

A trilha sonora em *Bodas de Sangue* (1981), de Carlos Saura***La banda sonora en Bodas de Sangre* (1981), de Carlos Saura**

Mikelane Almeida do Carmo GOMES¹
Raquel Cristina Ribeiro PEDROSO²

Resumo

O presente artigo objetiva descrever a execução da trilha sonora como elemento constitutivo das ações e emoções das personagens de *Bodas de Sangue*, de Carlos Saura (1981). Trata-se de uma transcrição da obra coreográfica de Antonio Gades (1974) para o audiovisual, a partir do olhar do bailarino sobre aspectos da alma humana presentes na peça teatral de Federico García Lorca (1933). *Bodas de Sangue* de Saura destaca a música espanhola, sobretudo o canto, como geradora de emoções, capaz de direcionar as ações ou encaminhar os sujeitos à fatalidade de destinos trágicos. Portanto, delimitar a música como identidade do povo espanhol e das práticas subjetivas promove o desenrolar da montagem audiovisual do diretor; em que amor, morte, tradições culturais e desejos recolhidos agem no encadeamento das tomadas de cena próprias ao drama poético.

Palavras-chave: Bodas de sangue. Trilha sonora. Pulsões humanas. Carlos Saura.

Résumen

Este artículo tiene como objetivo describir la ejecución de la banda sonora, como elemento constitutivo de las acciones y emociones de los personajes de *Bodas de Sangre*, de Carlos Saura (1981). Se trata de una transcripción de la obra coreográfica de Antonio Gades (1974) para el audiovisual, desde la perspectiva del bailarín sobre aspectos del alma humana presentes en la obra de Federico García Lorca (1933). *Bodas de Sangre* de Saura destaca la música española, especialmente el canto, como generadora de emociones, capaz de dirigir acciones o encaminar sujetos a la fatalidad de trágicos destinos. Por tanto, delimitar la música como identidad del pueblo español y de las prácticas subjetivas favorece el despliegue del montaje audiovisual del director; en el que el amor, la muerte, las tradiciones culturales y los deseos recogidos actúan en la relación de escenas propias del drama poético.

Palabras clave: Bodas de sangre. Banda sonora. Impulsos humanos. Carlos Saura.

¹Graduada em Música e Instrumentação Musical (Trompete) pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Professora de Artes e Música na rede de ensino básico do Estado de São Paulo-SEDUC/SP. E-mail: miktrompete@gmail.com

² Doutora em Letras, Literatura e Vida Social pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Assis (CNPq). E-mail: ra.ribeirop@gmail.com

Introdução

Carlos Saura Atarés, um dos grandes nomes do cinema espanhol das décadas de 1970 e 1980, compôs uma filmografia que conduz o espectador à percepção de traços sociais, culturais e políticos peculiares ao período da ditadura de Francisco Franco (entre os anos de 1936 e 1975). Nascido em Huesca, Espanha, em 1932, envolveu-se desde a juventude com o ambiente artístico e o combate ao franquismo – sistema de governo amparado no fascismo e na luta anticomunista –, que segregou a liberdade do povo espanhol sobre as colunas do nazismo Europeu. No período absolutista seus filmes retrataram a luta do povo espanhol por meio de metáforas que ultrapassavam a censura local e chegavam às telas como índices de resistência. Já na década de 1980, com a censura amenizada, o diretor empenhou-se em elaborar uma estética própria a marcar seu modelo de composição como cineasta, sobretudo pelo diálogo com a iluminação, com a expressão corporal pela dança, a composição de trilhas sonoras e a condução da câmera.

Bodas de Sangue, longa-metragem de 1981, acompanha o tom de reação, luta e resistência peculiar ao olhar de Saura, em um enredo que remete à peça teatral homônima de Federico García Lorca. Entretanto, sabe-se que foi no diálogo mais estreito com a obra coreográfica de Antonio Gades que o diretor encontrou a medida desejada para representar a trágica história de amor, morte, instintos e pulsões na imagem cinematográfica. De modo que se pode considerar que o cineasta tenha visualizado na arte de Gades a possibilidade de transpor o espetáculo de García Lorca ao audiovisual, com o que considerava ser a devida apreciação à escrita do dramaturgo.

