

Prefácio

por Amy Sherman-Palladino

— Quando ela entrar, vou saber que é ela.

Era o que eu dizia sempre.

Estávamos no outono de 1999. Um dos meus guiões para episódios-piloto tinha acabado de ser selecionado pela estação de televisão WB, com a sua mascote de um sapo dançante e escritórios de produção numa caravana que podia, a qualquer momento, ser presa a um carro e rebocada. Nessa altura, a estação dedicava-se especialmente a programas para os mais jovens — *Dawson's Creek*; *Felicity*; *Buffy*, a *Caçadora de Vampiros*; etc. O meu guião intitulava-se «The Gilmore Girls». (O título original tinha um «the». A estação de televisão teve um chique. Ninguém veria uma coisa com o nome *The Gilmore Girls*. Demasiado efeminado. Os homens iam pensar que não ia haver sexo. Os rapazes iam pensar que não ia haver ninguém a levar socos. Insistiram para que o nome fosse alterado. Fizeram alguns «testes» e a decisão genial a que chegaram foi a de retirar o «the».)

Ora, a minha série de televisão tinha uma protagonista de trinta e poucos anos, o que, no mundo da WB, correspondia a uns mil. Eu sabia que, para que a série funcionasse, a unidade familiar teria de funcionar. As pessoas teriam de se identificar com ela. Cada elemento do elenco era decisivo. A série estava fora da zona de conforto da WB. Reuni, então, um grupo de atores excepcionais. Lauren Graham

era a nossa Lorelai Gilmore. Ed Herrmann era o pai dela, o Richard Gilmore. Alexis Bledel era a filha de Lorelai, a Rory. Faltava um elemento fundamental...

Emily Gilmore, a matriarca endinheirada do clã Gilmore. Na minha cabeça, sabia perfeitamente como a personagem devia ser. Consequia visualizá-la. Visualizava a sua bravata. O seu olhar gélido. O seu humor mordaz. A sua elegância. A sua mágoa profunda e a sua vulnerabilidade, que disfarçava com sarcasmo e fatos *Chanel*. Para mim, estava perfeitamente definida. Só tinha de encontrar a atriz que lhe desse vida.

Gilmore Girls [*Tal Mãe, Tal Filha* na versão portuguesa] era a minha primeira série de televisão com episódios de maior duração: uma hora cada. Ninguém acreditava que eu fosse capaz, realmente, de levar aquilo para a frente. Já tínhamos visto todas as atrizes com mais de cinquenta anos do mundo inteiro (ou assim parecia). Tivemos atrizes magníficas com percursos profissionais magníficos a fazer audições para a série. E sempre que uma delas se ia embora, o realizador e o meu colega produtor, sentados em cada um dos meus lados, olhavam um para o outro, esperançosos.

— Ela foi ótima. Chamamo-la novamente?

E o anjo da morte sentado ao centro dizia:

— Não. Ainda não é a Emily.

Admito que os compreendia. Estávamos ali sentados naquela sala deprimente havia já várias semanas. Parecia que íamos morrer ali dentro. O meu colega produtor começou a ficar irritado.

— Temos visto atrizes muito boas e tu dizes sempre que não. Mas de que raio estás à procura?

Eu encolhia os ombros, como a palerma que sou.

— Quando ela entrar, vou saber que é ela.

Três dias depois, mais mulheres. Mais boas audições. Mais bons percursos profissionais. Já ouvia cochichos nas minhas costas. Grupos a falar pelos cantos. Sentia que estava prestes a viver um momento qual *O Deus das Moscas*. A equipa inteira conspirava para me matar. Eu percebia. E talvez os pudesse ajudar. Aquilo também

me estava a deixar louca. Sentámo-nos e preparámo-nos para mais uma sessão de «Não. Não é esta». A porta abriu-se...

E foi então que ela entrou.

Kelly Bishop, até então conhecida como Carole Bishop, entrou por ali adentro. (A propósito, perguntem-lhe porque é que mudou o nome de Carole para Kelly *depois* de ter recebido o Tony. Ela contou-me a história pelo menos duas vezes. Ainda não percebi.) A Kelly era majestosa, com uma voz rouca e tempos de comédia perfeitos. Sentou-se, cruzou as suas fabulosas pernas de bailarina e começou a falar. Ao fim de três palavras, eu já sabia. Aquela era a Emily. Não houve segundas opções. Eu não ia morrer naquele dia.

Assim, *Gilmore Girls* tornou-se na série *Gilmore Girls*. Sem a Kelly, jamais teria funcionado. Sem a Kelly, eu jamais teria sido capaz de ter uma divisão da casa completamente reservada a chapéus no centro de Nova Iorque.

Se ela não tivesse entrado ali...

O mundo do espetáculo é muito estranho. Trabalhamos com pessoas num registo de enorme proximidade durante anos, e quando a série ou o programa acaba, nunca mais falamos com elas. Todas as promessas de combinar regularmente jantares e copos e aniversários desaparecem. Toda a série ou programa se torna numa memória. Num delírio em que éramos pessoas mais novas, e mais magras, com montes de amigos que nos cantavam os «Parabéns» e em que pensávamos que aquele momento não ia ter fim. Os amigos do mundo do espetáculo não são necessariamente amigos verdadeiros. Mas, desde o instante em que ela entrou naquela sala triste e pardacenta a cheirar a café rançoso e a desespero, a Kelly Bishop tem sido parte integrante da minha vida. Depois de *Gilmore Girls*, trabalhei com ela noutra série televisiva, *Bunheads* (que escrevi para ela, apesar de não se encontrar disponível, uma vez que estava na Broadway. Ignorei esse facto. Era a Kelly ou mais ninguém). Ela participou na série *The Marvelous Mrs. Maisel* [A Maravilhosa Sr.^a Maisel] (poucas vezes — muito poucas, vão lá tentar tirá-la de Nova Jérсия). Participará na minha próxima série. E na seguinte. Participará em tudo aquilo que

KELLY BISHOP

eu fizer enquanto me sentir lúcida. Mas, mais importante ainda, ela será para toda a vida a minha companheira de indecências, a minha companheira de copos no restaurante Joe Allen, em Nova Iorque, a miúda de quem mais gosto.

