

A CARACTERIZAÇÃO DO AMOR *EM BODAS DE SANGRE*: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O TEXTO LITERÁRIO DE LORCA E A VERSÃO CINEMATOGRAFICA DE SAURA

Natália Pereira MARTINS (UNIFAL-MG) ¹

Orientador: Ms. Ítalo Oscar Riccardi LEÓN

RESUMO

A obra teatral *Bodas de Sangre* (1933) do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca possui um caráter literário universal, considerando a maneira como o autor retrata a intensidade e as consequências das paixões humanas. Esta forma peculiar de retratar o ser humano tem sido abordada sob várias perspectivas, originando diferentes tipos de análise e leitura desde a sua publicação. Neste trabalho, pretendemos analisá-la novamente, porém desde um outro olhar, isto é, desenvolvendo um estudo literário comparativo intersemiótico entre o texto literário de Lorca e a versão cinematográfica homônima *Bodas de Sangre* (1981) do diretor Carlos Saura, consagrado cineasta espanhol.

Palavras-Chave: Garcia Lorca; Bodas de Sangre; Amor.

RESUMEN

La obra teatral *Bodas de Sangre* (1933) del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca posee un carácter literario universal y se destaca por la manera en como el autor aborda la intensidad y las consecuencias de las pasiones humanas. Esta peculiar forma de retratar el ser humano ha sido abordada desde diferentes perspectivas y originado diferentes tipos de análisis y de lectura desde su publicación. En este trabajo, la estamos examinando una vez más, sólo que a través de un nuevo abordaje; esto es, por intermedio de un estudio comparativo literario intersemiótico entre el texto literario de Lorca y la versión cinematográfica homónima *Bodas de Sangre* (1981) del director Carlos Saura,

1

natpereira2@hotmail.com

consagrado cineasta Español.

1. Introdução

A obra dramática do poeta granadino Federico Garcia Lorca tem provocado diferentes impactos nos espectadores e leitores da obra lorquiana, suscitando um universo temático literário que tem instigado diversos tipos de pesquisa, que tem se caracterizado por abordar vários aspectos da obra. Dentre os que se destacam, a força da linguagem lorquiana, a não-realização do amor, a força das tradições na sociedade da época, entre outros.

A versão cinematográfica realizada por Carlos Saura em 1981 chamou a atenção no cenário artístico-literário, devido ao seu impacto e caráter peculiar e inovador: pode-se representar uma peça teatral por meio da dança, sem a utilização da linguagem verbal, e ainda fazer um filme em forma de ensaio coreográfico?

Traduzir uma obra de Garcia Lorca para o cinema já não é uma tarefa fácil, devido à sua complexidade e profundidade. Saura, como cineasta inovador que se apresentou, aproveitou-se da peculiaridade da obra de Lorca, bem como da sua paixão pela dança flamenca e utilizou a dança como instrumento narrativo no filme *Bodas de Sangre*. Uma linguagem inusitada: a dança de Antônio Gades, bailarino e coreógrafo espanhol, que mescla o flamenco com alguns elementos do balé.

A caracterização do amor, tema específico deste trabalho, é expressa na obra de Lorca por meio da linguagem própria da expressão dramática (dos quais o poeta foi um grande mestre). Na versão fílmica todo o enredo da peça é representado por meio da dança flamenca, o que torna a sua interpretação ainda um pouco mais complexa. Mesmo assim, por meio da análise do filme e dos momentos de maior expressividade é possível perceber como o amor foi representado no filme por meio da linguagem da dança, tendo assim, uma grande obra fílmica do conceituado cineasta Carlos Saura, considerada obra-prima pela crítica.

O estudo comparativo intersemiótico entre duas obras de linguagens diferentes é uma nova e complexa área de estudo (que insere-se, neste caso, no campo da literatura

comparada), pois implica estudar cada linguagem especificamente e, depois, analisar como as duas linguagens “dialogam” na obra. *Bodas de Sangre* mostra-se ainda mais peculiar quanto a isso, pois parte de um peça dramática de linguagem poética para um filme que utiliza a dança como instrumento narrativo, ajudada pela música.

2. A peça teatral *Bodas de Sangre*

A peça *Bodas de Sangre* pertence à trilogia *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934), *La Casa de Bernarda Alba* (1945), que tem como característica centrarem-se na figura feminina, representando uma Espanha agrícola e patriarcal, na qual a realização do amor consiste em uma luta contra as tradições. O rompimento dos costumes culmina na morte, o castigo, vingança, ou seja, tragédia sanguínea. De acordo com PINO (2006), “El autor granadino construye estas tres obras con una sabia combinación de tradición, a través de influencias tanto clásicas como vanguardistas, y originalidad”. A trilogia de Lorca, assim como toda sua obra, apresenta um caráter universal, o que explica o sucesso que fez no mundo inteiro (podendo ser classificado como o segundo escritor espanhol mais universal, ficando atrás apenas de Cervantes). Na realidade, a características mais marcante da trilogia é a obsessão pelo tema do amor impossível, não-realizado.

