



**Flamenco: teatralidade e teatralização**

**Projecto para a obtenção do grau de mestre do mestrado de teatro- variante  
encenação/interpretação**

**Orientadora: Professora Claire Binyon**

**Co-orientadora: Professora Doutora Cláudia Marisa Oliveira**

**Catarina Gonçalves Ferreira**

**Junho 2013**

*Índice:*

<b>1.Introdução</b> .....	5
<b>2 Teatralização e teatralidade do flamenco</b> .....	6
<b>3.Metodologias aplicadas na montagem do espectáculo</b> .....	9
3.1 <i>A peça- a minha abordagem</i> .....	10
3.2- <i>Sequências flamencas</i> .....	13
3.3- <i>Texto dramático</i> .....	18
3.4- <i>Alternância</i> .....	19
3.5- <i>Elementos de produção</i> .....	21.
3.5.1- <i>Figurinos</i> .....	21
3.5.2- <i>Cenografia e luz</i> .....	23
3.5.3- <i>Vídeos</i> .....	24
<b>4.Comentários e análise do processo</b> .....	25
4.1- <i>O ritmo e o espaço</i> .....	25
4.2- <i>Limitações da montagem do projecto</i> .....	26.
4.3- <i>Especificidades do trabalho com músicos, actores e bailarinos</i> .....	29
<b>5-Conclusões</b> .....	30
<i>Glossário</i> .....	34
<i>Referências</i> .....	35

*Resumo: Uma metodologia pessoal da construção de um espectáculo onde se cruzam a peça “Yerma” de Federico Garcia Lorca com a dramaturgia dos palos flamencos. A tentativa de obtenção de uma linguagem pluridisciplinar com intérpretes de flamenco (música e dança) e de teatro. Confronto com as metodologias usadas pela equipe da Companhia Eva la Yerbabuena. Um contributo para a cultura flamenca, com o encontro dos elementos de teatralidade e possibilidades de teatralização no flamenco.*

*Abstract: A personal methodology of making a show with the crossover of the play “Yerma” by Federico Garcia Lorca with the dramaturgy of palos flamencos. The attempt to obtain a multidisciplinary language with performers coming from flamenco(dance and music) and theatre. Confrontations with the methodology of the team of Eva La Yerbabuena company. A contribute to flamenco culture, with the finding of. elements of theatricality and theatrical possibilities in flamenco.*

Palavras-chave: Flamenco, Teatro, Dança-teatro, Federico Garcia Lorca

Keywords: Flamenco, Theatre, Dance-theatre, Federico Garcia Lorca

Nota prévia: Este texto não está escrito de acordo com as normas do acordo ortográfico

“Esse poder imenso da emoção, esse caudal poético e filosófico que leva em si o flamenco, fizeram o milagre de curar-me...E a si que é incrédulo, vou transportá-lo nas asas da imaginação para que possa contemplar os mananciais maravilhosos da copla, donde brotam numa explosão gigantesca os tesouros inesgotáveis da poesia popular” Marqués in “La copla andaluza” de Antonio Quintero e Pascual Guillén.

## INTRODUÇÃO

Este projecto de investigação insere-se no âmbito do mestrado em teatro, variante interpretação/encenação, no qual e face às possibilidades existentes, optei pela realização de um projecto prático, a montagem de um espectáculo de teatro. A questão de partida para este trabalho foi a teatralização e a teatralidade no flamenco, investigando as possibilidades de linguagem teatral que poderíamos obter quando cruzamos diferentes linguagens artísticas

Há cerca de doze anos que trabalho profissionalmente como bailarina de flamenco. Se, na maioria dos espectáculos, o objecto principal eram números isolados de dança, sem nenhuma narrativa que a pudesse guiar, à excepção da letra do *cante*, sempre tive uma preocupação artística na coerência do espectáculo. Entre 2005 e 2010, fui convidada para fazer vários projectos de cinema e de televisão como actriz. No decorrer destes trabalhos comecei por encontrar, no processo criativo do actor e do bailarino, várias similitudes.

Esta casualidade levou-me a montar, como encenadora, três espectáculos onde o flamenco e o teatro estavam unidos. Em todos eles foram integrados músicos ao vivo, elemento indissociável da dança, e um complemento para o teatro. Dois destes espectáculos, “Variações sobre as meninas de Goya” e “Sete mulheres”, ganharam um festival de teatro de rua: “Se esta rua fosse minha”, realizado na cidade do Porto.

Este conjunto de factores foram decisivos para a minha entrada no mestrado e motivação para pesquisar em laboratório a junção destas artes. Para investigar o cruzamento destas artes reuni uma equipa com pessoas formadas nas áreas do flamenco (música e dança) e do teatro, para trabalhar entre Janeiro e Abril de 2013, no espectáculo “Yerma”, apresentado no teatro Helena Sá e Costa, no Porto

Para confrontar parte dos resultados obtidos e metodologias, um mês antes da estreia do meu projecto estive em Jerez de la Frontera, Espanha, com a Companhia de Eva la Yerbabuena a realizar um curso sobre o processo criativo dos espectáculos, no âmbito do Festival de flamenco que decorre na cidade andaluza..

Nesta pesquisa, as artes não têm todas o mesmo peso, o objecto de estudo é o flamenco e a sua teatralização. A música como factor anímico é um elemento relacional importante para o flamenco e o teatro.

## **Teatralização e teatralidade no flamenco**

“A primeira obra teatral em que vi referências flamencas é “Todo jué groma”, joguete cómico de Eduardo Asquerino, impresso em 1842. Na cena inicial, que se transcorre na noite de Natal, numa aldeia de Córdoba onde há uns rapazes a tocarem zambomba, pandeireta e a cantar villancicos, ao mesmo tempo que um personagem interpretado pelo célebre cómico Vicente Caltañazor, entoava umas playeras” (Cobo, 2008,p.20)

Esta linguagem, a que chamo de teatro flamenco, tem tido novas correntes pelas mãos de La cuadra de Sevilla<sup>1</sup>, Israel Galvan<sup>2</sup>, Eva Yerbabuena<sup>3</sup>, Choni cia flamenco<sup>4</sup>, entre outros. A designação é recente, mas mencionada pela cátedra de flamencologia de Córdoba, já em experiências desde o fim do século XIX. No ano de 2012,o espectáculo de teatro mais programado nos teatros espanhóis, foi segundo o diário El Pais “La Gloria de mi madre”, de Choni cia. Flamenca.

O teatro como aglutinador de outras artes não é um objecto de estudo novo. Na Antiguidade Clássica a dança e o teatro eram a mesma arte, só mais tarde vieram a separar-se. “ Na segunda metade da Idade Média, confirma-se na Europa Ocidental, a dessacralização da dança e o seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir práticas rituais...por um lado, a dança foi assumida como teatro excluída da comunicação com o divino (sua função no quadro anterior)” (Sasportes,1979) .

Mas, o flamenco (uma arte que tem as três componentes: dança, música e cante estudadas e documentadas por separado) fusionado com outras artes é uma linguagem artística recente. O flamenco referido assim genericamente, começa com o cante, a primeira das artes a surgir nos

---

<sup>1</sup> 1)La cuadra de Sevilla-Companhia de teatro espanhola, criada em 1971, dirigida por Salvador Távora que tem como imagem de marca o uso do flamenco

<sup>2</sup> Israel Galvan-bailaor sevilhano (1973), prémio nacional de dança, em Espanha, em2006

<sup>3</sup> Eva Yerbabuena-bailaora espanhola (1970), prémio nacional de dança, em Espanha, em 2001 entre outros dançou com Mikhail Baryshnikov nos 25 anos da sua companhia

<sup>4</sup> Choni cia flamenca-companhia sevilhana criada em 2007, conhecida pela estrutura do seus espectáculos a lembrar os cafés cantantes ou os espectáculos de variedades dos anos 30.

campos da Andaluzia, com a chegada dos ciganos aí misturados com judeus, árabes e europeus que aí viviam. “Os primeiros registos existentes datam do século XVIII, numa carta de José Cadalso onde descreve uma festa flamenca numa casa agrícola, em 1771”. (Nuñez, 2007)

Devido ao flamenco ser uma cultura de transmissão oral, está pouco documentado. Contudo, nas últimas décadas houve um trabalho de documentação e lançamento de algumas antologias para conservar este património de música e cante. Como o caso de Antonio Mairena<sup>5</sup> que gravou todos os cantes existentes, sendo a sua antologia a mais completa até hoje.

Quanto à dança, a mais efémera das componentes flamencas dado não existirem instrumentos, nem códigos de notação coreográfica, só com a chegada das estrelas da época dourada do cinema espanhol é que começaram a existir registos abundantes de coreografias. Mas, mesmo estes registos são muito poucos, porque eram os estritamente necessários para o desenrolar da narrativa proposta, ver como exemplo os filmes de Rovira Beleta<sup>6</sup>.

Sobre a temática que pretendo explorar a investigação é nula em Portugal. Ainda que exista investigação sobre o teatro flamenco, em Espanha, de nomes como o José Manuel Gamboa, o trabalho é um levantamento histórico do que foi feito.