Em caráter introdutório, a trilogia “Lorca, Gades e Saura” relaciona-se na representação da identidade do povo Andaluz, e no modo peculiar de estabelecer perspectivas de imagens de uma mesma cultura em diferentes formas de arte. É possível perceber a conexão com o povo, com a música, com os costumes e com a natureza como parte inerente ao humano. São autores de obras que contam paixões avassaladoras, o apego às tradições e à efemeridade do tempo, assim como a morte como destino dentro dos embates socioculturais nos quais Lorca, Gades e Saura exerceram força criativa nas respectivas realidades temporais.

A peça de Federico García Lorca (1898-1936) estreou no teatro Beatriz de Madrid em 8 de março de 1933. Poeta e dramaturgo, Lorca trouxe para a literatura espanhola a representação do teatro poético no século XX, com peças cuja temática retratariam os

profundos sentimentos intrínsecos à condição humana; assim como a representação de aspectos que se conectariam às lutas sociais, rebeliões e respeito aos costumes, revelados por meio da música e do canto popular. “Bodas de sangue” tornou-se a primeira peça de uma trilogia reconhecida como destoante da dramaturgia de seu tempo, seguida de “Yerma” (1934) e “A Casa de Bernarda Alba” (1936).

Na peça de 1933, Lorca insere elementos que se comunicam com o público por meio de alegorias, apropriadas à ideia de que mesmo os pormenores da sociedade exerceriam opressão e sufocamento do indivíduo. Dentre elas destacam-se o sangue, a lua, a navalha, o cavalo e seu cavaleiro: elementos que transmitem a ideia de vida frutífera, virilidade, beleza, morte, destruição e erotismo –, conceitos que se complementam quando postos em dualidade, já que a vida seria percebida por meio dos opostos. A presença de danças e músicas peculiares à região da Andaluzia remonta à definição de Isabel Domínguez (2009, p. 30), quando afirma que a elevação do Flamenco como modo de representação foi uma das criações mais gigantescas do povo espanhol. Desse modo, não somente a peça de Lorca representaria a sociedade em tempos de instabilidade política, como alcançaria o viés de retrato da vida cultural de sua época.

Os personagens da peça são nomeados em função dos papéis que exercem na teatralização, apenas o antagonista do noivo recebe nome próprio – algo como a representação da rebeldia que questiona as tradições segregadoras da subjetividade e da liberdade romântica. Leonardo seria a essência do aniquilamento do sujeito diante das lutas sociais que o encaminham da opressão à morte como redenção de si, por tentar lutar contra a ordem comum das coisas.

A relação entre os personagens e a natureza como símbolo trágico é evidenciada no trajeto dos enamorados durante a fuga, à noite, sob a luz do luar; nos lenhadores encontrados no caminho, e no ímpeto do derramamento de sangue como reestabelecimento da honra familiar. Lorca, portanto, eleva a narrativa de uma peça teatral à alcunha de expressividade do povo andaluz, envolvido pela dinâmica de lutas entre as pulsões mais sombrias e as tradições que regiam a vida em sociedade.

O bailarino, coreógrafo e diretor, Antonio Gades (1936-2004), retomou o apreço de Federico García Lorca pela cultura espanhola na peça “Bodas de Sangue” (1933), para compor um espetáculo de dança em que as palavras no papel fossem transcriadas em movimentos corporais; e as letras das músicas cantadas atuassem como o diálogo próprio do texto teatral. Para Gades, o dramaturgo seria uma espécie de personagem que atrairia

o público pelo modo de composição das raízes do povo andaluz. E assim como na literatura de Lorca, com o empoderamento popular pelas palavras reveladoras do íntimo dos personagens, Gades comprometeu-se com a composição de uma obra coreográfica forte em si mesma.

Segundo Domínguez (2009), no espetáculo “Bodas de Sangue”, estreado no Teatro Olímpico de Roma, em 1974, o bailarino desejava que a dança encontrasse sua função: que expressasse inconformidade face à tragédia e que vivesse as alegrias e dores, conjuntamente. A produção contou com a trilha sonora de Emílio de Diego e com a adaptação da dramaturgia para o *ballet* de Alfredo Mañas. Portanto, as parcerias vinculadas à visão artística de Gades e à atuação do corpo de baile deram origem a um espetáculo que traduziu da narrativa literária não somente o enredo, mas as músicas e as expressões faciais e corporais dos bailarinos.

