

**UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

Marcela Loureiro Alves

**“Bodas de Sangue”, de Carlos Saura:
Releitura do musical clássico.**



**São Paulo - SP
2011**

**UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

Marcela Loureiro Alves

**“Bodas de Sangue”, de Carlos Saura:
Releitura do musical clássico.**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Romagnolo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - SP

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

	Alves, Marcela Loureiro, 1983 -
A474b	“Bodas de Sangue”, de Carlos Saura : releitura do musical clássico / Marcela Loureiro Alves. - São Paulo : [s.n.], 2011. 164 f. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Romagnolo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Cinema. 2. Musicais – História e crítica. 3. Flamenco. 4. Saura, Carlos, 1932 - . I. Romagnolo, Sérgio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
	CDD - 791.43

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo

Data de aprovação:

Aos meus pais... por fazerem de nossa
história um espetáculo.

Agradecimentos

A construção de um trabalho é sempre coletiva. Isso porque exige colaborações, paciências, ajudas diretas e indiretas. Assim, muito obrigada a todos que colaboraram direta ou indiretamente para esse trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. Em especial ao Prof. Dr. Sérgio Romagnolo pela orientação, por sua alma artística, paciência, apoio e sugestões em todo esse processo, mas, principalmente, por permitir que eu produzisse algo verdadeiramente meu.

Ao Professor Dr. Pelópidas Cypriano, por todo apoio e incentivo e ao Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo, componentes da banca examinadora.

À todos que trabalham na Seção de Pós-graduação, pela paciência e disposição. Em especial à Marisa Alves, por toda a atenção e tranquilidade.

À minha mãe, mulher guerreira e poeta, por compartilhar tantas ideias e sugestões, por me despertar para o amor pela arte...

Ao Mauricio, companheiro que “dança a vida” comigo, por dividir e sorrir comigo cada obstáculo vencido.

À minha família e a todos os meus grandes amigxs-irmxs, pilares fortes em minha vida....

À Ivi Ribeiro, grande *maestra*, por confiar na paixão que sinto pelo flamenco e por todos os ensinamentos e oportunidades.

Às companheiras e companheiros da “Companhia Ivi Ribeiro de Dança Flamenca”.

À Eliete Gouveia, mulher de garra e grande produtora artística, por tornar realidade o sonho de estar no palco.

À Renata Nahssen, *maestra*, *bailaora* e estudiosa de flamenco por toda a informação que compartilha docemente conosco toda vez que vem ao Brasil.

À Tatiana Lazarinni, minha primeira e eterna *maestra*, que despertou em mim a paixão pelo flamenco pelo simples fato de amá-lo sem fronteiras...

Resumo

O gênero musical, assim como os demais, apresenta um caráter dinâmico. Revendo a história dos musicais é possível notar uma série de transformações e novos usos dos elementos cinematográficos típicos do gênero. Entre esses momentos de transformação, este trabalho destaca a realização de Carlos Saura, “Bodas de Sague”. A partir de considerações preliminares acerca das discussões teóricas sobre o cinema e uma abordagem da história dos musicais, propõe-se uma análise de “Bodas de Sangue” como uma releitura do musical clássico, sobretudo em função do uso da dança como elemento narrativo fundamental. Esse processo analítico tem como referência as considerações de Christian Metz acerca da significação no cinema e a proposta de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. É estabelecido ainda o diálogo desses autores com conceitos desterritorializados de Gilles Deleuze acerca da linguagem e da imagem, como “encontro” e “diálogo”. Assim, investiga-se como a combinação dos elementos de diferentes linguagens – cinema e dança, sobretudo – se articulam de modo que a história seja contada pela dança e, portanto, resultem numa nova abordagem do gênero musical.

Palavras-chave: cinema, flamenco, gênero musical, “Bodas de Sangue”, Carlos Saura.

Resumen

El género musical, así como los demás, tiene un carácter dinámico. Repasando la historia de los musicales es posible notar una serie de cambios y nuevos usos de los elementos típicos de este tipo de género. De los momentos de transformación, este trabajo destaca la película de Carlos Saura, "Bodas de Sangre." Partiendo de consideraciones preliminares sobre las discusiones teóricas sobre el cine y también de la historia de los musicales, se propone aquí un análisis de la película "Bodas de sangre" como una nueva versión del género musical clásico, en particular mediante el uso de la danza como elemento narrativo fundamental. Este proceso de análisis tiene como referencia las consideraciones de Christian Metz sobre la significación del cine y la metodología de análisis de películas de Francis Vanoye y Anne-Goliot Lete. Se estableció también un diálogo de estos autores con conceptos *desterritorializados* de Gilles Deleuze sobre el lenguaje y la imagen, como "reunión" y "diálogo". Por lo tanto, se investiga cómo la combinación de elementos de diferentes lenguajes - el cine y la danza en particular - están vinculados de modo que la historia es contada a través de la danza y por eso resulten en un nuevo enfoque del género musical.

Palabras clave: cine, flamenco, género musical, "Bodas de Sangre", Carlos Saura.

Lista de Figuras

- Capa** – Bodas de Sangue, de Gregório Gruber. Disponível em < http://leo.coutinho.blog.uol.com.br/arch2010-11-07_2010-11-13.html> Acesso em 02/11/2010
- Figura 1** – Chegada do trem na estação, dos Irmãos Lumière, 1895. Disponível em < <http://rubens-cinemamudo.blogspot.com/>> Acesso em 15/09/2009pág. 20
- Figura 2** – O Encouraçado Potemkin, 1925, Sergei Eisenstein. Disponível em < <http://www.anovademocracia.com.br/no-47/1864-eisenstein->> Acesso em 15/09/2009pág. 23
- Figura 3** – Cidadão Kane, 1941, de Orson Welles. Disponível em < <http://acervohistoriadocinema.blogspot.com/>> Acesso em 20/09/2009.....pág. 28
- Figura 4** – Acoissado, 1959, de Jean-Luc Godard. Disponível em < <http://ricardolombardi.ig.com.br/filmes-que-influenciaram-a-industria-da-moda>> Acesso em 20/09/2009.....pág.36
- Figura 5** – Tempos Modernos, 1936, de Charles Chaplin. Disponível em < <http://losstones.wordpress.com/2011/03/15/tempos-modernos-completa-75-anos-celebrando-a-genialidade-de-charles-chaplin/>> Acesso em 20/09/2009pág. 45
- Figura 6** - Indiana Jones e o templo da perdição, 1984, de Steven Spielberg. Disponível em < <http://eletroninfo.blogspot.com/2010/06/indiana-jones-2-e-o-templo-da-perdicao.html>> Acesso em 10/02/2010pág. 50
- Figura 7** – O grande roubo do trem, 1903, de Edwin S. Porter. Disponível em < <http://iimpressione.blogspot.com/2009/03/o-grande-roubo-do-trem-edwin-porter.html>> Acesso em 10/02/2010.....pág. 50
- Figura 8** – Aconteceu naquela noite, 1934, de Frank Capra. Disponível em < <http://gianlefou.blogspot.com/2010/05/o-galante-mr.html>> Acesso em 10/02/2010.....pág. 51
- Figura 9** – Psicose, 1960, de Alfred Hitchcock. Disponível em < <http://www.buscafilme.com.br/filme/psicose/>> Acesso em 12/02/2010pág. 52
- Figura 10** – Viagem à Lua, 1902, de Georges Méliès. Disponível em < <http://rubens-cinemamudo.blogspot.com/>> Acesso em 12/02/2010pág. 54
- Figura 11** – O Gabinete do Dr. Caligari, 1920, de Robert Wiene. Disponível em < http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2785&titulo=O_Gabinete_do_Dr._Caligari> Acesso em 15/02/2010pág. 55
- Figura 12** – O morro dos ventos uivantes, 1939, de William Wyler. Disponível em < <http://classicosnaoantigos.blogspot.com/2010/04/refilmagens-que-as-vezes-nem-percebemos.html>> Acesso em 15/02/2010pág. 57
- Figura 13** – O cantor de jazz, 1927, de Alan Crosland. Disponível em < <http://oglobo.globo.com/rio/hojeediade/mat/2009/07/28/cinema-nosso-faz-maratonade-musicais-757000759.asp>> Acesso em 22/03/2010pág. 63
- Figura 14** – Rua 42, 1933, de Lloyd Bacon. Disponível em < <http://sound-vision.blogspot.com/2011/07/pelas-ruas-de-nova-iorque-16.html>> Acesso em 22/03/2010pág. 66
- Figura 15** – *Swing Time*, 1936. Disponível em < <http://osmusicaisdomundo.blogspot.com/2010/06/1936-swing-time-ritmo-louco.html>> Acesso em 22/03/2010.....pág. 67
- Figura 16** – O mágico de Oz, 1939, de Victor Fleming. Disponível em < http://seriesedesenhos.com/br2/index.php?option=com_content&view=article&id=2885:fimes-classicos-qo-magico-de-oz-1939q&catid=89:demo-category&Itemid=130> Acesso em 22/03/2010.....pág. 69
- Figura 17** – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem

extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 71
Figura 18 – Amor, sublime amor, 1961, de Jerome Robbins e Robert Wise. Disponível em < http://dropsdecinema.blogspot.com/2010/06/amor-sublime-amor-1961.html > Acesso em 30/03/2010	pág. 73
Figura 19 – O show deve continuar, 1979, de Bob Fosse. Disponível em < http://50anosdefilmes.com.br/2011/o-show-deve-continuar-all-that-jazz/ > Acesso em 30/03/2010	pág. 75
Figura 20 – Flashdance, 1983, de Adrian Lyne. Disponível em < http://katveg.blogspot.com/2010/06/flashdance.html > Acesso em 30/03/2010	pág. 77
Figura 21 – Moulin Rouge, 2001, de Bazmark Luhrmann. Disponível em < http://minhapaixaoporfilmess.blogspot.com/2011/06/moulin-rouge-amor-em-vermelho-2001.html > Acesso em 30/03/2010	pág. 78
Figura 22 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 85
Figura 23 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 86
Figura 24 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 87
Figura 25 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 87
Figura 26 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 88
Figura 27 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 88
Figura 28 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 89
Figura 29 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 90
Figura 30 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág.90
Figura 31 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 91
Figura 32 – Cantando na chuva, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2000 no Brasil pela Warner Bros	pág. 91
Figura 33 – Los Tarantos, 1963, de Francisco Rovira Beleta. Disponível em < http://kentauro.blogspot.com/2007/07/los-tarantos.html > Acesso em 12/07/2010	pág. 94
Figura 34 – Cartaz do filme <i>Embrujo</i> , 1947, de Carlos Serrano Osma. Disponível em < http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1002&t=54225 > Acesso em 12/07/2010	pág. 95
Figura 35 – Duende y Mistério del flamenco, 1952, de Edgar Neville. Disponível em < http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=1453 > Acesso em 12/07/2010	pág.96
Figura 36 – Los Tarantos, 1963, de Francisco Rovira Beleta. Disponível em < http://kentauro.blogspot.com/2007/07/los-tarantos.html > Acesso em 12/07/2010	pág.96
Figura 37 - Laud, s/d. Disponível em < http://www.quixote.tv/laud.htm > Acesso em 20/07/2010	pág. 98
Figura 38 – Café cantante, s/d, óleo de José Gutierrez Solana. Disponível em < http://www.serraniaderonda.com/flamenco/historia.htm > Acesso em 20/07/2010	pág.99
Figura 39 – Camarón de la Isla e Paco de Lucia, s/d. Disponível em < http://conversasfuradas.blogspot.com/ > Acesso em 30/07/2010	pág.100

Figura 40 – Belén Maya, s/d. Disponível em < http://www.flamenco-world.com/magazine/about/belen_maya_souvenir/belen13042007.htm > Acesso em 02/08/2010	pág. 103
Figura 41 – Israel Galván, s/d. Disponível em < http://www.elpais.com/articulo/cultura/consagracion/Israel/Galvan/elpepucul/20080925elpepucul_8/Tes > Acesso em 02/08/2010	pág. 103
Figura 42 – Carlos Saura, s/d. Disponível em < http://salalatinadecinema.blogspot.com/2011/01/carlos-saura-filmografia.html > Acesso em 30/07/2010.....	pág. 107
Figura 43 – La caza, 1965, de Carlos Saura. Disponível em < http://unviajeimposible.blogspot.com/2009/02/la-caza.html > Acesso em 02/08/2010	pág. 109
Figura 44 – Cría Cuervos, 1975, de Carlos Saura. Disponível em < http://www.morningstaronline.co.uk/news/content/view/full/105719 > Acesso em 02/08/2010	pág. 110
Figura 45 – Bodas de Sangue, 1981, Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 113
Figura 46 – Carmen, 1983, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes	pág. 115
Figura 47 – Carmen, 1983, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes	pág. 116
Figura 48 – O amor bruxo, 1986, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 117
Figura 49 – O amor bruxo, 1986, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 118
Figura 50 – O amor bruxo, 1986, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 119
Figura 51 – O amor bruxo, 1986, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 119
Figura 52 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 124
Figura 53 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 125
Figura 54 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 126
Figura 55 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 127
Figura 56 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 128
Figura 57 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 129
Figura 58 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 130
Figura 59 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 130
Figura 60 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 131
Figura 61 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD original, lançado em 2007 no Brasil pela Europa Filmes.....	pág. 132
Figura 62 – Bodas de Sangue, 1981, de Carlos Saura. Imagem extraída do DVD	

[illegible]

Sumário

Introdução: definindo direções e espaços.....	pág. 12
1 - O Cinema	pág. 19
1.1 – Eisenstein e Bazin: montagem e impressão de realidade	pág. 22
1.2 - Christian Metz: a significação no cinema	pág. 30
1.3 - Aspectos gerais da linguagem cinematográfica	pág. 38
2 – Sobre os gêneros cinematográficos	pág. 42
2.1 - Os gêneros cinematográficos: uma invenção norte-americana	pág. 42
2.2 – Considerações sobre os gêneros cinematográficos	pág. 44
2.3 – Classificando os gêneros cinematográficos	pág. 49
3 – Os musicais: definindo contextos	pág. 59
3.1 – Breve história do musical norte-americano	pág. 61
3.2 – Comentário sobre a música e a dança nos musicais	pág. 80
3.3 – Flamenco: tradição e renovação	pág. 93
4 – A análise de “Bodas de Sangue”	pág. 106
4.1 – A obra de Carlos Saura e a Trilogia Flamenca	pág. 107
4.2 – Sobre o processo de análise	pág. 121
4.3 – Desconstruindo “Bodas de Sangue”	pág. 124
4.4 – O diálogo de “Bodas de Sangue”: câmera e gesto.....	pág. 152
Considerações finais	pág. 158
Bibliografia.....	pág. 160
Filmografia	pág. 163

Introdução: definindo direções e espaços.

“No devir, não há passado nem futuro, nem mesmo presente, não há história. No devir, trata-se antes de envolver: não é nem regressar, nem progredir. Devir, é devir cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, devir cada vez mais deserto, e por isso mesmo povoado” (PARNET:1988, p.14)

Na década de 1980, o cineasta espanhol Carlos Saura (1932 -) realizou uma trilogia, através da dança e da música flamencas¹, em colaboração com o coreógrafo e dançarino Antonio Gades (1936 – 2004): “Bodas de Sangue” (*Bodas de Sangre* – Espanha – 1981); “Carmen” (Espanha – 1983); e “O Amor Bruxo” (*El Amor Brujo* – Espanha – 1986). O questionamento deste trabalho parte do como o uso criativo da coreografia e da música espanhola enquanto instrumento narrativo, permite a associação de “Bodas de Sangue” a um novo tipo de abordagem do gênero musical: a dança entra em cena como elemento narrativo. Há um encontro entre os suportes das duas artes (cinema e dança), câmera e corpo atuam em simbiose, sem perdas das possibilidades inerentes a cada uma das artes. Através desse encontro o autor conta uma história que remete à sua identidade cultural, ao espetáculo da arte e ao próprio fazer cinematográfico.

Carlos Saura é um dos expoentes do cinema espanhol das décadas de 1970 e 1980 que, depois da morte do ditador Franco (1892-1975)², passou a abordar diferentes temas em seus filmes. Durante a ditadura, seus filmes possuíam um caráter essencialmente político, procurando revelar os efeitos do regime franquista na sociedade espanhola. Sua trilogia na década de 1980 tornou-se um dos maiores sucessos de bilheteria espanhola, revelando a cultura e a arte de seu povo para o mundo.

Em “Bodas de Sangue”, uma companhia de dança ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca³. Na

¹ O flamenco é um estilo musical e um tipo de dança fortemente influenciado pela cultura cigana, mas que tem raízes mais profundas na cultura musical moura, influência de árabes e judeus. A cultura do flamenco é associada principalmente à Andaluzia, na Espanha, e tornou-se um dos ícones da música espanhola e da cultura espanhola em geral. Ver capítulo 3.

² Francisco Franco (1892-1975) foi um militar, chefe-de-Estado e ditador espanhol de outubro de 1936 até sua morte, em 1975. O franquismo, regime político implantado por ele, é baseado no fascismo. Suas bases foram definidas pela unidade nacional espanhola, pelo catolicismo e pelo anti-comunismo.

³ Federico Garcia Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol. Parte de sua produção é dedicada

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.

Num primeiro momento, Saura apresenta a preparação dos artistas nos bastidores do espetáculo, com todos os dançarinos preparando-se para um ensaio geral com figurino completo. Antonio Gades interpreta a si mesmo enquanto dançarino e coreógrafo do espetáculo e Leonardo, o amante da história de Lorca. Sua coreografia desenvolve soluções teatrais que são intensificadas pela maneira como são filmadas. A fotografia de Teodoro Escamilla⁴ (habitual colaborador de Saura) exalta os pontos dramáticos da história através do uso de planos fechados dos rostos, movimentos e expressões dos dançarinos, tornando-se funcional à narrativa.

A metalinguagem se faz presente em diferentes níveis. Afinal, empiricamente, trata-se da filmagem do ensaio de um espetáculo que se converte no próprio “espetáculo-filme”. A estrutura da montagem é evidenciada, porém, o que fica para o espectador é a própria narrativa.

A relação do cinema com a dança está restrita, no senso comum, aos filmes musicais, especialmente os norte-americanos. Em “Bodas de Sangue” a dança, expressa pelo gesto, configura-se como elemento narrativo fundamental e, nesse sentido, reinventa a tradição do uso da dança no gênero musical. Saura utiliza a dança flamenca como elemento narrativo, da mesma maneira como Lorca utilizara a cultura flamenca *gitana* como forma de expressão e inspiração da temática de seus textos. Assim, o filme de Saura é composto de detalhes, os gestos que são os pormenores que compõem a narrativa.

Foi a partir dessas primeiras impressões originárias da experiência do espectador sobre “Bodas de Sangue” que surgiu a ideia desta pesquisa. O filme é um musical, porém, à primeira vista, não se aproxima da linguagem e do estilo dos musicais clássicos norte-americanos, a fórmula que consagrou o gênero. “Bodas” se mostrou intrigante, pois, embora outros filmes do gênero tivessem feito uso criativo e narrativo da dança, como “Amor Sublime Amor” (1961) e as produções de Bob Fosse, Saura fez uso prioritário da dança e música para contar a história de García

aos temas ligados às suas origens andaluzes, com forte influência da cultura cigana. *Bodas de Sangue* é uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por *Yerma* e *A casa de Bernarda Alba*.

⁴ Teodoro Escamilla é diretor de fotografia espanhol.

Lorca e, além disso, uma dança específica e, até então, não muito difundida pelo mundo por ser parte da cultura popular espanhola, o flamenco. Isso levou à hipótese de que o filme fosse uma espécie de releitura da fórmula e é esse o fio condutor desta pesquisa.

Para realizar a investigação de “Bodas de Sangue” como a representação de uma nova forma de usar os elementos constituintes dos musicais cinematográficos norte-americanos foi escolhido um arcabouço teórico que permitisse certa flexibilidade, visto que a escolha desta pesquisa foi feita pelas flexibilidades, multiplicidades e encontros - a experiência do espectador. Dessa forma, após a análise e revisão bibliográfica do referencial teórico adotado e a partir dele, será realizada uma análise fílmica de “Bodas de Sangue”.

Num primeiro momento dos estudos, Gilles Deleuze (1925 – 1995) tomou a cena. Segundo o pensamento do autor, a modernidade cinematográfica se oporia ao cinema clássico, aquele da ligação narrativa ou significante entre imagens pelo poder autônomo de uma imagem que se marcaria duplamente: por sua temporalidade autônoma e pelo vazio que a separa das outras. Esse corte entre duas eras teria tido duas testemunhas exemplares: Roberto Rossellini, inventor de um cinema do imprevisto, opondo ao relato clássico a descontinuidade e a ambiguidade essenciais do real, e Orson Welles (1915 – 1985), inventor da profundidade de campo, opondo-se à tradição da montagem narrativa. Teria tido também dois pensadores: André Bazin (1918 – 1958), teorizando, nos anos 50, o advento artístico de uma essência do cinema, identificada a sua capacidade “realista” de “revelar o sentido escondido dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural”; e Gilles Deleuze, fundando, nos anos 80, o corte entre as duas eras sobre uma rigorosa ontologia da imagem cinematográfica. Às intuições precisas e às abordagens teóricas do filósofo de ocasião que foi André Bazin, Deleuze estaria fornecendo seu fundamento sólido: a teorização da diferença entre dois tipos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. (RANCIÈRE, 2001)

A imagem-movimento, característica do cinema clássico, seria aquela organizada segundo a lógica do sistema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens dentro de uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações. A imagem-tempo, que funda o cinema moderno, seria caracterizada por

uma ruptura dessa lógica, pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações. A partir daí se constituiria a lógica da imagem-cristal, em que a imagem real não se conecta mais a uma outra imagem real, mas à sua própria imagem virtual. Cada imagem então se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude. E o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens que comanda, em lugar do encadeamento sensório-motor, um reencadeamento a partir do vazio.

Outros conceitos estiveram presentes, como devir, encontro, gagueira, desterritorialização, todos relacionados às análises de Deleuze acerca das diversas linguagens.

É importante ressaltar que a proposta do autor com relação à interpretação das teorias é marcada pela defesa da multiplicidade, das possibilidades de interpretação e uso de uma determinada teoria em diferentes contextos e em diferentes áreas do conhecimento. Assim, foi possível utilizar alguns referenciais de Deleuze da forma como ele mesmo propõe, desterritorializando-os para reterritorializá-los em outro contexto. Ou seja, embora o pensamento deleuziano não se constitua como referencial teórico central desse trabalho, suas reflexões estão presentes no estilo da autora, na sua trajetória, e dialogam, de forma desterritorializada, com o referencial teórico adotado.

A partir dessa premissa, relacionando a análise deleuziana a uma análise da linguagem cinematográfica, o cinema moderno seria aquele das possibilidades linguísticas em oposição à utilização de códigos e signos sequenciados para a construção de uma narrativa composta de imagens que, necessariamente, se relacionam entre si, que não possuem autonomia. E isso remete à análise de Christian Metz (1931 – 1993) e ao primeiro capítulo desse trabalho.

O capítulo 1 traz uma discussão preliminar acerca do cinema como linguagem. Cabe destacar que se trata de um recorte, visto que serão tratadas apenas as questões preliminares relevantes para a análise do tema. Primeiramente, tratar-se-á da polêmica acerca daquilo que traz sentido ao filme: o real, a montagem, uso combinado de códigos. Para alguns autores, como André Bazin, o cinema deve servir como uma espécie de registro da realidade, o que supõe determinados aspectos linguísticos e quase ausência de montagem, ou melhor, quando a montagem existe, ela não é evidenciada. É como se o diretor buscasse demonstrar

ao espectador uma ausência de manipulação da imagem, como se a câmera simplesmente estivesse parada frente à ação mostrada, evidenciando a realidade, pois é ela que dá sentido ao filme. Para outra vertente teórica, porém, o que traz sentido ao filme é, exatamente a montagem. É o caso do russo Sergei Eisenstein (1898 – 1948).

Christian Metz, entretanto, abandona a dicotomia realidade X ilusão e concentra-se descrição exata dos processos de significação do cinema. Para o autor, a significação, ou seja, o que confere sentido ao filme, não é nem a realidade, nem a montagem. Todo significado possível no cinema apenas seria possível porque é mediado por um código. Porém, o autor diferencia o código do cinema e da linguagem – diferenciação essa fruto dos estudos sobre as distâncias entre os estudos linguísticos relacionados a uma língua e ao cinema. Enquanto no cinema, os significantes são ligados diretamente aos significados, na língua os significantes podem formar diferentes significados. Assim, os códigos no cinema seriam regras que permitem as mensagens de um filme.

Esse primeiro capítulo destina-se a investigar uma determinada postura teórica para a análise de “Bodas de Sangue”, ou seja, um referencial que permita decifrar os códigos utilizados para dar sentido ao filme e colocar a dança como fio condutor da narrativa.

Em seguida, são feitas algumas considerações acerca da linguagem cinematográfica, de caráter mais técnico. Nesse subcapítulo serão explicitados movimentos de câmera, descrição de planos, tipos de montagem, etc. Aspectos esses que serão, posteriormente, utilizados na análise do filme.

O capítulo 2 traz uma contextualização no que se refere à noção de gênero cinematográfico. O primeiro momento trata da definição dos gêneros, o que se justifica pelo fato de “Bodas de Sangue” ser considerado como integrante do gênero musical. Será feita uma breve descrição de cada gênero e os seus respectivos aspectos constituintes, ou seja, o que determina cada um.

O capítulo 3 contextualiza “Bodas de Sangue” no desenvolvimento do musical. Para contextualizar o filme no desenvolvimento do gênero será necessário proceder a uma breve história dos musicais, enfatizando a forma como a dança vem sendo utilizada pelo gênero.

Para compreender melhor o gênero musical é feita uma investigação dos seus

elementos narrativos característicos, a música e dança. Ainda neste capítulo é feita uma breve análise de uma das sequências do filme “Cantando na Chuva” (1951), um clássico musical norte-americano, a fim de usá-la em comparação à análise de “Bodas” no capítulo seguinte.

Visto que o filme trata de um tipo específico de dança, o flamenco, - e, como veremos, isso está bastante ligado à releitura que a obra faz da linguagem do musical clássico - há a necessidade de explicitarem-se alguns elementos que caracterizam o flamenco no cinema e o flamenco em si. Por ter origens na cultura popular, o flamenco não se equipara a um conjunto de técnicas e movimentos que agrupados formam uma coreografia. É uma expressão cultural complexa que tem a dança como um de seus elementos. Assim, o uso do flamenco em “Bodas de Sangue” ultrapassa a visão da coreografia, não se limita a ela, pois remete a todo um conjunto de elementos que caracterizam determinada identidade cultural, o que modifica a significação e a percepção do filme.

O capítulo 4 concentra-se na análise de “Bodas de Sangue”. Num primeiro momento, é necessário contextualizar o filme na obra de Carlos Saura, visto que o diretor possui produção bastante vasta e diversificada. O filme será contextualizado também dentro da trilogia que compõe, a “Trilogia flamenca” - aqui serão feitas algumas considerações sobre os outros dois filmes que formam a trilogia, “Carmen” e “O Amor bruxo”.

Em seguida, seguindo a orientação teórica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété e os conceitos de Christian Metz, será realizada a análise fílmica de “Bodas de Sangue”. O objetivo dessa análise é investigar como a relação entre a câmera e o gesto produzem os significados narrativos do filme para, a partir daí analisar como a obra faz a releitura do musical clássico. Nesse ponto faz-se necessário ressaltar que “Bodas de Sangue” pode ser visto e analisado sob o aspecto da tradução intersemiótica⁵, porém, este não é o objetivo da presente pesquisa. Como já dito, esta pesquisa é uma das possibilidades de abordagem, ficando abertas as outras para pesquisas futuras.

A análise do filme culmina na investigação de como os elementos linguísticos do cinema podem se comunicar e se integrar com a dança e a música de forma que,

⁵ O tema da tradução intersemiótica consiste na investigação de obras cinematográficas que partam de um roteiro adaptado da literatura, por exemplo. Para estudo detalhado sobre o assunto ver: PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

no filme, nenhuma das linguagens perca seu potencial artístico. A questão que se coloca é a interação entre câmera e gesto. A coreografia feita para cinema deve ser pensada de forma que câmera possa potencializar e desvendar coisas impossíveis de serem vistas no palco, como os planos detalhe de rostos, pés, gestos, pormenores em geral. Dessa forma, seguindo referencial teórico adotado, pretende-se investigar os elementos presentes no filme que permitam considera-lo uma releitura do gênero musical.

1. O cinema.

“O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, mais devires que histórias”

Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 77.

No princípio não havia ilusão. O cinema – entendido como um sistema que abrange não só o produto e seus elementos, mas também a exibição pública do produto e seus elementos⁶ - era o registro da realidade, funcionava como o olhar humano frente a um espetáculo de teatro, estático diante de uma cena. Para Bernardet (1984), era o que hoje chamamos de documentário, na época eram “vistas” ou, no Brasil, filmes “naturais”.

Os primeiros filmes consistiam em câmeras fixas em determinado lugar registrando o que a realidade apresentava. Na primeira exibição pública de cinema, em 28 de dezembro de 1895, em Paris, os irmãos Lumière⁷ apresentaram um conjunto de filmes curtos, com câmera parada, em preto e branco, sem som. Um deles mostrava um trem chegando a uma estação, com a câmera fixa posicionada de tal forma que o trem, aos poucos, enchia a tela. O público surpreendeu-se com a impressão de realidade que a cena tinha.

“A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão da realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema”. (BERNARDET, 1984, p. 12)

⁶ Essa discussão aparece de forma mais aprofundada em “O que é cinema”, de Jean-Claude Bernardet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁷ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862 – 1954) e Louis Jean Lumière (1864 – 1948), os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo (*cinématographe*), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema. Foram os responsáveis pela primeira exibição pública de um filme, em 1895. A história e obra dos irmãos Lumière pode ser aprofundada em “Os irmãos Lumière: a invenção do cinema”, de Jacques Rittaud-Hutinet (São Paulo: Scritta, 1995).



Fig. 1: "Chegada do trem na estação" (1895), Irmãos Lumière

Dessa reflexão resulta uma das polêmicas do cinema, que envolveu diferentes autores, em diferentes épocas: cinema realidade X cinema ilusão, a opacidade ou transparência do discurso, nos termos de Ismail Xavier (1984). Essa polêmica pode ser traduzida na pergunta: o que dá sentido ao filme, a realidade em si ou a manipulação da realidade? Transpondo, ainda, para um domínio mais técnico, trata-se de privilegiar ou não, no processo de construção dos sentidos do filme, a montagem ou elementos como o plano sequência, que privilegia a transparência da realidade captada.

Esse debate pode ser esclarecido pelas ideias de Sergei Eisenstein e André Bazin. O primeiro representa a opacidade do discurso, a montagem enquanto elemento de construção de sentido; o segundo representa a transparência do discurso, da realidade captada.

Em contrapartida a essa oposição, aparece o pensamento de Christian Metz. Influenciado pela semiótica, o autor representa a tentativa de superação das discussões feitas até o momento, década de 60, sobre cinema. Para isso recorre aos estudos da linguística, sobretudo os sistemas de comunicação, a fim de demonstrar que a construção de sentido do filme se dá pelo uso de determinados códigos que, juntos, possibilitam a transmissão da mensagem de uma obra.

Segundo Andrew (2002), os teóricos partem de perguntas e, cada pergunta está contida em pelo menos um dos seguintes títulos: matéria-prima, métodos e técnicas, formas e modelos, objetivo ou valor. A “matéria-prima” inclui perguntas sobre o veículo, tudo que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinemático pertence a essa categoria. Os “métodos e técnicas” compreendem todas as perguntas sobre o processo criativo que dá forma ou trata a matéria-prima. “Formas e modelos” é a categoria que contém perguntas sobre os tipos de filme que foram ou poderiam ser feitos. Nessa categoria os filmes são analisados partindo da premissa de que são um processo completo no qual a matéria-prima já tomou forma. Por fim, “objetivo e valor” é a categoria de perguntas que se relaciona aos aspectos mais amplos da vida, investigando o objetivo do cinema no universo do homem.

Porém, Andrew (2002) afirma que a resposta a uma pergunta de qualquer categoria pode facilmente levar a uma outra pergunta e, qualquer pergunta pode ser formulada. Assim, os autores dialogam, permitem confluências e desterritorializações. E, ainda, um ou outro autor pode ser encontrado em mais de uma categoria de perguntas. É nessa perspectiva que se desenvolve este primeiro capítulo, ou seja, embora os autores discutidos (Eisenstein, Bazin e Metz) possam situar-se em diferentes categorias de perguntas, apresentam um tema comum, a construção de significados no processo de criação do filme.

1.1. Eisenstein e Bazin: montagem e impressão de realidade.

O fato do cinema ter aparecido com um tom de descrença na sua capacidade artística⁸ fez com que os primeiros autores a escreverem sobre o cinema numa perspectiva da arte buscassem a desvinculação deste com outros fenômenos que o apoiavam, de caráter científico, de registro da realidade. Isso significou um ataque imediato ao realismo na tela e àqueles que, como Lumière, tinham a certeza de que o cinema não tinha um significado duradouro além dos eventos que podia registrar. Eles lutaram para dar ao cinema o status da arte. O cinema, argumentavam, era igual às outras artes porque transformava o caos e a ausência de significado do mundo numa estrutura e num ritmo autossustentados. (ANDREW, 2002). É nesse contexto que se encontra o pensamento de Sergei Eisenstein.