Tem uma história de vida fenomenal. Uma carreira vasta. Há anos que a andava a atazanar para que escrevesse um livro de memórias. Ainda bem que finalmente me deu ouvidos.

Senhoras e senhores, apresento-vos — Carole Bishop!

Desculpem. *Kelly*. Raios. Diz-me lá, afinal, porque é que mudaste o teu nome?

Que interessa isso? Adoro-te.

Amy

Capítulo Um

Quando penso nisso, ainda me espanta o facto de um único telefonema, que parecia ser normalíssimo, ter mudado a minha vida. Não veio acompanhado de um coro de anjos entoando melodias celestiais, nem de um súbito raio de sol irrompendo do céu encoberto até à janela do meu apartamento, nem sequer de uma ínfima consciência da minha parte de que algo grandioso estava a acontecer; foi tão-somente um telefonema do meu amigo de longa data Tony Stevens.

Estávamos em 1974, num típico dia frio e desolador de janeiro na cidade de Nova Iorque. Eu trabalhava como corista bailarina em Nova Iorque, e por todo o país, desde 1962. Era muito boa no que fazia, e, embora a remuneração não fosse excelente, tinha espetáculos com uma regularidade tal que, ao contrário do que acontecia com muitos dos meu colegas bailarinos, nunca precisei de complementar o meu rendimento com outros empregos como servir às mesas, trabalhar em caixas ou ser administrativa num escritório.

A alegria e a liberdade de dançar apaixonavam-me desde os meus oito anos. Até que fiquei a poucas semanas de fazer trinta anos, e a vida útil média de uma corista bailarina terminava por volta dos trinta e cinco. Ansiava por fazer a transição para a representação e começar a desempenhar papéis principais de personagens a sério, com nomes a sério — afinal de contas, as atrizes podiam continuar

a trabalhar enquanto a sua saúde o permitisse e enquanto alguém continuasse a escrever papéis para elas. Estabeleci um prazo de dois anos para começar a recusar trabalhos de corista bailarina e desenvolver mais competências enquanto artista, ou dizer adeus ao mundo do espetáculo e dedicar-me a outra coisa. Nessa altura, o meu casamento estava a chegar ao fim e eu estava preparada para ir viver para qualquer lado, exceto onde já tinha estado, e foi então que atendi um telefonema e ouvi a voz do Tony.

— Eu e a Michon Peacock temos uma ideia de que te queríamos falar — disse ele.

O Tony e a Michon eram bailarinos da Broadway. Eu já tinha trabalhado com a Michon e gostava dela, e conhecia muito bem o Tony. Era um ser humano fantástico e um bailarino fantástico que também já trabalhara como coreógrafo, um tipo divertido e enérgico que gostava de conviver com outros bailarinos notáveis. Fosse qual fosse a ideia daqueles dois, eu estaria interessada.

Em 1974, a Broadway atravessava uma fase difícil. A produção dos espetáculos era cada vez mais cara, muitos deles fracassavam e os patrocinadores procuravam outros modos de investir. Como resultado, havia muitos bailarinos excelentes sem trabalho, independentemente do seu mérito. O Tony e a Michon tinham estado a falar disso e do facto de que eram sempre os produtores da Broadway, de espetáculos com ou sem êxito, quem ditava as regras, quem ganhava o dinheiro e quem recebia os louros, enquanto nós, bailarinos, éramos, citando o Tony: «Os operários das artes do espetáculo.» A questão era a de saber o que podíamos fazer, se é que podíamos fazer alguma coisa, para agitar as coisas, para tornar a situação profissional mais equilibrada e talvez até passarmos a ter algum controlo sobre as nossas vidas.

— O que eu e a Michon gostaríamos de fazer — explicou-me ele — é reunir um grupo de bailarinos experientes e talentosos da Broadway, e ver se conseguimos organizar uma espécie de companhia em que toda a gente tenha a oportunidade de explorar os seus interesses na área do espetáculo: dramaturgia, encenação, cenografia, figurinos, o que quer que faça sentido numa frase como esta: «Danço

há muitos anos, mas sempre tive vontade de experimentar (preencher o espaço em branco).» Adorávamos que fizesses parte deste grupo, só para nos irmos reunindo para trocar ideias e ver o que sai daqui. Que é que pensas disto?

Não foi preciso pensar.

— Diz-me quando e onde devo estar, e conta comigo.

O Tony já tinha tido acesso ao estúdio de dança Nickolaus Exercise Center, na Rua 23 Este, pelo que esse seria o ponto de encontro, e voltaria a ligar-me para me dizer o dia e a hora.

Continuava a não ouvir coros de anjos nem a ver nenhum raio de sol etéreo a entrar-me pela janela do apartamento, somente a ideia de que era bom ter uma coisa que prometia ser produtiva, em que tinha vontade de participar, e que podia ajudar-me a não pensar no facto de estar desempregada e a caminho de um divórcio que, provavelmente, devia ter acontecido meses, ou anos, antes.

