

O trágico e o dramático em “Bodas de Sangue”: do teatro de Federico García Lorca ao musical de Carlos Saura

The tragic and the dramatic in “Bodas de Sangue”: theater of Federico García Lorca to musical of Carlos Saura

Roney Jesus Ribeiro
USC

Resumo: O trágico e o dramático estão muito presentes em Bodas de Sague. Tal obra do gênero dramático foi escrita pelo poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Neste artigo proporemos um breve “olhar” sobre o dramático, o gesto e o musical a partir de um estudo analítico, para identificar a construção da dimensão trágica da peça em Bodas de Sangue de García Lorca na perspectiva de Carlos Saura. A fim de realizar boas discussões em torno de Bodas de Sangue de García Lorca e a versão em forma de musical, sob a direção de Carlos Saura, passaremos pela definição do trágico moderno, e depois discutiremos um pouco em torno da câmera e do gesto em Bodas de Sangue na perspectiva de Saura e García Lorca. Para realizar as discussões em torno dos temas propostos será necessário consultar as pesquisas de Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), dentre outros que se fizerem necessários.

Palavras-chave: Bodas de Sangue, o trágico, o dramático, García Lorca, Carlos Saura.

Abstract: *The tragic and Dramatic are very present in Bodas de Sangue. Such dramatic genre work was written by the Spanish poet and playwright by Federico García Lorca. In this article we propose a brief "look" about the dramatic, the gesture and the musical from an analytical study to identify the construction of the tragic dimension of the piece in Bodas de Sangue of García Lorca in the perspective of Carlos Saura. In order to achieve good discussions around García Lorca's Bodas de Sangue and the version in the form of musical, directed by Carlos Saura, we pass by the definition of the modern tragic, and then we'll discuss a little around the camera and gesture in Bodas de Sangue in the perspective of Saura and García Lorca. To perform the discussions around the proposed themes will be necessary to consult the research of Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999) among others that may be necessary.*

Keywords: *Bodas de Sangue, the tragic, the dramatic, García Lorca, Carlos Saura.*

Introdução

É inegável que a tragicidade acompanhe *Bodas de Sague*, obra do gênero dramático do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Sendo assim, neste artigo apresentaremos um breve “olhar” sobre o dramático e o musical para identificar a construção da dimensão trágica em *Bodas de Sangue*. Para alcançar o que esperamos, exploraremos a obra original de García Lorca, cujo nome mencionamos anteriormente e a versão em forma de musical, sob a direção do cineasta Carlos Saura.

Neste estudo, como aludimos brevemente já, trataremos das representações do trágico e do dramático em “*Bodas de Sangue*”, realizando um estudo crítico e analítico a partir do teatro lorquiano e a performance musical na dança flamenca de Carlos Saura. Para chegar aos resultados esperados lançamos como questões norteadoras as seguintes argumentações: o que é trágico moderno? Em sem tratando de “câmera e gesto” em *Bodas de Sangue* na perspectiva de Saura e García Lorca, que diálogo podemos traçar? Como se constitui a releitura de *Bodas de Sangue* na produção de Saura e Gades?

Em consideração às relações do trágico e do dramático que perpassam em *Bodas de Sangue*, tanto na versão dramática de García Lorca, quanto no de musical do cineasta Saura, será fundamental nos apoiarmos a estudos de pesquisadores e teóricos como Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), dentre outros que se fizerem necessários, para enriquecer as pontuações aqui a serem realizadas. Proporemos neste artigo além das pontuações analíticas e críticas, uma reflexão sobre o trágico e o dramático em *Bodas de Sangue*, a partir da visão de Lorca e de Saura.

O trágico moderno: breves reflexões

A arte surge como uma forma de necessidade social e a ciência estética vai modernizando a forma de entender e perceber a arte. Nietzsche em seu livro “*O nascimento da tragédia*” faz referência sobre o quanto é importante compreender não só nascimento, mas também a evolução da arte a partir da duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, que podem ser entendido como dois impulsos artísticos. “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* (...)” “da mesma maneira como a procriação

depende da dualidade dos sexos (...)", (NIETZSCHE, 1999, p.27). Assim compreendemos que é nessa dualidade que a arte se ascende e certamente essa reflexão possibilitar perceber a modernização da tragédia.