As escolas de flamenco no formato que as conhecemos são um fenómeno recente. Só nas primeiras décadas do século passado é que começaram a existir e não eram muito apreciadas, dado estarem indexadas a pessoas de classes sociais mais baixas.

Com o regime de Francisco Franco, esta imagem teve uma limpeza e passou a ser o símbolo de exportação espanhola. De modo oportunista, porque esta arte não era mais do que a confluência das culturas mouriscas, judias e cristãs residentes na Baixa Andaluzia.

Actualmente, existem inúmeras escolas de baile flamenco e de música flamenca. O cante é a disciplina com menos escolas e cursos, porque há uma crença na necessidade de determinadas características vocais, inerentes à raça cigana para poder cantar flamenco.

---

<sup>5</sup> Antonio Mairena-Cantaor de flamenco nascido em Mairena del Alcor(1909), primeiro a gravar uma antologia do cante flamenco recuperando um espólio que estava esquecido

<sup>6</sup> Rovira Beleta-Cineasta espanhol nascido em Barcelona, (1912) teve dois dos seus filmes flamencos “Los tarantos” e “El amor brujo” nomeados ao Óscar de melhor filme estrangeiro

A maioria das investigações académicas feitas sobre flamenco é da área da música e da antropologia. A título de curiosidade, quase todas foram feitas em Espanha, no Japão e no Brasil\_ dado revelador de como esta arte tem estudiosos em vários países.

Na área da música é essencial destacar o trabalho de Faustino Nuñez <sup>7</sup>, musicólogo que lançou várias investigações sobre flamenco. No Brasil existem várias teses de mestrado sobre pedagogia da dança flamenca, como o trabalho de Daniela Leonardi Libaneo “Ensinando dança flamenca”, apresentado na Universidade de Campinas, em 2008.

Os estudos feitos sobre a dança-teatro, principalmente assentes no trabalho de Rudolf von Laban ou Pina Bausch foram importantes como bibliografia complementar, para a hipótese que testei: abordam as questões da junção entre a dança e o teatro. Mas, a especificidade do flamenco, arte onde coexistem três linguagens distintas (cante, baile e música), é ainda mais complexa do que a simbiose entre a dança e o teatro.

Para base criadora e depois da análise e leitura pormenorizada de várias hipóteses escolhi o texto “Yerma”, de Federico Garcia Lorca (1934), dos poucos que não existia em teatro flamenco. Esta obra tem textos, momentos de dança sugeridos (não existem coreografias escritas, ainda que haja menções a elas em didascálias) e pautas musicais. Nesta escolha pesou também o historial pessoal e artístico que me conduz a abordar Garcia Lorca, depois de ter feito várias obras dele como bailarina: “Verde” ( 2007); “Romance del Sonambulo” (2012) e como encenadora: “Adela, Angustias, Martirio” (adaptado de “La Casa de Bernarda Alba” ) (2010) e “ La zapatera prodigiosa” (2012) .

## **Metodologias aplicadas na montagem do espectáculo**

Segundo a definição de Patrice Pavis:

---

<sup>7</sup> Faustino Nuñez (Vigo, 1961) musicólogo, violoncelista, director de ópera, autor de uma dezena de livros sobre flamenco professor catedrático da Universidade de Alcalá de Henares e de Cádiz

“Teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e actores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização. A dramatização diz respeito, ao contrário, unicamente à estrutura textual: inserção em diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflito entre as personagens, dinâmica da acção (dramático e épico)”. (Pavis, 2005 p.373)

A partir desta definição de teatralização tinha o repto lançado para o que iria ser o projecto. Sob a teatralidade, o mesmo autor escreveu no seu dicionário de teatro:

“Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cénico) no sentido que o entende, por exemplo A.ARTAUD, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional: “Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função das suas possibilidades de sonorização em cena e exigências dessa sonorização, seja deixado em segundo plano?” (1964b: 53). Nessa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta.

Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista. Se é possível (considerada a plethora dos seus diferentes empregos) observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade.” (idem p.372)

A teatralidade, ao tornar-se no centro da pesquisa, passou a ser o campo onde o casamento entre o flamenco e o teatro se podia concretizar Como definiu Roland Barthes, citado por Pavis:

“Que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecuménica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (idem p.372)

Para testar a minha hipótese de trabalho, teatralização e teatralidade no flamenco, fiz um casting a vários intérpretes: bailarinos de flamenco (bailaores), músicos de flamenco e actores. Com os grupos de trabalho definidos formei grupos de trabalho independentes, numa primeira fase, e juntei-os mais tarde, num trabalho comum para ver como e em que resultava.

Os castings decorreram no segundo fim-de-semana de Dezembro, o trabalho com as equipas começou apenas em Janeiro. O trabalho com os actores, bailarinos e músicos decorreu de forma desfasada.

Na minha metodologia estava presente, desde Setembro, a minha inscrição no curso “Proceso creativo de un espectáculo”, pela companhia. Eva la Yerbabuena, sobre o espectáculo “Federico según Lorca”. Este curso decorreu no âmbito do Festival de flamenco, de Jerez de la Frontera, no qual participo desde 2006. As horas lectivas estavam divididas em aulas práticas de coreografia e seminários com a equipa criativa da artista: figurinista, dramaturgo, cenógrafo, director musical e a própria directora artística. Esta formação decorreu na primeira semana de Março, em Jerez de la Frontera, Andaluzia, Espanha. Com o processo de “Yerma” já bastante desenvolvido foi ideal poder cruzar com o sistema desenvolvido por uma equipa de elite.

### **A peça- a minha abordagem**

O argumento dramático “Yerma”, uma tragédia em três actos, escrita por Federico Garcia Lorca, em 1934, conta a história de uma mulher numa comunidade rural criticada pela sua incapacidade de ter filhos. Esta condição que Yerma considera ser a única forma de se libertar de uma vida entediante e de uma casa onde se sente morta e enterrada; um marido feliz com a vida no campo a ver as árvores crescer e a ter uma existência sem filhos empurram Yerma para uma “montanha russa” emocional.

Ao longo da peça vai encontrando aliados e inimigos, muitas personagens com duas caras, que lhe vão dando soluções que lhes são convenientes ao seu problema. Umas são de carácter religioso e espiritual, outras de carácter eminentemente prático. Yerma passa grande parte da peça convencida que é ela a detentora do problema de infertilidade, mas vão-lhe sendo dados avisos de que o problema não é seu que afinal é o seu marido quem não pode dar-lhe um filho e, para piorar a sua situação, ele vive em paz com essa condição.

Yerma vai procurando os seus subterfúgios, convencida que a falta de paixão na relação possa ser a causa, relembra que um dia sentiu paixão por Vitor, um pastor que conhecia da sua infância. Vai em busca desse amor, mas Vitor tem outros planos partirá em busca de trabalho, noutras paragens. Desconfiado das intenções da sua mulher, João traz as suas duas irmãs para que possam vigiar como “cães de fila” a cunhada que está cada vez mais descontrolada. A violência entre o casal entra numa escalada, perante a inanimada atitude das irmãs que têm de assegurar a

sobrevivência em casa do irmão que faz questão de lhes lembrar esse facto recorrentemente, apertando o cerco sobre Yerma.

Uma série de arquétipos de mulheres vão desfilando perante Yerma: mulheres felizes por terem filhos, mulheres infelizes por serem mães; mulheres com truques para não tê-los, dado serem uma infelicidade; mulheres que demoraram décadas para ter filhos; mulheres que engravidam à primeira tentativa; mulheres que perderam os bebés; mulheres que sabem todos os segredos de Deus, para ter um filho; mulheres que não creem em Deus e ainda mulheres que sabem como fazê-los desde que se respeitem os códigos da moral e da ética. Yerma entra numa encruzilhada emocional: deverá ser feliz e ignorar a honra da sua família e da comunidade ou resignar-se com o seu destino? Incapaz de fazer qualquer uma das duas, entra numa escalada de ódio com o marido que culminará com o seu homicídio, Yerma percebe assim que matou o seu filho- a única forma de o ter como ela queria.

Nesta versão, Yerma, aparecerá numa versão bastante desequilibrada, com uma gravidez histérica onde confunde o real com o imaginário. O naturalismo da representação dos outros personagens, onde vai sendo explicada e avança a narrativa, contrapõe com os momentos surrealistas onde imagina coisas e onde dá lugar a danças e a músicas com uma fortíssima carga emocional como só o flamenco pode ter. O público deverá ser levado a fazer esta viagem na pele de Yerma com as emoções à flor da pele.

Só em Portugal, existem, segundo dados da Associação Portuguesa de Fertilidade, 10% de casais que não conseguem ter filhos. Ainda que nos dias hoje, quase 80 anos depois da peça ter sido escrita, a ciência tenha oferecido diversas soluções para contornar a infertilidade, nem sempre as soluções são pacificamente aceites entre os dois elementos do casal, sendo muitas vezes motivo de divórcio, quando é apenas um dos elementos que não os pode ter. A inseminação artificial e a adopção não são soluções pacíficas para os casais que não conseguem de forma natural gerar um filho.

