

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

Theatricality, performativity and forms of expression in the representations of the tragic and dramatic in Bodas de Sangue: A reinterpretation of Carlos Saura from Federico García Lorca theater

Roney Jesus Ribeiro ¹

O trágico e o dramático estão presentes em *Bodas de Sangue*. Obra do gênero dramático, escrita por Federico García Lorca, um dos mais expressivos escritores espanhóis do século XX. Propomos neste artigo um estudo sobre “a teatralidade e performatividade como formas de expressão nas representações do trágico e o dramático em *Bodas de Sangue* - uma releitura de Carlos Saura a partir do teatro de Federico García Lorca”. Refletiremos sobre a teatralidade, a performatividade, o trágico e o dramático em *Bodas de Sangue*, obra de García Lorca e na releitura de Carlos Saura. De modo breve definiremos a ideia de trágico moderno. E por fim discutiremos sobre a ideia da teatralidade e performatividade em *Bodas de Sangue* fazendo um paralelo entre as poéticas da câmera à expressão do gesto no musical de Carlos Saura. Para realizar as discussões sobre os temas propostos, seguiremos afinados às pesquisas de Alves (2011), Bakhtin (2010), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), e os demais que se fizerem necessários.

Palavras-chave: *Bodas de Sangue*, teatralidade, performatividade, García Lorca, Carlos Saura.

Representations of the tragic and dramatic are very present in Bodas de Sangue. Work of the dramatic genre, written by Federico García Lorca, that besides playwright, he was also a poet. In this paper we propose in this paper a study of "theatricality and performativity as forms of expression in the representations of the tragic and dramatic in Blood Wedding - a reinterpretation of Carlos Saura from Federico García Lorca theater". We try to also perform here, some reflections on the theatricality and performativity in Bodas de Sangue in the music and film version, directed by Carlos Saura, and also the tragic and dramatic issues that revolve around the original work of García Lorca, which was the inspiration for this artistic production. Briefly define the idea of modern tragic. Finally we will discuss the idea of theatricality and performativity in Bodas de Sangue drawing a parallel between the poetics of the camera gesture expression in Carlos Saura's musical. To conduct discussions on the proposed themes,

¹ Doutorando em Educação – USC, Mestre em Educação – UA. Graduado em Artes Visuais – UNIMES e Letras Português/Espanhol e Português/Inglês – FACIASC. Professor tutor no curso de Graduação em Licenciatura em Letras - Português do IFES e professor das disciplinas de Arte e Língua Portuguesa e Literaturas na SEDU. É artista visual, cronista e contista. Desenvolve pesquisas nas áreas de Letras, Linguística e Arte e Educação.

follow tuned to Alves research (2011), Bakhtin (2010), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), and others that may be necessary.

Keywords: Bodas de Sangue, theatricality, performativity, García Lorca, Carlos Saura.

Introdução

Não se pode negar que a tragicidade seja uma característica muito recorrente em *Bodas de Sague*. Tal obra é uma produção do gênero dramático, escrita pelo poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Neste estudo pretendemos apresentar olhares e percepções sobre a teatralidade, a performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*, realizando um diálogo entre as representações artísticas de Carlos Saura e Federico García Lorca. Para alcançar o esperado, exploraremos a *Bodas de Sangue*, de García Lorca, e o musical sob a direção do cineasta Carlos Saura.

A teatralidade, a performatividade e formas de expressão são de aspectos grande importância para se trabalhar as representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*, assim para explorar tais características de modo expressivo propomos um estudo comparado com o musical de Carlos Saura e o teatro de Federico García Lorca. Para chegar aos resultados esperados lançamos como questões norteadoras as seguintes perguntas: qual é a definição trágico moderno? Sobre a teatralidade, a performatividade e as formas de expressão nas representações do trágico e do dramático 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?