A fusão dos impulsos artísticos do *apolíneo* e o *dionisíaco*, embora sendo dois opostos, trás a luz da ciência estética um grande acontecimento. Azeredo (2008, p. 276) acrescenta que "a maior criação se dá somente no momento em que tais impulsos se encontram ou se entrelaçam. Como ápice dessas produções tem-se a tragédia Ática que não é nem só apolínea, nem só dionisíaca, mas resultante de ambos os impulsos".

O que Nietzsche, (1999, p.27), logo dirá que "(...) através de um miraculoso ato metafísico da 'vontade' helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia Ática". De fato é essa dualidade expressa em linhas anteriores que nos remetemos ao desenvolvimento e evolução da arte grega e a Tragédia Ática. Não nos apetece aprofunda em tal discussão, pois nossa intenção neste discurso se localiza na ideia de mostrar que tais proposições foram importantes para a evolução da tragédia, possibilitando assim sua modernização.

Conforme Borges Junior (2010, p. 01), em estudos sobre as representações da "tragédia moderna" Hauser (1965) "aponta, como substancial diferença entre esta", a tragédia moderna e a clássica, "o entendimento do "trágico", o "mythos" aristotélico". Ainda em reflexão, Borges Junior (2010, p. 01) *apud* Gerd A. Bornheim (1969), que na tragédia grega a intervenção do divino se dá a partir das representações do oráculo, que por sua vez, introduz a ideia do elemento trágico, ou seja, "o impedimento de caráter sobrenatural que mostra ao homem sua impotência e pequenez ante um destino que se levanta inexorável e absoluto".

No entanto, o que podemos concluir com as discussões tecidas aqui na expectativa de tentar definir brevemente o fator 'trágico' na modernidade é que na tragédia moderna "o trágico" não é considerado "de procedência divina" porque não se impõe ao homem como um castigo; "antes, está dentro da alma humana, é parte de sua constituição, como uma enfermidade congênita". O homem então vai guardar em seu íntimo aquilo que possibilitará a destruição de seu próprio ser, uma vez que se desperta o "íntimo inimigo" é o que ressalta Gerd A. Bornheim (1969).

O teatro de Federico García Lorca: Breves intuições trágicas

Federico García Lorca (1898-1936)¹ foi um importante poeta e dramaturgo espanhol. Boa parte de sua produção é dedicada aos temas ligados às suas origens andaluzes. Seu texto tem como forte influência a cultura cigana. A obra que nos propomos a analisar neste estudo, cujo nome é *Bodas de Sangue*² é uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “*Yerma e A casa de Bernarda Alba*”.

Sempre que se põe em discurso a obra de Lorca há-se o consenso em relação à tamanha criatividade do autor espanhol “como poeta, historicamente equiparado, em qualidade literária, a conterrâneos como Lope de Vega, Valle-Inclán, Calderón de la Barca e, claro, Miguel de Cervantes” (CASTRO FILHO, 2007, p. 20). No entanto, às vezes se questiona muito suas peças, tendo como ponto de vista a carga poética de seus textos e acabam deixando passar despercebida a engenhosidade do dramaturgo como autor dramático.

Quando se trata de criatividade artística e literária, inevitavelmente um importante escritor como Lorca será posto em questionamento com grande frequência. No entanto, o que se deve levar em consideração é sua grandiosidade enquanto poeta e dramaturgo. Acredita-se que o teatro e a poesia por mais correlatos que pareçam ser tais poéticas se completam em sua integralidade. Sendo assim, conforme nos ressalta o próprio García Lorca (2004, v. I, p. 11) o teatro é “a poesia que se levanta do livro e se faz humana”. A partir de tal posicionamento nos parece ser possível abordar a obra deste memorável autor espanhol sem ter que nos esbarrarmos em tais constantes de ter de ficar criando definições mais para o valor poético e para o teatral.