O Tony voltou a ligar-me alguns dias depois. A reunião estava marcada para sábado, dia 26 de janeiro, às onze da noite — alguns dos dezanove bailarinos que estariam presentes tinham espetáculo e só conseguiriam chegar quando este terminasse.

Estava eu a anotar a reunião na minha agenda quando ele, despreocupadamente, acrescentou:

— É verdade, o Michael Bennett soube disto e também vai lá estar, só como espectador.

Oh, Deus.

O Michael Bennett estava bem encaminhado para se tornar numa lenda da Broadway enquanto dramaturgo, encenador, bailarino e coreógrafo. Era genial. Gostávamos um do outro e admirávamos o talento um do outro. Também nos tínhamos desentendido ao longo dos anos. Na minha opinião, o Michael era um mestre da manipulação, uma pessoa que conseguia instintivamente detetar e jogar com as vulnerabilidades das pessoas e levá-las a fazer o que ele queria. Senti-o desde o momento em que o conheci, vi-o em ação e não

estava disposta a aturá-lo. Ele ficou melindrado comigo por causa disso, mas creio que também passou a respeitar-me, a contragosto, e deu valor ao desafio.

Eu o Michael conhecemo-nos em 1967, quando fiz audições para um trabalho de corista bailarina para um espetáculo que ele iria coreografar, uma produção de primeira categoria intitulada *Promises, Promises* — com música de Burt Bacharach, letra de Hal David, libreto de Neil Simon, com um fantástico protagonista, ator e cantor, chamado Jerry Orbach. Na década de 1960, o Michael era já um bailarino e coreógrafo da Broadway bastante conceituado, e eu estava entusiasmada por conhecê-lo. Ele era quase um ano mais velho do que eu, tinha pouco mais de um metro e setenta, cabelo escuro e um rosto travesso e *sexy*, era muito atiradiço e tinha um brilho no olhar. Recordo-me de pensar: *Quero trabalhar para este tipo*, e quando recebi o telefonema a informar-me de que conseguira o trabalho, fiquei empolgada.

O *Promises, Promises* estreou no Teatro Shubert, na Broadway, no dia 1 de dezembro de 1968. Era um espetáculo árduo, eu adorava, e eu e o Michael estávamos a entender-nos perfeitamente — até que chegou um dia, estava o espetáculo há já várias semanas em cena, durante aquilo a que chamamos «ensaio para limpar coreografia» (quando se faz o mesmo espetáculo durante um longo período, oito vezes por semana, e se repetem os mesmos passos uma e outra vez, há a tendência para algum desleixo, para eliminar um passo aqui e ali para tornar a coreografia mais fácil). O Michael e o seu assistente, um tipo simpático chamado Bob Avian, estavam na boca de cena a ver-nos executar a coreografia do número «Turkey Lurkey Time», que fechava o primeiro ato, e foi então que vi o Michael a olhar para mim, a inclinar-se e a dizer qualquer coisa ao Bob, e depois a apontar para mim e a rir.

Parei imediatamente de dançar, enquanto os demais bailarinos e a pianista prosseguiam, e fiquei ali, imóvel, a olhá-lo fixamente. Ele apercebeu-se e fitou-me, confuso.

— Há algum problema? — perguntei-lhe.

Não estando, claramente, habituado a ser confrontado, foi apanhado de surpresa. Balbuciou uma espécie de:

— O quê?

Entretanto, a música e os bailarinos foram parando gradualmente até que o único som no palco era a minha voz, exigindo uma resposta de Michael Bennett à minha pergunta perfeitamente aceitável.

— Estás aí a dois metros de mim a falar ao ouvido do Bob e a apontar para mim e a rir. Tens alguma coisa a corrigir? Corrige. Queres dizer-me que estou a fazer alguma coisa mal? Sou toda ouvidos. Mas se te pões a apontar para mim e a rir, não esperes que eu o ignore.

Ficou visivelmente embaraçado. Assim como o Bob. Nenhum dos dois proferiu uma palavra, limitaram-se a olhar para o chão, de modo que eu e os outros bailarinos retomámos a coreografia, e o ensaio prosseguiu. Eu e o Michael chegámos ao fim do dia como se nada tivesse acontecido, mas aquele pequeno confronto definiu o carácter da nossa relação.

Embora tenha sido um momento aborrecido, nunca nos impediu de respeitarmos profundamente o trabalho um do outro. Ele chegou mesmo a contratar-me quando estava a coreografar o *Milliken Breakfast Show*, um evento anual de duas semanas realizado no Waldorf Astoria, na Avenida Park. Todas as primaveras, desde 1956, a empresa do setor industrial Milliken levava à cena espetáculos musicais para os clientes aquando do lançamento das novas coleções. Não olhava a despesas, gastando por vezes mais do que o custo de um espetáculo da Broadway e contratando grandes estrelas como Ginger Rogers, Ann Miller, Tommy Tune e Donald O'Connor. Era um espetáculo muito importante, muito prestigiante, muito bem pago, e o Michael fez um trabalho extraordinário. Foi então que, pela primeira vez, reparei numa nova peculiaridade dele durante os ensaios — aproximava-se de um bailarino ou bailarina por trás, chegava-se muito perto e inclinava-se para lhe dizer qualquer coisa ao ouvido. Certa tarde, foi a minha vez. Aproximou-se por trás de mim, inclinou-se, murmurou:

— O talento excita-me. — E afastou-se. Não sei bem que reação pretendia, mas a única coisa que conseguiu de mim foi um subtil revirar de olhos e um despreocupado:

— Está bem, obrigada.