Dado as representações da performatividade e da teatralidade, e das relações do trágico e do dramático que atravessam a obra *Bodas de Sangue*, em sua versão original, escrita por García Lorca, e também no musical do cineasta Saura em parceria com Gades, será de tamanha importância trabalharmos afinados aos 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 realizar nossas investiga-

ções e enriquecer as pontuações a serem realizadas. Neste artigo, além das pontuações analíticas e críticas, realizaremos uma reflexão sobre o trágico e o dramático, a teatralidade e performatividade em *Bodas de Sangue*, desde a visão de Lorca até à poética de Saura.

Breve percepção do trágico moderno

A arte, ao que se pode interpretar a partir de muitas ideias colocadas por diversos críticos e historiadores da arte, não surge a esmo, e sim a partir de diversas demandas sociais, ou seja, como uma forma de necessidade social. A ciência estética², por sua vez, reconstruindo de modo a modernizar a maneira de perceber a arte em suas transformações. No caso do teatro, vale a pena acrescentar que a ‘tragicidade’ e a ‘dramaticidade’, são elementos qualitativos, que contribuirão para a forma de se perceber a beleza na arte dramático/literária.

Em seu livro, cujo título é *O nascimento da tragédia Nietzsche*, filósofo, poeta e crítico cultural russo, fez referência à importância de se compreender tanto o nascimento, como também a evolução da arte, tendo como foco a duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*³, que na sua completude interpretativa, podem ser entendidos como dois impulsos artísticos.

²Origina-se do termo grego *aisthété*, que significa “aquele que nota, que percebe”. Estética é conhecida como a filosofia da arte, ou estudo do que é belo nas manifestações artísticas e naturais. A estética é uma ciência que remete para a beleza e também aborda o sentimento que alguma coisa bela desperta dentro de cada indivíduo.

³O *apolíneo* por sua vez, é a individualização, é símbolo de luz, de medida, de limite, é a arte que procura cobrir o mundo com uma cortina estética, de forma perfeita e bela, fazendo-nos ser capaz de resistir ao pessimismo através de uma ilusão da realidade criada pela arte. O *dionisíaco* é a afirmação triunfal da realidade e suas contingências, é se unir a existência em toda sua verdade, contradição e terror. Através da embriaguez os limites, as medidas, a luz, caem no esquecimento, e nessa respectiva experiência as barreiras estabelecidas pelo princípio da individualização são quebradas, e abre espaço para o nascer da volúpia, a desintegração do eu, e a ligação do ser humano com a realidade nua e crua. Fazendo-o entender que o apolíneo é apenas uma ilusão.

Com relação a transformação e desenvolvimentos das poéticas artísticas, Nietzsche (1999, p.27) acrescenta que nós “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* (...)” assim como também “a procriação depende da dualidade dos sexos (...)”. Sendo assim, não resta dúvidas de que a arte em sua multiplicidade poética se ascende na dualidade preconizada por Nietzsche (1999), e por consequência vem a percepção da modernização da tragédia. A amalgamação dos impulsos artísticos, denominado por Nietzsche por *apolíneo* e o *dionisíaco*, representará para a estética um acontecimento importante. Isso traz a certeza de que “a maior criação se dá somente no momento em que tais impulsos” se juntam. “Como ápice dessas produções tem-se a tragédia Ática que não é nem só apolínea, nem só dionisíaca, mas resultante de ambos os impulsos” Azeredo (2008, p. 276).

Com o auxílio das relações de inconsciente moderno e da psicanálise, para explorar a fusão dos impulsos artísticos, Nietzsche, (1999, p.27), trabalha nas reflexões de que por meio do “(...) 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 Ática⁴”. Essa dualidade aludida em linhas anteriores nos reporta à evolução da arte grega e a concretização da Tragédia Ática. Não restando dúvida do quanto *apolíneo* e o *dionisíaco* foram importantes para a linearidade da evolução da tragédia, e sua modernização na história da arte de modo geral.

Com relação aos ideais das representações da “tragédia moderna⁵” Hauser “aponta, como substancial diferença entre esta” e a tragédia clássica, possibilita “o entendimento do ‘trági-

⁴Pode ser definida como a integração e não repressão do instinto dionisíaco ao instinto apolíneo, transformando o sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência, atraindo a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência, transformando o fenômeno natural em fenômeno estático.