A sociedade necessita encontrar um sentido para a vida, uma justificação. Um grupo encontra como João, no trabalho a sua concretização e um segundo grupo encontra-o como Yerma, na descendência levando a vida numa trilogia mais animal: nascer-procriar-morrer; não encontrando outra forma de se concretizar.

As datas de apresentação pública de “Yerma” foram os dias 12,13 e 14 de Abril de 2013, no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto.

Sendo a equipa final:

Ficha Técnica (Créditos Equipa)

Encenação e coreografias: Catarina Gonçalves Ferreira

Director técnico: António Pires

Director musical: Alvaro Dominguez Escalona

Intérpretes: Catarina Costa, Charlotte Bispo, Clara Nogueira, Nancy Fonseca, Paulinho Oliveira, Susana Oliveira, Viriato Morais

Músicos: Ana Pinhal, Francisco Almeida, João Lázaro

Som: Jorge Martins

Nas conversas iniciais, com a equipa de “Yerma” comecei por lhes comentar que queria ter presente a relação entre Federico Garcia Lorca e Salvador Dali e as criações que tinham feito em homenagem um ao outro. Esta ideia era algo que tinha presente há muito tempo e que me levou a visitar, desde 2000, a rota Lorca-Dali (Granada, Madrid, Barcelona, Figueres, Fuente Vaqueros) Estas viagens foram essenciais para perceber as ambiências descritas e retratadas.

“Muitas vezes as pessoas pensam que visitar os sítios onde estavam e viveram os escritores é uma perda de tempo, mas não é.” (Yerbabuena, 2013)

O realismo e o surrealismo era uma relação que pretendia explorar, pelo legado destes artistas e também pelo mote dado pela minha gravidez de oito meses (na altura da apresentação) ao encarnar uma mulher que não podia ter filhos. Esta foi uma das opções mais comentada pelo público. Depois de termos apresentado e discutido vários pontos de vista, foi minha escolha não justificar nada perante o público e deixar em aberto a percepção de cada um. Muitas pessoas assumiram que seria um facto da sua imaginação e acharam a ideia genial, outras assumiram o efeito de distanciação de Brecht e separaram a personagem da actriz. Outro grupo achou um contrassenso. O mais interessante ocorreu com grupos de mulheres que vivenciaram processos parecidos aos de Yerma na vida real e que reagiram com grande emotividade ao espectáculo, falando connosco no fim das récitas e chegando a trocar correspondência connosco considerando de “uma grande generosidade alguém pensar nas mulheres que passam por este drama, ainda por cima quando estão na situação inversa”.

Contrapontos entre o popular e surrealismo foram introduzidos em diversos elementos ao longo da peça; como o facto das cunhadas, guardiãs dos bons costumes terem cabeças de cão; a resignação levar a protagonista coser a boca para não cuspir o coração, ou a dicotomia entre a água e a terra seca.

## **Sequências flamencas**

“Devemos pôr-nos no lugar do público para ver se entende a simbologia do que fazemos, mas não podemos pretender que toda a gente nos entenda”.(Yerbabuena, 2013)

Ao fazer um espectáculo onde a maioria do público não está familiarizada com o que é o flamenco, ou a vida andaluza há imensos questionamentos que se apresentam. A riqueza antropológica e sociocultural deste projecto na criteriosa escolha de *palos*, *letras* e coreografias poderá ter passado aquém da compreensão do público, mas, era um risco assumido desde o início.



(Árvore genealógica do cante flamenco)

A primeira cena do espectáculo era o sonho de Yerma, onde apareciam as Marias com bebês. O baile escolhido era *mirabrás*, “Antonio Gades<sup>8</sup> incluiu no seu repertório *mirabrás* adaptando os

<sup>8</sup> Antonio Gades-bailaor e coreógrafo espanhol (Alicante,1936) dançou com Rudolf Nureyev, foi director do Ballet Nacional de Espanha, da sua própria companhia e estrela de vários filmes de Carlos Saura

passos da *alegría*, a um estilo de terços mais alargados que lhe permitiam coreografar novas propostas. Não existe um baile específico da *mirabrás*, todos os passos provêm das alegrias, mas ao estender permite ao *bailaor* estender-se mais na coreografia” (Nuñez, 2009)

A esta *mirabrás*, marcada exclusivamente com *cajón* e palmas, foi adicionada música electrónica com sons de água, choro de bebés e sons de campo. Quando coreografei esta proposta, a primeira a surgir-me, comecei por marcar os passos e trabalharmos nessa base e introduzir *à posteriori* o uso dos bebés. Primeiro veio o flamenco, mais tarde a interpretação com o uso dos bebés, a exploração do lado maternal das intérpretes e jogos com gestos da maternidade como a repetição do movimento de arrotar dos bebés para marcar contratempos; ou atirar o bebé ao ar nos silêncios.

Para a representação da festa flamenca do *cortijo*, onde Yerma e Vitor se cruzam elegemos um tango flamenco “com os tangos abre-se um novo caminho à expressão rítmica do flamenco. Um género que preferentemente se expressa em compasso ternário, começa a caminhar na senda dos ritmos binários das Antilhas acentuando-os carácter mourisco. O resultado da alquimia entre o universo harmónico e melódico de *soleares* e *seguiriyas* e o tango americano resulta num estilo rítmico muito vivo e acentuado que junto com a *buleria*, traz os materiais necessários à festa flamenca”(Nuñez, 2009). A detalhada escolha da letra foi uma preocupação, acabamos por eleger a seguinte:

*“ Malos caminitos los que tu cogiste,  
serrana las veces que te lo advertiste  
Pero mira quien te ha visto y quien te vé,  
qué penita que no vea como estabas  
Quien no vea, para no ver  
Si quieres saber los pasos que doy, pasitos que doy,  
vente atrás de mi que a Triana voy, a Triana voy,  
tu loquito perdío, tu loquito perdío  
anda que te vea un cura que te quite los pajarillos.... ”*

As *nanas*, “cânticos de berço, chamados em Espanha de nana, formam parte do repertório estilístico flamenco, desde que foram incluídos na Antologia do Cante flamenco, em 1954, aparecendo no estádio mais antigo da melodia flamenca”,(Nuñez, 2009) foram utilizadas na cena onde todas as mulheres se “deitam de costas a cantar”, esperando que “os filhos cheguem como a água”- solução proposta por Velha Pagã ao problema de “infertilidade” de Yerma. Demos a

escolher, a todas as intérpretes, uma selecção de poemas musicados de Garcia Lorca para que pudessem escolher o que mais gostavam. Os poemas escolhidos foram “Tarara”; “Café de Chinitas” e “Anda jaleo”.

Para a personagem de Yerma escolhemos um *zorongo*. “Sob o nome de zorongo conhecem-se dois estilos, um próprio dos mouriscos de Granada que durante séculos serviu como sinónimo de bulha, confusão ou festa... e um segundo tipo de um estilo teatral com um ar de *tientos-tangos*, confeccionado por compositores da qualidade de Quiroga ou Solano, com esta música pretendiam recriar um ambiente mourisco” (Gamboa, 2013)

Para o cântico de Yerma escolhemos um segundo tipo de Zorongo, mais teatral com o poema *Zorongo Gitano*. O mais representativo da sua tragédia.

*“ Las manos de mi cariño  
están bordando una capa  
con agremán de alhelios  
y con esclavinas de agua.*

(referente ao desejo de ter um filho)

*Cuando fuiste novio mío  
por la primavera blanca,  
los cascos de tu caballo  
cuatro sollozos de plata.*

(partida de Vitor)

*La luna es un pozo chico  
las flores no valen nada;  
lo que valen son tus brazos  
cuando de noche me abrazas.*

*De noche me salgo al campo  
y me hartó de llorar  
de ver que te quiero tanto  
y tú no me quieres ná.*

(relação ausente com João)

*Esta gitana está loca,  
loca que le van a atar;  
que lo que sueña de noche*

*quiere que sea verdad.*

(ambição e sonho de Yerma)

Pelo seu carácter trágico, escolhi as *seguiryas* para a coreografia onde Yerma tem o primeiro enfrentamento com João, em casa, viragem na narrativa dramática. A mesma sequência foi escolhida para o vídeo a que intitulei de piñata onde as Marias se enfrentam com Yerma.

“Manuel de Falla no seu estudo de ‘El Cante Jondo’ diz escutar na *seguirya* os modos tonais primitivos do canto litúrgico bizantino e a ausência de ritmo métrico na linha melódica, elementos assimilados pelos ciganos granadinos dos extramuros no século XV. (Nuñez,2009)

“As letras são tristes e espelham a tragédia humana os seus sofrimentos, dores e angústias, Manuel Machado disse que quando se canta de verdade, a *seguirya* marca o limite emocional do cantaor” (idem, 2009) Também aqui assinalávamos um limite emocional.