No dia de seu casamento com “El novio”, “La novia” foge com Leonardo Félix, seu antigo namorado que nunca deixara de amar. A fuga resulta em uma perseguição. Da qual participam todos os convidados do casamento. O casal é encontrado e Leonardo e o noivo duelam. O primeiro, para ter uma chance de realizar, consumir seu amor; o segundo, para lavar a honra de sua família (mesmo que com seu próprio sangue). Ambos morrem no duelo.

Como afirma o grande estudioso Gallardo, “*Bodas de Sangre* es una muestra de lo más significativo del arte de García Lorca. Temáticamente están todos los grandes motivos de obsesionaran al poeta. Sangre, muerte, odio, amor, venganza se dan estrictamente engarzados”. (Gallardo,1976). *Bodas de Sangre* é a tentativa de ir contra as tradições, o sangue, que é, na obra, o elemento mais natural da vida, o início e o fim de tudo.

3. A versão cinematográfica

Carlos Saura, cineasta espanhol, foi parte de um movimento conhecido como *movida madrileña*, entre 1977 e 1987, que consistiu em um processo pós-ditadura franquista de retorno e valorização da cultura. A característica principal do seu cinema é “a forma mordaz como desnudava a família espanhola do período franquista” (ESTEVEVES, 2009, p. 14).

Bodas de Sangre, apesar do aparente tema regional, está crivada de elementos surreais: não se pode esquecer que García Lorca é um dos representantes dos ideais vanguardistas em seu país. Além disso, a linguagem do poeta e teatrólogo andaluz é prenhe de uma simbologia especial, que explora pulsões primitivas, na qual a morte e a perplexidade pela não realização do amor são quase lugares comuns. Ao fazer a releitura da peça lorquiana, quase meio século depois de sua estréia, António Gades aproveita de modo exemplar tais elementos. Ao transferir para o cinema sua leitura para balé da peça lorquiana, tais elementos, uma vez mais, se mantêm.¹

Carlos Saura encontrou na dança intensa de Antônio Gades a matéria ideal para traduzir a linguagem poética de Garcia Lorca. A expressão corporal, facial, os silêncios, a música; Saura criou todo um conjunto para representar o que, na obra lorquiana, é expresso pela linguagem verbal.

Representada em um estúdio de dança, a obra é encenada como o ensaio, sob a direção do bailarino e coreógrafo Antônio Gades. Estruturado em seis cenas (duas das quais mostram a preparação e o aquecimento dos bailarinos), incluindo uma cena para o duelo entre o noivo e Leonardo.

O filme começa com os bailarinos chegando ao estúdio de dança, maquiando-se, e o aquecimento (guiado por Gades). Ao final deste, o coreógrafo pede aos bailarinos que se vistam para o ensaio geral (que será realizado sem cortes). Tocam “las guitarras”. Começa *Bodas de Sangre*.

Na forma de uma peça teatral sem falas e narrada por meio da dança e da música;

¹ Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade. ESTEVES, Antonio R. *Carlos Saura: teatro, dança e cinema (duas leituras)*. Assis: Unesp, 2009, p. 15.

essa foi a “fórmula” encontrada por Saura para traduzir a linguagem de Lorca para o cinema.

Para transpor a poderosa carga de dramaticidade do texto lorquiano para a linguagem cinematográfica, era necessário buscar um meio de expressão. Encontra na dança e na arte de Antônio Gades, bailarino e coreógrafo, a parceria perfeita.²

Além do fato de a história passar-se em um ensaio, antes disso, há um momento em que a câmera foca-se no rosto de Antônio Gades e ele narra como a dança entrou em sua vida e a transformou, ou seja, utilizando a linguagem verbal para descrever a linguagem da dança, que no filme é o elemento utilizado para narrar a história. Até tal momento, o filme parece ser, ao espectador, um documentário sobre a dança flamenca ou algo assim.

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.³

É uma característica muito marcante dos filmes de Saura a aproximação entre ficção e realidade (que em *Bodas de Sangre* efetiva-se pelo espetáculo-ensaio), além de Antônio Gades como coreógrafo e protagonista na trilogia de filmes que exaltam o flamenco.

4. Análise comparativa intersemiótica

A tradução se define, pois, como um processo de

² ATIK, Maria Luiza Guarnieri. *Releituras de Bodas de Sangre de Federico García Lorca*. Todas as letras H, ano 7, n. 2, 2005, p. 35.