Lorca em seu percurso como dramaturgo produziu muitas peças de grande prestígio, mas aqui centraremos nossas reflexões sobre *Bodas de Sangue*. Isso se dá dado ao fato de percebermos em tal obra marcas da tragédia. Conforme acrescenta García Lorca (2004, v. III, p. 93) *Bodas de Sague* compõe a primeira parte da “trilogia dramática da terra espanhola”, de um projeto artístico inacabado, com o qual García Lorca (1973) propunha a realizar uma visita, ou melhor, uma viagem no solo trágico grego, na perspectiva de “dar a luz a tragédia soterrada”. Não pode esquecer que a ideia da obra não surgiu a esmo. García Lorca escreveu *Bodas de Sangue* após ler no jornal madrilenho ABC uma trágica notícia que certamente foi ponto decisivo para despertar sua atenção, sobre “um assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em

¹Federico García Lorca 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. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes da terra natal. Estudou direito, mas logo revelou interesse pela música, pintura e teatro.

² É uma peça de teatro, pertencente à trilogia formada por *Yerma e A Casa de Bernarda Alba*.

região rural próxima à cidade andaluza de Níjar” (GIBSON apud CASTRO FILHO, 2007, p.58-59).

Conforme nos esclarece Szondi (2001, p. 27) “a perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte.” Já para Castro Filho (2007), ressalta por meio de seus estudos críticos em torno do trágico e o dramático que na perspectiva lorquiana há uma questão de fundo ético e social versus às questões existenciais. Sendo assim em *Bodas de Sangue* passamos a verificar que:

García Lorca, ele próprio, procura delimitar as fronteiras entre o tratamento trágico e a configuração dramática em seu teatro, de maneira que o drama englobaria questões de fundo ético e social, ao passo que a tragédia, segundo suas modernas possibilidades, daria conta de questões existenciais mais intimamente ligadas à natureza arquetípica do humano. (CASTRO FILHO, 2007, p. 49).

Não nos resta a pensar em muitas variáveis de um amor que leva ao assassinato, mas em se tratando de *Bodas de Sangue* “o propósito desta representação é demonstrar a acidentalidade do amor,” que por sua vez “pode dar-se à margem da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, pôr em evidência a mentira profunda das convenções do teatro burguês, que é também a mentira da sociedade que o sustenta” (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 13). Tendo como referência as proposições de García Lorca (2004), atingimos a reflexão de que:

A tragédia e o teatro estimulariam, assim, o prazer do excesso, da não conservação de si e do que já está estabelecido, insuflando o gosto pela experimentação radical e violenta das aventuras a que podem levar uma ideia ou pulsão levadas a suas últimas consequências (FERRAZ, 2002, p. 238-239).

Portanto, a partir dos discursos apresentados por Castro Filho (2007, p. 49), pode-se pensar que não só em *Yerma*, mas também em *Bodas de Sangue* funcionam com resultado, ou mesmo “a culminância de um processo de delimitação lorquiano em torno da tragicidade” como uma matéria específica do teatro por excelência. Tais proposições “nos dá uma ideia extraordinária do nível intelectual de um povo” (ARTAUD, 1999, p. 59).

A obra de Carlos Saura e a Trilogia Flamenca

Como se sabe Carlos Saura (1932)³ é considerado um dos maiores expoentes do cinema espanhol nas décadas de 70 e 80. É um cineasta engajado, tendo em seu percurso profissional tratado de diversos temas, mas no período da ditadura Saura trabalhava basicamente com temas

³Nasceu em Huesca, no dia 04 de janeiro de 1932, estudou engenharia industrial. Iniciou a carreira no cinema trabalhando como fotógrafo. - Trabalhou como ator em dois filmes, "El Píspito" (1959) e "El Cochecito" (1960). Hoje é um renomado cineasta e roteirista espanhol. Também nutre grande interesse pela dança e outras modalidades artísticas.

de essencial teor político. Nota-se que após a morte do ditador Franco, ocorrida no ano de 1975, que Saura torna seu modo de trabalho mais eclético e passa a trabalhar com tema de cunho mais artístico, cultural e social. Conforme nos esclarece Alves (2011, p.107) “No período da ditadura espanhola de Franco o cineasta buscou metáforas diversas para compor seus filmes sem que fossem barrados pela censura local”.