⁵Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1965.

co', o 'mythos' aristotélico" (JUNIOR, 2010, p. 01). Na tragédia grega as relações do divino se dão a partir das representações do oráculo, que introduz elementos do trágico, "o impedimento de caráter sobrenatural que mostra ao homem sua impotência e pequenez ante um destino que se levanta inexorável e absoluto" (JUNIOR, 2010, p. 01 apud Gerd A. BORNHEIM 1969).

Com isso, podemos concluir que as ideias do 'trágico' na modernidade se traduzem na tragédia moderna, e com isso "o trágico" não se poderá ser considerado um elemento "de procedência divina" pelo simples fato de não se impor ao sujeito social como um castigo; como essa questão "está dentro da alma humana", ela sem dúvidas será entendida logicamente como elemento parcial da "constituição, como uma enfermidade congênita do homem". O homem em sua incompletude natural, vai guardar intimamente dentro si aquilo que lhe encaminhará a destruição de seu próprio ser, despertando também em seu estado espiritual o "íntimo inimigo" (JUNIOR, 2010, p. 01 apud Gerd A. BORNHEIM 1969).

Tragicidade no teatro de Federico García Lorca

Como já assinalado por muitos críticos da literatura e da dramaturgia, Federico Garcia Lorca⁶ foi um importante poeta e dramaturgo espanhol do século XX. Suas obras tratam de temas diversos, no entanto boa parte de sua produção literária é dedicada a temas das suas origens andaluzes. Suas poéticas dramáticas e literárias são eivadas de forte influência à cultura

⁶Nasceu 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 terra natal. Estudou direito, mas logo revelou interesse pela música, pintura e teatro.

cigana. Bodas de Sangue⁷, a obra que utilizaremos em nossos estudos e análises neste artigo. Obra esta, que é uma peça de teatro integrante da trilogia constituída por “Yerma e A casa de Bernarda Alba”.

Conforme nos relembra Castro Filho (2007, p. 20) há consenso em todas as instâncias dramático/literárias, quando se coloca em discussão o valor e tamanha criatividade de Frederico 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 trágicidade 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.

Enquanto poéticas artísticas, o teatro e a poesia tem seus pontos de correlações que se completam em sua integralidade. Sobre as inter-relações das duas poéticas anteriormente discutida, nos ressalta García Lorca (2004, v.I, p. 11) implicativamente, que o teatro em sua essência artística é “a poesia que se levanta do livro e se faz humana” em suas representações. Em detrimento do disposto, achamos possível abordar a obra de García Lorca isentos de nos esbarrarmos nas constantes de necessariamente criar definições mais para o valor poético ou teatral de suas poéticas. Além de qualquer definição, a tragicidade é algo muito recorrente na produção teatral lorquiana.

⁷ é uma peça de teatro, pertencente à trilogia formada por Yerma e A Casa de Bernarda Alba.

Muitas peças de grande prestígio social foram produzidas por García Lorca em seu percurso como dramaturgo, mas optamos por realizar nossas análises reflexivas em *Bodas de Sangue*. Nossa escolha não acontece no acaso. Tal obra é escolhida dado suas marcas e essências trágicas. Sobre a obra eleita para tal estudo, García Lorca (2004, v. III, p. 93) assevera que *Bodas de Sague* compõe a primeira parte da “trilogia dramática da terra espanhola”, de um projeto artístico/literário inacabado, no qual o dramaturgo se propunha a revisita o solo trágico grego, de modo a “dar à luz a tragédia soterrada”.

