícios anteriormente referidos, inicia-se finalmente a aplicação do trabalho em cenas. Antes de iniciar qualquer prática interpretativa do texto, a técnica exige a descoberta de cinco fatores que servirão de guia ao ator para uma total compreensão da cena e da personagem. Assim, o ator deve:

1. **Relacionar-se com a personagem** – encontrar um ponto comum entre si e a personagem a interpretar e, o mais importante, nunca a julgar. Se as circunstâncias dadas não lhe são familiares, o ator deve recorrer à sua imaginação, ou, neste momento inicial, procurar uma situação semelhante na sua vida que o aproxime da dramaturgia;
2. **Compreender a relação entre as personagens** – perceber qual a relação que as une: se são familiares, amigos, colegas de trabalho, etc.
3. **Encontrar e fundamentar o objetivo da personagem** – o que a personagem deseja ou necessita na cena e porquê. O objetivo deve ser simples e específico. A justificação é extremamente importante neste processo pois assume a função de fio condutor no decorrer das ações. O objetivo da personagem deve ser algo que se torna intrínseco ao

intérprete, de modo a que as suas decisões para a cena não lhe sejam dissociadas, mas que este não esteja conscientemente presente na sua interpretação. De outra forma, perder-se-ia o lugar da espontaneidade;

4. **Decifrar as ações da personagem** – o que a personagem faz para conseguir atingir o seu objetivo. São verbos que transmitem ao ator a ocorrência de algo e que expressam um estado de emoção. O Homem está constantemente a agir – sem ações, o ator não pode verdadeiramente retratar a vida humana. Exemplos de ações são, entre muitas outras possibilidades, “ouvir”, “conquistar”, “convencer”, “persuadir”, “implorar”, “rejeitar”;
5. **Encontrar o ponto de vista da personagem** – uma frase que contenha a perspetiva da personagem sobre a sua condição na cena;

Após a descoberta destes fatores, o ator está preparado para **parafrasear o texto**, isto é, entrar numa improvisação baseada nas circunstâncias da cena. Este processo é fulcral na preparação do ator segundo esta técnica. Na sua prática, o ator deve dizer por palavras suas as falas da sua personagem, não necessariamente de acordo com o alinhamento do texto, de modo a incorporar todos os parâmetros anteriores. Em entrevista, elaborada por mim a vários atores praticantes do método Meisner, o ator Tiago Fernandes cimenta a importância deste exercício, declarando que a paráfrase “tem um papel primordial para mim: ganhar um sentimento de pertença em relação ao texto, ter um sentido crítico sobre ele, ter posições, ter pontos de vista, ter uma compreensão clara sobre o que sou dentro daquele texto. Isso servirá, por um lado, para me tornar mais consciente em relação às opções de composição que tomo e, por outro lado, para testar a valia e interesse dessas mesmas opções. No final dos exercícios com subtexto, já não há outras falas que me façam sentido dizer, senão as que o autor escreveu.”¹⁶

Após esta exploração do texto, a aplicação de todos os fatores supra citados na cena pode exemplificar-se da seguinte forma, empregando parte do Acto II de *Danny e o Profundo Mar Azul*, excerto que transcrevo de modo a facilitar a leitura.

ROBERTA – *Vamos ser românticos.*

DANNY – *Quê?*

ROBERTA – *Vamos ser românticos um com o outro. Dizer coisas um ao outro!*

DANNY – *Não. Tipo o quê?*

ROBERTA – *Sei lá. Tipo... se gostas de mim eu também vou gostar de ti.*

DANNY – *Eu sei lá dizer merdas dessas.*

ROBERTA – *Claro que sabes. Vamos ser românticos um com o outro, Danny! Temos uma cama e... fizemos amor, e há uma vela e uma espécie de Lua... O que é que temos? O que é que temos? Toca-me. Põe as mãos em cima de mim com carinho e fala comigo. [Com dificuldade, DANNY toca-lhe.]*

DANNY – *És chanfrada, sabias?*

ROBERTA – *É bom?*

DANNY – *És uma... és... és... bonita.*

ROBERTA – *Não sou nada.*

DANNY – *Não me contradigas quando te estou a dizer uma coisa!*

ROBERTA – *Desculpa.*

DANNY – *És bonita.*

ROBERTA – *Ok.*

DANNY – [Pausa. Está a esforçar-se.] *Tens um nariz giro.*

ROBERTA – *Um nariz giro?*

DANNY – *Sim. É tipo... como se olhasse para ti. É isso. Ele olha mesmo para ti, o teu nariz, olha para ti e diz: Olá! É isso! E também tens um queixo giro. Quando tu, quando tu te ris, ele sobe. Isso. Tipo um balão. Não. Melhor. Como um pássaro. Como uma espécie de pássaro.*

ROBERTA – *Obrigada.*

DANNY – *Cala-te! Ainda não acabei!*

ROBERTA – *Não?*

DANNY – *Não. Estás a gozar? Tenho de falar da tua boca. É... É... maravilhosa. Como uma flor. É isso. Um pássaro a voar e uma flor, mesmo aí na tua cara. E o teu nariz sempre a dizer: Olá.*

ROBERTA – *Pára!*

DANNY – *Sabes uma coisa?*

ROBERTA – *Que é?*

DANNY – *Diz o teu nome!*

ROBERTA – *Porquê?*

DANNY – *Diz lá.*

ROBERTA – *Pára. Roberta.*

DANNY – *Diz outra vez.*

ROBERTA – *Pára. Porquê?*

DANNY – *Quero ver a tua boca a dizer o teu nome. Diz outra vez.*

ROBERTA – *Roberta.*

DANNY – *Outra vez.*

ROBERTA – *Roberta. O que é que estás a fazer?*

DANNY – *A ver a tua linda boca a dizer o teu lindo nome.*

ROBERTA – *Que querido. Estás a ser tão querido para mim!*

DANNY – *Roberta.*

ROBERTA – *Pára!*

DANNY – *Porquê?*

ROBERTA – *É como... se me estivesses a fazer cócegas.*

DANNY – *Pronto.*

ROBERTA – *Agora vou ser querida para ti.*

DANNY – *Nah.*

ROBERTA – *Vou, vou.*

DANNY – *Não és obrigada.*

ROBERTA – *Mas quero. Vou deixar os teus olhos para o fim. Estiveste tão bem, não sei o que dizer.*

DANNY – *Não digas nada.*

ROBERTA – *O teu cabelo! O teu cabelo é muito sexy.*

DANNY – *Cala-te.*

ROBERTA – *Muito sexy. Porque é forte e macio ao mesmo tempo, e sabe bem se lhe tocares.*

DANNY – *Vá, vá, vamos falar sobre outra coisa.*

ROBERTA – *Está bem. Tens umas orelhas... simpáticas.*

DANNY – *Eu não tenho nada de simpático.*

ROBERTA – *Tens orelhas simpáticas. Fazem-me sentir simpática. Dão-me vontade... de te apertar a mão.*

DANNY – *Foda-se, isto é tão estúpido.*

ROBERTA – *Não... não fales assim.*

DANNY – *Está bem.*

ROBERTA – *Estava a deixar os teus olhos para o fim. Porque os teus olhos são lindos... são muito escuros e... e acho que não sei como é que hei-de falar sobre eles. O teu coração. Consigo ver o teu coração.* [Ela inclina-se para o beijar, muito lentamente. Quando os seus lábios estão prestes a encontrar-se, em pânico, ele dá-lhe uma bofetada.]

DANNY – *Não!*

ROBERTA – [Sem se deixar afetar.] *Não tenhas medo.* [Desta vez ela consegue beijá-lo, primeiro nos lábios, depois em cada uma das feridas.]

DANNY – [Fracamente.] *Não, não. Não me toques. Queima.*

ROBERTA – *Alguém magoou o meu menino. Alguém te magoou. Magoaram-te nas mãos, magoaram-te na cara. Eu amo-te, Danny. Amo-te. Eu sei que te magoaram. Amo-te.*

DANNY – *O que é que me estás a fazer?*

ROBERTA – [Beijando-o] *Estou a amar-te.*

DANNY – *Pára.*

ROBERTA – *Não.*

DANNY – *É demais.*

ROBERTA – *Vá lá.*

DANNY – *Estou a respirar.*

ROBERTA – *Não estás nada.*

DANNY – *Estou a respirar demais.*

ROBERTA – *Não te preocupes com isso.*

DANNY – *Eu vou morrer disto.*

ROBERTA – *É só uma ideia na tua cabeça. Olha para mim. Olha para mim.* [Ele olha para ela.]

DANNY – *Eu... Eu... É bom... estar contigo.*

ROBERTA – *Oh, obrigada, querido! Obrigada.* [Ele dá-lhe uma bofetada.]

DANNY – *Não! Não consigo...* [Ela beija-o imediatamente.]

ROBERTA – *Não tens de ter medo. Não tens. Eu não te vou magoar. Nunca te vou magoar.* [Ele segura as lágrimas.]

DANNY – *Eu sou o Animal!*

ROBERTA – *Não és nada. Não és nada.*

DANNY – *Por que é que estás a fazer isto?*

ROBERTA – *Não estou a fazer nada que não estejas a fazer também.*

DANNY – *A sério?*

ROBERTA – *Claro. Achas mesmo que mataste aquele gajo?*

DANNY – *Não sei.*

ROBERTA – *Espero que não.*

DANNY – *Ele estava todo partido.*

ROBERTA – *Mas não é fácil matar uma pessoa, certo? Quer dizer, aposto que já deve ter havido muita gente que ficou pior que ele e não morreu. Claro! É isso. Há bebés que caem do quinto andar e sobrevivem. Há velhotas que são atropeladas por camiões e levantam-se logo. Ouvem-se histórias destas todos os dias.*

DANNY – *Não sei. Ele não estava... Ele não estava morto quando me fui embora.*

ROBERTA – *Então provavelmente não mataste ninguém.*

DANNY – *Mas podia-o ter matado, mesmo se não o matei. Não é a mesma coisa?* ¹⁷

Utilizando esta amostra, as escolhas para a personagem *Roberta* poderiam ser:

2. Relação das personagens – Conheceram-se há poucas horas num bar e acabaram de ter relações sexuais;
3. Objetivo – “Eu quero que sejamos românticos”;
4. Ações – convencer/elogiar/acarinhar/defender;
5. Ponto de Vista – “Eu mereço ser amada”.

A análise de cena é a função mais teórica e intelectual do trabalho do ator segundo a Técnica de Meisner. É nesta fase que entra o exercício de interpretação do texto, e conseqüentemente surgem todas as dúvidas e possibilidades para a personagem. O ator Tiago Fernandes, em resposta a uma questão sobre a importância e a sua experiência da utilização destas ferramentas, assume que procura “utilizá-las da forma mais pragmática e consciente possível. (...) É o trabalho de interpretação de texto, em que estudamos o esqueleto daquilo a que depois vamos dar músculo, sangue e suor. É o momento em que nos surgem “n” possibilidades, “n” caminhos. (...)

Enquanto ator, procuro opções interessantes e defensáveis para mim, seja por serem menos óbvias, seja por serem subtis, pelo que for...mas fujo sempre do que senti numa primeira leitura. Definir bem os meus objetivos em cena, as ações para os alcançar e o ponto de vista são fundamentais para me sentir seguro no que farei em palco. Com esses aspetos bem decididos e claros para mim, dificilmente perdemos o foco sobre o que estamos a fazer em cima do palco. Procurando resumir, há uma máxima que diz que ‘liberdade exige responsabilidade’. Só acredito na liberdade criativa do ator se este tiver estudado o que tem em mãos. A fase de estudo do texto é a fase da responsabilidade, se quisermos seguir aquela máxima. É o período de trabalho em que temos de fazer por merecer a liberdade que ambicionamos no momento posterior de criação. Se liberdade exige responsabilidade, criação exige estudo.”

O primeiro contacto do ator com estas ferramentas de análise de cena é feito em contexto de diálogo, de modo a facilitar o seu entendimento e resultante prática. Neste caso, o ator conta, além das circunstâncias da cena, com uma contracena que o afeta e ativa emocionalmente.

O trabalho em cena de diálogo é feito ao longo de várias semanas, precedendo o estudo sobre um monólogo. Esta é a etapa final da aplicação deste método na avaliação da cena. Neste caso, o ator não conta já com o apoio do colega na ação, tendo antes de encontrar em si mesmo e no texto – nunca pondo de parte a imaginação – algo que o estimule sentimentalmente. No seu contexto prático, a análise é feita exatamente da mesma forma, incluindo o ponto 2 – relação entre as personagens. Embora seja um solilóquio, a personagem pode estar a falar diretamente para alguém ou consigo mesmo, comprovando que existe sempre uma relação em causa.

Passo a expor a aplicação destes agentes de análise num monólogo da personagem Denise Savage, contido na obra *Savage in Limbo* (1984) de John Patrick Shanley. A personagem, residente no Bronx, refere-se inicialmente à sensação de ser virgem aos 34 anos.

SAVAGE – É forte. É como se estivesse acorrentada e pudesse rebentar as correntes a qualquer momento. Sinto que estou pronta. Vou trabalhar e sinto que podia gerir a empresa mas limito-me a datilografar. Vou para casa e vejo a minha mãe naquela cadeira e sinto que podia pegar nela só com uma mão e mandá-la pela janela,

*arrancar as carpetes e dar uma festança, estão todos convidados. Vou à biblioteca e apetece-me pegar nos livros todos das prateleiras e espalhá-los nas mesas e discutir ideias com toda a gente. Quero pensar alto. Quero pensar alto com outras pessoas. Mas tu sabes qual é o problema desta gente toda? É que é tudo muito esperto. É estúpido, eu sei. Mas é verdade. O problema desta gente toda é que são todos demasiado espertos. Parece que pegaram nos assuntos todos e pensaram em tudo, e remexeram tudo e resolveram tudo um dia antes de eu nascer. Não é justo. Toda a gente sabe o que é a gravidade por isso ninguém fala da gravidade. É um assunto morto. Olha para mim! Os meus pés estão presos à porra do chão. Fantástico! Mas não. É a gravidade. Esquece. Já foi dito, já foi feito, já foi pensado por isso que se foda. Não é justo! Tudo o que poderia ter sido bom para mim foi-me retirado por uma esperteza geral qualquer que não me deixa pensar uma única coisa nova. E pronto, também foi assim com o amor. Quando és nova, vês filmes, talvez fales com a tua mãe, falas com as tuas amigas e ficas a saber não é? Por isso vais em frente e fazes amor. E o amor não é mais do que aquilo que te disseram num filme, ou ao ouvido. Mas onde caralho é que estás quando fizeste amor, pergunto-te eu? Onde caralho é que estás quando fizeste amor, e podes olhar para o amor, e podes nomeá-lo, e o amor é como a gravidade e como tudo, e tudo são assuntos mortos como a merda?*¹⁸

No momento desta fala, Denise encontra-se a falar diretamente com Linda Rotunda. Então, as decisões da atriz que interpretaria Denise Savage poderiam ser:

2. Relação das personagens – Duas ex-colegas de liceu que acabaram de se reencontrar, solitárias, que precisam de mudar as suas vidas;
3. Objetivo – “Eu preciso de desabafar”
4. Ações – desabafar/questionar/provocar;
5. Ponto de Vista – “Eu mereço ser feliz e livre!”.

Todas as etapas e ferramentas descritas acima são consideradas o alicerce desta Técnica e são ensinadas no primeiro ano de exploração do presente método. Sanford Meisner acreditava que só se poderia estar verdadeiramente preparado segundo a sua Técnica após um estudo da mesma durante, no mínimo, dois anos, e foi desta forma que desenhou originalmente o seu curso na The Neighborhood Playhouse – e assim continua no conceituado William Esper Studio for Actors, por exemplo. No

segundo ano, os atores continuam a desenvolver todas estas capacidades emocionais e analíticas, e só após esse estudo intensivo o ator deverá estar apto para proceder à interpretação de cenas em qualquer contexto segundo os ensinamentos da Técnica de Meisner.

1.3 Filiação estética da Técnica de Meisner

1.3.1 Legado stanislavskiano nos EUA

Após uma análise da vida de Sanford Meisner e dos elementos que compõe a sua técnica, julgo que seria inadmissível não mencionar determinados aspetos da vida e obra de Constantin Stanislavski, cujas teses estão na base desta e de todas as técnicas de representação contemporâneas e naturalistas americanas. De modo a clarificar a importância do legado de Stanislavski para a Técnica de Meisner, incluo neste capítulo breves referências biográficas e do seu processo criativo, criando desde já uma relação com o tema que a abordar em seguida *Legado stanislavskiano nos EUA*, e consequentemente, em Sanford Meisner.

Constantin Sergeyevich Alexeyev, reconhecido mundialmente como Constantin Stanislavski, nasceu em Moscovo a 17 de Janeiro de 1863. Actor, encenador, professor e pensador russo, Stanislavski acabaria por se tornar a figura de maior referência na História da representação americana do último século.

Stanislavski iniciou os seus estudos de interpretação teatral em 1883, na Imperial Dramatic School. Dececionado com a abordagem artística e o método de ensino da escola, Stanislavski desistiu antes terminar a sua formação, e explicou mais tarde, no seu livro *My Life in Art*, publicado pela primeira vez em 1924, as suas motivações para tal desistência, afirmando “We were told very picturesquely and with much skill what the play and the parts were supposed to be, that is, of the final results of creative work, but how we were to do it, what the road or method to use in order to arrive at the wished-for result – nothing was said about that. We were taught collectively or individually to play a given role, but we were not taught our craft. We felt the absence of fundamentals and of a system... And I dreamed of one thing only – to be myself, to be that which I can be and must be naturally, something that neither

the professors nor I myself could teach me, but nature and time alone.”¹⁹ (STANISLAVSKI, 1985, p. 90).

Após esta renúncia, Stanislavski seguiu para o Imperial Little Theatre, onde atuava com outros atores amadores e profissionais, sob coordenação de Glikeria Fedotova, professora na *Imperial Dramatic School*. O trabalho que elaborou neste grupo e esta associação de artistas motivaram Stanislavski a criar uma sociedade que unisse artistas amadores e profissionais, tornando-se, em 1888, um dos fundadores da *Society of Arts and Literature*, onde teve a oportunidade de trabalhar com Alexander Fillipovich Fedotov, marido da sua antiga orientadora na Imperial Dramatic School. Segundo Emerentia Eletitia van Heerden, na sua dissertação de mestrado *Tracing the Impact of Stanislavski's System on Strasberg's Method* pela Universidade de Stellenbosch, “Fedotov had the hability to believe in the seriousness of the circumstances of a play, no matter how ridiculous the situation was and Stanislavski began uncounsciously to copy Fedotov in his acting”²⁰ (VAN HEERDEN, 2007, p. 8). A sua tendência a imitar os atores por quem nutria admiração valeu-lhe várias críticas por parte dos seus mentores, que consideravam que, para evouir, Stanislavski teria de se desfazer do que chamavam “theatrical artificiality” (STANISLAVSKI, 1985, p. 155) ou artificialidade teatral. Stanislavski recorda este julgamento e desconstrução do seu trabalho como “performing an operation that was an amputation, a search and a shaking out of all the theatrical artificiality that I had gatherer through my amateur years... At the beginning I was quiet, then I became ashamed, and at last I felt my nonentity. Something seemed to give way in me. All that was old was no good, and there was nothing new”²¹. (*Id. Ibid*)

Este episódio acabou por se tornar crucial no desenvolvimento de Stanislavski enquanto intérprete, e revelou-se um poderoso impulso para a alteração dos seus padrões interpretativos e de consciência do trabalho do ator. Segundo Emerentia Eletitia van Heerden, Stanislavski sentiu nesta fase a necessidade de encontrar um processo que funcionasse como um estímulo para o ator, afirmando “[Stanislavski wanted] to find something to help his performances be more truthful and lifelike. Thus, Stanislavski wanted to find a system to stimulate an actor's source of creativity and this system had to be effective whenever the actor needed help in such situations of difficulty.”²² (VAN HEERDEN, 2007, p. 9).

Ansioso por concretizar as suas considerações sobre o trabalho de preparação do ator, Stanislavski reuniu-se, em Junho de 1897, com Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1953), e deste encontro, legendário por ter durado cerca de 18 horas, surgiu toda a política de planeamento para a criação de uma companhia que viria a marcar o início de uma revolução teatral na Rússia – The Moscow Art Theatre.

Concebida para inserir no cenário teatral russo um modelo de teatro naturalista, em contraste com o costume de melodramas dominante na época, a companhia inaugurou-se a 14 de Outubro de 1898 com *Tsar Fyodor Ioannovich*, de Tolstoi, e em Dezembro Stanislavski encena e participa em *A Gaivota*, de Anton Chekhov. Esta produção lançou a companhia para a ribalta, revelando-se o primeiro grande sucesso da MAT e assinalando o começo de uma cooperação artística entre Chekhov e a companhia – Stanislavski produziu e actuou em *Tio Vanya*, em 1899, *Três Irmãos*, em 1901 e *O Cerejal*, em 1904.

Com a criação da Moscow Art Theatre, Stanislavski encontrou um espaço onde poderia pôr em prática as suas pesquisas de uma nova abordagem à representação, baseada na realidade física e emocional. Stanislavski começou, então, a experimentar diferentes modos de atingir esta verdade empírica em cena, iniciando o processo de criação do ator de *fora para dentro* – do corpo para a personalidade da personagem. van Heerden explica este período do trabalho do ator: “He began to realize the connection and symbiotic relationship between the physical and the physical nature of the character. In this technique he would firstly focus on the physical aspects of the character and then start to develop the internal story of the character by using these external qualities that he has developed.”²³ (VAN HEERDEN, 2007, p. 10).

Atraído especialmente pela exploração e revelação da vida emocional do homem em cena, Stanislavski compreendeu que as emoções e o corpo do ator estavam diretamente ligados e não podiam ser dissociados. Stanislavski iniciou então um processo de experimentação de um método de análise através de ações físicas, de modo a encontrar um caminho para combinar os dois aspetos – corpo e emoção – e criar uma personagem. Esta fase da sua carreira e pesquisa viria a ficar conhecida como *Psyco-Physical Thecnique* ou *Técnica Psico-Física*, como o próprio interpreta “All actions in theatre must have na inner justification, be logical, coherent and real... and as a final result we have a truly productive activity. (...) There are no physical

actions divorced from some desire, some effort in some direction, some objective, without one's feeling inwardly a justification for them; there is no imagined situation which does not some degree of action of thought... All these bears witness the close bond between physical actions and all so-called 'elements' of the inner creative state.”²⁴ (STANISLAVSKI, 1963, p. 8).

Compreendendo que, para o sucesso desta abordagem, era imperativo o treino do corpo, Stanislavski recorreu a um antigo membro do Moscow Art Theater, que o abandonara em 1902 para explorar as suas próprias teorias – Vsevolod Meyerhold²⁵ (1874-1940). Apesar dos desentendimentos artísticos manifestados anteriormente, Stanislavski e Meyerhold fundam, em 1905, o *Theatrical Studio* como uma “ramificação” do MAT para o desenvolvimento da fisicalidade dos atores. Esta parceria viria a revelar-se pouco satisfatória para ambos uma vez que, enquanto Stanislavski procurava uma ilusão perfeita representativa da realidade através do físico, Meyerhold pretendia criar uma verdadeira experiência teatral, onde a realidade deveria ser criada na mente dos espectadores e não em palco. (VAN HEERDEN, 2007, p. 25). As visões artísticas contraditórias de ambos ditaram o fim do Theatrical Studio apenas cinco meses após a sua instituição (*Id. Ibid.*).

A sua aspiração em encontrar um método que refletisse a vida real em palco repercutiu-se em contínuas tentativas de aperfeiçoamento das suas pesquisas, que se viriam a revelar infundáveis. Após quase duas décadas de meditação e experiências de tentativa/erro, Stanislavski repensou novamente os meios de alcançar a autenticidade em personagem. Desta feita, o mestre russo procurava encontrar condições que criassem inspiração ao ator, questionando “Creativeness on stage demands first of all a special condition, which for want of better term, I will call Creative mood. (...) Are there no technical means for the creation of creative mood, so that inspiration may appear oftener that is its wont?”²⁶ (STANISLAVSKI, 1985, p. 461). Como nos sugere van Heerden, houve nesta fase uma alteração no pensamento de Stanislavski: o ator deveria caminhar, através de meios físicos e emocionais, para a criação factual de uma pessoa, em vez de uma imitação apenas. Para que esta “incorporação” fosse exequível, era crucial que ator encontrasse ferramentas que lhe permitissem acreditar nas circunstâncias da vida da personagem. É então nesta altura que começa a surgir o primeiro esboço daquilo a que Stanislavski viria a denominar *Memória Afetiva*.

Esta memória emocional seria, então, a ferramenta primordial para o ator conseguir alcançar a *creative mood* – numa tradução livre, disposição criativa –, a partir da estimulação das memórias do intérprete de modo a recordar e recriar sentimentos genuínos. De modo a clarificar este elemento, van Heerden explica que o ator teria de começar por relembrar uma experiência sobre a sua vida que fosse similar com a dada no texto. Uma vez que a memória fosse forte o suficiente, o ator deveria relacionar-se com as circunstâncias da sua personagem, concedendo emoção genuína às personagens. O intérprete deveria depois separar a emoção e da memória, livrar-se desta última e recolocar a emoção no contexto da peça (VAN HEEREN, 2007, p. 28).