Nascido em Elba, província espanhola, Gades experimentou os conflitos decorrentes da onda de escassez e fome que se alastrou pela Espanha durante a guerra civil. De família militante, a percepção da arte como resistência social começou a fazer parte de seus horizontes de expectativas pela possibilidade de fugir da fome. O início da carreira foi marcado pelo encontro com o violonista Emílio de Diego e pela parceria com Pilar López, tornando-se o bailarino principal da companhia de Ballet Espanhola e, mais tarde, o primeiro bailarino e coreógrafo do Teatro Scala de Milão. E assim, a busca pelo movimento corporal perfeito trouxe a sensibilidade necessária ao ponto de torná-lo um dos expoentes da dança e do teatro europeu do século XX.

A experiência vivenciada na juventude com as lutas por direitos civis unida à vida trouxe a Gades a sensível percepção de que a arte poderia ser feita para além das fronteiras do *clássico*. Nesse sentido, é notável a presença de ritos e danças popularescas, teatro, arte construtivista e abstrata, literatura e cinema como elementos constitutivos da elaboração de si mesmo e do trabalho coreográfico. E assim, a partir da intenção de resgatar a tradição cultural e a essência do que seria o povo espanhol, trouxe valorização às raízes andaluzas e elevou a estética da cultura flamenca.

O encontro com Carlos Saura possibilitou maior divulgação de seu trabalho coreográfico com a adaptação de *Bodas de Sangue* (1981) para o cinema, o que muito contribuiu para que a crítica cinematográfica mundial popularizasse o flamenco como dança representativa de um povo. A parceria culminou na trilogia musical de Saura, ou *a trilogia flamenca*, com os filmes “Bodas de Sangue” (1981), “Carmen” (1983) e “El amor

brujo” (1986); obras nas quais a dança flamenca pode ser percebida como componente narrativo, entretanto, mais ainda, de resistência cultural.

Não somente no âmbito da representação das tradições de um povo, mas, sobretudo no que diz respeito à composição técnica, *Bodas de Sangue* (1981) tornou-se indicativo de trabalho bem-acabado quanto à percepção de como a ambientalização musical de um espetáculo pode impressionar tanto no teatro como no audiovisual. O cenário, a dança e a música misturam-se ao enredo teatral, envolvidos pela atuação dos personagens e estética cinematográfica, constituindo uma obra na qual câmera e corpo atuam como única unidade de composição da imagem. Portanto, por meio da análise descritiva de fotogramas, objetiva-se analisar a trilha sonora de *Bodas de sangue* observando-a como condutora das ações, emoções e destino dos personagens, bem como na condução do espectador para a percepção do teor historiográfico e de identidade cultural do longa-metragem.

A composição sonora de Carlos Saura para *Bodas de Sangue*

O audiovisual comumente apoia-se em conceitos essenciais a outras artes para a composição de imagens em movimento; seja na literatura, pintura, música ou fotografia há nas tomadas de cenas certa alquimia na produção dos planos, que, segundo Haroldo de Campos (2013), pode ser nomeado como um processo que está muito acima da apropriação de uma arte à outra. O fazer artístico estaria apoiado no modo de fruição das emoções com fins de elevação das mesmas a patamares diversos, e esses caminhos podem se dar por processos de releituras, adaptação, tradução, transcrição, transmutação. Sendo assim, quando o cinema se apropria de outra arte para expressar aspectos da vida humana, o faz sob a ótica da imagem em movimento (STAM, 2006), dando abertura para novos modos de percepção do audiovisual. Em vista disso, produtores e expectadores criam-se e recriam identificações a partir do que está na tela de cinema.

Em se tratando de *Bodas de Sangue*, embora Carlos Saura tenha visto na parceria com Antonio Gades a possibilidade de um filme esteticamente lúcido e bem-acabado, a arte primeira, ou seja, a obra coreográfica, já não pode ser percebida no domínio de cena, pois outorgou sua identidade à outra que a manipulou e a transformou em um produto seu. A esse processo Campos (2013) nomeia como tradução de linguagens – a obra primeira é modificada em simbiose com a nova produção. A arte como geradora de

sentidos, de emoções e ações rompe paradigmas e desperta novos olhares. E assim, destaca-se a linguagem do cinema como forma de trabalhar o imaginário social, já que o filme em exibição propõe um olhar para o corpo em movimento e a música em ação.