A tragicidade no teatro de Federico García Lorca não surge do acaso e nem mesmo a esmo. Suas obras surgem a partir de situações reais marcadas pela ocorrência do trágico. Conforme relata Gibson apud Castro Filho (2007, p. 58-59), *Bodas de Sangue*, por exemplo, foi escrita após García Lorca ler no jornal madrilenho ABC, uma trágica notícia que despertou sua atenção, sobre um brutal “assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em região rural próxima à cidade andaluza de Níjar”. Esclarece-nos Szondi (2001, p. 27)⁸ que “a perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte.” O trágico e o dramático na perspectiva lorquiana carrega em sua essência uma questão de fundo ético e social versus às questões existenciais é o que acrescenta Castro Filho (2007). Logo, referindo-se a *Bodas de Sangue* verificamos García Lorca:

[...] 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).

⁸SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Com base às ideias de Castro Filho (2007), em se tratando de Bodas de Sangue “o propósito desta representação” trágico/dramático “é demonstrar a acidentalidade do amor”, que possivelmente “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). Associando as ideias de García Lorca (2004) às reflexões que Ferraz (2002) tece, entendemos 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).

Após as discussões propostas por Castro Filho (2007, p. 49), concluímos que não somente em Yerma, como também em Bodas de Sangue funcionam com resultado, “a culminância de um processo de delimitação lorquiano em torno da tragicidade” como uma matéria dentro da especificidade própria do teatro por excelência. No entanto, Artaud (1999, p. 59)⁹ possibilita para tenhamos “uma ideia extraordinária do nível intelectual de um povo” a partir dos estudos críticos realizados no interior da tragicidade e teatralidade em Bodas de Sangue.

⁹ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

A Trilogia Flamenca e as poéticas de Carlos Saura

Considerado um dos maiores expoentes do cinema espanhol nas décadas de 70 e 80, Carlos Saura¹⁰ foi uma pessoa preocupada com as questões sociais. Em seu percurso profissional enquanto cineasta, produziu inúmeros trabalhos tratando temas diversos e versando pelo ecletismo de ideias. Vale ressaltar, que especificamente no período da ditadura militar Carlos Saura se dedicou a trabalhos cujos temas eram de essencial teor político. Não é por acaso que Saura é visto por muitos críticos com um cineasta engajado.

No ano de 1975, com a morte do ditador Franco, Saura torna suas poéticas mais ecléticas e com isso passa a produzir trabalhos com tema de cunho mais artístico, cultural e social. Ainda que este célebre cineasta reinventa sua forma de trabalhar, isso não interfere negativamente no refinamento de suas obras. “No período da ditadura espanhola de Franco o cineasta buscou metáforas diversas para compor seus filmes sem que fossem barrados pela censura local”, (ALVES, 2011, p.107).

Dentre as produções cinematográficas de Saura, a maior parte de seus filmes refletem em grande proporção, tamanho horror que sentia das guerras. Lembrar dessas ocasiões nada positivas lhe causava forte sensação de melancolia e tristeza. “Na década de 80”, Carlos Saura “elabora uma estética própria, marcante de sua obra, que dialoga com a luz, com a dança, com a câmera”, (ALVES, p. 107), surgindo então a releitura de Bodas de Sangue. Esse está entre os trabalhos mais importantes de tal cineasta. No entanto, tal trabalho somente é realizado após a ditadura abaixar a guarda ao que refere-se à censura cultural. Por causa dos temas de apelo social com que trabalhou, Saura teve os palcos como sua morada, e também

¹⁰Nasceu 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 Pisito" (1959) e "El Cochecito" (1960). Hoje é um renomado cineasta e roteirista espanhol. Também nutre grande interesse pela dança e outras modalidades artísticas.

teve de viver por um tempo em Barcelona, Madrid e Valência sob a pressão do medo e da opressão.

As obras do diretor e cineasta Carlos Saura servem como homenagens ao seu país. É impossível não perceber em suas produções cinematográficas uma forte declaração de amor à cultura e a tradição espanhola. Em seu filme *Bodas de Sangue*, 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 Sangue* a partir do olhar do cineasta, Carlos Saura deve ser analisada como “a expressão” fiel “da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco” (ALVES, 2011, p. 103). É com a junção da ‘expressão da arte’, ‘da emoção’, ‘dos gestos’ e ‘da cena’ que *Bodas de Sangue*, obra dramática escrita por García Lorca ganha uma nova perspectiva com a produção cinematográfica de Carlos Saura. Sobre isso Alves (2011) acrescenta 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).