E agora vinha à reunião do Tony e da Michon «só como espectador». Não acreditei naquilo. O Michael nunca era «só um espectador». Se não tivesse a intenção de dominar a cena, qual Deus, no fim da reunião, nem se daria ao trabalho de aparecer.

De facto, ponderei não ir. Mas, depois, pensei: *Não! Estou numa fase boa, tenho a minha vida organizada, seria uma parvoíce deixar que o Michael Bennett me atrapalhasse.* Além disso, tinha-me comprometido com um amigo de longa data e não o iria desiludir.

Sábado, dia 26 de janeiro de 1974, onze horas da noite. Estúdio Nickolaus Exercise Center. Nós, bailarinos sem trabalho, fizemos alguns exercícios de aquecimento enquanto esperávamos pelos bailarinos que estavam a trabalhar. Por fim, chegaram, assim como o Michael Bennett, que se instalou no chão com um gravador de bobina. As pessoas que trabalhavam frequentemente com ele, como a Donna McKechnie e a Priscilla Lopez, que o adoravam e lhe eram fiéis, rapidamente se lhe juntaram, e pouco depois estava reunido um grande grupo de vinte e cinco ou trinta bailarinos. Dirigi-me diretamente para o lado oposto, precisamente em frente do Michael, e aninhei-me entre um outro grupo de amigos, e todos sentíamos o entusiasmo e a curiosidade crescente que se fazia sentir naquele espaço. Nenhum de nós fazia ideia do que iria resultar da reunião, se é que ia haver algum resultado, mas sentia-me satisfeita por não ter cedido ao impulso de recuar e de ficar em casa.

O Michael deu início à reunião com um discurso em que referia que a vida dos bailarinos era tão interessante e digna de ser contada que até daria um espetáculo. Quer isso se concretizasse quer não, era imperativo que fôssemos completamente transparentes e honestos

uns com os outros. Em seguida, pediu-nos que nos apresentássemos seguindo a ordem do círculo:

— Digam o vosso nome, o vosso nome verdadeiro, se for outro, local e data de nascimento. — Depois, acrescentou: — Mas as meninas não precisam de dizer a idade.

Não podia deixar passar aquilo sem nada dizer.

— Espera lá, Michael — intervim —, acabaste de dizer que é imperativo que sejamos transparentes e honestos, e depois dizes que as mulheres não têm de revelar a idade. Em que é que ficamos, afinal? — Já em 1974 me irritava solenemente o facto de as cantoras dos espetáculos serem designadas de «mulheres» e as bailarinas, de «meninas».

Ele percebeu. Alterou a instrução para:

— Está bem, *toda a gente* diz o seu nome verdadeiro, o local de nascimento e a data de nascimento, incluindo o ano.

E foi o que fez a maioria. Algumas mulheres eram um ano ou dois mais velhas do que aquilo que sempre haviam afirmado, mas, na vida de uma bailarina, um ano ou dois podiam realmente fazer diferença.

Depois daquela primeira chamada, a reunião evoluiu progressivamente para uma das noites mais inesquecíveis da minha vida. Todos já tínhamos trabalhado juntos ao longo dos anos, estávamos à vontade uns com os outros e tínhamos, de facto, muitíssimos aspectos em comum. Começámos, simplesmente, a conversar. Os nossos sonhos além da dança levaram-nos a pensar em como nos interessámos pela dança. Na nossa família. Na nossa infância. Nas nossas alegrias. Nos nossos desgostos. Nos nossos medos e inseguranças pessoais. Crescer com maus-tratos, negligência e abandono. Tragédias. Perdas. Divórcios. Aquilo de que gostávamos em nós. Aquilo que queríamos mudar em nós. Podíamos falar sobre qualquer coisa, e naquele estúdio não houve julgamentos nem críticas, apenas lágrimas e gargalhadas, e uma aprendizagem enorme acerca de amigos e colegas que pensávamos já conhecer.

A história que mais me comoveu nessa noite foi a do Nicholas Dante, um incrível bailarino e escritor porto-riquenho que cresceu

no Spanish Harlem. Sempre se sentira inseguro em relação à sua sexualidade, o que o levou a tornar-se *drag queen* numa companhia itinerante de imitação de mulheres chamada Jewel Box Revue. Escondeu esse aspeto da sua vida dos pais, até que, certa noite, quando o espetáculo de revista se preparava para iniciar uma digressão, eles apareceram no local onde a revista estava em cena. O Nicholas subiu ao palco «vestido de Anna May Wong», se não estou em erro, e ficou horrorizado ao deparar com os pais sentados na plateia, boquiabertos, a olhar para ele. Quando chegou ao fim da história, contando-nos que o pai se virara para outra *drag queen* do espetáculo e dissera «toma bem conta do meu filho», o Nicholas estava a chorar, assim como todos nós.

A primeira sessão de gravações foi tão emocionante e comovente que só me apercebi do tempo que se tinha passado no instante em que ouvi os sinos da igreja a tocar algures, ao longe, e me dei conta de que, incrivelmente, já era de manhã. Quando por fim saímos para a luz do sol para irmos para casa, estávamos todos num estado que só posso descrever como de assombro e satisfação. Foi uma sensação extraordinária.

Algumas semanas mais tarde, houve uma segunda sessão, também gravada, maioritariamente com as mesmas pessoas e com uma mão-cheia de outros bailarinos que não tinham estado disponíveis para a primeira sessão. Entrámos praticamente a correr na sala e atirámo-nos para o chão, entusiasmados e ansiosos por começar. Curiosamente, demos por nós a sair de lá três ou quatro horas depois, com um novo entendimento da palavra «anticlimático». Parecia que nenhum de nós tinha mais nada a acrescentar depois da magia quase espiritual daquela primeira sessão. Os recém-chegados apresentaram-se com frieza, e dava a ideia de que não haviam pensado muito no conceito, se é que pensaram de todo. A espontaneidade e o fluxo orgânicos da primeira sessão não aconteceram e a conversa não se aprofundou. Foi muito dececionante, mas a decepção não era propriamente uma sensação estranha para nenhum de nós, e aprender a seguir em frente era tão-somente uma parte inevitável da profissão.

