

NÃO TÊM OS DANÇARINOS OUVIDOS NAS PONTAS DOS PÉS?

Anotações sobre corpo e dança em *Bodas de sangue*

Marcílio de Souza Vieira¹

67

Resumo:

Trata-se de uma reflexão acerca do corpo, da dança e da literatura no filme *Bodas de Sangre*, de Carlos Saura. A concepção de corpo evidenciado nessa pesquisa parte do pensamento de Merleau-Ponty (1999), que traz uma noção de corpo como uma extensão do mundo, mergulhado numa linguagem sensível que nos possibilita compreender a nossa relação com as coisas em nosso entorno, sem que haja a diferenciação entre o sujeito que olha e o objeto percebido, abarcando, dessa maneira, todo o sensível em si – o corpo como sensível exemplar. A concepção de dança está entrelaçada com as interfaces com o cinema num hibridismo de duas formas representativas de comunicação, que pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões. O estatuto híbrido da associação entre dança e cinema permite construir um corpo fluido que tem o potencial de alterar e enriquecer nossas perspectivas artísticas/estéticas.

Palavras-chave: Cinema. Dança. Literatura.

dossiê temático:

CORPO

¹ PhD pelo Instituto de Artes da UNESP “Júlio Mesquita Filho; professor dos programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArc) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN.
E-mail: marcilio26@hotmail.com; souvyer@yahoo.com.br

[A DANÇA QUE PRECONIZA DANÇA]

O aforismo do título parafraseia uma passagem da obra-prima “Assim falou Zaratustra” de Friedrich Nietzsche (2005). Pela cadência ela põe em cena variados pontos de vista, diversos ângulos de visão, diferentes perspectivas e nos permite pensar o corpo que dança na obra cinematográfica de Carlos Saura. A frase permite ainda pensar a dança na contemporaneidade colocando esse órgão do sentido por todo o corpo, pois o dançarino/bailarino quando dança aciona não só os ouvidos, mas toda sua percepção corpórea que é estesiológica e singular em cada um que dança.

Apresentamos no texto para reflexão nosso entendimento de corpo e de dança viabilizados pelo filme “*Bodas de Sangre*” para pensar esse corpo que se faz dança e que é o corpo da estesiologia² configurado na dança flamenca sob o olhar astuto do cineasta Carlos Saura.

O conceito de corpo aqui atribuído está imbuído na Fenomenologia de Merleau-

² A estesiologia diz respeito a um corpo poroso, com orifícios, passagens; um corpo que é também a indivisão do meu corpo e dos outros corpos: tu e eu, nós (MERLEAU-PONTY, 1999). “A noção de corpo estesiológico foi produzida no contexto da reflexão de Merleau-Ponty sobre a natureza, o sensível, o esquema corporal e sua busca para ultrapassar o corpo sujeito, noção herdada das filosofias da consciência” (NÓBREGA, 2015, p. 72).

Ponty (1999) e a ideia de dança está assentada nos escritos de Louppe (1997), já o pensamento do cinema, além do filme “*Bodas de Sangre*” e sua análise estética, se pauta nos escritos de Merleau-Ponty (1996) e Badiou (2002).

Inspirado na obra de García Lorca “*Bodas de Sangre*”, Carlos Saura³ trouxe para a tela do cinema o seu homônimo em formato de dança que junto com os filmes *Carmen* (1983) e *El Amor Brujo* (1986) formam a trilogia sauriana que trata da dança flamenca. Neste estudo pretende-se lançar o olhar para o corpo e a dança no filme *Bodas de Sangre* (1981) e apresentar anotações nessas interrelações que perpassam o corpo dançante do filme, bem como algumas notas reflexivas dessa relação entre dança, cinema e literatura na obra comentada de Carlos Saura.

Cabe pontuar que é comum encontrarmos nas obras fílmicas de Saura essa relação com a dança, principalmente a flamenca e a literatura. Em *Carmen* ele faz alusões à obra original de Mérimée⁴ e em *Bodas de Sangre* a literatura de García Lorca⁵;

³ Carlos Saura (1932 -) é um dos mais renomados diretores do cinema espanhol, e, durante sua carreira, lançou diversas obras primas que dialogam com o universo da dança. Nascido em Aragon, em 1932, começou a carreira como fotógrafo. Em 1952 resolveu estudar cinema e a partir daí, não parou mais de produzir.

⁴ *Prosper Mérimée* (1803-1870) foi um historiador, arqueólogo e escritor romântico francês, célebre pelo conto *Carmen*.

⁵ Nasceu nos arredores de Granada, Espanha, no dia 15 de junho do ano de 1898 e faleceu em 1936, foi um poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola do século XX. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes da

já em *El Amor Brujo* ele se baseou no balé composto por Manuel de Falla⁶ para o libreto de *Gregorio Martínez Serra*.

Considerado por muitos críticos do cinema como um cineasta engajado, Carlos Saura é um dos maiores expoentes do cinema espanhol nas décadas de 1970 e 1980. Ele produziu inúmeros trabalhos tratando de temas diversos e versando pelo ecletismo de ideias. É a partir dos anos de 1980 que ele dialoga com a estética da dança surgindo então releituras como *Bodas de Sangre* e *Carmen*, por exemplo. Alves (2011, p. 103) diz que o filme *Bodas de Sangre* é a expressão fiel “[...] da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco” e Ribeiro (2015, p. 61) complementa que “[...] Em seu filme *Bodas de Sangre*, cujo título é o mesmo da obra de García Lorca, ora se percebe o dedilhar das castanholas, ora o choro de um lamento cigano”.