Dentre todos os cineastas, Eisenstein se destaca por ter sido autor de películas e escritos significativos para o cinema, responsável por filmes como “O Encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1927). A grande repercussão de seus filmes garantiu ampla leitura aos seus trabalhos escritos sobre cinema, que, por sua vez, influenciaram os estudiosos e cineastas. Eisenstein interessava-se por um grande número de assuntos e sua formação reflete seus múltiplos interesses em suas teorias. Psicologia, antropologia e teatro (em especial o teatro *kabuki* japonês) foram apenas alguns dos campos que o influenciaram a ponto de deixarem marcas claras em suas ideias sobre a sétima arte.

Os soviéticos, grupo do qual faz parte Sergei Eisenstein, fundamentaram seu trabalho na montagem e na seleção. Para eles, a montagem não se configura num processo de construção do real imediato, mas na construção de uma nova realidade. Essa tese é demonstrada de forma bastante clara por um pequeno filme feito por Kulechov, em 1919.

O filme consistia em seis planos na seguinte sequência: prato de comida - rosto de um homem – criança brincando – rosto de um homem – um caixão – rosto de um homem. Quem assistiu ao filme concordou que ator Mosjukin interpretava o desejo, a ternura e a tristeza. Porém, os três planos do ator eram exatamente o mesmo, ou seja, as interpretações feitas pelos espectadores partiram de seus valores – a fome diante da comida, a ternura diante da criança – mas esses valores

⁸ Segundo Bernardet (1984, p.11), os “primeiros cineastas”, como Lumière não acreditavam no potencial artístico e de evolução do cinematógrafo.

foram provocados pela aproximação das imagens. Os sentimentos percebidos pelos espectadores não estavam expressos no filme em si, foram resultado da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens. (BERNARDET, 1984)



Fig. 2: “O Encouraçado Potemkin” (1925), Sergei Eisenstein.

Essa concepção da montagem é desenvolvida por Sergei Eisenstein, para quem de duas imagens, sempre nasce uma terceira (que, no caso do filme de Kulechov, seria a interpretação do espectador). Eisentein vê nesse esquema de montagem por aproximação a estrutura do pensamento dialético marxista: tese, antítese e síntese⁹. Ou seja, a montagem não reproduz o real, ela é um elemento de criação, capaz de criar uma nova realidade a partir do real. Essa postura permitiu aos soviéticos desenvolver os filmes de tese, fortemente ligados à realidade pós revolução pela qual passava a URSS¹⁰.

⁹ A dialética marxista pode ser definida como a estrutura contraditória do real, que no seu movimento constitutivo passa por três fases: a tese, a antítese e a síntese. O movimento da realidade se explica pelo antagonismo entre o momento da tese e o da antítese, cuja contradição deve ser superada pela síntese. Além da contraditoriedade dinâmica do real outra categoria fundamental para entender a dialética é a de totalidade, pela qual o todo predomina sobre as partes que o constituem. Ver: KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹⁰ Termo emprestado da teoria literária, os filmes de tese se constituem de forma a defender determinada tese. No caso explicitado, a ideia a ser defendida compreendia os ideais marxistas empregados pela Revolução Russa de 1917. “Os soviéticos apontaram para um tipo de cinema ensaístico. Um cinema que, liberto do enredo, pudesse abordar e discutir qualquer assunto, a ponto de Eisenstein ter formulado o projeto de adaptar para a tela O Capital, de Karl Marx”. (BERNARDET: 1984, p.50)

Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio. Quando, em Outubro (1927, sobre a Revolução de 1917), Eisenstein mostra uma massa derrubando a estátua do Czar, ele não está preocupado em mostrar o que acontece quando uma grande quantidade de gente bota abaixo uma enorme estátua; filmagem e montagem quase não têm função descritiva. O que ele quer é construir a ideia de derrubada do poder. (BERNARDET, 1984, p. 50)

Dessa maneira, o cineasta deveria assumir uma postura ativa no que se refere à construção de significados do filme, organizando os materiais captados, organizando-os de tal modo que servissem aos propósitos do cineasta. Esses materiais manipuláveis a que se refere Eisenstein constituem os planos, que seriam como unidades básicas do filme tomadas individualmente. Sua experiência com o teatro *kabuki* o fez conceber para o cinema um sistema no qual o filme, em seu desenrolar, proporcionaria “choques” no espectador, devido à sucessão de planos determinados que, no processo mesmo das substituições (dos planos, através da montagem) produziram os efeitos de choque. (FRANÇA, 2002)

Os planos foram concebidos por Eisenstein como “atrações”, no sentido circense e teatral do termo. Eles são formados por diversos elementos – iluminação, composição, interpretação dos atores, etc - capazes de dar impressões psicológicas, interpretações e significados ao espectador. Combinados, esses elementos fazem do plano um atração, que seria combinada a outra pela montagem.

Mais adiante, Eisenstein passa a dar atenção aos elementos que se apresentam no plano. O autor os considerará como atrações que podem ser combinadas de forma harmoniosa ou conflitante. Tais “atrações” ou elementos são, para Eisenstein, a matéria-prima dos filmes. Ele acreditava ainda que as atrações deveriam ser organizadas de maneira a produzir os efeitos de transferência e sinestesia. Na transferência, um único efeito pode ser produzido por vários elementos diferentes. Segundo Andrew (2002), num filme, muitos elementos estão presentes na tela ao mesmo tempo. Eles podem reforçar-se uns aos outros, aumentando o efeito; os elementos podem entrar em conflito entre si e criar um novo efeito; ou um elemento inesperado pode acrescentar um efeito necessário. Este último é o auge da transferência. Por outro lado, quando temos vários elementos combinados ao mesmo tempo, ocorre a sinestesia. É justamente a capacidade que tem o cineasta de manipular as diferentes atrações que lhe possibilita organizá-las

no sentido da produção destes efeitos. (ANDREW, 2002)

Dessa maneira, Eisenstein dá extrema importância à montagem na composição do sentido do filme. A representação está contida em cada um dos planos que designam certos fatos ou objetos. A imagem é uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. Segundo Xavier (1984, p. 109), “a imagem, como unidade complexa, não mostra algo, mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares. A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da ‘esfera da ação’ para a ‘esfera da significação, do entendimento’”. Eisenstein, portanto, compreende que o processo de construção de sentido do filme se dá através da montagem.

André Bazin é um autor cujas ideias repercutiram de forma prática nas produções de cinema da França das décadas de 50/60. Fundador de uma publicação periódica de cinema, o *Cahiers du Cinéma*, influenciou diretamente a produção da *Nouvelle Vague* francesa¹¹. As ideias de Bazin se inserem no contexto da crítica à decupagem clássica, entendida como um modelo fílmico que busca a impressão de realidade e a valorização da montagem. A postura do autor se insere num contexto de negação das “gramáticas cinematográficas” postuladas pela indústria hollywoodiana e as definições dos gêneros. Para Xavier (1984):

A crítica à decupagem clássica faz-se pelo aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua realidade. Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do falso que parece real, o neo-realismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ser real. Há uma ética de confiança na realidade e da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado. Bazin dirá: não intervir e deixar que a realidade confesse seu sentido. (XAVIER, 1984, p. 61)

¹¹ O termo *Nouvelle Vague* surgiu em 1958, num artigo da revista *L'Express*. Nesse artigo, Françoise Giroud usou o termo para qualificar um grupo de cineastas franceses que produziam seus filmes fora do modelo tradicional da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Sem grande qualificação técnica esses cineastas eram, por vezes, sustentados por capitais privados e ainda não haviam alcançado notoriedade. O termo se consolidou e logo aplicou-se a um novo estilo cinematográfico baseado na desenvoltura narrativa, em diálogos provocadores, no amoralismo e em colagens inesperadas, cujo protótipo é “*Acossado*” de Jean-Luc Godard, realizado em 1960. O público entusiasmou-se e, em 1960, 43 novos autores faziam seu primeiro filme. Os principais cineastas desse movimento foram: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais, entre outros.

Ao contrário de Eisenstein, que via a natureza intrínseca do cinema na combinação dos planos, para Bazin a qualidade intrínseca do cinema, ou seja, sua significação, está na composição do plano em si mesmo, sua representação específica do mundo real. Assim, o autor concebe que o tema da arte cinematográfica é o mundo real.

Para Eisenstein, os planos são a matéria-prima dos filmes, os fragmentos da realidade que o formam pela montagem. Bazin considerava a montagem manipuladora, uma imposição do cineasta ao espectador. Em vez disso, para o autor, o plano, especialmente o plano sequência (longo e ininterrupto), permite ao espectador perscrutar o enquadramento e ler e interpretar o que este representa.

Bazin atentava para o movimento e para o arranjo dos elementos da linguagem cinematográfica no plano como forma de atribuir significado à imagem. O movimento e o posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, o planejamento da cena, o uso do foco de profundidade, tudo merece maior atenção nessa perspectiva. Significativamente, todos estes aspectos também aumentam a ilusão de realidade. (TURNER, 1997). Bazin emprega o termo *mise-en-scène* para descrever o arranjo de elementos no plano.

Bazin acreditava na possibilidade do uso da imagem “sem enfeites”, limpa, como forma ideal de expressar a realidade; ele acreditava que a linguagem cinematográfica era mais do que uma lista de efeitos técnicos associados a determinados significados prévios; ele acreditava que o cinema era uma espécie de novo sentido para o homem, que, ao usá-lo, poderia perceber e conhecer coisas sobre a realidade de outras formas.

No processo de transposição de um objeto da realidade para o filme, na forma da representação, intervêm categorias que Bazin chamou de “plasticidade da imagem” e “recursos da montagem”, e que influenciam a maneira como vemos os objetos representados. Seus comentários sobre estas categorias são também usados por ele como parte de sua defesa da abordagem realista, ou, da sua tentativa de mostrar que o significado cinemático se apresenta num *continuum* que vai dos filmes mais realistas até aqueles mais abstratos. (FRANÇA, 2002)

Com relação à plasticidade da imagem, Bazin defendeu os desenvolvimentos técnicos do cinema que aproximassem a percepção que temos do filme da nossa percepção natural. Som, cor, tela panorâmica, haviam aparecido para realizar esta

aproximação. Sua concepção de cinema realista incluía a noção da tela do cinema como uma “máscara que mostra apenas uma parte da realidade”, mas que considera que o que não é mostrado continua existindo lá, como realidade não mostrada. Esta concepção relaciona-se àquilo que Andrew (2002) aponta como uma conclusão central das ideias de Bazin: “a visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade, não por sua transformação dessa realidade” (ANDREW, 2002).

É importante ressaltar que o autor se esforçou constantemente para esclarecer o que entendia como realidade. O cinema depende primeiro de uma realidade visual e espacial, o mundo real físico. Assim, o realismo central do cinema “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema”. (BAZIN, 1991)

Essa perspectiva de Bazin é viabilizada por recursos da linguagem cinematográfica: o plano sequência, que consiste em um plano longo, sem cortes, e a profundidade de campo que se trata de uma tomada em plano geral que insere elementos que poderiam ser acoplados através da montagem em um mesmo plano geral. A montagem é substituída por panorâmicas e entrada dentro do campo e mesmo com câmera fixa. Ela supõe o respeito pela continuidade espacial e dramática, ou seja, pela sua duração. A fim de argumentar contra a ideia de que tal procedimento significaria um retrocesso da linguagem cinematográfica, Bazin utiliza Orson Welles:

É evidente, para quem saiba ver, que os planos sequência de Welles em *Magnificent Ambersons* não são de maneira alguma o registro passivo de uma ação fotografada no mesmo enquadramento, mas sim uma recusa de fragmentação do acontecimento [...] é uma operação positiva cujo efeito é superior àquele que poderia produzir a decupagem clássica. [...] Os efeitos dramáticos antes solicitados dos recursos de montagem nascem aqui dos deslocamentos dos personagens dentro de um enquadramento escolhido de uma vez por todas. (BAZIN, 1991, p. 76)

Segundo essa perspectiva, a composição do cenário, da iluminação e do ângulo cria uma outra estética. Através dessa composição alguns diretores conseguiram montar um “tabuleiro de xadrez” do qual nenhum detalhe é excluído ou despercebido. Nela, a relação espacial entre objetos e personagens é equacionada de tal maneira que o espectador não pode escapar às sua significação. (VILLELA,

2001). Segundo Bazin (1991), “significação esta que a montagem teria feito num desdobramento em planos sucessivos, em outros termos, os planos sequência em profundidade de campo dos diretores modernos não renunciam à montagem, eles a integram à composição plástica”. (BAZIN, 1991). Portanto, a questão em Bazin não é simplesmente não utilizar a montagem e sim, transferir a montagem para a composição do plano.



Fig. 3: “Cidadão Kane” (1941), de Orson Welles.

Retomando a discussão central deste texto – o sentido do filme –, para Bazin, os sentidos do filme são produzidos pelas próprias representações do real, ou seja, é o trabalho de seleção da realidade que traz a significação. Assim, enquanto para Eisenstein a montagem é o principal elemento de significação, para Bazin a significação está na realidade. Para o autor o cinema tem um objetivo de proporcionar outra visão sobre o real, nesse sentido os elementos de composição de um plano devem interagir de forma a aumentar essa capacidade de ilusão da realidade, porém, uma ilusão transparente e não uma ilusão criada pelo discurso da montagem. Ilusão porque a imagem não é senão uma representação do real e uma representação é sempre uma ilusão e não a realidade em si. Na perspectiva de Bazin essa imagem, representação do real, deve usar os elementos que a compõem (luz, cor, som, etc) de forma a tornar a representação o mais próxima possível do real. Isso não significa, tomando a definição de realidade dada pelo autor, que o cinema deva apenas registrar as ações que se colocam na realidade – como nos

primeiros filmes de Lumière – mas sim que deve deixar a realidade mostrar os seus sentidos.

1.2. Christian Metz: a significação no cinema.

Os estudos de Christian Metz datam das décadas de 60 e 70 do século XX. Esse período é marcado por um desprezo à metafísica e a todo o pensamento especulativo, apoiando-se cada vez mais no ideal científico do observador neutro e do relativismo cultural¹². Como representante desse novo período, Metz empreenderia um estudo preciso e rigoroso das condições materiais que permitem que o cinema funcione. Seu objetivo é a descrição exata dos processos de significação do cinema. Seguindo referencial teórico de Charles Pierce (1839 – 1914) e Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), ele chama esse empreendimento de “semiótica” do cinema. (ANDREW, 2002)

A Semiótica (do grego *semeiotiké* ou "a arte dos sinais") é a ciência geral dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos, isto é, sistemas de significação. Ocupa-se do estudo do processo de significação ou representação, na natureza e na cultura. Segundo Santaella (1983):

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (Santaella, 1983, p. 2)

Segundo Andrew (2002), a semiologia em geral é a ciência do significado e a semiótica cinematográfica se propõe a construir um modelo abrangente capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma plateia. Pretende determinar as leis que tornam possível o ato de se ver um filme e desvendar os padrões particulares da significação que dão aos filmes ou gêneros específicos seu caráter especial. (ANDREW, 2002)

Para Metz, a matéria-prima do cinema é a própria realidade ou um modo particular de significado, como as atrações da montagem. De forma simplificada, a matéria-prima são os canais de informação aos quais o espectador presta atenção

¹² O relativismo cultural é uma postura metodológica que tem suas origens na Antropologia de Frans Boaz. Representa uma ruptura com as teorias etnocêntricas que viam as culturas de acordo com graus de evolução. O relativismo abre as portas para um novo entendimento dos sistemas culturais, entendimento pautado na visão do outro e não mais na visão do eu. Assim, cada sistema cultural deveria ser analisado e investigado de forma neutra, buscando-se os valores intrínsecos que formam tal sistema. Essa perspectiva foi reforçada pelos estudos estruturalistas de Claude Lévi-Strauss, que baseado em Saussure, aplicou os estudos linguísticos na Antropologia.

quando assiste a um filme:

- imagens que são fotográficas, em movimento e múltiplas;
- traços gráficos que incluem todo o material escrito que é lido, em *off*;
- discurso gravado;
- música gravada;
- barulho ou efeitos sonoros gravados.

Assim, o semiótico do cinema é o analista interessado no significado que decorre da interação entre esses elementos ou materiais. A questão que se coloca para a semiótica é como esses materiais de expressão podem ser usados e articulados para produzir significados. Como o estudo de todos os sistemas de significado, a semiótica do cinema tem como ponto de partida a linguística. Entretanto, Metz propõe-se, primeiramente, investigar até que ponto o cinema é como a linguagem verbal.

“Ele afirmou que a analogia (cinema/linguagem verbal) é ressaltada no nível da aparência, pois o significado da parte fílmica de modo algum se parece com a linguagem verbal. No nível da função ou do uso desses sistemas, a analogia torna-se ainda mais evidente” (ANDREW, 2002, p.175).

Para entender melhor a questão, é necessário remontar a Saussure, importante influência teórica de Metz.

Ferdinand de Saussure é geralmente visto como o iniciador do estruturalismo, especificamente em seu livro de 1916, 'Curso de Linguística Geral'. Ainda que Saussure fosse, assim como seus contemporâneos, interessado em linguísticas históricas, desenvolveu no Curso uma teoria mais geral de semiologia. Essa abordagem se concentrava em examinar como os elementos da linguagem se relacionavam no presente ('sincronicamente' ao invés de 'diacronicamente'). Assim ele focou não no uso da linguagem (o falar, ou a *parole*), mas no sistema subjacente de linguagem (idioma, ou a *langue*) do qual qualquer expressão particular era manifestação. Ele argumentou que sinais linguísticos eram compostos por duas partes, um 'significante' (o padrão sonoro da palavra, seja sua projeção mental - como quando silenciosamente recitamos linhas de um poema para nós mesmos - ou sua realização física como parte do ato de falar) e um 'significado' (o conceito ou o que aquela palavra quer dizer). Era totalmente diferente das abordagens anteriores à

linguagem, que se focavam no relacionamento entre palavras e as coisas que elas denominavam no mundo. Concentrando-se na constituição interna dos sinais ao invés da sua relação com os objetos no mundo, Saussure fez da estrutura da linguagem algo que pode ser analisado e estudado.

Para Saussure, a Semiologia teria por objeto o estudo de todos os sistemas de signos na vida social. Nessa medida, a Linguística, ou seja, a ciência que ele tinha por propósito desenvolver, seria uma parte da Semiologia que, por sua vez, seria uma parte da Psicologia Social. Mais de quarenta anos pós-saussureanos precisaram, no entanto, transcorrer para que a Linguística estrutural fosse devidamente absorvida, divulgada e ampliada, para que seu método fosse aplicado a áreas vizinhas, suas descobertas devidamente exploradas pelos novos pensadores. Assim sendo, só por volta dos anos 50 é que a proposta saussureana de nascimento da Semiologia passou a ser desenvolvida pelos investigadores europeus. Esse desenvolvimento pode ser explicado, entre outras coisas, pela pressão ou exigência que a proliferação crescente dos meios de comunicação de massa criava quanto à necessidade de existência de uma ciência capaz de dar conta da natureza e distinções entre as variadas linguagens veiculadas pelos diferentes meios (jornal, cinema, revistas, rádio, TV etc.) e que desse conta, antes de mais nada, de um instrumental teórico mais apto a desvendar a complexa natureza intersemiótica da arte e da literatura modernas. (SANTAELLA, 1983, p. 17)

Metz, em sua análise da significação no cinema, utiliza amplamente os conceitos de significante e significado elaborados por Saussure, porém, vai salientar o fato de que esses termos assumem um outro caráter no cinema. No que se refere à língua, os significantes podem formar diferentes significados, estando desatrelados um do outro. No cinema, os significantes são diretamente ligados ao significado. Em outros termos, na linguagem verbal o nível conotativo de significado existe separadamente do denotativo, enquanto no cinema a conotação vem junto com a denotação.

Embora faça uma distinção clara entre língua e cinema e afirme não ser possível usar os conceitos de palavra e fonema nos estudos de semiótica do cinema, Metz aplica ao seu estudo os conceitos da linguística que se referem à teoria geral da comunicação: código, mensagem, sistema, texto, paradigma. Isso ocorre porque esses conceitos podem ser empregados à análise de qualquer sistema de comunicação, inclusive o cinema.

Metz (1972) afirma que todo significado possível no cinema é mediado por um código, entendido como a relação lógica que permite o entendimento de uma mensagem. Nos filmes, os códigos representam as regras que permitem a

transmissão das mensagens, são construções dos semióticos. Por isso, o uso do termo “regra” não implica a determinação de uma gramática fílmica que os diretores devam aplicar para transmitir suas mensagens. Dessa maneira, os códigos usados em cinema podem funcionar para a transmissão de diferentes mensagens e, por isso, não constituem uma gramática. Quando uma câmera é posicionada em *contre-plongée* (de baixo para cima), por exemplo, para mostrar o discurso de um homem pode significar a superioridade do homem, porém, se esse mesmo movimento de câmera for usado para filmar um homem frente a um grande prédio, pode significar inferioridade deste em relação àquele.

Os códigos têm uma existência real que não é uma existência física. Os códigos são o oposto dos materiais de expressão. São as formas lógicas imprimidas nesse material para gerar mensagens ou significados. O cineasta usa códigos para fazer seu material falar ao espectador. O semiótico trabalha na direção oposta, usando as mensagens de um filme para ajuda-lo a construir os códigos que transcendem essas mensagens. (ANDREW, 2002, p. 179)

Assim, os significados não estão na mensagem propriamente dita, e sim na forma como essa mensagem é transmitida ao espectador. Ou seja, buscar o significado de uma mensagem em cinema implica ao semiótico desvendar os códigos utilizados para a transmissão dela. Com isso, Metz (1972) estabelece os elementos que caracterizam os códigos em cinema.

São três as características básicas dos códigos: os graus de especificidade, os níveis de generalidade e a redutibilidade a subcódigos. A primeira característica aponta aqueles códigos ditos específicos, inerentes ao cinema, não encontrados em nenhuma outra forma de expressão (a montagem acelerada seria um exemplo), assim como também relaciona outros códigos que o cinema partilha com outras artes (como a interpretação ou a iluminação). A segunda categoria, que aborda os níveis de generalidade dos códigos, divide-os em códigos gerais e específicos; os primeiros estão (ou podem estar) presentes em todos os filmes e podem ter diferentes significados a depender do seu emprego (o plano geral é um exemplo); os segundos são encontrados apenas num determinado grupo de filmes e costumam caracterizar um gênero (*western*, *noir*), a produção em um certo período da história do cinema, ou ainda o conjunto dos filmes de um autor de cinema. Nesses casos, os códigos têm um significado limitado, estrito. A terceira característica, a da

reducibilidade a subcódigos, observa os diversos tipos de usos que um código pode apresentar (são chamados de subcódigos) ao longo da história do cinema; frequentemente são soluções para os problemas de criação de significado nas obras fílmicas. Um exemplo são as várias formas (códigos) de interpretação dos atores em diversos períodos da história. (FRANÇA, 2002)

As noções de sistema e texto apresentam-se também pareadas na teoria do cinema de Metz. O texto é o desenvolvimento manifesto da obra, aquilo que se desdobra temporalmente diante dos olhos do espectador e, também, o lugar onde se encontram todas as mensagens do filme. “O texto é um conjunto de mensagens que sentimos que deve ser lido como um conjunto” (ANDREW, 2002, p. 182). O texto como um todo também influi sobre os códigos nele presentes, determinando-os, alterando-lhes o significado.

Segundo Andrew (2002, p. 182), “o texto organiza as mensagens de um filme ao longo de dois eixos, o sintagmático e o paradigmático”. O primeiro eixo é aquele vinculado ao desdobramento sequencial do filme, que apresenta, no seu desenrolar, suas mensagens e significados produzidos nas relações de contiguidade entre os planos e as cenas do filme. O eixo paradigmático é aquele no qual os significados são o produto das associações de diversos elementos do filme, não necessariamente dispostos em contiguidade e que se aproximam e se atraem por uma lógica de afinidade ou semelhança. Já o sistema do filme é sempre uma construção do crítico ou analista, e corresponde a uma espécie de estrutura lógica que garante (ou propõe) a inteligibilidade do filme. (FRANÇA, 2002)

Segundo Metz (1972), “o cinema é uma linguagem sem língua”, o que significa dizer que, alimentado pela presença das próprias coisas e acontecimentos na tela, o filme expressaria seus significados na medida em que tais coisas e eventos estariam impregnados de sentido. A língua é entendida como um sistema organizado, com regras (códigos) específicas; já a linguagem é considerada em termos mais amplos, ela envolve não apenas a palavra e os sistemas normativos de seu uso, mas a língua e a palavra:

Uma língua é um código fortemente organizado. A linguagem abrange uma zona muito mais ampla: dizia Saussure que a linguagem é a soma da língua e da palavra. (...) Se quisermos definir coisas e não palavras, diremos que uma linguagem, na sua realidade mais ampla, manifesta-se todas as vezes que se diz algo com a intenção de dizê-lo. Naturalmente, a distinção entre linguagem verbal (linguagem propriamente dita) e as outras semias

(chamadas às vezes de linguagem no sentido figurado) impõe-se e não deve se tornar confusa. (METZ, 1972, p. 55)

Assim, de acordo com a análise de Metz, o cinema constrói uma linguagem, mas não possui códigos específicos que configuram uma “língua” propriamente cinematográfica. Segundo Ismail Xavier, o autor substitui a oposição clássica saussuriana significante/significado pela expressante/expressado, para o caso específico do cinema. (Xavier, 1984)

Metz estabelece, então, uma relação com André Bazin: ele assume a não manipulação da imagem, a estética da imagem contínua e da narração que não faz uso de símbolos, deixando que o real revele seu sentido por si.

A imagem cinematográfica tem um nível natural de expressividade. O mundo fala através das imagens de um modo normal ou de algum modo flexionado. Cabe ao cineasta ampliar, dirigir e, de todos os modos, trabalhar sobre essas expressões primárias se quiser transmitir seu próprio significado. O cinema, então, permanece um veículo de expressão, mais que um sistema de comunicação, e suas regras são ad hoc e não rígidas. O cineasta não constrói um significado peça a peça, como o faz o usuário da linguagem verbal. Ele organiza, indica e libera um fluxo de expressão que vem tanto do mundo natural quanto dele mesmo. (ANDREW, 2002, p. 178)

Em contrapartida, Metz irá relativizar a ideia baziniana de não manipulação da imagem. O autor mostra que o cinema moderno da década de 60 é a superação dos referenciais narrativos clássicos, tratados por Bazin como realidade fílmica. Porém, Metz endossa que não houve uma ruptura com a narrativa, pois, segundo ele, nunca houve uma “gramática cinematográfica”. Segundo Ismail Xavier (1984, p.117), “o que Metz tenta demonstrar é que o cinema moderno é a ampliação das possibilidades narrativas, ou seja, longe de ser a destruição da narratividade, tal cinema é seu enriquecimento”.

As teorias de Metz estão inseridas num contexto novo da produção cinematográfica, o que se convencionou chamar de cinema moderno, um tipo de cinema que a decupagem clássica e a ideia de transparência.

Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos – ele utiliza-se, de um modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais, e avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso. A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. (...) Com isto e outras estratégias de comunicação, o

cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a plateia. (XAVIER, 1984, p.; 118)



Fig. 4: “Acossado” (1959), Jean-Luc Godard

Metz reconhece essas inovações, mas seu esforço é o de mostrar como, mesmo subvertendo as tradições clássicas da narratividade, esse novo cinema é contador de histórias. Assim, os novos procedimentos ou códigos estariam, ainda, inseridos num discurso narrativo. O cinema da teoria de Metz é o resultado do encontro entre a cinematografia e a narratividade. Os filmes modernos são bem-vindos na medida em que, para ele, representam o surgimento de novas possibilidades para o domínio da narração. O que estaria sendo destruído por esse novo cinema não seria a narratividade, mas sim, um conjunto de convenções particulares, as quais Metz (1972) chama de verossímil. Assim, o que estaria sendo posto por esse novo discurso cinematográfico, pautado em Bazin, seria o discurso que se quer verdade e mascara a convenção, as regras.

Pode-se inclusive dizer que estas instâncias – cuja verdade está por se definir – são, pela sua fragilidade, as conquistas mais preciosas do cinema que, desde 1966, temos chamado de ‘moderno’. Não se trata, com certeza, de não sei que objetividade de princípio, de não sei que realismo sem falha, que possam definir o cinema moderno, mas da aptidão a algumas verdades, ou melhor a algumas justezas que fazem do jovem cinema um cinema mais

adulto, e do cinema antigo um cinema às vezes bem jovem. (METZ, 1972, p.187)

Ao afirmar que o sentido do filme é dado pelos códigos, pode-se considerar, em certo sentido, que Metz não desconsidera por completo as posturas de Bazin e Eisentein. Aproxima-se da postura de Bazin ao usar a noção de expressão, ou seja, a realidade, tema do cinema, tem um nível natural de expressividade. Por outro lado, esse nível natural de expressividade é intensificado pelo uso dos códigos, incluindo a montagem, o que o aproxima da concepção de Eisenstein. É exatamente o uso dos códigos de uma nova forma, diversa do cinema clássico, que pode ampliar as possibilidades da narração.

A escolha de Metz como um dos referenciais deste trabalho deve-se à sua postura frente às possibilidades narrativas do cinema moderno e à sua influência no modelo de análise fílmica proposto por Vanoye e Goliot-Léte, que será tratado adiante. Ao considerar a narrativa de “Bodas de Sangue” (1981) como uma nova possibilidade do gênero musical, ou uma releitura deste, considera-se que o filme rompe com a lógica da decupagem clássica.

1.3: Aspectos gerais da “linguagem cinematográfica”.

O uso do termo linguagem é delicado em cinema quando se pensa na constituição de uma gramática. Já foi visto como Christian Metz combate esse termo fazendo uma distinção clara entre a linguagem e a “linguagem do cinema”. Tendo essa diferenciação como ponto de partida, é preciso deixar claro que esse texto não pretende defender uma gramática do cinema a qual os cineastas deveriam respeitar para fazer bons filmes. Mas, embora não haja a intenção de defender tal postura, recorrer a termos gerais que, nos termos de Metz, explicitam e definem alguns códigos do cinema, se faz necessário aos estudiosos do cinema. O uso de termos gerais como plano americano, câmera subjetiva, etc, aparece mais com o sentido de uma nomenclatura de técnicas utilizadas pelos realizadores dos filmes, a fim de facilitar o trabalho dos analistas e estudiosos de cinema.

A grande revolução do cinema foi a criação de um mecanismo que permite registrar e reproduzir imagens em movimento, dando a ilusão de um espaço tridimensional. A partir desse mecanismo iniciou-se a estruturação do que se costuma chamar linguagem cinematográfica. Segundo Xavier (1984), essa estruturação é decorrente da transformação do cinematógrafo em cinema: o primeiro trata da técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento, já o segundo refere-se à constituição de uma linguagem, que permitiria a criação de realidades imaginárias e viria a ser um campo fértil para a manifestação de inúmeras possibilidades, incluindo sonhos, desejos e mitos da humanidade.

O cinema permitiu uma nova relação entre o público e a obra de arte, pois cria a sensação de imersão na ação representada. Citando Bela Balazs¹³, Xavier (1984) define a questão da seguinte maneira:

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme. (BALAZS, apud. XAVIER, 1984, p.16)

Esse efeito provocado pelo cinema no espectador é resultado do uso de determinados recursos próprios do cinema, empregados de maneira distinta por

¹³ BALAZAS, Bela. Theory of the film. Dover Public Inc., New York, 1970.

cada realizador. Um dos recursos que mais contribuiu para a estruturação de uma linguagem cinematográfica foi a conquista da expressividade da câmera. No princípio posicionada a montagem e do movimento a câmera passou a ser recurso para organização de diferentes imagens no tempo. Daí surge a noção de enquadramento. O enquadramento é, precisamente, o posicionamento da câmera em relação ao objeto filmado.

Um filme é normalmente dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, estas constituídas por planos. Ou seja, uma sequência é um conjunto de cenas que, por sua vez, são um conjunto de planos. Os planos seriam uma espécie de unidade básica do filme, correspondem a cada tomada de cena que se situa entre dois cortes e podem ser filmados de vários ângulos, ou seja, em posições de câmera diferentes.

O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido a este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto (XAVIER, 1984, P.19)

Dadas essas definições preliminares, se faz necessário a esquematização dos tipos de posicionamento de câmera em relação ao objeto que, por sua recorrente utilização, ficaram suscetíveis à atribuição de significados específicos. Porém, esses significados não são estáticos, variando de acordo com o tipo de montagem, com o espaço apresentado no plano, etc.

- Plano Geral (PG): geralmente usado em exteriores ou interiores amplos, a câmera se posiciona de modo a mostrar a totalidade do espaço da ação, os personagens, quando presentes, não podem ser identificados.
- Plano Conjunto (PC): Um pouco mais próximo, pode mostrar um grupo de personagens, já reconhecíveis, e o ambiente em que se encontram.
- Plano médio (PM) : Enquadra os personagens por inteiro quando estão de pé, deixando pequenas margens acima e abaixo.
- Plano americano (PA): Um pouco mais próximo, corta os personagens na altura da cintura ou das coxas.
- Primeiro plano (PP): Enquadra o busto dos personagens.
- Primeiríssimo plano (PPP): Enquadra apenas o rosto.