Caso esta recordação não funcionasse, o intérprete deveria apoiar-se nas circunstâncias da peça e utilizar uma outra ferramenta stanislavskiana: o *magic if*. Este componente do seu método – em português, *mágico se...* – sugere que o ator inquirira sobre o que faria se estivesse na posição da personagem, funcionando como o ponto de partida da imaginação, apoiando-se depois nas circunstâncias dadas de forma a manter a imaginação ativa ao longo do processo de criação (*Id.Ibid*).

Embora ou talvez porque a *Memória Afetiva* seja a ferramenta mais afamada do método Stanislavskiano, é também a que gera mais controvérsia. Levantam-se questões sobre a dificuldade que o ator tem de separar memórias e emoções desencadeadas pelas mesmas, e a severidade que essas recordações representam para a estabilidade emocional do ator.

Depois vários anos de meditação e observação da prática das suas teorias, Stanislavski começou a elaborar o documento que seria a base do que hoje conhecemos como *Stanislavski System* – o Sistema de Stanislavski. Tendo em conta todos os processos por que passou ao longo dos anos de estudo, Stanislavski encontrou três pontos essenciais para gerar uma representação honesta emocionalmente.

Em primeiro lugar, é fundamental que o ator encontre um *normal living state* em palco. Para alcançar este “estado de vida normal” é necessário:

- a) Que esteja fisicamente livre e em controlo de todos os músculos livres;
- b) Que a sua atenção esteja infinitamente alerta;
- c) Que esteja em contacto com a sua contracen; tem de ouvir e observar como faria na vida real;

- d) Que acredite na vida em palco; tem de acreditar em tudo o que acontece em palco que esteja relacionado com a peça. (STANISLAVSKI, 1963, p. 158/9)

O segundo ponto que Stanislavski encontrou sugere que todas as ações devem advir de uma motivação emocional. Nas suas próprias palavras, “in each physical act there is an inner psychological motive which impels physical action, as in every psychological inner action there is also a physical action, which expresses its psychic nature.”²⁷ (*Id. Ibid*, p. 159).

Como último elemento para uma representação honesta, o mestre propôs “on the stage, a true inner creative state, action and feeling result in natural life on the stage in the form of one of the characters.”²⁸ (*Id. Ibid*). Van Heerden explica este terceiro ponto referindo que, de modo a que o ator alcance uma ação verdadeiramente orgânica, é necessário que este se insira nas circunstâncias da cena propostas pelo dramaturgo. Assim, o ator precisa de aplicar o *magic if* e questionar-se sobre o que faria se estivesse na pele da personagem a interpretar e de encontrar razões emocionais que justifiquem as ações da personagem, de forma a atuar sem refletir onde acabam as suas ações e começam as da personagem. A finalidade de todo este trabalho é, então, conceder à personagem detalhes naturalistas que o ator retira da vida real de modo a proporcionar um sentimento de autenticidade a si mesmo e ao público.

Sendo estes os princípios de maior destaque no seu método, Stanislavski dividiu-o depois em duas secções: o trabalho do ator – *work on the actor* – e o trabalho do papel – *work on the role*. De modo a compreender em que se baseava cada um e a sua influência nos mestres americanos (este tema será abordado no subcapítulo seguinte), enumero brevemente as matérias de cada secção.

No segmento *work on the actor*, Stanislavski sugere quatro exercícios que ator deverá praticar individualmente, que servem para ajudá-lo a preparar-se emocionalmente e desenvolver o seu controlo sobre o seu *instrumento*: ele mesmo – o corpo e as suas emoções. Assim, nesta primeira parte Stanislavski sugere:

1. Relaxamento;
2. Concentração;
3. Imaginação;
4. Comunicação.

A segunda parte – *work on the role* – foca-se no desenvolvimento e criação de uma personagem, através da presença de emoções sinceras do ator nas circunstâncias da peça. Para que isto seja possível, os passos necessários são:

1. Análise de Mesa;
2. Unidades e Objetivos;
3. Análise através de ações físicas;
4. Análise ativa.²⁹

Criado um ponto de situação sobre o percurso de Stanislavski, tanto a nível pessoal como teatral – que combinados viriam a culminar neste Sistema –, e de modo a entender qual a sua relação com a Técnica de Meisner, julgo ser indispensável remontar para a influência que este exerceu sobre a realidade artística e teatral americana no séc. XX. A sua chegada aos EUA e o seu domínio no teatro moderno americano serão analisados de seguida, na próxima alínea deste documento.

Após a anterior observação da carreira de Stanislavski, e conferindo que, fora salvas exceções de *tours* pela Europa, se manteve essencialmente na Rússia, a questão que se coloca é: como é que este método stanislavskiano chegou aos Estados Unidos da América? Van Heerden (2007) aponta os dois fatores maioritariamente responsáveis: as publicações de Stanislavski e a *tour* do MAT pela América em 1922.

Com mais de trinta anos de apontamentos e registos, Stanislavski ambicionava publicar as suas pesquisas em forma de livro, facilitando a aprendizagem e explicação do método a gerações vindouras. Embora pretendesse lançar sete livros, onde descreveria todo o seu processo de criação do seu Sistema, as primeiras edições publicadas na América foram a sua autobiografia *My Life in Art* (1924); *An Actor Prepares* (1936), que enfatiza essencialmente o processo interior do ator; *Building a Character* (1949) foca os aspetos físicos e externos do trabalho do intérprete; e finalmente *Creating a Role* (1961), que revela como o Sistema pode ser aplicado a uma grande variedade de personagens.

A segunda causa responsável pela propagação desta técnica nos EUA foi, como já foi referido, a *tour* do Moscow Art Theatre. A companhia dividiu-se em duas partes e Stanislavski partiu, juntamente com os atores mais aclamados da companhia,

para uma tour pela Europa e América entre 1922 e 1924. Após esta digressão, dois atores do MAT – Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya – optaram por ficar em território americano, e juntos formaram, em 1923, o American Laboratory Theatre, que viria a ter um efeito considerável na difusão e desenvolvimento dos ensinamentos de Stanislavski na América (VAN HEERDEN, 2007, p. 52).

A importância do American Laboratory Theatre seria colossal se não mais, apenas pelo facto de Lee Strasberg e Stella Adler, dois dos maiores difusores do *Sistema de Stanislavski*, terem tido aqui o seu primeiro contacto com este modelo de representação. Os ensinamentos de Boleslavski e Ouspenskaya – extremamente focados no processo emocional e interior, uma vez que ambos abandonaram o MAT antes de Stanislavski iniciar as suas experiências de análise física – influenciaram grandemente a visão e interpretação de Strasberg sobre o Sistema de Stanislavski, como nos revela van Heerden: “Strasberg was inspired by the idea that there could be a sequence of exercises that would physically and mentally develop the necessary stimulations for creativity within the actor. The ideas brought forth by Boleslavski at the ALT served to be the basis for the ideas Strasberg developed at the Group Theatre.”³⁰ (VAN HEERDEN, 2007, p. 58).

O Group Theatre – uma das mais influentes companhias teatrais americanas do século XX – foi constituído em 1930 por, entre outros, Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler. Esta companhia pretendia então instituir no teatro americano uma representação naturalista e honesta emocionalmente, sob alçada dos ideais stanislavskianos que haviam aprendido no ALT. Influenciados pelo trabalho executado no Moscow Art Theatre, os fundadores do Group Theatre basearam-se em muitas das suas premissas para este novo grupo: planearam, então, uma companhia permanente de atores que partilhassem os mesmos princípios estéticos e almejassem uma representação repleta de emoção e veracidade. O ideal era que todos os atores tivessem a mesma base técnica para que a companhia conseguisse reunir as condições necessárias para criar interpretações “reais” e “honestas” em conjunto.

Strasberg ficou responsável pelo treino dos atores no Sistema de Stanislavski, considerado na altura uma técnica altamente experimental.³¹ (methodactingstrasberg. 20/10/2014), mas também ele, à imagem de Stanislavski, iniciou naturalmente uma pesquisa sobre a teoria da representação. O resultado das suas meditações viria mais tarde a materializar-se numa técnica baseada na sua interpretação do Sistema de

Stanislavski, conhecida mundialmente como *O Método*. Especialmente focado nos aspectos emocionais dos ensinamentos do mestre russo, Strasberg começou o processo de experimentação do *Método* ainda no Group Theatre – dissolvido em 1941 por questões económicas e desentendimentos artísticos –, apoiando-se especialmente em seis elementos de Stanislavski: improvisação, memória afetiva, análise de cena/circunstâncias da cena, interpretação, imaginação e relaxamento (*Id. Ibid*).

Além da influência direta que o Group Theatre teve na proliferação da técnica stanislavskiana, é importante referir que foi desta companhia que resultaram os mais marcantes mestres americanos deste género de representação naturalista: Lee Strasberg, Stella Adler, Robert Lewis e Sanford Meisner. Apesar das desavenças de visão artística entre eles, não é possível negar que a existência de um método de representação americano – ainda que altamente influenciado pelo modelo russo – se deve maioritariamente a Lee Strasberg, uma vez que as demais advêm dele e o têm como uma forte referência.

Um outro importante exemplo da herança de Stanislavski na cultura americana é o Actor's Studio, criado em 1947 por Elia Kazan e Robert Lewis, ex-colegas do Group Theater, sob assistência administrativa de Cheryl Crawford. Este estúdio, sob direção artística de Strasberg a partir de 1952 até à sua morte, em 1982, destacou-se como um centro de formação de atores e movimento artístico com base na herança teórica de Stanislavski, através do já referido *Método*. Ainda hoje o Actor's Studio se destaca como uma das escolas mais relevantes a nível mundial no ensino deste padrão artístico.

No caso de Sanford Meisner, cuja técnica serve de objeto de estudo deste relatório, não pode ser descurada a influência de Stanislavski. Membro do Group Theatre até à sua desintegração, no seu trabalho é especialmente perceptível a importância e ação do Sistema stanislavskiano e da sua colaboração com Lee Strasberg. Foi precisamente o contacto com o *Método*, com o qual discordou em certos parâmetros, foi o grande impulsionador para que desenvolvesse a sua própria técnica de representação. Extremamente alicerçada nas teorias de Stanislavski e Strasberg, a Técnica de Meisner sugere que o poder da imaginação é profundamente mais intenso que o do uso da memória afetiva.

Após a observação dos acontecimentos supracitados, é indiscutível a presença de uma herança do pensamento de Stanislavski nos Estados Unidos da América, que

se reflecte fortemente na sua realidade cultural e artística nos dias de hoje. Por meio da intervenção do Group Theater e Lee Strasberg, que formaram o seu criador, a Técnica de Meisner é um dos mais aclamados instrumentos que mantém vivo e em constante desenvolvimento o legado stanislavskiano na América e no mundo.

1.4 A Técnica de Meisner em Portugal

A técnica que tenho vindo a expor ao longo deste documento goza ainda de pouca visibilidade e reconhecimento em Portugal.

Após uma análise do plano de estudos das instituições de ensino superior artísticas do nosso país, verifiquei que em nenhum consta a abordagem à Técnica de Meisner, dificultando assim o acesso dos estudantes e profissionais a esta matéria. De modo a minimizar esta lacuna, fundou-se em Lisboa o John Frey Studio for Actors em 2009, tornando-se este o primeiro – e até à data único – estúdio especializado em Técnica de Meisner no país, sob direção artística de John Frey.

Neste capítulo irei abordar a origem e presença do John Frey Studio for Actors no contexto teatral e de formação em Portugal e a sua influência na recém-formada Big Problem Cia. De Teatro e na BTB - BELOW THE BELT Teatro Co. (tema aprofundado no capítulo seguinte). Finalmente, irei expor e contrapor as diversas perspetivas de praticantes da Técnica de Meisner em Portugal, todos eles oriundos do curso anual de formação do JFSA.

1.4.1 John Frey e o John Frey Studio for Actors

A introdução da Técnica de Meisner em Portugal de forma significativa coincide com a chegada de John Charles Frey ao país.

Nascido no Bronx, Nova Iorque, na década de 50, John Frey formou-se no conservatório William Esper Studio for Actors, em Nova Iorque, sob a supervisão do Prof. William Esper. Ao longo dos últimos vinte anos tem trabalhado nas mais diversas áreas relacionadas com a representação como ator, encenador, realizador e professor.

Em Nova Iorque, entre a década de 80 e os primeiros anos do século XXI, atuou em várias produções *off-Broadway* como *Cat on a Hot Tin Roof* e *27 Wagons Full of Cotton*, de Tennessee Williams, *Miss Julie* de August Strindberg, *Of Mice and*

Men de John Steinbeck e a *Bruce Nauman's Retrospective*, escrita e encenada por Mark Wallinger, e encenou *Summer and Smoke* de Tennessee Williams, *The Woolgatherer* de William Mastrosimone e *Call it Clover* de Wil Calhoun.

Ainda em Nova Iorque conheceu e trabalhou com o realizador português Bruno de Almeida, que viria a ter um papel primordial na sua permanência em Portugal. Em 2006, John Frey veio pela primeira vez ao país para co-escrever com Bruno de Almeida o filme *The Lovebirds* (2007), mas a sua vinda definitiva para Portugal deu-se em 2009, após uma breve passagem por Copenhaga, onde atuou em *15 Months in May* de Anja Murman.

A sua parceria com Bruno de Almeida tem-se mantido bastante frequente ao longo da última década, tendo participado em *On the Run* (1999), *The Collection* (2005) e *The Lovebirds* (2007). Em 2011, co-escreveu a longa-metragem *Operação Outono*, baseada no assassinato do General Humberto Delgado, valendo-lhe, em 2013, o Prémio Sophia da Academia Portuguesa de Cinema para Melhor Argumento Adaptado.

Nos últimos anos, o percurso de John Frey tem sido essencialmente marcado pela dramaturgia e ensino. Diretor artístico do John Frey Studio for Actors desde 2009, o ator mantém-se o único professor especializado em Técnica de Meisner no ativo em Portugal.

A procura do seu estúdio por parte de atores interessados neste modelo de representação tem vindo a aumentar ao longo dos anos³², embora o curso suporte no máximo dezasseis alunos, e inicia este ano a sua sexta edição.

Uma profunda vontade de continuar a trabalhar sob a alçada da Técnica de Meisner resultou já na criação de duas companhias teatrais por parte de ex-alunos do JFSA: a BELOW THE BELT Teatro Co. e a Big Problem Cia. de Teatro.

1.4.2 Big Problem Cia. de Teatro

A companhia de teatro Big Problem nasce, em 2013, de um coletivo de atores oriundos do curso anual do John Frey Studio for Actors, de diferentes anos letivos.

Constituída por sete jovens atores residentes – Ana Margarida Baptista, Ana Monteiro, António Dente, Francisco Beatriz, Francisco Sales, Mónica Mota e Salvador Nery – que estão a iniciar a sua carreira artística, a Big Problem pretende

trabalhar textos contemporâneos de dramaturgos nacionais e estrangeiros, aplicando sempre os ideais da Técnica de Meisner no processo de criação das produções.

Após cerca de um ano de experiências e pesquisa, e uma busca por delinear uma política criativa e identidade própria a nível artístico, a companhia Big Problem estreou-se com o espetáculo *Shanley's Bar*, uma adaptação de quatro obras de John Patrick Shanley (*Women of Manhattan*, *Italian-American Reconciliation*, *Savage in Limbo* e *Moonstruck*), sendo que todas as cenas se passam num único bar, resultando num espetáculo versátil e adaptável a vários espaços.

Com o apoio e em cooperação com o seu mentor John Frey, a companhia Big Problem ambiciona levar a Técnica de Meisner ao público e instalar-se, aos poucos, no panorama do teatro português.

1.4.3 Perspetivas diversas de praticantes do método em Portugal

De modo a conhecer as diferentes opiniões dos praticantes desta técnica em Portugal, procedi à composição de uma entrevista a cinco atores – Francisco Beatriz, Francisco Sales, Margarida Moreira, Salvador Nery e Tiago Fernandes – que trabalharam, em algum momento das suas carreiras, com John Frey e a Técnica de Meisner. Serve a seguinte exposição para compreender como utilizam a técnica referida nos seus processos de criação de personagem e de que forma esta atuou sobre as suas visões sobre a representação. As entrevistas integrais podem ser consultadas em anexo.

Quando questionado sobre a razão que o levou a escolher o estudo desta técnica, Tiago Fernandes, ator e diretor executivo da Companhia de Atores, referiu “Terão sido vários motivos. O primeiro esteve relacionado com o facto de me terem apresentado ao John Frey e de me terem recomendado o seu curso. Depois disso, li algumas coisas sobre a técnica, percebi que me interessava explorar um pouco mais essa ferramenta (...) [e] vi-a como uma possibilidade de alargar os meus conhecimentos, capacidades e recursos, trabalhando com um formador experiente na área, que havia trabalhado e aprendido com os precursores desta técnica. Era, no fundo, uma oportunidade que não podia perder.”. Por sua vez, Francisco Beatriz, cuja formação base foi feita no Lee Strasberg Theatre and Film Institute, em Nova Iorque,

revela “(...) tendo sido a minha formação base feita n’*O Método* no Lee Strasberg identifico-me a 100% com as ideias saídas do Group Theatre no princípio do século XX e com a sua forma mais orgânica de trabalhar e interpretar, que está também directamente ligada ao trabalho de Sanford Meisner.”.

Em relação às diferenças identificadas no seu trabalho após formação no JFSA, todos os atores enfatizaram a questão da espontaneidade e da audição, que guiam a uma sensação de “viver o momento”. Mas não só. Tiago Fernandes afirma que os elementos mais importantes foram “Acima de tudo, o processo de escuta, observação e a espontaneidade.”, mas lembra que, para si, “(...) a Técnica é também muito útil no que toca ao estudo de texto Além do aspecto relacionado com a observação de comportamentos e o aproveitamento destes para a minha própria prestação. O facto de se aprender a escarpelizar um texto dramático e a tomar opções enquanto actor, torna o nosso processo de composição mais estruturado e, ao mesmo tempo, mais responsável. (...) Com efeito, foi com o estudo da Técnica de Meisner que compreendi plenamente o que são “as escolhas do actor” num trabalho. Acredito que um actor bem preparado, no que toca ao estudo de texto e de personagens, fará escolhas mais interessantes, mais conscientes e isso, necessariamente, repercutir-se-á no resultado final do trabalho.”. Também Francisco Sales, jovem ator da Big Problem Cia. De Teatro e ex-aluno do JFSA, concorda que “(...) a grande mais-valia desta formação é a capacidade de trabalhar momento a momento, o que promove uma espontaneidade, frescura e liberdade impressionantes”, a par de Francisco Beatriz, afirmando “a grande mais-valia que Meisner me trouxe foi na capacidade de ouvir o meu colega de cena e de estar ‘presente no presente’. (...) Principalmente noto que esta técnica me ajudou bastante a estar aberto a descobrir impulsos novos a cada performance e a dialogar com cada colega de cena em vez de cada um estar a fazer o seu trabalho previamente definido sem espaço nenhum para seguirmos impulsos.”.

Uma questão que é frequentemente colocada é a limitação que esta técnica pode representar na abordagem a outras visões, uma vez que é por princípio apologista do naturalismo emocional. Francisco Sales revela que “Enquanto intérprete considero que esta técnica é o meu ponto de partida, como a fundação de uma casa.”, mas que a considera “adaptável a diferentes abordagens.”. Na opinião de Tiago Fernandes, o importante é saber utilizar a técnica nos momentos certos, exemplificando “(...) todas as técnicas devem ser encaradas como ferramentas que o

actor tem à sua disposição. Se tiver um martelo e uma chave de fendas na minha mala, sei que tenho duas ferramentas comigo, mas tenho de saber qual a que serve melhor a tarefa que tenho em mãos. (...) Procuo manter isso sempre presente no meu trabalho. Identifico-me muitíssimo com a Técnica de Meisner, mas tenho de perceber que há outros recursos que me podem ser mais úteis, dependendo do tipo de trabalho, do texto e até do encenador ou realizador com quem estou a trabalhar”, concluindo “Não acredito que uma técnica de interpretação limite outras visões. Isso somos nós que fazemos, caso a promovamos a dogma.”. Já Margarida Moreira não julga “(...) que seja limitadora, muito pelo contrário. Julgo que ela é e será sempre a base de qualquer trabalho.”.

Um outro juízo que se revelou unânime foi a importância das ferramentas de análise do guião que a Técnica de Meisner propõe, como é o caso dos objectivos, acções ou ponto de vista. Tiago Fernandes afirma que procura “(...) utilizá-las da forma mais pragmática e consciente possível. Ou seja, esta é a fase em que, para mim, o trabalho ganha a sua componente mais técnica. (...) Definir bem os meus objectivos em cena, as acções para os alcançar e os pontos de vista são fundamentais para me sentir seguro no que farei em palco. Com esses aspectos bem decididos e claros para mim, dificilmente nos perdemos o foco sobre o que estamos a fazer em cima do palco.”, opinião que vai ao encontro da de Francisco Beatriz, que afirma na sua entrevista que estas ferramentas “(...) são óptimas também para o actor ter sempre algo que fazer enquanto está em cena e nunca se sentir desamparado ou que o seu trabalho está ‘vazio’ ”, e as considera “(...) essenciais na minha forma de analisar qualquer guião”.

De forma a compreender a relevância factual da criação do JFSA para a difusão desta técnica no nosso país, questionei os atores sobre o seu conhecimento sobre a Técnica de Meisner antes da sua formação com John Frey. Salvador Nery, membro da companhia Big Problem, afirma que “nunca tinha trabalhado nesta técnica antes, nem sequer tinha ouvido falar nela”, e que “através do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido pelo John em Portugal, começa a ter um determinado tipo de atores (...) já estão a romper com a abordagem clássica (...) da escola portuguesa. E que por se apresentarem com uma enorme frescura em casting e audições, sendo que depois os resultados são na maioria positivos, se antevê uma procura cada vez maior da parte dos jovens actores em ir ao encontro do Meisner e dos seus princípios”. Francisco

Sales confirma que “a chegada do John Frey a Portugal foi essencial para o estudo aprofundado desta técnica, sendo que não existia quem a verdadeiramente lecionasse”, e alega “(...) na minha opinião, este curso tem não só cada vez mais aceitação [no nosso país] como também preenche uma lacuna na formação de actores em Portugal.” Apenas Francisco Beatriz certifica que “(...) tendo estudado o Group Theatre, tinha muito conhecimento acerca de Sanford Meisner e da sua técnica.”

Após a análise das informações fornecidas pelos atores, e embora seja uma amostra pequena do número total de atores que estudaram a Técnica de Meisner, conseguimos compreender que é unânime a convicção da importância da criação do John Frey Studio for Actors na difusão desta técnica no nosso país. Concluo ainda que, apesar dos seus diferentes percursos e experiências, concordam que as ferramentas fornecidas pela Técnica de Meisner são um grande auxílio na preparação de qualquer personagem, mas que, de forma a manter-se uma mais-valia para o ator, é importante que seja vista como um processo de formação e não como um dogma a ser seguido cegamente.

2. BTB – BELOW THE BELT TEATRO Co.

A companhia de teatro BELOW THE BELT nasceu dos cursos de formação de John Frey, baseado na técnica de Meisner, no ano de 2013, fruto de uma vontade de criar um teatro inovador, vivo e repleto de naturalidade e espontaneidade, gerador de uma forte ligação emocional com o público. Esta vontade foi alimentada pela ausência de um grupo teatral que trabalhasse sob a alçada da Técnica de Meisner e pelos atores que receberam formação com o diretor artístico da BELOW THE BELT, John Frey.

Um dos grandes objetivos da companhia é utilizar este modelo de representação para apresentar ao público obras - clássicas e originais -, que sejam apaixonantes, socialmente relevantes e espelhem a condição humana.

A BELOW THE BELT pretende trabalhar peças de interesse nacional e internacional, apresentadas por atores portugueses na sua língua materna. Visando a apresentação de peças destinadas ao público em geral, a Companhia de Teatro BELOW THE BELT pretende alcançar não só os palcos nacionais, mas também levar ao mundo a arte de representar. A intenção da BELOW THE BELT é que o seu alicerce multicultural lhe permita estabelecer plataformas de intercâmbio entre a cultura portuguesa e os palcos internacionais.³³

2.1 Danny e o Profundo Mar Azul

A peça *Danny e o Profundo Mar Azul* – no original, *Danny and the Deep Blue Sea* – escrita em 1983 por John Patrick Shanley, foi a peça escolhida para estreiar a companhia BTB – BELOW THE BELT nos palcos portugueses. De modo a compreender a sua essência, apresento brevemente alguns factos da vida e obra do seu autor, contextualizando-a ainda no cenário dramático de John Patrick Shanley. A apresentação sinóptica da peça, elaborada em conjunto pelos membros da equipa artística desta produção, encerra este ponto. A tradução original de *Danny e o Profundo Mar Azul*, produzida e revista por toda a equipa, poderá ser consultada em anexo.

2.1.1 John Patrick Shanley: da vida à obra

Iniciando o capítulo relativo à primeira obra encenada pela BTB – BELOW THE BELT Co., *Danny e o Profundo Mar Azul*, julgo ser relevante referir alguns dados biográficos do seu autor – John Patrick Shanley.

No decorrer da minha pesquisa, compreendi que o seu património literário está intensamente vinculado às suas vivências, daí a minha decisão de incluir os seus elementos biográficos do corpo do trabalho, uma vez que os considero essenciais para compreender o seu universo dramático.

John Patrick Shanley nasceu em Nova Iorque em 1950, no Bronx.