Foi envolvido pelas experimentações que realizou a convite do produtor cultural, também espanhol, Emiliano Piedra, que Carlos Saura resolveu trabalhar numa releitura de *Bodas de Sangue*. Como nos ressalta Alves (2011, p.113) “O interesse pelos ensaios de dança aparece em toda a Trilogia Flamenca, - e também em “*Tango*” (1998)”, isso sem dúvidas, no cinema funcionará, “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”.

Dirigida por Antonio Gades, a companhia de dança que ensaia Bodas de Sangue, realiza um ensaio geral. O filme de Saura dar vidas preconizando o (re)nascimento de um modo muito real e performático ao drama lorquiano por meio da dança e expressão do gesto. Assim como diz Souza (2005, p. 264), é nesse momento tanto teatral como performativamente “a vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa”. “As formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente” mas que acentua por meio da performance a teatralidade da tragédia ilustrada.

O espetáculo montado e o ensaio realizado por Gades, levando em conta todos os pontos de tamanha importância, o filme vai se realizando sob a supervisão de Saura. Assim, “aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores”, toma tamanha dimensão artística que extravasa os limites de uma produção simplista e “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).

Certamente “a originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia” (SOUZA, 2005, p. 264). Quando o ensaio de fato começa a ser realizado, vem-se a certeza de que o filme Gades e Saura vai se transformando na verdadeira história de Bodas de Sangue. Todas as cenas do filme traduzem os acontecimentos dos atos da peça. Haja vista, que as cenas 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.

Teatralidade e Performatividade em Bodas de Sangue: da câmera à expressão do gesto

Centralizamos aqui neste estudo a obra dramática Bodas de Sangue para um breve estudo crítico, analítico e também comparado desde sua versão original escrita por Federico García Lorca até sua releitura em forma de um espetáculo musical dirigido por Carlos Saura. Em tais perspectivas percebemos fortes traços tanto da teatralidade e performatividade, como também características do trágico e do dramático. O musical que nos referimos é um espetáculo e ao mesmo tempo uma verdadeira produção cinematográfica. Bodas de Sangue no olhar de García Lorca e de Saura, possibilita-nos, um breve percurso nas poéticas da visualidade¹¹ na obra Bodas de Sangue. Realizamos nas seguintes linhas, uma análise em torno da obra e a releitura realizada por Carlos Saura, no intuito de explorar a teatralidade, performatividade, e também as relações de semelhanças e diferenças a partir do trágico e do dramático. Antes de passar as possíveis análises no interior de Bodas de Sangue em sua versão original e sua releitura, faz-se necessário consideração os elementos que nos 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).

¹²

A teatralidade e a performatividade são características muito presentes na produção musical/cinematográficas de Carlos Saura. No entanto, antes analisar Bodas de Sangue, e sua

¹¹Entendemos como 'Poéticas da Visualidade' neste estudo, as relações de possibilidades de estudos entre texto e imagens, som e gestos.

¹²TODOROV, Tzvetan. In Estética da Criação Verbal. **Prefácio a Edição Francesa***. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010. p. 4-24.

releitura, é interessante nos atentar a algumas observações do crítico Omar Calabrese (1988) que trata do “pormenor” e “fragmentos”, palavras sinônimas de “parte” que analiticamente nos possibilitar considerar como um sistema que se constitui nas polaridades parte/todo. Haja vista que esse sistema constitui categorias para construção, elaboração e análise das obras de arte.