- Plano de detalhe ou *close-up* (PD): Enquadra e destaca partes do corpo (um olho, uma mão) ou objetos (uma caneta sobre a mesa).

A fim de facilitar a posterior análise do objeto de estudo deste trabalho, outros recursos e termos presentes na “linguagem cinematográfica” devem ser citados:

- Câmera subjetiva (CS): mostra a cena de acordo com o ponto de vista do personagem.
- Plano sequência (PS): plano longo que abrange toda uma ação e é montado sem cortes.
- Altura de câmera normal: a câmera é colocada à altura do ombro, em termos gerais, representa a realidade de forma objetiva.
- *Plongée*: a câmera é posicionada de cima para baixo.
- Contra- *plongée*: a câmera é posicionada de baixo para cima.
- Panorâmica: a câmera move-se em seu próprio eixo, geralmente num ângulo de 180 ou 360 graus.
- *Travelling*: a câmera desloca-se sobre um carrinho de rodas ou presa ao corpo do *cameraman*.
- Grua: a câmera é colocada sobre um guindaste e desloca-se na vertical ou em *travelling*.
- *Zoom*: alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo de visão. Chama-se *zoom-in* quando este diminui e *zoom-out* quando aumenta.
- Campo/contra campo: alternância de planos orientados no mesmo eixo dramático, mas em sentidos opostos.

Alguns estudos foram feitos no sentido de atribuir significação aos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica. Assim, por exemplo, o PP e o PPP seriam mais voltados à vida interior, subjetiva, enquanto o PA seria voltado à descrição da ação. Posteriormente, percebeu-se que não era possível atribuir significados específicos para cada plano, visto que o fator determinante de significação seria a construção interior de cada plano e sua relação com os demais, determinada pelo ritmo da montagem.

Chega-se à conclusão de que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem. E aqui deve-se entender a montagem num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem numa sequência temporal, mas também a montagem dentro do próprio plano, quer os elementos sejam apresentados simultaneamente, quer sucessivamente, graças a um movimento de câmera. Decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que esta significação nunca é precisa, delimitada, mas ao contrário sempre envolta numa certa ambiguidade. (BERNARDET, 1984, p.40/41)

Assim, os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm, em si, significação predeterminada, mas constituem ferramentas importantes no sentido de um esforço teórico de desvendar os significados do filme, levando em conta, não apenas os elementos linguísticos, mas sua relação com o todo. Com isso, retoma-se a ideia de Metz (1972) de que não há uma gramática do cinema, ou seja, não uma relação de construção de significados pelo agrupamento de significantes. No cinema essa relação aparece já construída de forma direta em expressante/expressado, ou seja, o trabalho é desvendar os códigos que permitem essa relação, que permitem a transmissão da mensagem. Por isso, não se busca, nesse primeiro momento uma significação de cada elemento, esta será estruturada, quando necessário, em relação à totalidade do filme “Bodas de Sangue” no momento da sua análise.

2. Sobre os gêneros cinematográficos.

2.1. Os gêneros cinematográficos: uma invenção norte-americana.

A palavra gênero é originada do latim e sempre teve o sentido de categoria, agrupamento. Em filosofia, ela designa a ideia geral de um grupo de seres ou coisas que apresentam características comuns. Desde o século XVIII, o termo é usado no sentido de uma categoria de obras que têm caracteres comuns, como enredo, estilo, etc.

Os gêneros tiveram existência forte nas diversas artes desde essa época, mas sua definição sempre foi relativamente flutuante e variável. Por um lado, sempre se hesitou entre a definição pelo enredo (natureza morta, paisagem, em pintura; drama, comédia, em teatro), pelo estilo (é o caso dos gêneros musicais), pela escritura (é antes o caso dos gêneros literários, que distinguem, por exemplo, o ensaio do romance). Por outro lado, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes. (AUMONT; MARIE, 2006)

Em cinema, o gênero sempre esteve fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. Ele corresponde a um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público e à indústria de produção e distribuição determinar o tipo de narrativa contido no filme. Segundo Turner (1997):

O que o gênero reconhece é que espectador assiste a qualquer filme num contexto de outros filmes, tanto aqueles que viu pessoalmente como os que ouviu falar ou viu representados em outros meios de comunicação. Este aspecto do gênero, a intertextualidade, determina os limites da expectativa do público. É o que diz ao espectador o que ele deve esperar, podendo deliberadamente enganá-lo quando oferece expectativas que não serão atendidas. De um modo geral, a função do gênero é fazer filmes compreensíveis e mais ou menos familiares. Mesmo quando se faz uma paródia ou crítica de um gênero, isto depende do reconhecimento e da familiaridade do público com relação ao alvo. (TURNER, 1997, p. 88)

Assim, o gênero, geralmente, inclui expectativas específicas quanto à narrativa - cenários recorrentes, sequências -, de modo que a tarefa de resolver o conflito do filme está submetida ao gênero. Nos faroestes, por exemplo, o conflito final entre forças opostas é quase que ritualmente representado por um tiroteio.

Frente a essas definições preliminares é fácil considerar o enquadramento em um gênero como uma ameaça determinista à criatividade no cinema. Porém, há inovação e originalidade nos filmes de gênero, é o caso das reinvenções nacionais do gênero musical (Espanha, França). O cinema contemporâneo, por exemplo, tem como característica a presença de diversos gêneros em um único filme. Para Costa (2003), “o sistema de gêneros não impediu a afirmação de autores como Alfred Hitchcock, Vincent Minnelli ou Howard Hanks, reconhecidos como tais exatamente enquanto excelentes diretores de filmes de gênero” (COSTA, 2003, p. 93).

Segundo Metz (1980), os gêneros atravessam um ciclo típico de mudanças durante sua existência. Para o autor, ele evolui de uma fase clássica para uma paródia autoconsciente dos clássicos, e daí para um período em que os filmes contestam a proposição segundo a qual fazem parte de um gênero. Finalmente, chegam a uma crítica do próprio gênero. Embora seja, ainda, cedo para consolidar a proposição de Metz – visto que a indústria dos gêneros continua a atuar – é fato que os gêneros são dinâmicos, se alteram, como no caso do musical, analisado neste trabalho.

No caso dos filmes hollywoodianos, a etiqueta de gêneros como western, musical, gangster, etc., não só funciona como um indicador de nacionalidade, mas orienta o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia. Mesmo que se trate de filmes produzidos depois do fim da “idade de ouro” de Hollywood¹⁴, eles farão sempre referência à tipologia dos gêneros estabelecida naquela época, para reproduzi-la em seus mecanismos básicos, apesar das modernizações tecnológicas, ou para transgredi-la com intenções de desmitificação ou para revisita-la com nostalgia (COSTA, 2003)

¹⁴ A “Idade de Ouro” de Hollywood é o nome geralmente dado ao período de grande produtividade e sucesso do cinema norte-americano que vai do advento do cinema sonoro à decadência do sistema de estúdios, por volta da década de 1950.

2.2. Considerações sobre os gêneros cinematográficos.

Segundo Costa (2003), os gêneros hollywoodianos podem ser analisados de três pontos de vista: do ponto de vista do sistema de produção, para compreender a natureza e complexidade dos processos que determinam sua afirmação; do ponto de vista político-ideológico, para compreender as ligações entre a evolução dos gêneros e a situação histórica e social; do ponto de vista figurativo e narrativo, para compreender os mecanismos de funcionamento e as regras de composição.

Embora a análise fundamental para este trabalho seja a do ponto de vista figurativo e narrativo, é necessário esclarecer aspectos dos outros dois pontos de vista, pois o gênero deve ser compreendido em sua totalidade para não sucumbir ao risco de simplificações superficiais.

Do ponto de vista do processo de produção, a subdivisão em gêneros constitui uma exigência fundamental do sistema de estúdio. Nesse ponto cabe um retorno às origens de tal sistema.

No início do século XX, a sociedade norte-americana começava a se consolidar como nação industrial e urbana. No final do século XIX, o norte-americano Frederick Taylor (1856-1915), no livro “Princípios de administração científica”, estabeleceu os parâmetros do método científico de racionalização da produção. Esse método, daí em diante conhecido como *taylorismo*, visa o aumento de produtividade com economia de tempo, supressão de gestos desnecessários no interior do processo produtivo e utilização máxima da máquina. A divisão do trabalho foi intensificada por Henry Ford (1863-1947), que introduziu a linha de montagem na indústria automobilística, procedimento que mais tarde ficou conhecido como *fordismo*.

O sistema foi implantado com sucesso no início do século XX nos EUA e logo extrapolou os domínios da fábrica, alcançando as empresas, os esportes, a medicina, o lazer, a escola e até a atividade da dona-de-casa. Por exemplo, um ferro de passar é fabricado de acordo com os critérios de economia de tempo e de gasto de energia; na cozinha, a localização da pia e do fogão visa favorecer a mobilidade; os produtos de limpeza devem ser eficazes em um piscar de olhos.

Com isso, as relações de trabalho foram alteradas e, com elas, todo um conjunto de estruturas e processos sociais. O trabalhador, na nova ordem da máquina e da alta produtividade, encontra-se submetido ao ritmo da máquina, o que

altera significativamente as percepções de tempo e espaço do indivíduo, modificando todo o seu cotidiano. O ser humano, reduzido a gestos mecânicos, tornado "esquizofrênico" pelo parcelamento das tarefas, foi retratado em "Tempos modernos" (*Modern Times*, EUA, 1936), filme clássico de Charles Chaplin (1889 – 1977), com o popular personagem Carlitos. Nessa comédia, datada de 1936, o artista denuncia a desumanização do operário.



Fig. 5 : "Tempos Modernos" (1936), Charles Chaplin.

O cinema não escapou a esse processo de otimização do tempo e alta lucratividade e produtividade. No início do século XX, Hollywood tomava parte do processo de expansão urbana e industrial norte-americana, levando adiante suas primeiras tentativas de se tornar uma indústria.

Nesse contexto, os filmes de gênero produzidos em Hollywood deveriam obedecer a uma certa lógica do capitalismo industrial¹⁵. Segundo Vugman (2003), como mercadoria produzida em massa, os filmes de gênero partilhavam duas características: primeiro, cada etapa de sua produção era realizada por diferentes

¹⁵ O capitalismo industrial é uma fase desse sistema econômico, que surge em meio a um processo de revoluções políticas e tecnológicas, na segunda metade do século XVIII. Com essa nova fase é superado o capitalismo comercial, também chamado de mercantilismo, que surgiu em fins do século 14 e vigorou até então. É uma fase pautada, sobretudo, nos critérios de alta produtividade e lucratividade e utilização da máquina no processo produtivo. Essa fase se acentua no início do século XX, com o Fordismo. Ver: CATANI, Afrânio Mendes. **O que é capitalismo** – coleção primeiros passos. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

trabalhadores – ou por uma equipe – aos quais faltava a capacidade de enxergar o filme/mercadoria como um todo; segundo, cada filme precisava ser, simultaneamente, o mesmo e algo diferente, como ocorria com a indústria automobilística de Ford, cujos produtos são todos a mesma coisa – carros – mas diferentes – carros esportivos, de luxo, compactos, etc. Assim, todos os grandes estúdios investiam na mesma coisa, filmes de gênero. Mas, para conquistarem espaço no mercado cinematográfico, precisavam oferecer algo que tornasse seus produtos distintos daqueles oferecidos por outros estúdios (VUGMAN, 2003).

Dessa maneira, os estúdios se especializaram em determinados gêneros e características que os distinguiam e, ao mesmo tempo, demarcavam mercados consumidores: a MGM era um estúdio de estrelas; a Paramount um estúdio de diretores e escritores; a Warner Brothers garantia-se nos bons diálogos e filmes de gangster, biografias e musicais; A 20th Century-Fox se especializou em filmes históricos e de aventura; a R.K.O. investia nos musicais e comédias leves e filmes de aventura e cômicos; a Universal focava os filmes *noir*. (VUGMAN, 2003)

Para Costa (2003), a interação entre gêneros e estrelismo é o aspecto mais visível de uma política de produção que tem como base uma férrea organização e divisão do trabalho de diretores, roteiristas, diretores de fotografia, cenógrafos e, principalmente, diretores de produção.

Havia uma relação íntima entre a tipologia dos ídolos contratados e o gênero em torno do qual girava a política de produção do estúdio. A partir de *Voando para o Rio* (1933), por exemplo, o sucesso da R.K.O. e do casal Fred Astaire e Ginger Rogers ligam-se profundamente. Igualmente, na Universal, no início do período sonoro, alguns filmes de terror como *Drácula* (1931), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale, impõem como ídolos do gênero Bela Lugosi e Boris Karloff (COSTA, 2003, p. 95)

Do ponto de vista político ideológico, é inegável que o sistema de gêneros cinematográficos vive numa situação dinâmica com a situação política, social e cultural. Segundo tal perspectiva, são evidenciadas as relações entre as temáticas dos gêneros e determinadas linhas de tendências políticas e econômicas. Para La Polla (1978, apud. COSTA, 2003, p. 98) é possível notar, por exemplo, como o *western* retrata o modelo expansionista e colonialista do desenvolvimento norte-americano. Da mesma forma, é possível ler o musical não só como sinal superficial de fuga fantástica, mas também como tradução dos vários protagonistas ideais que

se sucederam na ribalta da vida nacional norte-americana; ou é possível identificar nos filmes de guerra a figura do imperialismo americano, com seu militarismo, mas também a intenção da conquista de um mercado cinematográfico através do contrabando de mitologias mascaradas de defesa da liberdade.

Do ponto de vista figurativo e narrativo, destaca-se a análise do código dos elementos constitutivos do gênero. Antônio Costa (2003), em *Compreender o Cinema*, parte de M. Wood (1975), mais especificamente o livro *America in the movies*. De acordo com Wood (1975, apud. COSTA, 2003, p. 96) a presença frequente em filmes do gênero *noir*, por exemplo, de detalhes visuais e estruturas compositivas significativas leva o autor a concluir que esses detalhes estruturas são como os entalhes das catedrais medievais.

O que interessa nessa aproximação de Wood (1975) é a referência ao método iconológico, que teve em Panofsky¹⁶ seu expoente máximo. Tal método se articula em dois planos: num primeiro nível (iconografia), os elementos espaciais e figurativos são decifrados em função de suas fontes (culturais, literárias ou filosóficas); num segundo nível (iconologia) eles são interpretados como formas simbólicas, ou seja, formas visíveis relacionadas com determinadas concepções de mundo, realidade ou da própria arte (COSTA: 2003).

Dessa maneira, a análise de um motivo figurativo pode explicar porque os filmes às vezes dizem mais do que parece à primeira vista, existiria um significado diverso do literal, do primeiramente visível. Para Costa (2003), foi exatamente por esse caminho que o cinema hollywoodiano clássico, mesmo nas manifestações mais comerciais, conseguiu escapar às várias censuras ideológicas e estéticas impostas pelas lógicas de produção e distribuição dos estúdios.

Existe uma relação entre o nível figurativo (análise iconológica) e o nível narrativo. Os gêneros cinematográficos, a exemplo do acontece com os gêneros em literatura ou teatro, apresentam uma série de elementos constantes e que, geralmente, conduzem às funções desempenhadas pelos personagens no decorrer do enredo. De acordo com essa perspectiva,

[...] o estudo dos gêneros pode servir-se dos métodos elaborados na análise das formas narrativas tradicionais através da classificação das funções

¹⁶ Erwin Panofsky (1892 – 1968), foi um crítico e historiador de arte alemão, um dos principais representantes do método iconológico. Ver: PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia – Temas humanísticos na arte do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1995.

desempenhadas pelas diferentes personagens, mesmo que, por se tratar de cinema, não seja possível ignorar ou subvalorizar o aspecto propriamente figurativo (COSTA, 2003, p. 97).

Portanto, por uma abordagem desse tipo podem ser identificadas estruturas narrativas recorrentes nos gêneros. Por exemplo, identificar o herói típico do melodrama como representante da trama do “amor impossível” e assim por diante.

2.3. Classificando os gêneros cinematográficos

O fenômeno dos gêneros alcançou amplitude e, hoje, diz respeito ao cinema em todos os países. Porém, cada cinematografia valeu-se de gêneros que melhor a representassem e que exprimissem as características originais da cultura nacional. Foi assim que Carlos Saura optou pelo musical como forma de representar e exprimir as características culturais espanholas através do *cante* e da dança flamenca na sua “Trilogia Flamenca” e filmes posteriores a ela.

A “idade de ouro” de Hollywood apresenta alguns gêneros que lhe são característicos, mas estudiosos e críticos elaboraram esquemas diferentes para classifica-los. Existem algumas tipologias, como a de Ferrini (1974, apud COSTA, 2003, p. 99) que limitam a classificação dos gêneros clássicos em cinco grupos: melodrama, *western*, filme *noir*, ficção científica e musical. Outros, como Campari (1980, apud. COSTA, 2003, p. 99) adotam tipologia mais ampla e denominações mais específicas: romance-melodrama, histórias para família, aventura, comédia, musical, policiais, *western*, filmes de guerra, fantástico, ação, suspense, terror. (COSTA, 2003)

Qualquer que seja a tipologia adotada é possível encontrar em cada gênero as estruturas figurativas e narrativas características que se repetem nos filmes, mesmo que em forma de paródias ou revisões de determinado gênero. Tomando a segunda tipologia, mais ampla e de denominações mais específicas, serão, agora, abordados brevemente alguns dos gêneros clássicos de Hollywood e suas principais características.

Filmes de aventura

Os filmes de aventura podem ser identificados por uma narrativa marcada pela perseguição entre o protagonista que busca alguma coisa e o antagonista que quer impedi-lo por querer essa mesma coisa. Dessa maneira, os personagens encontram-se em constantes fugas, sendo que, ao final, o protagonista consegue vencer os percalços e cumprir seu objetivo. As trilhas sonoras são bastante marcantes nesse gênero, acompanhando (e por que não ditando) o ritmo das cenas, sobretudo as de perseguição. Um exemplo desse gênero é a trilogia “Indiana Jones”, de Steven Spielberg (1946 -).



Fig.6: "Indiana Jones e o templo da perdição" (1984), Steven Spielberg.

Filmes de ação

O gênero de ação se aproxima bastante da aventura. Mas, nesse gênero, o elemento essencial são as imagens de tiroteios, fugas, explosões. "O grande roubo do trem", de 1903, pode ser considerado como um representante inicial dos filmes de ação. A partir da década de 1930, o gênero ganha um importante elemento para a construção de sua narrativa, o som. Os efeitos sonoros conferem dinâmica ao enredo e, muitas vezes, exercem o papel de articular sequências em que o espectador é capaz de compreender a ação pelo som.



Fig. 7: "O grande roubo do trem" (1903), de Edwin S. Porter.

Na década de 1980, o cinema de ação ganhou destaque em Hollywood e consagrou ídolos do gênero como os atores Bruce Willis (1957 -) (“Duro de Matar”, 1988), Sylvester Stallone (1946 -) (“Rambo – Programado para matar”, 1982) e Arnold Schwarzenegger (1947 -) (“O exterminador do futuro”, 1984).

Comédia

A comédia geralmente ilustra situações do cotidiano de forma bem humorada, com o objetivo do riso. No período do cinema mudo, uma geração de comediantes de Hollywood ficou consagrada, como Buster Keaton (1895 – 1966), Roscoe “Fatty” Arbuckle (1887 – 1933), a dupla Oliver Hardy (1892 – 1957) e Stan Laurel (1890 – 1965) (O Gordo e o Magro), Charles Chaplin. Nessa primeira fase, sem o advento do som, as comédias se baseavam no gestual para provocar o riso.



Fig.8: “Aconteceu naquela noite” (1934), de Frank Capra

Com o surgimento do cinema sonoro a comédia sofreu grandes transformações e grande parte do humor físico, gestual, cedeu lugar ao humor verbal. Era preciso encontrar comediantes que soubessem fazer o uso do som. Nesse segundo momento se destacaram diretores como Frank Capra (1897 – 1991), Ernst Lubitsch (1892 – 1947), Leo McCarey (1898 – 1969) e Blake Edwards (1922 – 2010).

Suspense

No suspense o espectador antecipa, por informações sonoras e/ou visuais o que vai acontecer ao personagem, criando expectativa e tensão. A trilha sonora tem papel fundamental no suspense, pois, muitas vezes, é ela que indica a ocorrência de algo fora do comum da rotina do personagem. É o caso de “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock (1899 – 1980), que usa a trilha sonora para criar, expectativa, medo e indicar uma determinada ação.

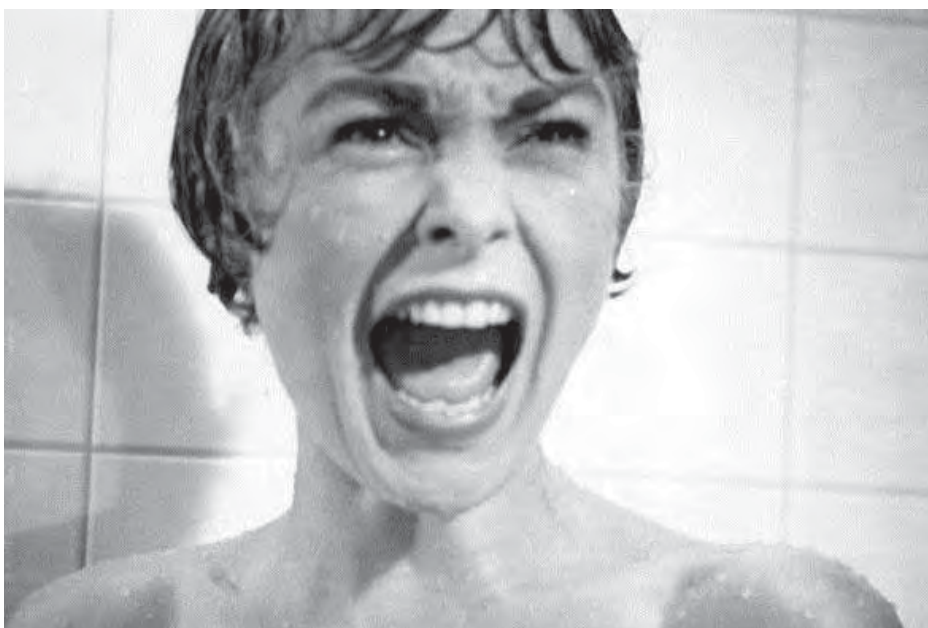


Fig.9: “Psicose” (1960), Alfred Hitchcock.

Policial

O gênero policial se firma em Hollywood a partir da década de 1930, quando começam a surgir os filmes de gangster, com criminosos como protagonistas da narrativa. Esse tipo de enredo nasceu como um reflexo da situação econômica e social em que os Estados Unidos se encontrava em decorrência da crise de 1929, que levou o mundo à Grande Depressão¹⁷.

O personagem “gangster” foi inspirado nos mafiosos que fizeram fortuna durante a Lei Seca¹⁸, fabricando e contrabandeando bebidas alcoólicas. A

¹⁷ A crise econômica desencadeada a partir de 1929, quando da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, reflete a crise mais geral do capitalismo liberal e da democracia liberal. No período entre guerras (1919 -- 39), a economia procurou encontrar caminhos para sua recuperação, a partir do liberalismo de Estado, ao mesmo tempo em que consolidava-se o capitalismo monopolista.

¹⁸ A Lei Seca entrou em vigor em 1920, com o objetivo de salvar o país de problemas relacionados à pobreza e violência. A Constituição americana estabeleceu em 18ª emenda, a proibição, a fabricação, o comércio, o transporte, a exportação e a importação de bebidas alcoólicas. Pois para o governo todos os males vividos

glorificação da figura do bandido logo provocou uma reação negativa da sociedade conservadora norte-americana. Foi criado, então, o Código de Hays¹⁹, que censurava a influência exercida por Hollywood na juventude. Com isso, os protagonistas deixaram de ser os bandidos e passaram a ser os policiais, o que deu origem ao filme policial. Destacam-se, nesse período, filmes baseados em romances de Dashiell Hammet (1894 – 1961) e Raymond Chandler (1888 – 1959). De maneira geral, o gênero policial é caracterizado por uma narrativa centrada numa investigação policial, marcada por ação e situações de risco pelas quais passam os personagens.

Ficção científica

A ficção científica é um dos mais antigos gêneros do cinema. Georges Méliès – figura associada ao nascimento do cinema enquanto espetáculo e não registro do real, como abordado no capítulo 1 – filmou em 1902 aquele que é considerado por estudiosos e críticos o primeiro filme de ficção científica da história do cinema, “Viagem à Lua”. Ainda no período do cinema mudo foi realizado outro marco do gênero, “Metrópolis” (1926), dirigido por Fritz Lang (1890 – 1976). Com o passar das décadas o gênero foi se modificando, passando pelas frequentes invasões alienígenas, inspiradas pelo contexto da Guerra Fria²⁰, até chegar à Stanley Kubric (1928 – 1999), com “2001: Uma Odisseia no Espaço” (1968).

pelo país tinham apenas o álcool como agente causador. Essa lei vigorou por 13 anos, foi considerada o maior fracasso legislativo de todos os tempos nos Estados Unidos, já que acabou causando novos crimes, com a produção, venda e distribuição ilegal de bebidas alcoólicas.

¹⁹ Até meados do século XX, os filmes tinham que obedecer a uma série de proibições que ficaram conhecidas como Código Hays. No início dos anos 20, Hollywood era vista pelo resto dos Estados Unidos como a “cidade do pecado”. Para melhorar sua imagem, os estúdios de cinema decidiram, então, que os filmes deveriam passar por uma autocensura prévia e escolheram o advogado Will Hays para comandar a nova missão. Em 1924 todas as produções já passavam por seu crivo - e, em 1930, as regras de censura foram oficializadas no chamado Código Hays. A aplicação dessa espécie de cartilha conservadora atingiu o auge a partir de 1934, quando o departamento responsável pelo controle moral dos filmes caiu nas mãos do ativista religioso Joseph Breen. Oficialmente, o código vigorou até 1966 - mas já havia caído em desuso muito antes. Dois anos depois, o sistema foi definitivamente substituído pela classificação por faixa etária.

²⁰ Preocupados com o avanço da influência do socialismo soviético, os norte-americanos buscaram se aliar politicamente a algumas nações da região balcânica. Em contrapartida, os soviéticos criaram um “cordão de isolamento” político que impediria o avanço da ideologia capitalista pelo restante da Europa Oriental. Essa seria apenas uma das primeiras manobras que marcariam as tensões ligadas ao desenvolvimento da chamada “Guerra Fria”. O confronto entre socialistas e capitalistas ganhou esse nome porque não houve nenhum confronto direto envolvendo Estados Unidos e União Soviética.



Fig. 10: “Viagem à Lua” (1902), Georges Méliès.

A ficção científica também é um estilo caracterizado pela presença de efeitos especiais e pode se passar no futuro, no qual a humanidade alcançou grandes avanços tecnológicos, mas há algo que ameaça a sociedade. Nesse tipo de filme o futuro é quase sempre apocalíptico e muitas vezes a história se passa no espaço interestelar. “Blade Runner – O Caçador de Andróides” (1982) de Ridley Scott (1937 -), se passa em uma *Los Angeles* superpovoada do século XXI, mostra uma sociedade que alcançou grandes avanços, mas tem que lidar com a ameaça de androides.

Terror

O expressionismo alemão²¹ pode ser considerado como o início do gênero terror. Em 1919, Robert Wiene (1873 - 1938) dirigiu “O Gabinete do Dr. Caligari”, cuja estética influenciou as produções posteriores. Outra produção importante do cinema alemão foi “Nosferatu” (1922), dirigido por F. W. Murnau (1888 – 1931), que

²¹ O expressionismo alemão pode ser caracterizado, de forma geral, pelo tratamento da imagem como gravura, cenários gráficos onde predominam linhas oblíquas, jogo “enviesado” dos atores e tema de revolta contra autoridade. A expressão máxima desse movimento estético do cinema é *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene. Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

serviu de modelo para produções hollywoodianas.



Fig. 11: “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), Robert Wiene.

A partir da década de 1930, Hollywood passou a investir no gênero buscando inspiração na literatura. Foram produzidos clássicos como “Drácula”, de Tod Browning (1880 – 1962) e “Frankenstein”, de James Whale (1889 – 1957), ambos de 1931. Os estúdios RKO e Universal se tornaram especialistas em filmes de terror.

Os filmes de terror são caracterizados pelo medo, pela tensão, pelo pavor. Existe também um terror mais sutil que mostra menos, trabalha com o aspecto psicológico. “O Bebê de Rosemary” (1968), de Roman Polanski (1933 -), por exemplo, conta a história de uma mulher que espera o filho do demônio, mas nenhuma situação é mostrada explicitamente. A sequência final, que é antológica, não mostra o bebê, vemos apenas a expressão de horror de Rosemary.

Filmes de guerra

Os filmes de guerra têm como tema principal as batalhas e geralmente são baseados em guerras reais. Como tantos outros, teve marco inicial no cinema mudo com “O Nascimento de Uma Nação” (1915), dirigido por D. W. Griffith (1875 – 1948).

As maiores inspirações para o gênero são as duas Grandes Guerras Mundiais, retratadas em produções como “O Grande Desfile” (*The Big Parade*, 1925), dirigido por King Vidor (1894 – 1982), “Sem Novidades no Front” (*All Quiet on the Western Front*, 1930), dirigido por Lewis Milestone (1895 – 1980) e “A Ponte do

Rio Kwai” (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), dirigido por David Lean (1908 – 1991).

Outra fonte de inspiração foi a Guerra do Vietnã²², em filmes importantes como *Apocalypse Now* (*idem*, 1979), dirigido por Francis Ford Coppola (1939 -) e *Platoon* (*idem*, 1986), dirigido por Oliver Stone (1946 -).

Drama

O drama é um gênero tradicional que foi inicialmente explorado no teatro e na literatura. A palavra “drama” pode ser utilizada para designar a ação teatral, ou, no sentido popular, para nomear acontecimentos trágicos e catastróficos. A palavra “drama” foi empregada no cinema para classificar o gênero cinematográfico que se estrutura a partir da personagem.

Nos filmes dramáticos a tragédia não é colocada de forma aleatória, e sim dirigida a um personagem específico, quase sempre o protagonista, que torna-se a razão de ser da história. Podem ser considerados dramas “Crimes e Pecados” (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) e “A Outra” (*Another Woman*, 1988), ambos dirigidos por Woody Allen (1935 -).

Melodrama

O melodrama teve sua origem na França com peças teatrais nas quais os diálogos eram entremeados de música. Esse gênero pode ser considerado um subgênero do drama, e de acordo com alguns autores seria inferior ao drama.

Com seus enredos sentimentais e românticos, foi incorporado às produções de Hollywood. Os dilemas morais, as tramas românticas e os casais separados pelo destino são termos de fácil entendimento e grande apelo popular, o que fez do gênero um dos mais bem aceitos e constantes nas produções de Hollywood. A força

²² A Guerra do Vietnã foi o mais longo conflito militar que ocorreu depois da II Guerra Mundial. Estendeu-se essa guerra em dois períodos distintos. No primeiro deles, as forças nacionalistas vietnamitas, sob orientação do Viet-minh (a liga vietnamita), lutaram contra os colonialistas franceses, entre 1946 a 1954. No segundo, uma frente de nacionalistas e comunistas - os Vietcong - enfrentaram as tropas de intervenção norte-americanas, entre 1964 e 1975. Com um pequeno intervalo entre os finais dos anos 50 e início dos 60, a guerra durou quase 20 anos. Sem conseguir resolver militarmente a questão e derrotado em diversos confrontos, o governo norte-americano saiu da guerra com a assinatura do Acordo de Paris, em 1973. Nos três anos subsequentes ainda houve conflitos na região, configurando agora, uma guerra civil no Vietnã. Em 1976, o grupo comunista venceu a guerra, formando a República Socialista do Vietnã. A Guerra do Vietnã marcou, ainda, o surgimento de movimentos de oposição a ela que se espalharam por diversas partes do mundo sob a ideia de contracultura, como o movimento *hippie*, na década de 1960, nos EUA, o que, em 1961, deu origem ao tema do filme *Hair*, de Milos Forman.

do destino, aliás, será um dos elementos mais marcantes desse subgênero.

Um dos precursores do melodrama no cinema americano foi D. W. Griffith, em obras como *Hearts of the World*, de 1918, “O Lírio Partido” (*Broken Blossoms*, 1919) e “Orfãos da Tempestade” (*Orphans of the Storm*, 1921). Na década de 1930 ocorreu o amadurecimento do gênero, quando se destacaram diretores como William Wyler (1902 – 1981), com o filme “O Morro dos Ventos Uivantes” (*Wuthering Heights*, 1939). No entanto os diretores que se tornaram sinônimos do gênero foram John M. Stahl (1886 – 1950), de “Imitação da Vida” (*Imitation of Life*, 1934) e Clarence Brown (1890 – 1987), de “Anna Karenina” (*idem*, 1935), que transformou a atriz Greta Garbo (1905 – 1990) na maior estrela do gênero.