Para a cena do despique entre as Marias e Yerma, surgiu-me a ideia de elas atirarem o filho entre elas, nunca permitindo a Yerma tocar-lhe. Para esta cena decidi escolher as sevilhanas “um baile com coreografia popular onde correspondem passos próprios da escola bolera e da antiga escola de palillos”(Nuñez, 2007). A música tradicional foi substituída pelo monólogo de Yerma.

O *palo de buleria* surgiu dramaturgicamente, queria um crescendo de emoção e como no flamenco o final apoteótico de um espectáculo chega por *buleria* assinalava na peça a catarse. A *buleria* “ é um dos estilos mais modernos, sobretudo porque foi nas últimas décadas quando se desenvolveu e adquiriu grandeza, a riqueza musical que actualmente possui. Em todas as fontes que se procure comprovará que a buleria era considerada um estilo menor até metade do século XX” (Gamboa, 2011,p.410)

A letra popular, comecei por cantá-la num ensaio, é a letra do tema “Buleria do desamor”

*Oye tu como te digo  
que no estás en mis pensares  
que no quiero tus suspiros  
que no me baño en tus mares  
Y olvídate, y olvídate y olvida  
que importa que me quisieras  
me he convertido en pordiosera  
de tu amor de noche y día  
Y ahora soy arquita y en la candela  
grano de arena y en el carril  
aguita clara que el arroyo lleva  
suspiros de rosas de pitimini*

Reforçava o momento da vida de Yerma, a viver um desamor com João, Marias e Vitor. Nesta letra também está presente a simbologia da força da água, um casamento de conveniência com o monólogo de Yerma que terminava com a fala “O que eles não sabem é que se eu quiser posso ser a água do arroio que os leve”.

Quando começámos por imaginar a cena da romaria Alvaro Dominguez Escalona, director musical de Yerma, sugeriu que usássemos os *verdiales* como homenagem à sua terra natal, Málaga. “Os *verdiales* como hoje os conhecemos, tocam-se, bailam-se e cantam desde a segunda metade do século XIX, formando o largo repertório de comparsas de amigos que celebram os Santos Inocentes<sup>9</sup> .... Constituem-se de guitarras violinos, alaúde e garrafas de anis, são constituídos de compasso ternário a sua rítmica é muito viva e jogam constantemente com o contratempo”. (idem, p.309).

Dramaturgicamente, enfatizava o carácter de falsidade impresso na cena. Para contrastar com o ritmo alucinante da música optámos por fazer um “freeze”, recriando uma imagem imóvel perante o público, foi pedido aos intérpretes que se guiassem pelo quadro “Romeria” de Salvador Dali e escolhessem uma figura para copiarem.

Para cortar a cena da romaria era necessário optar por um cante de uma tristeza profunda, as opções seriam das famílias da *Seguirya*, *soleá* ou *tiento*. Como já tínhamos usado a cadência da *seguirya* optámos por não repetir o *palo*. Na linha argumental tínhamos a festa da romaria com uma cadência binária (a mais familiar para pessoas que desconhecem o flamenco como era o caso dos actores) e para que houvesse uma transição musical orgânica escolhemos um *tiento* .

A letra da chegada de Yerma foi :

*En la casa de la pena*

*en la casita mare de la pena*

*ya no me quieren a mi*

*porque la mia es mas grande*

*que las que habitan alli.*

*¿Para qué tanto llover?*

*Los ojitos tengo secos*

*de sembrar y no coger*

---

<sup>9</sup> Santos Inocentes celebram-se a 28 de Dezembro, em Espanha e são o equivalente ao 1 de Abril, dia das mentiras

Todo o trabalho de escolha de *palos* e levantamento de letras para fazer um casamento dramático foi essencial para que a peça pudesse funcionar, ainda que talvez tenha passado despercebido à maioria das pessoas.

As músicas flamencas foram todas gravadas em estúdio. No início pretendíamos ter os músicos em cena, mas, como tínhamos apenas um dia de montagem no teatro não nos era possível fazer os testes de som com tempo que permitisse assegurar qualidade. O espectáculo perdeu sem a presença deles, para a pesquisa teria sido muito interessante tê-los presentes, porque alteraria todo o espaço cénico e relação dramática entre os diferentes grupos de intérpretes. Para o público seria também um certificado de que as músicas eram originais, dando um cunho emocional mais forte.

Todos os arranjos musicais e vozes dos actores foram trabalhadas em ensaios específicos com piano pelo Alvaro Dominguez Escalona. Este trabalho foi bastante exaustivo, sobretudo na cena das lavadeiras.

### **Texto dramático**

No primeiro acto, primeiro quadro, apenas as canções de Yerma foram substituídas por pequenos apontamentos coreográficos. Já o segundo quadro, do primeiro acto e o primeiro quadro do segundo acto foram os únicos mantidos na sua versão original, não havendo cortes de texto.

“Temos de ter cuidado porque a expressão no corpo todo desaparece assim que entra a palavra”.  
(Yerbabuena,2013)

No segundo quadro, do segundo acto, todas as falas de Yerma foram substituídas por coreografia. Mantendo-se apenas o discurso de João como resposta ao movimento de Yerma, nesta cena a protagonista fica condensada a duas ideias-chave do seu discurso “Nós, as mulheres não temos mais do que a cria e o cuidado da cria” e “ Quero beber água e não tenho copo nem tenho água”.

Talvez o meu conceito seja o mais parecido com o de Jesús Dominguez ,

“Até 1977 o conceito de dramaturgia flamenca era um teatro cujos signos eram apenas, o cante, o toque e o baile. O conceito de dramaturgia de Jesús era misto, onde intervém muito a palavra e os signos de teatro dramático que conhecemos junto ao flamenco” (Gamboa, 2011,p.237).

Na entrada das Marias foi mantido apenas o diálogo inicial, para ser feito o processo no inverso. O diálogo passou a ser um monólogo de Yerma e as Marias tinham uma coreografia onde Yerma também participava. As personagens da filha de Dolores e de Vitor mantiveram os seus textos originais.

O terceiro acto foi o que teve mais alterações. Na cena da casa de Dolores tinha a ideia de uma das velhas ser Vitor disfarçado, numa tentativa desesperada de saber o que se passava com Yerma. A despedida deste personagem sempre me pareceu abrupta e incoerente na trama. Depois de várias discussões com a equipa sobre este tema, acabámos por abandonar a ideia. Dolores passou a concentrar as falas dos dois personagens. Todo o restante quadro permaneceu igual.

Na cena final, o texto da romaria foi todo substituído por coreografia, dado serem rituais de fertilidade e a dualidade de ter devoção e diversão aliados de uma forma irónica. Esta ideia podia ser retratada de outra forma. Apenas os diálogos de Velha Pagã com Yerma, e o de João se mantiveram.

Espero conseguir confirmar a permissa de Gamboa, (2011) :

A chegada do flamenco e dos seus artistas a cena flamenca-e não a sua representação por parte de actores-será um aliciante para o teatro; o público ratificou-o com a sua assistência massiva às récitas que apresentavam algum quadro ou cena flamenca. Então até os autores mais descrentes quiseram intrusar-se pondo alguma cena do género nas suas peças (p.60)

## **Alternância**

Ao montar a sequência de Yerma comecei por desenhar um guião a partir do texto original, seguindo a linha narrativa que Garcia Lorca delineou para os personagens. Os vídeos começaram por estar numa ordem que obedecia à linha da obra, mas à medida que o trabalho se foi desenvolvendo considerei mais interessante que os vídeos aparecessem como premonições do desenrolar da história, à excepção do vídeo da festa no *cortijo*. Esta estratégia não deixa de ser lorquiana já que nas suas obras vão sempre aparecendo sinais de coisas que mais tarde aconteceram na sua vida.

Muitas vezes nas obras de Lorca, as coisas parecem ser premonitórias o protagonista de “Asi que pasen cinco años” morria depois de passarem cinco anos o mesmo aconteceu com Lorca que morreu cinco anos depois de escrever esta obra. Em “Poeta en Nueva York” ele dizia que iriam procurá-lo em vários túmulos e revirariam tudo à procura dele e nunca o encontrariam, a verdade é que passados 77 anos da morte do poeta ainda não encontraram os seus restos mortais.” (Garcia, 2013)

Durante o meu percurso no mestrado, a minha pesquisa foi sempre no âmbito da teatralização do flamenco. Em entrevista a Deborah Greenfield (2011) encenadora e coreógrafa com um trabalho notável no âmbito do flamenco e do teatro ela referiu pontos essenciais:

“ Cada projecto é diferente e encontra ou, por vezes, dita o seu próprio processo, mas, quando partimos de um já existente - e, claro, famoso – queríamos ser tão genuinamente integrados nas raízes possível. Então, foi primeiro o texto e a dança, logo a acção e a música”.