Saura teve como sua morada os palcos, e sob a pressão do medo e da opressão teve de viver por certo tempo em Barcelona, Madrid e Valência. A maior parte de seus filmes transparecem o horror que sentia ao pensar em guerras e forte sensação de melancolia que essas ocasiões lhe causavam. Após a ditadura abaixar a guarda com relação à censura cultural, conforme ressalta Alves (2011) “na década de 80, elabora uma estética própria, marcante de sua obra, que dialoga com a luz, com a dança, com a câmera”, (p. 107). Trabalhou em inúmeras produções cinematográficas.

Certamente as obras do diretor e cineasta Carlos Saura é uma homenagem e também uma representação da cultura espanhola. Nota-se nos filmes de Saura uma forte declaração de amor a cultura e a tradição espanhola, tendo em vista que, em seu filme ora se percebe o dedilhar das castanholas, ora o choro de um lamento cigano. Conforme ressalta Alves (2011, p. 103) Bodas de Sangue na perspectiva de Carlos Saura pode ser entendida como “a expressão da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco”. É com a expressão da arte, da emoção, dos gestos e da cena que Bodas de Sangue de García Lorca ganha uma nova vida. É com base nesta ideia que nos ressalta Alves (2011) que:

Em “Bodas de Sangue”, uma companhia de dança ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca. Na história de García Lorca, uma jovem camponesa foge com seu amante no dia em que se casara com outro homem. O marido, então, vai atrás dos amantes para limpar sua honra (ALVES, 2011, p.12-13).

Carlos Saura ainda que não quisesse realizar uma obra que funcionasse como uma releitura do drama de García Lorca acabou sendo envolvido pelas experimentações que fez a convite do produtor espanhol Emiliano Piedra (1931 - 1991). “O interesse pelos ensaios de dança aparece em toda a Trilogia Flamenca, - e também em “Tango” (1998) - funcionando, no cinema, como metalinguagem, como se os bastidores fossem o lugar privilegiado para assistir ao espetáculo”. Evidentemente, dessa forma, “Saura exalta o próprio fazer do artista, pois ver dos bastidores é participar, é estar dentro, ver de perto”. (ALVES, 2011, p.113).

A companhia de dança que ensaia Bodas de Sangue é dirigida por Antonio Gades, que realiza ensaio geral. O filme de Gades dar vidas de modo muito realístico ao drama lorquiano por

meio da dança, e nesse momento “a vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa”. E por meio de elementos como “as formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente”. O espetáculo está montado e após todos os planejamento e ensaio o filme vai se realizando. Assim não restam dúvidas de que “aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores se torna um espetáculo à parte que faz uso das estratégias cinematográficas para narrar uma história sem diálogos, apenas com música, dança e sentimento”. (SOUZA, 2005, p. 264).

Como esclarece Souza (2005, p. 264) por meio de seus estudos que “a originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia”. Mas quando o ensaio de fato começa, concretiza-se a certeza de que o filme vai se transformando na verdadeira história de Bodas de Sangue. Todas as cenas se traduzem nos momentos de cada acontecimento da peça. Todas as cenas são realizadas em minúcias de detalhes, e são esses pequenos detalhes que conferem beleza, brilho e valor à produção de Saura e Gades.

Bodas de Sangue: um diálogo entre a câmera e o gesto

Ao trazer a peça teatral Bodas de Sangue para um estudo crítico e analítico, realizando um contra ponto com o musical de Carlos Saura. Tal musical, pode ser entendido como um espetáculo que se configura numa verdadeira produção cinematográfica. Essas obras, possibilitam-nos, um breve estudo sobre as relações entre as poéticas da visualidade⁴ (texto e imagem) em Bodas de Sangue. Certamente desta forma, tentaremos ampliar uma análise das duas obras escolhidas para este estudo, enfatizando não só as semelhanças como também a diferenças entre ambas a partir das categorias do trágico e do dramático. Para realizar as análises no interior de Bodas de Sangue de Federico García Lorca, e a releitura produzida por Carlos Saura será necessário levar em consideração não somente a estrutura das obras, como demais elementos de tamanha importância. Conforme acrescenta Todorov (2010):

A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre o material, forma e conteúdo. (TODOROV, 2010, p. 3).