Fig. 12: “O Morro dos Ventos uivantes” (1939), de William Wyler.

A contribuição de cineastas estrangeiros também ajudou a transformar os melodramas hollywoodianos em modelos desse tipo de produção. Entre os diretores que melhor souberam dar forma ao melodrama estão o austríaco Max Ophuls (1902 – 1957), de “Carta de uma Desconhecida” (*Letter from an Unkonown Woman*, 1948) e o dinamarquês Douglas Sirk (1900 – 1987), de “Palavras ao Vento” (*Written on the Wind*, 1956).

Musical

O gênero musical nasceu com o advento do cinema sonoro no final da década de 1920 com o filme “O Cantor de Jazz”, (*The Jazz Singer*, 1927) de Alan

Crosland (1894 – 1936), que tinha o mesmo formato de um filme mudo, porém com sequências de canto e dança que eram as únicas passagens onde era utilizado o som. A associação de som com números musicais foi imediata para o público e os estúdios, que passaram a investir no gênero com grande intensidade. O gênero ganhou mais destaque com a premiação da Academia para “Melodia da Broadway” (*The Broadway Melody*, 1928), de Harry Beaumont (1888 – 1966).

O musical foi favorecido pelo contexto social da década de 1930, em que o público frequentava os cinemas em busca de fugir da realidade da grande crise econômica pela qual o mundo passava, que teve maiores impactos nos Estados Unidos. Durante essa década foram produzidos clássicos como “O Pícolino” (*Top Hat*, 1935), dirigido por Mark Sandrich (1900 – 1945) e estrelado pela dupla Fred Astaire (1899 – 1987) e Ginger Rogers (1911 – 1995), exímios dançarinos que fizeram vários outros filmes e se tornaram sinônimo de filme musical. Com o grande sucesso alcançado, a maioria dos grandes estúdios de Hollywood decidiu produzir musicais, a qualquer custo com seus contratados, mesmo que eles não tivessem esse perfil.

Na década de 1950 os musicais atingiram seu apogeu com as produções da MGM, estúdio que se especializou no gênero, dando assim uma alta qualidade às produções. As maiores referências musicais eram contratadas pela MGM, como os diretores Vincente Minnelli (1903 – 1986) e Stanley Donen (1924 -), e os atores Gene Kelly (1912 – 1996) e Judy Garland (1922 – 1969), de, respectivamente, “Cantando na Chuva” (*Singin’ in the Rain*, 1952) de Gene Kelly e Stanley Donen, e “O Mágico de Oz” (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming (1889 – 1949).

A forma tradicional dos antigos musicais, em que a ação era bruscamente interrompida, para dar lugar aos números musicais, foi substituída pela forma contemporânea, em que a dança e a música são inseridas de maneira mais sutil. Ilustram essa nova fase dos musicais filmes como *Hair* (*idem*, 1979), de Milos Forman (1939 -), “O Show Deve Continuar” (*All that Jazz*, 1979) de Bob Fosse (1927 – 1987) e “Chicago” (*idem*, 2002) de Rob Marshall (1960 -).

Por ser parte fundamental da análise a que se propõe este trabalho, o surgimento e desenvolvimento do gênero musical será investigado de forma mais aprofundada no capítulo a seguir.

3. Os musicais: definindo contextos.

“Dizem que é a última canção, mas eles não nos conhecem, só será a última canção se deixarmos que seja.” (Frase retirada do filme *Dançando no Escuro*, 2000, de Lars Von Trier)

Os musicais cinematográficos geram controvérsias entre espectadores e estudiosos. Alguns afirmam que o gênero é a consolidação do espetáculo do cinema, outros atribuem a ele a característica de escapista. Qualquer que seja a visão adotada, o fato é que os musicais constituem uma importante face da história do cinema e também do desenvolvimento linguístico, estilístico e tecnológico da sétima arte.

O gênero passou por diferentes fases, sendo que, mesmo depois da crise dos estúdios hollywoodianos, continuou a ser produzido e visto em grande escala. Para Souza (2005), o musical, devido à sua flexibilidade narrativa, abriu as portas para todo tipo de experimentações interessantes com o som. Diferentes produções exploraram e continuam explorando a música enquanto recurso formal para expressar a subjetividade de personagens. Outros países também se aventuraram na criação de um estilo próprio de musical. Assim, os países que decidiram dedicar-se ao gênero criaram soluções características de sua nacionalidade, permitindo um novo olhar sobre o musical. (SOUZA, 2005)

Dentre os musicais reinventados, este trabalho destaca a produção de Carlos Saura. O diretor espanhol conferiu às suas produções uma marca nacional ao incorporar o flamenco aos elementos narrativos característicos do gênero. Se tradicionalmente o musical cinematográfico é caracterizado pelo uso da música como recurso formal de caracterização de personagens, em Saura a dança também deve ser pensada dessa maneira. Cabe ressaltar que outros filmes, em outros países, já haviam utilizado a dança com tal finalidade narrativa, é o caso, por exemplo, de *West Side History* (1961). Porém, o que diferencia as produções musicais de Saura de outros filmes que utilizam a dança é, precisamente, o uso da dança flamenca de forma prioritariamente narrativa, expressiva da história.

Para proceder à investigação de como ocorre essa releitura do gênero em “Bodas de Sangue” (1981) – um dos filmes que compõem a trilogia musical de

Saura, a “Trilogia flamenca” – é preciso, antes, contextualizar o desenvolvimento do gênero musical no cinema, passando por uma breve investigação da composição da narratividade nos musicais, ou seja, como música e dança contam, juntos, uma história no cinema.

3.1. Breve história do musical norte-americano.

O gênero musical, a exemplo dos outros gêneros, é dinâmico, tem historicidade, ou seja, não permaneceu estático desde o seu surgimento, passou por transformações, releituras, adaptações, etc. e é exatamente essa característica que permite a abordagem proposta neste trabalho. Assim, é preciso compreender esse gênero pelas transformações que o marcaram para, a partir disso, investigar “Bodas de Sangue” como uma releitura dele. Cabe destacar que o objetivo deste capítulo é estabelecer um panorama geral do desenvolvimento do gênero musical norte-americano a fim de que as comparações e análises de “Bodas de Sangue” possam se realizar. Assim, não se pretende aqui abranger a história do musical em sua totalidade e, por isso, foram selecionadas as produções e os momentos de maior destaque que sejam relevantes para a preocupação central deste trabalho.

Partindo do pressuposto de dinamismo do gênero, Souza (2005) afirma que o musical é caracterizado não só pelo uso da música no cinema, mas por outros elementos agregados a ela: dança, canto enquanto expressão da subjetividade do personagem, música diegética²³ e/ou incidental, uma história de bastidores de um espetáculo musical, uma adaptação de uma peça musical, cortes em continuidade com a música e/ou com a coreografia, presença de personagens de uma ingenuidade quase infantil que faz com que expressem sua euforia através de arroubos melódicos e um caso de amor, para citar apenas alguns. (SOUZA, 2005)

O início dos anos 1920 é marcado pelo surgimento do cinema sonoro. A princípio, o som trazia a ideia de aproximar a representação cinematográfica da realidade – o que corroborava com as aspirações iniciais dos primeiros cineastas, como exposto no capítulo 1. Paradoxalmente, o advento do som no cinema levou ao surgimento da fantasia dos musicais, que afastava os personagens da realidade - o que acontecia, por exemplo, quando os personagens começavam a cantar e dançar, interrompendo o desenvolvimento convencional da narrativa. Esse afastamento da realidade, proposto pelo musical, trouxe para o cinema de entretenimento uma maior liberdade e flexibilidade criativa, acarretando inúmeras descobertas e contribuições para a linguagem cinematográfica.

Em 1927, após inúmeras pesquisas e tentativas, o diretor norte-americano

²³ A música diegética corresponde àquelas formas sonoras que ocorrem dentro da ação ficcional narrativa de um filme. Por exemplo, a música que um personagem escuta no rádio é diegética.

Alan Crosland lançou o primeiro filme falado, “O Cantor de Jazz”, que se tornou um marco na história do cinema, fazendo com que a expressividade imagética que marcara o cinema mudo cedesse lugar à fala.

Ao se analisar a produção musical norte-americana dos primeiros anos do cinema sonoro, os filmes do gênero poderiam ser, simploriamente, categorizados como aqueles que apresentassem música diegética, ou seja, filmes em que a fonte sonora, que produz a música, é visível e que, em alguns casos, pode ser interpretada pelos próprios personagens. Como o musical surgiu nos primeiros anos do cinema sonoro, contar histórias com música tornou-se um artifício para se adicionar som ao filme e assim conseguir atrair o público. Por isso o musical ainda não era um gênero consolidado, pois se acreditava que praticamente qualquer história poderia ser contada com música. Logo, devido à influência teatral e a uma herança do cinema mudo, os melodramas musicais encheram as telas. O que pode ser comprovado pelo filme “O Cantor de Jazz” (1927), de Alan Crosland, que através das falas cantadas de Jack (Al Jolson) para sua mãe emocionou o mundo, tornando-se o marco que caracterizou o início do cinema sonoro. (SOUZA, 2005, p. 3)

O filme de Alan Crosland inaugurava uma nova fase do cinema e em sua estrutura narrativa revelava, referenciava e prenunciava as mudanças que a nova tecnologia sonora acarretou ao transformar para sempre a indústria cinematográfica. Trata-se da história de Jack Robin (Al Jolson), filho único de um judeu ortodoxo que entra em conflito com as tradições de seu pai. Jack possui uma bela voz e é apaixonado pelo jazz, estilo musical de origem negra, considerado inferior na época. Seu pai acha um sacrilégio que ele use sua voz para cantar canções impuras e deseja que ele siga a tradição da família e cante somente para Deus na sinagoga. Jack, ainda menino, acaba fugindo de casa para seguir seu próprio destino.



Fig.13 : “O Cantor de Jazz” (1927), Alan Crosland

Uma sequência importante do filme ocorre quando Jack volta para casa, anos depois, para rever sua mãe e o pai não está em casa. Jack conversa com a mãe por meio de intertítulos, típicos do cinema mudo, até que decide cantar para a mãe uma das músicas de seu show, *Blue Skies*, de Irving Berlin (1888 – 1989). É quando o pai adentra a casa e entoia um forte “Pare”. Segundo Souza (2005), é como se o ato de cantar aquele tipo de música dentro de sua própria casa fosse uma profanação. Assim como para o cinema mudo expressar-se através do som seria uma “profanação” de sua tradição imagética. É a resistência do antigo em ceder seu espaço ao novo. A interrupção do pai de Jack nada mais é que um apelo desesperado para se restaurar a antiga estrutura que, por enquanto, seria mantida. (SOUZA, 2005)

Num período em que se procurava testar histórias e formas narrativas que funcionassem no cinema sonoro, os espetáculos musicais da *Broadway* tornaram-se uma rica fonte. Representavam, a princípio, uma forma de adaptação fácil para o cinema sonoro, por possuírem números de canto e dança estruturados dentro de uma narrativa. Esse tipo de adaptação fez com que, nos primeiros anos, alguns filmes fossem considerados “teatro filmado”. Com o passar do tempo, a *Broadway* continuou a ser uma fonte inspiradora, mas os filmes musicais acabaram conquistando um espaço próprio, ao desenvolver uma linguagem que não mais imitava o show teatral, mas que o transcendia, criando soluções imagéticas

possíveis de serem realizadas apenas pelo cinema.

O som no cinema foi concebido como um elemento realista, por isso a estratégia encontrada para tornar a música crível era mostrar sua fonte de origem, fosse ela um rádio ou uma orquestra. Mesmo nos primeiros musicais o espectador ouvia apenas aquilo que os personagens também podiam ouvir. Toda origem sonora era mostrada. Aos poucos se foi aprendendo o valor do som e como este poderia ser usado em contraponto com a imagem, para assim agrega-la de um valor e de um significado que a imagem sozinha não poderia transmitir. Era o elemento musical complementando a narrativa. Como em todo processo de adaptação de uma nova tecnologia, as primeiras experiências sonoras bem-sucedidas tornaram-se fórmulas exploradas à exaustão, até que novos caminhos fossem descobertos e transformados em estratégias significativas (SOUZA, 2005)

Com o passar do tempo o gênero transcendeu os primeiros limites conceituais, com o surgimento de diferentes estilos de musicais. A partir de 1933, um novo estilo surgia com as inovadoras coreografias de Busby Berkeley (1895 – 1976). Nesse mesmo período, a dupla Fred Astaire e Ginger Rogers inaugura as comédias românticas musicais, que, por um tempo, irão substituir os melodramas.

Esse primeiro período de inovação do musical está relacionado aos traumas decorrentes da Grande Depressão, que assolavam a população. Quando veio a crise de 1929 e *crash* da Bolsa de Nova York, o cinema estava em plena revolução sonora, a indústria cinematográfica vinha se impondo, e o cinema americano, de certa forma, triunfava em meio à convulsão econômica e social dos EUA. Nesse contexto, esse novo tipo de musical surge como estratégia para afastar a população das tristezas da realidade dando-lhes a crença de que dias melhores viriam. Para Eduardo Geada (1981),

O primeiro filme sonoro foi um musical e não será despropositado referir que ao gênero musical se deve, no sonoro, a liquidação inequívoca dos códigos de verossimilhança naturalistas, tarefa que, no período mudo, tinha tocado essencialmente ao burlesco. O musical sintoniza, portanto a capacidade alquímica do cinema semeando energia e otimismo sempre que o princípio da realidade aponta em sentido contrário. O espetáculo não é feito do que o espectador crê, mas sim do que ele vê [...] Enquanto sublimação estética do trabalho e da competição, enquanto técnica e condição de artifício, enquanto parapeito onde o sonho se entrança com a realidade, enquanto praxe de ilusionismo, o mundo do espetáculo é sem dúvida um mundo à parte. O espetáculo é o mundo dos melhores. O espetáculo é o melhor dos mundos. (GEADA, 1981, p. 81)

Com o passar dos anos, o cinema foi aprendendo a andar sozinho e começou a ganhar força como arte independente, ao desenvolver estratégias próprias. Talentosos artistas e realizadores souberam explorar, cada vez melhor, as possibilidades formais do filme musical. Nessa fase, a mudança de ponto de vista e a quebra com as convenções dramáticas do teatro fizeram surgir soluções exclusivamente cinematográficas, contribuindo para o desenvolvimento de uma linguagem própria do cinema. Afinal, o que funcionava no palco não funcionava, necessariamente, na tela e novas estéticas e soluções tiveram que ser concebidas especialmente para o cinema (SOUZA, 2005).

A partir desse período a coreografia passou a ter uma grande importância nos filmes do gênero, fosse através das formações de coristas de Busby Berkeley ou da interação da dupla Fred Astaire e Ginger Rogers. Logo surgiram outros estilos como o musical de ambiente universitário, a opereta adaptada, os musicais do período de esforço de guerra e, alguns anos mais tarde, as biografias de compositores, músicos e intérpretes famosos. Paralelamente a uma transformação temática e conceitual do gênero as técnicas e estéticas se transformaram e se incrementaram a cada estilo, como por exemplo, o movimento e o posicionamento de câmera que se tornavam cada vez mais funcionais à narrativa.

Nascido em Los Angeles, Califórnia, Busby Berkeley (1895 – 1976) foi quem contribuiu para a estruturação de uma linguagem essencialmente cinematográfica. Berkeley serviu o exército e, além de ter sido observador aéreo, uma de suas funções era organizar as paradas militares. As influências que essas atividades exerceram em seu trabalho no cinema tornam-se evidentes quando se analisam os filmes e as sequências musicais que ele dirigiu. Coreógrafo e diretor da *Broadway*, Berkeley foi convidado para fazer cinema.

Em 1933, Berkeley foi contratado pela Warner Brothers como diretor de sequências musicais e foi nesse estúdio que realizou algumas de suas obras mais conhecidas, incluindo “Rua 42” (1933). O filme narra as histórias de diferentes pessoas que se encontram nos bastidores da produção de um espetáculo teatral. Um exemplo de musical de bastidores que se passa durante a Grande Depressão.



Fig. 14: “Rua 42” (1933).

As câmeras altas de Berkeley trouxeram uma nova concepção estética para os números musicais. O cinema, com ele, lançava outras possibilidades ao olhar do espectador, a câmera, agora, podia movimentar em torno do objeto filmado, de diferentes ângulos, planos, closes. Iniciava-se, assim, uma nova etapa do gênero musical, marcada por inovações de ordem linguística, estilística e narrativa. (SOUZA, 2005)

Berkeley trabalhou com várias estrelas, entre elas, Carmen Miranda (1909 – 1955), em “Entre a Loura e a Morena” (*The Gang’s All Here* – EUA – 1943) e é o autor de uma de suas sequências mais famosas, aquela em que Carmen usa um gigantesco chapéu de bananas enquanto canta *The Lady in the Tutti-Frutti Hat*. Ele também trabalhou com os jovens Mickey Rooney e Judy Garland, nos musicais adolescentes que os consagraram, como “Sangue de Artista” (*Babes in Arms* – EUA – 1939), “Rei da Alegria” (*Strike Up the Band* – EUA – 1940) e “Calouros na Broadway” (*Babes on Broadway* – EUA – 1941). Dirigiu Gene Kelly e Judy Garland em “Idílio em Dó-Ré-Mi” (*For me and My Gal* – EUA – 1942), uma história sobre a luta de um casal de artistas para vencer no *show business* em tempos de guerra. Foi também o responsável pelos balés aquáticos dos filmes “A Rainha do Mar” (*Million Dollar Mermaid* – EUA – 1952), de Mervyn Leroy (1900 – 1987), e “Fácil de Amar” (*Easy to Love* – EUA – 1953), de Charles Walters (1911 – 1982).

Paralelamente ao lançamento de “Rua 42” (1933) se deu também uma das parcerias mais importantes da história dos musicais: Fred Astaire e Ginger Rogers fizeram seu primeiro filme juntos, “Voando para o Rio” (1933), de Thornton Freeland (1898 – 1987).

“Voando para o Rio” trata sobre um triângulo amoroso entre uma brasileira (Dolores Del Rio), um homem latino (Raul Roulien) e um norte-americano (Gene Raymond). O americano, líder de uma banda, se apaixona pela brasileira, que já era comprometida. Ele consegue um contrato para sua banda tocar no Rio de Janeiro e, assim, tentar conquistar a moça. Fred Astaire interpreta o músico, cantor e dançarino da banda, chamado, coincidentemente, de Fred Ayres e Ginger Rogers é Honey Hale, cantora na mesma banda. O número chamado *The Carioca* é o único momento do filme em que Fred e Ginger dançam juntos. A música *The Carioca* sugere uma nova dança que é executada por Fred e Ginger, acompanhados por outros dançarinos. O grande momento acontece quando a dupla começa a dançar em cima dos sete pianos brancos dispostos pelo cenário. (SOUZA, 2005).



Fig. 15: Fred Astaire e Ginger Rogers, “Swing Time” (1936)

A década de 1930 foi marcada pelas inovações de Busby Berkeley e Fred Astaire. Mesmo sendo contemporâneos, cada um a seu modo revelou um estilo

único e pessoal de entreter. Não que o estilo de um anulasse o do outro, pelo contrário, eles coexistiram e contribuíram para o enriquecimento do gênero musical, através das diferentes possibilidades artísticas que propuseram.

O fim da década de 1930 foi marcado pelo início da fase das produções musicais originais da MGM e pela reutilização das estratégias do filme musical em outro gênero, a animação. Com o advento do som, no final da década anterior, paralelamente ao desenvolvimento do musical, a animação passou a expandir suas possibilidades. A animação e o musical passaram, então, a explorar, cada gênero a seu modo, as possibilidades da nova tecnologia sonora. Em 1937, Walt Disney (1901 – 1966) estabeleceu a relação entre o musical e a animação, ao lançar seu primeiro longa-metragem “Branca de Neve e os sete anões” (*The Snow White and the Seven Dwarfs* – EUA). A partir desse filme, todas as animações de seu estúdio, até os dias de hoje, passaram a ter pelo menos uma grande sequência musical. Da mesma forma que Berkeley e Astaire, Disney, através da animação, possibilitou ao gênero musical renovar suas fórmulas (SOUZA, 2005)

Os anos de 1940 são marcados pelo surgimento daquilo que se convencionou chamar de musical clássico norte-americano. Esse período é marcado pela chegada do produtor Arthur Freed (1894 – 1973) aos estúdios MGM. As produções da Unidade de Freed realizaram filmes em que a música é parte fundamental da narrativa, pois através dela a história é continuada. Isso fez com que os números musicais passassem a ser mais bem inseridos no filme, possuindo assim uma razão de ser. Com Freed, as histórias eram escolhidas e desenvolvidas para que a música fosse indispensável. A isso se aliou preocupação com figurinos, uma direção de arte, a escolha cuidadosa das músicas, dos compositores e seus intérpretes, bem como a funcionalidade da coreografia e da câmera que a acompanhava. Esses elementos diferenciavam artisticamente as produções musicais da MGM.

“O Mágico de Oz” (1939), primeiro filme de Freed como produtor pela MGM, trouxe uma importante inovação à narrativa do musical, pois as músicas tinham papel fundamental na trama, as falas importantes do filme eram apresentadas em forma de canção. Assim, é através da música que a narrativa se desenvolve e o espectador conhece melhor as personagens.

A trama, relativamente simples, apresenta Dorothy (Judy Garland) como uma menina que mora com seus tios e o cãozinho Totó em uma velha

fazenda na cidade do Kansas, nos Estados Unidos. Como todos na fazenda estão atarefados demais para ouvir seus problemas, ela se sente sozinha e incompreendida. Dorothy começa a pensar se um lugar “sem problemas” poderia existir e, então, canta *Over the Rainbow*. A letra da canção não só revela para o público o sentimento da menina, como também prenuncia praticamente toda sua jornada. Ela será levada por um tornado ao mundo mágico de Oz e lá terá que enfrentar estranhas situações para conseguir voltar para casa (SOUZA, 2005, p. 59).

No fim da década de 1930, Arthur Freed havia se consagrado como produtor devido ao sucesso de “O Mágico de Oz”. Segundo Costa (2003), “Arthur Freed tinha uma formação musical e um talento organizativo que lhe permitiram reunir uma equipe de diretores, atores, músicos e coreógrafos de grande valor” (COSTA, 2003, p. 95), um dos motivos do grande sucesso de seus filmes.



Fig. 16: “O Mágico de Oz” (1939)

A Segunda Guerra Mundial terminou em 1945, iniciando um processo de grandes mudanças sociais e, conseqüentemente, comerciais que afetariam diretamente a indústria do cinema. Com o fim das restrições impostas pela Guerra, novas opções de lazer surgiram e o público já não possuía os mesmos gostos. Em 1946, com o fim da II Guerra, as condições tecnológicas, econômicas e sociais tornaram-se favoráveis à produção da televisão comercial. Nos anos de 1948 e 1949, a televisão passou a ser um item cada vez mais consumido. Apesar da descrença do meio cinematográfico com relação ao futuro da nova mídia, o número de espectadores do cinema começou a diminuir, enquanto o número de lares com televisores aumentava. Nos primeiros anos da década de 1950, o cinema precisou

encontrar novas formas de atrair o público. A solução foi tornar o entretenimento cinematográfico uma experiência completamente diferente do tipo de entretenimento oferecido pela televisão, o que ocasionou o surgimento de novas técnicas e tecnologias como novos formatos de tela, por exemplo, o *widescreen*, uma tela de formato mais largo. (SOUZA, 2005)

Foi nesse contexto que o sistema de estúdios começou a entrar em crise. Aos poucos os estúdios foram cedendo às novas exigências e necessidades do mercado. O último estúdio a entrar nesse processo foi a MGM. Enquanto os demais estúdios descentralizavam suas produções, a MGM voltava a implantar um sistema centralizado com um executivo supervisionando todos os filmes, objetivando, com isso, a redução de custos. Curiosamente, esse é o período em que a MGM, na Unidade Freed, produziu alguns de seus musicais de maior sucesso, como “Sinfonia em Paris” (1951), e “A Roda da Fortuna” (1953), ambos de Vincent Minnelli. De 1951 a 1958, o cinema norte-americano vivenciou um dos períodos mais férteis da produção de musicais e, logo em seguida, o gênero entraria em decadência, consolidando o fim do sistema de estúdio.

Entre os grandes musicais produzidos pela Unidade Freed nesse período, o ponto alto é “Cantando na Chuva”, de Stanley Donen e Gene Kelly, que, em 1952, parodiou o próprio gênero realizando um musical sobre a produção de um filme musical durante a transição do cinema mudo para o sonoro.



Fig. 17: “Cantando na Chuva” (1952), Stanley Donen e Gene Kelly

Para Souza (2005), alguns aspectos principais contribuíram para que o musical norte-americano se diferenciasse das outras produções do gênero e se consolidasse: sistema de produção cinematográfica único dos grandes estúdios norte-americanos, que possibilitava a concentração dos melhores técnicos, escritores, compositores, diretores e artistas; a influência direta da Broadway e as constantes absorções de seus talentos por Hollywood; e o público, cuja mudança de gosto era capaz de transformar toda a indústria cinematográfica norte-americana.

Outros países tiveram uma produção de musicais paralela à Hollywood, mas seus filmes não possuíram o mesmo alcance ou destaque internacional. O domínio dos processos de produção, distribuição e exibição cinematográfica consolidaram a poderosa indústria cinematográfica norte-americana garantindo sua hegemonia. (SOUZA, 2005, p. 5)

Nos anos seguintes aos primeiros da década de 1950, foram produzidos vários musicais que não obtiveram o mesmo sucesso de público e crítica quanto “Sinfonia em Paris” (1951), “Cantando na Chuva” (1952) ou “A Roda da Fortuna” (1953). Em 1953, a 20th Century Fox investiu no musical “Os Homens Preferem as Loiras” (*Gentlemen Prefer Blondes* - EUA), dirigido por Howard Hawks (1896 – 1977), e estrelado por Jane Russel (1921 – 2011) e Marilyn Monroe (1926 – 1962).

Em 1954, a Warner lançou uma refilmagem musical de “Nasce uma estrela”, com direção de George Cukor (1899 – 1983); no mesmo ano a Paramount lançou “Natal Branco”, de Michael Curtiz (1886 – 1962); ainda no mesmo ano, Stanley Donen dirigiu “Sete Noivas para Sete Irmãos”, pela MGM; em 1955, Freed produziu “Dançando nas Nuvens”, de Gene Kelly e Stanley Donen e *Kismet*, dirigido por Vincent Minnelli; em 1956, a MGM lançou “Alta Sociedade”, de Charles Walters (1911 – 1982); no mesmo ano, a 20th Century Fox lançou “O rei e eu”, de Walter Lang (1896 – 1972); ainda em 1956, a MGM lança “Convite à dança”, dirigido, escrito e coreografado por Gene Kelly e produzido por Arthur Freed; em 1957 a Paramount lança “Cinderela em Paris”, de Stanley Donen e, no mesmo ano, é lançado “O Prisioneiro do Rock”, de Richard Thorpe (1896 – 1991), um filme que refletia a nova tendência musical da juventude norte-americana, estrelando Elvis Presley (1935 – 1977). Depois de passados anos do sucesso de “Cantando na chuva” (1952), a Unidade de Freed conseguiu atingir outro grande sucesso em 1958 com “Gigi”, dirigido por Vincent Minnelli.

Na década de 1960, os sistemas de estúdio começaram a entrar em decadência e houve aumento significativo da televisão, fatores que contribuíram para a decadência do musical clássico. É nesse período, em que o gênero norte-americano por excelência não pode mais sobreviver sem os grandes estúdios, que novas produções apareceram.

Pode-se dizer que a “decadência” do sistema de estúdio aconteceu no auge do musical norte-americano e acabou levando o gênero ao declínio, provando o quão dependente o musical era deste sistema. Apesar de não existir mais o *Studio System*, as principais companhias de cinema continuaram existindo. Com o fim do sistema, a televisão foi responsável pela revitalização das produções em estúdio. Além de produzir filmes novos e baratos para a televisão, os estúdios começaram a vender seus filmes antigos, atendendo assim a demanda do novo meio de comunicação de massa. As principais características da “Nova Hollywood” eram a descentralização da produção, a dispensa do pessoal contratado – a fim de reduzir despesas – e o estabelecimento de acordos com os novos produtores independentes (SOUZA, 2005, p. 98)

Em 1961, “Amor sublime amor” apresenta uma surpresa frente à crise dos estúdios. Dirigido por Robert Wise (1914 – 2005) e Jerome Robbins (1918 – 1998), o filme é uma adaptação moderna do drama “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, ambientada no *West Side*, região de bairros pobres em Nova York. O conflito das famílias Capuleto e Montecchio de Shakespeare cedeu lugar ao conflito da gangue

porto-riquenha *Sharks* com a gangue de nativos norte-americanos *Jets*. Além da tradicional rivalidade entre as gangues, o conflito é acirrado pelo romance de Maria, irmã do líder dos *Sharks*, com Tony, um ex-membro dos *Jets*.

O grande desafio do filme foi mesclar a realidade das gangues com a irrealidade proposta pelo gênero musical. O filme conseguiu expressar a rivalidade através da música e da dança. A dança no filme possui um papel dramático fundamental. Além das letras das músicas expressarem a subjetividade dos personagens, a dança sintetiza no movimento suas emoções. (SOUZA, 2005)



Fig. 18: “Amor, sublime amor” (1961), Robert Wise e Jerome Robbins.

Do início ao fim, a dança, assim como a música, está presente, tornando-se um elemento importante na realidade dos personagens e da própria narrativa. É a coreografia que integra as canções à história e por isso não existem separações entre a ação dramática e as sequências musicais. Nesse sentido, o filme realiza essa integração de forma inovadora (SOUZA, 2005).

Alguns anos depois, Walt Disney lançou, em 1964, o filme “Mary Poppins”, dirigido por Robert Stevenson (1905 – 1986). Nesse musical à moda antiga, personagens reais contracenavam, cantavam e dançavam com personagens animados, o que garantiu o enorme sucesso do filme. A mistura de uma história fantástica, com animação e música, trouxe novas perspectivas ao gênero musical. Ainda em 1964, outro sucesso de público foi “Minha Bela Dama” (*My Fair Lady* –

EUA), de George Cukor. A última grande superprodução do gênero musical foi “A Noviça Rebelde” (*The Sound of Music* – EUA), em 1965, dirigida por Robert Wise.

Outras produções tentaram aproveitar o clima de retomada do gênero instaurado depois do grande sucesso de “A Noviça Rebelde”. Assim, filmes como “Funny Girl – A Garota genial” (*Funny Girl* – EUA – 1968), de William Wyler; “Oliver!” (EUA/Inglaterra – 1968), de Carol Reed (1906 – 1976); e “Alô, Dolly” (*Hello Dolly* – EUA – 1969), de Gene Kelly, apesar de serem produções elaboradas e reconhecidas com Oscar, não obtiveram o sucesso esperado. Segundo Souza (2005):

Nos anos que se seguiram, já não havia tantas produções expressivas do gênero, com exceção de algumas adaptações de peças de sucesso da *Broadway*. Com as mudanças na indústria não se tinha mais profissionais tão capacitados para realizar tais produções. Por ser um gênero caro, os musicais necessitavam de uma equipe experiente e integrada que conhecesse de música e dança, sendo capaz de desenvolver soluções para melhor apresentá-las na tela de cinema. Do câmera ao iluminador, da direção de arte ao editor, todos precisavam conhecer os códigos característicos do musical. A relação do cinema musical com a *Broadway* estava mais forte do que nunca. Os espetáculos de grande sucesso de público e crítica acabavam sendo escolhidos para serem adaptados para o cinema. Essa foi a saída encontrada pelos produtores para medir o gosto do público. Afinal, os espetáculos musicais sempre fizeram sucesso na *Broadway*, o que permitiu que esta continuasse sendo a principal fonte de profissionais e ideias para os musicais do cinema (SOUZA, 2005, p. 107).

De certa forma grande parte das produções musicais do período pós-crise dos estúdios procurava romper com as rígidas estratégias do gênero. Bob Fosse, diretor, artista e coreógrafo da *Broadway*, reinventou o musical, afastando os finais tipicamente felizes de suas produções e expressando sensualidade e ambiguidade através das coreografias. Com a estrutura do musical clássico já conhecida e estabelecida, foi possível a Fosse recriar estratégias, revendo certos padrões do gênero como em “Cabaret” (1972) e “O show deve continuar” (1979). Os personagens tipicamente felizes passaram a ser falíveis e, conseqüentemente, mais humanos. Para Souza (2005),

As inovações de Fosse representavam algum aspecto desconexo do mundo, no qual o final tipicamente feliz não era mais uma constante e cedia lugar a certo pessimismo, expresso por coreografias perfeitas. (...). Até então, com exceção de *Amor Sublime Amor*, ninguém havia conseguido adaptar de forma tão moderna o gênero musical. Fosse foi além da proposta de *Amor Sublime Amor* expressando a confusão psicológica de seus personagens através da música, vinculando realidade e fantasia através de suas coreografias (SOUZA, 2005, p. 108).