A problemática com que me deparei ao longo desta pesquisa que tenho feito é a medida do flamenco, o texto e a música, dosear as três formas acabou por ser sempre uma preocupação com a qual me deparei ao começar este projecto. Greenfield explicou este processo na sua adaptação de “As três irmãs” de Anton Tchekov : ” Queríamos entrelaçar texto e dança / movimento tantas vezes quanto possível, ao invés de ter episódios separados de texto, dança, texto, dança ... A dança acontece como uma expressão elevada, ou subtextual do que está a acontecer no texto”.

Greenfield (2011) explicou :

“Criar esse contraponto musical entre a fala e o ritmo, mas é onde sentimos que mais se conseguiu integrar a dança / movimento / ritmo musical e ritmo e sentido do texto. Para mim, um bom dançarino também é ator, mesmo quando fazendo formais, tipos abstratos de dança - digamos, Cunningham - que este tipo de flamenco ou mais visceral da dança contemporânea”.

Entre cenas exclusivamente teatrais e cenas onde o movimento era constante, tentei que houvesse uma certa alternância, mas nem sempre ela foi conseguida. A sequência do campo era demasiado teatral, não existindo um casamento feliz entre o flamenco e o teatro, linguagem que pretendia obter. A segunda parte do espectáculo conseguiu articular melhor a junção entre as diversas linguagens.

“

“A alternância favorece a duração e põe em relevo uma e outra parte, assegurando-lhes, por contraste, um novo interesse. Não se pode conceber uma pessoa que está sempre rindo, o que seria inquietante. Como a noite é o repouso do dia. No teatro, alternamos cenas diferentes para que o espetáculo seja mais interessante, mais equilibrado.... Em Shakespeare, cenas cómicas antecedem” as cenas trágicas a fim de melhor preparar os espectadores para recebê-las, aplicando as leis da alternância e do impulso” (Lecoq,1987,p.100)

Na viagem da personagem Yerma, a tragédia só se acentua, nunca se atenua, daí existir uma preocupação em tentar introduzir elementos dispersores, para deixar o público no momento exacto da visão da queda numa montanha russa. As cenas das lavadeiras e da romaria são as

melhores para cortar o travo demasiadamente amargo desta obra. Quer por serem cenas corais, quer pela diferença de tom.

## Elementos de produção

Para testar a minha hipótese houve um cuidado em produzir um espectáculo num espaço de média dimensão integrando todos os elementos de produção de uma forma coerente:

## Figurinos

A etnografia espanhola está presente no tempo e no espaço em que a obra decorre, anos 30, Andaluzia, Guerra civil espanhola. As silhuetas estavam dadas saias compridas, mais ou menos amplas consoante a necessidade de movimentos pedidos pela cena, camisas com folhos e para os homens, calças e camisa de fato.

“Sempre que é preciso alguém fazer um trabalho sobre Lorca veste as personagens de negro e de verde, as duas cores que lhe estão associadas, nós decidimos vesti-las de vermelho porque o vermelho é algo que está presente na obra dele. Lorca sempre foi vermelho” (Garcia, 2013)

Quando comecei a pensar nos figurinos eles foram escolhidos todos por sequências:

-No sonho de Yerma João, Yerma e Marias aparecem todos vestidos em tons muito suaves: brancos, marfins, rosas e azuis como se de uma aguarela se tratasse.

-As cores intensificam-se passando para rosas fortes, lilás e violetas nas cenas de João e das Marias permanecendo Yerma em branco e azuis desmaiados

-Vitor aparece nos típicos trajes de *corto*<sup>10</sup>: calças castanhas listadas, camisa branca, faixa vermelha e *sombrero cordobés*.

-Na sequência do campo todas as cores eram as do entardecer na lezíria andaluza: castanho, vermelho e amarelo. Intencionalmente Yerma e a filha de Dolores aparecem vestidas como se fossem o diapositivo uma da outra, simbologia das posições que defendem ao longo da obra e a rapariga do campo com cores complementares de ambas.

João é o único que tem cores dissonantes e que usa botas de couro, camisa e colete, como senhor das terras, mantém sempre os códigos sociais.

---

<sup>10</sup> Traje de corto –traje etnográfico da lezíria andaluza

-Na cena das lavadeiras todas aparecem em tons de pastel e apenas as roupas que lavam o mais coloridas possível para lhes dar contraste. Brincando com a ideia da personagem plana que tem muita roupa suja para lavar.

-Na sequência da casa, Yerma aparece vestida de sapatos e saia vermelha cheia de folhos como simbologia da “onda de fogo que lhe sobe pelos pés”, camisa branca e *manton* de *Manilla*<sup>11</sup> de seda negro bordado a vermelho.

-Quando li a história de Yerma sempre imaginei que as cunhadas eram como dois cães de fila do seu irmão, daí aparecerem sempre representadas com máscara, assim as vê Yerma. As cunhadas aparecem sempre vestidas de negro, como solteironas que são não podem levantar suspeitas.

-As Marias aparecem, após o nascimento dos seus filhos, vestidas de verde e vermelho: esperança e sangue.

-Vitor vem despedir-se de Yerma com uma camisa que não a de trabalho, mas sempre dentro da imagem tradicional do traje de *corto* para demonstrar a coerência deste personagem, ainda que os detalhes alterem ligeiramente, ele é sempre inalterável.

-Na casa de Dolores todas as personagens, à excepção de Yerma, aparecem vestidas de negro, com *peinetas* e *mantillas*<sup>12</sup> (acessórios típicos das cerimónias religiosas em Espanha). No final da cena Yerma está também coberta com um manto negro.

-A esta sequência segue-se a romaria. Ao contrário da cena anterior, aqui todas as personagens aparecem o mais colorido possível, destacando-se apenas Yerma, única que aparece totalmente vestida de negro. As roupas das mulheres obedeceram todas ao mesmo carácter trajes etnográficos de romaria, tomei como exemplo a peregrinação de Nuestra Señora del Rocío<sup>13</sup>

Para João escolhi um traje de penitente (pessoa que acompanha um passo religioso de uma determinada irmandade para pagar os seus pecados). O roxo e o dourado, cores que associo sempre com a semana santa de Jerez de la Frontera, são as da Irmandade do Cristo Nazareno.

Para ironizar o carácter sagrado e profano que estas romarias costumam aglutinar, presente nos escritos de Garcia Lorca, onde cruza as mulheres que engravidam “com outro que não seja o seu marido” atrás da ermida e as que vêm pedir ao santo para lhes fazer um milagre, queria uma representação do Diabo. Mas algo “naif” que alguém do campo pudesse fazer a título de brincadeira.

---

<sup>11</sup> Manton de Manilla-xaile de seda com franjas com bordados coloridos com motivos de flores e pássaros, tem este nome porque era trazido das Filipinas

<sup>12</sup> Peinetas pentes rectangulares com rendilhados, feitos originalmente em osso de baleia que se usavam no alto da cabeça para segurar as mantillas véus de renda tradicionalmente usados em cerimónias religiosas

<sup>13</sup> Romaria em Huelva onde vão todos os anos milhares de peregrinos

-No vídeo da festa do *cortijo*<sup>14</sup> todas as personagens aparecem com típicos trajes de sevillanas rociaras de cores variadas e os homens com trajes de *campero*. Yerma aparece de vestido curto (típico das raparigas mais novas) com rendas e *encajes de bolillos*-denunciador de famílias com algum dinheiro.

-No vídeo da “piñata”, as Marias aparecem todas vestidas de cor de vinho, lenço de trabalho na cabeça e *manton de manilla* pelas costas. Yerma aparece com uma *bata de cola* vermelha de bolas brancas de onde caem os filhos que nunca teve. Esta roupa foi eleita pela passagem da obra que fala sobre as flores murchas, ao longe este coordenado parece uma flor.

-Na obra de Yerma havia várias referências a tranças:

“Devem-nos desfazer as tranças e dar de beber da sua própria boca” –Velha Pagã

“Molhava-nos e puxava-nos as tranças”-Maria

Todas as mulheres da peça aparecem com cabelos entrançados em penteados diferentes, para tal foi necessário usar vários postigos e horas de cabeleireiro.diariamente

## **Cenografia e luz**

“Na cenografia deve usar-se sempre a fórmula menos é mais. Temos de tirar tudo o que é decorativo, ou podemos usar também outra metáfora pega numa cebola e começa a tirar-lhe as camadas, quando ela já deixou de ser uma cebola, então sabemos que tirámos demais. A cenografia de Yerma tem de ter apenas duas coisas: húmido contra seco” (Palacio,2013)

Para a cenografia decidi usar apenas fardos de palha, símbolo dos campos secos. Com esses módulos construiríamos mesas, camas, armários e o necessário a cada cena. O outro elemento era água, mas era necessário ter algum cuidado ao usá-la, especialmente num projecto onde temos pessoas a dançar. “ A cenografia não é só para o público ela tem de ser criada para os intérpretes para que eles possam habitá-la e para que não escorreguem” (idem)

Para transportar a água usámos alguidares.

Como elementos decorativos foram apenas usados: uma vara com a roupa pendurada para a cena das lavadeiras e um sacrário para a casa de Dolores.