Filho de emigrantes irlandeses que se mudaram para os Estados Unidos da América na década de 20, Shanley cresceu num bairro extremamente violento, anti-intelectual e racista, onde os habitantes eram maioritariamente de origem irlandesa, italiana e hispânica. O dramaturgo admite, em entrevista ao NY TIMES, “I was in constant fistfights from the time I was 6. I did not particularly want to be. People would look at me and become enraged at the sight of me. I believe that the reason was they could see that I saw them. And they didn't like that.”³⁴ (em WITCHEL, NY TIMES, 2004/10/07).

Shanley teve, desde cedo, uma educação católica, tendo iniciado a sua educação na St. Anthony's Grammar School, dirigida pela congregação The Sisters of Charity, e seguido para a Cardinal Spellman High School, gerida pelos Irish Christian Brothers, ambas no bairro do Bronx. Nesta segunda escola, Shanley recorda episódios recorrentes de agressão, afirmando "They beat children with their fists. I saw a 220-pound brother put a boy, a little gangly boy, against a wall and hit him in the stomach as hard as he could."³⁵ (WITCHEL, NY TIMES).

Em resposta a este meio de extrema violência e opressão, Shanley tornou-se um aluno problemático, insistindo que não acreditava em Deus, afirmação que lhe valeu várias detenções e suspensões antes de ter sido definitivamente expulso e encaminhado para a escola privada igualmente de orientação católica Thomas Moore Preparatory School, em Harrisville, no estado de New Hampshire.

O seu testemunho de uma educação de cariz religioso, contraído através das suas vivências nas escolas anteriormente citadas, foi o grande fator impulsionador

para a criação de um dos seus textos dramaturgicos mais reconhecidos, *Doubt – a Parable*(2004), que lhe valeu, entre outros, um *Pulitzer Prize for Drama*. A peça retrata a história de uma Irmã extremamente severa, diretora de um colégio católico, que põe em causa a moral de um dos padres, acusado de molestar o único jovem aluno afro-americano da instituição. Com esta peça, Shanley pretende mostrar quão tênue pode ser a linha que separa os dois lados de cada suspeita, e para isso recorre a este tópico, que acaba por se revelar bastante auto-biográfico. Na mesma entrevista supra citada ao NY TIMES por Alex Witchel, o dramaturgo assume e questiona “The head of discipline at Thomas Moore [*Preparatory School*] was gay, and he was my friend and protector. Did he have his reasons for being interested in me? Everybody has their reasons. Passion fuels many things, and it's used in many ways. Many of these people never cross the line.”³⁶

Os seus problemas com instituições de educação, constantes ao longo da sua formação escolar, continuaram no momento em que ingressou na New York University, quando decidiu, após um semestre, abandonar os estudos e alistar-se no Corpo de Fuzileiros da Marinha Americana durante dois anos. Após cinco anos de ausência, Shanley voltou à NYU, onde se inscreveu em aulas de escritas de cena, que vieram confirmar o seu talento para a composição em estrutura de diálogo. A sua aptidão notável para a dramaturgia foi confirmada nos anos 80 com um apoio da National Endowment for the Arts que lhe permitiu escrever o seu primeiro guião para cinema, *Five Corners* (1987). (Ireland House – Oral History Collection – 2008/11/05)

37

Não foi apenas em *Doubt – A Parable*, como já foi referido, que Shanley recorreu às suas experiências vividas, que lhe concederam desenvolvidas aptidões de observação, como fonte de matéria. São assíduas nas suas obras referências ao Bronx, a relações familiares controversas, ou a relacionamentos amorosos falhados ou tortuosos – resultados de uma relação tremendamente problemática com a mãe e de dois divórcios. O próprio admite que tudo na vida – a sua ou dos outros –, mais cedo ou mais tarde, se torna material criativo. Um exemplo é *Sailor's Song* (2004), uma meditação lírica sobre a escolha do amor na iminência da morte, escrita após o falecimento dos seus pai, mãe e irmã num período de 18 meses.

A sua carreira enquanto dramaturgo e guionista tem sido, desde o final dos anos 70, uma montanha-russa de altos e baixos. Até ao seu reconhecimento na

faculdade, o seu lado criativo tinha sido continuamente mal interpretado e desencorajado pelos seus professores e família, obrigando-o a trabalhar nas mais diversas áreas para garantir o seu sustento. Shanley trabalhou como operário numa empresa de elevadores e mudanças, pintor de construção civil ou empregado de bar.

A sua consagração como escritor surgiria com o sucesso do seu segundo guião cinematográfico, *Moonstruck* (1987), protagonizado por Nicholas Cage e Cher, valendo-lhe o Óscar da Academia para Melhor Guião Original, e uma ascensão instantânea em Hollywood, a que se seguiu, em 1990, uma queda ruínosa com a escrita e realização de *Joe Versus the Volcano*.

Shanley retorna, desta forma, definitivamente a Nova Iorque. Após a sua passagem por Los Angeles, onde reina uma cultura cinematográfica e uma abordagem capitalista à sua arte, e quando questionado sobre a importância da escrita para teatro, o dramaturgo confessa "Playwriting is the last great bastion of the individual writer. It's exciting precisely because it's where the money isn't. Money goes to safety, to consensus. That's why sometimes I get very frustrated watching plays. I'm like: 'Man, you have the shot here to say anything and this is what you're saying? This boring retread of a play I've seen 500 times, this denatured Arthur Miller. (...) Theater is just too exciting a prospect to be left to dullards.'" ³⁸ (em WITCHEL, NY TIMES). Shanley volta, assim, a dedicar-se à redação para teatro, após grandes sucessos na década de 80, como *Danny and the Deep Blue Sea* (1984), *Savage in Limbo* (1984), *The Dreamer Examines His Pillow* (1986), *Italian American Reconciliation* (1986) ou *Women of Manhattan* (1986).

Em 2004, as suas peças já tinham sido traduzidas em quinze línguas, representadas em dezassete países e recriadas em cerca de 80 produções por ano entre os Estados Unidos da América e Canadá. Apesar do seu êxito, o seu reconhecimento por parte do mercado da Broadway só chegaria em 2005, com *Doubt – A Parable*, tendo ganho, em 2007, o prémio Touring Broadway Award. O espetáculo continua em cena nos dias de hoje, no Walter Kerr Theatre, em Nova Iorque.

Um outro ponto marcante na sua carreira foi em 1987, quando se estreou na encenação com a sua peça *Italian American Reconciliation* (1986). Questionado sobre esta inovação, Shanley afirmou "I really came to directing as an organic aspect of playwriting, a natural extension of it" ³⁹ (em KAUFMAN, NY TIMES, 11/02/2011). Desde então tem vindo a encenar e realizar alguns dos seus próprios trabalhos, prática

que lhe tem custado algumas críticas. A sua preocupação com uma possível má interpretação das suas narrativas levou-o mesmo a apropriar-se do direito de encenar *Cellini* (2001), afirmando “If anybody else tried to direct this play, I would kill them. (...) I've been working on it for six years, and nobody is going to get between me and this thing I'm chasing down.”⁴⁰ (*Id. Ibid*)

Apesar de ter perdido grande parte da sua capacidade visual, devido a um glaucoma, o ritmo de trabalho do dramaturgo não tem abrandado ao longo dos últimos anos. Após a realização do filme *Doubt*, em 2008 – protagonizado por Phillip Seymour Hoffman e Meryl Streep, nomeado para cinco Óscares da Academia, arrecadando o de Melhor Actriz Principal –, Shanley continuou a sua criação teatral. O seu mais recente trabalho, *Outside Mullingar*, estreou em Janeiro de 2014 em Nova Iorque, no Manhattan Theatre Club, sob tutela da Broadway, contando já com várias nomeações para prémios da crítica americana.

2.1.2 A peça no contexto dramático de Shanley

Após uma minuciosa averiguação sobre a sua vida, que acabou por se revelar a sua maior fonte de inspiração, como foi referido no ponto anterior, compreendi a necessidade de conhecer mais das suas criações dramáticas.

Assim, de modo a aprofundar o meu conhecimento sobre o seu trabalho e a contextualizar de forma consciente *Danny e o Profundo Mar Azul* no seio das suas obras, procedi à investigação e leitura de algumas das suas obras mais marcantes.

Aquando da análise do legado dramático de Shanley, é notória a sua predileção por determinadas temáticas. São recorrentes as referências a episódios mais ou menos romanceados do seu passado, experiências que vão servindo de estímulo para a criação de novas tramas.

A opressão familiar (ou, mais específica e recorrentemente, maternal) é um dos motivos mais comuns nas peças de Shanley. A sua relação atormentada com a mãe reverteu-se num modelo para muitos dos seus personagens masculinos, frequentemente física e emocionalmente mutilados, que enfrentam mulheres fortes, sábias, e sempre ambivalentes. Há numerosos textos que seguem este tema, evidente, por exemplo, em *Savage in Limbo* (1984), onde todas as personagens femininas revelam, logo no início do I ato, problemas relacionados com os progenitores: April

seguiu os passos da mãe e refugiou a sua solidão no álcool; Linda sofre com a opressão e controlo da mãe e repete incessantemente que precisa de libertar-se dela – “She knows where I’m goin’ on Monday nights. I don’t come home ‘till late, the mornin’ sometimes, but she don’t say anything. Any other time she would. (...) I need to get out of my house.”⁴¹ (SHANLEY, 2000); e Denise Savage está aprisionada a uma mãe acamada que lhe ceifou a liberdade. Num dos seus monólogos, em que expõe a sua necessidade de mudar o rumo da sua vida, Denise manifesta “I go home and I see my mother in her chair and I feel like I could pick her up with one hand and chuck her out the window and roll up the rug and throw a big party. Everybody’s invited.” (*Id. Ibid*)⁴²

Em *Danny e o Profundo Mar Azul*, também Roberta revela problemas com a mãe, explicitados num excerto do Acto III “I can hear her prayin all the time. Crazy within prayin like needles. And when she’s not prayin, she’s looking around like she lost something but ain’t lookin for nothing and SHE WON’T LOOK AT ME! At the floor the wall anything but not me!”⁴³ (SHANLEY, 1984).

Um outro tema por vezes relacionado com a repressão paternal e muito comum nas suas obras é o sexo – tanto o desejo platónico como a sua consumação. Se em *Danny e o Profundo Mar Azul*, por exemplo, o sexo é retratado como um escape de uma realidade severa e a forma mais próxima que os selvagens Danny e Roberta conhecem de amor, em outras peças, Shanley justifica e relaciona as disfunções sexuais das personagens com a pressão que estas sofrem ou sofreram por parte dos pais. Ainda nesta peça, a personagem Roberta foi uma vez abusada pelo pai, levando-a a envolver-se sexualmente com vários homens, resultando numa gravidez aos 17 anos. Esta série de eventos infelizes cobriu-a de culpa, não lhe dando a possibilidade – nem, segundo ela, o direito – de ser feliz. Num excerto do último ato, Roberta, referindo-se ao incidente sexual com o pai, lamenta “(...) And my kid. I did that an’ I got a kid. I had no right to do what I did! It was too bad a thing to do. There’s no happy thing possible because of me. It’s my house. It’s my garbage. I can’t leave this house ‘cause it’s my crime.” (SHANLEY, 1984)⁴⁴

Outros exemplos são *Savage in Limbo* – Denise Savage culpabiliza a mãe por ser virgem aos 32 anos, revelando-se assim a antítese de Linda Rotunda, que se envolveu sexualmente com inúmeros homens desde cedo, em jeito de provocação e

libertação –, ou a sua peça de 1998 *Psychopathia Sexualis*, onde a personagem Arthur não consegue fazer amor a não ser que tenha as meias de losangos do pai na mão.

Shanley revela, na sua entrevista ao NY TIMES por Alex Witchel, que escreve apenas sobre o que tem conhecimento, com base nas suas vivências. Tendo vivido grande parte da sua vida em Nova Iorque, é aí que a maioria das suas peças toma lugar, e é ao Bronx, mais especificamente, que Shanley retorna com maior regularidade. Embora os contextos divirjam, o ambiente que caracteriza o bairro e o seu caráter hostil são retratados em peças como *Danny and The Deep Blue Sea*, *Savage in Limbo*, *The Dreamer Examines his Pillow* (1985), *Beggars in a House of Plenty* (1991) ou *Doubt* (2004). Em *Beggars in a House of Plenty*, Shanley dispõe um cenário familiar muito similar ao seu, no tempo em que residia no Bronx – Johnny, a personagem principal, é o mais jovem e sensível de três irmãos, presos numa casa católica irlandesa dominada pelo pai, um talhante do Bronx, e cuja mãe é apenas capaz de conceder conselhos abstratos, mas nunca afeto.

Embora todos os assuntos revelados neste documento sejam uma constante, Shanley é especialmente conhecido pelo seu retrato do amor como um campo de batalha entre italianos e americanos de origem irlandesa no Bronx, tendo escrito uma peça especificamente sobre este tema, em 1986, sob o nome *Italian American Reconciliation*. Em *Danny e o Profundo Mar Azul*, esta realidade também é retratada – Roberta tem descendência italiana e Danny sangue irlandês.

É, então, o tema do amor que une toda a sua dramaturgia, nos seus mais diversos sentidos – entre pais e filhos, amigos ou um casal. Shanley cria geralmente situações irremediavelmente complicadas, potencialmente explosivas e depois vai desarmando as personagens, lançando-as no caminho do triunfo emocional. Em *Moonstruck* (1987), Loretta está noiva do irmão de Ronny, mas é por este que está apaixonada. Num dos seus diálogos, Ronny assegura “You’re gonna marry my brother? Why you wanna sell your life shor? Playing it safe is just about the most dangerous thing a woman like you could do. (...) I don’t care if I burn in hel.. The past and the future is a joke to me now. I see that they’re nothing. I see they ain’t here. The only thing that’s here is you – and me. (...) Loretta, I love you. Not like they told you love is, and I didn’t know this either, but love don’t make things nice – it ruins everything. It breaks your heart. It makes things a mess. We aren’t here to make things perfect. The snowflakes are perfect. The stars are perfect. Not us. Not us! We

are here to ruin ourselves and to break our hearts and love the wrong people and die. The storybooks are bullshit. Now I want you to come upstairs with me and get in my bed!”⁴⁵ (internetmovie database, 20/10/2014). Este excerto do filme é um exemplo revelador da visão ambivalente sobre o amor que Shanley emprega nas suas obras, sempre tão agonizante quanto irresistível. Também em *Danny e o Profundo Mar Azul* os personagens acreditam que não têm direito a ser amados – Danny por ser considerado “um animal”, Roberta pelo seu episódio sexual com o pai –, porém acabam por sucumbir ao poder conciliador (e quase curativo) do amor.

O estilo intenso e direto da escrita de Shanley vale-lhe tantos louvores quanto críticas. Em *Dirty Story* (2003), retratou o conflito israelo-palestino como uma relação sadomasoquista entre um homem e uma mulher. Na sua crítica ao NY TIMES, Bem Brantley considerou-a “terrivelmente divertida”, acrescentando “Shanley's broadening of perspective has led him to create one of the liveliest, boldest and - against the odds - funniest studies ever of a subject that even hard-core satirists tend to approach on ‘tiptoe’.”⁴⁶ (em BRANTLEY, NY TIMES, 05/03/2003). Outra opinião positiva sobre o caráter das suas peças é de Tony Kushner, autor da adaptação de *Angels in America*, que afirmou "What I admire most are that his plays are beautifully well made, economical, sharp and coherent. I like the toughness of his writing a lot. He's not a misanthrope, but he's in pursuit of why people behave as badly as they do along with having a great compassion for them. That's an unusual and interesting combination.”⁴⁷ (WITCHEL, NY TIMES)

Uma das características que torna o seu trabalho tão distinto é a imediatez com que revela ao espectador o problema central da trama. Em *Moonstruck*, por exemplo, o autor denuncia logo nas primeiras cenas que Loretta concorda casar com Johnny, mas é apaixonada por Ronny; em *Savage in Limbo*, nas suas primeiras falas, Linda Rotunda anuncia que o namorado Tony Aronica a vai deixar porque quer estar com mulheres feias. Quando questionado sobre esta sua assinatura, Shanley responde “There’s this whole school of playwriting where people promise for three hours and they finally let you in on this big revelation. And that’s the apex of the play. My feeling is that that’s the start of the play, let’s get in there, let’s say these things that are so powerful that they can’t be named. And then let’s go somewhere, let’s see where it takes us”.⁴⁸ (em GHOLSON, BOMB MAGAZINE, 1988).

Uma outra particularidade da escrita de Shanley é a estrutura das suas peças. Muitas das suas dramaturgias não têm a orientação de uma história convencional, sendo antes uma série de eventos emocionais e intelectuais, onde um evento não é obrigatoriamente seguido por outro – *Savage in Limbo* é um modelo desta estrutura, como o próprio revela na sua entrevista à BOMB MAGAZINE.

Quanto ao estilo da sua escrita, poder-se-á dizer que Shanley procura a verdade, a naturalidade na teatralidade. Quando questionado sobre a estilização da linguagem em algumas das suas peças, e confrontado com o facto de, na vida real, as pessoas não falarem de forma tão refinada com em *Moonstruck*, por exemplo, o dramaturgo defendeu-se “There’s truth and not truth in that. I said, “Well, it’s not the way all people talk, but I was on the train and I heard two women talking and they were talking in the exact style of Moonstruck.” I said. “Well, you know, I chose that.” And that’s what style is all about. It’s just making a choice about which of the many things, many aspects, you’re going to choose to go with for a whole picture or play.”⁴⁹ (GHOLSON, BOMB MAGAZINE)

Embora a carreira de Shanley tenha descolado com *Danny e o Profundo Mar Azul*, o autor evoca a importância de *Welcome To The Moon*, uma “mini-peça” escrita em 1982, que acabou por se revelar um ponto de viragem tanto na sua vida como no seu estilo dramático. Shanley recorda “I’d already been writing for many years and I’d done several plays but this was slightly different. (...) I put it in front of an audience and I knew. I suddenly got it. I suddenly understood what it was. And in that moment I had my own voice. I can tell you the epiphany that I had because it was kind of funny. It was like, “Oh. that’s what they want?—they just want you to write well? They want you to just do the best you can, to express yourself honestly.” I saw a reaction come out of the audience that was so powerful that it didn’t bear any relation to anything I’d ever done before. (...) At this point, I was in a lot of trouble. I had a lot of problems, I had a lot of psychological problems. I was in a marriage that wasn’t working. (...) When I found this out, I used playwriting to solve my life. I used playwriting to focus on and attack the things that I was afraid of. In this one little moment, I suddenly said, “My God, that’s where the power is.” (...) And that moment changed my life, it changed my writing, it changed everything.”⁵⁰

Após esta análise ao seu legado, é possível concluir que, embora as suas peças sejam diversificadas, há um tema que está sempre presente: a perseguição, quase

sempre em vão, pelo ponto de equilíbrio entre os sexos, contrapondo a força e sabedoria das mulheres com a fraqueza e pequenez dos homens – em poucas palavras, o caráter irracional (e irresistível) do amor.

2.1.3 Apresentação sinóptica da peça

John Patrick Shanley descreve *Danny e o Profundo Mar Azul* (1983), na sua entrevista ao NEW YORK TIMES por Alex Witchel, como uma peça para duas personagens sobre “solitários desesperados com medo do amor”.

No decorrer do trabalho na companhia BTB – Below The Belt, surgiu a necessidade de encontrar uma sinopse sobre esta peça, de modo a incluí-la nos materiais de divulgação. Após uma investigação cuidadosa do material já existente na *web*, a equipa envolvida sentiu que nenhuma das sínteses com que se deparou fazia jus à sua visão *Danny e o Profundo Mar Azul*.

Assim, e depois de uma contínua discordância geral dos modelos que emergiam, a sinopse apresentada pela companhia BTB – Below The Belt surgiu a partir de toda a investigação efectuada e de uma conversa entre a equipa, onde cada um descreveu a sua interpretação da peça.

Num bar decadente das redondezas, dois solitários naufragados enfrentam-se. Ele é um jovem auto-destrutivo que recorre mais à violência do que a razão; ela, uma jovem mulher divorciada arrastada pela culpa, presa a uma casa que não é um lar. Assombrados pelo passado e presos na violência do presente, Danny e Roberta iniciam uma revelação obscura deles próprios – uma exposição emocional tão perigosa quanto vulnerável que ameaça mudar para sempre as suas vidas. No final não há respostas fáceis, mas graças à habilidade e compaixão do dramaturgo, as personagens são capazes de navegar dentro de si, numa busca incansável do exorcismo e do perdão.

Danny e o Profundo Mar Azul revela-se, pelos dedos de John Patrick Shanley, um estudo comovente sobre a solidão e o poder indecifrável do amor.

2.1.4 O processo de criação e produção do espetáculo

O presente relatório refere-se ao estágio académico que desenvolvi na companhia de teatro BELOW THE BELT, com a produção de *Danny e o Profundo Mar Azul*, entre Setembro e Novembro de 2013.

Enquanto recém membro do curso anual de Técnica de Meisner do JFSA, e uma vez que esta se revelou transcendental na minha visão da representação, considerei que poderia ser uma grande mais-valia para a minha pesquisa sobre a técnica estar presente no processo de encenação e produção deste espetáculo, uma vez que contava com a direção de John Frey e interpretação de dois atores cujo trabalho aprecio.

O cargo oficial que me foi concedido foi o de diretora de cena, mas na verdade tive a oportunidade de me envolver em todas as etapas do processo de produção, e penso que, fazendo uma retrospectiva, essa foi a grande vantagem deste trabalho. Enquanto atriz em início de carreira, nunca me tinha confrontado com os procedimentos necessários para produzir uma companhia ou espetáculo, e após este estágio ganhei seguramente competências e conhecimentos que se revelam já nos dias de hoje um grande auxílio na criação de projetos próprios.

O espetáculo converteu-se numa produção conjunta de toda a equipa artística, constituída por seis membros que, apesar do cargo formal de cada um, revelaram uma forte capacidade de colaboração e assistência entre si. Esta equipa era então formada por John Frey (direção artística e encenação), Tiago Fernandes e Margarida Moreira (interpretação), Carolina Abrantes (assistência de encenação), Ana Margarida Baptista (direção de cena) e Sofia Aparício (produção executiva).

A ideia de produzir esta peça surgiu em Julho de 2013, após o término da quinta edição do curso anual do JFSA. A companhia BELOW THE BELT tinha sido criada em Fevereiro do mesmo ano, mas ainda não tinham sido reunidas condições para proceder à concretização de uma produção teatral. O contacto aos membros da equipa final foi feito no final desse mês, de modo a que ficasse estabelecido que os encontros para a criação de *Danny e o Profundo Mar Azul* deveriam ter início a 1 de Setembro de 2013, até à data de estreia do espetáculo a 9 de Outubro do mesmo ano.

Os primeiros ensaios – dias 1 e 2 de Setembro – foram empregues na revisão da tradução do texto, que havia sido feita previamente por mim, com o auxílio de Carolina Abrantes.

Nos ensaios dos dois dias seguintes foram feitas leituras do guião integral na mesa, de modo a interiorizar o tema da peça. Entre os dias 4 e 9, foi proposto aos atores que trabalhassem sobre a cena I, ainda em contexto de leitura, sentados frente a frente. Foi-lhes dito que esquecessem as didascálias, de modo a que pudessem seguir os seus impulsos e explorar livremente o texto. Entretanto, com este trabalho teórico e prático de análise da obra, os atores já haviam encontrado os objetivos e ações de cada personagem para a primeira cena.

Aquando do sétimo encontro do grupo, e com a prática das leituras dos ensaios passados, os atores tinham já a cena I decorada. A partir deste dia, todos os ensaios eram iniciados com o exercício de repetição durante cerca de 15 minutos, de modo a ativar os sentidos dos intérpretes. Foi também neste ensaio que se iniciou o processo de experimentação da primeira parte do texto em cena, prosseguindo depois para a leitura da cena II por secções.

Os encontros seguintes focaram-se na leitura e ensaio da cena II, até ao dia 15 de Setembro, altura em que se introduziu a leitura da terceira e última cena de *Danny e o Profundo Mar Azul*, até ao dia 18. O trabalho das cenas anteriores era recordado no final de cada ensaio.

Se até dia 22 o trabalho nas cenas era feito por segmentos do texto, iniciou-se, a partir desta data o método de ensaio prático de cada cena na íntegra, ainda com o auxílio do guião ou ponto sempre que necessário.

A partir de dia 25 de Setembro trabalhou-se cada cena por ensaios, revezadamente, até dia 2 de Outubro, encontro que marcou o início dos ensaios corridos do espetáculo integral.

Danny e o Profundo Mar Azul estreou no dia 9 de Outubro de 2013 no Teatro Turim, em Benfica, onde permaneceu até dia 26 do mesmo mês, de quarta-feira a sábado, terminando a temporada com duas apresentações no Teatro do Bairro nos dias 5 e 6 de Novembro de 2013.

Os testemunhos do encenador e dos atores acerca deste processo podem ser consultados em anexo.

2.1.4.1 Receção crítica e pública do espetáculo

Não obstante a escassez de produção crítica nos nossos meios de informação escrita e digital, ainda assim registamos três avaliações do nosso trabalho, a par de outras tantas reportagens sobre o trabalho de John Frey em Portugal com o seu estúdio e companhia. Todos os registos podem ser consultados em anexo.