Fig. 19: "O show deve continuar" (1979), de Bob Fosse

No mesmo ano de "O show deve continuar" (1979), de Bob Fosse, surgiu *Hair* (EUA, 1979), apresentando outras inovações. O fenômeno *Hair* começou na *Broadway* e, mais tarde, foi adaptado para o cinema pelo diretor eslavo Milos Forman (1932 -). O filme conta história de Claude, uma rapaz de Oklahoma recrutado para a Guerra do Vietnã que, ao chegar em Nova York, conhece um grupo *hippie*. É possível afirmar que *Hair* (1979) se constitui como o retrato de uma época, apresentando os choques culturais dos anos 1960 causados pela contracultura e pelos questionamentos morais, políticos e sociais. Segundo Souza (2005), associar o movimento *hippie* à música era uma solução óbvia, mas que garantiu ao filme realizar suas sequências musicais sem fugir da realidade. A loucura e a liberdade de expressão, normalmente associadas aos *hippies*, permitiam que os personagens saíssem cantando e dançando pelas ruas sem que isso fosse considerado irreal. A música faz parte da trama e sem ela seus personagens não poderiam se expressar. Tudo é motivo de celebração e contestação para esses jovens que se expressavam, no filme, através das coreografias de Twyla Tharp (1942 -). A montagem das sequências musicais é funcional, ajudando a expressar as ideias das canções através das imagens e coreografias surpreendentes. (SOUZA, 2005)

Ainda nos anos 1970 surgiu um outro estilo de musical, denominado ópera-rock, com filmes como "Jesus Cristo Superstar" (1973), de Norman Jewison (1926 -)

e *Godspell* (1973), de David Greene. Já o famoso “Embalos de sábado à noite” (1977), de John Badham (1939 -), inspirou-se no sucesso da discoteca e da música eletrônica, trazendo John Travolta (1954 -) como personagem central. Nesse filme, a dança faz parte do drama vivido pelo personagem suburbano que encontra satisfação se tornando o “rei das discotecas” no sábado à noite. Ainda em 1977, *New York, New York*, de Martin Scorsese (1942 -), revela, segundo Souza (2005) “o lado mais obscuro do gênero”. O filme retrata o desgaste das relações amorosas nos bastidores do *show business*.

Com o início da década de 1980, os musicais ganham apelo junto ao grande público através de filme baseados em tramas românticas. A fase da contestação havia passado e, apesar de ter sido produzido nessa década um número relativamente grande de musicais, nenhum deles conseguiu reviver a era de ouro. Os tempos eram outros e as grandes causas não possuíam mais o mesmo apelo.

Com produções cada vez mais baratas e uma grande quantidade de filmes sendo realizados especialmente para a televisão, a qualidade dos musicais diminuiu muito. Surgia a geração MTV e com ela uma forma estilizada de musical para a TV, com as músicas sendo apresentadas em pequenos curtos que contam uma história, apresentando os intérpretes das canções atuando e dançando ou simplesmente com imagens não necessariamente relativas à letra das músicas, mas que ilustrem pelo menos a melodia. Com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo e o crescimento dos videocliques, a linguagem narrativa foi simplificada, modernizada e vulgarizada (SOUZA, 2005, p. 116)

Nesse período destacam produções como “Fama” (1980), de Alan Parker (1944 -); *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne (1941 -), em que, assim como em “Os Embalos de Sábado à Noite”, os personagens não cantam ou expressam seus sentimentos através da música. As músicas são apenas pano de fundo, cujas letras não apresentam necessariamente relação com os fatos narrados. Com uma estética influenciada pelos videocliques, os números de dança justificam-se na narrativa pelo fato de a protagonista ser uma dançarina.



Fig. 20: *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne

Outras produções de sucesso na década de 1980 cujos números de dança se justificam pelo enredo e a música passa a ser pano de fundo são *Footloose* (1984), de Herbert Ross (1927 – 2001) e *Dirty Dancing* (1987), de Emile Ardolino (1943 – 1993). Já na década de 1990, um dos filmes norte-americanos mais expressivos do gênero foi “*Evita*” (1996), de Alan Parker, que ao contrário dos musicais produzidos nos anos anteriores, procura resgatar a funcionalidade narrativa da música. Também em 1996, Woody Allen (1935 -) realiza “*Todos dizem eu te amo*”.

No início do século XXI, o gênero foi retomado e novamente adaptado, influenciado pelo sopro de renovação de Bob Fosse e auxiliado pela utilização das novas tecnologias digitais. Isso permitiu novas e interessantes abordagens do gênero, com narrativas mais complexas, associando os números musicais às tramas dos filmes de tal forma que seria impossível dissociá-los. Verifica-se então que, apesar de ter passado o auge do musical, a forma de se fazer musicais se desenvolveu e se adaptou à contemporaneidade, tornando essa adaptação aos novos tempos uma das principais estratégias de atração do público nessa nova fase do gênero.(SOUZA, 2005)

“*Moulin Rouge – Amor em Vermelho*” (*Moulin Rouge* – Austrália / EUA – 2001), de Baz Luhrmann (1962 -), inaugura essa fase, seguido por “*Chicago*” (EUA / Alemanha – 2002), de Rob Marshall (1960 -); “*De-Lovely: Vida e Amores de Cole*

Porter” (*De-Lovely* – EUA / Inglaterra – 2004), de Irwin Winkler (1931 -), e “O Fantasma da Ópera” (*The Phantom of the Opera* – EUA / Inglaterra – 2004), de Joel Schumacher (1939 -), são alguns dos musicais que mais se destacaram nessa nova fase do gênero. Essas produções representam um retorno à grandiosidade dos musicais da “era de ouro” de Hollywood, trazendo músicas e danças com funcionalidade narrativa, e é possível encontrar nesses filmes diversas referências aos musicais clássicos, seja em termos de linguagem cinematográfica utilizada ou de tipo de enredo.

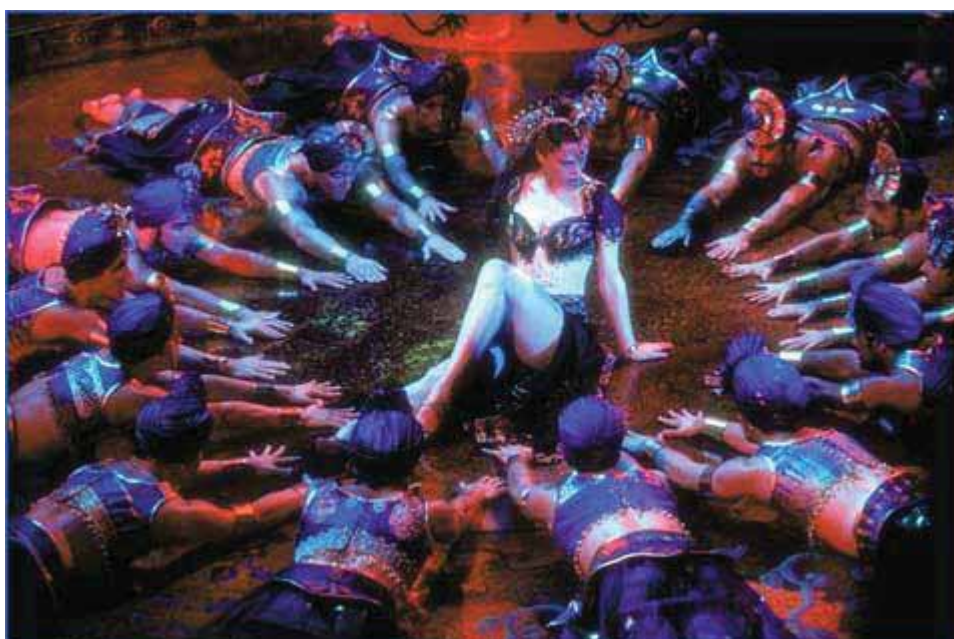


Fig. 21: *Moulin Rouge* (2001), de Bazmark Luhrmann

Segundo Souza (2005), em todos esses filmes, o palco está presente e a música o transcende, sendo parte da caracterização e da história dos personagens. A estrutura da narrativa clássica está presente, os personagens são heróis e os finais felizes também fazem referência aos modelos do musical clássico. A música é um elemento fundamental na narrativa para se compreender os personagens. A integração dos números musicais com a forma como a história é narrada – estratégia desenvolvida e difundida pela Unidade de Arthur Freed na MGM – atinge seu grau máximo nas produções contemporâneas. Pela variação criativa dessa estratégia nos musicais contemporâneos, o gênero é reafirmado, apresentando soluções modernas e criativas.

Assim, o gênero musical tem sido reinventado no decorrer da história por

produções conscientes de suas origens clássicas, mas adequadas à contemporaneidade pelo uso da tecnologia e de uma estrutura narrativa mais dinâmica. Essas reinvenções do musical chegam a romper as barreiras do gênero, sendo possível detectar suas contribuições e referências em outras modalidades e estilos cinematográficos.

Paralelamente ao desenvolvimento do musical norte-americano outros países também produziram obras interessantes, adaptando as características do musical às suas cinematografias específicas. Para Souza (2005), destacam-se as produções: a francesa, com musicais melancólicos e originais; a inglesa, principalmente com os musicais controversos de Dennis Potter (1935 – 1994); a brasileira, com as saudosas Chanchadas; a indiana, com seu império cinematográfico construído em torno do filme musical; e os inusitados musicais soviéticos. Outros países não possuem propriamente uma cinematografia voltada para o musical, mas sim iniciativas isoladas de diretores que se aventuraram no gênero, propondo uma nova abordagem para desgastados clichês, como é o caso do espanhol Carlos Saura, - cuja contribuição é abordada neste trabalho pela análise da obra “Bodas de Sangue” (1981) -, do argentino Fernando Solanas (1936 -) e do dinamarquês Lars von Trier(1956 -) (SOUZA, 2005).

Através desta breve história dos musicais norte-americanos foi possível vislumbrar as transformações, adaptações e inovações do gênero, o que traz a ideia de que o gênero é dinâmico. Passa-se, agora, à abordagem dos dois principais elementos que marcam a narrativa musical e que foram, constantemente, reinventados e usados de formas diferentes, a música e a dança.

3.2. Comentário sobre a música e a dança nos musicais.

Conforme abordado no capítulo um, o cinema, em seu princípio, estava mais ligado à ideia de registro da realidade do que à ficção, ou ilusão. Segundo Bernardet (1984), as câmeras eram colocadas em uma posição fixa e registravam o que estava na frente.

Também quando teve início a ficção, a câmera ficava fixa e registrava a cena. Acabada a cena, seguia-se outra. Um filme era uma sucessão de “quadros”, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a tosca linguagem cinematográfica não conseguia fornecer. A relação entre a tela e o espectador era a mesma que no teatro. (BERNARDET, 1984, p. 32)

Aos poucos a linguagem cinematográfica foi se desenvolvendo e os passos fundamentais para isso foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. As estruturas narrativas foram pensadas de modo a contar histórias com base em um encadeamento das imagens inseridas numa relação espaço-temporal - mais próximo do real do que a sucessão de quadros em câmera fixa do primeiro cinema. As inovações nas movimentações da câmera permitiram que essas estruturas narrativas se realizassem no cinema, aproximando-o ainda mais da naturalidade.

Desde o surgimento do cinema, houve uma série de tentativas de utilizar o som como forma de conferir realidade ao filme. Foram criados aparatos tecnológicos e outras soluções como colocar cantores para dublar atrás da tela. Porém, só mais tarde estúdios como a Warner e a Fox passaram a investir no desenvolvimento de uma tecnologia sonora que amplificasse o som nas salas de cinema.

Segundo Souza (2005), a concorrência com o rádio vinha se tornando mais acirrada e estava tirando cada vez mais espectadores do cinema. Tornar o cinema falado possibilitou não apenas ouvir as vozes do rádio, como também personificá-las visualmente, o que acabou tornando-se uma estratégia para levar o público de volta às salas de cinema. No entanto, o cinema sonoro continuava sendo considerado por muitos como uma moda passageira; mas, esse quadro viria a mudar com o lançamento do diretor norte-americano Alan Crosland pela Warner, “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*, 1927).

Com o advento do som, os cineastas encontraram mais um elemento para

conferir realidade ao filme. Os personagens falavam, os ruídos eram ouvidos. Para Bernardet (1984), o ruído é sempre justificado de modo realista, é possível ver as fontes de ruídos na imagem, de forma que os sons não aparecem como elementos de linguagem cinematográfica, mas como dados naturais.

A música, ao contrário, não apresentava uma justificativa realista, ela era utilizada, em geral, para reforçar emoções, porém, percebida também de forma “transparente”. Para Bernardet, “[...] ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente” (BERNARDET, 1984, p. 48). Isso mostra a exploração do som no cinema como forma de agregar significado à imagem para a composição da narrativa.

O som no cinema foi concebido como um elemento realista, por isso a estratégia encontrada para tornar a música crível era mostrar sua fonte de origem, fosse ela um rádio ou uma orquestra. Mesmo nos primeiros musicais o espectador ouvia apenas aquilo que os personagens também podiam ouvir. Toda origem sonora era mostrada. Aos poucos se foi aprendendo o valor do som e como este poderia ser usado em contraponto com a imagem, para assim agrega-la de um valor e de um significado que a imagem sozinha não poderia transmitir. Era o elemento musical complementando a narrativa. (SOUZA, 2005, p.12)

A partir daí, o som passou a ser utilizado como parte da linguagem cinematográfica e isso possibilitou o surgimento dos musicais. A princípio, na tentativa de buscar histórias e formas narrativas que se adaptassem bem ao novo cinema sonoro, os espetáculos musicais da *Broadway* representavam uma forma de adaptação fácil por possuírem números de canto e dança estruturados dentro de uma narrativa. Esse tipo de adaptação fez com que, nos primeiros anos, alguns filmes fossem considerados “teatro filmado”.

Segundo Souza (2005), com o passar do tempo, a *Broadway* continuou a ser uma fonte inspiradora, mas os filmes musicais acabaram conquistando um espaço próprio, ao desenvolver uma linguagem que não mais imitava o show teatral, mas que o transcendia, criando soluções imagéticas possíveis de serem realizadas apenas pelo cinema. Isso foi, em parte, possibilitado pela incorporação de novos elementos, como movimentações de câmera e o uso da dança de forma a, assim como a música, agregar significado à narrativa.

A dança no cinema foi e é utilizada de formas diversas: como forma de conferir plasticidade aos números musicais, como forma de caracterização de

personagens, como parte do enredo, como elemento narrativo essencial. Em todos esses casos é importante ressaltar que no cinema a dança é vista de forma diversa do teatro, pois para ser funcional à narrativa cinematográfica é necessário que ela passe pelo “olhar da câmera”, pela montagem. Ou seja, a dança é vista pelo espectador sob o ponto de vista do diretor/narrador/coreógrafo/câmera. O que possibilita o uso narrativo da dança no cinema são as soluções imagéticas proporcionadas pelas movimentações de câmera e montagem.

Segundo Villela (2001), é possível considerar como característica específica da dança a construção de gestos distanciados da realidade cotidiana ou interpretados de tal maneira que os distanciem de seu caráter funcional.

Para Langer (*apud* Geraldi, 1997), a gesticulação como parte do comportamento real não é arte, é movimento vital.

Todo ser que faz gestos naturais é um centro de força vital, e seus movimentos expressivos são vistos por outros como sinais de sua volição. Mas gestos virtuais não são sinais, são símbolos de volição. O caráter espontaneamente gestual dos movimentos de dança é ilusório, e a força vital que expressam é ilusória; os “poderes” (isto é, centros de força vital) na dança são seres criados – criados por gestos de semelhança. (GERALDI, 1997, p.41)

Assim, o que a autora chama de gesto virtual²⁴ é uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir ideias de emoção, consciência e intuição, ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais.

Assim como o cinema, a dança trabalha com uma sucessão de gestos, (imagens no caso do cinema), num determinado tempo.

A dança lida com imagens: imagens que são construídas pelo e no corpo por meio de gestos construídos em sucessividade no tempo [...] Os gestos vão se desenhando sequencialmente em tempo real. As imagens vão se formando continuamente, uma após a outra: o tempo é o vínculo de sua união. Um tempo sem volta, um gesto sem fim. Um gesto que se completa no próximo, e este ainda noutro, e assim indefinidamente, até que os

²⁴ No sentido filosófico, a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivação de *virtus*, designando força ou potência. O virtual existe em potência, e não em ato, por isso tem como polo o atual, e não o real, comumente associado ao termo. Assim, o virtual é potência em curso de atualização, e ambos pertencem ao real. Exemplificando o virtual, Lévy (1996) lança a situação da árvore que está virtualmente presente na semente. Então, o termo “virtual” não pode se opor ao real, mas ao atual, uma vez que a virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. Nesse contexto, o virtual não substitui o real, mas antes multiplica as oportunidades para atualizá-lo. Ver: LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

mesmos cessem e a dança acabe. (GERALDI, 1997, p. 35).

Dessa forma, optar pela dança como forma narrativa no cinema implica recriar os espaços e tempos da mesma para que, com isso, ela se incorpore à linguagem cinematográfica de forma funcional e agregadora de sentido. Por exemplo, quando um dançarino se desloca num palco teatral ele se movimenta de acordo com as leis de espaço-tempo reais. No cinema, essas leis podem ser reinventadas e alteradas pelo diretor de acordo com suas opções de tomada de câmera e montagem, criando, assim, novos espaços e tempos da dança no filme. É esse processo que permite a dança como um elemento narrativo, recorrente nos filmes do gênero musical.

Segundo Wollen, “a história do cinema coincide com a história da dança no século XX” (WOLLEN, 1995, p. 9). Na primeira década do século XX, nomes como o de Isadora Duncan (1877 – 1927)²⁵ renovaram a dança. Quando os historiadores se voltam a esse período, recorrem em suas pesquisas às descrições verbais de críticos, dançarinos e coreógrafos e às fotografias, filmes e vídeos. Assim, o filme serviu como forma de registro da dança, tendo papel fundamental nos estudos dessa arte.

Porém, Wollen (1995) observa que com o desenvolvimento do cinema como arte, o filme se cruzou com a dança para criar um novo fenômeno, a dança cinematográfica, criada para o cinema e pensada de acordo com a câmera, o enquadramento e a montagem. Para o autor, o filme “Cantando na chuva” com a sequência solo de Gene Kelly, representa bem esse processo, como observado adiante.

“Cantando na chuva”: expressão do musical clássico norte-americano.

“Cantando na chuva”, de 1952, foi dirigido por Stanley Donen e Gene Kelly. O filme é considerado um musical de bastidores, girando em torno da história do lançamento de um filme na transição do período do cinema mudo para o cinema

²⁵ Isadora Duncan apresentou uma série de inovações que deram início à expansão da dança moderna. Sua proposta rompia com a rigidez do balé clássico, valorizando a espontaneidade, a improvisação e movimentos inspirados na natureza. Inovou também nas vestimentas, usava túnicas soltas, cabelos semi presos e pés descalços. Outra inovação de Duncan é a música, ela usava compositores que até então não apareciam nos espetáculos de dança, Chopin e Wagner.

sonoro.

A história da transição do cinema mudo para o cinema sonoro está intrínseca na trama do filme que recria e parodia as situações típicas desse período. Na sequência da festa na casa do produtor e chefe do estúdio R. F. Simpson (Millard Mitchell), ele mostra a seus convidados a última “bugiganga” do meio cinematográfico: o cinema sonoro. As pessoas na festa manifestam-se contra o novo invento, chegando a dizer que é “vulgar”, uma “moda passageira”. Apenas Cosmo brinca, dizendo que há alguns anos atrás disseram a mesma coisa sobre a substituição das carroças pelos automóveis. (SOUZA, 2005, p.78)

Na trama, as tensões, devido ao grande sucesso de “O Cantor de Jazz”, atingem a *Monumental Pictures* – estúdio fictício - que decide interromper a produção do filme de Lockwood e Lamont para transformá-lo em um filme falado. Quando o personagem de Gene Kelly diz que eles não sabem como se faz um filme falado, o produtor responde que não há diferença, que eles devem fazer o que sempre fizeram, apenas acrescentando a fala. Segundo Souza (2005), isso revela um típico erro do período, a falta de conhecimento sobre as estratégias narrativas de um filme falado, e o diálogo cinematográfico. Além disso, a voz estridente de Lina, a personagem principal do filme, acabará se tornando um problema.

Durante a filmagem Lamont-Lockwood houve problemas típicos dos filmes sonoros daquele período, sendo que, durante a exibição, ocorre perda de sincronismo entre a imagem e o som.

No número seguinte, Kathy e Cosmo vão para a casa de Don e todos estão arrasados pelo fracasso do filme. Lá, eles têm a ideia de transformar o fracassado filme em um musical e assim tentar salvá-lo. O número *Good Morning* celebra a decisão deles. Mesmo o fato de Lina não saber cantar e nem dançar apresenta solução. Eles decidem usar a voz de Kathy para dublar as cenas de Lina.



Fig.22 : “Cantando na chuva” – Cena: *Good Morning*

Está chovendo e Don deixa Kathy em casa. Ela pede que ele se agasalhe, pois o tempo não está bom e ele deve se proteger, agora que será um ator/cantor de musical. Don responde que de onde ele está “o sol está brilhando por toda parte”, numa clara referência ao seu estado apaixonado. Ao deixá-la, ele dispensa o motorista e resolve ir caminhando na chuva. Ele começa a cantarolar e a andar, feliz, como se não estivesse chovendo. Ao cantar *Singin’ in the Rain*, Gene Kelly revela os sentimentos de seu personagem, expressando sua subjetividade através da música e da dança.

O número “*Singin’ in the rain*” é uma feliz representação da essência do musical. Considerado muitas vezes como um gênero escapista e de entretenimento fácil, o musical, desde seu início, revelou seu grande apelo popular. Durante períodos críticos, como na crise de 29 dos Estados Unidos, ou na Segunda Guerra Mundial, tornou-se um dos gêneros mais requisitados pelo público. Em “*Singin’ in the rain*” explicita-se a principal estratégia temática do musical: quando tudo está ruim, até mesmo chovendo sobre a cabeça, deve-se procurar um motivo para estar “*feliz de novo*”, como afirma a canção. (ANDRADE, 1999, p. 61 *apud* SOUZA, 2005, p. 83).

Assim, é possível afirmar que “Cantando na chuva” representa o musical clássico norte-americano, trazendo os principais temas e formas do gênero. Os números musicais ocorrem a intervalos regulares dentro da história, estão costurados na ação dramática.

Na sequência “Cantando na chuva” os efeitos de som são provocados pela

chuva e pelas poças d'água, acompanhando os sons do sapateado e da música tema. Para Wollen (1995), Kelly dramatizou ainda mais a dança na chuva dando a ela um “prazer infantil de brincar”. Importante ressaltar que o impacto da cena só foi possível graças à atenção de Gene Kelly para a filmagem da dança. O movimento num filme é sempre movimento em relação à câmera e o efeito visual de olhar através do olho da câmera para uma tela é diferente daquele de olhar por um olho humano para um palco. (WOLLEN, 1995)

A sequência “Cantando na chuva” é composta por dez cenas e dura, aproximadamente, cinco minutos. A primeira cena é uma transição que começa com Don e Kathy se beijando na porta da casa da moça, seguida de um breve diálogo que configura a cena, depois outro beijo, Kathy ultrapassando e fechando a porta da frente e Don se voltando para o corte que dá início à segunda cena.



Fig.23: Sequência “Cantando na chuva”, início da primeira cena.

Na segunda cena aparecem os primeiros acordes da melodia enquanto Don desce a varanda e, num único gesto com a mão, sente a chuva e dispensa o motorista. O personagem sai andando pela calçada, em tom alegre, com um acompanhamento musical introdutório. A câmera se move com ele até um *close* para o corte.



Fig.24: Sequência “Cantando na chuva”, segunda cena.

Na terceira cena é que começa a música tema. Os passos de Don se tornam mais largos e terminam em um salto para um poste da rua. O primeiro som de sapateado é ouvido quando o personagem salta do poste e a câmera se aproxima em *close-up* enquanto ele abraça o poste.



Fig.25: Sequência “Cantando na chuva”, terceira cena.

A quarta cena é mais curta e funciona, segundo Wollen (1995), como um

interlúdio. Don continua caminhando enquanto um casal apressado, coberto com um jornal se volta para o personagem, que caminha alegremente e está com o guarda-chuva fechado. A câmera se aproxima em *plongée*, enquanto o personagem olha para cima, com pernas e braços bem abertos, cantando e sorrindo.



Fig.26: Sequência “Cantando na chuva”, quarta cena.

Na quinta cena, o personagem chega de frente a uma vitrine decorada. É quando a calçada se torna palco e o número de dança começa.



Fig.27: Sequência “Cantando na chuva”, quinta cena.

Na sexta cena a dança toma a cena, não há mais canto do personagem.

No começo há um certo ar jocoso na dança, com Kelly sungando os ombros, mantendo os joelhos dobrados num ângulo desengonçado e novamente brincando com o guarda-chuva, girando-o, jogando-o para cima e pegando-o de volta. Essa tomada termina com um efeito sonoro bem marcado, o de Kelly batendo com a ponta metálica do guarda-chuva contra as grades, parecendo o som de uma máquina de rebitar, e a câmera mais uma vez se aproxima para um corte para dentro e para fora do guarda-chuva, que Kelly segura diante do rosto. (WOLLEN, 1995, p. 31)



Fig.28: Sequência "Cantando na chuva", sexta cena.

A sétima cena apresenta a câmera acompanhando o personagem novamente enquanto ele dança na calçada. Quando chega a uma livraria e uma chapelaria com uma calha jorrando água na calçada, o personagem se põe embaixo dela.



Fig.29: Sequência "Cantando na chuva", sétima cena.

A oitava cena parte do guarda-chuva. No momento em que o personagem sai da calçada e passa a dançar na rua a câmera realiza um movimento abrupto, erguendo-se para o alto, "olhando" para baixo, tomando toda a rua enquanto Kelly gira. Quando ele retorna para a calçada, junto com a câmera, há o corte para a nona cena.



Fig.30: Sequência "Cantando na chuva", oitava cena.

A nona cena apresenta o ponto culminante da coreografia, marcada pelo sapateado nas poças d'água.



Fig.31: Sequência “Cantando na chuva”, nona cena.

O guarda entra no quadro e o personagem se imobiliza e caminha para a calçada. O corte final leva a uma cena por cima do ombro do ponto de vista do guarda, enquanto o personagem repete o último verso da canção.



Fig.32: Sequência “Cantando na chuva”, corte final.

Novamente a câmera se eleva e o personagem vai embora rua abaixo, dá seu guarda-chuva a um transeunte, acena para o guarda e sai de cena enquanto a cena se dissolve , introduzindo a sequência seguinte.

Durante os cinco minutos a câmera esteve se movendo quase incessantemente para acompanhar a evolução de Kelly, ajustando-se a

seus movimentos enquanto ele pantomima e dança num local e depois passando com ele para o local seguinte, recuando e erguendo-se nos momentos mais atléticos e exuberantes e avançando para o *close-up* na hora dos cortes. As sequências marcam claras divisões dentro da música e da dança, que são assim segmentadas em episódios distintos, postos em continuidade pela atividade e pelos movimentos incessantes de Kelly, que só são interrompidos por breves paradas nos cortes e pelo congelamento final que conclui a dança. (WOLLEN, 1995, p. 32)

Segundo Wollen (1995), a sequência “Cantando na chuva” é representativa do uso de transcrições para a integração dramática de números de canto e dança na narrativa fílmica. O que permite essa integração é a articulação de música, letra da canção, gestos, dança, sapateado e câmera.

“Cantando na chuva” consolida os elementos narrativos e linguísticos necessários à inserção da dança na narrativa fílmica, por isso a relevância da sequência para este trabalho – já que em “Bodas de Sangue” a dança aparece inserida em toda a narrativa.

3.3: Flamenco: tradição e renovação

“Y ser flamenco es cosa. Es tener otra carne, alma, pasiones, piel, instintos y deseos; es outro ver el mundo, com el sentido grande; el sino en la conciencia, la música en los nervios, fiereza independiente, alegría con lágrimas, y la pena, la vida y el amor sombreciendo; odiar lo rutinario, el método que castra; embeberse en el cante, en el vino y los besos; convertir en un arte sutil y de capricho y libertad, la vida; sin aceptar el hierro de la mediocridad; poner todo a un envite; saborearse, darse, sentirse, ¡vivir! Eso”. (Tomás Borrás, s/d, apud. MOLINA, 1969, p. 65).

Falar do flamenco é tocar os sentimentos, as tradições culturais do povo andaluz e ciganos do sul da Espanha. A origem do termo ainda hoje provoca discordâncias entre estudiosos dessa arte, tão complexa e forte na Espanha que há, em mais de uma localidade, cátedras de *flamencología*, uma área do conhecimento dedicada especialmente aos estudos acerca do flamenco.

Durante muito tempo o flamenco foi visto apenas como uma expressão da cultura popular espanhola, sendo tratado, por vezes, de maneira caricata pelo cinema, sobretudo no período da ditadura franquista, em que o flamenco foi usado como uma tentativa de ressaltar e representar a forte tendência nacionalista do período. Mesmo assim, é possível citar alguns filmes, anteriores à obra de Saura, que utilizam o flamenco como forma de expressão. É o caso de *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta, estrelado por uma das mais tradicionais bailaoras flamencas, Carmen Amaya. O filme conta, também, com a participação de Antonio Gades, em um papel secundário, ele é amigo do filho de Carmen, mas deixa sua marca com a famosa *farruca*.



Fig. 33: *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta. Cena: Farruca de Antonio Gades.

Segundo Mallada (2004), a partir da década de 1930, o cinema espanhol passou a realizar uma representação estereotipada da Andaluzia, região do sul da Espanha marcada pela cultura flamenca. Durante o período franquista se consolidam os clichês relacionados a essa região e a especificidade cultural do andaluz chega a associar-se com o cinema que exaltava o sentimento de nacionalidade, com fins propagandísticos do regime de governo.

É preciso diferenciar os filmes que trazem o flamenco como tema ou meio central e os que recorrem a uma cena “folclórica” para retratar determinado aspecto da trama.

El cine musical producido en España durante los años cuarenta y cincuenta era un cine musical “a la española” más que un cine musical español. El género musical que se había creado en Hollywood se basaba en una síntesis de acción, música y baile. El musical “a la española” carece de esa síntesis, lo que impide que se desarrolle un género musical español con las características propias de la convención cinematográfica del género y las propias de la sociedad y la cultura española. (MALLADA, 2004, p.1)

Esse cinema musical “a la española” corresponde, na maior parte dos casos, aos filmes que utilizam o flamenco para ilustrar um aspecto da história e o

fazem de forma estereotipada e folclórica, num sentido quase pejorativo do flamenco, que aparece nesses filmes ligado à vida errante e boêmia das comunidades dos povos andaluzes. Essa categoria de filmes da época pode ser exemplificada por *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma.



Fig.34: Cartaz do filme *Embrujo*.

Existem exceções na produção das décadas de 40 e 50. É o caso de *Duende y misterio del Flamenco* (1952), de Edgar Neville, que apresenta uma tentativa de desvinculação do flamenco e da caracterização folclórica, estereotipada e pejorativa desta arte.



Fig.35: *Duende y misterio del Flamenco* (1952), de Edgar Neville.

Nos anos sessenta a Espanha se encontra em um outro contexto sociocultural que traz aspirações a um novo cinema, menos estereotipado e folclórico.

(...) con la llegada del pop, la industrialización, la apertura al exterior a efectos de captación de turismo y el lavado de cara que intentó la dictadura y particularmente el Ministerio de Información y Turismo con M. Fraga como titular de esta cartera han de traer un nuevo cine musical. Un cine más musical, pero también más español y menos "a la española". (MALLADA, 2004, p.1)

É deste momento a produção de *Los Tarantos* (1963). O roteiro de Francisco Rovira Beleta, sobre o argumento de Alfredo Mañas, é baseado na obra de teatro de Mañas: *"La historia de Los Tarantos"*.



Fig. 36: *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta. Carmen Amaya.

O filme conta com a participação e colaboração de Carmen Amaya, Sara

Lezena, Daniel Martín e Antonio Gades. A obra chegou a ser indicada ao Oscar de “melhor filme estrangeiro”. Sobre *Los Tarantos*, Mallada (2009), diz:

Los detractores de todo, esos a los que no les gusta el cine sino tan solo los productos cinematográficos llenos de ideología y de politización no vieron en “Los Tarantos” nada más que un Romeo y Julieta, (por cierto es lo mismo que dijeron de “West side story”), pero los que no han visto más que eso en este film han visto muy poco. Por esos años es difícil encontrar una historia de gitanos en que éstos no parezcan payos maquillados. Peor aún es la manera de verlos: pintorescos, lejanos, casi como alienígenas, folclóricos, vehementes, ladrones, vagos, antisociales, tan primitivos como los indios... (MALLADA, 2004, p.11)

A obra de Carlos Saura se insere nessa tradição de separação entre o flamenco no cinema e sua imagem estereotipada, folclorizada.

O flamenco

A origem da palavra “flamenco” é, até hoje, bastante discutida pelos estudiosos dessa arte. Segundo Barbarena (2008), alguns autores afirmam que a palavra vem do termo árabe “*fellah-mengus*”, que significa “campesino errante”; uma segunda teoria, sustentada por Hipólito Rossy, afirma que os ciganos vinham de Flandres, na Bélgica, daí a derivação do termo; por fim, o musicólogo Manuel García Matos afirma ser uma gíria do século XVII referente a cigano.