Bodas de Sangre, obra dramática de García Lorca ganhou uma roupagem dançante na cinematografia de Saura reforçada, segundo Alves (2011, p.113), pelo “[...] interesse pelos ensaios de dança que aparece em toda a Trilogia Flamenca”.

terra natal. Estudou direito, mas logo revelou interesse pela música, pintura e teatro.

⁶ Compositor espanhol interessou-se pela música espanhola, particularmente no flamenco andaluz, que se mostraria marcante em muitas de suas composições. Nasceu em 1876 e morreu em 1946. Uma das homenagens à sua memória é a *Cátedra de Música Manuel de Falla* na Faculdade de Filosofia e Letras na Universidade Complutense de Madri.

Corpo e dança são reconfigurados no filme analisado. O cineasta celebra esse corpo dançante através do flamenco que é uma manifestação artística proveniente de Andaluzia, região sul da Espanha. Mais que uma dança, o flamenco se apresenta sob uma manifestação artística mais complexa, pois

reúne canto, gestual, figurino específico, andar, falar, dançar; elementos usados por Saura e os bailarinos que participaram de *Bodas de Sangre*.

[NOTAS REFLEXIVAS SOBRE CORPO]

A compreensão de corpo nesta pesquisa afina-se com o corpo fenomenológico, um corpo próprio, aquele que tem sentidos e significados, o corpo da percepção diante dos objetos, do espaço e principalmente diante de outros corpos.

O corpo próprio do qual falamos alinha-se a celebre frase de Merleau-Ponty (1999, p. 207-208) "Mas eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo". Esse corpo do qual falamos, é em nossa compreensão o corpo apresentado por Saura em sua cinematografia, em particular, nos filmes desse cineasta que trata sobre a dança. "[...] ser corpo é estar atado a um certo mundo" ratifica Merleau-Ponty (1999, p. 205), ser corpo no processo fílmico sauriano é estar atado a uma certa dança. Não a um dançar qualquer, mas a uma dança com gestualidades e códigos próprios identificados na trilogia do artista e legitimado no texto pelo filme *Bodas de Sangre*.

Percebe-se nos corpos de *Bodas de Sangre* uma estesiologia que se apresenta com

a noção moderna de corpo vivido para atribuir a este à profundidade dos instintos, da sexualidade, da relação com o outro, ou seja, é uma trajetória que passa pelos sentidos e pelo que Merleau-Ponty (1999) denomina de sensível, sendo este o ato de sentir, o campo da sensibilidade na qual não se está para explicar o ocorrido, mas descrever a experiência vivenciada. É o espaço das sensações em que sinto e por ele no outro, sou sentido; é colocar o corpo em sensibilidade para se dar a conhecer.

O filósofo postula um corpo que é nossa condição de ser no mundo, que é recortado pela historicidade, pela subjetividade, pelos afetos, pela linguagem, pelos desejos expressos na existência sob a forma de sentidos diversos que se fazem na realidade do corpo, que nos permite desejar, respirar, pensar, sonhar, fantasiar, imaginar e viver.

O corpo se lança ao mundo das experiências, sendo ele mesmo uma experiência. Ao recolocar o sujeito na

experiência corporal, Merleau-Ponty (1999) diz que o corpo se revela na sua própria experiência com o outro, com o mundo e consigo mesmo.

Há de se crer que em *Bodas de Sangre* o corpo vivido desenvolve sua experiência como corpo em realidade, corpo vivido; embora tais corpos representem uma personagem os dançarinos/atores engajam seus corpos no fazer da experiência fílmica. Esse corpo que cria a dança e que é dançante age como um corpo expressivo possibilitado pela comunicação com o mundo, com a dança e o outro.

Lançamos um olhar poético para as cenas do filme supracitado e em nossa observação foi possível ver um corpo que é expressividade, ora é objeto, ora é sujeito da ação. Corpo de sensações, corpo que se interroga, sente e é sentido; corpo estesiológico que se lança ao mundo e está aberto as experiências desse mundo. A

sensação aqui empregada é vista a partir da Fenomenologia de Merleau-Ponty que se manifesta por meio de olhares, movimentos, gestualidades.

Pode-se dizer que em *Bodas de Sangre* o corpo é presente e imbuído de sua historicidade. Corpo que produz afeto e que por sua vez produz nossa experiência extasiante diante da ação, que faz vibrar nossa carne, que é invadido pela experiência do mundo consigo próprio e com o outro como testemunha do ato performático. É o corpo da liberdade (MERLEAU-PONTY, 1999), esta entendida como devir que aponta horizontes, corpo que pode com suas experiências ressignificada.

[NOTAS REFLEXIVAS SOBRE CINEMA, LITERATURA E DANÇA]

Merleau-Ponty (1996) afirma que o cinema nos dá a ver. A reflexão fenomenológica exercida pelo filósofo sobre o cinema descreve nossa experiência do olhar para essa imagem em movimento. Nessa experiência fazemos escolhas, damos sentido àquilo que se vê e o que é visto, nos engajamos com essa imagem, atribuímos

sentidos, damos visibilidade a obra pelo nosso sensível e pelo corpo estesiológico. O filósofo interessado na percepção e no corpo sensível ao mundo não resistiu ao cinema, pois este nos dá o movimento do corpo. O cinema, no entendimento de Lima Neto; Nóbrega (2014) nos dá a conduta, os comportamentos, as fisionomias que nos abrem um campo de

estudo sobre a expressividade do corpo de modo amplo e criativo.