[...] 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). [...] 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 de arte em sua (des)completude é vista por muitos críticos como um sistema pleno significados e/ou conteúdos possivelmente ocultos. Alves (2011, p. 154) nos diz que “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”. Ou seja, Calabrese, 1988 apud Alves (2011, p. 154) completa tal ideia acrescentando que “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”. No mundo das ideias dos signos, compreendemos que a relação entre texto e imagem é um sistema, e este se concretiza, fazendo com que o texto se transforme numa ação imagética. Bodas de Sangue em sua versão original é uma obra eivada de características dramático/artísticas que lhe confere uma forte carga literária. Essas características presentes na obra de García Lorca se expandem em suas relações imagéticas. Dessa forma a releitura de Carlos Saura, se transforma num espetáculo musical e cinematográfico. Tais relações ascende a importância das poéticas das visualida-

des na obra em sua versão original e em sua releitura, sem que uma anule, ou até mesmo supere a outra.

A produção de Saura ao que foi possível perceber em nossas análises, pode ser vista como um “espetáculo”, ou melhor, “o ensaio de um espetáculo que se converte no próprio filme”. (ALVES, 2011, p. 152). A dança na produção de Saura particularmente assume formas múltiplas e desvela forte representação de detalhes não só interiores como também exteriores no percurso da evolução histórica das artes. A dança na produção sauriana é a poética artística que possibilita-nos perceber que tal espetáculo ainda mesmo em seu ensaio seja dotado de performatividade e teatralidade. Conforme Alves (2011, p. 152) com relação à poética Lorquiana, acrescenta que, em *Bodas de Sangue* no olhar de Saura, “a paisagem interior da Andaluzia apenas se vislumbra. E a exterior, jamais”. Sendo assim atentamos ao fato de que o clímax do cenário trágico é traduzido por meio das relações da teatralidade e da performatividade, apresentadas pelo ballet, no momento em que bailarinos e coreógrafos colocam cena sua sincronia grupal. Conforme Alves (2011) com tal produção musical/cinematográfica:

[...] 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).

A produção de Saura se concretiza a partir de um circuito em que acontece a junção das mímicas, os movimentos e os gestos agrupados harmonicamente fazendo surgir o filme. Tais elementos associados a fortes expressões da teatralidade dão sentido real ao filme que remete à *Bodas de Sangue*, obra de García Lorca. Para criar no contexto cinematográfico de

Bodas de Sangue um cenário em que o dramático e o trágico, a partir das expressões da performance se constroem sem perder sua essência é mais que necessário uma tentativa conjunta de Gades e Saura. Nesta tentativa, Gades e Saura tentam por meio da teatralidade e da performance construir uma produção artística que dialogue com uma multiplicidade de linguagens para construção da linguagem universal que vai representar “grito coletivo, da grande tragédia” (ALVES, 2011, p. 153).

Saura em sua releitura de Bodas de Sangue constroi um cenário em que os detalhes de pormenores se constituem harmonicamente garantindo consideravelmente maior expressividade à obra em discurso. Tamanha expressividade jamais seria possível se não fosse com o auxílio da teatralidade e da performatividade, detalhes estes que são explorados na encenação do espetáculo. Os elementos constituídos dos pormenores se fundem, e assim pode-se concretizar uma observação sobre o filme e o conceito de diálogo/encontro explorado pelo filósofo Deleuze (1998) a partir de suas reflexões. Conforme ressalva Deleuze (1998) apud Alves (2011, p. 153), “os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas”. Tais elementos “são o que há de mais imperceptível”. Ou seja, eles “são atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo”. Em continuidade Deleuze (1998) seguem dizendo que estilo é:

[...] 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).

Devemos reconhecer que o estilo na obra arte de qualquer gênero e um elemento de tamanha importância a ser analisado. No entanto, é basicamente enfatizando esse elemento que Saura e Gades produzem uma obra que se alinha ao pensamento deleuziano sobre a ideia de 'estilo'. Aproveitamos para dizer que a performatividade realizada pelo ballet em *Bodas de Sangue*, acentua o caráter de teatralidade da obra produzidas pelos diretores espanhóis, o que de fato também reafirma a ideia de estilo, anteriormente apresentado nas palavras de Deleuze (1998). Esta produção é fruto de um rico diálogo entre a música, a dança e a cena para recriar *Bodas de Sangue* de García Lorca. Gades e Saura investe tanto em tal produção que acaba concretizando um espetáculo artístico que faz renascer uma 'Trilogia Flamenca' que se equipara a das peças de García Lorca. Sobre essa Trilogia recriada por Saura e Gades, Alves (2011) acrescenta que:

[...] 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).