Rui Monteiro, crítico da revista Time Out, conotou com quatro em cinco estrelas o espetáculo que estreou no Teatro Turim, tendo escrito no seu artigo “Foi com Dúvida que John Patrick Shanley (n. 1950) ficou famoso, mas foi com *Danny e o Profundo Mar Azul* (...) que se começou a perceber a sua maneira ardilosa de tornar excecionais acontecimentos vulgares e encontros acidentais. Expediente muito bem compreendido pela rigorosa e despida e económica e emotiva encenação de John Frey. E interpretado por Margarida Moreira com um fulgor e uma convicção que (...) expõe a confusão em busca do rumo da personagem (...)”.⁵¹

Por sua vez, João Lopes aponta que “ (...) o mínimo que se pode dizer das composições de Tiago Fernandes e Margarida Moreira é que há neles uma vibração, uma vulnerabilidade e também uma precisão que impedem as suas personagens de cristalizar em estereótipos dramáticos, sociais ou morais. Vemo-los, na mise en scène discreta e incisiva de John Frey, e sentimos que assistimos a um verdadeiro processo de revelação — de cada um para o outro, de cada um para si próprio, enfim, do par para o espectador.”⁵²

Na última crítica do espetáculo na imprensa portuguesa, Catarina Sanches descreve, no seu artigo para o website Rua de Baixo, o que experienciou enquanto espectadora de *Danny e o Profundo Mar Azul*, e termina dizendo “No público, (re)nasce a crença no poder redentor do amor.”⁵³

Ainda a propósito da estreia deste espetáculo, foram feitas várias entrevistas a John Frey que resultaram em três reportagens sobre a peça, a companhia, o estúdio JFSA e o próprio John Frey. Rita Silva Freire escreveu sobre o percurso do encenador e as perspetivas da companhia para as suas próximas produções na revista do jornal Sol⁵⁴, enquanto João Lopes, no suplemento DN ARTES do Diário de Notícias⁵⁴, se focou em questões sobre a Técnica de Meisner e como esta havia influenciado a

criação da peça em cena, tal como Francisco Toscano Silva, na reportagem de sua autoria para a revista Maxim.⁵⁶

No que respeita ao público, a companhia BELOW THE BELT não conservou qualquer tipo de crítica escrita. Foi apenas feito um levantamento do número de espectadores ao longo da temporada, tanto no Teatro Turim como no Teatro do Bairro. Apresento, então, uma tabela que revela os espectadores presentes em cada dia de apresentação de *Danny e o Profundo Mar Azul*, tanto no Teatro Turim como no Teatro do Bairro.

Data	N.º de Espectadores
QUA 9	70
QUI 10	19
SEX 11	28
SÁB 12	9
QUA 16	19
QUI 17	36
SEX 18	43
SÁB 19	33
QUA 23	14
QUI 24	70
SEX 25	65
SÁB 26	42
TER 5	57
QUA 6	41
TOTAL	546

Podemos avaliar então que, no seu espetáculo de estreia, a companhia BELOW THE BELT contou com 546 espectadores. Sendo que, se o espetáculo tivesse contado todos os dias com casa cheia, poderia ter tido um máximo de 1070 assistentes, concluimos que a percentagem de público obtido ronda os 58,4% e que, no geral, a receção tanto da crítica como do público foi positiva.

B) CONCLUSÃO

Este relatório de estágio assumiu como objetivo explorar a presença da Técnica de Meisner no processo de criação e produção de *Danny e o Profundo Mar Azul*, pela companhia de teatro BTB – BELOW THE BELT.

Para tal, esta análise apoiou-se numa série de investigações sobre as origens da Técnica de Meisner, a sua presença em Portugal e o seu papel na criação de *Danny e o Profundo Mar Azul* e da BELOW THE BELT, que se estabelece em Portugal como a primeira companhia teatral a acolher esta técnica como método de trabalho permanente.

Procedi, em primeiro lugar, a uma pesquisa intensiva sobre a técnica supracitada e o seu criador, Sanford Meisner. Embora tenha estudado intensivamente a técnica durante um ano letivo no John Frey Studio for Actors, uma segunda leitura dos livros *On Acting* (1987), de Sanford Meisner e Dennis Lonwell e *The Actor's Art and Craft* (2008) de William Esper e Damon DiMarco, complementada com pesquisas nos mais diversos *websites*, contribuíram para que compreendesse de forma bastante mais profunda a carreira de Sanford Meisner e as suas motivações para criar esta técnica que tanto me estimula.

As minhas pesquisas guiaram-me aos ensinamentos do mestre russo Constantin Stanislavski e às suas teorias e inspirações. De forma a apresentar a sua filiação estética na Técnica de Meisner e nos artistas do âmbito teatral dos EUA no século XX, foi para mim inevitável “mergulhar” em leituras sobre a vida de Stanislavski, que conduziram conseqüentemente à sua obra. Descrevi de forma bastante detalhada o seu percurso pessoal e profissional porque julgo que foi extremamente importante para o meu entendimento da Técnica de Meisner compreender pormenorizadamente o que lhe serviu de base.

Uma vez que foi em Portugal que tive o meu primeiro contacto com este método de representação, julguei relevante divulgar a presença de John Frey e do John Frey Studio for Actors – o único estúdio especializado em Técnica de Meisner no nosso país –, e os efeitos que esta presença surtiu na propagação da técnica ao longo dos últimos anos em Portugal, tendo resultado na fundação de uma segunda companhia de teatro – Big Problem – cujo método de criação assenta nos ensinamentos de Meisner. A elaboração de uma entrevista a diversos praticantes do

método foi extremamente gratificante porque tive a oportunidade de observar diferentes interpretações de um mesmo tema, revelando-me assim quão heterogéneos podem ser os proveitos e as visões de quem contacta com esta ferramenta.

Na segunda parte do documento incluí a componente mais prática do meu estágio, onde me divulgo os vários passos do processo de produção do espetáculo *Danny e o Profundo Mar Azul*, de John Patrick Shanley. Embora já conhecesse algumas das peças que compõem o universo dramático de Shanley, foi extremamente gratificante investigar sobre o mesmo e descobrir uma imensidão de factos que alteraram totalmente a minha visão e entendimento das suas obras, e me fizeram gostar ainda mais delas. Esta foi para mim a componente mais prazerosa de todo o processo de elaboração deste relatório, a pesquisa e retenção da vida de John Patrick Shanley, assim como a leitura de várias obras que me permitiram contextualizar *Danny e o Profundo Mar Azul* no seu legado artístico.

Com a análise do processo de criação deste primeiro espetáculo da BELOW THE BELT e dos dados sobre a receção crítica e pública desta produção, concluí que o *feedback* é bastante positivo, e que esta resposta ao nosso trabalho só pode servir como um elemento de motivação para a companhia continuar o seu percurso e estabelecer-se no panorama teatral português.

Acima de tudo, a elaboração deste relatório e a pesquisa que daí adveio motivou-me para continuar a acreditar nas minhas convicções enquanto atriz e continuar a tentar e trabalhar arduamente para um lugar no meio artístico do nosso país através de um género de teatro em que acredito, que me move e me inspira. Stanislavski teve de lutar pelo Moscow Art Theatre, Lee Strasberg pelo Group Theatre, Sanford Meisner pelas suas crenças, e todos eles foram pioneiros. Nenhum sabia que se viria a tornar um marco na História do teatro mundial. Embora as minhas aspirações sejam mais modestas, as suas vidas e herança lembraram-me que ninguém nasce ensinado, e que é extremamente importante, especialmente para esta geração de jovens e artistas, não desistir de nos instruímos e produzir o teatro que nos apaixona e pelo qual queremos um dia ser lembrados.

C) NOTAS

¹ N.T.: “ Quando fui para a escola – depois da escola, sempre – vivia em isolamento, como se fosse algum tipo de leproso moral, porque os meus pais, que eram boas pessoas mas não muito brilhantes, disseram-me que se não fosse por mim, eles não tinham ido para o campo, onde o meu irmão adoeceu, e de cuja doença acabou por morrer. A culpa que isto causou foi horrenda. Durante a minha infância eu raramente tive amigos. Eu vivia, como receio continuar a viver, num mundo de fantasia.”

² N.T.: “Os atores não são cobaias para serem manipulados, dissecados, e muito menos de uma forma puramente negative. A nossa abordagem não era orgânica, isto é, não era saudável.”

Artigo acedido online a 2014/06/20 em link:

<http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html>

³ Por *Honesta* entenda-se uma representação das circunstâncias imaginárias como se vividas na realidade.

⁴ N.T.: “A chave da verdadeira emoção seria encontrada no entendimento absoluto das ‘circunstâncias dadas’ – os problemas humanos – contidas na própria peça.”

⁵ N.T.: “Representar é viver com honestidade sob circunstâncias imaginárias.”

⁶ N.T.: “A verdade é tão importante para a arte, porque não é assim que julgamos aquilo que vemos? Algum de vocês saiu de uma peça ou um filme e disse ‘Oh, eu adorei! Foi tão falso! Não acreditei num único momento!’. A verdade é o sangue da arte. Sem verdade a peça de arte falha em tocar o espírito humano.”

⁷ Por *craft* entenda-se todo o trabalho de criação e de entendimento da cena do actor.

⁸ N.T.: “Tudo o que nós fazemos, cada pedaço do nosso *craft* é feito no mundo da imaginação”

⁹ N.T.: “O alicerce da representação é a realidade das acções”

¹⁰ N.T.: “Esta realidade no *fazer* é o que nos permite destrancar a porta do mundo imaginário, entrar e viver lá verdadeiramente”

¹¹ N.T.: “Quando os problemas emocionais são mais profundos do que tu estás preparado para lidar, em termos de comportamento... O diálogo é a última coisa que acontece; tudo é suportado pelo comportamento”

¹² N.T.: “Mas e os três elementos da representação que não são como na vida real: personagem, texto e público? O ator que se comporta em palco como se comportaria na vida real é altamente desafiado por estes três elementos. A dificuldade do ator é continuar a comportar-se naturalmente enquanto suporta as dificuldades que estes elementos representam.”

¹³ N.T.: “A tentação de se sentir consciente de si mesmo em frente a uma audiência é, de acordo com Sartre, baseada em sentimentos de vergonha. E o segundo erro da representação, *overacting*, é resultado do orgulho. Como sugerido por Sartre, o orgulho é o modo de evitar a vergonha separando-se largamente da personagem”.

¹⁴ N.T.: “Nós chamamos a estas razões ‘justificações’, e mais uma vez, estas devem ter determinados critérios. Devem ser simples e específicas. Finalmente, a justificação deve ser imaginária, mas algo que a tua imaginação aceite como possível (...). [É muito importante que] ainda tenha alguma ligação com

a realidade! Tens de dar uma razão a ti mesmo para acreditares no que estás a fazer; caso contrário, estás a descartar o teu ‘sentido de verdade’. E a partir do momento em que fazes isso, não podes investir no exercício com a tua ‘fé de ator’.”

¹⁵ N.T.: “O passado é limitado. A imaginação é ilimitada”

¹⁶ A entrevista integral pode ser consultada em anexo.

¹⁷ Tradução da minha autoria, revista por todos os membros da equipa artística envolvida em *Danny e o Profundo Mar Azul*. O texto original e a tradução integral podem ser consultados em anexo.

¹⁸ Tradução de Pedro Cordeiro, concebida para a companhia Big Problem aquando do seu espectáculo *Shanley's Bar*. “I feel strong. Like I’m wearin chains and I could snap ‘em any time. I feel ready. I go to work and I feel like I could take over the company, but I just type. I go home and I see my mother in her chair and I feel like I could pick her up with one hand and chuck her out the window and roll up the rug and throw a big party. Everybody’s invited. I go to the library and I wanna take the books down off the shelves and open all the books on the tables and argue with everybody about ideas. I wanna think out loud. I wanna think out loud with other people. You know what’s wrong with everybody? Too smart. I know it sounds crazy. I know. But it’s true. Everybody’s too smart. It’s like everybody knows everything and everybody argued everything and everything got hashed out and settled the day before I was born. It’s not fair. They know about gravity so nobody talks about gravity. It’s a dead issue. Look at me. My feet are stuck to the fuckin floor. Fantastic. But no. That’s gravity. Forget it. It’s been done it’s been said it’s been thought, so fuck it. It’s not fair. I’ve been shut outta everything that mighta been good by a smartness around that won’t let me think one new thing. And it’s been like that with love, too. You’re a little girl and you see the movies and maybe you talk to your mother and you definitely talk to your friends and then you know, right? So you go ahead and you do love. And somethin a what somebody told ya inna movie or in your ear is what love is. And where the fuck are you then, that’s what I wanna know? Where the fuck are you when you’ve done love, and you can point to love, and you can name it, and love is the same as gravity the same as everything else, and everything else is a totally dead fuckin issue?”

¹⁹ N.T.: “Foi-nos dito de forma muito pitoresca e com muita habilidade o que a peça e os papéis deveriam ser, isto é, os resultados do trabalho criativo, mas como deveríamos fazê-lo, qual caminho ou método usar de modo a alcançar o resultado pretendido – nada foi dito sobre isso. Nós fomos ensinados colectiva ou individualmente a interpretar determinado papel, mas não nos ensinaram o *craft*. Sentimos a ausência de fundamentos e de um sistema... E eu sonhava com apenas uma coisa – ser eu mesmo, ser o que posso e devo ser naturalmente, algo que nem os professores nem eu próprio poderíamos ensinar-me, senão a natureza e o tempo.”

²⁰ N.T.: “Fedotov tinha a habilidade de acreditar na seriedade das circunstâncias de uma peça, não importando o quão ridícula a situação pudesse ser e Stanislavski começou inconscientemente a copiar Fedotov na sua representação”.

²¹ N.T.: “(...) executar uma operação que foi uma amputação, uma procura e um sacudir de toda a artificialidade teatral que reuni ao longo dos meus anos como amador... No início estava calmo, depois fiquei com vergonha, e finalmente senti a minha nulidade. Algo parecia ceder em mim. Tudo o que era antigo não era bom, e não havia nada novo.”

²² N.T.: “para encontrar algo que o ajudasse as suas *performances* a ser mais sinceras e naturais. Deste modo, Stanislavski queria encontrar um sistema que estimulasse a fonte de criatividade do ator, e que fosse eficaz sempre que o ator precisasse de ajuda tais em situações de dificuldade”

²³ N.T.: “Ele começou a perceber a ligação e relação simbiótica entre a sua fisicalidade e a natureza física da personagem. Nesta técnica iria primeiramente focar-se nos aspectos físicos da personagem e só depois iniciar o desenvolvimento da história interna da personagem usando estas qualidades externas que já tinha desenvolvido.”

²⁴ N.T.: “ Todas as ações no teatro têm de ter uma justificação interna, serem lógicas, coerentes e reais... E como resultado temos uma atividade verdadeiramente produtiva. Não há ações físicas divorciadas de algum desejo, algum esforço em certo sentido, algum objetivo, sem um sentimento justificativo; não há nenhuma situação imaginada que não tenha um grau de ação do pensamento... Tudo isto testemunha a ligação estreita entre as ações físicas e os chamados ‘elementos’ do estado criativo interior”

²⁵ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), importante encenador, ator e teórico do teatro russo, que desenvolveu, em oposição ao naturalismo teatral, uma técnica anti-naturalista denominada *Biomecânica*. Meyerhold concebeu um método através do estudo de ações físicas com o propósito de decompor cada movimento, onde a capacidade comunicativa dos gestos se sobrepunha à oralidade, com o intuito de enfatizar simbolicamente o significado de cada ação. (theatrefutures – 06/05/2014)

²⁶ N.T.: “A criatividade no palco exige primeiramente uma condição especial, que por falta de termo melhor, irei chamar disposição criativa. (...) Será que não existem meios técnicos para a criação da disposição criativa, de modo a que a inspiração apareça mais frequentemente do que é costume?”

²⁷ N.T.: “Em cada ato físico há um motivo psicológico que impele a ação física, tal como em qualquer ação psicológica há também uma ação física, que expressa a sua natureza psíquica.”

²⁸ N.T.: “No palco, um verdadeiro estado criativo interior, ação e sentimento resultam em vida natural em palco na forma de uma personagem”

²⁹ Estas informações foram livremente retiradas do capítulo *The System of Stanislavski*, inserido na tese de Mestrado de Emerentia van Heerden (2007).

³⁰ N.T.: “Strasberg ficou inspirado com a ideia de que poderia haver uma sequência de exercícios que desenvolvem física e mentalmente os estímulos necessários para a criatividade do ator. As ideias trazidas por Boleslavski para o ALT serviram de base para as ideias que Strasberg desenvolveu no Group Theatre.”

³¹ Artigo acedido online a 20/10/2014 em:

<http://www.methodactingstrasberg.com/history>

³² De acordo com os dados fornecidos por John Frey sobre as inscrições no curso anual dos últimos seis anos, o número de inscritos tem aumentado substancialmente: 2009/2010 – 14 inscrições; 2010/2011 – 22 inscrições; 2011/2012 – 26 inscrições; 2012/2013 – 27 inscrições; 2013/2014 – 31 inscrições; 2014/2015 – 42 inscrições.

³³ Informação fornecida pelo fundador da companhia, John Frey.

³⁴ N.T.: “Eu entrava constantemente em lutas a partir dos meus 6 anos. Não é que eu quisesse, particularmente. As pessoas olhavam para mim e ficavam furiosas com a visão de mim. Eu acredito

que a razão era que eles viam que eu os via. E eles não gostavam.” Artigo acedido online a 27/06/2014, em:

http://www.nytimes.com/2004/11/07/magazine/07SHANLEY.html?pagewanted=2&_r=1&

³⁵ N.T.: “Eles batiam nas crianças de punho cerrado. Eu vi um irmão de 220 libras pôr um menino, um menino desengonçado, contra uma parede e bater-lhe no estômago com tanta força quanto podia.”

³⁶ N.T.: “O Chefe de Disciplina da Thomas Moore era gay, e era meu amigo e protetor. Teria ele as suas razões para estar interessado em mim? Toda a gente tem as suas razões. A paixão alimenta muitas coisas, e é usada de muitas maneiras. Muitas destas pessoas nunca passaram o limite.”

³⁷ Artigo acedido online a 27/09/2014, em:

<http://www.nyu.edu/library/bobst/research/aia/collections/ihoral/shanleyjp/shanleyjp01.php>

³⁸ N.T.: “A dramaturgia é o último grande bastião do escritor individual. É excitante precisamente porque é onde o dinheiro não está. O dinheiro vai para a segurança, o consenso. É por isso que às vezes eu fico muito frustrado ao ver peças. Do género: ‘Tens uma oportunidade aqui de dizer qualquer coisa e isto é o que dizes? Esta reconstrução aborrecida de um jogo que eu já vi 500 vezes, isto desnatura Arthur Miller. (...) O Teatro tem uma perspetiva demasiado excitante para ser deixada a idiotas.’”

³⁹ N.T.: “Eu vi a encenação como um aspeto orgânico da dramaturgia, uma extensão natural da mesma.”

⁴⁰ N.T.: “Se alguém tentasse encenar esta peça, eu matá-lo-ia. (...) Eu tenho vindo a trabalhar nela há seis anos, e ninguém se vai meter entre mim e isto que eu estou a perseguir.”

⁴¹ “Ela sabe onde é que eu vou todas as segundas-feiras à noite. Eu chego a casa tarde, às vezes de madrugada, e ela não diz nada. Noutras circunstâncias dizia logo. (...) Eu tenho de sair de casa.”

⁴² “Vou para casa e vejo a minha mãe naquela cadeira e sinto que podia pegar nela só com uma mãe e atirá-la pela janela, enrolar o tapete e dar uma grande festa. Estão todos convidados.”

⁴³ “Estou sempre a ouvi-la a rezar. Sempre a rezar pelos cantos. E quando não está a rezar, está a olhar para tudo o que é lado como se tivesse perdido alguma coisa mas não estivesse à procura de nada e ELA NÃO OLHA PARA MIM! Para o chão, para a parede, para qualquer coisa menos para mim!”

⁴⁴ “(...) E o meu filho. Eu fiz aquilo e eu tenho um filho. Eu não tinha o direito de fazer o que fiz! É demasiado mau. Por minha causa, não há nada de bom que possa acontecer. É a minha casa. É o meu lixo. Eu não posso sair desta casa porque o crime é meu.”

⁴⁵ “Vais casar-te com o meu irmão? Porque é que queres vender a tua vida por tão pouco? Jogar pelo seguro é a coisa mais perigosa que uma mulher como tu pode fazer. (...) Eu não quero saber se vou arder no inferno. O passado e o futuro são uma anedota para mim. Vejo que não são nada. Vejo que nem cá estão. A única coisa que cá está és tu – e eu. (...) Loretta, eu amo-te. Não como te disseram que é o amor, isso nem eu sei, mas o amor não torna as coisas boas – estraga tudo. Parte-nos o coração. Faz tudo ficar uma confusão. Nós não estamos aqui para tornar as coisas perfeitas. Os flocos de neve são perfeitos. As estrelas são perfeitas. Nós não. Nós não! Nós estamos aqui para dar cabo de nós e partir o coração um ao outro e amar as pessoas erradas e morrer. Os livros de histórias são uma treta. Agora quero que venhas lá para cima comigo e te metas na minha cama!” Artigo acedido online a 27/09/2014, em:

<http://www.imdb.com/title/tt0093565/quotes>

⁴⁶ “A ampliação de perspectiva de Shanley levou-o a criar um dos mais animados, ousados e – contra todas as probabilidades – divertidos estudos de sempre sobre um assunto que até os satíricos mais hardcore tendem a abordar na ‘ponta dos pés’.” Artigo acedido online a 27/09/2014, em:

<http://www.nytimes.com/2003/03/05/theater/theater-review-bedfellows-tangled-on-a-field-of-battle.html>

⁴⁷“O que eu mais admiro nele são as suas peças maravilhosamente bem escritas, económicas, cortantes e coerentes. Eu gosto muito da dureza da sua escrita. Ele não é um misantropo, mas ele persegue o motivo pelo qual as pessoas se comportam tão mal, tendo uma grande compaixão por elas. Essa é uma combinação pouco comum e muito interessante.”

⁴⁸ “ Há toda uma escola de dramaturgia onde se promete durante três horas e só depois nos brindam com a grande revelação. E é aí o clímax da peça. Eu sinto que esse deveria ser o início da peça, desde logo proponho dizer estas coisas que são tão poderosas que não podem ser designadas. E depois vamos para algum lado, vamos ver onde é que isso nos leva.”

⁴⁹ “ Há verdade e há mentira nisso. Eu disse, ‘Bem, não é a forma como toda a gente fala, mas eu estava no comboio e ouvi duas mulheres a falar e falavam exatamente da mesma forma que em Moonstruck’. Eu disse ‘Bem, eu escolhi isso.’ E o estilo é precisamente sobre isso. Fazer uma escolha em relação a uma série de coisas, de aspetos, que vão ficar em todo o filme ou peça.”

⁵⁰ “Eu já escrevia há muitos anos e tinha feito algumas peças mas esta era ligeiramente diferente. (...) Eu pu-la em frente a uma audiência e eu soube. Subitamente eu percebi. E nesse momento eu ganhei a minha própria voz. Eu posso dizer-lhe a epifania que eu tive porque até foi engraçado. Foi do género, ‘Oh, é isto que eles querem? – eles só querem que tu escrevas bem? Só querem que faças o melhor que puderes, que te expresses honestamente.’ Eu vi uma reação do público tão poderosa que não suportei qualquer relação com nada que já tinha feito antes. (...) Neste momento, eu estava com imensos problemas, tinha imensos problemas psicológicos. Estava num casamento que não estava a funcionar. (...) Quando eu descobri isto, usei a dramaturgia para resolver a minha vida. Usei-a como foco para atacar as coisas de que tinha medo. Neste pequenino momento, eu disse, ‘Meu Deus, é aqui que está o poder.’ (...) E esse momento mudou a minha vida, mudou a minha escrita, mudou tudo.”

⁵¹ MONTEIRO, Rui. Danny e o Profundo Mar Azul, in *Time Out Lisboa*: 16/10/2013

⁵² LOPES, João. Below the Belt no Teatro Turim, in *Sound+Vision*: 2013/10/14. Artigo acedido online a 2014/10/20 em: <http://sound--vision.blogspot.pt/2013/10/below-belt-no-teatro-turim.html>.

⁵³ SANCHES, Catarina. Danny e o Profundo Mar Azul, in *ruadebaixo*: ed. 96 Novembro/Dezembro 2013. Artigo acedido online a 2014/10/20 em: <http://www.ruadebaixo.com/danny-e-o-profundo-mar-azul-12-10-2013.html>

⁵⁴ FREIRE, Rita S. Talento Português, in *Sol*: 2013/10/11, p.19.

⁵⁴ LOPES, João. No trabalho dos atores os sentimentos não mentem, in *DN ARTES*: 2013/10/09, p. 46.