Ainda sobre o cinema, Merleau-Ponty, no texto *O cinema e a nova psicologia*⁷ aponta que se faz necessário ver o conjunto, perceber com o Ser inteiro, olhar com o corpo, ter atenção ao tempo e aos ritmos e dialogar com a música e os silêncios. Esse exercício do olhar o cinema se dá no corpo e pelo corpo e, quando nos empregamos a tal empreitada do olhar, de ver o conjunto “[...] não são elementos justapostos, mas conjuntos” ou “sistemas de configurações” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 63) que vemos, sentimos. O filme, afinal de contas, é um “[...] objeto a perceber” (Idem, p. 68).

Sobre os outros aspectos, Lima Neto; Nóbrega (2014) pontuam que todos os sentidos percebem conjuntamente e o filósofo pontifica que “[...] eu percebo de uma maneira indivisa com o meu ser total, [...] eu apreendo uma única maneira de existir que fala, ao mesmo tempo, a todos os meus sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 63); no cinema é preciso ler os seus gestos e atitudes e isso se dá pelo olhar do pesquisador sobre o corpo como afirmam Lima Neto; Nóbrega (2014, p. 89) e nesse sentido, “[...] o corpo é o meio através do qual o pesquisador da imagem poderá chegar ao significado”.

Quando voltamos ao filme enquanto “objeto a perceber”, temos de nos lembrar que a percepção dele se dá do mesmo modo que a percepção sustentada pela nova psicologia – isto é, a partir da noção de conjunto – conforme assinalamos anteriormente. Ademais, ainda é preciso atentar para uma outra característica central. Para Merleau-Ponty (1996, p. 69), “o filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal [...]. O sentido de uma imagem depende, portanto, daquelas que a precedem no filme, e sua sucessão cria uma nova realidade que não é a simples soma dos elementos empregados” (itálico do autor). O filme só será bem analisado, portanto, se considerarmos o seu caráter de *forma temporal* (LIMA NETO; NÓBREGA, 2014, p. 89).

O filme, dessa forma, não deve ser olhado por nós como uma simples sequência de imagens. Exige que estejamos atentos ao tempo, aos diálogos, a música, aos silêncios, aos ritmos por ele produzidos. Esses elementos, portanto, significativos e emblemáticos, produzem no leitor uma relação de afinidades dadas pelo corpo. Assim, como bem comentado por Lima Neto; Nóbrega (2014) as imagens cinematográficas amplificam nosso olhar, alteram nossa percepção, nos tiram da paisagem comum para nos permitir ver de outras maneiras, encantados com a magia do cinema e o poder de suas imagens em movimento. Mergulhamos num universo em que histórias são contadas em um tempo e em um espaço dilatados da percepção cotidiana.

A posição do filósofo é de que o cinema coloca o espectador num estado poético e um filme, assim, “[...] não deseja

⁷ Texto escrito por Merleau-Ponty por ocasião de uma conferência no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, em 13 de março de 1945.

expressar nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 115). O importante, para o filósofo Merleau-Ponty, é que recebamos o filme como algo que, de certa forma, une corpo e espírito, estabelece um elo entre indivíduo e universo, entre o sujeito e seus semelhantes – muito mais do que um produto que nos ajuda a encontrar explicações sobre as coisas e o mundo (MERLEAU-PONTY, 1996).

Podemos considerar que a percepção de Merleau-Ponty sobre o cinema pode ser aplicada a obra de Carlos Saura, uma vez que o cineasta em seus filmes, ao tratar da dança em especial nos dá a conhecer as sensações, o corpo a estesiologia em seus não diálogos, mas em seus movimentos dançados. Pensamos que *Bodas de sangre* como poética do corpo, poética de carne, traduz o pensamento merleau-pontyano sobre o cinema.

Badiou (2002) também nos ajuda a pensar a poética do cinema sauriano. Para este filósofo, em se tratando do cinema, o pensamento é arrebatado, logo:

O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia (BADIOU, 2002, p. 103).

Para Badiou (2002) o pensamento não se apodera da ideia, mas nos convoca ao assistir a um filme a vivenciá-lo, posto que tal ideia se apresenta como uma passagem de

fuga e não de permanência. Talvez por esse motivo ele venha a dizer que a arte cinematográfica seja a arte do falso movimento. Para tanto, justifica esse pensamento com a “[...] ideia à eternidade paradoxal de uma passagem, de uma visitação”; de que o cinema não existiria sem o romance, o que a nosso ver se aproxima ao filme *Bodas de sangre* quando são convocados a narrativa ou a sombra dela e que “[...] haja personagens ou alusões a personagens”; e ainda que “[...] a temporalidade da passagem é editada” (BADIOU, 2002, p. 104-105).

A respeito dessas características apontadas por Badiou (2002) percebemos que em *Bodas de sangre* os personagens narram o filme não por palavras, mas por gestos, movimentos dançados. A fala torna-se indispensável uma vez que o movimento “diz” e pode-se ver um filme em forma de ensaio coreográfico, pode-se representar por meio da dança, sem a utilização da linguagem verbal; Saura utilizou a dança como instrumento narrativo.

Logo se descobre que o ensaio é o próprio espetáculo para o espectador do cinema. A história é narrada através da dança flamenca que reconstrói em gestos e passos ritmados a tragédia campesina de García Lorca. Não há falas, apenas a melodia e a letra das músicas cantadas servem de expressão sonora. Silêncios também ajudam a pontuar a ação dramática, assim como palmas e pisadas ritmadas. Ainda no início do filme a estrutura do ensaio permanece clara, percebendo-se nos cantos da sala os dançarinos que aguardam sua deixa para entrarem em cena. Não há cenário, apenas adereços mínimos,

indispensáveis para se contar a história (ATIK, 2005, p. 35).

A fala é percebida no filme na abertura deste quando Gades conta sua história com a dança e quando diz para o corpo de baile que não haverá pausa, mesmo que erros aconteçam. A voz narrativa se cala e a dança acontece. Outros momentos de fala se dão na articulação entre as cenas que se estabelece por intermédio dos cantores que assumem a função das vozes do texto dramático.