Costuma-se associar a origem do flamenco enquanto manifestação artístico-cultural ao encontro entre as culturas cristã, árabe, judia, afro-americana e cigano-andaluza. Esse encontro ocorreu, sobretudo, na região da *Andaluzia*, sul da Espanha e, aos poucos, foi se espalhando, não só pela Espanha, mas por diversos países. Foi na *Andaluzia* que surgiu o *cante jondo*²⁶, origem fundamental do flamenco e, mais tarde, resultado dos encontros culturais, o *cante flamenco*. (BARBARENA, 2008)

Os árabes se instalaram na região e inauguraram um longo período de riqueza. Valorizavam as artes e as ciências e levaram consigo músicos, bailarinos e instrumentos musicais, entre eles o *laud*, que daria origem ao violão (*guitarra*).

²⁶ A denominação *cante jondo* corresponde àqueles *cantes* de natureza profunda, de interpretação difícil, alguns de origem religiosa, outros expressivos dos sofrimentos e angústias do povo andaluz. É o caso da *soleá*, *siguiriya*, *martinete* e *caña*.

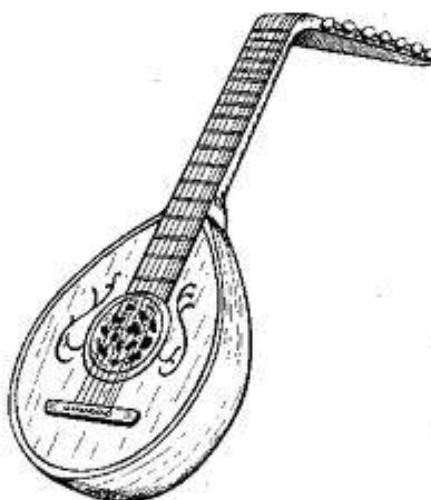


Fig. 37: Laud.

Segundo Ferreira (2007), estima-se que no decorrer do século XV cerca de 180 mil ciganos chegaram à Espanha e a grande maioria instalou-se na *Andaluzia*. O motivo de sua fixação naquela região está relacionado ao fato de terem sido bem recebidos pelas autoridades locais, - o que não ocorreu em outras regiões pelas quais passaram -, e terem, encontrado ali um território com bom clima, solo fértil, rios, bosques, etc. Mas, encontraram também pobreza e miséria, terras concentradas nas mãos de poucos proprietários e camponeses explorados. Foi junto desses camponeses que os ciganos se instalaram e acredita-se que sua união se deva a uma espécie de consciência de classe: os ciganos perseguidos aliaram-se ao proletariado andaluz, lembrando que este era constituído de pessoas de origem diversas que chegaram à *Andaluzia* anos antes.

Essa situação deu origem a muitas das primeiras manifestações do flamenco. Nas suas festas e comemorações, ciganos e proletários andaluzes se reuniam e exprimiam pela música e pelo baile a sua realidade cotidiana: dor, exploração, opressão, morte, perseguição, fé. Com o passar dos séculos, todas essas influências culturais e a realidade da *Andaluzia*, contribuíram para dar forma ao flamenco, como manifestações elaboradas de folclore e cultura.

A convivência desses grupos num ambiente comum, compartilhando baixa posição social, pobreza, fome, medos e sofrimentos de povos constantemente perseguidos e castigados; as mesclas entre as músicas populares andaluzas; os melismas da música oriental (como os cantos sinagogais); as melodias hindus, persas, iraquianas, hebraicas, árabes; a liturgia cristã, que, desde o princípio, tem suas raízes nos cantos sírios e hebreus; e, ainda, os elementos greco-bizantinos foram alguns dos

principais elementos que configuraram a arte flamenca. (FERREIRA, 2007, p. 41)

Os primeiros indícios do flamenco ocorreram entre os anos de 1760 e 1770, quando surgiu o primeiro *cantaor* (cantor) flamenco de que se tem notícia. A arte flamenca nasceu com o *cante* (canto). No princípio não havia acompanhamento de guitarra ou baile, o *cante* se realizava sem acompanhamento algum, a *palo seco*, salvo alguma percussão corporal, as palmas. As letras expressavam as agruras do povo andaluz. Essa é conhecida como a primeira fase do flamenco, que dura até, aproximadamente, 1840. Nessa fase, a maior parte dos cantaores, bailaores e guitarristas eram ciganos. Ainda no mesmo período, se formaram os primeiros locais específicos para cantar e ouvir o flamenco, as *gitanerías*. (FERREIRA, 2007)

A fase seguinte é marcada pelo surgimento dos *cafés cantantes*. Entre 1860 e 1910 se inicia a chamada “idade de ouro” do flamenco, marcada por sua popularização. Segundo Calado (2005, apud. Barbarena: 2008, p.17), quando a aristocracia se interessou por esta arte, os artistas sentiram a necessidade de melhorar a técnica, desenvolvendo a criação e a improvisação, fundando as bases do flamenco com o desenvolvimento do *cante*, *baile* e *toque*.



Fig.38 : Cafés cantantes. Óleo de José Gutierrez Solana.

De acordo com Ferreira (2007), entre 1910 e 1920 os *cafés cantantes* começam a entrar em declínio. Começa, então, uma terceira etapa, fase dos teatros

e *plazas de toros*, com uma popularização ainda maior do flamenco. Essa fase se encerra entre os anos de 1936 e 1940, em decorrência da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, momento em que a vida cultural permaneceu interrompida e o flamenco manteve-se restrito, mais uma vez, aos ambientes familiares ciganos.

Por volta de 1950, a Espanha começou a se recuperar e investiu na atividade turística. Com isso, os artistas voltaram a trabalhar e surgiram os primeiros *tablaos flamencos*, – bares, restaurantes, tabernas, nos quais ocorrem apresentações de *cante*, *baile* e guitarra flamencos -, locais existentes até hoje.

A partir dessa fase, nascem novos movimentos de *cante*, com Antonio Mairena; de guitarra, com Paco De Lucia; e da dança, com o *Ballet Nacional de España*. Assim, criam-se antologias de *cante* flamenco e festivais começam a aparecer por toda a região da *Andaluzia* como uma forma de aproximação desta arte com o povo espanhol. A criação do Ballet Nacional, datada de 1978, marca um compromisso de pesquisa, conservação e evolução da dança espanhola e do flamenco, lembrando que Antonio Gades foi um de seus diretores.

Na música, dois importantes nomes, responsáveis por mais popularização e aperfeiçoamento, foram Paco de Lucia e Camarón de la Isla. Esses dois artistas representam a mistura entre elementos tradicionais, como o *cante jondo*, e modernos, como a influência do *jazz* e a introdução do *cajón*.



Fig.39 : Camarón da la Isla e Paco de Lucía

Faz parte desse mesmo contexto o surgimento da *flamencologia* e o interesse pelos estudos acadêmicos sobre o flamenco. Nos anos noventa, foi criada a cátedra de *flamencologia* de Jerez, o que introduziu, definitivamente, o estudo do flamenco nas universidades.

Como resposta à repressão sofrida pelo estudo da arte flamenca, surge a flamencologia. No começo, o flamenco representou parte dos protestos nas universidades dos anos setenta contra o regime de Franco, pois as letras dos *palos* como das *seguiriyas* falavam sobre temas e situações proibidos e, assim, o flamenco foi entendido pelos estudantes de esquerda como protesto. De fato, foi neste ambiente universitário que se criou e pensou a ideia da primeira editora – Demófilo – a publicar, no seu início, questões de folclore e antropologia e que continua publicando obras relacionadas com a arte flamenca. (GAMBOA, 2005 *apud* Barbarena, 2008, p. 21)

Hoje é possível encontrar escolas de flamenco espalhadas por todo o mundo. Com a criação do Ballet Nacional, aguçou-se a constante renovação e pesquisa em torno do flamenco - encontramos experimentações do flamenco com a dança contemporânea, com o teatro, com o jazz. Com isso, o flamenco passou a fazer parte de festivais de dança, escolas, espetáculos, etc. Cabe destacar que a “Trilogia flamenca” de Saura tem um papel importante nesse processo de difusão e amadurecimento do flamenco.

Porém, é importante lembrar que a inserção do flamenco no circuito da dança não deve levar ao desprezo pelas raízes e origens do flamenco. Não é possível dançar flamenco sem o sentimento e expressividade que o caracterizam. Segundo Pepe de Córdoba (2008):

O Flamenco, hoje considerada uma arte universal, é uma arte intimista, mas os meios de comunicação são testemunhos de sua graça, de sua força, de seu *duende* e de sua verdade. Hoje e sempre, porém, em um pequeno círculo de amigos, no qual só se encontrem a guitarra, a voz e esse corpo bailando em uma madrugada, é onde melhor se manifesta o flamenco. (CÓRDOBA, 2008, p. 24)

A citação de Pepe de Córdoba remete ao caráter simbólico do flamenco. Essa simbologia e força expressiva do flamenco foram bem retratadas no texto “*Teoría y juego del duende*”, de Federico García Lorca. Para o autor o *duende* seria uma espécie de força, inspiração que toma conta do artista. Esse *duende* se manifestaria no flamenco e também no *blues*. Essa comparação do autor enfatiza os sentimentos

e sua manifestação pela arte, característica comum ao flamenco e às origens do *blues*. Um *cantaor*, *balilaor* ou guitarrista com *duende* difere daquele que apresenta apenas a técnica por comunicar emoções.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica." Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies." Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. (LORCA, 1972, p.173)

Assim, o *duende* é a expressão da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco. Isso demonstra uma preocupação de parte dos artistas da época de que o flamenco se tornasse apenas técnica, que se desprendesse de suas origens e das representações culturais e sociais aos quais está ligado.

Se tomarmos essa lógica, isso implica no fato de que se dedicar ao flamenco sem ser espanhol andaluz e crescer e viver embebido nessas raízes, é dedicar-se não só ao estudo de uma dança ou um toque de violão, para fazer flamenco com *duende*, é preciso estar imerso no universo cultural ao qual ele se refere.

Atualmente, é possível observar a convivência entre a tradição e a renovação no flamenco. Isso já aparecia na “Trilogia Flamenca”, que coloca o flamenco em outros espaços, mostrando-o nas salas de ensaio e não só na rua, nas comunidades ciganas ou nos *tablaos*. Assim, é possível afirmar que a trilogia de Saura (e Gades) representa o momento em que o flamenco começa a fazer parte do circuito das artes, ao mesmo tempo em que continua fazendo parte da cultura popular, pois, como dito, não é possível fazer flamenco sem compreender a complexidade que o envolve: *cante*, *guitarra*, baile, palmas, simbologias.

O encontro entre renovação e tradição é percebido no trabalho de *bailaores* como Israel Galván, que participou do último filme de Carlos Saura, *Flamenco*, *Flamenco*, e Belén Maya, que participou do filme *Flamenco*, também de Carlos Saura. Ambos, cada um à sua maneira, apresentam uma nova interpretação para o baile flamenco, misturando dança contemporânea, dança-teatro e transposição de espaços.



Fig. 40: Belén Maya.



Fig. 41: Israel Galván.

O flamenco depende de certas regras musicais seguidas por *cantaor*, *guitarrista* e *bailaor* para conferir harmonia entre os três elementos que compõem esta arte. Quem dá a tônica do baile e da *guitarra* é o *cante*, a origem fundamental do flamenco, que vai dialogando com os outros elementos. Os *bailaores* respondem com movimentos aos elementos musicais, sempre seguindo uma estrutura rítmica definida, pela qual é possível compartilhar certos parâmetros de comunicação entre os artistas, pautados nos “acentos” de cada *palo*²⁷. (BARBARENA, 2007)

De maneira geral, a forma básica do flamenco pode ser definida da seguinte maneira: o *guitarrista* toca uma variação melódica chamada *falseta*, o *bailaor* entra e realiza uma chamada, caracterizada por passos de marcação forte no sapateado e que tem a função de “chamar” o *cante*; o *cantaor* executa a letra na quantidade de compassos predeterminada; após a letra vem uma *escobilla*, parte do baile dedicada a uma sequência de sapateado, com um corte e uma saída. Essa estrutura pode sofrer diversas modificações na quantidade e formas de letras, entradas, *escobillas*, *falsetas*, conforme o baile e o significado que se pretende transmitir, sempre de acordo com as características do *cante* próprio de cada *palo*.

Segundo Ferreira (2007), “os *bailes* flamencos traduzem as cenas e sentimentos do cotidiano” (FERREIRA, 2007, p.77). A autora afirma que, num esforço de síntese, pode-se dividir a dança flamenca em dois grupos: o *baile jondo* e o *baile chico*. O primeiro se refere a danças de caráter solene, carregadas de dramaticidade e fatalidade, como a *soleá*, a *caña* e o *martinete*. O segundo grupo caracteriza danças mais leves, picantes, festivas, como *alegrias*, *tangos* e *bulerías*.

Para Ferreira (2007), alguns elementos do baile devem ser destacados enquanto agregadores de sentido, é o caso dos movimentos de braços, que dão ao baile seu caráter autêntico de rito secular.

Na mulher, os braços executam movimentos ondulantes, insinuantes, sensuais, em que os dedos afastados desenhavam circunferências no ar. Já no homem, o jogo de braços deve ser sóbrio, hierático, contido, desenhando movimentos quase geométricos. Os braços do homem servem como espadas que cortam o ar. (FERREIRA, 2007, p. 57).

É importante ressaltar que na atualidade as características do baile masculino

²⁷ *Palo* é o nome que se dá às classificações dos ritmos flamencos. Dependendo do compasso, da escala utilizada, da progressão de acordes, do tema abordado na letra e de outras características mais destacadas das músicas, estas podem classificar-se de diferentes maneiras, de forma que músicas de um mesmo *palo* apresentam características semelhantes.

e feminino, antes tão bem demarcadas, se confundem e se misturam. Os movimentos da dança flamenca exprimem, em conjunto com o *cante* e a *guitarra*, dor, angústia, paixão, resignação, revolta, força, ternura, esperança, nostalgia. Ou seja, o flamenco é uma expressão artística que leva a cabo a materialização dos sentimentos cotidianos, bastante ligados às situações específicas dos povos do sul da Espanha. Esse particular é também universal, visto que em toda parte há esses sentimentos. (FERREIRA, 2007)

O flamenco tem, portanto, códigos de baile específicos para cada *palo*. Esses códigos possuem uma expressividade intrínseca, que remete à realidade vivida pelos povos andaluzes e também às influências culturais pelas quais passaram. Ao serem usados no cinema, esses códigos transportam sua expressividade para um outro espaço, não mais o do palco, das ruas, ou festas nas comunidades. O espaço em que se inserem é artificialmente criado, é o *set* de filmagem. Aí está o trabalho de Carlos Saura, manter a expressividade do flamenco fora de seu ambiente natural.

Ao usar cenários limpos, sem artifícios, como em “Bodas”, Saura despe o flamenco de suas referências espaciais, recriando-as pela expressividade dos personagens, dos movimentos e da música. Quase como uma imagem virtual.

4. A análise de *Bodas de Sangue*.

Como vimos, a história do musical norte-americano passou por uma série de fases. A fórmula do “musical clássico norte-americano”, que rendeu notoriedade ao gênero, cedeu lugar, a partir dos anos 1960, a um caminho de reinvenções. Porém, é importante destacar que, além da produção norte-americana, outras cinematografias nacionais produziram musicais originais e, com isso, trouxeram novas contribuições ao gênero.

Segundo Souza (2005), algumas manifestações do gênero musical trazem em si a força das raízes e referências culturais e intelectuais de seus realizadores. Para autora é o caso de Carlos Saura, que junto com o diretor Fernando Solanas²⁸ - com o filme “Tangos, o Exílio de Gardel” (*Tangos, el Exilio de Gardel* – Argentina / França – 1985) - , apresentou contribuições que “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” (SOUZA, 2005, p. 262).

Assim, a obra de Saura apresenta um novo musical, num novo contexto, com novos temas, novas danças, novas formas de interação entre dança e imagem. Considerar este um fato importante para história dos musicais é ampliar o campo de visão do gênero, agregando a ele outras características e novos usos da linguagem.

²⁸ Diretor, roteirista, ator e produtor do cinema argentino. Solanas procurou fugir dos “moldes hollywoodianos e das tradições ‘autorais’ do cinema europeu, criando o que chamou de ‘terceiro cinema’. Dentro desse conceito, juntamente com seu frequente colaborador Octavio Getino, buscava um cinema característico do terceiro mundo. Um cinema questionador e independente realizado através da colagem de variadas técnicas e que exaltasse sua própria cultura. Dessa maneira, Solanas propôs uma alternativa própria para o cinema Latino Americano, procurando libertá-lo dos moldes e tendências norte-americanos e europeus” (SOUZA, 2005, p. 268).

4.1. A obra de Carlos Saura e a Trilogia Flamenca

Carlos Saura desenvolveu uma filmografia ligada às suas origens, ao momento histórico, social, político e cultural em que vive. No período da ditadura espanhola de Franco o cineasta buscou metáforas diversas para compor seus filmes sem que fossem barrados pela censura local. Mais tarde, com a censura afrouxada, abordou temas políticos de forma mais evidente. Até que, na década de 80, elabora uma estética própria, marcante de sua obra, que dialoga com a luz, com a dança, com a câmera.

Carlos Saura nasceu em *Huesca*, no dia 4 de janeiro de 1932. Desde cedo esteve envolvido em um ambiente artístico, – sua mãe era pianista e seu irmão, pintor. Em 1937, surpreendida pela Guerra Civil Espanhola, a família Saura mudou-se para *Valencia*, seguindo o governo republicano. No ano seguinte mudaram-se para *Barcelona*, ainda fugindo do conflito e lá permaneceram até seu término. Neste momento, Carlos Saura regressa com a mãe para *Huesca*, enquanto seu pai e irmãos vão para *Madri*. Em 1942 volta a Madri e lá envolve-se, na adolescência, com a fotografia e termina seus estudos básicos em 1949.



Fig. 42 : Carlos Saura

Saura decide, então, matricular-se em Engenharia Industrial. Em 1951 fez sua primeira exposição fotográfica em *Madri*, na *Real Sociedad Fotografica* e abandonou os estudos em engenharia. Em 1952, inscreve-se no Instituto de *Investigaciones y Estudios Cinematograficos*, onde vem a descobrir a técnica e a teoria da profissão, ao mesmo tempo em que frequenta aulas ocasionais de jornalismo, que alimenta o veio neo-realista²⁹ da primeira fase de sua obra.

Em 1955, participou das tradicionais “*Conversaciones de Salamanca*”. Em 1957, terminou seus estudos com a especialidade de Direção Cinematográfica com o trabalho de conclusão de curso “*Tarde de Domingo*”, um curta-metragem de 33 minutos baseado em um conto de Fernando Guillermo de Castro. O curta conta a história de uma empregada que espera o domingo porem todos os seus planos, de ir ao baile, de sair com seu namorado e suas amigas vão se destruindo.

Após se formar, Carlos Saura é nomeado professor da mesma instituição em que concluiu seus estudos, profissão em que permanece até 1963 - quando é demitido pelas suas tendências políticas, abrindo um período de enfrentamento com o regime franquista que duraria até a morte do ditador Francisco Franco, em 1975, e marcaria profundamente a filmografia do realizador. Nos “*Encuentros de Cine Hispanoamericano de Montpellier*” descobriu a obra de Luis Buñel.

Em 1958 o documentário “*Cuenca*” (1958) recebeu o prêmio de menção especial no *Festival de San Sebastián*. Durante o ano de 1959 trabalhou em seu primeiro longa-metragem “*Los golfos*” (1959), um retrato da delinquência juvenil em Madrid que foi exibido no Festival de Cannes de 1959, introduzindo seu nome no circuito internacional. Já o seu próximo trabalho, “*Llanto por un bandido*” (1963), um relato da figura de um fora-da-lei do século XIX, foi mutilado pela censura, o que acaba marcando a trajetória do autor subsequente a esse fato.

Pressionado por este problema político, Saura parte para a alegoria e o simbolismo, que dão o tom de uma nova fase de sua obra, a partir de “*La Caza*” (1965), filme ganhador do Urso de Prata no Festival de Berlim. Temas como a família, a memória e os efeitos daninhos do puritanismo e da repressão permeiam os

²⁹ O Neo-realismo foi um “movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra e oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realistas francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do centro Sperimentale e da revista *Cinema*. O princípio foi, inicialmente, “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (Panofski), e os primeiros filmes que podem ser ligados a essa corrente foram realizados durante a guerra (*Ossessione*, Visconti, 1942; *Quattro passi tra le nuvole / O coração manda*, Blasetti, 1942)” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2006, p. 212)

seus novos filmes: *"Peppermint Frappé"* (Urso de Prata no Festival de Berlim); *"Stress es Tres, Tres"* (1968); *"La Madriguera"* (1969).



Fig. 43 : *"La Caza"* (1965), de Carlos Saura.

"El Jardín de las Delicias" (1970) será o primeiro filme a evocar diretamente a Guerra Civil Espanhola, desafiando o silêncio imposto pelo franquismo sobre a virulência da sua vitória sobre os republicanos, em 1939. Em 1972 filma *"Ana y los lobos"*. *"La Prima Angélica"* (1973) - Prémio do Júri no Festival de Cannes - coloca em primeiro plano o ponto de vista de um vencido naquela guerra que dividiu a Espanha.

"Cria Cuervos" (1975) marca o início de uma fase de repercussão internacional e também de um período em que Saura será o roteirista de seus trabalhos. Em *"Elisa, vida mía"* (1977), os temas da criação, memória e morte se entrelaçam. A morte de Franco, em 1975, abre um período de liberação para a Espanha. Livre da censura, o diretor aborda mais claramente os temas políticos em *"Los Ojos Vendados"* (1978), que trata das torturas praticadas contra os povos sul-americanos.



Fig. 44: “Cría Cuervos” (1975), Carlos Saura.

Em 1979, Saura filma “*Mamá cumple cien años*” (1978), sua primeira comédia, indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Em 1980, escreve e dirige “*Deprisa, deprisa*” (1980) – filme que retoma influências do realismo social e vence o Urso de Ouro no Festival de Berlim.

Em 1981, começa a parceria de Carlos Saura com Antonio Gades, o que resultou na “Trilogia Flamenca”, - composta por “*Bodas de Sangre*” (1981), “*Carmen*” (1983) e “*El amor brujo*” (1986) - que será abordada adiante.

Em 1982, Saura realiza sua primeira aventura latino-americana, “*Antonieta*” (1982), a história de uma mulher durante a revolução mexicana. A veia política do diretor volta a aparecer em “*Ay, Carmela*” (1990), filme que conquistou 14 prêmios Goya.

A dança ressurge em trabalhos onde o diretor desafia as fronteiras entre a ficção e o documentário: “*Sevillanas*” (1992), “*Flamenco*” (1995) e “*Tango*” (1998), que recebeu nova indicação ao Oscar de filme estrangeiro. A pintura, - presente na vida de Saura desde cedo por conta do irmão pintor – aparece em “*Goya*” (1999), em que a crônica dos últimos dias de um dos maiores pintores da Espanha dá oportunidade a uma recriação de sua obra por meios técnicos apurados e distintos, inclusive a reconstituição da série *Os Desastres da Guerra*, de Goya, pela arte

teatral do grupo *La Fura del Bals*. Em 2001 faz “*Buñuel y la mesa del rey Salomón*”, seguido de “*Salomé*” (2001); em 2004, “*El Séptimo Día*”; em 2005, “*Ibéria*”; e, em 2010, “*Flamenco, Flamenco*”.

Segundo Hidalgo (s/d), alguns temas e signos são recorrentes na obra de Carlos Saura, embora se apresentem de diferentes maneiras e em diferentes contextos nos seus filmes. A casa é, geralmente, o principal cenário da ação e seu aspecto revela a identidade social e ideológica de seus habitantes, o que aparece em “*La madriguera*”, “*El jardín de las delicias*”, “*Ana y los lobos*”, “*Cría cuervos*” e “*Mamá cumple cien años*”. Nesses mesmos filmes aparece também o signo da família, numerosa e pertencente à burguesia, com ideias conservadoras no aspecto político.

Para o autor, outros dois signos recorrentes são o pai e a mãe. O primeiro apresenta-se como mau (“*Cría cuervos*”), bruto (“*La prima Angélica*”), com problemas financeiros, etc. A mãe apresenta-se como uma figura boa, que sofre pelos fracassos do matrimônio, mas também é forte. Aparecem, ainda, temas como o passado, a guerra, a infância, a mulher, a religião, o sexo, a morte. O teatro, ou representação, aparece em muitos de seus filmes (“*La madriguera*”, “*El jardín de las delicias*”, “*Los ojos vendados*”, “*Elisa vida mía*”), sobretudo na Trilogia Flamenca. (HIDALGO, s/d)

Para Thibaudeau (2007), em uma filmografia abundante e heterogênea, chama a atenção na obra de Saura a constância dos balés e coreografias. O baile aparece de diferentes maneiras em quase todas as suas produções, seja porque os personagens dançam, seja porque aparece um fragmento de espetáculo, como em “*Ay Carmela*”. Oito de seus filmes são dedicados à dança e à música de múltiplas formas: “*Bodas de Sangre*” (1981), “*Carmen*” (1983), “*El amor brujo*” (1986), “*Sevillanas*” (1991), “*Flamenco*” (1995), “*Tango*” (1998), “*Salomé*” (2002), “*Ibéria*” (2005). (THIBAUDEAU, 2007)

Essas obras formam um conjunto específico na produção de Saura, sendo identificadas ao gênero musical. Porém, independente de seu pertencimento a um mesmo gênero, esses filmes apresentam diferenças.

Tres películas consisten en puestas en escena fílmicas de ballets: Bodas de Sangre, El amor brujo y Salomé. Dos construyen una intriga espectral alrededor de la creación coreográfica en la que se desplazan los límites de la representación y de la realidad: Carmen y Tango. Estos cinco filmes

tienen en común la construcción de un relato, de una intriga narrativa de los que el baile es el vector expresivo. Para terminar, las tres últimas se dedican a recompilar números de baile flamenco y cante jondo sin hilar ningún tipo de ficción para relacionarlos entre ellos: Sevillanas, Flamenco e Iberia. (THIBAUDEAU, 2007, p. 26)

Ao último grupo de filmes a que se refere o autor é possível acrescentar “*Flamenco, Flamenco*”, de 2010, que busca o resgate e renovação de tradições do flamenco e da cinematografia de Saura.

Trilogia Flamenca

Em 1981, o produtor espanhol Emiliano Piedra (1931 – 1991) foi um dos responsáveis por uma parceria que viria a marcar a obra de Carlos Saura: o encontro com Antonio Gades. A essa época, Gades dirigia o Ballet Nacional da Espanha, que encenava uma montagem do diretor, coreógrafo e bailarino considerada inovadora pela crítica, “*Bodas de Sangue*” – baseado no texto teatral homônimo, de Federico Garcia Lorca. Piedra, então, propôs a Saura uma adaptação cinematográfica da obra, que, a princípio o diretor recusou. O produtor insistiu e levou Saura para assistir a um ensaio do Ballet de Gades, o que resultou num fascínio imediato e no filme “*Bodas de Sangue*”. Em trecho de uma entrevista, publicada em um site na internet, Carlos Saura disse, a respeito de “*Bodas de Sangue*”:

Alguns anos atrás um produtor sugeriu que eu fizesse uma adaptação cinematográfica de *Bodas de Sangue*, mas recusei. É uma peça linda e um bom filme poderia ser feito a partir dela. Mas por que filmar uma obra de Lorca se ela já tinha uma linguagem perfeita e um ritmo apropriado na forma em que estava? Adaptar uma peça ou um livro sempre me pareceu uma espécie de traição... Antonio Gades, no entanto, resolveu esse problema de maneira fantástica, usando a linguagem que ele conhece melhor, a dança. As *Bodas de Sangue* de Gades mostram um profundo respeito por Lorca. Ele conta a história dramática com um ritmo perfeito. Evitou estereótipos e enfatizou os aspectos cerimoniais e rituais da peça, dando-lhes mais poder por meio da dança e da música. Vi um ensaio do balé de Gades e fiquei fascinado. Ensaios de dança sempre me pareceram mais interessantes do que a performance em si. Talvez por ter sido um espectador privilegiado: podia observar os dançarinos de perto e via com detalhes seus esforços o suor, o cansaço, a respiração ofegante. Era essa fascinação que queria expressar no filme. Acima de tudo, procurava, com a câmera, alcançar os dançarinos fisicamente, com se fosse com as mãos. (SAURA, Carlos, s/d. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/press_bodas.html> Acesso em 20/08/2010)

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. Dessa maneira, Saura exalta o próprio fazer do artista, pois ver dos bastidores é participar, é estar dentro, ver de perto.

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. 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. A originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia. (SOUZA, 2005, p. 264).

Em “Bodas de Sangue” uma companhia de dança dirigida por Antonio Gades realiza um ensaio geral, com figurinos, do espetáculo “Bodas de Sangue”, baseado na obra de Federico Garcia Lorca. O filme começa com a preparação dos bailarinos nos bastidores e a câmera percorre os espaços em que essa ação se desenvolve. Até chegar na sala de ensaios. Primeiro vemos Antonio Gades realizando algumas sequências coreográficas, em seguida, entram os bailarinos e, após alguns exercícios, o elenco começa o ensaio geral.



Fig. 45: “Bodas de Sangue” (1981), de Carlos Saura.

A partir do momento em que o ensaio começa, ele se transforma na própria história do filme. Conta a tragédia de um casamento que acaba em morte. A noiva (Cristina Hoyos), no dia de seu casamento, prometido há tempos, foge com seu amante, Leonardo (Antonio Gades). A esposa de Leonardo denuncia a fuga aos presentes no casamento. Então, o Noivo (Juan Antonio Jiménez) começa uma perseguição atrás dos amantes para limpar sua honra. Sua mãe entrega a ele uma navalha. Ao encontrar os amantes acontece uma das cenas mais marcantes do filme, o duelo entre o noivo e Leonardo. Nessa cena fica evidente a interação entre a dança e a câmera. Enquanto os bailarinos dançam em câmera lenta, a câmera percorre o duelo de forma circular, mudando o ponto de vista do espectador a cada movimento. O duelo acaba com a morte de ambos os combatentes. A cena final mostra o desespero e dor da noiva que, no filme, é uma figura central da trama.

Em “Carmen”, Saura explora mais a metalinguagem e a mistura entre fantasia e realidade. O filme é baseado na novela “Carmen”, de Prosper Mérimée, e na ópera homônima, de Bizet. Aqui se repete a parceria com Antonio Gades e Teodoro Escamilla.

A trama do filme se desenvolve a partir da busca de Antonio, um coreógrafo que dirige uma montagem de Carmen, por uma bailarina para o papel principal. A bailarina encontrada também se chama Carmen e suas características pessoais se confundem com a personagem Carmen. Esse é o primeiro traço da mescla entre ficção e realidade. Como em “Bodas de Sangue”, o desenvolvimento da narrativa ocorre com a dança e música flamencas, mas, dessa vez, estendendo-se para além do palco e das salas de ensaios, alcançando o âmbito privado dos personagens.

Na novela e na ópera originais, Carmen é uma cigana sedutora, que desperta paixões e sentimentos de ódio ao mesmo tempo. No filme de Saura, Carmen é uma bailarina flamenca, jovem, igualmente sedutora e com um passado misterioso. Antonio – interpretado por Antonio Gades - é diretor e coreógrafo e prepara um espetáculo baseado na ópera Carmen, de Bizet. Sua habitual colaboradora, Cristina – interpretada por Cristina Hoyos - , não se adequa ao papel de Carmen, então Antonio vai em busca de uma nova bailarina. É quando encontra Carmen – interpretada por Laura Del Sol. (SOUZA, 2005)

Um clima de sedução se instaura entre Carmen e Antonio, ao mesmo tempo em que a tensão ronda Carmen e Cristina, tensão essa que se evidencia na cena da

“*tabacalera*”. Nessa cena um grupo de mulheres trabalhadoras de uma fábrica de cigarros se envolve num duelo, que tem como protagonistas Carmen e Cristina. A cena não é acompanhada pelo tradicional violão flamenco, todo o som é feito através das vozes e percussão corporal dos atores/bailarinos em cena. Assim como no duelo que marca “*Bodas de Sangue*”, a luta é mostrada através da dança flamenca. As vozes das *cantaoras* entoam o seguinte canto:

*No te arrimes a los zarzales
 Los zarzales tienen púas
 Y rompen los delantales
 Y en esta tabacalera
 Las hay malas, las hay buenas
 Y en esta tabacalera
 Las hay más zorras que buenas
 Y en esta tabacalera
 No te metas con la Carmen, con la Carmen no te metas
 La Carmen tiene un cuchillo, para el que se meta con ella
 No te arrimes a los zarzales
 Los zarzales tienen púas
 Y rompen los delantales*³⁰



Fig. 46: “Carmen” (1983), de Carlos Saura. Cena: *La tabacalera*.

³⁰ Canção extraída do filme *Carmen* (1983), de Carlos Saura. Transcrição da autora.