Como acessórios foram usadas candeias, candeeiros de petróleo, crucifixos e cestos. Todos os outros elementos tornaram-se desnecessários. Para o desenho de luz queríamos criar muitos corredores de sombra; simbologia dos subterfúgios da mente de cada personagem. O ciclorama era também algo que pretendíamos usar.

---

<sup>14</sup> Cortijo-casa agrícola típica do Baixo Guadalquivir

Este processo de redução foi sendo construído, inicialmente começámos por trabalhar com mobiliário, talheres e bastantes acessórios que foram interessantes inicialmente para construir tiques de personagem e relações entre personagens e ambiência das cenas. Alguns dos exercícios foram o uso de cordas a unir João e Yerma, bem como coleiras para prender as cunhadas ao irmão. Deixámos esses acessórios mas tentámos manter a mesma tensão existente nos personagens quando estavam fisicamente presos.

Talvez condicionada pelas regras da coreografia à medida que as cenas iam sendo criadas ia desenhando vários planos do palco (ver planos em anexo E) para saber onde estavam as personagens em cada momento para não provocar desequilíbrios no palco, ou provocá-los quando dramaturgicamente era necessário. Esta forma de criar é um guião alternativo por eixos, níveis e movimentações no espaço, técnica intitulada por Rudolf Van Laban de cinesfera.

Este guião tornou-se muito útil para o desenho de luz.

### Vídeos

A ideia dos vídeos era conseguir ter registos de Yerma a dançar, para não pôr em causa todo o projecto caso estivesse medicamente impedida de o fazer. No final do projecto, os vídeos acabaram por funcionar, à excepção do vídeo do *cortijo* (14), como separadores entre sequências.

“O *manijero* era aquele que chegava ao bairro e escolhia as pessoas para ir ao campo.... Já no campo.... Não realizava trabalhos manuais e gozava de uma certa confiança com o senhorito que o encarregava de levar os melhores *cantaores* e *bailaores* para sua casa para alguma festa. Ninguém recorda haver remuneração alguma para essas festas; comia-se melhor nesse dia e ficavam com o dia livre do campo, enquanto durava a festa” (Zatania, 2008,p.132)

Assumindo que Yerma seria a melhor *bailaora* daquele campo, pusemos João como senhorito e organizamos uma festa em sua casa. Nessa festa de *cortijo* chega Vitor, pastor e amor da infância de Yerma. Este vídeo foi o primeiro a ser filmado, em Fevereiro, dado existir a limitação de não sabermos até quando poderia dançar.

Ao ler “Yerma” surgiram-me imediatamente algumas imagens, uma delas era uma espécie de piñata humana onde várias mulheres lhe batiam no ventre para que os filhos caíssem como rebuçados. Primeiramente queria representar esta cena no palco, mas tecnicamente tornava-se complicado optámos por filmar esta cena juntando-a com a cena das Marias.

“Quando começo um trabalho nunca parto do texto, o primeiro na minha cabeça é sempre uma imagem, uma fotografia”. (Yerbabuena,2013)

Outra das imagens sugerida pela obra era da citação “Não lutar braço a braço com os mares”.

Como Yerma nunca demonstra capacidade de resignação, ao longo da história, ela coser a sua boca seria a forma de demonstrar o que sentia e conseguir estar calada.

A simbologia da água estava sempre presente ao longo da obra, por repetidas vezes a personagem repetia “Quero água”, sem nunca lograr o seu propósito, surgiu-me então a ideia de filmar um vídeo onde lhe fossem enchendo um copo com água, sem que ela nunca o pudesse alcançar. Da água surgiu também a ideia de que João morresse afogado, como as plantas que não podem viver sem água, nem com demasiada água.

### **O ritmo e o espaço**

“A comunhão teatral entre o público e o autor, por intermédio dos atores, é um acordo rítmico. Na vida, nenhuma manifestação desenvolve-se numa mesma velocidade, a velocidade aumenta ou diminui. O movimento tem um começo e um fim, mas a sua metade não está no meio. Falar do movimento, do ritmo, do espaço e do tempo, é falar da vida e de seu mistério. "O espaço é a medida do tempo", disse Aristóteles.” (idem, p.)

A percepção rítmica de um espectáculo é totalmente diferente quando estamos dentro, como intérpretes ou quando estamos como espectadores. A escala tem também uma grande influência nesta percepção, quando estamos numa sala de ensaios ao estar mais perto dos intérpretes, as expressões e a dinâmica é muito mais intensa, do que quando estamos sentados na última fila no teatro, onde as subtilezas nos passam despercebidas. Em contrapartida, o desenho do conjunto ganha muito mais força à distância. Quando fizemos o ensaio técnico no teatro, primeiras vezes que estava fora da cena as personagens pareceram-me bastante mais inexpressivas do que quando estava dentro. No ensaio geral, ainda que muitos dos intérpretes estivessem a poupar energia como admitiram, a percepção rítmica era muito lenta, à excepção das danças e dos vídeos que estavam pautados por compasso rítmico flamenco. Conversámos sobre este tema e tentamos aumentar a energia e consequentemente o ritmo, mas não foi o suficiente.

“Ao lado das emoções, aliás muito difíceis de decifrar e de anotar, o ator-dançarino caracteriza-se pelas suas sensações cinestésicas, sua consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus companheiros no espaço- tempo: eis parâmetros que não têm a fragilidade das emoções e que poderíamos assinalar com maior facilidade. No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos onde a expressão emocional é sistematizada, e até mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, tanto mais elas se liberam das subtilezas psicológicas do indizível e da sugestão”. (Pavis,1996,p.58)

Interpretar e dançar, em simultâneo, é das experiências mais interessantes do ponto de vista artístico, mas também das mais arriscadas tecnicamente. Os passos e as palavras têm de estar articulados e ensaiados ao ponto da sua reprodução ser mecânica, não deixando o cérebro perdido em desenvolver acções simultâneas. É necessário equalizar o nível de voz, com a percussão feita pelos passos para que ambos sejam perceptíveis. A articulação das palavras e a respiração tem de ser controlada, para que não se limitem a um exercício de demonstração de capacidades. A nível interpretativo quando se faz esta mescla a uma velocidade rápida ajuda a enfatizar um sentimento de urgência.

Na Yerma apresentada, esta técnica foi usada duas vezes: a primeira na cena de apresentação as Marias e a segunda, novamente com as Marias, quando aparecem com o bebé. Na primeira versão como decorre a um ritmo bastante lento e não há sapateados em simultâneo, não houve problemas de maior na coordenação das acções. A segunda cena foi muito mais arriscada, dado existirem: sapateado; deslocações rápidas e objectos atirados, tudo em simultâneo.

Um jogo do movél e imóvel foi quase sempre utilizado na relação das personagens Yerma e João, onde temos sempre um deles em movimento e o outro como ponto fixo. Pondo em evidência não o detentor da acção, mas o receptor. Este jogo de forças alternado serviu para aumentar a tensão dramática.

“O movimento da dança, o gesto ainda é sempre a expressão, o corpo de "linguagem" do intérprete realizá-lo e deve haver a mesma conexão entre ele eo artista como se ele / ela estivesse entregando texto falado, ou simplesmente agindo. Deve haver algum tipo de impulso interno diálogo, emocional, imaginativa, de dentro da bailarina para que o movimento seja completo, em vez de vazio. Bons dançarinos conseguem isso naturalmente ao dançar assim como, para mim, a medida de um bom actor é seu / sua expressividade física quando não fala. O bailarino é actor e o actor é bailarino” (Greenfield, 2011)

## **Limitações da montagem do projecto**

Quando se quer fazer um projecto com vários intérpretes e uma vasta equipa técnica, contando com profissionais experientes, é expectável um orçamento alto. Ao partir para este projecto, com um orçamento nulo foi um obstáculo encontrar pessoas disponíveis. Afortunadamente, houve actores profissionais que acederam ao pedido de entrar nesta

aventura, bem como músicos e bailarinos.

Apesar da crença desta equipa no projecto, houve algumas dificuldades em coordenar disponibilidades dado a maioria dos elementos ter horários de trabalho estanques. Se por um lado foi mais fácil trabalhar as cenas por separado com diferentes intérpretes, as cenas onde era necessário ter todos os elementos no palco tornavam-se mais difíceis de coordenar em termos de calendários.

Apesar dos contactos estabelecidos não houve produtores interessados em fazer o espectáculo gratuitamente. Após alguns contactos, infrutíferos, dado não haver orçamento decidi abandonar esta procura e dedicar-me ao trabalho criativo como encenadora, optando por apresentar o espectáculo a um grupo de produtores que mais tarde o quisesse produzir.

O espaço foi uma limitação em todo este processo. Era meu desejo fazer este espectáculo num palco à italiana. Os contactos começaram com o Teatro Helena Sá e Costa, em Novembro. A produção do teatro revelou que as quotas para alunos estariam preenchidas, logo a proposta de acolhimento deveria ser feita como artista independente. Mais tarde, e devido à doença da directora de produção do teatro houve um compasso de espera. Após conversa com o substituto, o dossier tornou a ser enviado na expectativa de haver uma data de eleição.