Sobre os personagens há no filme a transformação dos bailarinos-atores-personagens em bailarinos-atores-lorquianos para a composição da obra fílmica. Essa passagem se dá logo no início do filme quando estes estão no camarim se maquiando e quando passam para a sala de dança há essa transformação citada. Percebe-se ainda que os personagens agentes, tanto em Lorca quanto em Saura tem correspondências próprias: a mãe e o noivo, a discussão de Leonardo com a esposa, o encontro da Noiva com Leonardo, a festa de casamento, o duelo e a morte. Em Saura eles (imagem nº 01) se constituem a partir da intensidade como cada personagem-bailarino vive o ato por meio do flamenco.



Imagem nº 01. Ensaio. *Bodas de Sangre*.

Fonte: www.googleimage.com

Cita-se ainda a temporalidade da passagem que na obra fílmica de Saura é representada pelo estúdio de dança, único espaço que representa toda proposta dos diferentes cenários da peça de Lorca. Na proposição sauriana “os acontecimentos do mundo exterior não invadem o espaço, nem as paixões paralelas” (ATIK, 2005, p. 35). Restamos concordar com Atik (2005) considerando o dito por Badiou (2002) dessa passagem editada:

A música, o silêncio abrupto, o ritmo marcado pelas palmas e pela batida dos pés no tablado, a evolução dos corpos no espaço, o olhar, os gestos em câmara lenta na cena do duelo e uma *mise-en-scène* muito elaborada são os principais suportes da linguagem cinematográfica de Carlos Saura. Suportes que, mesmo num cenário desprovido de marcas espaciais, transmitem toda a carga de dramaticidade do texto lorquiano: a sexualidade exacerbada, o desejo, a paixão e a morte.

À coreografia dos corpos, soma-se a coreografia da câmera, dirigida por Teo Escamilla. Uma coreografia que se desloca lentamente, de forma circular e que se detém com extrema precisão nos

momentos de maior tensão. Há um jogo constante entre o primeiro e o segundo planos. E quando a ação dramática envolve

a maioria das personagens, a focalização panorâmica se impõe. O enquadramento das imagens institui uma relação com a posição da câmera, e a tela se transforma num espaço ficcional situado entre dois outros espaços: o espaço filmado e aquele ocupado pelo *cameraman* (ATIK, 2005, p. 35).

É preciso novamente dar voz a Badiou (2002) quando cita ainda, juízos que podem ser formados ao se assistir a um filme: o julgamento diacrítico, axiomático e indistinto. O primeiro julgamento apresenta argumentos, tenta apresentar uma singularidade a obra, “[...] Não apenas é bom, bom em seu gênero, mas é possível prever ou estabelecer alguma ideia a seu respeito (Idem, p. 109). Nesse tipo de juízo tem-se a busca pelo estilo do autor como meio de rememoração da obra fílmica. O segundo julgamento diz respeito a impureza do filme ou dos falsos movimentos do cinema; compromete-se com a força da ideia e deve ser compreendido como montagem, organização de passagem; já o terceiro é o julgamento que se referencia ao gosto. A respeito do julgamento indistinto Badiou (2002, p. 109) diz que “[...] considera o indispensável intercâmbio de opiniões, que muitas vezes tem como objeto, desde a consideração de como está o tempo até o que a vida promete ou subtrai de momentos agradáveis e precários”.

Consideramos que os juízos diacrítico e axiomático podem ser levados em consideração na cinematografia sauriana e em especial no filme supracitado uma vez que o cineasta em seu estilo traz a baila sua paixão pelo flamenco enquanto dança que se apresenta na sua obra não apenas como uma dança de tradição ou popular, mas como dança contemporânea no sentido atribuído por Louppe (1997). Para a pesquisadora tal dança contemporânea pode falar a imaginação de cada um sem passar por um discurso explicativo. Para ela, “[...] o sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que gera e que nela se gera” (LOUPPE, 1997, p. 47). Esse entendimento da historiadora de dança pode ser compreendido na obra fílmica de Carlos Saura quando instaura em sua narrativa o flamenco.

Com o flamenco de *Bodas de sangre* Saura, renova, a partir de seu olhar, a tragédia de Garcia Lorca por meio da dança e do cinema. Como já citado o cineasta não perde de vista o fio condutor das “bodas” lorquiana, no entanto reinventa, reatualiza a literatura dramática do poeta-dramaturgo espanhol. A dança conta a história e é através dela que se compreende a tragédia campesina de García Lorca. A dança e a música flamencas somadas ao olhar astuto do cineasta conduzem as cenas valorizadas pela expressão do turbilhão de emoções trabalhado na história.

Ribeiro (2015) comenta que todas as cenas do filme traduzem os acontecimentos dos atos da peça, haja vista, que elas se

realizam com base nas minúcias de detalhes. “São de fato os pequenos detalhes que conferem a tamanha beleza, brilho e o valor à essa produção cinematográfica” (idem, p. 62).

A dança na produção sauriana de *Bodas de sangre* é a poética artística que possibilita-nos perceber a dimensão da tragédia lorquiana. O cineasta não precisa apresentar ao telespectador as paisagens andaluzas; tais paisagens são apresentadas em formato de dança quando das cenas da despedida dos amantes, do casamento, da fuga da noiva com seu amante (imagem nº 02) e da procura do casal pelo noivo traído.