D) BILIOGRAFIA

ESPER, William; DIMARCO, Damon. *THE ACTOR'S ART AND CRAFT*, Anchor Books, Nova Iorque, Abril 2008

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. *ON ACTING*, Vintage Book, Nova Iorque, Agosto 1987

SHANLEY, John Patrick. *DANNY AND THE DEEP BLUE SEA*, Dramatists Play Service Inc., Nova Iorque, Outubro 1984

SHANLEY, John Patrick. *13 BY SHANLEY: THIRTEEN PLAYS*, Applause Books, Fevereiro 2000

SITOGRAFIA

BRANTLEY, Ben. Well, You See, Doctor, Someone's Stolen Dad's Argyle Socks, In *NY TIMES*: 1997/02/27. Artigo acedido online a 17/09/2014 em:

<http://www.nytimes.com/1997/02/27/theater/well-you-see-doctor-someone-s-stolen-dad-s-argyle-socks.html>

KAUFMAN, David. When the Author Insists on Directing the Play, Too, In *NY TIMES*: 2011/02/11. Artigo acedido online a 17/09/2014 em:

<http://www.nytimes.com/2011/02/11/theater/theater-when-the-author-insists-on-directing-the-play-too.html>

KLEIN, Alvin. Shanley Examines Pleasure and Pain, In *NY TIMES*: 1990/06/24. Artigo acedido online a 17/09/2014 em:

<http://www.nytimes.com/1990/06/24/nyregion/theater-shanley-examines-pleasure-and-pain.html>

FLINT, Peter B. Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, *Dies at 91*, In *NY TIMES*: 1997/02/04. Artigo acedido online a 27/09/2014 em:

<http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html>

GHOLSON, Craig. John Patrick Shanley, In *BOMB MAGAZINE*, ed. 24: 1988. Artigo
acedido online a 16/09/2014 em:

<http://bombmagazine.org/article/1122/john-patrick-shanley>

WITCHEL, Alex. The Confessions of John Patrick Shanley, In *NY TIMES*:
2004/10/07. Artigo acedido online a 16/09/2014 em:

<http://www.nytimes.com/2004/11/07/magazine/07SHANLEY.html?pagewanted=2&r=1&>

Meyerhold and the Russian Avant-garde, texto de autoria não identificada. Artigo
acedido online a 11/10/2014 em:

http://theatrefutures.org.uk/performance_prompt/meyerhold-and-the-russian-avant-garde/

Sanford Meisner: The Theatre's Best-Kept Secret. 56 min. Princeton, New Jersey:
Films for The Humanities & Sciences, FFH 819. 1993

E) ANEXOS

E-1 Tradução original de *Danny and the Deep Blue Sea*, de John Patrick Shanley

DANNY

E O PROFUNDO MAR AZUL

DE JOHN PATRICK SHANLEY

CENA I

[*Duas mesas, cada uma iluminada com uma luz fraca. ROBERTA senta-se em silêncio e zangada, a beber uma cerveja e a comer de uma tigela de pretzels. DANNY entra com um jarro de cerveja e um copo. Senta-se na outra mesa. Tem as mãos cheias de nódoas negras e um corte na face. Serve-se de cerveja. Passa um momento.*]

DANNY – Dás-me um desses?

ROBERTA – Não. São meus.

DANNY – Não os vais comer todos. Dá-me lá um.

ROBERTA – Vai-te foder.

DANNY – Tudo bem.

ROBERTA – Queres um?

DANNY – Quero. [ROBERTA pega na tigela e leva-a até à mesa de DANNY, regressando depois à mesa dela.]

ROBERTA – Podes ficar com eles. Não quero mais.

DANNY – Obrigado.

ROBERTA – De nada.

DANNY – Queres um bocado da minha cerveja?

ROBERTA – Não.

DANNY – Que merda de bar. Não está cá ninguém.

ROBERTA – É por isso que gosto de cá vir.

DANNY – O que é que foi? Não gostas de pessoas?

ROBERTA – Não. Nem por isso.

DANNY – Nem eu.

ROBERTA – O que é que te aconteceu às mãos?

DANNY – Andei à porrada.

ROBERTA – Com quem?

DANNY – Não sei. Com uns tipos ontem à noite. Hoje também.

ROBERTA – Andaste à porrada duas vezes?

DANNY – Foi.

ROBERTA – Então?

DANNY – Não sei. Há gajos que me chateiam e eu dou-lhes nos cornos.

ROBERTA – Não percebo. Disseram-te alguma coisa?

DANNY – [*Explode.*] E quem é que te pediu para perceberes? Não tens nada a ver com essa merda, ando à porrada com quem quiser. Ninguém me chateia os cornos, ouviste? Façam o que lhes apetecer, mas não me chateiem os cornos.

ROBERTA – Ok.

DANNY – Perguntaram-me aonde é que eu ia.

ROBERTA – Quem?

DANNY – Os gajos com quem andei à porrada hoje à noite, quem é que havia de ser?

ROBERTA – Perguntaram-te aonde é que tu ias.

DANNY – Exactamente. Mandeí o primeiro ao chão, acertei-lhe no nariz. Se lhes dás no nariz, não conseguem ver nada.

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Não sei. Mas é verdade.

ROBERTA – Ok.

DANNY – Mas enquanto lhe estava a bater, o outro gajo deu-me com o cinto.

ROBERTA – Deve ter doído.

DANNY – Pois. Obriguei-o a comer a merda do cinto.

ROBERTA – Donde é que és?

DANNY – Moro prós lados da fábrica.

ROBERTA – Ai é? Eu costumava ir lá apanhar sapos.

DANNY – Não há lá sapos nenhuns.

ROBERTA – Não é agora. Quando eu era miúda.

DANNY – Nunca lá houve sapos.

ROBERTA – Havia, sim. Havia tipo um charco lá ao pé e tinha sapos.

DANNY – Quando?

ROBERTA – Há muito tempo.

DANNY – Que idade é que tens?

ROBERTA – 31

DANNY – Eu tenho 29. Quando fizer 30, enfio uma pistola na boca e rebento com a merda dos miolos.

ROBERTA – Faz isso na casa de banho. É mais fácil de limpar.

DANNY – Podes ter a certeza.

ROBERTA – Por que é que dizes uma coisa dessas?

DANNY – Não sei.

ROBERTA – Não faz diferença nenhuma fazeres 30.

DANNY – Tem de fazer.

ROBERTA – Eu tenho 31.

DANNY – Já ouvi. Mas isso és tu! Eu, eu tenho 29 e não vou continuar a ser a merda que sou durante muito tempo.

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Porque não consigo.

ROBERTA – Se não és daqui, que raio estás aqui a fazer?

DANNY – Não se passa lá nada.

ROBERTA – Aqui também não.

DANNY – Pois, mas se calhar gosto disto. É tranquilo.

ROBERTA – Não me pareces nada tranquilo, tu.

DANNY – Eu sou tranquilo. Os outros é que me chateiam os cornos.

ROBERTA – Por que é que não vens aqui, sentar-te ao pé de mim?

DANNY – Não quero. Estou bem aqui.

ROBERTA – Ok.

DANNY – Desculpa.

ROBERTA – Não faz mal.

DANNY – Aquele gajo está a olhar para mim?

ROBERTA – Quem? O Fred? Não, está a dormir. Está bêbedo. Não vês, está com a boca aberta.

DANNY – Pois é. A luz está-lhe a dar nos óculos. Não lhe via os olhos. Pensei que estava a olhar para mim.

ROBERTA – E se estivesse?

DANNY – Dava-lhe um enxerto de porrada. [*Riem-se ambos.*] És daqui?

ROBERTA – Ya.

DANNY – Onde?

ROBERTA – Do cimo da rua.

DANNY – Quê, és casada?

ROBERTA – Divorciada.

DANNY – Tens filhos?

ROBERTA – Ya, um.

DANNY – Quem é que está a tomar conta dele?

ROBERTA – A minha mãe. Ela toma sempre conta dele.

DANNY – Isso é porreiro.

ROBERTA – Tu tens alguém, tipo, uma namorada?

DANNY – Não.

ROBERTA – Não?

DANNY – Acabámos.

ROBERTA – Como é que ela se chamava?

DANNY – Cecília. Dava-me cabo dos cornos. Ela era boa, mas obrigava-me a ir a casa dela, e a fazer conversa com a porra dos pais. E armava-se ao pingarelho quando estava com eles. “Queres um copo de sumo, Danny? Oh, vê se tens cuidado com o cigarro no sofá, Danny.” Como se não fosse a mesma gaja a quem eu fui à espinha na casa de banho dum bar. Desculpa. Eu falo assim, caralho.

ROBERTA – Se calhar armava-se ao pingarelho porque os pais davam com ela em doida.

DANNY – Não me parece.

ROBERTA – Eu odeio o meu pai. Se eu soubesse que não me metia em problemas, pegava num facalhão e espetava-lho para aí umas cinquenta vezes na cara.

DANNY – Eu também odeio o meu pai.

ROBERTA – Ai é?

DANNY – Ele já morreu, mas eu odeio-o na mesma. Trabalhava num matadouro. Costumava irritar-se à grande. Uma vez irritou-se tanto porque alguém fez não sei o quê que caiu para o lado e morreu.

ROBERTA - Quem me dera que o meu pai morresse. Foi ele que me obrigou a casar. Conheci um gajo que me engravidou. Eu tinha p'raí 18 e o meu pai obrigou-me a casar com ele. Não era má pessoa. Fomos viver para um apartamento. Eu estava tão assustada. Mas ao mesmo tempo era porreiro. Comecei a decorar a casa, tas a ver? E depois os meus pais começaram a aparecer a toda a hora. É assim que tens de pôr as cortinas. É assim que tens de lavar o chão. A puta da minha mãe começou a fazer a merda da comida! E o gajo, o meu marido, era tipo “ Mas que merda é esta?” Os pais dele eram fixes. Telefonavam só de vez em quando. Eu sentia-me tão mal. Ficava mal disposta logo de manhã. A minha mãe batia-me à porta ao meio-dia, o meu pai aparecia depois do trabalho. E o gajo, o meu marido, quando chegava, era tipo “Foda-se, o que é que estes gajos estão aqui a fazer?”

DANNY – Como é que te chamas?

ROBERTA – Roberta.

DANNY – Eu sou o Danny.

ROBERTA – Às vezes começo a gritar, sabes? Sem razão nenhuma. A minha mãe acha que sou maluca. Se calhar tens razão, se calhar devia ter dado um tiro na cabeça quando fiz 30.

DANNY – Queres cerveja?

ROBERTA – Claro! [DANNY *leva-lhe o jarro, deita-lhe cerveja no copo e volta para a mesa dele.*] Estás à espera de alguém?

DANNY – Não.

ROBERTA – Nem eu.

DANNY – Já não me dou com ninguém.

ROBERTA – Tenho uma amiga minha, a Sheila, foi sempre minha vizinha. Nunca se casou. Divertíamos-nos imenso quando éramos miúdas. Tínhamos cabelo comprido e andávamos de bicicleta. Tenho uma fotografia em casa. Estamos mesmo bem. Ela agora é uma porca. Vai para uns bares nojentos com música ao vivo. Os gajos engatam-na e ela vai com eles. Entra no carro de qualquer um. Costumávamos snifar

cola no meu quarto. Ficávamos todas fodidas. Ela agora droga-se à grande. Eu às vezes também lhe dou, mas ela é à grande.

DANNY – Acho que matei um gajo ontem à noite.

ROBERTA – Hã?

DANNY – Dei-lhe um enxerto de porrada.

ROBERTA – Isso não é matar um gajo.

DANNY – Não sei.

ROBERTA – O que é que aconteceu?

DANNY – Eu estava numa festa. Estava toda a gente fodida da cabeça. Alguém disse que estavam uns tipos na rua. Eu fui lá fora. Estavam lá dois gajos de outro bairro. Perguntei-lhes o que queriam. Conheciam não sei quem. Um deles era grande. Podre de bêbedo. Disse que se ia embora, mas qualquer coisa por causa de uma nota de 20. Disse-lhe para me dar o dinheiro mas ele não tinha. Comecei-lhe a bater. Mas quando lhe dava, parecia que não era com força, percebes? Fui-lhe às trombas, mas parecia que não fazia nada. Pu-lo em cima do capot de um carro. O amigo dele queria levá-lo para casa. Eu disse: tudo bem. Começaram a descer a rua e desataram os dois à porrada. Por isso fui atrás deles. Primeiro enfiei uns murros no mais pequeno e depois virei-me para o grandalhão outra vez. A malta ficou só a olhar. Dei-lhe o mais que podia aí durante uns 10 minutos. Parecia que nunca chegava. Depois olhei para a cara dele... Tinha os dentes todos partidos. Acabou por cair. Dei-lhe um biqueiro no peito e ouvi uma merda a partir-se. Peguei-lhe debaixo dos braços e atirei-o para o outro lado da vedação de uma casa qualquer. Alguém apontou para um gajo e disse que ele é que tinha a nota de 20. Dei-lhe um pontapé nos tomates. Caiu logo no chão. Depois fui-me embora.

ROBERTA – Não o deves ter matado.

DANNY – Não sei.

ROBERTA – Já vi muita gente levar nos cornos e ficar toda fodida, mas depois ficaram bem.

DANNY – Não interessa.

ROBERTA – Nunca estiveste preso?

DANNY – Não.

ROBERTA – Como é que será? Deve ser de loucos. Mas às vezes acho que ia gostar.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Não sei. Sempre era uma mudança de ambiente para não fritar dos miolos.

DANNY – Não percebo.

ROBERTA – O quê?

DANNY – Tu não me irritas.

ROBERTA – E então?

DANNY – Toda a gente me irrita. É por isso que nunca falo com ninguém. É por isso que estou sentado nesta merda deste bar. Não me apetece ir para casa. Tenho a impressão que vou ter de andar à porrada com toda a gente para poder chegar a casa. E estou farto de andar à porrada.

ROBERTA – Vives com a tua mãe?

DANNY – Vivo.

ROBERTA – Achas que ela está preocupada?

DANNY – A minha mãe é uma merda de um trapo. Os trapos não se preocupam.

ROBERTA – Mas ela é estúpida?

DANNY – Sei lá.

ROBERTA – Como é que ela é?

DANNY – Trabalha numa pastelaria. Tem de se levantar *muita* cedo.

Quando chega a casa, vomita.

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Por causa dos doces. O cheiro dos doces é demais e ela vomita-se toda.

ROBERTA – A minha mãe é *muita* nervosa. Tem uma porcaria qualquer na tiróide.

DANNY – Por que é que não lhe arrancas a merda da tiróide?

ROBERTA – Não sei. [ROBERTA *levanta-se e senta-se na mesa de DANNY.*]

DANNY – O que é que estás a fazer?

ROBERTA – Sinto-me sozinha.

DANNY – Acho que me estás a irritar.

ROBERTA – Porque me sentei aqui?

DANNY – Porque queres alguma coisa, e eu de certeza que não vou dar merda nenhuma. Tu não percebes! É como se me estivessem a arrancar a pele. Foda-se. Dói-

me. Era capaz de te arrancar a cabeça à dentada. Deixa-me em paz! Dói-me tudo. [*Ela agarra-o pela t-shirt.*]

ROBERTA – És doido, sabias?

DANNY – Sabia.

ROBERTA – A tua sorte é não gaguejares. A tua sorte é não morderes a merda da língua. És um tipo cheio de sorte.

DANNY – Foda-se, o que é que estás p'raí a dizer?

ROBERTA – Nada que tu percebas, está bem?

DANNY – Estás-me a chamar estúpido?

ROBERTA – Estou-te a chamar doido, Doido! Mas o que tu não sabes, é que eu também sou doida. Pois. Tu não me conheces. Posso fazer qualquer coisa. Fiz uma coisa tão má. Nem sequer te vou dizer o quê. Se te dissesse, nem olhavas para mim. [*Larga-lhe a t-shirt.*]

DANNY – Não há nada que possas ter feito que me vá chocar. O que é que fizeste?

ROBERTA – Não te vou dizer.

DANNY – Ouve, eu acho que matei um gajo. O que é que pode ser pior que isso?

ROBERTA – Fazer um bico ao teu pai.

DANNY – Quê?

ROBERTA – Uma filha fazer um bico ao próprio pai. Isso é pior que matar um gajo, não?

DANNY – Tu fizeste isso?

ROBERTA – Responde!

DANNY – Sei lá. Não. Tu fizeste isso?

ROBERTA – Ya.

DANNY – Pensei que odiavas o gajo.

ROBERTA – E odiava. Sempre o odiei e sempre quis fugir. Mas depois daquilo, odiei-o de outra maneira. Queria enfiar-lhe uma faca pelo nariz acima. [*Som da faca no nariz*] Mesmo no meio da merda do nariz. E depois puxar devagar até lhe chegar à boca.

DANNY – Isso não o matava. Não me parece que matasse.

ROBERTA – Ia-me saber bem. As pessoas haviam de lhe perguntar por que é que eu tinha feito aquilo, e ele havia de dizer que não sabia. Mas ia saber.

DANNY – Não estou a conseguir respirar.

ROBERTA – Porquê? O que é que se passa?

DANNY – Começo a pensar nisso. Cada vez que começo a pensar na minha respiração, não consigo respirar como deve de ser.

ROBERTA – Então não penses.

DANNY – Um gajo disse-me que se começares a pensar que vais ter um ataque cardíaco, se continuares a pensar nisso, mesmo que o teu coração não tenha problemas, acabas por ter um. Podes dar cabo do teu próprio coração.

ROBERTA – Isso é treta.

DANNY – É verdade!

ROBERTA – Como é que sabes?

DANNY – Sinto essa merda a acontecer. Não quero morrer assim. Não quero morrer por causa da minha cabeça. Tenho de pensar noutra coisa. [*Começa a cantarolar*]

ROBERTA – Ele veio ao meu quarto. Ele estava bêbedo. Estava mesmo, mesmo, escuro. Ele estava passado porque eu tinha ido sair, a minha mãe não estava em casa, e ninguém tinha ficado a tomar conta do puto. Ele gritava comigo e eu pensava “Ele grita e eu não faço nada”. Comecei a chorar e a pedir-lhe desculpa. Ele pôs-me a mão na cara. Estiquei o braço e toquei-lhe. E pronto, ele ficou calmo. Foi isso que o acalmou. Foi isso que eu fiz, com que se acalmasse. Nunca tinha conseguido que ele fizesse o que quer que fosse. Foi por isso que lhe toquei. Afinal conseguia que ele fizesse alguma coisa. Foi a única vez. Houve outra vez, depois, em que ele quis, mas eu não deixei. Soube-me muito bem. Mesmo bem.

DANNY – Eu era suposto ter casado com a Cecília. Chamava-lhe Sissi. Ela gostava, mas não deixava que eu a chamasse assim à frente dos pais. Não sei o que é que se passava entre eles.

ROBERTA – Ouviste o que eu disse sobre mim e o meu pai?

DANNY – Ouvi.

ROBERTA – Eras capaz de beijar uma rapariga que fez aquilo?

DANNY – Não me chateava nada.

ROBERTA – A sério?

DANNY – Claro que não.

ROBERTA – Eras capaz de me beijar?

DANNY – Porquê? Não te dão beijos?

ROBERTA – Tu és o único que sabes.

DANNY – Porque é que me contaste?

ROBERTA – Não sei.

DANNY – Não vou contar a ninguém.

ROBERTA – Isso não ajuda.

DANNY – Queres o quê?

ROBERTA – Como é que me vou livrar disto?

DANNY – De quê?

ROBERTA – Do que eu fiz!

DANNY – Sei lá.

ROBERTA – Não posso continuar assim! Já não aguento esta merda desta cabeça. Se não saio desta merda desta cabeça vou enlouquecer! Podia comer vidro. Podia pôr a mão no fogo e ficar a olhar para a minha mão a arder e mesmo assim não saía desta merda desta cabeça! O que é que eu vou fazer? O quê? Não consigo fechar os olhos, foda-se. Não consigo fechar os olhos e ver as coisas que vejo. Ainda estou naquela em casa. Eu não acredito, mas ainda estou naquela em casa. Ele está lá e eu também, e o meu puto, que já é chanfrado. É tipo, o que é que pode acontecer mais? Estás a perceber? Que mais vai acontecer? Mas tem de acontecer qualquer coisa. Sinto que vai chegar um dia em que vou esticar o braço e vão sair raios das minhas mãos que há-de queimar tudo o que estiver à volta. Não é justo sentir tudo o que sinto.

DANNY – Por que é que me estás a contar isso?

ROBERTA – Por nada, está bem?

DANNY – Deves querer alguma coisa.

ROBERTA – E depois? Tu não queres nada?

DANNY – Não.

ROBERTA – Mentiroso.

DANNY – Eh, queres apanhar? Eu não minto.

ROBERTA – Ok.

DANNY – Estou-te a dizer a verdade. Não quero nada de ti.

ROBERTA – Tenho uma cena porreira em minha casa, parece quase um apartamento só meu. Quando chegas ao cimo das escadas, há uma porta separada para o quarto onde durmo. Se for directa para lá não tenho de falar com os meus pais. Nem nunca falava com eles se não fosse o meu puto.

DANNY – Eu não vou contigo para lado nenhum.

ROBERTA – E quem é que te convidou? Então o que é que vais fazer?

DANNY – Vou ficar aqui, a beber a minha cerveja.

ROBERTA – Toda a noite?

DANNY – É verdade.

ROBERTA – Isto fecha.

DANNY – Quando fechar, vou a outro sítio qualquer.

ROBERTA – Todos os sítios acabam por fechar.

DANNY – Vou a outro sítio qualquer.

ROBERTA – E andar à porrada, certo?

DANNY – Se calhar. Se alguém me chatear os cornos.

ROBERTA – Não há: se calhar. Vais ter de andar à porrada porque tinhas razão. Vais ter de andar à porrada com todos os filhos da puta que encontrares e mesmo assim provavelmente não deves conseguir chegar a casa.

DANNY – Nunca se sabe.

ROBERTA – Sei eu.

DANNY – Deixa-me em paz.

ROBERTA – Vem comigo para casa.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Porque foi a ti que eu convidei.

DANNY – Isso não é razão.

ROBERTA – É, sim. Para mim, é.

DANNY – Não.

ROBERTA – Deixa-me fazer-te uma pergunta.

DANNY – Não te vou dizer nada.

ROBERTA – Diz-me por que é que tens as mãos assim.

DANNY – Andei à porrada!

ROBERTA – E essa marca na tua cara?

DANNY – Andei à porrada, já te disse!

ROBERTA – Pois, já me disseste.

DANNY – Pois já.

ROBERTA – E achas que mataste alguém.

DANNY – Isso também já te disse.

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Cala-te.

ROBERTA – Quero saber.

DANNY – És o quê? Uma puta dum assistente social? Cala-te, já disse!

ROBERTA – Por que é que não me contas antes que te aconteça alguma coisa e já não consigas dizer nada?

DANNY – Estás-me a tentar chatear os cornos!

ROBERTA – Pois estou. Tens razão. Estou há não sei quanto tempo aqui sentada a olhar para a merda da parede e se não falar com alguém sobre alguma coisa, alguma coisa que signifique alguma coisa, vou-me passar da cabeça, percebes? Vou-me passar da puta da cabeça!

DANNY – Não me chateies a merda dos cornos ou eu mato-te, percebes?

ROBERTA – Estou a perceber perfeitamente. Estou-me é completamente a cagar.

DANNY – Podes fazer o que te apetecer, mas não me chateies os cornos ou eu mato-te!

ROBERTA – E depois? Morro? Eh, pá, isso mete-me cá um medo.

DANNY – Não abuses.

ROBERTA – Porquê? Não tenho mais nada para fazer.

DANNY – Estou-te a avisar.

ROBERTA – Já sei, já sei. És um gajo *muita* mau, um assassino do caraças, o melhor é eu fugir depressa antes que dê cabo de mim. Desculpa lá se não desmaio de susto.

DANNY – Pára!

ROBERTA – Tu não me assustas, pá. Vejo gajos piores que tu a boiar na minha sanita. És tão mau como um paneleiro de fatinho. Se calhar a tua mãe ainda te dá a mama quando ficas com medo. [*Começa a bater-lhe.*] Foda-se, o que é que se passa? Mijaste a cama? Estás na altura do mês? Hã? Hã? Não consegues levantá-lo? Hã? Ou só te vens quando as bichas roçam os tacões nessa cara de cu, meu granda paneleiro? [*Ele perde a cabeça, ruge e aperta-lhe o pescoço. Ela não oferece resistência.*]

DANNY – Eu avisei-te! Eu avisei-te!

ROBERTA – Eu...

DANNY – Não me irrites!

ROBERTA – Mais força...

DANNY – [*Larga-a com horror.*] Foda-se.

ROBERTA – Por que é que paraste?

DANNY – Não fales comigo.

ROBERTA – Com quem é que vou falar se não falar contigo?

DANNY – [*Começa a chorar.*] Deixa-me em paz.

ROBERTA – Não.

DANNY – Deixem-me todos em paz.

ROBERTA – Por que é que partes logo para a porrada?

DANNY – Não sei.

ROBERTA – Sabes.

DANNY – Estou farto.

ROBERTA – Quê?

DANNY – Estou farto... de tudo... Estou-me a passar. Não consigo... tem cuidado.

ROBERTA – Fala.

DANNY – Tem cuidado. Ouve. Se te começo a bater não vou conseguir parar.

ROBERTA – Não faz mal. Não me interessa e não tenho medo.

DANNY – As pessoas já não conseguem falar comigo.

ROBERTA – Como eu te percebo.

DANNY – Já não me deixam trabalhar. Já nem me deixam andar com o camião.

ROBERTA – Como eu te percebo.

DANNY – É como se não ouvissem o que dizem uns aos outros. Se eles se ouvissem, tinham de começar a andar à porrada. Tinha de ser.

ROBERTA – Mas tu ouves.

DANNY – Não quero.

ROBERTA – Mas não é uma questão de querer.

DANNY – Não.

ROBERTA – É como tu és.