O teatro Constantino Nery, foi também abordado para receber este projecto, em Dezembro, após a primeira resposta negativa do Teatro Helena Sá e Costa, acabaram por recusar o projecto no fim de Janeiro. O espaço do Balletatro no Porto, terceiro a ser abordado desta “saga”, em Janeiro, afirmou não ter datas disponíveis, mas ficou de confirmar a disponibilidade após a atribuição dos subsídios pontuais. Alegadamente, alguns dos espectáculos poderiam não acontecer. No final de Fevereiro, houve um *volte-face* e o Teatro Helena Sá e Costa cedeu o teatro, entre os dias 11 e 14 de Abril. Um dia de montagem e três de espectáculo.

A minha gravidez. O facto de dançar e coreografar no projecto, obrigou-me a uma grande adaptação física e acabou por conduzir o projecto, dado várias cenas serem gravadas em vídeo, fruto das incapacidades física de dançar ao nível que queria com oito meses de gravidez. Apesar dessa condicionante, ainda estava suficientemente apta para conseguir dançar e mover-me em palco. As maiores condicionantes acabaram por ser: a capacidade respiratória, bastante diminuída e os figurinos, constantemente adaptados com o aumentar do tamanho da barriga. A gravidez acabou por trazer outra condicionante ao projecto: o tempo. Todo o processo foi condensado para três meses menos do que estava previsto inicialmente.

O orçamento nulo condicionou toda a produção: acessórios, figurinos, cenografia e luz foram comportados por mim, havendo sempre uma preocupação em gastar o mínimo possível, tentando manter a estética e a qualidade do espectáculo. Muitos dos figurinos foram emprestados, outros confeccionados por mim para o espectáculo. A cenografia teve de ser comprada, assim como os acessórios usados em palco, filtros de luz e outros materiais.

A tentativa de fazer um espectáculo com intérpretes multidisciplinares familiarizados com algo tão raro, em Portugal como é o flamenco é quase uma utopia. Do *casting* feito aos músicos, onde apareceram seis músicos, apenas dois tinham conhecimento suficiente para integrar o projecto e um deles, com uma participação menor, tinha capacidade para executar o que lhe fosse pedido. No caso dos bailarinos, não havia pessoas com aptidões técnicas e capacidade interpretativa ao nível que gostaria de trabalhar, mas optei por escolher três pessoas de quem sou professora há alguns anos. Estava consciente do conhecimento que tinham e do compromisso com o projecto. Para os actores o *casting* era ligeiramente diferente, eram necessários actores com excelente ouvido, bons em movimento e com determinadas características físicas. A actriz Clara Nogueira foi a primeira pessoa a entrar no projecto, a convite pessoal.

Por” indisponibilidade de horários”, dois dos actores pertencentes ao elenco original (personagens de Vitor e Maria) abandonaram o projecto, em Fevereiro. A gestão deste percalço não foi fácil, mas acabou por funcionar a favor do projecto. Para o papel de Vitor, entrou Paulinho Oliveira e para o papel de Maria optei por fazer um desdobramento da personagem, nas três Marias e usar as bailarinas. Estes quatro intérpretes com grande capacidade de movimento levaram a possibilidade de experimentação de novos jogos teatrais a um nível superior. A falta de tempo foi o único factor adverso a esta mudança.

Quatro dias no teatro, estando um reservado à montagem e os outros três às apresentações foi um acto suicida. Dadas as condicionantes a prestação técnica foi excelente. Este contra relógio levou-nos a optar por não ter os músicos no palco, pois seria impossível orquestrar vídeos, luz, som e cenário com uma qualidade apresentável.

As limitações durante o processo não são necessariamente factores negativos, são decisões que no final podem acabar por funcionar a favor das produções.

### **Especificidades do trabalho com bailarinos, actores e músicos**

Ainda que neste exercício fosse pedido a todos os intérpretes que cantassem, dançassem e representassem, era claro que as competências não estavam desenvolvidas ao mesmo nível por todos.

Para sintetizar as diferenças, dividi os intérpretes em três grupos: músicos, actores e bailarinos.

O trabalho com os músicos é talvez o mais apurado tecnicamente. O flamenco tem regras, compassos e harmonias estudadas e documentadas. Ao dominar os códigos, a música flamenca torna-se uma equação matemática sem variáveis, todos obedecemos ao mesmo plano de trabalho. Escolhidos os *palos* podemos obter resultados mais rápidos do que em qualquer outro grupo. Cada um dos *palos* escolhidos para a personagem de Yerma levou duas semanas de ensaios com os músicos até chegar à sua versão final, sendo o resto do processo um apuramento técnico.

Os bailarinos e os músicos são os mais obsessivos com a perfeição, podem passar horas a repetir a mesma cena, sempre em busca de uma técnica cada vez mais apurada. Durante o processo, as coreografias das bailarinas foram das cenas mais repetidas, chegando a passar cinco horas ininterruptas com um trecho de três minutos.

“Posso perguntar a toda a gente o que acha sobre uma coisa mas quando eu tenho a resposta clara dentro da minha cabeça, acabo por seguir sempre com a minha ideia”.(Yerbabuena,2013)

Os actores podem passar algum tempo com a mesma cena, mas procuram descobrir coisas novas, nunca as mesmas. A partir do momento em que obtêm os mesmos resultados tornam-se avessos à repetição. A repetição levada à exaustão nos actores conduz a uma retirada de emoção. Os músicos e os bailarinos precisam da repetição para conseguirem ter emoção, são processos completamente inversos. Nos ensaios quando repetíamos por diversas vezes uma cena, os actores temiam “congelar” as expressões e o tom de voz.

Os bailarinos admitem o erro no trabalho facilmente e podem ser assinalados sem nenhum melindre, trabalhando até melhorar. Os músicos são extremamente autocríticos, os primeiros a assumirem o erro provocando alguns momentos de bloqueio, no desenrolar do trabalho. Os actores são os mais críticos com os outros, dificilmente assumem o seu próprio erro, ficam facilmente melindrados e têm algumas dificuldades em superar problemas.

Durante o processo várias vezes se interromperam ensaios para assinalar algum erro técnico com os bailarinos e seguíamos. No caso dos músicos, o ensaio parava porque os próprios afirmavam não estar a conseguir uma execução perfeita. No caso dos actores o ensaio pára,

porque eles querem assinalar os seus pares e quando são confrontados com o seu próprio erro temos de parar porque não o superam, pelo menos imediatamente.

Os bailarinos e os músicos, na sua busca pela técnica, são os menos livres a trabalhar. O trabalho com os actores pode ser extremamente gratificante, porque são os que trazem mais novidades para o trabalho e conseguem mais facilmente improvisar ou resolver uma situação ao não serem escravos de uma pauta, são menos resistentes à mudança.

Ainda que estas considerações pareçam subjectivas e sejam uma mera observação deste grupo específico de trabalho condicionam a energia na hora de montar o projecto.

## Conclusões

Ao longo destes dois anos de mestrado a minha pesquisa acabou por ser centrada em mim, acumulando as funções de intérprete e encenadora nas personagens de “Ariel” da “Tempestade” de Shakespeare, na unidade curricular de pesquisa teatral I; “Irina” de “Três Irmãs” de Tchekov, no trabalho da unidade curricular de movimento V e projecto teatral II; ou “Yerma” de Garcia Lorca Ainda que tenham existido tentativas de teste com outros intérpretes, como na encenação de “A sapateira prodigiosa”, no âmbito do trabalho da disciplina de pesquisa teatral II nunca foi possível chegar tão longe no flamenco como pretendia, dados os intérpretes não estarem tecnicamente dotados dessa linguagem.

O mesmo se aplicou a personagens como “Dr. Barbera” de Lee Beagley, trabalhada na unidade curricular de Projecto Teatral I, totalmente afastada desta pesquisa, mas que contribuiu para explorar outros campos da interpretação.

Quando parti para esta pesquisa não sabia que linguagem iria encontrar poderia ser dança-teatro, teatro musical ou opereta. A linguagem artística que obtivemos ao cruzar os diversos grupos de intérpretes foi do domínio do teatro, ainda que o espectáculo tenha sido classificado, junto do IGAC, como um espectáculo de dança e tenha momentos musicais e de vídeo.

A riqueza artística, deste espectáculo, está no detalhe da junção entre o flamenco e a dramaturgia da narrativa de Garcia Lorca. A teatralidade no flamenco é um código de signos para cada *palo*, uma história e um personagem, o flamenco não é uma mera exibição técnica de um conjunto de passos. A cada *palo* estão associados sentimentos e situações, daí existirem códigos de figurino e de luz para cada estilo. A personagem encarnada pelo *bailaor* não faz uma mímica do que se canta/conta mas é uma versão abstracta.

O casamento da dramaturgia do flamenco ao serviço da dramaturgia da peça é onde reside o trabalho. Nenhuma coreografia ou música criada para “Yerma” poderia ser trocada de lugar porque cada uma delas foi criada para ser posta em determinada cena.