Imagem nº 02. Fuga dos amantes. *Bodas de Sangre*.
Fonte: www.googleimage.com

Ainda é possível essa percepção da Andaluzia nas relações entre os bailarinos, a dança e a música. Para tal compreensão recorreremos a Alves (2011, p. 156) que comenta:

[...] Gades e Saura transcendem a paisagem, eliminando seu desenho do texto, procurando, na forma exata do *ballet* dirigido pelo olho do diretor do filme, o clímax dramático da tragédia.

Resta o gesto. É ele que produz os sentidos possíveis do todo. O gesto que traduz a linguagem do texto para a linguagem do corpo. O gesto que se mostra e se faz perceber pela dança flamenca, expressiva das angústias, do dia-a-dia e da cultura da Andaluzia, cenário da tragédia lorquiana.

Bodas de Sangre de Saura apresenta um rico diálogo entre a música, a dança e a cena para recriar a peça de García Lorca. Essa produção artística, segundo Alves (2011) e Ribeiro (2015) jamais se realizaria sem a contribuição do cinema, da dança, da literatura e também da música.

Em Lorca (1977) a peça divide-se em três atos e sete quadros ou cenas, Saura em sua recriação para o cinema segue a divisão dos quadros/cenas do dramaturgo e acrescenta no início do filme o cotidiano dos atores/dançarinos com os bastidores de uma peça. Para compor a escritura dessa peça o dramaturgo partiu de uma notícia de jornal sobre um crime passional as vésperas de um casamento. Para compor seu filme Saura partiu da peça lorquiana e da corporeidade dos bailarinos liderados por Antonio Gades e Cristina Hoyos, artistas de dança espanhol. Alves (2011, p. 103) comenta que Saura “[...] exalta o próprio fazer do artista, pois ver dos bastidores é participar, é estar dentro, ver de perto”.

Cabe citar que Saura proporciona um prólogo que remete a experiência de um espectador ao entrar num teatro; no filme supracitado assistimos a transformação dos

atores/dançarinos personagens em personagens lorquianos.

Há poucos diálogos nas cenas filmadas e as falas da peça lorquiana são subtraídas do filme em que o cineasta faz uma opção pela poética dos gestos esculpidos pelos movimentos dançados. Saura concretiza seu trabalho por meio do sensível e do gesto, que na realização da obra se converte em dança e música. Tal sensível e poéticas gesticas são configurados pelas palmas, sapateados, giros e música flamenca.

Após a abertura da primeira cena que demonstra a transformação citada, o filme continua com os bailarinos utilizando-se do ballet clássico e do flamenco para contar a história do amor proibido criada por García Lorca. Saura recria a obra do dramaturgo usando como elemento central o flamenco interpretado pela companhia de Gades.

Em *Bodas de Saura* são amputados personagens, cenas e o que chama mais atenção: são subtraídos todos os diálogos criados pelo escritor espanhol. Assim, o filme *Bodas de Sangre* parte de uma peça dramática, de linguagem poética, para um filme que utiliza a dança como instrumento narrativo e abre espaço para debater a língua, a narrativa textual, como um estado de poder, um marcador de poder. [...] Ao amputar o texto, que é uma matéria de poder, o filme deixa de ser uma representação, não há atores em cena, mas bailarinos que, livres dos elementos de poder como personagens e cenas com narrativas, liberam potencialidades e novas formas de fazer emergir o centro da história que Lorca quer contar. (ALVES, 2013, p. 248-250).

Mesmo havendo essas “amputações” como comenta Alves (2013) o filme não se desassocia dos pressupostos de tragicidade⁸ encontrados na peça de Lorca. Há de se compreender também que *Bodas de Sangre* de Saura não é um filme sobre flamenco, mas um filme que utiliza essa dança para contar uma história de amor trágico como o fez Lorca na sua peça.

Alves (2011) ao comentar sobre as cenas do filme atualiza o leitor dizendo que ele começa com o nome homônimo da peça de Lorca e os nomes de seus realizadores. No momento dessa apresentação aparece uma imagem emblemática que é a fotografia do casamento (imagem nº 03) que vai se fechando num movimento de *zoom*, até focar, ao centro, os noivos, quando há o Corte da cena. O espectador é levado para a cena que mostra a preparação dos Camarins, a chegada dos bailarinos-atores-personagens, os close-ups em elementos que antecedem a cena seguinte como figurinos, maquiagem. É nessa cena que Alves (2011) comenta notar-se o interesse de Carlos Saura pelos bastidores.

⁸ A tragicidade é uma característica muito recorrente em *Bodas de Sangre*, quer na literatura de Garcia Lorca, quer no filme de Carlos Saura.



Imagem nº 03. Fotografia do casamento. *Bodas de Sangre*. Fonte: www.googleimages.com

A sequência seguinte, alude ao que Badiou (2002) chamou de temporalidade de passagem editada, apresenta Gades discorrendo sobre os motivos que o levaram a dançar, contando sua história. “Quando ele começa a falar sobre a escola de dança, a câmera volta a “caminhar” pelo elenco se preparando no camarim” (ALVES, 2011, p. 126). Há uma passagem de voz em *off*, a preparação dos músicos e um retorno a imagem do bailarino. O ponto de vista da câmera muda quando Gades começa a executar alguns movimentos frente a um espelho e a entrada do elenco na sala e o início do ensaio de alguns passos. “Todo o conjunto de cenas que mostra os bastidores apresenta bastante naturalidade, parecendo revelar, de fato, como são os bastidores e a preparação do elenco para um ensaio geral ou espetáculo” (Idem, p. 128).