DANNY – Eles falam uns com os outros. Ninguém fala comigo. Estou sozinho onde quer que esteja.

ROBERTA – Também eu.

DANNY – Começo a pensar: Estou a respirar, estou a respirar. E depois é difícil respirar porque estou a pensar nisso, e começo a pensar que vou ter um ataque cardíaco e sinto as dores, NÃO, dói-me tudo. Por que é que continua quando não consigo fazer nada? Ajudem-me!

ROBERTA – Eu ajudo-te.

DANNY – Dói-me sempre tudo.

ROBERTA – Eu sei, eu sei.

DANNY – Só pára quando eu bato em alguém. Quando eu passo a ser ninguém e só vejo o outro gajo. Quando salto para cima dele e para fora de mim. Faz com que saia, faz com que saia!

ROBERTA – Vou-te levar para casa.

DANNY – Não quero.

ROBERTA – Queres, sim.

DANNY – Para quê?

ROBERTA – Vamos amar-nos.

DANNY – Não consigo.

ROBERTA – Vamos amar-nos. De manhã ouvem-se os pássaros na minha janela. Magoa-me sempre. Vamos ouvir os pássaros de manhã.

DANNY – Tenho de ir para casa.

ROBERTA – Não tens casa.

DANNY – Tenho, sim.

ROBERTA – Não tens casa, e eu também não.

DANNY – Tenho de ir para casa.

ROBERTA – Meu querido. Ele tem de ir para casa mas não tem casa.

DANNY – Pois não. Tens razão. Não tenho.

ROBERTA – Nem eu. Eu também não tenho casa. Mas vou-te levar para casa, e ela vai lá estar.

DANNY – Os tipos com quem trabalho chamam-me Animal.

ROBERTA – Não.

DANNY – Chamam-me o Animal.

ROBERTA – Anda. Vamos sair daqui. Vamos para casa. [*Saem ambos, devagar e em silêncio. As luzes apagam-se.*]

CENA II

[*ROBERTA e DANNY estão deitados num colchão, num quarto sem ângulos rectos. Algures sobre eles está uma pequena janela torta. As cores do quarto são em tons de azul-escuro e cinzento claro. Na Direita Baixa, em cima de um banco, está um*

pequeno candeeiro aceso. Há algumas prateleiras à Esquerda, numa delas, está uma boneca vestida de noiva. Acabaram agora.]

ROBERTA – Então, como é que te chamas?

DANNY – Danny. Quê, já te esqueceste?

ROBERTA – Não. Agora já me lembro.

DANNY – Tu és a Roberta.

ROBERTA – Tens boa memória.

DANNY – Nada de especial.

ROBERTA – Não te importaste?

DANNY – Com quê?

ROBERTA – Ires para a cama comigo.

DANNY – Não.

ROBERTA – Depois do que eu te contei? Sobre o meu pai?

DANNY – Não. Por que é que me havia de importar?

ROBERTA – Não sejas estúpido. Queres beber alguma coisa?

DANNY – O que é que tens?

ROBERTA – Um bocado de vinho tinto.

DANNY – Pode ser. [*Ela levanta-se, vai a uma prateleira, tira uma garrafa de vinho e um copo de metal.*]

ROBERTA – Só tenho um copo.

DANNY – Não faz mal. Eu bebo da garrafa.

ROBERTA – Não. Importas-te? Podemos beber do mesmo copo.

DANNY – Não, não me importo. [*Ela deita o vinho, bebe um gole e passa-lhe o copo. Observa-o por um momento, até ele beber.*] Sabe a mijo.

ROBERTA – Vou acender uma vela.

DANNY – Está bem.

ROBERTA – Gostas do meu quarto?

DANNY – Sim. É porreiro.

ROBERTA – Isto costumava ser o sótão. Fui eu que o pintei.

DANNY – Boa.

ROBERTA – Quando acendo uma vela e fecho a porta... Estás a ver aquela luz redonda naquele telhado?

DANNY – Sim, estou a ver.

ROBERTA – O gajo que vive ali pôs lá a luz porque tem um pombal e as pessoas estavam-lhe sempre a roubar os pombos. Não achas que parece a lua?

DANNY – Não.

ROBERTA – Vá lá, olha bem!

DANNY – Está bem. Sim, parece um bocado.

ROBERTA – É como uma lua cheia todos os dias. [DANNY *uiva.*] Cala-te! O que é que estás a fazer?

DANNY – A uivar à lua.

ROBERTA – Não és nenhum lobo na floresta, por isso fala mais baixo. O meu pai vai-te ouvir.

DANNY – Ele que se foda.

ROBERTA – Tens uns olhos tão bonitos.

DANNY – Cala-te.

ROBERTA – A sério.

DANNY – Cala-te.

ROBERTA – Estás a corar?

DANNY – Não, foda-se. Quem é que achas que sou?

ROBERTA – Estás, sim!

DANNY – Quero-te fazer uma pergunta.

ROBERTA – Que é?

DANNY – Quem... Quer dizer, quantos anos tens?

ROBERTA – Já te disse! E dizes que tens boa memória!

DANNY – Pois, está bem. Então que idade tem o teu puto?

ROBERTA – Estás só a tentar mudar de assunto.

DANNY – E se estiver? Não, a sério, quero saber. Que idade é que ele tem?

ROBERTA – Vai fazer 13.

DANNY – Já?

ROBERTA – Sim. Tem umas mãos e uns pés enormes. Vai ser um gajo grande. Vai entrar agora para o liceu.

DANNY – Uau, vais ter um filho que anda no liceu.

ROBERTA – Ya. Não é de chorar a rir? Espero que ele se safe melhor do que eu. Mas não me parece.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Está todo fodido da cabeça.

DANNY – O que é que ele tem?

ROBERTA – É um otário. Tem-me a mim como mãe.

DANNY – Disso ele não tem culpa. [*Ela dá-lhe um estalo de repente, furiosa.*]

ROBERTA – Se te vais armar em parvo por que é que não te vais já embora? Eu não preciso dessa merda. Não preciso de merdas dessas.

DANNY – O que é que se passa contigo?

ROBERTA – A criticares a maneira como eu educo o meu filho.

DANNY – Eu não disse nada! Tu é que disseste. E não me voltes a levantar a mão ou ainda ficas sem ela.

ROBERTA – Aquele miúdo já nasceu maluco, só isso. A minha mãe é que não percebe. De qualquer maneira, se alguém o pôs assim, foi ela. Sempre com a cena dos olhos, sempre sem olhar para ninguém...

DANNY – Eh! Eu nunca disse nada sobre a maneira como educas o teu puto. Até deves ser uma boa mãe.

ROBERTA – Não, não sou.

DANNY – De certeza que és.

ROBERTA – Achas que sim?

DANNY – Claro.

ROBERTA – Obrigada.

DANNY – Dás uns estalos do caraças, tu.

ROBERTA – Aleijei-te?

DANNY – Nada de especial. Quase que me senti... Sinto-me bem.

ROBERTA – Também eu.

DANNY – Parece mesmo a lua.

ROBERTA – Achas que sim?

DANNY – Acho. Uma vez estive no campo. Não imaginas quantas estrelas se vêem à noite. Deu-me uma dor de cabeça do caraças. A sério. Mas depois vi que havia umas quantas que pareciam um peixe. Um atum ou uma merda dessas. Um peixe a saltar no

meio das estrelas. E como conseguia ver ali uma coisa, sabes, uma coisa que fazia sentido, aquilo deixou de me dar dores de cabeça. Achas que é uma estupidez?

ROBERTA – Deves gostar do campo.

DANNY – Odeio a merda do campo.

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Aquela merda daquelas árvores todas cheiram mal.

ROBERTA – Não!

DANNY – A sério. Aquilo cheira tudo a *after-shave*. E bichos por tudo o que é lado. Lama. Pedras nos sapatos. Vai para lá tu.

ROBERTA – És tão engraçado.

DANNY – Quem é que se está a rir?

ROBERTA – Eu não.

DANNY – Tive um stôr que disse que eu era estúpido, mesmo à frente de toda a gente. Dei-lhe um murro num olho. Ficou inchado como o caraças. Por isso mandaram-me para um acampamento no meio do mato para eu aprender a portar-me bem. Não sei o que é que lhes passou pela cabeça. Por que é que ser mordido por uma data de bichos e andar a chafurdar na lama havia de mudar a minha opinião sobre um filho da puta dum stôr?

ROBERTA – Hoje de manhã fui à mercearia comprar umas carcaças. Foi um gajo indiano que o meteu no saco. Olhei para a cara dele. E estava feliz, tenho a certeza. Acho que de vez em quando devem-lhe acontecer cenas más, mas dava para ver que as coisas lhe corriam bem.

DANNY – ‘Bora partir-lhe uma janela à pedrada.

ROBERTA – Não. Tenho outra ideia. Bora ser como ele, Danny. Só hoje à noite. Bora ser felizes.

DANNY – Que é que estás p’raí a dizer?

ROBERTA – Vamos ser românticos.

DANNY – Quê?

ROBERTA – Vamos ser românticos um com o outro. Dizer cenas um ao outro!

DANNY – Não. Tipo o quê?

ROBERTA – Sei lá. Tipo... se gostas de mim eu também vou gostar de ti.

DANNY – Eu sei lá dizer merdas dessas.

ROBERTA – Claro que sabes. Sei lá... Quer dizer, sei! Vamos ser românticos um com o outro, Danny! Temos uma cama e... fizemos amor, e há uma vela e uma espécie de Lua... O que é que temos? O que é que temos? Toca-me. Põe as mãos em cima de mim com carinho e fala comigo. [*Com dificuldade, DANNY toca-lhe.*]

DANNY – És chanfrada, sabias?

ROBERTA – É bom?

DANNY – És uma... és... és... bonita.

ROBERTA – Não sou nada.

DANNY – Não me contradigas quando te estou a dizer uma coisa!

ROBERTA – Desculpa.

DANNY – És bonita.

ROBERTA – Ok.

DANNY – [*Pausa. Está a esforçar-se.*] Tens um nariz porreiro.

ROBERTA – Um nariz porreiro?

DANNY – Sim. É tipo... como se olhasse para ti. É isso. Ele olha mesmo para ti, o teu nariz, olha para ti e diz: Olá! É isso! E também tens um queixo porreiro. Quando tu, quando tu te ris, ele sobe. Isso. Tipo um balão. Não. Melhor. Como um pássaro. Como uma espécie de pássaro.

ROBERTA – Obrigada.

DANNY – Cala-te! Ainda não acabei!

ROBERTA – Não?

DANNY – Não. Estás a gozar? Tenho de te falar da tua boca. É... É... linda. Como uma flor. É isso. Um pássaro a voar e uma flor, mesmo aí na tua cara. E o teu nariz sempre a dizer: Olá.

ROBERTA – Pára!

DANNY – Sabes uma coisa?

ROBERTA – Que é?

DANNY – Diz o teu nome!

ROBERTA – Porquê?

DANNY – Diz lá.

ROBERTA – Pára. Roberta.

DANNY – Diz outra vez.

ROBERTA – Pára. Porquê?

DANNY – Quero ver a tua boca a dizer o teu nome. Diz outra vez.

ROBERTA – Roberta.

DANNY – Outra vez.

ROBERTA – Roberta. O que é que estás a fazer?

DANNY – A ver a tua linda boca a dizer o teu lindo nome.

ROBERTA – Que querido. Estás a ser tão querido para mim!

DANNY – Roberta.

ROBERTA – Pára!

DANNY – Porquê?

ROBERTA – É como... se me estivesse a fazer cócegas.

DANNY – Pronto.

ROBERTA – Agora vou ser eu querida para ti.

DANNY – Nah.

ROBERTA – Vou, vou.

DANNY – Não és obrigada.

ROBERTA – Sim, mas eu quero. Vou deixar os teus olhos para o fim. Estiveste tão bem, não sei o que dizer.

DANNY – Não digas nada.

ROBERTA – O teu cabelo! O teu cabelo é muito sexy.

DANNY – Cala-te.

ROBERTA – Muito sexy. Porque é tipo forte e macio ao mesmo tempo, e sabe bem se lhe tocares.

DANNY – Vá, vá, vamos falar sobre outra coisa.

ROBERTA – Está bem. Tens umas orelhas simpáticas.

DANNY – Eu não tenho nada de simpático.

ROBERTA – Tens orelhas simpáticas. Fazem-me sentir simpática. Dão-me vontade... de te apertar a mão.

DANNY – Isto é tão estúpido, foda-se.

ROBERTA – Não... não digas asneiras.

DANNY – Está bem.

ROBERTA – Estava a deixar os teus olhos para o fim. Porque os teus olhos são lindos... são muito escuros e... e acho que não sei dizer coisas sobre eles. O teu coração. Consigo ver o teu coração. [*Ela inclina-se para o beijar, muito lentamente.*]

Quando os seus lábios estão prestes a encontrar-se, em pânico, ele dá-lhe uma bofetada.]

DANNY – Não!

ROBERTA – [*Sem se deixar afectar.*] Não tenhas medo. [*Desta vez ela consegue beijá-lo, primeiro nos lábios, depois em cada uma das feridas.*]

DANNY – [*Fracó.*] Não, não. Não me toques. Queima.

ROBERTA – Alguém magoou o meu menino. Alguém o magoou. Magoaram-lhe as mãos, magoaram-lhe a cara. Eu amo-te, Danny. Amo-te. Eu sei que te magoaram. Amo-te.

DANNY – O que é que me estás a fazer?

ROBERTA – [*Beijando-o*] Estou a amar-te.

DANNY – Pára.

ROBERTA – Não.

DANNY – É demais.

ROBERTA – Vá lá.

DANNY – Estou a respirar.

ROBERTA – Não estás nada.

DANNY – Estou a respirar demais.

ROBERTA – Não te preocupes com isso.

DANNY – Eu vou morrer disto.

ROBERTA – É só uma ideia na tua cabeça. Olha para mim. Olha para mim. [*Ela olha para ela.*]

DANNY – Eu... Eu... É bom... estar contigo.

ROBERTA – Oh, obrigada, querido! Obrigada. [*Ele dá-lhe uma bofetada.*]

DANNY – Não! Não consigo... [*Ela beija-o imediatamente.*]

ROBERTA – Não tens de ter medo. Não tens. Eu não te vou magoar. Nunca te vou magoar. [*Ele segura as lágrimas.*]

DANNY – Eu sou o Animal!

ROBERTA – Não, não és. Não, não és.

DANNY – Por que é que estás a fazer isto?

ROBERTA – Não estou a fazer nada que tu também não estejas a fazer.

DANNY – A sério?

ROBERTA – Claro. Achas mesmo que mataste aquele gajo?

DANNY – Não sei.

ROBERTA – Espero que não.

DANNY – Ele estava todo partido.

ROBERTA – Mas não é fácil matar uma pessoa, certo? Quer dizer, aposto que já houve muita gente que ficou pior que ele e não morreu. Claro! É isso. Há bebês que caem do quinto andar e sobrevivem. Há velhotas que são atropeladas por camiões e levantam-se logo. Ouvem-se histórias destas todos os dias.

DANNY – Não sei. Ele não estava... Ele não estava morto quando me fui embora.

ROBERTA – Então provavelmente não mataste ninguém.

DANNY – Mas podia-o ter matado, mesmo se não o matei. Não é a mesma coisa?

ROBERTA – Aqui entre nós, ya. É a mesma coisa. De uma maneira ou de outra. [*Ouve-se o apito de um navio ao longe.*] Ouve! [*O barco volta a apitar, e depois outra vez.*] Olha. Ouviste?

DANNY – O que é?

ROBERTA – Barcos grandes.

DANNY – Não há aqui barcos nenhuns. Não há água.

ROBERTA – Há, sim. Não é ali no cimo da rua, mas o oceano fica aqui ao lado. [*Ouve-se o apito outra vez.*] Vês? É um barco grande a descer, tipo, um rio para o oceano.

DANNY – Tu é que sabes.

ROBERTA – Estou a falar a sério. Há barcos mesmo aqui ao lado. A quê? Vinte quarteirões? Vai lá um dia, vais vê-los. Não são aqueles enormes, mas são grandes. Uma vez conheci um marinheiro num bar. Todo fardado, estás a ver? Eu estava a meter-me à grande com ele. Mas acabou por não dar em nada, o gajo era um charrado. Fartava-se de rir. Foi muito mau porque... Bem, foi muito mau. Quando nos casámos, eu e o Tó, que era o meu marido, uma noite fumámos uma cena de ópio. Fiquei toda marada. Adormeci num instante. E sonhei com o oceano. Era mesmo azul. E havia o sol, e era mesmo amarelo. Eu estava ali mesmo no meio do oceano e ouvi um barulho. Virei-me, o que é que achas que vi? Mesmo ao meu lado. Uma baleia! Uma baleia a sair disparada de dentro de água! Uma baleia! A sério! E abriu e fechou a boca enquanto estava no ar. E a malta que estava dentro do barco dizia: Olhem! As baleias estão a saltar. E, a sério, as baleias começaram a saltar da água por tudo o que era

lado. E eu estou a vê-las por uma daquelas janelas redondas ou no meio do nada. Baleias! A saírem de dentro de água e a água a sair da cabeça delas, sabes?

Tipo repuxo. Depois, passado um bocado, pararam todas de saltar. Ficou tudo calmo. Foram-se todos embora. A água ficou calma. Mas eu continuei a olhar para o oceano. Tão azul e profundo. E diferente. Estava diferente. Porque eu sabia que estavam lá aquelas baleias todas.

DANNY – E se tu... Nah, não vale a pena.

ROBERTA – O que é que ias dizer?

DANNY – Uma coisa que não vou dizer. [*Referindo-se à boneca.*]

Aquela és tu?

ROBERTA – Aquilo? É só uma boneca.

DANNY – Eu sei. Mas é suposto seres tu?

ROBERTA – Sim, se calhar. Foi a Sheila que ma deu, a minha amiga, quando eu me ia casar.

DANNY – Não se parece contigo.

ROBERTA – Não me digas.

DANNY – Não tem o teu nariz.

ROBERTA – Não?

DANNY – Não. Foste toda de branco, sabes, quando te casaste?

ROBERTA – Nem por isso. Casámo-nos pelo Civil. A minha mãe ficou *muita* chateada, ela é toda religiosa. Mas nós não queríamos nada disso. A barriga já se notava. Se fosse de branco ia ser uma estupidez. Mas quando te casas no Civil é horrível, parece que estás numa sala de aula.

DANNY – Por que é que ficaste com isto?

ROBERTA – Por razão nenhuma.

DANNY – É bonita.

ROBERTA – Achas?

DANNY – Deve ser. Vestir-se de noiva. Toda de branco e isso tudo. Flores. Uma vez estive num casamento. Eles saíram por um jardim. Havia rosas por todo o lado. Nunca tinha visto tantas rosas. Abelhas a voar. Montes de flores. Eles saíram e toda a gente lhes começou a atirar arroz. Por que é que fazem isso?

ROBERTA – Não sei.

DANNY – E depois saiu a noiva. O noivo era como se não fosse nada. Estava bem vestido. [*Pega na boneca com delicadeza.*] Mas era a noiva. Aí vem a noiva, aí vem a noiva. Eu estava sentado num banco de pedra, à espera que eles saíssem. Quando vi a noiva, levantei-me. Ela estava tão... Levantei-me. Tinha um vestido branco enorme, um véu. Trazia flores na mão e umas fitas que se mexiam com o vento. Fitas pequeninas. E aquelas rosas todas à volta dela, as abelhas, miúdas simpáticas, e toda a gente aperaltada. Depois começaram a atirar arroz. Não era com força. Não era para os aleijar. Era com suavidade. Eu esqueci-me de atirá-lo. Queres ouvir uma coisa de loucos? Quer dizer, mesmo marada?

ROBERTA – Que é?

DANNY – Não te vou dizer.

ROBERTA – Vá lá, que é?

DANNY – Está bem. Eu queria ser a noiva.

ROBERTA – Isso é marado.

DANNY – Queria ser a noiva. Atravessar aquela porta enorme. Vestido de branco. Música. Flores por todo o lado. Toda a gente a ser simpática. Especial, percebes? Especial. É isso, queria ser a noiva. [*Beija a boneca e volta a pô-la com suavidade na pequena prateleira.*]

ROBERTA – Também eu.

DANNY – Queres casar comigo?

ROBERTA – Não gozes.

DANNY – Estou a falar a sério.

ROBERTA – Pára.

DANNY – Fora de brincadeiras. Queres casar comigo?

ROBERTA – Não. Vamos falar sobre outra coisa.

DANNY – Numa igreja? Quero casar naquela igreja com o jardim. Onde eu estive.

ROBERTA – Já te disse, não gozes comigo! Por favor.

DANNY – Não estou a gozar. Quero que tu... sejas a noiva, comigo.

ROBERTA – Tenho um filho.

DANNY – Os teus pais que tomem conta dele.

ROBERTA – Os meus pais.

DANNY – Exacto. Foderam-te o teu último casamento e estão-te a dever uma. Está na altura de cobrares.

ROBERTA – Não posso.

DANNY – Roberta. Tens direito a ter alguma coisa. Diz-me como é que te chamas.

ROBERTA – Roberta.

DANNY – Isso. Roberta. Isso és tu. E quem sou eu?

ROBERTA – Danny.

DANNY – Sim. Sou eu. Queres casar comigo?

ROBERTA – Está bem. Quer dizer, sim.

DANNY – Queres? A sério?

ROBERTA – Sim!

DANNY – Porreiro! Que bom! Sinto-me como se tivesse ganho um prémio ou assim.

ROBERTA – E eu vou de vestido branco?

DANNY – Sim, claro que vais!

ROBERTA – E tu vais de laço e isso tudo?

DANNY – Sim, sim. O fato completo.

ROBERTA – Achas que podemos?

DANNY – Por que é que não havíamos de poder? As pessoas fartam-se de casar.

ROBERTA – E podemos atravessar o jardim com as flores todas.

DANNY – Isso! Eu quero atravessar o jardim.

ROBERTA – E as pessoas vão-nos atirar arroz.

DANNY – Sim. Sem nos magoarem, de baixo para cima.

ROBERTA – E música. Nada de guitarras nem nada disso. Um órgão. Um órgão de igreja.

DANNY – Está bem.

ROBERTA – E não convidamos o meu pai. Não convidamos ninguém que a gente conheça. Se calhar a Sheila. Não, nem a Sheila. Só pessoas que não conhecemos. Pessoas simpáticas que vão a casamentos e atiram arroz.

DANNY – Tenho de convidar a minha mãe.

ROBERTA – Tudo bem. Eu não a conheço.

DANNY – E como trabalha numa pastelaria, sabes, se calhar consegue-nos arranjar o bolo à pala.

ROBERTA – Um bolo de noiva. Comigo e contigo pequeninos no topo e aquela cena à nossa volta.

DANNY – Isso mesmo.

ROBERTA – Onde é que vamos viver?

DANNY – Arranjamos um sítio qualquer.

ROBERTA – Posso ser eu a decorar a casa?

DANNY – Claro. Quem é que havia de ser?

ROBERTA – Não quero cá cenas Mediterrâneas. A minha mãe só tem disso.

DANNY – Está bem. Nada de cenas Mediterrâneas.

ROBERTA – Gosto da mobília americana, sabes? De cedro. A Sheila tem um armário de cedro. É mesmo giro. E sólido! Se lhe deres um pontapé partes o pé.

DANNY – Eu tenho tido bué problemas no trabalho, sabes? Porque... Quer dizer, não é bué, alguns. Porque me meto à porrada. Os outros gajos jogam rugby e acham que eu sou fraquinho só porque não jogo. Mas, entendes, não me ia meter em mais problemas se fosse casado. Acalmava. E também arranjava dinheiro. Não tenho nada no banco porque nunca tive razões para poupar, percebes? Ia guardar dinheiro para quê? Mas podemos pôr algum de parte. Não demorava muito tempo. Comprávamos coisas: candeeiros.

ROBERTA – E nada de filhos!

DANNY – Não?

ROBERTA – Não.

DANNY – Achava que um dia ia gostar de ter um filho.

ROBERTA – Eu não quero.

DANNY – Está bem.

ROBERTA – Os miúdos levam-te o dinheiro todo e não podes ir a lado nenhum. E se ficam malucos, ou nascem malucos, toda a gente te culpa. E nunca te largam o pescoço. Só eu e tu, está bem? Não te importas?

DANNY – Tudo bem. Dá-me a tua mão. Agora estás comigo. Tudo o que eu ganhar, ficas com metade. Tudo o que eu sentir, vou-te contar. Quando eu andar na rua, vais andar ao meu lado.

ROBERTA – Está bem.

DANNY – Se calhar, aos Domingos, podemos ir comer umas pataniscas.

ROBERTA – Vamos ter de fazer convites para o casamento.

DANNY – É?

ROBERTA – Sim. Tens de ter convites se te casas numa igreja. O coro.

DANNY – Ah, claro. Temos de fazer isso.

ROBERTA – Ah, não, afinal não podemos casar pela igreja.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Sou divorciada.

DANNY – E?

ROBERTA – Não me deixam.

DANNY – Não lhes dizemos.

ROBERTA – Eles descobrem.

DANNY – Não descobrem nada.

ROBERTA – Há papéis que tens de preencher e cenas dessas. Eles hão-de ficar a saber.

DANNY – A minha mãe é Protestante. Casamo-nos na Igreja dela.

ROBERTA – Não se importam?

DANNY – Não. Podes ser divorciada.