Haroldo de Campos (2013) afirma que desde o início das manifestações artísticas não se pode desejar uma identidade fechada para o que tem como pano de fundo a assimilação universal de arte: “[...] desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal [...]”. (CAMPOS, 2013, p. 199). Para explorar as artes como manifestações humanas se faz necessário a percepção do hibridismo não somente na passagem de um suporte a outro, mas também no campo sociocultural: perceber a ação humana no processo de produção artística traduz caminhos para a apreensão das emoções e possibilidades de construção do outro. Trata-se de explorar facetas da produção artística, mais precisamente a musical no longa de Carlos Saura, envolvendo a tradução de uma obra coreográfica para o cinema.

Bodas de sangue tem na música o fio condutor das ações dos personagens. O espectador é envolvido por uma trama em que os diálogos, movimentos e tomadas de cena se misturam aos sons produzidos para marcar a experiência de papéis invertidos entre a dança e a música, sem saber quem está em primeiro ou segundo plano. Os instrumentos principais utilizados para a trilha (violão e voz) vão, desde o início, desenhando o cenário em que a obra se desenvolve – um ambiente de incertezas, de conflitos não resolvidos, de relacionamentos desgastados e paixões não vividas.

A cada dedilhado no violão, a trama vai se revelando em toques encorpados, leves e ao mesmo tempo rígidos. O canto suave, denso, desolado, deixam explícitos os impasses conflitantes vividos pelos personagens; e embora a música revele, movimente e se entrelace aos corpos dos bailarinos, permanece em cena ainda que seja no total silêncio. A alternância entre voz, violão e sapateado revigora os personagens e o público pela aparência de que a música domina e se deixa dominar pelos movimentos do corpo de baile. A trilha sonora produzida por Emilio de Diego perpassa toda a trama e tem no flamenco o estilo que atua como um roteiro feito de música, canto e dança. Assim, ressalta-se a cultura flamenca como um dos símbolos da Espanha, principalmente nas regiões de Andaluzia, Múrcia e Estremadura, com origem nas culturas cigana e mourisca, e mais remotamente no judaísmo e povos árabes.

O longa de Saura apresenta a preparação do corpo de baile nos bastidores de um ensaio de uma teatralização na qual os dançarinos, os músicos e Antonio Gades como diretor, preparam os figurinos e instrumentos para a passagem geral do roteiro. Desde a primeira tomada de cena, com a imagem do elenco chegando ao espectador como uma fotografia (*figura 1*), o silêncio seguido de sons de dedilhados de cordas em violões destaca o foco da câmera aproximando-se do retrato das bodas, com destaque para a noiva, o noivo e a sogra, com a ideia de que o filme retrataria um casamento. O plano sequência apresenta-se ao espectador como índice do que será encontrado ao longo do audiovisual, já que a posição das mulheres em relação ao homem soaria como conflitos iminentes.

Figura 1: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Figura 2: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Dentro do camarim com os atores, os músicos em preparação experimentam os violões e assumem a tonalidade mais adequada à interpretação da música “depierte la novia” –, coro que será entoado em planos marcantes, com a presença dos músicos e da noiva em cena³. Inicialmente, quando as vozes ressoam os primeiros versos, o espectador percebe o giro da câmera à esquerda em direção à noiva, personagem de Cristina Hoyos, retocando a tinta dos sapatos que serão usados nas cenas. A câmera continua apresentando detalhes dos preparativos da Companhia de Antonio Gades para o ensaio geral que está previsto, despertando a curiosidade do público para a montagem que será exibida nos

³ Música: “depierte la novia”.

Depierte la novia depierte/ depierte la novia depierte/
Con el ramo verde/ del amor florido/ con el ramo verde/ del amor florido/
Ruede la ronda que rueda/ y en cada balcón poca una corona/
Ruede la ronda que rueda/ y en cada balcón poca una corona/
Depierte la novia depierte/ depierte la novia depierte/
La mañana de la boda/ la mañana de la boda/

minutos seguintes. A condição de chamamento tanto da noiva como do espectador é ressaltada pelo tom da voz no canto e expressão facial dos atores, algo como um convite à narrativa de relações quebradas e suas consequências.