(Já agora, tanto quanto sei, as gravações das sessões nunca foram divulgadas na íntegra e as bobinas foram conservadas de par com os documentos do Michael Bennett na biblioteca Beinecke, de Yale, em New Haven, no Connecticut.)

E tudo aquilo... não resultou em nada. Ao longo de mais de um mês. Eu já tinha, de certo modo, desistido, embora não houvesse propriamente nada de que *desistir*, quando recebi um telefonema do Michael Bennett a dizer-me que queria organizar um *workshop* de cinco semanas, tendo por base as gravações das sessões. Ao que parecia, ele tinha-as ouvido uma e outra vez, e começou a formar a ideia de que tínhamos passado horas e horas a, basicamente, fazer uma audição em que lhe contámos a história da nossa vida. Dali surgiu-lhe o conceito, ainda pouco concreto, de montar um espetáculo inspirado nas experiências dos bailarinos e nos seus processos de audição. Assim que a ideia ganhou forma suficiente para a articular, telefonou ao Joseph Papp, fundador do Festival de Shakespeare de Nova Iorque e um importante produtor e encenador. Naquela altura, o Michael já tinha recebido dois prémios Tony, pelo que o Papp lhe atendeu o telefone de bom grado. Depois de o Michael ter descrito o elenco da Broadway que reunira para a primeira sessão de gravação e o conceito que dali surgira, o Papp ficou curioso com a ideia e deu-lhe tempo suficiente para um *workshop*, para ver se conseguia transformar aquelas peças de *puzzle* aleatórias num projeto viável.

Com o prestígio e a credibilidade do apoio do Joseph Papp, o Michael conseguiu reunir uma equipa de primeira categoria para tentar concretizar o projeto: o Nicholas Dante e o dramaturgo e autor James Kirkwood Jr., para criarem a história a partir das gravações. O Bob Avian, que já tinha trabalhado com o Michael na digressão europeia de *West Side Story*, para ajudar com a coreografia. E o compositor Marvin Hamlisch, vencedor de um Óscar, para compor a música com o letrista Ed Kleban para um espetáculo que muitos, muitos meses depois, viria a ser temporariamente intitulado de *A Chorus Line*.

Lembro-me da primeira vez em que ouvi aquele nome. Perguntei ao Michael:

— Porque não só *Chorus Line*?

— Porque — respondeu ele pacientemente, insinuando um «dah» como subtexto —, quando publicarem a lista de espetáculos da Broadway por ordem alfabética nos jornais e nas revistas especializadas, o nome *A Chorus Line* aparece primeiro.

Jamais me lembraria de tal coisa. Conflitos pontuais à parte, o homem era, de facto, um génio naquilo que fazia e nós tivemos sorte em ter o Michael «Só Espectador» Bennett no projeto.

O grupo de cerca de vinte e cinco bailarinos que estivera presente na maratona de gravações ficou reduzido a cerca de uma dúzia para o primeiro *workshop*. Foram cinco semanas emocionantes. O material ainda estava numa fase extremamente embrionária, mas era impossível não nos entusiasmos com o potencial de *A Chorus Line*.

De tal maneira que, quando o Michael anunciou naquele primeiro *workshop* que teria de parar com o projeto enquanto não conseguisse angariar dinheiro para o manter, foi como se me tivessem tirado o tapete de debaixo dos pés, por vários motivos.

Eu compreendia demasiado bem a necessidade de arranjar dinheiro. O meu casamento caminhava a passos largos para o fim e o meu futuro ex-marido, um jogador compulsivo — e um mau jogador —, deixara-me sem nada. Tudo o que me restava eram duas semanas de subsídio de desemprego, o que teria sido mais do que suficiente se os meus gatos, a minha pastor-alemão e eu não nos tivéssemos apegado tanto a pequenos luxos como comer e ter um teto de uma casa arrendada. Não podia literalmente dar-me ao luxo de ficar sentada ao lado do telefone, à espera de que o Michael me ligasse a dizer que já havia financiamento para o espetáculo e que estava na altura de voltar ao trabalho. Fiquei assustada e tinha de fazer alguma coisa rapidamente, gostasse ou não.

Muitos meses antes, fui chamada para uma audição para a digressão nacional de um espetáculo intitulado *Irene*. A Debbie Reynolds interpretava o papel principal e, depois de um período de ensaios

em Los Angeles, o espetáculo faria uma digressão pelas principais cidades do país — São Francisco, Chicago, Boston, etc. Fui ver o espetáculo e o papel para o qual ia fazer a audição: uma das duas melhores amigas de Irene. Para ser sincera, pareceu-me um musical antiquado e desinteressante, algo que, sem dúvida, ia detestar fazer, e nem sequer aceitei fazer a audição. Nem voltei a pensar no assunto.

Foi então que, pouco depois de ter terminado o *workshop*, a equipa do Irene voltou a telefonar. Dessa vez, queriam que eu fizesse uma audição para o mesmo papel, para uma segunda digressão do Irene, e a protagonista seria agora a Jane Powell, em vez da Debbie Reynolds, e em cidades mais pequenas como Denver, Houston, Flint, etc. O meu primeiro pensamento foi: *Oh, não! Céus, por favor, não*. Imediatamente seguido pelo segundo pensamento: *Estamos em pleno inverno. Não se passa nada em Nova Iorque. Não há espetáculos, não há audições, não há nada, e estou sem dinheiro. Não posso recusar a hipótese de ter um salário neste momento, por isso tenho mas é de me aguentar e atinar*.