Bodas de Sangue na atmosfera criada por Saura e Gades, se apresenta como o resultado do encontro entre alguns elementos da arte. Essa produção artística jamais se realizaria sem a contribuição do cinema, da dança, da literatura e também da música. "O filme está entre e fora da tragédia lorquiana" (ALVES, 2011, p. 154). Essa ideia se realiza em função de os diálogos na releitura de *Bodas de Sangue* serem suprimidos pela representação de gestos que aos poucos se transformam em mímicas. Conforme Souza (2005, p. 262) Carlos Saura e Gades "possibilitaram uma nova abordagem do gênero musical", com grande dose de "emoção e da intensidade das manifestações artísticas de seus países, associadas diretamente à

visão peculiar de mundo desses diretores”. Essa abordagem aludida por Souza (2005) faz-nos refletir sobre as ideias de aproximações e diferenças contidas em algumas obras artísticas e literárias. Para trazer luz as nossas reflexões Deleuze (2006) nos esclarece 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).

Entendemos que “Bodas de Sangue” nas perspectivas de García Lorca e de Saura não podem ser entendida como obras irmã (gêmeas idênticas) e nem mesmo acatamos qualquer ideia de similaridade entre ambas. A releitura produzida por Saura e Gades representa o ‘renascimento’ do cenário flamenco a partir da obra dramática de García Lorca. Saura ao recriar a trágica Bodas de Sangue, por meio de uma produção musical/fílmica possibilita-nos novas percepções sobre a tragédia flamenca. Saura consciente da ideia de que a “[...] repetição não é a generalidade”, não tenta realizar sua obra primando simplesmente pela criatividade nem mesmo tenta realizar uma cópia fiel da obra de García Lorca. Com isso seus esforços lhe conduz a conclusão de que a “[...] repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras”, (DELEUZE, 2006, p. 19) e assim o cineasta faz o exercício de reflexão filosófica. O intuito de Saura e Gades com a realização de sua obra foi dar a mesma vida que García Lorca deu a Bodas de Sangue. Com isso os diretores conseguem por meio da performatividade e da teatralidade conseguem garantir os aspectos ‘trágico e dramático’ que García Lorca deu na escrita de sua obra.

Não é difícil perceber na obra lorquiana os aspectos e elementos do trágico e do dramático. Essas características também são observadas na releitura recriada por Saura. Tais obras ainda que unidas numa mesma perspectiva, a recriação e repre-

sentação do trágico e do dramático, são em sua essência constituídas de diferenças e aproximações. Com isso entendemos que “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (DELEUZE, 2006, p. 19).

As personagens agentes nas obras aqui comparadas ao nosso ver tem correspondências próprias. Dado esse fato, observamos que, na versão de Bodas de Sangue de García Lorca traz forte carga dramática, isso acontece por causa do cenário trágico em que essas personagens são colocadas no ato de sua atuação. Na produção de Saura, é possível perceber elementos da dramaticidade, mas tal ideia é instaurada a partir das expressões corporais realizadas pelos atores/bailarinos. Saura e Gades concretizam seu trabalho por meio do sensível e do gesto, que na realização da obra se converte em dança e música. Nos pautando ao pensamento de Bakhtin (2010), acreditamos que as personagens em ambas poéticas representam a resposta do objeto da fiel dramaticidade propostas pelos autores.

[...] 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).