Com efeito, a música pode ser percebida como a arte de sentir, transmitir ou gerar emoções capazes de atuar na capacidade subjetiva do indivíduo; sendo assim, é possível apropriar-se do efeito musical de tal modo a gerar sentimentos no espectador e conduzi-lo aos meandros escolhidos pela direção de cena. Portanto, confirma-se a noção de Michel Chion (2011, p. 14) quando afirma que “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptado, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”.

Adiante, Antonio Gades aparece em primeiro plano enquanto arruma-se ao som da *voice-over* do personagem relatando o início de sua carreira como bailarino. Enquanto isso a câmera percorre o rosto de Hoyos destacando a ideia de que a personagem da noiva seria “criada” pelos sons das cordas que continuam ressoando “*depierte la novia*” em conjunto com a voz de Gades. A câmera retorna ao rosto do bailarino e continua com o *close* em primeiro plano, como índice de que a narração de sua descoberta artística contribuíra para a origem do que o espectador terá na tela, ressaltando-se o acompanhamento da *voice-over* do dedilhar de cordas de violões, em uma espécie de instrumentalização dos relatos.

Figura 3: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Figura 4: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

O ensaio do corpo de baile é iniciado sob a direção de Gades, intérprete de Leonardo, personagem da peça de Lorca; com detalhes, movimentos de câmera, trajes, expressões corporais e faciais peculiares à dança flamenca. É possível notar que os traços

coreográficos atuam como indicadores teatrais e como soluções para as imagens intensificadoras das emoções condizentes com os planos. O som do sapateado conduz os movimentos da câmera unidos às palmas que soam como condutoras da dança. Desde a cena em que Antonio Gades está repassando a coreografia ao som de batidas do próprio sapato aos momentos de tessitura musical pelo sapateado, nota-se a produção de movimentos firmes e precisos, que denotam a instabilidade entre as relações condutoras do desfecho trágico. A câmera captura os movimentos dos pés dos bailarinos na execução do sapateado no ritmo do flamenco, reiterado como identidade do espetáculo, dado que, desde já, remete à ocorrência da música no audiovisual de Carlos Saura como condutora das ações, emoções e destino dos personagens.

John Blacking (2007), destaca a música como geradora de sentidos, capaz de trabalhar na capacidade humana não somente pelo viés reflexivo, mas também na unidade entre cultura e experiência. Para o autor, “o objeto artístico em si não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem”. (BLACKING, 2007, p. 202). Portanto, a música seria esse sistema modelar primário do pensamento humano, capaz de exercer uma parte da infraestrutura subjetiva. Seria não apenas reflexiva, mas gerativa do sistema cultural e da capacidade humana. E, segundo Deleuze (1992, p. 179): “há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música.” Assim, nota-se que quando o espectador percebe na música a linha que conduz as ações dos personagens, envolve-se com dados próprios dos sentidos humanos.

Figura 5: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Figura 6: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

A sequência de planos que se inicia com a mulher de Leonardo, personagem de Carmen Villena, embalando o berço do filho, é envolvida pelo tom de lamento reiterado pela voz de Marisol, intérprete da música “La nana”⁴ (figura 5). A letra da canção e o som de ninar revelam o teor de desalento, melancolia e aflição presentes na relação entre a mulher e o personagem de Gades; como descrição de que para além dos silêncios haveria um pranto pela fragmentação do amor romântico idealizado por ela. A voz à capela de Marisol abre espaço para a representação de desacordos entre o casal, que resultam em um dos duetos mais intensificadores de sentidos no filme (figura 6).

A focalização da câmera no movimento das pernas de Leonardo encaminhando-se à esposa apontaria o início de uma discussão entre o casal, que culminaria no desfecho dramático ressaltado pelo título da obra, o qual refere-se a algum tipo de esvaimento da vida humana. Quando a câmera mantém os atores no centro da tela, em uma imagem que ressalta a presença de três janelas, traduz os movimentos menos intensos, de passos leves e alongados, em razão das discordâncias familiares. Por conseguinte, a atitude hostil de Leonardo, acompanhada da música dos violões, envolve a montagem em um tom de denúncia do sofrimento da mulher, ressaltado pela expressão facial e movimentação corporal dolorosa. O retorno da voz de Marisol à capela, unida a imagem da cantora em primeiro plano, corroboram para a sinalização de pulsões humanas em desalinho.