ROBERTA – A sério? Bem, eu acho que têm razão.

DANNY – Para os Protestantes não faz diferença.

ROBERTA – E as Igrejas deles são, tipo, a sério?

DANNY – Sim. São fixes.

ROBERTA – E posso na mesma ir de branco e isso?

DANNY – Claro.

ROBERTA – Os meus pais iam-se passar se eu casasse por uma Igreja Protestante. Aposto que a minha mãe ficava toda fodida.

DANNY – Eles não estão convidados, lembras-te?

ROBERTA – Pois é.

DANNY – Eles que se fodam.

ROBERTA – Podes crer.

DANNY – Agora estás comigo.

ROBERTA – Sim.

DANNY – A lua foi-se embora.

ROBERTA – O gajo tem um temporizador.

DANNY – É quase manhã.

ROBERTA – Parece impossível.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Foi muito rápido.

DANNY – Pois foi.

ROBERTA – Ainda bem. Ainda bem.

DANNY – Estás cansada?

ROBERTA – Estou. Vou dormir. Dorme também.

DANNY – Sim. [*Ela desliga o candeeiro. Fica só a vela acesa. Apenas DANNY está visível.*]

ROBERTA – Beija-me. [*Ele beija-a.*] Obrigada.

DANNY – De nada.

ROBERTA – Foste um querido para mim, Danny. Um romântico. Nunca consigo adormecer. Não conseguia fechar os olhos, percebes? Porque se fechava os olhos ficava só na minha cabeça e não aguentava. Na minha cabeça. Prédios a arder e as pessoas a caírem no chão aos bocados. O meu pai. O meu filho. A minha mãe a rezar. Chuvas e inundações. Sem nunca saberes se é uma poça de água ou se metes o pé no sítio errado e te afogas. Mas assim é óptimo. A minha cabeça está-se a desligar. A única coisa que vejo é a lua, a flutuar em silêncio por cima de tudo. Como uma noiva. Vestida de branco. Consigo cheirar as rosas. Tu também?

DANNY – Sim.

ROBERTA – E as abelhas a voar. [*Ela trauteia baixinho a «Marcha Nupcial» e adormece.*]

DANNY – É fixe. É fixe. Não sabia aquilo que me disseste, do oceano ser aqui ao lado. Por falar nisso, se calhar era o que devíamos fazer, construir um barco e sair daqui para fora. Casávamos numa ilha onde toda a gente falasse o *buga buga*. Estás a dormir? Amo-te. [*DANNY apaga a vela. Na janela, os primeiros sinais da alvorada. Um pássaro canta suavemente as primeiras notas da canção da manhã. As luzes apagam-se.*]

CENA III

[*As luzes acendem-se. No quarto. É o final da manhã. DANNY e ROBERTA estão a dormir. DANNY ressona. ROBERTA acorda. Toca na face de DANNY com ternura, depois bate-lhe com a almofada.*]

ROBERTA – Apanhei-te!

DANNY – [*Acorda de rompante e põem-se numa posição agressiva.*] O quê?

ROBERTA – Tás tu. Bom dia!

DANNY – Ah, sim. Bom dia.

ROBERTA – Fala um bocadinho mais baixo.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – A minha família.

DANNY – Ah... está bem.

ROBERTA – Eles saem já. Depois faço-te o pequeno-almoço se quiseres.

DANNY – Claro. Para onde é que eles vão?

ROBERTA – O puto vai para a escola, pelo menos sai de casa com os livros. A minha vai trabalhar. O meu pai vai trabalhar.

DANNY – E tu?

ROBERTA – Eu não trabalho. Pelo menos, por agora. Não gostei do meu último trabalho, por isso despedi-me.

DANNY – O que é que fazias?

ROBERTA - Era secretária de um monte de exterminadores.

DANNY – Estás a gozar?

ROBERTA – Nope. Eles tinham uma carrinha com uma barata morta enorme em cima, tratavam-me muita mal, e à noite costumava sonhar que era perseguida pela carrinha e que a barata se mexia. Por isso, despedi-me. Tenho de arranjar outra coisa, mas ainda não comecei a procurar. E o teu emprego? Quando é que tens de lá estar?

DANNY – Não precisam de mim até à próxima quarta. Não há muito para fazer.

ROBERTA – Então, como é que eu sou à luz do dia?

DANNY – Gira.

ROBERTA – Ainda gostas do meu nariz?

DANNY – Claro.

ROBERTA – Não precisas fazer isso, sabes?

DANNY – O que é que queres dizer com isso?

ROBERTA – Tu sabes.

DANNY – Não, não sei.

ROBERTA – Não tens de continuar com aquilo de ontem à noite. Já foi bom teres dito o que disseste. Ontem dormi bem pela primeira vez p'raí em cem anos.

DANNY – O que é que achas que sou?

ROBERTA – Acho que és muito fixe. E eu gosto de ti, é por isso que estou a dizer o que estou a dizer. Para não dizeres tu. Gostas de ovos ao pequeno-almoço? Acho que ainda há.

DANNY – Estava a falar a sério ontem à noite. Aquilo que eu disse.

ROBERTA – Não tens de dizer isso.

DANNY – Mas digo.

ROBERTA – Oh, vá lá, Danny.

DANNY – Ontem à noite pedi-te para casares comigo, não estava a gozar. Tu disseste que sim e eu estava a falar a sério.

ROBERTA – Ok. Eu não estava.

DANNY – O quê?

ROBERTA – Tu ouviste-me.

DANNY – Quê?

ROBERTA – Eu menti porque queria que fosse uma coisa boa. Acorda para a vida. Nem penses que eu e tu vamos casar. Era só a brincar.

DANNY – Não me faças isto

ROBERTA – Eu tenho um puto, um puto todo fodido, não tenho emprego, uns pais malucos. Eu própria sou maluca. Já te disse ontem à noite. Acorda. Abre a merda dos olhos. Não há maneira nenhuma de eu me vir a casar com ninguém. Com quem quer que seja. Muito menos com um gajo como tu.

DANNY – O que é que queres dizer com um gajo como eu?

ROBERTA – Nada, está bem?

DANNY – Diz-me o que é que queres dizer com isso.

ROBERTA – Tu sabes.

DANNY – Não sei nada.

ROBERTA – Olha para as tuas mãos, Danny. Para que é que me queres fazer falar? Estás todo fodido. Se não mataste alguém na outra noite, vais matar noutra noite qualquer. Se casar contigo, posso ser eu. Só um atrasado mental é que não vê isso. És uma besta, caralho. Ias-me espancar a toda a hora.

DANNY – NÃO!

ROBERTA – Tu agarraste-me! Vês a marca?

DANNY – Desculpa ter-te aleijado.

ROBERTA – Vou-te fazer o pequeno-almoço. Depois voltas para casa.

DANNY – Não.

ROBERTA – Então vais para outro lado qualquer, mas vais-te embora.

DANNY – Não acredito nessa merda, Roberta. Não é só porque me faz sentir mal. É porque acho que me estás a mentir.

ROBERTA – Não interessa o que é que achas.

DANNY – Interessa, sim! Eu ontem à noite vi como é que tu és mesmo. E não és assim. Querias mostrar a alguém como é que tu és na verdade, e mostraste-me.

ROBERTA – Eu sou assim. Ontem à noite foi uma brincadeira.

DANNY – Estás a mentir.

ROBERTA – E tu ainda estás a sonhar.

DANNY – Não estou, não.

ROBERTA – Não quero falar. Estou-me a cagar.

DANNY – Eu não. Não posso.

ROBERTA – Então não me chateies com isso.

DANNY – Pelo menos tens de ser honesta comigo.

ROBERTA – Eu não tenho de fazer nada.

DANNY – Tens, sim. Ontem à noite ias casar comigo.

ROBERTA – Eu não posso casar contigo!

DANNY – Diz-me porquê!

ROBERTA – Já disse!

DANNY – Eu sei que estou todo fodido. Mas eu consigo-me controlar. Não me faças isto, Roberta! Tu beijaste-me as mãos. Tu beijaste-me as mãos. Não está certo fazeres-me isto. O meu corpo tem um coração e vai-se partir. E vai ser por tua causa. O que é que te posso dizer? O que é que te posso dizer para voltares a ser o que foste comigo?

ROBERTA – Danny.

DANNY – Qualquer coisa... Só não digas... só não digas que não.

ROBERTA – Não consigo. Não consigo.

DANNY – Porquê?

ROBERTA – Esquece.

DANNY – Agora não posso voltar atrás.

ROBERTA – Ouvi o pássaro que canta à minha janela. Esta manhã. Quando tinha acabado de adormecer. Ouvi-te a falar e ouvi o pássaro a cantar. E foi a primeira vez que consegui dormir bem... desde que era miúda. Desculpa ter dito que sim, porque não posso casar contigo, lindo. Não penses mais nisso. Não ia ser justo.

DANNY – Há maneiras de resolver as coisas se se souber como! Diz-me o que é que se passa e resolvemos isso. Há pessoas que nos podem ajudar se nós não conseguirmos. Há pessoas e há maneiras de resolver as coisas, só tens de querer. E eu quero mesmo, e acho que tu também. Queres casar comigo, Roberta?

ROBERTA – Claro. Quer dizer: não. Quer dizer: não posso.

DANNY – O que é que foi?

ROBERTA – Nada.

DANNY – O que é que foi?

ROBERTA – Já te contei.

DANNY – Contaste-me o quê?

ROBERTA – Sobre o meu pai.

DANNY – E então?

ROBERTA – Tu não podes fazer uma coisa horrível daquelas, Danny, e não ser castigado. Fui eu que diz aquilo.

DANNY – Do que é que estás a falar?

ROBERTA – Eu fiz uma cena horrível.

DANNY – Está bem! Fizeste uma coisa horrível. Já me contaste.

ROBERTA – E... E... ninguém me castigou.

DANNY – Ainda bem.

ROBERTA – Não! Não é “ainda bem”! Fiz uma coisa horrível e ninguém me castigou, e por isso... ficou comigo.

DANNY – Não te percebo.

ROBERTA – Transformei o meu pai em lixo. E a mim também. Está tudo errado. A minha mãe não sabe o que é que aconteceu, mas ela sabe. Dá para sentir à distância. Estou sempre a ouvi-la a rezar. Sempre a rezar e a chorar pelos cantos. E quando não está a rezar, está a olhar para tudo o que é lado como se tivesse perdido alguma coisa mas não estivesse à procura de nada e ELA NÃO OLHA PARA MIM! Para o chão, para a parede, para qualquer coisa menos para mim! E o meu filho. Fiz aquilo e tenho um filho. Não tinha o direito de fazer o que fiz. Não se faz, é demasiado mau. Por

minha causa não há nada de bom que possa acontecer. É a minha casa. É o meu lixo. Não posso sair desta casa porque o crime é meu.

DANNY – Que estupidez.

ROBERTA – E então? Lá porque é uma estupidez não quer dizer que não seja verdade.

DANNY – Podes fazer o que quiseres.

ROBERTA – Fiz tudo o que queria e matei a merda da minha família toda! Não quero espalhar o meu veneno mais do que já espalhei. Estás a ouvir? Acabou. Estou farta de dar cabo de tudo. Ontem à noite fui sair porque já não aguentava mais estar neste quarto. Não aguentava estar sozinha, não aguentava mais estar sozinha comigo mesma. Falei contigo porque tinha de falar com alguém, alguém, e tu estavas ali, tão fodido que eras capaz de ouvir.

DANNY – Roberta...

ROBERTA – Não. E tu ouviste. E agradeço-te por isso. E ontem, dormi bem pela primeira vez em não sei quanto tempo. Porque foste bom para mim e falaste-me de uma maneira muito querida. Mas foi só isso, meu. Foi mesmo só isso. Porque esta é a minha casa. A minha casa. E eu tenho de viver nela.

DANNY – Vou-te levar daqui para fora.

ROBERTA – Esquece. Isso não vai acontecer.

DANNY – Tenho de te levar daqui para fora.

ROBERTA – Não podes.

DANNY – Amo-te.

ROBERTA – Só dizes isso por causa da merda das tuas razões pessoais. Não me conheces. Não é possível conhecer alguém tão depressa. Já te disse ontem à noite, e volto-te a dizer agora: sou doida! E ainda te vou dizer uma coisa que não disse: sou má.

DANNY – Opá, poupa-me.

ROBERTA – Tenho maldade dentro de mim. Fiz o que fiz ao meu pai e à minha família porque tenho dentro de mim uma cena que gosta de destruir e magoar, e eu ia destruir-te e magoar-te da mesma maneira. Da mesma maneira que fiz a eles.

DANNY – Vá lá, tu não ias fazer isso.

ROBERTA – Tu não és nada para mim! Nem és merda de cão nos meus sapatos. Sai daqui, anormal. Sempre com a mania da porrada. Volta para a caverna donde saíste.

Vai espancar uma parede. Vai ver a puta da tua mãe a vomitar-se toda! Animal de merda! Animal de merda! Conseguiste foder aqui a porca e se tivesses sido mais esperto podias ter o pequeno-almoço de borla! Mas estragaste tudo, portanto baza daqui! Sai daqui! Sai daqui! Sai daqui, palhaço de merda! Vai-te embora e deixa-me, deixa-me em paz! [*Não aguenta e começa a chorar. Acalma-se.*]

DANNY – Não tenho muito jeito com as pessoas, mas tenho de dizer uma coisa. Uma coisa estranha. Tenho de te dizer. E vais-me deixar dizê-la. [*Envergonhado.*] Eu... perdoo-te.

ROBERTA – Quê?

DANNY – Eu perdoo-te. Tudo o que fizeste.

ROBERTA – Não podes fazer isso.

DANNY – Tenho de poder. Tens de me deixar.

ROBERTA – Não posso.

DANNY – Tens de te libertar, tens de te libertar disso.

ROBERTA – Não sabes o que estás a dizer.

DANNY – Sei. Já me contaste... o que fizeste. E não me interessa. Não há mais ninguém. E tem de ser. Por isso eu faço-o. Eu perdoo-te. Estás perdoada.

ROBERTA – Quem é que tu achas que és, um padre?

DANNY – Sou o que tiver de ser. Agora acabou. Sentiste-te mal por muito tempo. Fizeste uma coisa horrível que te está a matar a cabeça há muito tempo. É tempo suficiente. Pagaste pelo que fizeste. Foi por isso que me encontraste ontem à noite. Foi por isso que me trouxeste para aqui. Sabias... que já tinhas pago. Foi por isso que me contaste o que fizeste.

ROBERTA – Não me podes perdoar.

DANNY – Posso, sim.

ROBERTA – Não! [*Ele puxa-a para ele e põe-na sobre o joelho. Dá-lhe umas palmadas.*]

DANNY – Isto foi por teres feito o que fizeste, percebes? Foi o castigo.

ROBERTA – Desculpa. Eu não queria. Aconteceu. Foi... Desculpa, desculpa, desculpa. Por favor...

DANNY – [*Põe a mão sobre ela.*] Eu perdoo-te. Acabou. Perdoei-te. Acabou.

ROBERTA – A sério?

DANNY – A sério.

ROBERTA – Obrigada.

DANNY – De nada.

ROBERTA – Obrigada.

DANNY – Ontem à noite estávamos no gozo. Era a gozar. Não sou lá muito bom a distinguir as coisas. Nunca tive muito jeito com as pessoas. Nunca. Mas há pessoas que têm o que nós estávamos a inventar.

ROBERTA – Isso são as outras pessoas.

DANNY – Mas se queremos, por que é que não havemos de ter?

ROBERTA – Não sei.

DANNY – Não é muito o que eu quero. Por que é que não hei-de ter o que quero? Eu sei que não há maneira da minha vida dar uma volta e ser perfeita. Nem a tua. Mas posso ter um dia, não posso? Para começar? É uma coisa que acho que posso ter.

ROBERTA – Que dia?

DANNY – O do casamento.

ROBERTA – Não...

DANNY – Ouve. Podíamos ter o dia do nosso casamento. Tu vais de branco. As flores. Tudo o que dissemos. Quase tudo. Tenho um emprego, arranjo o dinheiro. Se arranjares um emprego, também é bom. Planeamos tudo. Não é preciso ter pressa. Era uma coisa para se ir fazendo.

ROBERTA – Não faz sentido nenhum fazer isso.

DANNY – Lá porque não faz sentido não quer dizer que não seja verdade. Pode ser verdade, se quiseres. Nunca planeei uma única coisa na minha vida. Nunca fiz o que quer que fosse. As coisas vão-me acontecendo. Eu, tu, o que fizeste. Não fizemos nada disso, aconteceu-nos. É por isso que estás a dizer que não, Roberta. Porque achas que não podemos fazer nada. Como sempre foi, não é? Mas podemos. Podemos planejar um casamento, e o casamento vai ser como planeámos. A única surpresa vai ser que já sabíamos o que ia acontecer.

ROBERTA – A sério? Achas que sim?

DANNY – Sim, acho. Tenho a certeza absoluta, a certeza absoluta que acho que sim.

[*As luzes apagam-se.*]

FIM

E-2 Entrevistas integrais aos atores Francisco Beatriz, Francisco Sales, Margarida Moreira, Salvador Nery e Tiago Fernandes

1. Porque é que escolheste estudar a Técnica de Meisner?

FRANCISCO BEATRIZ - Inicialmente, tenho de dizer que a minha escolha não recaiu na Técnica de Meisner em si, mas sim na pessoa que a ensinava. Conhecia o John Frey e o seu trabalho e a curiosidade de trabalhar com ele levou-me até ao JFSA. No entanto tendo sido a minha formação base feita no "Método" no Lee Strasberg Theatre and Film Institute identifiquei-me a 100% com as ideias saídas do Group Theatre no princípio do século XX e com a sua forma mais orgânica de trabalhar e interpretar, que está também directamente ligada ao trabalho de Sanford Meisner. Por isso, para mim só fazia (e só faz) sentido obter formação que vá de encontro ao meu ponto de vista.

FRANCISCO SALES - Na altura em que comecei a interessar-me pelo teatro sabia o que não queria, ou seja, uma formação ao estilo do conservatório, mais clássica, por assim dizer. No entanto não tinha ideia do que existia em Portugal sendo que acabei por estudar esta técnica um pouco por acaso... Marquei uma entrevista com o John, falámos durante umas duas horas, houve uma grande identificação da minha parte e acabei por ficar. Interessou-me sobretudo a abordagem, bastante descomprometida, criativa e imaginativa.

MARGARIDA MOREIRA – Eu não escolhi estudar a técnica de Meisner em específico. Ao longo do meu processo e do meu percurso tenho necessidade de aprender técnicas diferentes e explorar outras ferramentas. O motivo pelo qual fui fazer um workshop teve mais a ver com o John Frey. Ouvi falar muitas vezes do John e das suas aulas e por isso decidi investir.

SALVADOR NERY – Em primeiro lugar, escolhi estudar uma técnica de interpretação para ganhar método no meu trabalho e por conseguinte para poder retirar o maior potencial dos atributos que sentia já ter como actor. A técnica de Meisner veio ao encontro dessa necessidade. Sabia que à partida estava à procura de uma abordagem ao "acting" muito pragmática e simples mas que ao mesmo tempo fosse electrizante, viva e fresca. Meisner é tudo isso. O principal foco desta técnica

que na minha opinião é reaproximar-nos como actores dos nossos instintos mais básicos como seres humanos, através de exercícios específicos, bem como uma abordagem muito própria ao material, assim como a dinâmica que a técnica promove entre actores com quem trabalhamos foram os elementos chave para confirmar que tinha feito a escolha certa.

TIAGO FERNANDES - Terão sido vários motivos. O primeiro esteve relacionado com o facto de me terem apresentado ao John Frey e de me terem recomendado o seu curso. Depois disso, li algumas coisas sobre a técnica, percebi que me interessava explorar um pouco mais essa ferramenta e falei com o John para frequentar as suas aulas. Na verdade, procuro sempre formações específicas, focadas em conteúdos que sirvam para eu evoluir e alcançar os objectivos que, a cada momento, vou traçando para mim, enquanto actor. No caso da Técnica de Meisner, vi-a como uma possibilidade de alargar os meus conhecimentos, capacidades e recursos, trabalhando com um formador experiente na área, que havia trabalhado e aprendido com os precursores desta técnica. Era, no fundo, uma oportunidade que não podia perder.

2. Após a tua formação, que diferenças identificaste no teu trabalho enquanto actor?

FB - Na minha opinião, a grande mais-valia que Meisner me trouxe foi na capacidade de ouvir o meu colega de cena e de estar “presente no presente” . Sendo a vida do “momento a momento” muito mais fácil de encontrar. Principalmente noto que esta técnica me ajudou bastante a estar aberto a descobrir impulsos novos a cada performance e a dialogar com cada colega de cena em vez de cada um estar a fazer o seu trabalho previamente definido sem espaço nenhum para seguirmos impulsos.

FS - É importante fazer notar que a minha experiência era praticamente nula, o que a técnica de Meisner me deu, pela mão do John Frey, foi uma excelente base de interpretação. As ferramentas necessárias para poder criar personagens com quem nos possamos identificar, rir, chorar, julgar, questionar, etc. Diria que a grande mais-valia desta formação é a capacidade de trabalhar momento a momento, o que promove uma espontaneidade, frescura e liberdade impressionantes...

MM - Infelizmente as coisas não se processam assim...cada trabalho requer as suas ferramentas e até consoante o estado em que estamos emocionalmente assim

trabalhamos. Eu só tirei um workshop e por isso não pude aprofundar a técnica. E mais importante do que isso é que no dia-a-dia temos que trabalhar com atores que nada têm a ver com esta técnica...e por isso temos que nos adaptar constantemente. As técnicas devem ser para nos servir e não para nós a servirmos a ela. Sinto que aprendi muito com o John e principalmente aprendi muito mais na prática quando estivemos a ensaiar a peça. Para mim... Temos que nos adaptar e a técnica de cada ator será uma mistura das várias técnicas consoante aquilo que nos serve e acima de tudo que serve o personagem e o texto.

SN - Aprendi a confiar mais no meu instrumento e aprendi a estar presente no “momento”. Aquilo que a técnica nos dá é uma capacidade extraordinária de sermos constantemente genuínos em relação ao que está a acontecer à nossa volta. Na minha opinião, as minhas prestações tornaram-se mais interessantes e variadas, dada a espontaneidade que acabei por desenvolver. E sem dúvida nenhuma que aprendi a fazer escolhas precisas e a conviver com um lado imaginário que desconhecia ser tão catalisador para a vida emocional das minhas personagens.

TF - Acima de tudo, o processo de escuta, observação e a espontaneidade. Estes são aspectos incontornáveis no trabalho de um actor, e a Técnica de Meisner trabalha-os permanentemente. Acredito nos pressupostos defendidos por Meisner, que passam pelo aproveitamento de estímulos a que actor e público têm acesso simultâneo: o comportamento observável.

Creio que sou hoje um actor mais completo e com ferramentas concretas a que posso recorrer. Além do aspecto relacionado com a observação de comportamentos e o aproveitamento destes para a minha própria prestação, julgo que a Técnica é também muito útil no que toca ao estudo de texto. O facto de se aprender a escarpelizar um texto dramático e a tomar opções enquanto actor, torna o nosso processo de composição mais estruturado e, ao mesmo tempo, mais responsável. Responsável no sentido de nos sentirmos donos conscientes das escolhas que fazemos. Actualmente, faço um juízo mais crítico às opções que vou equacionando ao longo de um processo de trabalho. Sinto-me seguro ao ponto de as debater e defender com os encenadores, directores, etc. Com efeito, foi com o estudo da Técnica de Meisner que compreendi plenamente o que são “as escolhas do actor” num trabalho. Acredito que um actor bem preparado, no que toca ao estudo de texto e de personagens, fará escolhas mais

interessantes, mais conscientes e isso, necessariamente, repercutir-se-á no resultado final do trabalho.

Procuro, no entanto, que as técnicas que estudo sejam sempre encaradas como ferramentas que podem melhorar a minha performance. Nenhuma técnica de interpretação deve virar um dogma. Nalguns trabalhos podemos recorrer a uma determinada técnica e noutros essa mesma técnica pode não ser a mais adequada.

3. A Técnica é por princípio apologista do naturalismo emocional. Enquanto intérprete, consideras que esta pode ser de alguma forma limitadora na abordagem a outras visões?

FB - Não, não acredito que o naturalismo emocional seja limitador. Precisamente o contrário, acho que não há nada mais ilimitado e profundo que as emoções do Homem. No entanto acho sim que a Técnica de Meisner é limitadora na forma de obter esse naturalismo emocional em contrapartida com o que trabalho que Lee Strasberg fez. O qual acho ser bastante mais completo para o actor, não só no processo de exploração da vida emocional da cena como também para a própria performance.

FS - Enquanto interprete considero que esta técnica é o meu ponto de partida, como a fundação de uma casa. É uma forma de trabalhar que funciona para mim, sendo que ainda tenho muito a aprender dentro da mesma. Agora a técnica é, na minha opinião, adaptável a diferentes abordagens. Pegando na visão da técnica como uma fundação falta-nos o resto. Ou seja a capacidade de aplicar o meu cunho pessoal a cada projeto, isto sob diferentes abordagens e orientações... O que me parece perfeitamente possível partindo do princípio que o actor tem alguma coisa para acrescentar à sua interpretação para além das “regras” do texto, das orientações do encenador ou até mesmo da ideia do que será, para a maioria das pessoas, a personagem em que está a trabalhar.