Lá fui, então, fazer a audição numa sala de ensaios fria e monótona. Na sala de espera, havia apenas outras duas bailarinas. Não havia, obviamente, uma afluência doida de bailarinos ante a oportunidade de desempenhar aquele papel. Acontece que fiquei agradavelmente surpreendida por encontrar lá o talentosíssimo Peter Gennaro, que substituiu o Gower Champion como coreógrafo na digressão do Irene. Entrei, dancei um bocado, esforcei-me por cantar alguns trechos de uma canção, apesar da minha falta de talento para o canto, fiz tudo o que me pediram para fazer, e, efetivamente, fiquei com o trabalho. Estava apreensiva, mas também aliviada por saber que ia ganhar um salário de digressão de 550 dólares por semana, se não me engano, e que afinal não ia ter de vender tudo o que tinha para alimentar os meus animais de estimação e a mim própria.

Uma amiga ofereceu-se para ficar com os meus dois gatos até que eu regressasse, e levei a minha pastor-alemão, a *Venus*, comigo. Admito que, se me derem a escolher, e salvo umas poucas exceções, costumo preferir a companhia de animais à de pessoas. Os animais são honestos — neles não há falsidade, limitam-se a ser precisamente

aquilo que são, e a sua capacidade de amar e de serem amados ultrapassa grandemente a nossa. A *Venus* era a melhor companheira de viagem que eu podia ter arranjado e, durante a digressão, tinha o simples poder de transformar até o quarto de hotel mais ermo e despojado na nossa «casa».

Ensaíamos em Los Angeles e seguimos para Denver para duas semanas de antestreias. Eu e a *Venus* chegámos lá por volta das seis da tarde. Estava escuro. E um frio de rachar. E era véspera de Natal. Eu cresci em Denver, pelo que não fiquei admirada por encontrar quase tudo fechado, o que conferia à cidade um certo ambiente fantasmagórico. Consegui encontrar uma pequena mercearia perto do hotel e comprar comida para dois dias, para mim e para a *Venus*, antes de nos instalarmos no nosso quarto. Jantámos e demos um passeio ao longo de vários quarteirões com decorações festivas descuidadas. Queria muito sentir-me «em casa», mas não me sentia. Queria muito sentir alguma esperança e satisfação por, pelo menos, estar finalmente a trabalhar outra vez, mas não sentia. Aquilo que ainda hoje sinto é uma sensação de um vazio profundo no estômago ao recordar aquela que foi, seguramente, a véspera de Natal mais deprimente, possivelmente até a noite mais deprimente, desses até então meus primeiros trinta anos de vida.

O resto do elenco e da equipa chegou no dia a seguir ao Natal, ensaiámos e apresentámos antestreias para audiências agradecidas. Nunca me apaixonei pela minha personagem, nem pelo espetáculo em si, mas fazer de amiga divertida da personagem Irene não foi horrível. O que foi horrível foi, nessas duas semanas em Denver, ter começado a ouvir rumores, qualquer coisa sobre o Michael Bennett estar a organizar um *workshop* em Nova Iorque que podia transformar-se em ensaios para um novo espetáculo. *Meu Deus*, pensei, *ele arranjou o dinheiro para o espetáculo A Chorus Line, vão avançar com o projeto e eu vou ser deixada para trás, com um contrato para um espetáculo que não me interessa minimamente.*

Por mais devastador que fosse considerar tal possibilidade, preparei-me psicologicamente o melhor que pude. Afinal, o trabalho no *Irene* apareceu precisamente no momento em que precisava. Aceitei-o

porque tinha de o fazer. Não tinha o direito de me queixar. Na verdade, devia estar agradecida e confiar que, por algum motivo, estava exatamente onde devia. Não tinha nada que sentir pena de mim própria. Tinha de me aguentar e de agradecer. Tive essas conversas comigo mesma com tanta frequência que quase se tornaram num mantra. E ajudaram. Uma vez. Noutras, nem por isso.

Quando fomos para Houston, os rumores sobre *A Chorus Line* estavam a tornar-se cada vez mais intensos e cada vez mais difíceis de ignorar. Confesso que me preocupavam, a ponto de pensar que estava a imaginar coisas quando, certa noite, eu e a *Venus* regressávamos de um passeio pós-espetáculo e, ao passar pela receção, o empregado do hotel me entregou um bilhete.

Dizia apenas: «Ligar a Michael Bennett.»

Tinha o coração a bater com força enquanto marcava o número no telefone do meu quarto, a tentar, sem êxito, não alimentar grandes esperanças.

O Michael atendeu logo a seguir e, como era habitual, foi direto ao assunto.

— Onde estás?

— Houston — disse eu.

— Que é que estás a fazer em Houston?

— O *Irene*.

Ouviu-se um grunhido como resposta, imediatamente seguido de:

— Tens contrato de quanto tempo?

Detestei ter de o dizer:

— Seis meses.

Naquela altura, rescindir contratos de digressão era difícil, além de dispendioso — teríamos de reembolsar a produtora na totalidade do salário pela duração do contrato. Um contrato de digressão era para ser levado a sério.

Perguntou para onde iríamos a seguir.

— Para Flint, no Michigan.

Voltou a grunhir. Depois, após um breve silêncio, deu-me um muito necessário resquício de esperança ao acrescentar:

— Está bem, deixa-me ver o que consigo fazer.