Por certo, a percepção da música como geradora de emoções remonta à antiguidade clássica, na qual o som vocal entoado a partir de uma lírica poética, atribuída às musas, seria acompanhada de poesia, melodia e movimentos dançantes. Nesse sentido, Rocha (2009) reitera que desde Platão a música vem sendo percebida como detentora de um poder peculiar de alterar, direcionar, rebaixar ou elevar a alma humana para a dualidade entre o bem e o mal, de acordo com a execução lírico-poética. Desse modo haveria nela alto teor de manipulação dos sentidos que poderiam ser usados para a construção ou destruição de uma nação. Os modos gregos: o *dórico*, o *frígio* e o *lígio* seriam os responsáveis pelo tipo de sensação suscitada no ouvinte, já que em si mesmos transmitiriam serenidade, valentia, força ou fragilidade. Em se tratando do Flamenco é possível notar a presença do *frígio* em momentos de sonoridades que elevam as tensões,

⁴ Música: “La Nina”

Non vengas no entres/ Vete a la montaña por los valles grises/
Donde está la jaca/ Mi niño se duerme, mi niño descansa/
Duerme-te, clavel/ Que el caballo non quiere beber/
Duérmete rosal/ Que el caballo se pone a llorar/.

o mistério e as vulnerabilidades das sensações, que se relacionam entre si por meio da dualidade geradora de conflitos.

A partir da observação das músicas cantadas no audiovisual de Saura nota-se a presença textual de Federico García Lorca, porquanto as letras entoadas no filme são compostas de adaptações de trechos da peça teatral, em ocasiões nas quais personagens secundários utilizam-se do modo recitativo para dar o tom de prenúncio do enredo. No longa, portanto, a tessitura entre letra e melodia atuam na reminiscência literária, na composição de sentidos nas imagens e, ainda, no arranjo estético entre atuação, cenário e figurino postos ao espectador. Dessarte, tanto quando a música se apresenta na forma cantada, como quando os violões ressoam o dedilhar das cordas é composta a medida exata entre os corpos em movimento e o tom de desejo, paixão e mistério inerentes ao arremate trágico da montagem. Nesse sentido, desde as primeiras cenas, sabemos que a condução dos corpos dançantes tem na música o agente de mobilização das emoções, mesmo quando estas estão em desacordo com as vontades dos indivíduos.

Na trilha sonora de *Bodas de Sangue*, com olhar pormenorizado para o canto, a voz humana – atuante na interpretação e na inserção de “efeitos sonoros” –, pode ser reconhecida em momentos de transição entre cenas decisórias, como nos planos em que a emoção da noiva é posta à prova. Segundo Angelo José Fernandes (2009), a voz cantada seria utilizada como um recurso capaz de conduzir as emoções manifestas de acordo com a teoria dos afetos, ou seja, o ponto intermediário no que se refere à maneira de cantar, o qual começou a emergir em meados do século XIX, como uma nova forma de sentir o canto. Diferentes progressões melódicas eram utilizadas para expressar sentimentos múltiplos como uma forma de correspondência à enunciação dramática da frase falada, dando vazão aos ornamentos e ritmos aproximados às sensações humanas.

Figura 7: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Figura 8: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Figura 9: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>Figura 10: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

À montagem que principia as *Bodas* ressalta-se a expressão dos movimentos da noiva e Leonardo em uma sequência coreográfica cujo teor de conflito entre os dois é sinalizado pelas tomadas de câmera, que vão desde os planos gerais, à focalização dos pés dançantes da noiva durante o sapateado ao *close* do rosto dela em plano médio. A movimentação da câmera reforça a imagem desolada da noiva pelo casamento que se aproxima e envolve o espectador pelo meneio que remete à ideia de que a câmera estaria sendo levada pela dança, acompanhada do som dos violões.

Ao final do solo da personagem de Cristina Hoyos os cantores da Companhia de Gades entram em cena retomando os versos de “*depierte la novia*” (*figura 11*), cantiga que se repete para demarcar as bodas que se aproximam e reiterar os caminhos a serem seguidos pela noiva. A voz à capela inunda o espaço da cena até o momento em que a noiva dança seu lamento e aceita o destino traçado para ela (*figura 12*). Os planos seguintes apresentarão as festividades decorrentes do casamento entre noiva e noivo, personagem de Juan Antonio Jimenez.