Antes de traçar uma análise em torno da produção artística em Bodas de Sangue, entendemos a importância de nos pautar basicamente em algumas ideias do crítico Omar

⁴Entendemos como ‘Poéticas da Visualidade’ neste estudo, as relações de possibilidades de estudos entre texto e imagens, som e gestos.

Calabrese (1988) que ressalva que “pormenor” e “fragmentos”, sinônimos do termo “parte” pode ser considerado um sistema que se constitui nas polaridades parte/ todo. Tal sistema constitui categorias tanto para construção, elaboração e também análise das obras de arte. Conforme o teórico comentado

[...] a análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é, não só comum, como também materialmente evidente (pensamos em todos os pormenores que a história da arte nos mostra, ou em todos os fragmentos que a arqueologia utiliza). E, novamente, de um ponto de vista criativo, é muito frequente os artistas contemporâneos precederem ao fabrico de obras-pormenor ou de obras fragmento. As novas tecnologias, enfim, propõem-nos hoje maneiras renovadas de entender o pormenor e o fragmento, sobretudo no seio dos meios de comunicação. (CALABRESE, 1988, p. 84).

A obra é entendida como um sistema dotado de conteúdos que nem sempre estão evidentes, ou seja, tais conteúdos podem estar ocultos, assim como acrescenta Alves (2011, p. 154) “cada porção é remetida ao significado global, e produz sentido a mais níveis, segundo o sistema de relações pelo qual estas se integram com as outras”. “Na prática analítica do pormenor, há uma tendência para sobre avaliar o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema: o detalhe é então, por assim dizer, excepcionalizado”, é o que esclarece (CALABRESE, 1988 apud ALVES, 2011, p. 154).

A relação entre texto e imagem é um sistema que se concretiza, ou seja, o texto se transforma numa ação imagética. O texto de “Bodas de Sangue” de García Lorca carrega em sua essência uma carga literária de grande importância. Tal característica visualmente se expande quando as relações imagéticas presente em Bodas de Sangue, a releitura, se convertem no espetáculo incarnado no musical de Carlos Saura. Essa relação, nos faz perceber a importância que tais poéticas das visualidades tem uma para outras, sem que nenhuma anule, ou supere a outra.

Antes mesmo de ver a releitura de Bodas de Sangue como um produto cinematográfico, a produção em discurso pode ser vista como um “espetáculo, o ensaio de um espetáculo que se converte no próprio filme”. (ALVES, 2011, p. 152). É importante se levar em conta que a dança na produção de Saura além de assumir uma forma múltipla desvela forte representação de detalhes interiores e exteriores no percurso da evolução histórica e produção das artes. Sendo assim Alves (2011) fazendo referência à poética Lorquiana, acrescenta que, em Bodas de Sangue na perspectiva de Saura “a paisagem interior da Andaluzia apenas se vislumbra. E a exterior, jamais” (p.152). Nesse cenário o clímax do cenário trágico é revelado por meio do ballet, no momento em que bailarinos e coreógrafos entram e cena com sua sincronia. Sendo assim:

(...) 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. (ALVES, 2011, p.152).

Na junção das mímicas, os movimentos e os gestos agrupados harmonicamente surge o filme de Saura. São esses elementos que dão sentido real ao filme que remete à Bodas de Sangue, história narrada por García Lorca. Neste contexto se percebe uma tentativa conjunta de Gades e Saura para criar um cenário onde a ideia de drama e tragédia se construa sem perder sua essência. Que o filme/musical não esgote as possibilidades de análise do fato trágico contido no interior da obra original escrito por García Lorca. A ideia é dar a mesma vida que García Lorca dar na peça Bodas Sangue, ou seja, fazer uma releitura a altura da obra original. Para isso, Gades e Saura constroem uma produção que dialoga com “transcrição lírica e dramática, em que várias linguagens se digladiam para construir a linguagem universal do grito coletivo, da grande tragédia” (ALVES, 2011, p. 153).