Fig. 47: “Carmen” (1983), de Carlos Saura. Cena: *La tabacalera*. Ao centro, Laura Del Sol e Cristina Hoyos.

Em “Carmen”, a dança expressa as emoções e dramas dos personagens do espetáculo e também do filme. Expressão de metalinguagem, as cenas ensaiadas pela companhia refletem e se confundem com a situação vivida pelo coreógrafo Antonio por ocasião da paixão pela bailarina Carmen. Segundo Souza (2005), isso se deve à estrutura narrativa do filme, que intensifica o drama, adaptando-o à realidade.

A metalinguagem se faz presente em diferentes níveis. Afinal, a vida imita o espetáculo que encena a ficção como reflexo da vida, mas a vida em questão também é ficção por se tratar de um filme. Os números são coreografados com inigualável elegância por Antonio Gades. Não há público, apenas os envolvidos na montagem do espetáculo. A estrutura da montagem de um espetáculo é evidenciada, mas sua similaridade com a realidade dos personagens torna-se o eixo principal da narrativa. Dessa maneira, a dança ganha um valor mais passional, por expressar também o turbilhão de sentimentos reais dos dançarinos, o que torna suas performances ainda mais emocionantes. (SOUZA, 2005, p. 265)

No decorrer do filme o envolvimento de Antonio e Carmen se intensifica, gerando uma certa obsessão em Antonio, que se expressa quando seu personagem no espetáculo mata por amor. O filme termina com a morte de Carmen no espetáculo, deixando um final aberto para a história “real” de Antonio.

Em “O Amor Bruxo”, último filme da trilogia flamenca, Saura utiliza a música de Manuel de Falla como ponto de partida. A história se passa num acampamento

cigano, trazendo para a narrativa uma marca cultural da Espanha. Carmelo (Antonio Gades) sofre por não poder revelar seu amor por Candela (Cristina Hoyos) que havia sido prometida para José (Juan Antonio Jiménez) ainda criança. Ao se casarem, descobre-se que José nunca fora fiel a Candela e a trai com Lucía (Laura del Sol).

Nesse filme, a relação entre realidade e espetáculo é mais branda que nos outros da trilogia. Só se sabe que se trata de uma encenação porque, no início do filme, a câmera passa pelos fundos de um teatro e revela um grande palco cujo cenário reproduz um acampamento cigano. O cenário realista aumenta a impressão de realidade e o espectador se envolve na trama, esquecendo que se trata de uma encenação. (SOUZA, 2005)

José é morto numa luta para defender sua amante Lucía. Carmelo acaba sendo preso por engano e a história é retomada quatro anos depois, quando ele sai da prisão. Candela está enfeitiçada e todas as noites vai ao local onde José morreu para encontrá-lo, onde dançam juntos. A partir do reencontro de Carmelo e Candela eles decidem ficar juntos e tentam quebrar o feitiço de José sobre ela, consultando uma velha cigana. O ritual de fogo proposto por ela não consegue quebrar o feitiço e eles descobrem que a única maneira de fazê-lo é entregar Lucía a José em troca de Candela.



Fig. 48: “El amor brujo” (1986), de Carlos Saura. Cena: Luta e morte de José.

A dança permeia todo o filme, mas, assim como em “Carmen”, os diálogos também fazem parte da encenação. Dois momentos coreográficos significativos no filme são a dança do ritual do fogo e o final, com a troca de Lucía por Candela.

Segundo Souza (2005), a sequência da troca dos casais é um momento importante do filme. Carmelo convence Lucía a acompanhá-lo até o local onde José morreu. Lá, eles assistem ao ritual de Candela e, durante o momento de maior intensidade de sua dança com o morto, ela se retira, fazendo com que ele perceba que Lucía está presente. A troca de pares acontece e os quatro dançam juntos num ritual de magia e sedução. Em alguns momentos, José e Candela hesitam e tentam voltar a dançar juntos, mas Carmelo logo toma sua amada em seus braços, afastando-a dos encantos de seu falecido marido. Ao final, José leva Lucía embora e deixa o casal em paz para sempre. (SOUZA, 2005)



Fig. 49: “*El amor brujo*” (1986), de Carlos Saura. Cena: ritual de troca dos casais.

Na cena do ritual do fogo é possível observar uma montagem coreográfica complexa, intensificada pelos movimentos de câmera e a luz de Teodoro Escamilla, em tons de laranja, vermelho, marrom e amarelo.

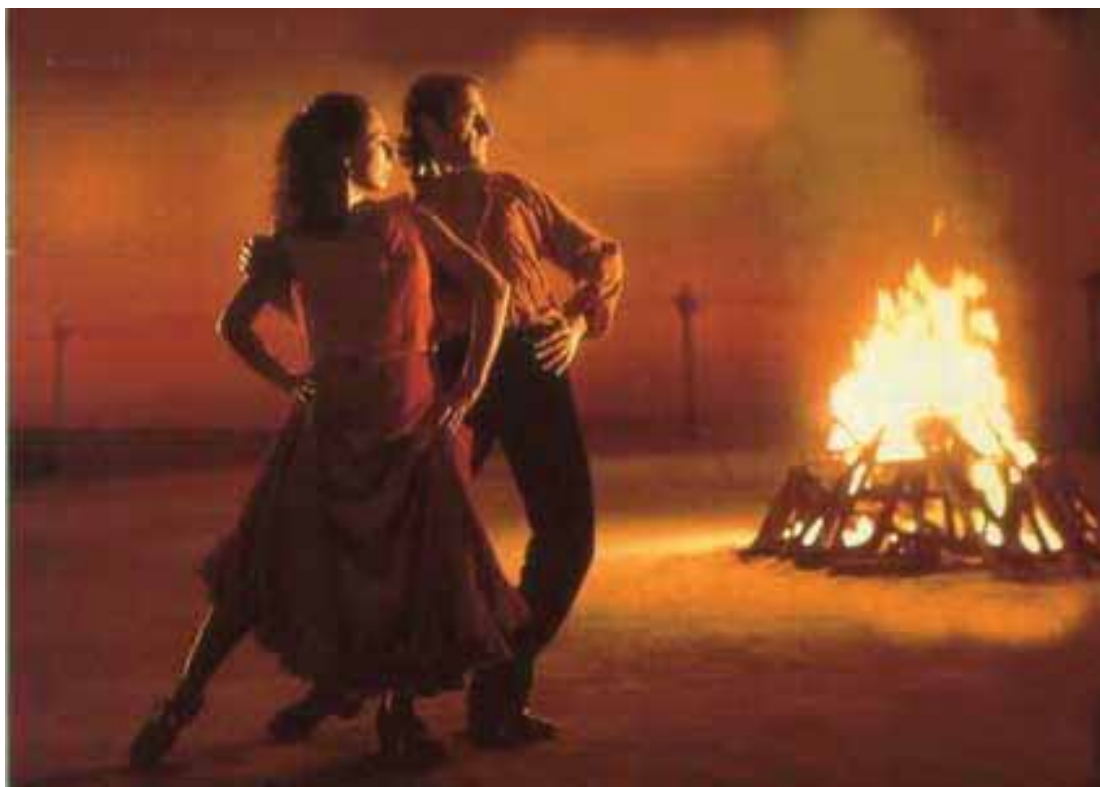


Fig. 50: “*El amor brujo*” (1986), de Carlos Saura. Cena: ritual do fogo.

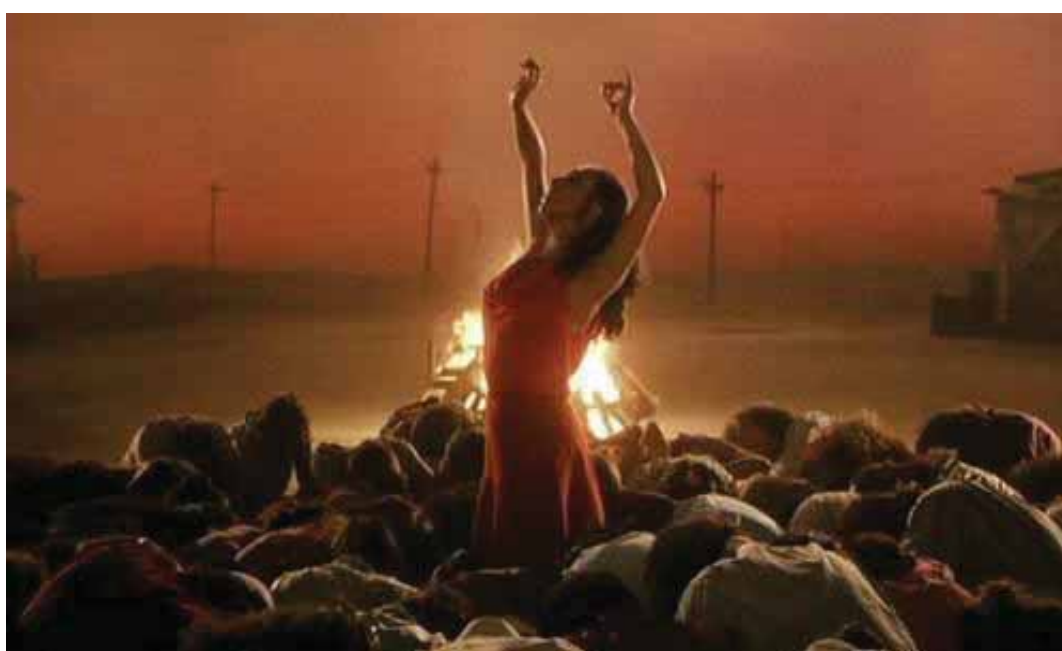


Fig. 51: “*El amor brujo*” (1986), de Carlos Saura. Cena: ritual do fogo.

Apesar da presença dos diálogos, é, sobretudo, a música de Manuel de Falla e a dança que revelam as emoções e características dos personagens.

A dança e a música flamencas de origem cigana tornam-se a expressão máxima dos sentimentos dos personagens. Ao contrário dos filmes

anteriores, a relação entre espetáculo e realidade é colocada em segundo plano. Em “Bodas de Sangue”, o espetáculo em si é a essência do filme. Em “Carmen”, a realidade se confunde com o espetáculo. Já em “O Amor Bruxo”, apesar de também se tratar de um espetáculo, a trama em si tem mais força do que a estratégia de se narrar através da dança com a expressividade da dança flamenca sendo justificada pelo contexto cigano. (SOUZA, 2005, p. 267)

A Trilogia Flamenca de Carlos Saura marca a história dos musicais ao combinar os elementos característicos do musical com a expressão da cultura espanhola através do flamenco. Dessa forma, o diretor apresenta uma releitura do musical clássico norte americano e também confere notoriedade mundial ao flamenco, representação cultural e artística típica de seu povo. Para além dessa questão, Saura inova na forma como a dança foi utilizada tradicionalmente pelo gênero musical, tanto pelo tipo de dança escolhido, o flamenco, como pela maneira como ela se apresenta e interage com os elementos próprios da linguagem cinematográfica, a ponto de dispensar traços característicos do cinema moderno, como o diálogo, presente nos filmes desde a invenção do cinema sonoro.

4.2. Sobre o processo de análise.

Em geral, uma análise fílmica, ou de parte do filme, tem como objetivo um exame mais detalhado e pormenorizado da obra, de suas características estéticas, poéticas, linguísticas, entre outras, dependendo do enfoque da análise. Vanoye e Goliot-Lété (2009) relacionam a produção de análises de filmes a uma demanda institucional, acadêmica. Dessa forma, o processo passaria, necessariamente, pelo exame técnico da obra e resulta na compreensão da mesma. Assim, não seria possível conduzir e elaborar uma análise de filmes com base nas primeiras impressões da condição de espectador. Ao contrário, as hipóteses levantadas por essas primeiras impressões deverão ser averiguadas concretamente pelo processo de análise.

Contudo, questões do tipo “como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?”, “como o filme me conduziu a simpatizar com determinado personagem e a achar o outro odioso?”, “como o filme gerou determinada ideia, determinada emoção, determinada associação em mim?”, questões centradas no *como* e não no *por que*, conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os “primeiros movimentos” do espectador. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 15)

As questões centradas no *como* traduzem uma abordagem de ordem poética, trata-se de uma preocupação situada na extremidade da produção e realização da obra e não no processo de sua recepção, ou seja, concentra-se em desvendar as estratégias e procedimentos utilizados pelo criador da obra.

Dessa maneira, a análise de “Bodas de Sangue” parte do *como* esse filme possibilitou a associação com as releituras do musical clássico norte-americano; do *como* a obra realiza a tarefa de narrar uma história trabalhando, essencialmente, corpo e câmera, dança e cinema; *como*, mesmo revelando os bastidores e rompendo com a “impressão de realidade” a que se refere Bazin, o filme consegue convencer, transmitir veracidade.

Os autores apresentam uma abordagem atomista, que busca compreender a obra analisando-a, desmontando-a em suas menores partes que são observadas e estudadas isoladamente. Segundo eles, a análise se realiza em duas fases consecutivas.

Numa primeira fase, a análise consiste em decompor o filme ou fragmento em

seus elementos constitutivos, destacar e denominar materiais que não são percebidos isoladamente quando se assiste ao filme, já que é se é tomado pela totalidade. Esse processo equivale a “quebrar” o filme em suas partes constituintes: sequências, cenas, planos, elementos do plano, banda sonora, etc.

Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 15)

Numa segunda fase, o trabalho consiste em compreender como os elementos isolados na primeira etapa se associam para fazer surgir um todo significativo, ou seja, consiste em reconstruir o filme ou fragmento. É uma criação do analista.

Os limites dessa invenção, dessa criação são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 15)

Resulta daí que qualquer leitura proposta para um filme deve ser legitimada pelo próprio filme.

Dessa forma, tomando as duas fases da análise, pode-se dizer que a primeira, a desconstrução, corresponde à descrição, e a segunda, a reconstrução, equivale à interpretação. Os autores afirmam, ainda, que a análise não tem a obrigatoriedade de distinguir explicitamente as fases de desconstrução e reconstrução, elas se imbricam uma na outra, se alternam.

Nem é preciso dizer que o texto, resultado final da atividade analítica, não tem de explicitar linearmente, cronologicamente, os processos de sua produção. Mais ainda, inclusa no trabalho de preparação que precede a redação, não existe uma sucessão escolar de uma fase de descrição e de uma fase de reconstrução, mas antes uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente, num movimento de balanço incessante. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 16)

A proposta de análise de Vanoye e Goliot-Lété se aproxima em muitos aspectos das considerações de Christian Metz, abordadas no capítulo 1. Para Metz

(1972), na análise fílmica o filme deve ser tomado em sua totalidade, pois o que se pretende é o estabelecimento de um “sistema” para o filme. Para tanto, o analista deverá considerar todos os elementos do filme, todos os seus códigos funcionando em conjunto. O sistema a que se procura chegar é aquilo que organiza o desenvolvimento do filme, a estrutura de seu “texto”. O que equivaleria a desconstruir e reconstruir, tendo em vista, sempre, a totalidade, voltar ao filme.

Tendo em vista a aproximação entre Metz e Vanoye e Goliot-Lété, os elementos/códigos a serem destacados/isolados na fase de desconstrução da análise de “Bodas de Sangue” são aqueles que, combinados, formam o sistema do filme: movimentos de câmera, luz, trilha sonora, movimentos coreográficos, montagem. É importante ressaltar que a divisão das sequências do filme segue a divisão de cenas da versão em DVD lançada no Brasil em abril de 2007. Assim, as sequências se dividem em: 1 – Créditos iniciais, 2 – Fome de dança, 3 – Ensaio geral, 4 – Meu menino dorme, 5 – Acordem a noiva, 6 – Viva os noivos!, 7 – Duelo, 8 – Créditos finais.

4.3. Desconstruindo “Bodas de Sangre”.

“Bodas de Sangre” começa com os créditos do nome do filme e seus realizadores. O título aparece logo abaixo dos nomes Lorca, Gades e Saura, o que enfatiza o caráter de adaptação da obra e o trabalho conjunto que deu origem a ela. Ao fundo dos créditos aparece uma cena significativa do filme, o momento da foto do casamento, retirada da sequência 6 – Viva os noivos, em que a câmera para diante dos personagens, numa alusão à fotografia. Para os créditos iniciais, essa imagem foi tratada em preto e branco:



Fig. 52: “Bodas de Sangre”, Sequência 1 – Créditos iniciais

Os créditos seguem com a apresentação do produtor Emiliano Piedra; do primeiro bailarino e coreógrafo, Antonio Gades; primeira bailarina, Cristina Hoyos; o elenco: Juan Antonio Jimenez (o noivo), Carmen Villena (a mulher), Pilar Cardenas (a mãe); o corpo de baile (El Güito, Lario Diaz, Enrique Esteve, Elvira Andres, Azucena Flores, Cristina Gombau, Marisa Neila, Antonio Quintana, Quico Franco, Candy Roman); os cantores José Merce e Gomez de Jerez; as participações de Marisol, interpretando a música “La nana” e Pepe Blanco, com “Ay mi sombrero”; os

guitarrista Emilio de Diego e Antonio Solera; técnico de som, Bernardo Menz; maquiador Ramon de Diego; cenografia de Rafael Palmero; adaptação para o baile de Alfredo Mañas; música original de Emilio de Diego; montagem de Pablo G. Del Amo; diretor de produção, Gustavo Quintana; fotografia de Teo Escamilla; direção de Carlos Saura. Apresenta-se, ainda, uma dedicatória a Emma Penella.

Enquanto se desenrolam os créditos iniciais, a imagem de fundo vai se “fechando”, num movimento de *zoom*, até focar, ao centro, os noivos, quando há o corte:



Fig.53: “Bodas de Sangre”, Sequência 1 – Créditos iniciais

Do corte, o espectador é levado para a cena que mostra a preparação dos camarins. Aqui há um plano sem cortes, em que o assistente vai acendendo as luzes ao redor dos espelhos e preparando figurinos, a câmera acompanha seus movimentos, “anda” junto com ele pelo camarim. Esse movimento é interrompido pela chegada do elenco, que rapidamente começa a pegar seus pertences de maquiagem e figurino. Esse trecho do filme é marcado por diversos *close-ups* dos objetos que compõem a montagem dos personagens para o espetáculo: caixas de maquiagem, figurinos, etc. Aqui nota-se o interesse de Carlos Saura pelos

bastidores, como já explicitado no item deste trabalho que trata da “Trilogia Flamenca”.



Fig.54: “Bodas de Sangue”, Sequência 1 – Créditos iniciais

Em seguida, ainda na mesma sequência, o maquiador prepara os músicos, que conversam descontraidamente sobre o tom do violão. Neste momento são dedilhados alguns acordes. A câmera se fecha no guitarrista e, então, começa um ensaio da música do solo de Cristina Hoyos, *Despiertem la novia*. Enquanto os músicos executam a canção, a câmera passa pelo camarim, mostrando a preparação do elenco: o engraxar dos sapatos, a maquiagem, a concentração, a atenção ao *cante*.

O corte para a sequência 2 (Fome de dança) se dá com o fim da música. A câmera, que estava focada em Carmen Villena (a mulher) diante do espelho se maquiando passa a focar Antonio Gades em primeiro plano e entra sua voz em *off*. Gades discorre sobre os motivos que o levaram a dançar, contando sua história. Quando ele começa a falar sobre a escola de dança, a câmera volta a “caminhar” pelo elenco se preparando no camarim. Mais uma vez, há presença de *close-ups*

dos bastidores. Quando Gades começa a falar sobre Vicente Escudero³¹, a câmera se volta novamente a ele em primeiro plano, como se estivesse na posição do espelho, assim apresenta-se ao espectador a imagem de Gades sob o seu próprio ponto de vista, portanto, a câmera pode ser caracterizada como subjetiva:



Fig.55: “Bodas de Sangre”, Sequência 2 – Fome de dança

Com o fim da voz em *off* de Antonio, retorna o som das *guitarras* para o primeiro plano sonoro, bem como as vozes dos músicos, conversando sobre os detalhes a serem acertados. Enquanto isso a câmera continua a focar Gades frente ao espelho, como na imagem acima. O ponto de vista da câmera muda quando Gades se levanta e caminha em direção à sala de ensaio, a câmera o acompanha até lá, quando o bailarino começa a executar alguns movimentos frente a um espelho, um plano conjunto.

³¹ Vicente Escudero (1888 – 1980) foi um bailarino e coreógrafo flamenco, tendo atuado também como teórico da dança flamenca, pintor e escritor. Escudero se empenhou em conferir ao baile flamenco uma autenticidade pautada na resistência e na virilidade. Registrou em “*Decálogo del buen bailarín*”, em 1951, aquilo que considerava fundamental para seu estilo de baile. Inspirou a obra de Antonio Gades e uma série de outros bailarinos, músicos e aficionados.



Fig.56: "Bodas de Sangue", Sequência 2 – Fome de dança

A câmera o filme de trás, frente ao espelho, posicionada na diagonal, no canto da sala, de modo que não apareça no quadro. O bailarino continua executando movimentos enquanto a câmera muda de posição, ocupando, novamente, o lugar do espelho. Essa mudança anuncia a entrada do elenco na sala e o início do ensaio de alguns passos.

Terminada a sequência de movimentos orientada pelo coreógrafo, este anuncia a todos que haverá, em seguida, um ensaio geral corrido com figurinos. Então, o elenco se retira da sala em direção aos camarins. Um plano conjunto da sala, a partir do ponto de vista do espelho, marca o corte para a sequência 3 – Ensaio Geral, que se inicia com as bailarinas descontraídas realizando a troca de roupa. As bailarinas conversam sobre os cabelos, sapatos, pés. Há um corte que inicia a cena que mostra Antonio e Juan Antonio Jimenez se trocando e conversando sobre as dores no joelho de Juan. Todo o conjunto de cenas que mostra os bastidores apresenta bastante naturalidade, parecendo revelar, de fato, como são os bastidores e a preparação do elenco para um ensaio geral ou espetáculo. Reforça-se ainda mais o interesse de Saura por estas situações, ele busca mostrar os indivíduos por trás dos personagens, as dores e o trabalho que não são visíveis no espetáculo.

Esse conjunto de cenas dos bastidores termina com um corte para a sala de ensaio, ainda vazia. A câmera mostra o ponto de vista do espectador, revelando o espaço onde ocorrerá a encenação:



Fig.57: “Bodas de Sangue”, Sequência 3 – Ensaio Geral

O primeiro a entrar na sala é Antonio, que caminha pelo centro. Em seguida, o elenco começa a chegar. Após as orientações do coreógrafo, o elenco se posiciona nos lugares de onde cada um deve sair para entrar em cena. À ordem de Gades, inicia-se a música e o ensaio/espetáculo.

O espetáculo inicia com a mãe ao centro e a chegada de seu filho, o noivo, preparando-se para o casamento. A mãe o ajuda a vestir-se e tudo se desenvolve sem diálogos, com movimentos coreografados. A câmera está posicionada no centro, como na imagem acima, em plano conjunto. A câmera se aproxima (*zoom*) de Juan, o noivo, quando este toma o centro enquanto sua mãe apanha o paletó. Quando Juan tira do paletó uma navalha a mãe apresenta um gesto de repulsa, tomando-a dele. Neste momento a mãe sai do quadro, enquanto seu filho a observa.



Fig.58: "Bodas de Sangue", Sequência 3 – Ensaio Geral

A câmera, então passa a acompanhar o movimento dos bailarinos. O noivo vai até a mãe, pega a navalha e num movimento coreografado representa o corte de uma flor, que ele entrega a mãe. Esta, não deixa que o noivo carregue a navalha consigo e atira para fora do quadro. Então, os personagens saem do quadro e a câmera volta a se posicionar no centro, quando ambos voltam ao quadro e, de braços dados, simulam o casamento.



Fig.59: "Bodas de Sangue", Sequência 3 – Ensaio Geral

Os dois, então saem de cena e vem o corte para a sequência 4 – Meu menino dorme. Ela se inicia com um primeiro plano em Antonio, que olha para a *cantaora* que começa a cena. A câmera volta-se para a *cantaora* e, ao lado dela está a mulher, com um berço, que entra em cena no segundo verso da canção “*La Nana*”. Enquanto ela se dirige para o espaço de sua ação cênica, a câmera continua focando a *cantaora*, aproximando-se dela, indo de um plano americano a um primeiríssimo plano. Após o primeiro refrão da canção há um corte para mulher que abaixada de joelhos ao lado do berço, balança-o. Nesta cena, ao fundo são mostrados os bailarinos que esperam para entrar.



Fig.60: “Bodas de Sangue”, Sequência 4 – Meu menino dorme

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

Há um corte para a *cantaora*, novamente a câmera utiliza um movimento de

aproximação (*zoom*). Em seguida há um corte para a entrada de Leonardo, o marido da mulher ao lado do berço. Essa entrada é mostrada ao espectador por um plano que mostra as pernas do personagem. A câmera encontra-se em leve *plongée*, acompanhando os movimentos de Leonardo até que ele chega próximo à mulher.



Fig.61: “Bodas de Sangue”, Sequência 4 – Meu menino dorme

Ao perceber a chegada do marido, a mulher levanta-se e aproxima-se dele, tocando-o no rosto com as mãos. A câmera se fecha em primeiríssimo plano no rosto dos personagens. Ele a afasta, num gesto brusco, de repulsa e, então, inicia-se um plano sequência que mostra a dança da mulher e seu marido. Este momento coreográfico apresenta características de briga, separação. A partir do início do plano sequência, a canção “La nana” dá lugar à música instrumental das guitarras, música esta que enfatiza a dramaticidade e o tom de desavença. A percussão do sapateado, característico do flamenco, também enfatiza os sentimentos da cena.

O *cierre* da música coincide com o corte do plano sequência. O corte leva a um primeiríssimo plano no rosto de Leonardo. Após alguns segundos, há outro corte para o rosto da mulher, quando se inicia mais um plano sequência, que mostra,

novamente o “diálogo coreografado” entre os dois. Aumenta a intensidade e a tensão da coreografia. Mais um corte se dá quando o marido, em um movimento de giro, se posiciona frente ao berço da criança. Há novo corte para a mulher que bate três vezes com a mão no chão quando vê o marido perto do filho e segue em direção a eles. Ela pega o berço e se retira de cena, momento que coincide com o fim da canção.

Mais um plano sequência se inicia, junto com uma nova música, mais suave, mas não menos dramática. A câmera se abre em plano médio para mostrar os movimentos de Leonardo e o acompanha. Há, então, um corte para a entrada da noiva e o início da sequência 5 – Acordem a Noiva. Os dois bailarinos iniciam uma sequência coreográfica que demonstra o sofrimento dos personagens em relação à impossibilidade de viverem seu amor. Nesse momento há utilização da montagem alternada, (campo e contracampo). Depois de um breve plano aberto, com uso de grua e câmera em *plongée*, que mostra os dois bailarinos no chão, volta a montagem alternada. Nos excertos de imagem abaixo, vemos uma tomada de câmera feita de cima:



Fig.62: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva (montagem alternada)



Fig.63: "Bodas de Sangue", Sequência 5 – Acordem a noiva (montagem alternada)

Os dois se encontram cada um em um extremo da sala e vão realizando movimentos até se encontrarem ao centro, quando há um plano sequência mostrando o encontro coreográfico dos dois. A câmera acompanha os gestos dos bailarinos, em plano médio, se movendo de acordo com eles, aproximando-se e afastando-se segundo a intensidade dramática.



Fig.64: "Bodas de Sangue", Sequência 5 – Acordem a noiva.

O plano sequência prossegue e, quando os bailarinos se separam novamente a câmera vai se movimentando de um a outro, sem cortes, seguindo a lógica de aproximação e afastamento das cenas anteriores, ou seja, seguindo as aproximações e afastamentos da coreografia. O corte do plano se dá no momento em que os bailarinos voltam a executar movimentos iguais aos do início do plano, porém, agora, eles se afastam ao invés de se aproximarem. Aqui se retorna ao recurso da montagem alternada. Essa sequência, a exemplo das outras, tem seu fim coincidindo com a o fim da canção e, no que se refere à imagem, no primeiro plano do rosto de Leonardo:



Fig.65: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva

Logo após o plano mostrado na imagem acima, há um corte para a noiva. Nova música se inicia e, com ela, o solo da noiva. O início dessa sequência coreográfica é marcado por um primeiro plano da noiva ao centro do plano, priorizando sua expressão facial e mãos, que transmitem o desespero do casamento indesejado e do amor impossível com Leonardo. No momento em que a bailarina sobe os braços há um corte que segue para uma tomada de câmera mais aberta.

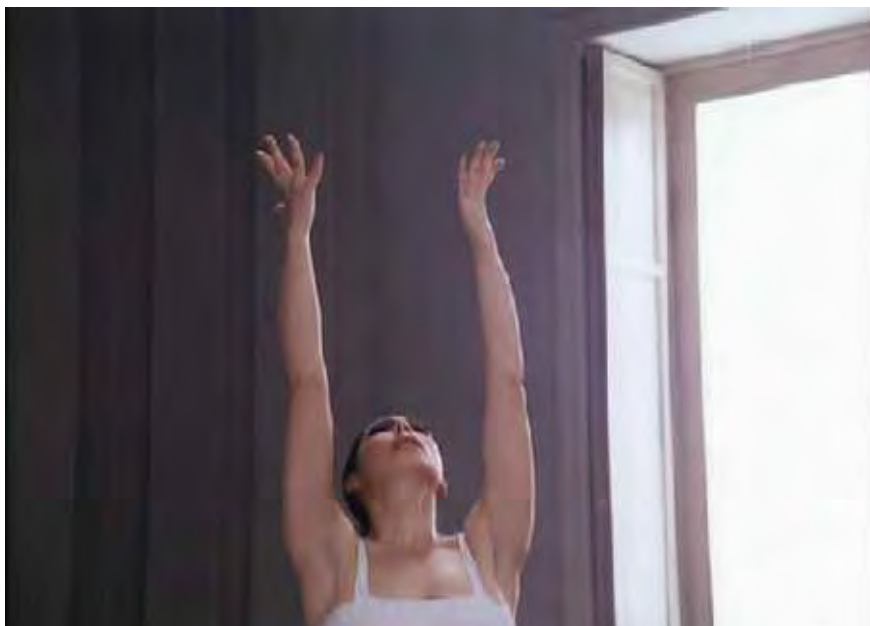


Fig.66: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva

Em seguida, mais uma vez são usados os recursos de aproximação e afastamento de câmera e movimentos coreográficos enquanto a dança de Cristina “passeia” pelo espaço cênico. A coreografia vai se intensificando até o momento em que a bailarina toma o centro do espaço e realiza o sapateado, que reforça as emoções da trama. Em toda essa sequência a câmera vai acompanhando os movimentos. No momento em que começa a segunda série de sapateado, acompanhada por movimentação, há um corte para o *close-up* dos pés da noiva.



Fig.67: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva

Durante dez segundos de filme a câmera foca o plano detalhe dos pés da bailarina. Na sequência, quando ela novamente toma o centro, há um corte para uma tomada em plano americano da personagem. Ouve-se o som do sapateado, mas ele não é visível. A câmera segue os movimentos, de maneira que quando a bailarina se afasta do centro do espaço cênico é possível vê-la de corpo inteiro e quando ela volta ao centro, novamente temos um plano dos quadris para cima.

Ao realizar um movimento de agachamento, a câmera se afasta da noiva e volta a toma-la de corpo inteiro. Esse momento coreográfico culmina num *cierre* em que a personagem se abaixa e, então, se inicia o *cante* e os *cantaos* entram em cena, rondando a noiva. A entrada dos *cantaos* é marcada por um corte da imagem da noiva para eles.



Fig.68: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva

O *cante* representa a preparação da noiva para o casamento e dá nome à sequência 5:

Que despierten la novia
Despierten
Que despierten la novia
Despierten
Con el ramo verde
Del amor florido

Con el ramo verde
 Del amor florido
 Ruede la ronda
 Que rueda
 Y en cada balcón
 Pongan una corona
 Ruede la ronda
 Que rueda
 Y en cada balcón
 Pongan una corona
 Que despierten la novia
 Despierten
 Que despierten la novia
 Despierten
 La mañana de la boda
 La mañana de la boda
 La mañana de la boda³²

Enquanto os *cantaores* entoam a canção, a noiva dança por entre eles, e no último verso, os mesmo começam a sair de cena:



Fig.69: “Bodas de Sangre”, Sequência 5 – Acordem a noiva

Em toda a sequência da música a câmera acompanha os movimentos dos *cantaores* e da noiva, sem cortes. Após a saída dos *cantaores*, a câmera continua acompanhando os movimentos de Cristina e começa nova canção na *guitarra*. A

³² Extraído do filme *Bodas de Sangre*. Transcrição da autora.

bailarina vai de uma diagonal a outra do espaço cênico e, ao fim desse movimento, encontra uma mulher que a espera com o vestido de noiva, o véu e o buquê. A câmera a mostra de longe, num plano conjunto, no sentido diagonal. Quando a personagem pega o buquê e começa a mover-se para trás, há um corte e a câmera passa a enquadrá-la num plano mais próximo e segue acompanhando o movimento coreográfico, que culmina no centro do espaço, com a personagem atirando o buquê no chão, mesmo momento em que há um *cierre* de *guitarra* e a música se interrompe.