Figura 11: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>Figura 12: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

A preparação do corpo de baile, dos instrumentistas e do cenário coreográfico são envolvidos por um festejo de música flamenca que contagia o ambiente das bodas dando início a uma espécie de cortejo. Adiante, em meio à celebração, a voz de Pepe Blanco, intérprete de “¡Ay! mi sombrero”⁵, conduz a cena com a expressividade apropriada ao estilo da Copla Andaluza –, canção espanhola que combina música, letra e interpretação. Assim, assegura-se o teor de disparidade entre a alegria dos convivas na festa e a tristeza de Leonardo pelas bodas da amada.

O canto, parte integrante da trilha sonora, atua em momentos em que o fazer poético da peça de Federico García Lorca é evocado de modo a suplantar as propriedades substanciais dos diálogos entre os atores. Neste sentido, confirma-se o que Michel Chion (2011, p. 14) afirma sobre o fato de que a música pode desenrolar-se de maneira “igual, impávida e inexorável, como um texto escrito”. Não obstante, quando Saura utiliza-se de excertos do teatro de Lorca nas músicas do filme, situa o espectador em acontecimentos específicos das cenas e produz um audiovisual rico em expressividade estética.

A seguir, a música intitulada “Bodas de sangue” opera uma mudança de tom na interpretação dos atores, que passam a acompanhar o canto em coro. A música remete ao título das obras de Lorca, Gades e Saura e conduz o espectador às tensões próprias do triângulo amoroso em conflito. A música cantada pelo corpo de baile retrata o festejo do casamento em direção à apresentação dos noivos, ao passo em que prediz o tipo de finalização reservado às bodas (*figura 13*). Na letra da música os noivos cantam em meio a um rio de sentimentos controversos que dominam o coração da noiva, que se transformam em sangue, quando o presente (casamento com o noivo) é substituído pelo passado (fuga com Leonardo)⁶. O noivo seria o pombo que, sem se dar conta, faria o derramamento de sangue ao mesmo tempo em que lavaria sua honra com a própria vida.

⁵ Música: “¡Ay! Mi sombrero”

Cinta negra, pelo negro/ Como el de aquella morena/ Que con achares y celos/ Dejó sin sangre mis venas.
En tus alas hay temblores/ De mocitas y bordonau/ Que lloran penas de amores/ Que lloran penas de amores/
Bajo la luz de la luna/ Ay, ay bajo la luz de la luna.

Sombrero, ay mi sombrero/ Eres de gracia un tesoro/ Y tienes rumbo torer/ Cuando te llevo a los toros/ Te quiero porque en tus alas/ Sombrero de mi querer/ Conservas bordao con gracia/ El beso de una mujer.
Tienes planta de maceta/ Hay en ti tal señorío/ Que eres rey de las carretas/ De la Virgen del Rocío
En tus alas primorosas/ Aún revuelan los lamentos/ De promesas amorosas/ De promesas amorosas/ Que después se lleva al viento/ Ay, ay bajo la luz de la luna/.

⁶ Música: “Bodas de sangre”

Cantaban. cantaban los novios/ Y el agua pasaba, Llegaba la boda/, Que relumbre la escarcha/

Y se llenen de miel/ Las almendras amargas/. [...]

¡Pon un mantel ya/ Prepara el vino ya! /

Porque el novio es un palomo/ Con todo el pecho en brasa/

Figura 13: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>Figura 14: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

No audiovisual, a fuga da noiva, cantada na voz do coro, dá início aos desdobramentos da tragédia entre as famílias. Durante o percurso em que Leonardo e a noiva andam a cavalo e o noivo vai em busca de retratação, os sons dos pés dos personagens representando a cavalgada transmitem a ideia da montagem cinematográfica que acompanha os movimentos lentos dos atores como se fosse um artifício do próprio audiovisual (*figura 14*). Os sons dos pés arrastando-se ao chão para o efeito do trote do cavalo é suprimido pelo sapateado dos três atores, na ocasião do confronto entre os homens. A sonoridade dos sapatos remete ao som das castanholas, que, por sua vez, denota o teor de combate. Os conflitos entre as partes são ressaltados pelo tom agressivo da música sapateada, dado que se conecta ao espectador pela tomada de cena nos pés dos personagens, seguida da imagem em primeiro plano alternada entre as figuras representantes da masculinidade violada.