MM - Não julgo que seja limitadora, muito pelo contrário. Julgo que ela é e será sempre a base de qualquer trabalho. Mas isso nada tem a ver com a técnica, o naturalismo emocional ou a verdade é a base de qualquer criação pelo menos para mim...percebo que não o seja para todos.

SN - Não de todo. Limitador é pensar dessa forma. Uma das lições que retirei com a minha instrução em Meisner foi que, se for capaz de justificar tudo, posso literalmente

confiar nos meus instintos e agir de forma orgânica em qualquer tipo de estilo, seja ele naturalista ou teatral. Para mim o Meisner é uma ferramenta incrível para momentos de desinspiração. Eu costumo dizer que a grande vantagem da técnica de Meisner é que invés de me preocupar com aquilo que eu estou a fazer, eu posso depositar toda a responsabilidade no outro actor sendo que tudo aquilo que eu fizer, é uma reacção natural ao que a(s) outra(s) pessoa(as) provocou em mim naquele momento.

TF - Tal como referi na questão anterior, julgo que todas as técnicas devem ser encaradas como ferramentas que o actor tem à sua disposição. Se tiver um martelo e uma chave de fendas na minha mala, sei que tenho duas ferramentas comigo, mas tenho de saber qual a que serve melhor a tarefa que tenho em mãos. Um martelo pode ser a ferramenta mais útil para determinada tarefa e a mais desajustada para outra. Procuo manter isso sempre presente no meu trabalho. Identifico-me muitíssimo com a Técnica de Meisner, mas tenho de perceber que há outros recursos que me podem ser mais úteis, dependendo do tipo de trabalho, do texto e até do encenador ou realizador com quem estou a trabalhar. Lembro-me de ter estudado outras técnicas e de estar com pessoas que diziam que, a partir dali, jamais largariam aquilo que tinham aprendido. Eu jamais largarei o que aprendi com a Técnica de Meisner, mas, de igual modo, jamais a considerarei a única forma de obter o resultado que procuro. Não acredito que uma técnica de interpretação limite outras visões. Isso somos nós que fazemos, caso a promovamos a dogma.

4. Em termos de análise de cena, a Técnica propõe que encontres uma série de factores antes de iniciares a criação da personagem (objectivo, acções, ponto de vista...). De que forma utilizas estas ferramentas?

FB -Estas ferramentas são essenciais na minha forma de analisar qualquer guião. Além de nos darem a conhecer a personagem que estamos prestes a ser e interpretar mais profundamente. São óptimas também para o actor ter sempre algo que fazer enquanto está em cena e nunca se sentir desamparado ou que o seu trabalho está “vazio”.

FS - A análise de cena segundo a técnica de Meisner é de facto muito interessante, “simples” e criativa. Eu confesso que utilizo estes factores de que falas no entanto segundo a ordem que considero servir me melhor. Ou seja, já adaptei a sequência de

aplicação das diferentes ferramentas para aquilo que me é mais conveniente. Não vou revelar-te a forma como as aplico, não vá o meu mentor ler e dar-me na cabeça.

MM - Para mim como disse que não domino a técnica, pois só tirei um workshop de quatro dias e depois estive em contacto com a técnica com os ensaios e a peça... só posso dizer que essas perguntas, mesmo que feitas de outra forma encontram-se em vários métodos também e essas perguntas e outras são feitas em prol de cada trabalho para alcançarmos a verdade da cena, do personagem.

SN - Hoje em dia aplico o método do “Step by Step” na criação da cena de uma forma bem mais interiorizada. É espectacular quando estou a ler uma cena e estou constantemente a ver as acções a saltar do papel e o ponto de vista. Das primeiras coisas que faço é perceber o que é que quero, ou seja qual é o meu objectivo. Depois desse “alvo” estar bem semeado dentro de mim passo para a fase seguinte e começo a dar forma à minha personagem e a colorir a circunstância em que me encontro, ao colocar questões como: E como é que vou fazer aquilo para alcançar o meu objectivo? Só a palavra “Como” para mim já é chave. Porque me activa automaticamente. Ou seja tive especificar o que estava a fazer e como ou seja agir de acordo sobre a influência da acção que escolhi. Depois de perceber como é que vou fazer “aquilo”, pergunto Porquê? Porque é que vou fazer “aquilo” daquela maneira. E isso leva-me sempre a descobrir qual é a minha opinião sobre a situação e por conseguinte a obter, alcançar um ponto de vista. Que mais uma vez é muito enriquecedor, pois dá-nos mais um milhão de cores. Para mim é o que mais me ajuda a desenvolver comportamento.

TF - Procuo utilizá-las da forma mais pragmática e consciente possível. Ou seja, esta é a fase em que, para mim, o trabalho ganha a sua componente mais técnica. É trabalho de papel e caneta. A mesa, como lhe chamam. É trabalho de interpretação de texto, em que estudamos o esqueleto daquilo a que depois vamos dar músculo, sangue e suor.

É o momento em que nos surgem “n” possibilidades, “n” caminhos. Quando me deparo apenas com um caminho, releio, reequaciono, pois alguma coisa não estará certa...ou então o texto é mau. E, quer num caso, quer noutro, reflecto sobre o que fazer nessa ocasião. Enquanto actor, procuro opções interessantes e defensáveis para mim, seja por serem menos óbvias, seja por serem subtis, pelo que for...mas fujo sempre do que senti numa primeira leitura. Definir bem os meus objectivos em cena, as acções para os alcançar e os pontos de vista são fundamentais para me sentir seguro

no que farei em palco. Com esses aspectos bem decididos e claros para mim, dificilmente nos perdemos o foco sobre o que estamos a fazer em cima do palco. Procurando resumir, há uma máxima que diz que “liberdade exige responsabilidade”. Só acredito na liberdade criativa do actor se este tiver estudado o que tem em mãos. A fase de estudo do texto é a fase da responsabilidade, se quisermos seguir aquela máxima. É o período de trabalho em que temos de fazer por merecer a liberdade que ambicionamos no momento posterior de criação. Se liberdade exige responsabilidade, criação exige estudo.

5. A Técnica aconselha que, após a análise da cena, o actor exercite a paráfrase. Quais os seus benefícios que consideras mais relevantes antes de iniciar o trabalho efectivo de cena?

FB -Paráfrase é no meu ponto de vista a melhor forma de descobrir a “verdade” da cena. Ou seja, o sentido e a intenção que estão escritas subentendidas por detrás das palavras escritas.

FS - Profundidade. É primeira palavra que me vem à cabeça quando se fala em paráfrase, é uma ferramenta impressionante para uma fase mais embrionária do estudo de cena. Permite-nos um estudo aprofundado tanto da personagem em estudo como da sua relação com as outras personagens. É muito interessante o uso desta ferramenta em secções de cenas cujo entendimento é claramente menor, permitindo desbloqueios e avanços essenciais ao processo de trabalho.

Na minha opinião esta é uma ferramenta essencial para o conhecimento e estudo aprofundados de uma cena.

SN - A paráfrase é um exercício espectacular. É provavelmente o melhor exercício que podes fazer como actor. É um exercício desenvolvido para te aproximar da personagem sem teres que te preocupar com “texto”. Ou seja fazes a cena pelas tuas próprias palavras, seguindo as mesmas necessidades, tentando alcançar o mesmo objectivo, agindo sobre o mesmo ponto de vista mas sem a preocupação de ter um texto para “seguir”. Imediatamente após a primeira paráfrase, tu sentes-te a personagem. Eu sinto e cada vez é mais efetivo. Contudo há que ir fundo na paráfrase, para que a tua imaginação comece a trabalhar e a trazer questões importantes sobre o que se está a passar com aquelas personagens naquele momento. Literalmente “Don’t hold back, go all the way”.

6. Acreditas que, desde a chegada do John Frey a Portugal e a criação do JFSA, a Técnica de Meisner tem tido outra aceitação no nosso país? Já tinhas trabalhado esta Técnica antes de ingressares o seu curso?

FB -Sim, com certeza que sim, basta olhar para os actores que estudaram com John para termos essa noção. Este questionário por si é uma prova disso. Não, no entanto tendo estudado o GroupTheatre, tinha muito conhecimento acerca de Sanford Meisner e da sua técnica.

FS - Considero que a chegada do John Frey a Portugal foi essencial para o estudo aprofundado desta técnica, sendo que não existia quem a verdadeiramente lecionasse. Tendo em conta que o curso vai na sua sexta edição podemos considerar que a aceitação da mesma é maior. Sendo interessante também o facto de muitos actores profissionais procurarem a ajuda do John para melhorar o seu processo. De certa forma, na minha opinião, este curso tem não só cada vez mais aceitação como também preenche uma lacuna na formação de actores em Portugal. Sendo importante fazer notar o incrível know-how do John, sem o qual a técnica não poderia efetivamente ser implantada, estudada e utilizada...

SN - Não, nunca tinha trabalhado nesta técnica antes, nem sequer tinha ouvido falar nela. Sinto que através do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido pelo John em Portugal, comesas a ter um determinado tipo de atores que irão (aqueles em formação)e outros que já estão, a romper com a abordagem clássica e enfadonha da escola portuguesa. E que por se apresentarem com uma enorme frescura em casting e audições, sendo que depois os resultados são na maioria positivos, se antevê uma procura cada vez maior da parte dos jovens actores em ir ao encontro do Meisner e dos seus princípios.

7. Margarida e Tiago, o encenador iniciou o processo de ensaios com exercícios básicos da Técnica, como a repetição e a paráfrase. Quais os seus benefícios que consideras mais relevantes antes de iniciar o trabalho de cena?

MM - Para mim, que não domino a técnica ajudou-me a criar uma ligação com o outro ator. O estar ali e dizer repetidamente o texto ajuda a descomprimir e a chegar

mais facilmente a zonas emocionais profundas...pois não existe a pressão imediata de chegarmos logo lá e de repente começamos a ouvir o que o outro diz, o olhar nos olhos... e a magia acontece.

TF - Bom, são questões diferentes. A repetição funciona para mim, actualmente, como um aquecimento...um despertar de sentidos. Ficamos mais alerta, mais observadores, mais atentos, mais disponíveis para afectar e ser afectados... e essa é a base de Meisner: reagir a um estímulo que recebemos, adoptando um novo comportamento sincero, genuíno que servirá de estímulo ao nosso companheiro de cena e, por isso mesmo, servirá a cena, que, em última análise, é a nossa função.

A paráfrase tem um papel primordial para mim: ganhar um sentimento de pertença em relação ao texto, ter um sentido crítico sobre ele, ter posições, ter pontos de vista, ter uma compreensão clara sobre o que sou dentro daquele texto. Isso servirá, por um lado, para me tornar mais consciente em relação às opções de composição que tomo e, por outro lado, para testar a valia e interesse dessas mesmas opções. No final dos exercícios com subtexto, já não há outras falas que me façam sentido dizer, senão as que o autor escreveu.

8. Sendo que a imaginação é uma peça fulcral nesta técnica, e uma vez que tanto o Danny como a Roberta têm backgrounds tão diferentes dos vossos, qual foi o seu peso na criação da personagem? Como foi a adaptação às circunstâncias da cena?

MM - Foi o encontrar emocionalmente a Roberta, perceber, compreender...foi conhecer por dentro a Roberta. Foi um prazer e uma honra conhecer aquele ser humano, encontrar as suas dores, os seus medos, conhecer a sua história...compreender e conhecer... conhecer como me conheço...foi assim que fiz a Roberta. Senti que a Margarida era uma “florzinha” em comparação...a determinada altura entrei completamente dentro de um universo e vida totalmente diferente do meu...fez-me ver o mundo de forma diferente como se momentaneamente visse o mundo com os seus olhos...até mesmo fisicamente mudei, dei por mim a descer as escadas e a andar de forma diferente da minha...deixei fluir tudo isso. Apaixonei-me pela Roberta e depois no fim tive que a deixar ir...! Mas esse processo de construção e procura teve muito a ver como gosto de trabalhar. Gosto de me isolar e de compreender, de sentir... a única diferença é que mais de que uma técnica o John

Frey permite-nos uma liberdade na criação que é securizante e a maneira como dirige, como respeita o trabalho que estamos a fazer...leva-nos mais longe. Para mim mais do que a técnica, pois cada um deve adaptar-se aquilo que o ajuda a chegar ao texto e aos personagens...foi trabalhar com o John Frey que me fez crescer.

TF -A adaptação foi bastante complicada. Não tenho praticamente agressividade nenhuma em mim. Sou um homem tranquilo, afável e julgo que relativamente consensual. No fundo, tudo o que o Danny, à primeira (e à segunda) vista não é!

O passo básico para um actor é nunca julgar a sua personagem. Tento entendê-la, defendê-la e apaixonar-me por ela, por mais longínqua que seja em relação a mim. No caso do Danny, aceitei essa distância como ponto de partida e segui numa busca para pontos de contacto, com os quais me identificasse e com os quais me pudesse relacionar. O Danny é, no fundo, alguém que só quer encontrar um sentimento bom, um sentimento de paz que lhe permita viver mais feliz, menos cansado de lutar contra tudo. O Danny também tem fantasias e sonhos sobre a felicidade e sobre o sítio onde a encontrar. Simplesmente não sabe como lidar com isso, não sabe como falar sobre eles. Eu, enquanto actor, procurei um caminho onde a agressividade convivesse verosimilmente com o desejo sincero de amar e ser amado. Não podia ocultar uma faceta óbvia de agressividade e força que o Danny tem, mas tinha de torná-la compatível com o lado frágil que qualquer ser humano, mais ou menos profundamente, tem. No fundo, optei por encontrar a densidade da personagem na verdade que o lado agressivo e o lado carente comportavam em simultâneo.

Nessa viagem, encontrámo-nos a meio caminho e seguimos os dois numa, por vezes, amena e, outras vezes, tumultuosa cavaqueira!

E-3 Nota do encenador John Frey sobre o processo de criação de *Danny e o Profundo Mar Azul*

Directing a play is like driving a speeding train with no brakes. Your destination is coming closer and closer, faster and faster, and you are traveling at an extremely dangerous rate of speed, but along the way you are discovering all these beautiful and amazing moments. It's also extremely personal. Connecting personally to the theme of the play and relating to the characters in the play is a very similar process for both the actors as well as the director. 'To do a dangerous thing with style is what I call art' is a quote from Charles Bukowski. I think this is pretty much how we approached this play. The most enjoyable part of bringing a Play to life for me is the process, the discovery and the evolution of creation.

Danny e o Profundo Mar Azul is universal and can be set in any random city. Two volatile and alienated strangers meet in a rundown bar. Both of their lives are a mess and have hit the boiling point with no relief in sight. Danny is a brooding, self-destructive man who resorts to violence to kill his own pain. Roberta is damaged by the memory of an ugly sexual incident involving her father and tortured by guilt. Danny and Roberta are haunted by the pain of the past and trapped in the violence of the present. They somehow try a desperate attempt to connect with each other. This painful struggle of two alienated and lonely people exposing their pain and exorcizing their demons in a way of finding some kind of human intimacy, ultimately trying to find a way to love each other, and themselves, creates a revelation on stage of the human condition.

John Patrick Shanley defines the play as an Apache Dance, a violent dance for two people. My feeling was we had to start the play off as rough and volatile as possible, gradually stripping away the layers of these two explosive characters during the course of the play, to ultimately expose their humanity. Underneath the animal exteriors of these two violent and damaged characters there is still a heart. That was at the root of my interpretation of the play. For me the most interesting characters have contradictions and conflicts. The voice of the human soul has needs and wants. Danny and Roberta are trapped in a destructive existence and screaming for a way out. In the play, the only way out of this violent existence for these two characters is to find their hearts, to experience the terrifying and brutal act of revealing the inner-truth of their

hearts to each other, to try and free themselves from the violence of the past that torments and is destroying them.

Danny and Roberta are from the streets. Neither Danny or Roberta have experienced real love or tender emotion but on this night they realize that change is their only hope for survival. It was imperative that the actors have a full understanding of the world these characters lived in and the emotional depth that these characters possess living under such extreme circumstances. It was important that the actors work truthfully, in the moment on stage, in order to create the reality and spontaneity of the play. The play had to be brutally realistic in order to amplify its meaning. These characters are not intellectuals. They think with their hearts and speak from their impulses. Tiago Fernandes and Margarida Moreira portrayed the characters as human with no stereotypical traces, digging deep into the emotional depth of these characters. Through their interpretation, their empathy for the characters and their own humanity, they were able to bring these two beautifully imperfect characters to life.

John Patrick Shanley's beautifully written play jumps off the page, and through a collaboration with and interpretation by two extremely talented actors, puts a mirror up to the fire and beauty of the human condition.

TRADUÇÃO

Dirigir uma peça é como conduzir um comboio a alta velocidade sem travões. O destino está cada vez mais perto, cada vez mais rápido, e estamos a viajar a uma velocidade extremamente perigosa, mas ao longo do caminho vamos descobrindo todos esses belos e surpreendentes momentos. Também é extremamente pessoal. O processo de conectar-se com o tema e as personagens da peça é muito semelhante para actores e encenadores. “Fazer algo perigoso com estilo é o que chamo arte” é uma citação de Charles Bukowski. Eu penso que foi desta forma que nós abordamos esta peça. Eu acredito que a parte mais agradável de trazer uma peça à vida é o processo, a descoberta e a evolução da criação.

Danny e o Profundo Mar Azul é um texto universal e pode ser ajustada a qualquer cidade aleatória do mundo. Dois estranhos e alienados encontram-se num bar decadente das redondezas. As suas vidas atingiram o ponto de ebulição, sem alívio à vista. Danny é um homem auto-destrutivo que recorre à violência para matar a sua própria dor. Roberta está danificada e torturada pela culpa da memória de um incidente sexual envolvendo o seu pai. Danny e Roberta são assombrados pela dor do passado e preso na violência do presente. Danny e Roberta estão assombrados pela dor do passado e presos na violência do presente. Fazem uma tentativa desesperada de se ligarem um ao outro. Essa luta dolorosa de duas pessoas solitárias que expõem a sua dor e exorcizam os seus demónios, de maneira a encontrar algum tipo de intimidade humana, ou, em última análise, encontrar uma forma de se amar uns aos outros e a si mesmos, cria uma revelação no palco da condição humana .

John Patrick Shanley define esta peça como uma dança apache, uma dança violenta para duas pessoas. Senti que tínhamos de começar a peça de forma tão áspera como possível, para ir retirando aos poucos as camadas desses dois personagens explosivos ao longo do espectáculo, para, finalmente, expor sua humanidade. Debaixo destes animais exteriores, ainda existe neles um coração. Essa foi a raiz da minha interpretação da peça. Os personagens mais interessantes vivem em contradições e conflitos interiores. A voz da alma humana tem necessidades e desejos. Danny e Roberta estão presos numa existência destrutiva e a gritar por uma saída. Na peça, a única maneira de sair desta existência violenta é encontrar os seus corações, para experimentar o acto terrível e brutal de revelar a sua verdade interior um ao outro, libertar-se do passado e, por fim, destruí-lo.

Danny e Roberta vêm das ruas. Nenhum deles tinha alguma vez experimentado o amor verdadeiro até esta noite em que perceberam que mudar é a única forma de sobrevivência. Era imperativo que os actores compreendessem plenamente o mundo de onde estes personagens surgem e a profundidade emocional que possuem vivendo sob tais circunstâncias extremas. Era importante que os actores trabalhassem com sinceridade, a fim de criar a realidade e a espontaneidade da peça. Tinha de ser brutalmente realista, a fim de ampliar o seu significado. Estes personagens não são intelectuais. Eles pensam com o coração e falam a partir de impulsos. Tiago Fernandes e Margarida Moreira retrataram personagens humanos, sem traços estereotipados, cavando na profundidade emocional de cada um. Através

das suas interpretações, empatia com as personagens e própria humanidade, foram capazes trazer estas pessoas sublimemente imperfeitas à vida.

Esta peça soberbamente escrita por John Patrick Shanley salta para fora das páginas, e, através da colaboração e interpretação deste dois actores extremamente talentosos, coloca um espelho em frente ao fogo e beleza da condição humana.

John Frey

Janeiro 2014, Lisboa, Portugal

sound + vision

1. Situado na Estrada de Benfica, mesmo em frente da Igreja de Benfica, o Teatro Turim, inaugurado em 2010, tem sido um espaço genuinamente alternativo, apresentando encenações que, de uma maneira ou de outra, tentam contrariar rotinas e rasgar novas paisagens de expressão e reflexão.

2. Actualmente (até ao dia 26 de Outubro), é possível ver no Teatro Turim a peça Danny e o Profundo Mar Azul, de John Patrick Shanley, um espectáculo do grupo Below the Belt, com encenação de John Frey.

3. John Frey é um actor/encenador americano que, há alguns anos, desenvolve em Portugal um trabalho de formação através do seu Studio for Actors, tendo como base a Técnica de Meisner (segundo Sanford Meisner) — Below the Belt surge como um prolongamento e diversificação desse trabalho, integrando alguns actores que foram alunos de John Frey, a par de outros que não passaram pela sua escola. Com várias participações em filmes portugueses, é um dos autores do argumento de Operação Outono, de Bruno de Almeida, há dias distinguido nos Prémio Sophia (melhor argumento adaptado).

4. Danny e o Profundo Mar Azul é uma variação exemplar sobre uma matriz vital do teatro, e também de muito cinema, dos EUA: o par homem/mulher surge, aqui, como uma entidade em dramático ziguezague, entre uma sempre presente imaginação utópica e a crueza de um dia a dia de profundo desencanto afectivo (situado, por Shanley, no Bronx). Danny transporta uma violência que ele próprio não sabe entender, a não ser como uma necessidade perversa de afirmação; Roberta vive na ânsia de uma relação verdadeira que a possa resgatar de toda uma memória familiar contaminada por uma culpa omnipresente. E o mínimo que se pode dizer das composições de Tiago Fernandes e Margarida Moreira é que há neles uma vibração, uma vulnerabilidade e também uma precisão que impedem as suas personagens de

cristalizar em estereótipos dramáticos, sociais ou morais. Vemo-los, na mise en scène discreta e incisiva de John Frey, e sentimos que assistimos a um verdadeiro processo de revelação — de cada um para o outro, de cada um para si próprio, enfim, do par para o espectador. Num tempo em que o niilismo passou a ser, não uma possível atitude filosófica para lidar com as agruras do mundo, mas um rótulo mais ou menos chique e pretensioso, é bom encontrar, assim, um espectáculo que não descarta o factor humano — e que o faz a partir de uma serena exaltação da matéria mais nobre do teatro, quer dizer, os actores.

5. Enfim, Danny e o Profundo Mar Azul envolve também um muito especial sabor cinéfilo: deparamos com uma lógica de representação que, para além das lições de Meisner, é indissociável da herança de Konstantin Stanislavski, do Group Theatre e do Actors Studio. Dos filmes de Elia Kazan ou John Cassavetes. E mesmo que não houvesse mais nada, a cinefilia seria uma boa razão para ir ao Teatro Turim.

14 Outubro 2013-11-03



DANNY E O PROFUNDO MAR AZUL



"NUNCA PLANEI UMA ÚNICA COISA NA VIDA. NUNCA FIZ O QUE QUER QUE FOSSE. AS COISAS VÃO-ME ACONTECENDO."

Danny (Tiago Fernandes) e Roberta (Margarida Moreira) são duas almas atormentadas que vivem em mundos doentios. Ele, sem objetivos e com sérios problemas de socialização. Ela, assombrada pelo passado e por um cruel sentimento de auto-punição. Duas personagens que até então pareciam largadas à sua própria sorte, que se encontram naquela noite, naquele bar. Num ambiente pautado pela decadência do vazio, entre eles, uma ligação violentamente intensa. Violentamente poderosa.

O pecado e a culpa parecem ser os únicos companheiros da sua existência. Uma existência que parece reduzir-se a um *puzzle* no qual tentam encaixar todas as perdas, todos os traumas, todos os medos do passado.

Um certo pessimismo é o que predomina nas primeiras cenas, onde aquelas duas figuras de peso trágico se movimentam por entre os seus próprios fracassos e angústias. Exploram-se ao detalhe os percursos de ambos. Sentimos nas mãos a intolerância de Danny. Compreendemos a necessidade de isolamento de Roberta. Deparamo-nos com duas figuras destituídas de poder e de vontade de viver.

Estamos perante um cenário de humilhações e tormentos. Mas não estamos perante uma narrativa. Na realidade, as histórias de ambos são simples e esquemáticas. São angústia e miséria. São uma dolorosa constatação do fracasso. É disso que nos fala a peça. De um grito de desespero perante o acto de fracassar. Um grito através do qual vão encontrar a união entre ambos.

Uma união intensa e comovente. É assim que acontece com eles, entre eles. Sem terem resolvido, em definitivo, as suas angústias, conhecemos-lhes agora novos detalhes. Se antes aparentavam estar rendidos à evidência da sua condição de fracassados, agora parecem acreditar na existência de algo maior. Uma qualquer grandeza face à pequenez que é o Homem.

“Nunca planeei uma única coisa na minha vida. Nunca fiz o que quer que fosse. As coisas vão-me acontecendo.” Mas, a partir de agora, tudo pode ser diferente.

No público, (re)nasce a crença no poder redentor do amor.

Uma adaptação do argumento de John Patrick Shanley da companhia «Below the Belt Teatro Co» para ver até 26 de Outubro, no Teatro Turim. De Quarta a Sábado às 21h30.

Edição n.º 95, Setembro/Outubro 2013