A mulher que segurava a roupa da noiva entra no quadro, pega o buquê, uma nova música se inicia enquanto ela dá o buquê à noiva e começa a vesti-la. A câmera está posicionada de frente à cena, em plano aberto e vai se aproximando (*zoom*) à medida em que a noiva é vestida.



Fig.70: "Bodas de Sangue", Sequência 5 – Acordem a noiva.

A mulher, então, sai de cena e a câmera realiza um plano americano, da imagem da noiva pronta para o casamento. Esse momento coincide com o corte que dá início à sequência 6 – Viva os noivos!.



Fig.71: “Bodas de Sangue”, Sequência 5 – Acordem a noiva.

O corte leva à lateral da sala (é o início da sequência 6), onde o elenco se prepara para a entrada da cena que representa o casamento. A noiva sai de cena e se junta ao resto do elenco. Um outro corte leva à visão dos músicos se posicionando para a cena da festa do casamento. Mais um corte leva novamente à visão do elenco se preparando e se inicia uma música em que o elenco também canta e palmeia, *por fiesta*. O elenco começa a se por em fila, com os *guitarristas* à frente e, então, começam a entrar em cena. A câmera acompanha o movimento dessa entrada e começam os cumprimentos aos noivos. Aqui há um corte para um primeiro plano da noiva recebendo as felicitações. O cumprimento da mulher de Leonardo, o amante, se dá em tom de desconfiança e raiva.



Fig.72: “Bodas de Sangue”, Sequência 6 – Viva os noivos!

Com o cumprimento da mãe do noivo há um corte para os músicos e se inicia a canção *Ay mi sombrero*. Um corte mostra as pessoas se preparando para o momento da fotografia do casamento. O elenco se posiciona e congela os movimentos, a música para e a câmera se põe estática frente à cena, dando o sentido fotográfico da imagem.



Fig.73: “Bodas de Sangue”, Sequência 6 – Viva os noivos!

A música volta, e com ela os movimentos dos personagens, que se preparam para o brinde. Um corte mostra, novamente, os músicos e novo corte retorna a visão ao brinde, em plano conjunto. Após ele, há um abraço dos noivos, em que a expressão facial de Cristina transmite a infelicidade da personagem, mostrada por um plano fechado. Nesse momento há um corte que mostra a chegada de Leonardo, em primeiro plano. Um corte revela o olhar da noiva para ele, despertando a curiosidade e intriga do noivo, que se volta para trás. Mais um corte mostra o início da dança dos noivos, a câmera, em altura normal, dá visão por cima dos ombros de Leonardo.

A partir de um corte, vê-se Leonardo caminhando entre os convidados, a observar os noivos. Mais um corte leva à visão dos convidados dançando em pares, a câmera se movimenta entre eles, a noiva observa Leonardo. Essa percepção se faz possível pelo uso do campo e contracampo entre o plano que mostra Leonardo e o plano que mostra os convidados dançando. Um corte leva à visão dos músicos e outro faz retornar a imagem aos personagens dançando, quando começa a troca dos pares e Leonardo dança com a noiva. Neste ponto, a coreografia dos personagens é sincronizada e mostrada por uma tomada de câmera em plano conjunto.



Fig.74: “Bodas de Sangue”, Sequência 6 – Viva os noivos!

Segue-se para um primeiro plano de Leonardo e a noiva, que culmina numa aproximação de seus rostos. Os dois são, então, separados pela mulher de

Leonardo que, por sua vez, se retira da cena. A música *Ay mi sombrero* termina com um “*Viva los novios*” entoado pelos personagens e começa uma canção, *por fiesta*. Os convidados dançam, em coreografia sincronizada, enquanto a câmera acompanha seus movimentos. No meio da música forma-se um semicírculo ao redor dos noivos, que dançam.



Fig.75: “Bodas de Sangre”, Sequência 6 – Viva os noivos!

A noiva, então parece não sentir-se bem e se retira de cena, enquanto a festa continua. A mulher de Leonardo, desconfiada, se afasta dos convidados e observa a saída da noiva. Em toda essa sequência de planos a câmera se posiciona aberta, realizando movimentos de aproximação e afastamento. Há um corte do rosto da mulher de Leonardo para os convidados e, novamente dos convidados para a mulher que retorna. Essa tomada é feita através do espelho. Ao chegar próximo aos convidados a mulher realiza uma sequência de sapateados fortes, que denunciam a fuga da noiva. A câmera se move do espelho para a figura da mulher, sem cortes.

Com o sapateado a música para e a mulher aponta a direção da fuga. Uma nova música se inicia, instrumental, sem canto. A mãe, então, pega uma navalha e entrega ao noivo para que ele vá atrás dos amantes. Aqui há montagem alternada entre o plano detalhe da navalha nas mãos da mãe e o rosto do noivo, que pega a navalha e se retira para ir ao encontro dos amantes. Ele hesita e olha em direção à mãe, quando há um corte para imagem dela, que lhe faz um gesto de encorajamento:



Fig.76: "Bodas de Sangue", Sequência 6 – Viva os noivos!

Há um novo corte para o noivo, que observa a navalha e ouve-se sons de cavalo a galope, executados pelo sapateado flamenco. Há outro corte para os convidados, que se põem ao centro do espaço cênico. Eles executam uma sequência coreográfica marcada pelo estalar dos dedos e movimentos fortes de cabeça. A câmera passa por eles, sem cortes, alternando entre as cabeças e as mãos. Os personagens começam a caminhar e olhar em várias direções, numa alusão à procura pelos amantes. A mãe do noivo toma o centro do espaço, enquanto os demais saem pelas laterais, executando, ainda, os mesmo movimentos de cabeças e estalar dos dedos. A câmera vai se aproximando da mãe e termina a movimentação num primeiro plano da personagem. O som do cavalgar continua sendo ouvido.



Fig.77: “Bodas de Sangue”, Sequência 6 – Viva os noivos!

Dá-se, então, o corte para a sequência 7 – Duelo, que se inicia com um plano americano dos amantes em fuga. A coreografia demonstra que os personagens fogem a cavalo e seus pés fazem o som do cavalgar. A câmera acompanha seus movimentos pelo espaço. Os homens que estavam no casamento aparecem “a galope”, procurando os amantes e se encontram com o noivo ao centro. A câmera se aproxima e passa a seguir o movimento do noivo, enquanto os demais seguem em outra direção, dando continuidade à perseguição.

O noivo ouve um galopar e se volta para trás, quando há um corte para os amantes. A câmera faz um movimento em direção ao chão, mostrando os pés dos personagens:



Fig.78: “Bodas de Sangue”, Sequência 7 – Duelo.

Ocorre um corte para o noivo, que segue em direção aos amantes, enquanto a câmera o acompanha. Da mesma forma que na tomada anterior dos amantes, a câmera se abaixa e focaliza os pés do noivo no movimento do cavalgar. A câmera volta aos pés dos amantes, por um corte e, em seguida, por outro corte, posiciona-se ao centro, onde há o encontro dos três personagens. Os personagens se olham e para mostrar isso há o uso da montagem alternada entre o olhar de um e de outro.

Os três realizam movimentos que fazem alusão ao descer dos cavalos. O noivo e o amante se posicionam um ao lado do outro. Eles caminham para frente, enquanto a câmera acompanha o movimento do ponto de vista lateral/diagonal, até um corte que leva ao plano detalhe dos pés do noivo, que realizam uma sequência de sapateado que marca a chamada para o duelo. Um corte leva ao plano detalhe dos pés do amante, que responde ao chamado do noivo com sapateado. Os pés da noiva se aproximam e também sapateiam, a câmera os foca sem cortes, “caminhando” dos pés do amante para os dela.

Um corte leva a tomada de câmera dos personagens por cima do ombro do noivo. Um corte muda o campo de visão para um primeiro plano do noivo, que tira o paletó, preparando-se para o duelo. A câmera se afasta e, ao mesmo tempo em que

mostra o noivo, é possível ver a noiva abraçando o amante, que também se prepara para o duelo. A música da *guitarra* intensifica a tensão da cena. O noivo e o amante vão se aproximando enquanto executam sapateados que culminam num *cierre* concomitante do sapateado e da música. A esta altura, os dois se encontram um frente ao outro e sacam as navalhas, quando a câmera toma o centro, em plano médio. Ouve-se um suspiro profundo, como se os personagens estivessem tomando fôlego para o desafio.



Fig.79: "Bodas de Sangue", Sequência 7 – Duelo.

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



Fig.80: "Bodas de Sangue", Sequência 7 – Duelo.

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



Fig.81: "Bodas de Sangue", Sequência 7 – Duelo.

O movimento circular da câmera continua até o momento em que os personagens se abaixam, quando há um corte para um plano detalhe das mãos com as navalhas e a câmera sobre junto com os bailarinos. Há outro corte para o rosto da noiva, que sofre com o duelo, e outro para retornar à visão do duelo. É neste ponto que a câmera começa a movimentar-se mais rápido ao redor dos personagens, a noiva se aproxima dos dois e o som das palmas passa a ser ouvido. É quando os personagens se ferem com as navalhas.



Fig.82: “Bodas de Sangue”, Sequência 7 – Duelo.

A câmera se aproxima acompanhando o movimento dos personagens que caem vagarosamente, na mesma lógica da câmera lenta. A noiva permanece de pé, com os braços abertos sob os personagens. As palmas e *jaleos* se intensificam, se tornando mais rápidas.

Há um corte para um primeiro plano do amante e, em seguida, outro para o noivo. Outro corte leva para rosto do amante. A montagem alternada é usada para mostrar o rosto dos personagens mortos no chão. Em seguida, há um corte para a noiva e se inicia a canção *Despierten la novia*.



Fig.83: “Bodas de Sangue”, Sequência 7 – Duelo.

Ela caminha pelo centro, entre o noivo e o amante e se dirige para a lateral do espaço cênico. A câmera a acompanha, tomando-a de frente. Ela olha para as mãos e passa-as pelo seu vestido branco, manchando-o de vermelho, de sangue. A câmera, então, mostra a imagem da noiva pelo espelho:



Fig.84: “Bodas de Sangue”, Sequência 7 – Duelo.

A partir dessa tomada, há o corte para os créditos finais, que retomam a imagem da fotografia, em preto e branco, usada nos créditos iniciais, com as letras em vermelho:



Fig.85: “Bodas de Sangue”, Sequência 8 – Créditos finais

Seguem os créditos finais sob essa imagem, apresentando o elenco e seus respectivos personagens e as informações técnicas do filme, utilizando o mesmo recurso de aproximação da imagem presente nos créditos iniciais.

4.4. O diálogo de “Bodas de Sangue”: Câmera e gesto.

De acordo com Omar Calabrese (1988), “pormenor” e “fragmento” - sinônimos da polaridade “parte”, se considerarmos um sistema composto pelas polaridades parte/todo - constituem-se como categorias tanto de análise como de produção de obras artísticas no período contemporâneo. Segundo o autor:

Do ponto de vista crítico, de fato 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)

Na análise por pormenor, - assim como no modelo de análise proposto por Vanoye e Goliot-Lété - a obra é considerada como um sistema dotado de um conteúdo mais ou menos oculto, no qual 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 sobreavaliar o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema: o detalhe é então, por assim dizer, excepcionalizado. (CALABRESE, 1988)

Se tomarmos o filme “Bodas de Sangue” apenas no inteiro, percebemos um espetáculo, o ensaio de um espetáculo que se converte no próprio filme. Porém, se excepcionalizarmos os detalhes, as partes, os pormenores, os devires, poderemos identificar sentidos e relações outras no filme. Para Morejón (2001), a dança assume sua forma múltipla e expressa o interior e o exterior da história. A paisagem interior da Andaluzia apenas se vislumbra. E a exterior, jamais. O único compromisso do coreógrafo e bailarino é com a própria dança, e esta pode ser vista e sentida em qualquer latitude. Porque estando tudo tão comprometido com uma determinada geografia, 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. Esse gesto essencial, cada parte da história contada pela dança, corresponderia ao que Morejón (2001) considera um estado de mímica fundamental da coreografia de Gades, coreografia essa que, segundo o autor, apresenta momentos de mímica plena, invadida de sentidos.

São esses momentos de mímica plena que, agrupados, compõem o filme de Carlos Saura. São eles que dão o sentido total do filme, que remetem diretamente à história que narra - as Bodas de Sangue de Lorca - e também ao fazer do cinema, da dança, do espetáculo, da arte. Fazeres estes, impregnados de detalhes, de pormenores, de fusões, de transcrições, de diálogos. Saura e Gades fazem um trabalho de transcrição lírica e dramática, em que várias linguagens se digladiam para construir a linguagem universal do grito coletivo, da grande tragédia. Caminharam juntos, para frente e para trás, no eco dos espaços brancos, as origens dos gestos que jamais se esgotam em si próprios. (MOREJÓN, 2001).

Através da percepção de que “Bodas de Sangue” é constituído de detalhes, pormenores que se fundem, é possível estabelecer uma relação entre o filme e o conceito de diálogo/encontro, elaborado por Deleuze (1998). É estabelecido um diálogo entre os autores/produtores, Gades e Saura, bem como entre as linguagens. Diálogo esse que, segundo a concepção deleuziana, é um devir³³.

Para Deleuze (1988), 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. (DELEUZE, 1998). Estilo é, aqui, assim entendido:

Estilo é a propriedade daqueles de quem habitualmente se diz <<não têm estilo...>>. Não é uma estrutura significante, 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

³³ Existem outras concepções de devir. Na filosofia aristotélico-escolástica, o devir nada mais é que a passagem — por geração, por destruição, por alteração, pelo aumento ou pelo movimento local — da potência ao ato. Em Hegel, o devir constitui a síntese dialética do ser e do não-ser, pois tudo o que existe é contraditório estando, por isso mesmo, sujeito a desaparecer (o que constitui um elemento constante de renovação). A filosofia tem que “pensar a vida”, diz Hegel. Quer dizer, pensar a história, o devir dos homens e das sociedades. Assim, a historicidade entra como a dimensão fundamental do real e o devir se torna a verdade mesma do Ser. O pensamento posterior é dominado por essa ampliação do campo da racionalidade: daí ser chamado de dialético. Exemplo disso é a investigação de Marx como filosofia materialista das transformações sociais e como teoria da revolução. (JAPIASSÚ, 2001, p.53)

palavras, mas ser gago na própria linguagem. Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. (DELEUZE, 1998, p.14)

Assim, 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.

Para Deleuze (1998), quando se trabalha numa obra, está-se forçosamente numa solidão absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Há apenas trabalho nas trevas, e clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas nem de projetos, mas de encontros. Encontram-se pessoas, movimentos, ideias, acontecimentos. O encontro é entendido aqui como um estar entre:

Encontrar é descobrir, capturar, roubar. Mas não há um método para descobrir, apenas uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, o duplo-roubo. É assim que se cria, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre fora e entre. Uma conversa seria precisamente isso. (DELEUZE, 1998, p. 17)

Disso pode-se depreender que “Bodas de Sangue” é o resultado do encontro entre o cinema e a dança e a música e a literatura. O filme está entre e fora da tragédia lorquiana. Reduz os diálogos ao gesto e aí estabelece-se uma relação direta com a teatralidade, “momentos de quase mímica”, segundo a expressão de Morejón (2001). O encontro das ideias de Saura e Gades fez surgir um novo sistema dentro da linguagem³⁴ do cinema e um novo sistema dentro da linguagem do flamenco. Ambos, tornaram-se, segundo a concepção deleuziana, estrangeiros em suas próprias línguas³⁵. Há, em “Bodas de Sangue”, “um gaguejar” da linguagem

³⁴ De uma certa perspectiva, a linguagem seria um conjunto articulado de signos no interior de um campo significativo e que possibilitaria a comunicação entre os sujeitos sociais. (DORIA, KATZ, LIMA, 1975 , p.270). Ou, ainda, como mecanismos discursivos variados, qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais. (HOUAISS, 2001)

³⁵ Num certo sentido, pode-se entender a língua como um fenômeno social constituído pela correspondência entre significante e significado. A língua mais a fala comporiam a linguagem, porém, para a Semiologia, existem outras linguagens além da oral-articulada. (DORIA, KATZ, LIMA, 1975 , p.267). Ou, ainda, a língua seria um sistema de representação constituído por palavras e por regras que se combinam em frases que os

cinematográfica, a fusão – diálogo - entre os elementos propriamente cinematográficos e elementos próprios da dança que formam uma nova linguagem, um novo devir.

Neste ponto, cabe fazer relações desses conceitos com as questões já apontadas nos capítulos anteriores a respeito da linguagem cinematográfica. Segundo Metz , “o cinema é uma linguagem sem língua”, o que significa dizer que, alimentado pela presença das próprias coisas e acontecimentos na tela, o filme expressaria seus significados na medida em que tais coisas e eventos estariam impregnados de sentido. (Xavier, 1984).

De acordo com a análise de Metz (1972), o cinema constrói uma linguagem, mas não possui códigos específicos que configuram uma “língua” propriamente cinematográfica. Nesse sentido, a incorporação de outras linguagens poderia configurar-se como discussão vazia, visto que uma linguagem só pode ser incorporada à outra quando há significantes definidos, uma língua. O autor mostra que o cinema moderno da década de 60 é a superação dos referenciais narrativos clássicos, tratados por Bazin como realidade fílmica. Porém, Metz endossa que não houve uma ruptura com a narrativa e sim uma ampliação de suas possibilidades.

Nesse sentido, considerando a narrativa de Carlos Saura como cinema moderno, surgem as possibilidades do diálogo entre códigos, ou segundo a expressão de Metz, expressantes, referentes a diferentes campos, no caso, o cinema e a dança e a música e a literatura. O que Deleuze e Guattari (2005) nos mostram é que esse diálogo se faz *entre* as linguagens e não mais em uma do que noutra, ou de uma sobre a outra. É um devir-cinema e devir-dança e devir-música e devir-literatura, um “gaguejar” das linguagens, um encontro. Segundo Deleuze e Guattari (2005):

Gaguejar é fácil, mas ser gago na própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos linguísticos, e mesmo os elementos não linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Nova forma de redundância. E... e... e... (...) Proust dizia: ‘as obras-primas são escritas em um tipo de língua estrangeira’. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue,

indivíduos de uma comunidade linguística usam como principal meio de comunicação e de expressão. Para Saussure, a língua seria o sistema abstrato de signos interrelacionados, de natureza social e psíquica, obrigatório para todos os membros de uma comunidade linguística. (HOUAISS, 2001) O presente trabalho parte do pressuposto semiológico de que existem outras linguagens além da oral-articulada.

multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. Ser um bastardo, um mestiço, mas por purificação da raça. É aí que o estilo cria língua. É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e intensidades. (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 42)

Esse encontro deleuziano é percebido em vários planos da película, como demonstrado no processo de análise. Uma sequência significativa é a do duelo, com os bailarinos dançando como se estivessem em “câmera lenta”. Aqui, a coreografia assume o papel da câmera. Dessa maneira, a dança incorpora a “câmera lenta”, elemento cinematográfico, para dar mais intensidade emocional à narrativa. O duelo apresenta-se como um momento de um marcante diálogo entre as linguagens, uma passa entre a outra. Através de enquadramentos fechados e planos-detelhes, é reforçada a intensidade do drama. Encontram-se as linguagens.

Na cena do duelo ocorre o que Deleuze (1998) descreve como o uso de termos – ou componentes de uma determinada linguagem – desterritorializados, ou seja, retirados do seu domínio para se re-territorializar numa outra noção. Quando o corpo assume a câmera lenta, há uma desterritorialização da câmera lenta, própria da linguagem cinematográfica, que se re-territorializa na dança, como se fosse um elemento inerente a ela, ou melhor, como o resultado do diálogo entre as linguagens. O encontro se faz nas duas linguagens, sem prioridade de uma sobre a outra.

Pelo processo de análise, nota-se que em diversos momentos a câmera “segue” a coreografia, como se dançasse com os bailarinos; ao mesmo tempo, a coreografia é pensada e executada de forma que seja funcional à câmera. Esse encontro é o que permite à dança narrar a história de “Bodas de Sangue”. A sucessão de gestos da dança combinou-se com a sucessão de imagens do cinema, de forma que as duas linguagens, desterritorializadas, se reterritorializam na obra de Saura. Os espaços-tempo da dança e do cinema são recriados, de forma que um anule o outro, ao contrário aglutinem-se, o que dá unidade à narrativa do filme.

O trabalho de Saura e Gades pode ser caracterizado como múltiplo, definido por Parnet (1998) da seguinte maneira:

Não são nem os elementos nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, qualquer coisa que tem lugar *entre* os elementos ou *entre* os conjuntos. E, E, E, o gaguejar. E mesmo que haja apenas dois termos, há um E entre os dois que não é nem um e nem outro, nem um que

devém do outro, mas que constitui precisamente a multiplicidade. É por isso que é sempre possível desfazer os dualismos a partir do interior, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou dois conjuntos, o estreito regato que não pertence nem a um nem a outro mas os conduz os dois numa evolução não paralela, num devir heterocrônico. (PARNET, 1998, p.45)

Dessa maneira, “Bodas de Sangue” apresenta um devir-cinema e devir-dança e devir-espetáculo e devir-música e devir-literatura, pois no filme dialogam todos esses devires (geografias), gaguejam todas essas linguagens. Há uma série de desterritorializações que se re-territorializam na produção da obra, é o resultado poético de um encontro, das núpcias entre as linguagens e os autores/produtores. Para Morejón (2001), encontro esse que nos diz que o cinema deve procurar a essência dos gestos, procurando neles o seu sentido universal. Que os olhos foram feitos para olhar. Que as mãos foram feitas para tocar. E que os únicos cenários da ação são aqueles que emanam de nós próprios, dos nossos recintos interiores, bastando apenas um espelho para vermos refletida nele a exatidão do gesto.

Considerações finais

A descrição detalhada de *Bodas de Sangue* possibilitou a percepção dos detalhes e das formas de linguagem utilizadas no filme. A partir disso e das considerações anteriores acerca do cinema e do gênero musical, é possível estabelecer uma comparação com a “fórmula” do musical clássico e investigar o caráter de releitura do gênero.

Quando, anteriormente, analisou-se a sequência de “Cantando na chuva” – expressão do musical clássico – pôde-se perceber que o espaço para inserção da dança de forma narrativa havia sido aberto. O filme apresenta os números de dança integrados à narrativa, ela não se interrompe para que o número aconteça como em alguns musicais no início do gênero. Em “Amor, sublime amor” a dança já havia sido utilizada para caracterizar personagens e também para representar uma briga de gangues. *Bodas de Sangue* apresenta esses mesmos elementos, mas, conforme demonstrado na análise, agrupa-os de forma diversa do musical clássico.

Poder-se-ia dizer que “*Bodas*” é um musical de bastidores, porém, isso reduziria o filme. Ao contrário dos musicais de bastidores da fórmula clássica, o fio condutor da narrativa não é o processo de montagem do espetáculo, e sim o espetáculo em si. A partir da sequência 3 – Ensaio Geral a impressão de realidade – proposta por Bazin e demonstrada no filme pelo revelar dos bastidores – é deixada de lado e o filme se converte no próprio espetáculo que a companhia de dança ensaia.

O caráter de releitura do filme pode ser visto sob diversos pontos de vista. Primeiramente, a obra apresenta um aspecto de cinematografia nacional, pois trata-se de um filme musical espanhol que traz características próprias dessa localidade. Como visto, durante muito tempo o flamenco apareceu nos musicais espanhóis de forma estereotipada e “*Bodas*” representa a ruptura com essa lógica.

“*Bodas de Sangue*” apresenta a renovação que havia se iniciado no flamenco nos anos 1970 com a aparição da versão flamenca da dança-teatro e a integração da disciplina do balé clássico nessa expressão artística. A Companhia de Antonio Gades montou “*Bodas de Sangue*” para os palcos em 1974 e essa atmosfera é transmitida no filme.

Em comparação ao desenvolvimento do gênero musical em sua totalidade a

obra representa um novo momento do cinema moderno, em que técnicas são repensadas, resgatadas e reelaboradas de forma a ampliar as possibilidades narrativas e de representação. O filme é representativo desse momento, pois utiliza a dança como forma narrativa essencial para contar a história de Lorca.

Câmera e corpo/gesto se misturam, se fundem e se alternam em “Bodas de Sangue”. Muitas vezes trocam de papéis, como na sequência do duelo, em que o corpo dos bailarinos assume a câmera lenta. Os elementos da linguagem cinematográfica são trabalhados em função da movimentação coreográfica, é ela que faz a cena.

O uso narrativo da dança no filme é possibilitado pela forma como os elementos da linguagem cinematográfica são agrupados para mostra-la ao espectador. A compreensão da história através da dança flamenca é possibilitada pelo uso de diversos planos sequência em que a câmera acompanha os movimentos coreográficos, seguindo sua lógica espacial; pelos planos detalhe dos rostos que denotam as emoções dos personagens; os cortes que levam de um lado do espaço cênico a outro; o encontro de inícios e termos da música, da dança e dos movimentos de câmera; recursos de montagem.

Aquilo que poderia ser essencialmente teatral é filmado de maneira criativa e cinematográfica. Num palco, os recortes não seriam possíveis e, por isso, a obra ganha vida no cinema, pela maneira peculiar como é apresentada, fazendo com que o envolvimento do espectador seja diverso do de um suposto espectador de teatro.

É importante ressaltar, também, o trabalho coreográfico de Antonio Gades. A montagem da coreografia é pensada de forma que possa narrar no cinema. Os gestos, simples e complexos, de “mímica plena”, são trabalhados de maneira a dar clareza narrativa, a conduzir o espectador a emoções específicas de acordo com a expressão dos bailarinos, que supre a ausências de cenários que remetam diretamente à história. Dessa forma, é possível afirmar que o resultado da obra só foi possível graças ao encontro dos trabalhos e das linguagens de Saura e Gades.

Assim, não se descartando outras perspectivas analíticas da obra e do gênero musical, Bodas de Sangue representa uma releitura da forma clássica dos musicais ao trazer encontros de linguagem e, sobretudo, colocar a dança em cena, em *cine*!

Bibliografia

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel et al. **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BARBARENA, Érika Letícia Hernández. **A dança flamenca: uma experiência de ensino-aprendizagem**. Dissertação de mestrado. UNESP, Instituto de Artes. São Paulo: 2008.
- BAZIN, A. **O cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988
- CÓRDOBA, Pepe de. **Los palos flamencos**. São Paulo: EDICON, 2008.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 47-57
- DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999, pp. 4-5.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Félix. **O Que é a filosofia?** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2005.
- D'LUGO, Marvin. **The films of Carlos Saura: the practice of seeing**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- DORIA, Francisco Antônio; KATZ, Chaim Samuel; LIMA, Luiz Costa. **Dicionário Básico de Comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

EISENSTEIN, Sergei M. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FRANÇA, André Ramos. **Das Teorias do cinema à análise fílmica**. Dissertação (mestrado): Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação. Salvador, 2002. Orientador: Dr. Monclar E. G. L. Valverde

FERREIRA, Tânia. **Dança flamenca: expressividade e cotidiano**. São Paulo: Mackenzie, 2007.

GAMBOA, Sílvio Sánchez. **Elaboração de Projetos de Pesquisa: Fundamentos lógicos**. Disponível em <www.fe.unicamp.br/gepeja/.../oficina-resumo-principios-1.doc> Acesso: 20 de julho de 2009.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**, coleção arte & comunicação. Lisboa: Edições 70, 1981.

GERALDI, Silvia Maria. **Imagens da Oralidade na Dança: um estudo coreográfico**. Dissertação de mestrado: UNICAMP, 1997.

HIDALGO, Manuel. **Carlos Saura**. Madri: Ediciones JC, s/d.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LA SALVIA, André Luis. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006. Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

LORCA, Federico Garcia. **Bodas de Sangue**. São Paulo: Abril, 1977.

LORCA, Federico Garcia. Teoría y juego del duende. *In: Prosa*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

MALLADA, Lucio Blanco. *Cine musical español 1960-1965*. *In: Área Abierta*. Madri: 2004. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404230002A>> Acesso em 13/05/2011.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates; v. 54)

METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social. (entrevista). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Trad. Hugo Sérgio Franco. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário**. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Horizonte, 1980.

MOLINA, Ricardo. **Cante flamenco**. Madrid: Taurus Ediciones, 1969.

MOREJÓN, Julio García. **Carlos Saura. Trilogia “flamenca”**. São Paulo: Unibero, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. In: *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. Tradução de Luiz Felipe G. Soares disponível em <www.intermédias.com> Acesso em 27/10/2009.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo, Cultrix, 1988.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar. O gênero musical no cinema**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005. Orientadora: Ana Lúcia Andrade.

THIBAudeau, Pascale. Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura. In: **Pandora: revue d'études hispaniques**. Paris: 2007. Disponível em <www.dialnet.unirioja.es> Acesso em 13/06/2011.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VILLELA, Elisa Helena. **Dança e vídeo: um estudo de interação de linguagens**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2001. Orientadores: Antônio Fernando da Conceição Passos e Roberto Berton de Angelo.

VUGMAN, Fernando S.. A formação e a instabilidade dos gêneros hollywoodianos. In: **Revista Audiovisual**, Ano 1, número 1, setembro de 2003.

WOLLEN, Peter. **Cantando na chuva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia

ALTA SOCIEDADE (*High Society* – EUA – 1956). Direção: Charles Walters.

AMOR BRUXO, O (*El Amor Brujo* – Espanha – 1986). Direção: Carlos Saura.

AMOR SUBLIME AMOR (*West Side Story* – EUA - 1961). Direção: Robert Wise e Jerome Robbins.

BODAS DE SANGUE (*Bodas de Sangre* – Espanha – 1981). Direção: Carlos Saura.

CABARET (EUA – 1972). Direção: Bob Fosse.

CANTANDO NA CHUVA (*Singin' in The Rain* – EUA – 1952). Direção: Stanley Donen e Gene Kelly.

CANTOR DE JAZZ, O (*The Jazz Singer* – EUA – 1927). Direção: Alan Crosland.

CARMEN (Espanha – 1983). Direção: Carlos Saura.

CHARITY, MEU AMOR (*Sweet Charity* – EUA – 1969). Direção: Bob Fosse.

CHICAGO (EUA / Alemanha – 2002). Direção: Rob Marshall.

CIDADÃO KANE. (*Citizen Kane* – EUA – 1941) Direção: Orson Welles.

DANÇANDO NO ESCURO (*Dancer in The Dark* – Dinamarca / Alemanha / Holanda / EUA / França / Inglaterra / Suécia / Finlândia / Islândia / Noruega – 2000). Direção: Lars von Trier.

EMBALOS DE SÁBADO À NOITE, OS (*Saturday Night Fever* – EUA – 1977). Direção: John Badham.

ENCOURAÇADO POTEMKIM, O. (*Bronenosets Potyomkin* – Rússia – 1925) Direção Sergei Eisenstein.

ENTRE A LOURA E A MORENA (*The Gang's All Here* – EUA – 1943). Direção: Busby Berkeley.

FAMA (*Fame* – EUA – 1980). Direção: Alan Parker.

FANTASMA DA ÓPERA, O (*The Phantom of The Opera* – EUA / Inglaterra – 2004). Direção: Joel Schumacher.

FLAMENCO (Espanha – 1995). Direção: Carlos Saura.

GIGI (EUA – 1958). Direção: Vincent Minnelli.

GREASE: NOS TEMPOS DA BRILHANTINA (*Grease* – EUA – 1978). Direção: Randal Kleiser.

HAIR (EUA – 1979). Direção: Milos Forman.

IBÉRIA. (Espanha – 2005). Direção: Carlos Saura.

IDÍLIO EM DÓ-RÉ-MI (*For Me and My Gal* EUA – 1942). Direção: Busby Berkeley.

MARY POPPINS (EUA – 1964). Direção: Robert Stevenson.

MINHA BELA DAMA (*My Fair Lady* – EUA – 1964). Direção: George Cukor.

MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO (*Moulin Rouge* - Austrália / EUA – 2001). Direção: Baz Luhrman.

NEW YORK, NEW YORK (EUA - 1977). Direção: Martin Scorsese

NOVIÇA REBELDE, A (*The Sound Of Music* – EUA – 1965). Direção: Robert Wise.

ÓPERA DO MALANDRO, A (Brasil – 1986). Direção: Ruy Guerra.

OUTUBRO. (*Oktyabr* – Rússia – 1927). Direção: Sergei Eisenstein.

RODA DA FORTUNA, A (*Tha Band Wagon* – EUA – 1953). Direção: Vincent Minnelli.

RUA 42 (*42nd Street* – EUA – 1933). Direção: Lloyd Bacon.

SEVILLANAS (Espanha – 1992). Direção: Carlos Saura. (média-metragem)

SHOW DEVE CONTINUAR, O (*All That Jazz* – EUA – 1979). Direção: Bob Fosse.

TANGO (Argentina / Espanha – 1998). Direção: Carlos Saura.

TANGOS, O EXÍLIO DE GARDEL (*Tangos, el Exílio de Gardel* – Argentina / França – 1985). Direção: Fernando Solanas.

THAT´S DANCE! (EUA – 1985). Direção: Jack Haley Jr.

TODOS DIZEM EU TE AMO (*Everyone Says I Love You* – EUA – 1996). Direção: Woody Allen.

VOANDO PARA O RIO (*Flying Down To Rio* – EUA – 1933). Direção: Thornton Freeland.