A montagem que retrata o duelo tem início com o som das navalhas, seguido de um completo silêncio (*figura 15*). A cena composta a partir de elementos coreográficos confunde-se com os artifícios de câmera lenta próprios ao cinema, ou seja, algo como o audiovisual alargando fronteiras de sentidos entre as artes, usando o corpo em dança. O silêncio prolonga-se por toda a cena, em meio às expressões de lamento e desonra. Os movimentos dos atores são demarcados, alongados e lentos como se, de fato, a obra coreográfica estivesse se apropriando desse artifício do cinema. Os meneios dos corpos

Figura 15: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.

Y espera el campo/ Al rumbo de la sangre derramada/
Giraba la rueda.../ Giraba, giraba/
Giraba la rueda/ Y el agua pasaba/
Hay la ray la ra...

são circulares, em ondas de vai e vem de direção dos atores, com a câmera em passeio pelo corpo de ambos, como quem entrega os movimentos da dança-duelo ao espectador. Ela circula por todo o espaço da cena, centralizando a luta e o silêncio das imagens.

Figura 16: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Os sons de palmas, sapatos e vozes guturais retornam à cena e se intensificam quando a luta se finda e os corpos encaminham-se ao chão, lentamente (*figura 17*). E mesmo com o retorno do silêncio, brevemente o espectador perceberá o ressoar das estrofes que evocavam o despertar da noiva (*depierte la novia, depierte*) – entram em cena as vozes dos músicos da Companhia de Saura para o fechamento do que chega ao público como o despertar sangrento da vida.

Ao contemplar os homens mortos, ao chão, a câmera percorre as expressões faciais e corporais da personagem de Cristina Hoyos, para a imagem do desespero na tela. Ainda ao som da música cantada, ela se dá conta de que em suas mãos estão as referências do que vem a ser as “bodas de sangue”. A imagem de si no espelho e o peso das vidas em suas mãos ressoam ainda mais alto com a voz cantada em “*depierte la novia*”, chegando à imagem do plano inicial, em uma espécie de ciclo em retorno.

Figura 17: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>Figura 18: *Bodas de Sangue*, Carlos Saura, 1981.Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>

Considerações finais

Ao passo em que a trama das *Bodas* é apresentada de modo a posicionar o espectador como participante de um filme experimental e de alto teor artístico, ocorre uma movimentação relevante nos estudos de música e artes de valor cultural, social e iconológico; que se traduz em maturação dos sentidos humanos no processo de percepção do fazer poético, seja em literatura, dança ou música. Não obstante, reconhece-se a direção de Carlos Saura no exercício da música como condutora das ações dos personagens, conferindo-lhes o poder de direcionar as particularidades da alma humana.

O cineasta transpõe a presença do efêmero – a ação de um tempo que não pode ser revisitado, mas que se faz presente quando posto no audiovisual, por meio de artifícios de câmera, plano sequência, montagem, figurino, roteiro, tomadas de cena subjetivas etc. O filme valoriza a originalidade de Lorca e de Gades ao atribuir ao flamenco o teor de arte dramática, com o refinamento estético da expressividade. Seja no tom das vozes, no movimento das cenas e na teatralidade da dança, nota-se elementos de representação da arte espanhola. *Bodas de sangue* é daqueles filmes que não pretende ser acabado em si, mas percebido como arte em movimento, o que desafia a assimilação do espectador, sobretudo no exercício de questionar fronteiras da natureza do próprio fazer artístico, já que coreografia, letra e música tornam-se uma unidade de signos aproximados.

Referências

BLACKING, Jonh. Música, cultura e experiência. Trad. André-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de campo (São Paulo – 1991)**, v. 16, n. 16, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>>. Acesso em: 31 maio 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: edições texto & grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

DOMÍNGUEZ, Isabel et al. **Guia didáctica**: Bodas de sangue. Madrid: Fundação Antonio Gades, 2009.

FERNANDES, Angelo José. **O regente e a construção da sonoridade coral**: uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2009.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na antiguidade clássica. **Via Litterae**. Anápolis, v. 1, n. 1, Jul./dez. 2009.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006.

Filmografia:

SAURA, Carlos. **Bodas de sangue**. [Filme-vídeo]. Direção de Carlos Saura. Flashstar Filmes, Espanha/França, 1981. 72 min. color. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc>. Acesso em: maio 2021.