³ Idem, pp. 7-8.

transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Numa análise de tradução, não podemos, portanto, restringir-nos aos sistemas como produtores de signos - de que ambos, o cinema e o teatro são capazes - e à sua equivalência. É preciso levar em conta também os aspectos que, em ambos os sistemas, moldam a experiência do espectador e sua equivalência.⁴

Refutando o que foi dito por DINIZ (1994), a cada sistema semiótico correspondem a suas especificidades, a sua linguagem e, por conseguinte, a sua interpretação. Uma adaptação fílmica de uma obra literária é uma nova obra, que tem um enfoque diferente por ser de outro autor.

A peça *Bodas de Sangre* foi lançada em 1933, período de turbulência política na Espanha. De acordo com alguns estudiosos de literatura espanhola, a peça atua como uma representação da sociedade, um microcosmos que remete, por meio de metáforas, a algo muito maior.

Na peça de García Lorca, com o objetivo de reiterar a pressão social que sufoca o indivíduo, os personagens não têm nome, sendo identificados por seus papéis sociais: noivo, noiva, pai da noiva, criada, etc. o único personagem a ser nomeado é Leonardo, o amado da noiva, que reúne na etimologia de seu nome "a força do leão", ou seja, a pulsão natural que faz com que ele lute contra a sociedade, na defesa do direito de exercer a liberdade de amar. Evidentemente essa rebeldia é vã, já que terminará morte, pois a peça de García Lorca denuncia exatamente a opressão que aniquila o indivíduo. A saída desse labirinto ocorre apenas num nível simbólico, decodificando-se os vários símbolos presentes na peça, entre os quais se destacam o cavalo, a lua e os punhais.⁵

⁴ Congresso da ABRALIC nº IV, 1994, São Paulo. DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. UFOP, 1994, p. 1003.

⁵ Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade. ESTEVES, Antonio R. *Carlos Saura: teatro, dança e cinema (duas leituras)*. Assis: Unesp, 2009, p. 16.

Neste ambiente de opressão, todos os elementos contribuem com o *status quo*, a manutenção da ordem vigente. Após o conhecimento da fuga da noiva com Leonardo, em plena festa de casamento, todos os convidados saem a procurá-los. Os convidados perseguem o casal para manter os costumes. O noivo persegue para lavar a honra de sua família.

No caminho, os elementos da natureza denunciam o casal. A lua ilumina o caminho dos perseguidores. Os lenhadores oferecem informações. E a morte ronda o local, à espera do sangue derramado.

Percebemos a ânsia da natureza em ter o sangue derramado, sangue que lutou contra os princípios, a ordem natural das coisas. O destino do casal já está traçado, e não é juntos que eles ficarão; com a mesma força com que tentam fugir, são perseguidos.

Outro fato que registra essa imutabilidade da ordem pré-estabelecida é a determinação da mãe do noivo ao entregar-lhe uma navalha e ordenar-lhe que lave a honra da família com sangue. Ela, que no começo da peça havia demonstrado seu horror às navalhas e a todas as armas, pede que o sangue seja derramado.

Além do fato de a história passar-se em um ensaio, antes disso, há um momento em que a câmera foca-se no rosto de Antônio Gadés e ele narra como a dança entrou em sua vida e a transformou, ou seja, utilizando a linguagem verbal para descrever a linguagem da dança, que no filme é o elemento utilizado para narrar a história. Até tal momento, o filme parece ser, ao espectador, um documentário sobre a dança flamenca ou algo assim. Depois, os bailarinos dirigem-se à sala de dança e, guiados por Saura, treinam alguns passos de flamenco. Então, o coreógrafo pede aos bailarinos que se vistam e que o ensaio será realizado sem cortes. Começa, efetivamente, *Bodas de Sangre*.

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.⁶

A adaga, carregada de simbologia na peça lorquiana, representa, acima de tudo, o valor da honra na sociedade espanhola da época. A personagem sabia que estava selando o seu destino com a morte do filho, mas uma vida sem honra seria pior que ver a sua linhagem acabar.

Carlos Saura, cineasta espanhol, foi parte de um movimento conhecido como *movida madrileña*, entre 1977 e 1987, que consistiu em um processo pós-ditadura franquista de retorno e valorização da cultura. A característica principal do seu cinema é “a forma mordaz como desnudava a família espanhola do período franquista” (ESTEVEVES, 2009, p. 14).