No cenário construído por Saura e Gades em sua releitura de Bodas de Sangue, os detalhes de pormenores se constitui harmonicamente dando maior expressividade à obra. Com os elementos constituídos nos detalhes dos pormenores se fundem e em detrimento disso pode-se realizar uma observação dialógica entre o filme e o conceito de diálogo/encontro esboçado por Deleuze (1998) em seus estudos filosóficos. Deleuze (1998) apud Alves (2011, p. 153), “os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas. Os devires são o que há de mais imperceptível. São atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo”. E estilo, todavia, para Deleuze (1998) seria:

[...] a propriedade daqueles de quem habitualmente se diz <<não têm estilo...>>. Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Um estilo é conseguir gaguejar na sua própria língua. Não ser gago nas suas palavras, mas ser gago na própria linguagem. Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. (DELEUZE, 1998, p.14).

O estilo neste contexto é um elemento de grande importância. É com base nessa importância que Saura e Gades tentam construir uma obra capaz de seguir de encontro ao pensamento deleuziano sobre o ‘estilo’. A ideia de produzir uma obra que propusesse um rico diálogo com a música, a dança e a cena tomando como inspiração a peça de Bodas de Sangue de García Lorca, transforma a produção de Saura e Gades num verdadeiro espetáculo, que forte expressão artística. Espetáculo este que dar vida a uma ‘Trilogia Flamenca’ a altura das peças de García Lorca. E em se tratando da Trilogia de Saura e Gades, Alves (2011) ressalva:

[...] tomando o pensamento deleuziano, é possível afirmar que Gades e Saura criaram um estilo na sua “Trilogia Flamenca”. Segundo Souza (2005), mesmo que os filmes da trilogia flamenca de Saura sejam considerados filmes de dança, o uso criativo da coreografia e, conseqüentemente, da música espanhola enquanto instrumento narrativo, permite sua análise como sendo uma nova etapa na produção do gênero musical, uma nova abordagem do musical. (ALVES, 2011, p. 154).

A obra *Bodas de Sangue* neste contexto criado por Saura e Gades é o resultado do encontro entre dois elementos de composição da arte. Tal releitura não seria possível sem o encontro do cinema, da dança, da literatura e da música. Embora cada um desses processos seja paralelo, nessa produção ‘artística, cultural e literária’, ambos se completaram para dar vida a uma nova forma de pensar “*Bodas de Sangue*”.

Conforme nos acrescenta Alves (2011, p. 154), “o filme está entre e fora da tragédia lorquiana”. Acredita-se que talvez isso aconteça dado ao fato dos diálogos serem suprimidos pelos gestos que vão aos poucos se transformando em mímicas que enaltecem a presenças dos personagens que executam tais gestos. Sendo assim, Souza (2005, p. 262) não nos dar alternativa a não ser pensar que Carlos Saura e Gades “possibilitaram uma nova abordagem do gênero musical, repleta da emoção e da intensidade das manifestações artísticas de seus países, associadas diretamente à visão peculiar de mundo desses diretores”.

Sobre as relações de aproximações e diferenças contidas em algumas obras artísticas e literárias, Deleuze (2006) antecipa em esclarecer que:

Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição do possível entre os gêmeos idênticos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são critérios da repetição[...] (DELEUZE, 2006, p. 20).