## Teatro-flamenco / Flamenco

<ul style="list-style-type: none"><li>. Coerência de personagem</li><li>• Coreografia serve a narrativa</li><li>• <i>Palos</i> obedecem à dramaturgia</li><li>• Selecção de letras obedecem à linha argumental</li><li>Todos os intérpretes são personagens</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Multiplicidade de personagens</li><li>-Escolha livre de <i>palos</i> (servem técnica do <i>bailaor</i>)</li><li>-Letras servem técnica do <i>cantaor</i></li><li>-A palavra é exclusiva do <i>cantaor</i></li></ul>
---	--

Este trabalho passou despercebido junto do grande público, dado não estarem familiarizados com este tipo de manifestação cultural, sendo um risco assumido.

Neste caso passamos à subjectividade da ressonância estética que possa ter junto do público, sendo esta proporcional ao número de pessoas que assistiram.

Quanto à teatralização do flamenco tem de ser muito bem pensada nas cenas onde não está sugerida. Se, por exemplo em “Yerma”, na cena da “Romaria” seria lógico as personagens dançarem e cantarem, seria igualmente desarrazoado alguém dançar numa discussão se a coreografia não conseguisse transmitir essa emoção.

Ainda que seja mais simples partir de um universo espanhol, andaluz para teatralizar o flamenco, creio que a fórmula poderia ser aplicada a qualquer obra teatral, ainda que não fosse possível usar todos os elementos ao mesmo tempo para não se tornar demasiado etnográfico.

Os códigos de teatralização do flamenco são bastante mais simples, do que quando obedecemos a uma obra teatral.

No flamenco puro, o cenário despido, o chão de madeira são rapidamente transformados consoante a posta em cena de cada *palo*. No teatro-flamenco é necessário obedecer a uma dramaturgia imposta pela narrativa onde os códigos tradicionais flamencos são substituídos pelos que sirvam à cena teatral.

Teatralização	
<b>Flamenco</b>	<b>Teatro-flamenco</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Cenário despido</li><li>• Palco de madeira com caixa de ar</li><li>• Luz varia consoante os <i>palos</i> executados</li><li>• Músicos são colocados na parte detrás do palco</li><li>• Dimensões reduzidas ou artificialmente reduzidas com recurso a desenho de luz</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Cenário segue a dramaturgia estabelecida, obstáculo a quem dança</li><li>• Luz obedece à posta em cena teatral e não à coreografia</li><li>• Dança nem sempre é executada à boca de cena</li><li>• Coreografia tem de ocupar todo o espaço que é mais amplo</li></ul>

A partir de Yerma poderíamos criar uma multiplicidade de linguagens independentes, mas não era este o desafio. O flamenco e o teatro são artes consagradas independentemente, mas penso que juntas poderão evoluir numa nova linguagem

“Às vezes quando pedimos demasiada opinião às outras pessoas não nos serve de nada, por exemplo a carta que Dali escreveu a Lorca dizendo que o melhor que ele podia fazer era deitar fora o *Romancero Gitano*, era uma coisa que ele não tinha o direito de fazer. E depois quando Buñuel e ele, os pares intelectuais de Lorca na residência de estudantes fizeram o filme “El perro andaluz” numa alusão directa a ele foi algo muito cruel”. (Garcia, 2013)

Neste espectáculo tudo se resumia a contar uma história sobre a temática da infertilidade que continua a ser nos dias de hoje, um tabu social e uma questão de saúde física e emocional alarmante. Trabalhamos sobre uma temática universal. Esta história conseguiu ser inequivocamente contada ao público.

O objectivo primeiro é que o público se sinta tocado pela arte, independentemente da forma em que ela chega (dança, teatro, música ou vídeo). A emoção intitulada de “duende” nos meios flamencos é como Federico Garcia Lorca escreve na sua conferência “Teoría y juego del duende”, citando a Goethe um “poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica”. O *duende* também esteve presente, como constatamos com um grupo de público que chorou emocionado com esta história. Esta tornou-se pessoalmente a maior conquista: emocionar anónimos através da ficção. (<https://www.facebook.com/events/107282176130498/>)

Quando esta pesquisa começou tinha a missão de encontrar uma peça de teatro que pudesse servir o flamenco. Depois de escolha de Yerma, foi feita uma extensa pesquisa para que o

flamenco pudesse servir a narrativa teatral, passando a ser o flamenco quem servia ao teatro e não o contrário.

O flamenco é em si teatralidade porque é uma série de signos e de sensações que permitem evidenciar subtilezas do texto escrito que de outra forma passariam omissas. Quando o flamenco entra na cena realça as emoções porque é uma forma de arte universal.

Para os amantes do flamenco puro, o texto falado será considerado desnecessário. Para os amantes de um teatro das palavras, uma opção estética deste tipo pode ser considerada demasiado adornada com diversos momentos de dispersão. A equação correcta está na capacidade de dosear os momentos de cada uma das linguagens, não tornando o espectáculo numa série de redundâncias, mas sabendo enfatizar as emoções chave.

A montagem de um espectáculo que não decorre nem a nível amador, nem a nível profissional, mas a nível académico tem algumas especificidades, sendo uma delas a possibilidade de falhar, tornando a pesquisa muito mais livre.

Nesta pesquisa o flamenco obedeceu às exigências do texto o que provocou alguns lapsos de ritmo. Se em vez de partir do texto partíssemos de uma coreografia para escrever uma narrativa que resultados obteríamos?

## **Glossário**

**Bailaor/a-** definição usada para bailarinos de flamenco que os distingue dos bailarinos de outros géneros de dança

**Cantaor/a-** definição usada para cantores de flamenco usada para distingui-los de intérpretes de outros géneros musicais

**Duende-**Termo utilizado no flamenco quando um intérprete tem um desempenho excepcional em palco

**Palo-**ritmo registado numa antologia do cante flamenco

**Tocaor-**guitarrista

**Villancicos-**Cânticos populares de Natal que se cantam nas zambombas

**Zambomba-**instrumento de barro com uma vara utilizada nas festas que levam o mesmo nome e antecedem o Natal

## Referências

- Cobo, E. (2008) “La comedia flamenca”, 1ª ed; Barcelona: Ediciones Carena
- Estévez, M. (2012) “La reina del duende”; 1ªed;Barcelona,Roca Editorial
- Flamenco en tus manos (s.d.). [On-line]. Acedido em 2 de Maio de 2013. Disponível em:([http://www.flamencoentusmanos.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=646&Itemid=227](http://www.flamencoentusmanos.es/index.php?option=com_content&view=article&id=646&Itemid=227))
- Gamboa, J.M. (2011) “Una historia del flamenco” , 2ª ed; Madrid: Espasa Libro S.U.
- Gamboa, J. M., Faustino, N. (s.d.). [On-line]. *Flamenco de la A a la Z*. Acedido em 20 de Maio 2013. Disponível em:([http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia\\_flamenco/tangos\\_tientos\\_tientos.html](http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/tangos_tientos_tientos.html))
- Gómez, A. (2012) “El flamenco a la luz de Garcia Lorca” 1ªed,Sevilla, Ediciones Almuzara
- Garcia, H. (2013) Conferências Processo creativo de un espectáculo, Jerez de la Frontera
- Garcia Lorca, F. (2007) “Yerma”, 16ª ed. Madrid: Editorial Catedra
- Greenfield, D. (2011), entrevista
- Historia y palos del Flamenco (s.d.). [On-line]. Acedido em 2 de Junho 2013. Disponível em: (<http://toloxvera.galeon.com/aficiones777102.html>)
- Jarana, P. (2013) Conferências Processo creativo de un espectáculo, Jerez de la Frontera
- Lecoq, J. (1987) "Le Théâtre du geste", Paris, Ed. Bordas
- Libaneo, D. L. (2008) “Ensinando dança flamenca”,Unicamp,S.Paulo.
- Núñez, F. (2007) “Flamenco de la A a la Z”1ª ed; Madrid: Espasa Libro S.U.
- Palacio, V. (2013) Conferências Processo creativo de un espectáculo, Jerez de la Frontera
- Pavis, P. (1996) “L´analyse des spectacles”, 1ªed, Paris, Editions Natan
- Pavis, P. (2005)“Dicionário de teatro” , 2ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva
- Sasportes, J. (1979) “Trajectória da dança teatral em Portugal; 1ªed.; Amadora: Bertrand
- Yerbabuena, E. (2013) Conferências “Proceso creativo de un espectáculo”, Jerez de la Frontera
- Zatania, E. (2008) “Flamencos de gañania” una mirada al flamenco en los cortijos históricos del bajo Guadalquivir” 1ªed,Sevilla, Ediciones Giralda

## Anexos

- a)Mapa despesas/ receitas da produção
- b)Registo vídeo do espectáculo
- c)Fotos do espectáculo e de ensaios
- d)Registo página do Facebook
- e)Diploma do curso do Festival de Jerez
- f)Folha de sala do espectáculo
- g)Relatório da bilheteira do Teatro Helena Sá e Costa
- i)Cartaz
- j)Licença de representação