Bodas de Sangre, apesar do aparente tema regional, está crivada de elementos surreais: não se pode esquecer que García Lorca é um dos representantes dos ideais vanguardistas em seu país. Além disso, a linguagem do poeta e teatrólogo andaluz é prenhe de uma simbologia especial, que explora pulsões primitivas, na qual a morte e a perplexidade pela não realização do amor são quase lugares comuns. Ao fazer a releitura da peça lorquiana, quase meio século depois de sua estréia, Antônio Gadés aproveita de modo exemplar tais elementos. Ao transferir para o cinema sua leitura para balé da peça lorquiana, tais elementos, uma vez mais, se mantêm.⁷

Carlos Saura encontrou na dança intensa de Antônio Gadés a matéria ideal para traduzir a linguagem poética de Garcia Lorca. A expressão corporal, facial, os silêncios, a música; Saura criou todo um conjunto para representar o que, na obra lorquiana, é expresso pela linguagem verbal.

Representada em um estúdio de dança, a obra é encenada como o ensaio, sob a direção do bailarino e coreógrafo Antônio Gadés. Estruturado em seis cenas (duas das quais mostram a preparação e o aquecimento dos bailarinos), incluindo uma cena para o duelo entre o noivo e Leonardo.

É importante observarmos que na peça de Lorca não há descrição do duelo. O

⁶ Idem, pp. 7-8.

⁷ Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade. ESTEVES, Antonio R. *Carlos Saura: teatro, dança e cinema (duas leituras)*. Assis: Unesp, 2009, p. 15.

momento em que a noiva e Leonardo são encontrados encerra o segundo quadro do terceiro ato. O terceiro quadro do último ato já se inicia na casa da mãe do noivo, com o velório do morto.

A seqüência do duelo foi coreografada com os bailarinos dançando como se estivessem em “câmera lenta”. O silêncio é absoluto e apenas a respiração ofegante dos artistas é ouvida, criando um clima tenso. Dessa maneira, a dança incorpora fisicamente o efeito cinematográfico da “câmera lenta” para dar mais intensidade emocional à narrativa. Essa manipulação teatral do tempo é intensificada pela decupagem cinematográfica. A câmera dança ágil em torno dos artistas. A violência e a paixão dos personagens-dançarinos transparecem na coreografia precisamente sincronizada, levando-os a duelar até a morte.⁸

O filme encerra-se, então, com sangue. A noiva passa suas mãos por Leonardo e o noivo e seca-as em seu vestido branco, uma gesto carregado de simbologia. Sua expressão é de dor, de desespero, pois perdera seu amor e o homem que a queria como esposa. O branco da pureza, da virgindade, cobre-se de vermelho, o e vermelho do ódio (que caminha junto ao amor), dos ciúmes, do orgulho. As mãos da noiva percorrem seu tórax e param sobre se ventre, talvez indicando a terra jovem e fértil que não será fecundada, a quebra de um ciclo. Há outra interpretação, de que talvez a mão repousada sobre o ventre indique uma nova vida que ali se forma, mas que já tem seu destino marcado pelo sangue. Saura soube aproveitar-se, neste sentido, da plurissignificação da obra de Lorca em certos aspectos, o que torna sua investigação uma tarefa instigante e minuciosa.

5. Considerações finais

Percebemos, ao longo das leituras, que a obra de Lorca é rica em significados, em simbologias, tornando sua leitura um ato não tão simples. Devido a esse caráter, podemos afirmar que Saura soube dar sentido à obra lorquiana naquilo que é essencial: sua dramaticidade e aspecto trágico do amor. Trabalhou com maestria em seu filme, um aspecto mais relativo ao amor não-realizado, à luta contra as tradições na busca da consumação desse amor.

⁸ VERAS, Christine. *O Gênero Musical Reinventado*.

Outros aspectos mais profundos da sociedade espanhola da época do drama rural de Lorca foram deixados de lado, não atribuindo um caráter menor à obra de Saura por isso.

A dança, linguagem escolhida por Saura como instrumento narrativo, criou um elo muito forte com Lorca, pois este era admirador da dança flamenca, tendo escrito o *Romancero Gitano* (1928), o *Poema del Cante Jondo* (1931), que exaltam a força e a profundidade da dança flamenca, assim como a trilogia de filmes de Saura, assunto que poderá ser abordado em outros trabalhos.

6. Referências bibliográficas

BODAS de Sangue. Produção de Emiliano Piedra e direção de Carlos Saura. São Paulo: Europa Filmes distribuidora, 1981. 1 DVD (72 min). Legendado. Port.

LORCA, Federico García. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra / Letras Hispánicas, 1997.

Congresso da ABRALIC nº IV, 1994, São Paulo. DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. UFOP, 1994.

Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade. ESTEVES, Antonio R. *Carlos Saura: teatro, dança e cinema (duas leituras)*. Assis: Unesp, 2009.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. *Releituras de Bodas de Sangue de Federico García Lorca*. Todas as letras H, ano 7, n. 2, 2005.

MOREJÓN, Julio García. *Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: CenaUn, 1998.