Não era uma coisa com que pudesse contar, mas significava que, afinal, não se tinham esquecido de mim. Tenho a certeza de que, nessa noite, a *Venus* não percebeu bem por que motivo me pus a dançar à volta dela no nosso quarto de hotel.

A pobre Flint, no Michigan. A meio da década de 1970, a cidade vivia um período de precariedade económica e eu estava perfeitamente familiarizada com o conceito. Todos nós, na companhia, sentíamos dificuldade em manter o ânimo. No entanto, o facto de, aparentemente, proporcionarmos bons momentos ao nosso público ajudava.

Estávamos no fim da nossa primeira semana em Flint quando me deparei com mais uma mensagem à minha espera no hotel: «Ligar a Howard Feuer.» O Howard era o produtor do *Irene*, um tipo agradável com quem eu simpatizava.

Mal cheguei ao quarto, peguei no telefone e liguei antes ao Michael.

— Acabei de receber uma mensagem a dizer para ligar ao Howard Feuer. Que é que se passa?

— Acho que te consegui tirar daí.

Nos instantes que levei a aperceber-me de que, sim, tinha ouvido bem, ele prosseguiu e disse:

— Sabes, não me importo de pagar o que for preciso para te tirar desse espetáculo. Só me importa o facto de, agora, ficar a dever um favor ao Howard Feuer.

Expliquei-lhe que, quando me propuseram fazer o espetáculo *Irene*, estava completamente falida e que o espetáculo *A Chorus Line* não era uma coisa certa, portanto, só tinha feito o que tivera de fazer.

— Podias ter-me pedido dinheiro emprestado e poupavas-me a isto tudo — replicou ele.

Nunca na vida. Fui casada com um viciado no jogo. Vi-o ser apanhado num círculo vicioso de pedir dinheiro emprestado para pagar dívidas do jogo até ficar a dever a quase toda a gente na cidade;

estava a afundar-se financeiramente e a puxar-me para baixo com ele. Eu sabia mais sobre dívidas do que alguma vez quis saber, e, como disse ao Michael:

— Eu não peço dinheiro emprestado. Tenho de o ganhar.

Dito isto, desliguei e retribuí o telefonema do Howard Feuer. Este, abençoado seja, tinha sido alvo dos poderes manipulatórios do Michael Bennet uma ou duas horas antes e pareceu desfazer-se em desculpas, garantindo-me:

— Jamais faria fosse o que fosse para prejudicar a tua carreira.

E, assim, foram tomadas as medidas necessárias, e despedi-me de Flint e do Irene. Eu e a Venus regressámos a Nova Iorque com grande satisfação, e voltei a trabalhar naquele que considero ter sido o espetáculo que me abriu as portas para o resto da minha vida.

Grças ao dinheiro do Festival de Shakespeare e a uma extraordinária mecenas das artes chamada LuEsther Mertz, o projeto *A Chorus Line* estava revigorado e em pleno andamento quando voltei a reunir-me com os meus amigos e colegas de elenco. O nosso segundo *workshop* transformou-se rapidamente em ensaios, e eu dediquei-me à transição de corista bailarina para uma das protagonistas — o meu primeiro e muito desejado papel de atriz —, a personagem Sheila Bryant, uma das esperanças das coristas bailarinas que concorrem a um lugar num musical da Broadway. A Sheila era muito parecida comigo, com muito mais atrevimento e atitude de rapariga dura, e eu adorava-a.

Um outro marco pessoal relativamente a essa transição aconteceu no dia em que o Michael interrompeu um ensaio para nos pedir que pegássemos em papel e caneta, que nos sentássemos nos bancos do Teatro Public, do Festival de Shakespeare, e que passássemos cerca de meia hora a escrever a nossa biografia para o cartaz do espetáculo, coisa que era habitualmente pedida aos coristas bailarinos. Fiquei ali sentada a olhar para os meus dezasseis colegas de elenco. Tirando a Priscilla Lopez («Diana Morales»), a Pam Blair («Val»)

e a Donna McKechnie («Cassie»), todos os outros eram bailarinos que, tal como eu, estavam a estrear-se num papel principal de uma produção teatral.

Toda a gente escrevia sem parar, mas eu estava ali a tentar fazer uma lista de todos os meus trabalhos de corista desde 1962, até que me apercebi: nada daquilo era importante. Tudo isso tinha acontecido antes, agora era uma nova fase. A partir de 1975, eu já não era corista bailarina. Era atriz, e estava na altura de o assumir. Peguei na caneta e no papel, e terminei a tarefa em menos de um minuto.

O Michael leu o que escrevi e deu uma gargalhada.

— Aí está a Sheila Bryant — afirmou, e, para minha enorme satisfação, publicou no cartaz exatamente o que escrevi:

«Carole Bishop (Sheila) sobreviveu ao mundo do espetáculo durante doze anos.»

Trabalhar na personagem Sheila Bryant foi uma alegria e um desafio. Eu sabia que era uma excelente bailarina. E agora estava determinada a tornar-me numa excelente atriz. A última coisa que queria era que o público que conhecia o meu trabalho sáisse do teatro depois do espetáculo a dizer coisas como:

— Pronto, enfim, ela tentou.

Ou o temido:

— Não esteve assim tão mal.

No guião original de *A Chorus Line*, a Sheila tinha um monólogo maioritariamente retirado daquilo que eu dissera na primeira sessão de gravação. Trabalhei no monólogo semanas a fio. Estava muito bem escrito e era, em grande medida, a *minha* história. Queria ser-lhe fiel, e a mim própria. Era a oportunidade pela qual eu suplicara para trabalhar, verdadeiramente, como atriz. Desperdiçá-la não era uma opção.