As cenas seguintes mostram o início do espetáculo na sala de ensaio, as orientações do coreógrafo para o elenco, a cena da mãe com o filho/noivo, a navalha – objeto cênico

que incide na morte e uma cena de acalanto de um bebê. Alves (2011, p. 131) diz que a esta cena de acalanto,

A câmera se aproxima (*zoom*), realizando um movimento elíptico que tira de quadro os bailarinos que estão fora da cena. A mulher lança um olhar para frente, mostrando avistar algo através de uma janela e levanta-se. Ela inicia uma série de movimentos coreografados. A câmera reforça a transmissão de sentimentos com a alternância de planos detalhe, planos médios, primeiríssimo plano, sem cortes, sob o corpo e o rosto da bailarina, acompanhando os movimentos coreográficos de aproximação e afastamento. Após um afastamento em giro, a mulher retorna ao berço e a câmera se move junto com ela.

Outras sequências seguem-se a esta abordando o diálogo coreografado para *Bodas de Sangre* de Lorca. Novas cenas subsequentes mostram o sofrimento da noiva e seu amante e da impossibilidade deles viverem esse amor: “Os dois se encontram cada um em um extremo da sala e vão realizando movimentos até se encontrarem ao centro, quando há um plano sequência mostrando o encontro coreográfico dos dois” (idem, p. 134).

Há um solo da noiva que prioriza sua expressão facial e mãos, que transmitem o desespero do casamento indesejado e do amor impossível com Leonardo. Louppe (1997) diz que o solo é para o coreógrafo como um ritual de passagem e que os grandes mestres da Dança Moderna quando sentiram a necessidade de partir do zero para reinventar uma linguagem própria em dança o solo foi o

único meio de testar suas próprias descobertas.

O solo afirma a presença de um sujeito no imediato e na totalidade do seu ser em movimento. Nesse formato, o criador encontra-se com sua própria linguagem e faz do solo seu laboratório de movimento. Ele serve como um caminho de autodescoberta, o sujeito criador está contido no objeto de arte, bem como sua presença em “estado puro”, conforme comenta Louppe (1997). Nele, o intérprete está em envolvimento com a obra no momento em que esta se manifesta; é pois, o sujeito criador que se submete a regras.

Ainda na cena do solo a coreografia se intensifica com o sapateado da bailarina que reforça as emoções da trama (imagem nº 04).



Imagem nº 04. Sapateado – Solo da Noiva. *Bodas de Sangre*. Fonte: www.googleimages.com

Há uma preparação para o casamento e o retorno do elenco à cena, tudo acompanhado pela música e músicos flamencos. Depois os cumprimentos aos noivos e preparação para a fotografia do casamento. “O elenco se posiciona e congela os movimentos, a música para e a câmera se

põe estática frente à cena, dando o sentido fotográfico da imagem” (ALVES, 2011, p. 141), conforme sinaliza a imagem.

Posteriormente há uma sequência de movimentos dançados, de brindes, de abraços e chegada do amante ao casamento despertando a ira do noivo. Nova dança entre pares, olhares entrecortados da noiva e do amante, aproximação dos dois para uma contradança. Os convidados formam um semicírculo no entorno dos noivos que dançam para os convivas (imagem nº 05).



Imagem nº 05. Dança dos noivos. *Bodas de Sangre*. Fonte: www.googleimages.com

Operam-se momentos de desconfiança da noiva, da mulher de seu amante, dos convidados e a fuga da noiva que é narrada pela mulher do amante com um forte sapateado denunciando a direção da fuga.

O noivo traído, encorajado pela mãe, vai à busca do casal fugitivo. Houve-se sons de galopes de cavalo executado pelo sapateado flamenco. Os convidados esperam o retorno do noivo traído e dos traidores. Eles executam uma sequência coreográfica marcada pelo

estalar dos dedos e movimentos fortes de cabeça. Também procuram pelos amantes, o som dos galopes continuam. Os amantes fogem a cavalo que é demonstrado poeticamente por eles com movimentos que lembram o trotar desse animal.

Prepara-se a cena para o duelo que é antecedida pela perseguição do noivos, dos homens que estavam na festa ao casal de amantes. No centro da cena há o encontro da tríade de personagens (imagem nº 06), a descida dos cavalos evidenciada pelos movimentos dos pés deles e do chamado para o duelo pelo noivo marcado pela sequência de movimentos de sapateado.



Imagem nº 06. Duelo. *Bodas de Sangre*. Fonte: www.googleimages.com

O chamado do noivo é respondido pelo amante com uma sequência de sapateado. A noiva também sapateia. A cena é intensificada pela presença da música que a tensiona.

O noivo e o amante vão se aproximando enquanto executam sapateados que culminam num *cierre* concomitante do

sapateado e da música. A esta altura, os dois se encontram um frente ao outro e sacam as navalhas [...]. Ouve-se um suspiro profundo, como se os personagens estivessem tomando fôlego para o desafio.

Começa o duelo. A câmera continua posicionada ao centro e os bailarinos passam a executar os movimentos de forma bastante lenta, com o corpo assumindo a função da “câmera lenta”. Não há música, apenas o som das respirações e pés se arrastando no chão. Quando os personagens se aproximam há um corte que segue para um plano que mostra a cena por trás do noivo, de forma que é possível ver a noiva ao fundo.

A câmera passa, então, a realizar um movimento circular ao redor dos três personagens. É nesse momento que os movimentos se intensificam, mas não aceleram. As navalhas passam a ficar mais próximas dos corpos e, enquanto gira ao redor da ação, a câmera alterna entre planos detalhe dos corpos dos bailarinos e das navalhas (ALVES, 2011, p. 147-148).

O duelo em câmera lenta apresenta-se num silêncio absoluto e apenas a respiração ofegante dos artistas é ouvida. Dessa maneira, a dança incorpora a “câmera lenta”, elemento cinematográfico, para dar mais intensidade emocional à narrativa (imagem nº 07). A violência e a paixão dos personagens dançarinos transparecem na coreografia, levando-os a duelar até a morte (SOUZA, 2005).