Sendo assim, “*Bodas de Sangue*” nas perspectivas de García Lorca e de Saura em nosso modo de ver não poder ser entendida como obras ‘gêmeas idênticas’. Descartamos qualquer possibilidade de similaridade que podem tornar tais obras idênticas. Tais poéticas aqui analisadas são distintas em diversos critérios. A versão produzida por Saura e Gades é uma reinvenção do cenário flamenco que é criado na obra dramática de García Lorca. Analisa-se ainda que a tentativa de Saura em recriar a trágica “*Bodas de Sangue*”, numa versão musical/filme não era de repetir a produção de García Lorca e sim possibilitar novos olhares e percepções sobre a tragédia que se realiza no desfecho na referida produção. O diretor e cineasta espanhol consciente de que a “[...] repetição não é a generalidade”, não quis produzir sua obra na mesma perspectiva que García Lorca, primando exatamente pela criatividade de uma releitura e não pela prática da cópia fiel de uma obra existe. No entanto seus esforços artísticos leva a conclusão que a “[...] repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras”, (DELEUZE, 2006, p. 19).

O intuito e ânsia de Saura e Gades ao realizar uma produção musical/ filme era dar a mesma vida, ao que se refere aos aspectos ‘do trágico e do dramático’ que García Lorca deu a sua obra. Certamente os anseios de Saura e Gades são concretizados. É natural perceber aspectos e elementos do trágico e do dramático na obra lorquiana, tais características se percebe também na produção sauriana. As obras amparadas neste estudo são constituídas de diferenças e aproximações. O próprio gênero e abordagem em que cada umas delas se constrói as distanciam. Um outro ponto naturalmente presente em Bodas de Sangue de García Lorca é a tragicidade e dramaticidade, ambas as características são também percebidas na produção de Saura. São nesses e outros pontos que residem as aproximações e diferenças que norteiam tais obras. Conforme Deleuze (2006, p. 19) “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza”.

As personagens trabalhadas tanto na obra de García Lorca, quanto na releitura de Saura tem correspondências próprias. Na versão original de Bodas de Sangue percebe-se tamanha dramaticidade, dado ao cenário trágico em que essas personagens são apresentadas. Já na perspectiva de Saura, ainda se percebe elementos da dramaticidade, a ideia de tragicidade é construída por meio das expressões corporais. Já que a poética proposta por Saura e Gades se realiza por meio de relações ‘do sensível’ e ‘do gesto’, que se converte em dança e música, é necessário um esforço maior para recriar todo um ar trágico. Nesse caso, as personagens de ambas as obras são resposta do objeto de dramaticidades propostas pelos autores. Em discurso sobre a ideia de autor e personagem, Bakhtin (2010) acrescenta que:

[...] cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto, quanto na resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); nesse sentido, o acentua cada particularidade de sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersas, são precisamente respostas as manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem - bondoso, mau, bom egoísta, etc.[...] (BAKHTIN, 2010, 3).

A tragicidade e o teor dramático que García Lorca traz em seu livro Bodas de Sangue, na releitura de Saura são representados a partir de gestos, pois nesta produção os diálogos são representados por outro mecanismo e método, ou seja, substitui-se as falas por movimentos, som em que se realizado o flamenco espanhol. O texto dramático se configura numa representação imagética a partir dos movimentos realizados pelos bailarinos, o suor que brota do rosto de cada um, a respiração ofegante e som produzido pelo choque dos sapatos deste bailarino ao atingir o solo do palco.

Em sum, no que tange esse discurso final, ao colocar versão original e releitura, lado a lado, analisamos que, as palavras tão sagradas na versão original de Bodas de Sangue de García Lorca, na produção de Saura são basicamente desnecessárias, pois elas são substituídas por palmas, as vozes e o sapateado da realização do flamenco, eis então, mais um ponto que distanciam as obras exploradas neste estudo. Analisamos ainda, que Saura na audaciosa ideia de reinventar novas perspectiva e olhares sobre a literatura dramática de García Lorca, consegue produzir uma obra de tamanha credibilidade e prestígio ao espectador que a ela recebe. Para isso o cineasta não precisou se valer de uma cópia, e sim de muita criatividade. Ainda que tais poéticas tragam em sua essência artística e literária, características que as distanciam, no entanto, é pela sua proximidade temática, que essas obras se completam.