O homem em sua dualidade¹³ é figura marcante em Bodas de Sangue. Essa dualidade do ser humano comprova as particularidades aludidas por Bakhtin (2010) em seus estudos. São as características de bondade e maldade no homem que ajuda a conferir tamanha dramaticida-

¹³A dualidade a que nos referimos aqui, vai de encontro aos aspectos filosóficos inerentes ao homem em seu estado de espírito. Entendemos então que o homem assim como a moeda é dotado de duas faces, uma boa e uma ruim, sendo assim entendemos que o homem pode ser bom ou mau.

de na obra de García Lorca. Para ilustrar tais características com fidelidade temática Carlos Saura em sua releitura opta pela poética dos gestos, ou seja, ao invés dos diálogos se usa os movimentos corporais e o som em que se realiza o flamenco espanhol. Em resumo, pode-se entender que o texto dramático nessa perspectiva, se configura numa representação imagética por meio dos movimentos concretizados pelos bailarinos

No que tange os discursos tratados aqui, ao propor uma releitura de Bodas de Sangue, obra dramática de Frederico García Lorca, o diretor Carlos Saura faz nascer uma forma revisitada de perceber o trágico e o dramático, características essas que mesmo paralelas, se completam. Na produção musical/cinematográfica de Saura as palmas, as vozes e o sapateado da realização do flamenco, são elementos que se concretizam por meio da performatividade e a teatralidade. Analisamos ainda, que é a teatralidade e a performatividade que faz da releitura artística de Saura uma autêntica reinvenção da literatura dramática de García Lorca.

Considerações Finais

Realizar este estudo não só analítico, como também comparado no interior de Bodas de Sangue de Frederico Garcia Lorca e a produção de Carlos Saura, possibilitou-nos conhecer melhor o gênero dramático e a perspectivas de tais autores ao produzir sua representação artística. Compreendemos por meios de nossos estudos que a tragicidade é uma característica essencial em Bodas de Sague. As obras mais representativas do poeta e dramaturgo espanhol Frederico García Lorca foram produzidas no gênero dramático. Exemplo dessa produção dramática, artística e literária como já foi dito anteriormente, é Bodas de Sangue,

uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “Yerma e A casa de Bernarda Alba”.

Nossos estudos analíticos se realizaram calcados nas ideias do trágico, do dramático, da teatralidade, da performatividade e também do musical. Trabalhamos tais elementos associando o gesto ao cenário para identificarmos a dimensão trágica da peça de García Lorca. Nas representações artísticas de García Lorca e de Saura a atmosfera do trágico e do dramático se constitui a partir da intensidade como cada personagem/ bailarino vivem o ato por meio do flamenco.

Para chegar à conclusão desejada trabalhamos em torno da teatralidade, performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em Bodas de Sangue, na perspectiva de Carlos Saura e de Frederico García Lorca. Estabeleceu-se aqui algumas alusões ao que se refere à constituição do trágico na atualidade a partir das ideias filosófica. O trágico e o dramático são características indissociáveis de Bodas de Sangue, mas para fortalecer tais proposições, estudamos a obra de Carlos Saura e a constituição da Trilogia Flamenca realizada por García Lorca.

Em suma, neste breve estudo comparado e analítico, concluímos que a releitura de Bodas de Sangue, dirigida pelos espanhóis Carlos Saura e Antonio Gades não representa uma limitada revisão da obra original, mas um olhar renovado sobre a dramaticidade e a tragicidade no cenário criado por García Lorca. Saura e Gades reelabora a perspectiva lorquiana por meio da dança e do cinema. Assim sendo, percebemos que a intenção de Saura não foi copiar, ou produzir uma obra similar à peça teatral de García Lorca, mas sim realizar uma releitura a partir de uma produção musical/cinematográfica para possibilitar ao espectador lorquiano uma nova forma de perceber 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.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. **Nietzsche e os gregos**. Revista Hypnos, São Paulo, número 21, p. 273-287, 2º semestre 2008.
- BAKHTIN, Mikhael. **Estética da Criação Verbal**. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 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, Guilles. **Diferença e repetições**. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2009.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- 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.
- _____. **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: Globo, 1989.
- JUNIOR, Zaqueu Machado Borges. Sobre o poético e o trágico em *Yerma*, de Frederico García lorca. **Revista Lumen et Virtus**, Vol. I nº 1. p. 106-116, 2010.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 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.