Imagem nº 07. Duelo. *Bodas de Sangre*.
Fonte: www.googleimages.com

O desfecho da cena se dá com o ferimento mortal dos personagens que estavam duelando. Ouvem-se palmas e a intensificação destas que caracterizam a morte dos dois que caem vagarosamente na mesma lógica da câmera lenta. A cena finaliza com o desespero da noiva diante da morte do amor não correspondido e do amor não vivido (imagem nº 08). “Na cena final, a nódoa de sangue sobre o vestido da noiva refletida no espelho reveste-se de um duplo significado: a noiva perde a honra sem perder a virgindade” (ATIK, 2005, p.36).



Imagem nº 08. Fim do Duelo. *Bodas de Sangre*.
Fonte: www.googleimages.com

Cabe pontuar a literatura dramática de Lorca para uma compreensão das cenas do filme *Bodas de Sangre* de Saura. Na peça homônima ao filme a tragicidade é recorrente assim como se apresenta no filme. A poética dramática e literária é eivada de forte influência à cultura cigana. É preciso dizer que *Bodas de Sangre* faz parte da trilogia constituída por “*Yerma*” e “*A casa de Bernarda Alba*”.

Conforme nos lembra Castro Filho (2007, p. 20) há consenso em todas as instâncias dramático/literárias, quando se coloca em discussão o valor e tamanha criatividade de Federico García Lorca “como poeta, historicamente equiparado, em qualidade literária”, a escritores “conterrâneos como Lope de Vega, Valle-Inclán, Calderón de la Barca e, claro, Miguel de Cervantes”. Alguns estudiosos erroneamente, questionam as peças de García Lorca, enfatizando mais a carga poética de seus textos, deixando passar despercebido a tamanha engenhosidade e criatividade do dramaturgo como autor dramático. García Lorca sempre será lembrado por sua criatividade não só artística, como literária. Suas obras teatrais revelam engenhosamente a teatralidade e a tragicidade de um modo extremamente realista, até mesmo quando a ficção se faz presente. Em detrimento das proposições já realizadas, não pode deixar de chamar atenção a grandiosidade de García Lorca enquanto poeta e dramaturgo (RIBEIRO, 2015, p. 57).

Ressaltamos que a obra de Garcia Lorca, no que diz respeito a tragicidade, surge a partir de situações reais marcadas pela ocorrência do trágico. Lembramos que a criação de *Bodas de Sangre* parte de uma notícia de jornal sobre um crime passional. Na

peça o poeta dramaturgo apresenta uma boda frustrada e que expressa costumes locais e uma sociedade que o escritor se preocupou em retratar como arcaica não apenas em *Bodas*, mas em suas outras duas peças que completam a trilogia rural: *Yerma* e *Casa de Bernarda Alba*.

Acima da veracidade dos fatos, *Bodas de Sangue* é uma expressão dramática da Andaluzia de García Lorca, do sul rural da Espanha do início do século XX, que ainda nos anos de 1920, apresentava-se como uma das culturas mais antigas da Europa. Assim, na peça de Lorca pode-se notar a presença das tradições arcaicas no jugo da sociedade e sua ordem preestabelecida, no amor impossível, na frustração, no desejo, no destino que domina a vontade dos personagens entrelaçados na obra presidida pela cerimônia da boda e da morte (ALVES, 2003, p. 240).

Alves (2013) dirá que as obras do poeta dramaturgo, no que concerne ao trágico, constituíram um tipo de criação que remete muito mais aos instintos do que às racionalidades e para esse argumento espelha-se no livro *García Lorca y la tragédia española* de Ricardo Doménech para a sua afirmação. A referida autora acrescenta que os detalhes, os temas e os simbolismos lorquianos criariam uma identificação teatro-rito. “E essa identificação é um sinal para compreender a grande importância que a dança adquire, não apenas como recurso cênico, mas como expressão, em *Bodas de Sangue*” (Idem, p. 241). A dança, dessa forma, é conteúdo dramático na peça de Lorca.

Prosa e poesia se tornam fundamental na obra lorquiana, pois, segundo Lorca apud Martín (1988, p. 193) “[...] a prosa livre e dura pode alcançar altas hierarquias expressivas, permitindo-nos um desembaraço impossível de conseguir dentro do rigor métrico]], e sobre a poesia, - vinda em boa hora a poesia naqueles momentos que a disposição e o frenesi do tema o exijam. Mas nunca em outro momento [...]”.||Assim, música, poesia, símbolos que se configuram como elementos cênicos, cantos populares, ambientação trágica aludindo-se ao ambiente rural da Andaluzia compunham a poética cênica de Lorca evidenciada, em especial, em suas *Bodas de Sangre*.

Também se faz citar que em *Bodas de Sangre* evidencia-se uma carnalidade, uma sexualidade exacerbada amparada pela paixão e pela violência, a angústia e os desencontros amorosos.

Assim como identificado no filme de Saura, a peça lorquiana se inicia com a sugestão da violência (sangue e morte) com o diálogo inicial da mãe e do filho e a presença da navalha como símbolo, elemento cênico. Tal elemento cênico é o disparador dessa violência quando a mãe recorda a perda do marido e de outro filho. “O medo de perder seu único filho, que mantém o seu elo com a terra, leva-a a transferir seu ódio dos assassinos para os objetos letais: navalhas e facas” (ATIK, 2005, p. 32).