Considerações Finais

Propor este estudo analítico em torno de Bodas de Sangue de Frederico Garcia Lorca e a releitura produzida por Carlos Saura e Gades possibilitou conhecer melhor a obra produzida em gênero dramático e uma nova visão da referida obra a partir do prisma do cinema em forma de musical. Atestamos com isso que a tragicidade é um elemento muito forte e extremamente presente em Bodas de Sague. Sabe-se que as mais representativas obras do poeta e dramaturgo espanhol Frederico García Lorca foram pensadas no gênero dramático. No entanto para trazer tal comentário à tona, discutimos Bodas de Sangue e esta por sua vez é uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “Yerma e A casa de Bernarda Alba”.

Desenvolvemos nossas análises e discurso calcados num olhar direcionado no elemento “dramático” e o “musical”. Ambos os elementos também foram associados ao gesto e ao cenário e assim seguimos na expectativa de identificar a construção da dimensão trágica da peça em Bodas de Sangue. Nos preâmbulos da peça encontramos vários pontos que revelam a tragicidade. Um deles eles é o ato de se lavar a alma com a morte do outro. Nas análises realizadas percebemos que tanto na peça de García Lorca, quanto no musical de Saura a atmosfera trágica se constitui a partir da intensidade como os personagens vivem o ato.

As representações do trágico e do dramático em “Bodas de Sangue” são latentes e para chegar tal conclusão trabalhamos a versão original da peça escrita por Frederico García Lorca e a releitura em forma de filme com um verdadeiro espetáculo de dança flamenca dirigido por Carlos Saura. Na expectativa de alcançarmos as reflexões desejadas trabalhamos as seguintes ideias: “O

trágico moderno: breves reflexões”, com intuito de estabelecer algumas alusões ao que se refere à constituição do trágico na atualidade com base numa breve interpretação filosófica. Exploramos, também “O teatro de Federico García Lorca: a partir da realização de breves intuições trágicas” em torno de sua produção cênica e literária. Trabalhamos também algumas intercessões na “A obra de Carlos Saura e a constituição da Trilogia Flamenca”. Por fim, tratou-se neste artigo um breve diálogo em “Bodas de Sangue: Um diálogo entre a câmera e o gesto”.

No que tange as proposições incitadas neste breve estudo analítico, concluímos que a releitura de Bodas de Sangue, dirigida por Carlos Saura e Antonio Gades não se limita a uma simples revisão da obra original, mas uma nova forma de perceber a instauração a dramaticidade e da tragicidade, porem reelaborando essa perspectiva a partir da dança e do cinema. Certamente a intenção de Saura nunca foi limitar a criatividade teatral de García Lorca a uma produção musical e sim possibilitar o espectador a novos olhares a partir do preâmbulo do trágico e do dramático em Bodas de Sangue.

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.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e os gregos*. Revista Hypnos, São Paulo, número 21, p. 273-287, 2º semestre 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.
- BORGES JUNIOR, Zaqueu Machado. Sobre o poético e o trágico em Yerma, de Federico García Lorca. *Revista Lumen et Virtus*, Vol. I nº 1. p. 106-116, 2010.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2.a ed. Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 1969.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2007.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Guilles. *Diferença e repetições*. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2009.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche*. In: DUARTE, Rodrigo *et alii*. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 234-243.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de Sangue*. São Paulo: Abril, 1977.

- GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro Completo*. Edición y prólogo de Miguel García- Posada, 4 vols. Barcelona: Contemporánea, 2004.
- GIBSON, Ian. Federico García Lorca: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Globo, 1989.
- SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar. O gênero musical no cinema*. Minas Gerais: [s.n.], 2005. 300f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. Prefácio a Edição Francesa*.In: BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010. p. 4-24.

Roney Jesus Ribeiro

Doutorando em Educação – USC, Mestre em Educação - UA. Professor tutor no curso de Graduação em Licenciatura em Letras - Português do IFES e Professor das disciplinas de Arte e Língua e Literaturas na educação básica da SEDU. Desenvolve pesquisas nas áreas de Letras, Linguística e Arte e Educação. E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.