E, portanto, quando um dia o Michael veio ter comigo e me deu a péssima notícia de que o Marvin Hamlisch e o Ed Kleban, que faziam parte da equipa, iriam, naturalmente, acrescentar canções ao espetáculo, fiquei em pânico.

— E, pronto, estamos a cortar bastante o teu monólogo, a transformá-lo num diálogo, e depois a Sheila vai cantar uma canção chamada «At the Ballet».

Olhei para ele, embaçada, consoante o meu rosto empalidecia mais e mais. Relembrei-o, quase implorando:

— Michael, tu e eu sabemos que não tenho uma boa voz para cantar. Talvez seja melhor alterar isso...

Ele deu-me alguns instantes para que me acalmasse e acrescentou calmamente:

— Vai ser um trio.

Ah. Ia haver mais gente a cantar comigo. Assim seria melhor. Ligeiramente melhor.

— Está bem — acedi, por fim —, acho que assim pode funcionar. E depois ouvi a canção «At the Ballet» pela primeira vez.

Daddy always thought that he married beneath him... *O papá sempre achou que casara com uma mulher menos distinta...*

When he proposed he informed my mother *Pedi a mão da minha mãe e informou-a*

He was probably her very last chance. *De que aquela podia ser a sua última oportunidade.*

And though she was twenty-two... *E embora ela tivesse vinte e dois anos...*
She married him. *Casou com ele.*

Life with my dad wasn't ever a picnic *A vida com o meu pai não era um mar de rosas*

More like a «Come as you are». *Era mais do tipo «um dia de cada vez»*

When I was five I remember my mother *Tinha cinco anos e lembro-me de que*
Dug earrings out of the car. *a minha mãe*

I knew they weren't hers, but it wasn't *Encontrou uns brincos dentro do carro.*

Something you'd want to discuss. *Eu sabia que não eram dela, mas aquele*

He wasn't warm. *Não era assunto de que falássemos.*

Well, not to her, *Ele não era afetuoso.*

Well, not to us. *Não o era com ela,*

Não o era connosco.

<i>But everything was beautiful at the ballet.</i>	<i>Mas tudo era magnífico no ballet.</i>
<i>Graceful men lift lovely girls in white...</i>	<i>Homens airosos com lindas meninas de</i>
<i>I was happy... at the ballet.</i>	<i>branco no ar...</i>
<i>That's when I started class...</i>	<i>Eu era feliz... no ballet.</i>
<i>Up a steep and very narrow stairway</i>	<i>Foi então que comecei as aulas...</i>
<i>To the voice like a metronome...</i>	<i>No cimo da escada íngreme e estreita</i>
<i>It wasn't paradise...</i>	<i>Seguindo a voz, qual metrónomo...</i>
<i>But it was home.</i>	<i>Não era um paraíso...</i>
	<i>Mas sentia-me em casa.</i>

<i>Mother always said I'd be very attractive</i>	<i>A mãe sempre disse que eu seria muito</i>
<i>When I grew up, when I grew up...</i>	<i>atraente</i>
<i>«Diff'rent», she said, «with a special</i>	<i>Quando crescesse, quando crescesse...</i>
<i>something</i>	<i>«Diferente», dizia ela, «com algo especial</i>
<i>And a very, very personal flair.»</i>	<i>E um estilo muito, muito particular.»</i>
<i>And though I was eight or nine,</i>	<i>Eu só tinha oito ou nove anos,</i>
<i>Though I was eight or nine,</i>	<i>Só tinha oito ou nove anos,</i>
<i>I hated her.</i>	<i>Mas detestava-a.</i>

<i>«Diff'rent» is nice, but it sure isn't pretty.</i>	<i>«Diferente» é bom, mas não é bonita.</i>
<i>«Pretty» is what it's about.</i>	<i>«Bonita» é que é importante.</i>
<i>I never met anyone who was «diff'rent»</i>	<i>Nunca conheci ninguém que fosse</i>
<i>Who couldn't figure that out.</i>	<i>«diferente»</i>
<i>So beautiful I'd never live to see.</i>	<i>Que disso não se apercebesse.</i>
<i>But it was clear</i>	<i>Pois, então, eu jamais seria bonita.</i>
<i>If not to her,</i>	<i>Mas era óbvio</i>
<i>Well, then to me</i>	<i>Se não para ela,</i>
<i>That...</i>	<i>Pelo menos, para mim</i>
<i>Everyone is beautiful at the ballet.</i>	<i>Que...</i>
<i>Every prince has got to have his swan...</i>	<i>Toda a gente é bonita no ballet.</i>
<i>I was pretty...</i>	<i>Todos os príncipes têm de ter o seu cisne...</i>
<i>I was happy...</i>	<i>Eu era bonita...</i>
<i>At the ballet.</i>	<i>Eu era feliz...</i>
	<i>No ballet.</i>

Fiquei impressionada. Aquela música extraordinária tocava diretamente a minha alma com uma letra que me era familiar a um ponto perturbador, e cortou-me a respiração. Não era a mera letra de uma canção. Muitas dessas palavras, talvez até a maioria, eram citações — citações minhas —, palavra por palavra, da tal primeira sessão de gravação longa e íntima que tivéramos mais de um ano antes. Afinal, não tinha perdido o meu maravilhoso monólogo. Tinha simplesmente evoluído para uma coisa muito mais bela e muito mais memorável.

Por mais inverosímil que parecesse, o Marvin Hamlisch e o Ed Kleban tinham escrito uma canção chamada «At the Ballet» que contava a história da minha infância.