Ainda nesse viés da violência e da paixão, Lorca apresenta em sua peça o ciúme

sentido por Leonardo ao saber que sua amada casará com outro. O fio da tragédia ganha intensidade. Aqui também nota-se a reação da mãe ao saber que seu filho/noivo desposará uma moça que fora noiva do filho do assassino de seus entes queridos. A paixão é assinalada no encontro da noiva com Leonardo ocorrido antes da cerimônia de casamento. Prenuncia-se o desencontro desse casal, mas também a carnalidade e a sexualidade. Opera-se a angústia da noiva por estar casando com outro que não o seu amado Leonardo, mesmo assim, as bodas são anunciadas e celebradas, a festa de casamento se realiza e “[...] as ações dramáticas [...] reiteram de forma mais intensa os elementos trágicos anteriores” (ATIK, 2005, p. 33).

Novo desencontro (entre o noivo e a noiva) operado pelo desaparecimento da prometida que vai a busca de sua paixão. Tensão e apreensão cedem lugar ao clima de festa e a mulher de Leonardo anuncia a fuga da nubente com seu marido. Começa a caçada pelo casal de traidor sinalizando mais uma vez a violência transmitida pela música, pelo coro, pela busca.

A busca é feita no bosque e três lenhadores a guisa de coro trágico comentam a fuga da noiva e Leonardo como algo inevitável. Aparecem a Lua e a Morte que personificam a fatalidade. “Ambas sedentas de sangue. A Lua iluminará o caminho do Noivo e a Morte guiará seus passos para encontrar os fugitivos” (LORCA, 1977, p. XXI). Tais figuras

encarnam as frustrações do amor interrompido da Noiva e Leonardo.

A peça finaliza com a morte do amante e do marido operando a angústia na noiva, sua culpa e seu amor insatisfeito num diálogo entre sogra e nora. A primeira avança sobre a segunda demonstrando sua força e poder e a segunda, se explica, contesta, exaltando sua paixão em detrimento dos valores de honra e de procriação. A concretude da morte se estabelece no diálogo da mãe e da noiva.

Paixão e morte, encontro e desencontros, honra e sangue, dança e música são temáticas discutidas tanto na peça de Lorca quanto no filme de Saura instaurando pontos de tensão e aproximação, desencadeando reações ora díspares, ora equivalentes na literatura dramática lorquiana e na filmografia sauriana.

Ao se utilizar da complexidade e profundidade de *Bodas de Sangre* de Lorca, Saura utilizou a dança como instrumento narrativo no filme homônimo para criar sua obra. Movimentos dançados, gestos, silêncios, música são elementos encontrados pelo cineasta para representar o que, na obra lorquiana, é expresso pela linguagem verbal. Assim, como clarifica Alves (2011) a obra de Saura apresenta um novo musical, num novo contexto, com novos temas, novas danças, novas formas de interação entre dança e imagem.

Relações se fizeram entre dança, literatura e cinema vinculadas ao corpo em

movimento. Corpo que na obra fílmica de Saura apresenta-se com a dança flamenca sem a necessidade da fala para narrar a história de Lorca. Corpo que necessitou da literatura do poeta dramaturgo espanhol para expressar-se como corpo dançante no cinema sauriano.

[REFERÊNCIAS]

- ALVES, Marcela Loureiro. **“Bodas de Sangue”, de Carlos Saura: releitura do musical clássico**. São Paulo: [s.n.], 2011. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2011.
- ALVES, Syntia. As bodas de sangue de García Lorca e Carlos Saura. **Revista Ecos**, vol.15, Ano X, nº 02, 2013.
- ATIK, Maria Luiza Guarnieri. Releituras de Bodas de Sangue de Federico García Lorca. **Todas as letras H**, ano 7, n. 2, 2005.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LIMA NETO, Avelino A.; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. **HOLOS**, Ano 30, Vol. 5, 2014.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- LORCA, Frederico Garcia. **Bodas de sangue**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- MARTÍN, Eutimio. **Federico García Lorca – Antología Comentada**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: MERLEAU-PONTY. **Sens et non sens**. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 2003. P. 101-118.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Clarinet, 2005.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN Editora, 2015.

RIBEIRO, Roney Jesus. Teatralidade, performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*: Uma releitura de Carlos Saura a partir do teatro de Federico García Lorca. *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, V. 5, N. 9, Dezembro de 2015.

SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar*: O gênero musical no cinema. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes da UFMG, Minas Gerais, 2005, 307 fol.

AVEZ-VOUS ENTENDU LES DANSEURS LA POINTE DES PIEDS? Remarques sur le corps et la danse dans *Bodas de Sangre*

Resumé:

Il est une réflexion sur le corps, la danse et de la littérature dans le film *Bodas de Sangre* du Carlos Saura. Le corps de la conception représentée dans cette partie de la recherche de Merleau-Ponty (1999), qui apporte une notion de corps comme une extension du monde plongé dans une langue sensible qui nous permet de comprendre notre relation avec les choses dans notre environnement sans il y a une distinction entre le sujet qui regarde et l'objet perçu, couvrant ainsi toute la même logique - le corps de copie comme sensibles. La conception de la danse se confond avec les interfaces au cinéma dans un hybride de deux formes représentatives de la communication, qui peut et doit utiliser la richesse de ses possibilités matérielles d'expression pour construire des récits, des discours, des pensées et des réflexions. Le statut hybride de l'association entre la danse et le cinéma permet la construction d'un fluide corporel qui a le potentiel de changer et d'enrichir nos perspectives artistiques/esthétiques. Le texte vise à refléter sous la forme de notes de réflexion de l'organisme de la compréhension, le cinéma, la littérature et la danse dans *Bodas de Sangre*. Il est basé sur la phénoménologie comme une approche méthodologique; pour la production des données de recherche a utilisé la technique de description des phénomènes.

Mots-clés: Cinéma. Danse. Littérature.

