

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

TANIA CRISTINA FERREIRA GASPARINI

A EXPRESSIVIDADE DO DISCURSO FLAMENCO

Um diálogo entre as Carmens de Mérimée, Saura e Godard

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

TANIA CRISTINA FERREIRA GASPARINI

A EXPRESSIVIDADE DO DISCURSO FLAMENCO
Um diálogo entre as Carmens de Mérimée, Saura e Godard

Tese apresentada à Universidade Presbiteriana
Mackenzie como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2009

G249e Gasparini, Tania Cristina Ferreira.

A expressividade do discurso flamenco : um diálogo entre as
Carmens de Merimée, Saura e Godard / Tania Cristina Ferreira
Gasparini - 2009.

143 f.: il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2009.

Bibliografia: f. 121-128.

1. Dança flamenca. 2. Personagem. 3. Diálogo. I. Título.

CDD 793.319468

TANIA CRISTINA FERREIRA GASPARINI

A EXPRESSIVIDADE DO DISCURSO FLAMENCO
Um diálogo entre as Carmens de Mérimée, Saura e Godard

Tese apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie como
requisito parcial para a obtenção do
título de Doutora em letras.

Aprovado em 07 de Agosto de 2009

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Ana Lucia Trevisan Pelegrino
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Maria de Los Dolores Jimenez Peña
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Jorge Luís Antonio
Universidade de Campinas

Prof. Dr. José João Cury
Universidade de São Paulo

A minha querida mãe, que
sempre me incentivou e
esteve presente nas minhas
conquistas artísticas,
acadêmicas e pessoais.

AGRADECIMENTOS

Ao querido professor Dr. José João Cury,
por toda dedicação, atenção e orientações riquíssimas dispensadas
a mim, além de optar por continuar me acompanhar em todo o
processo.

A estimada professora Dra. Marlise Vaz Bridi,
por ter aceitado me acompanhar nesse processo.

A querida professora Dra. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino,
por ter aceitado o convite e provocado interessantes reflexões.

A estimada professora Dra. Diana Luz Pessoa de Barros,
pela atenção dispensada no início do curso e pela oportunidade de
assistir as suas aulas de análise do discurso na USP.

A querida professora Dra. Maria de Los Dolores Jimenez Peña,
por ter auxiliado na descoberta do meu objeto de estudo desde o
mestrado.

Ao estimado professor Dr. Jorge Luiz Antonio,
por aceitar o convite e pelas preciosas orientações e correções.

A Rosimeire Julião, pela prontidão e incansável digitação.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve um diálogo entre a obra *Carmen*, de Prosper Mérimée e as adaptações de Carlos Saura e Jean-Luc Godard. Tem o intuito de analisar a personagem principal por meio da dança flamenca e das cores vermelha e preta. Apresenta ainda a evolução diacrônica do Flamenco e comenta a importância da gestualidade típica desta dança. O trabalho resultou na produção de um espetáculo em três atos, intitulado *Um diálogo entre Carmens*, cuja representação mostra, na prática, o tema estudado. Escolhemos Mikhail Bakhtin para estudar o dialogismo, Antonio Candido para estudar a personagem, Eugenio Barba para a gestualidade e Agnes Heller para o estudo das cores, entre outros.

Palavra chave: dança flamenca; personagem; diálogo.

ABSTRACT

This research develops a dialogue between Prosper Mérimée's novella *Carmen* and two contemporary filmic adaptations, one by Jean-Luc Godard and the other by Carlos Saura. The purpose of this study is to analyze the main character (Carmen) by means of the dance and the red and black colors, which are the colors both of Flamenco and of Carmen as a character. Another aim is to present the diachronic evolution of Flamenco as a dance and comment the role of the gestures as part of the code of the Flamenco dance. This study has resulted in the production of a performance called *A dialogue among Carmens*, which testifies the development of the theme we have chosen to study. Mikhail Bakhtin has been elected as the basis to study dialogism, Antonio Candido has helped in the study of the characters, Eugenio Borba for the study of the gestures and Agnes Heller has offered us material to study colors in general.

Keywords: Flamenco dance; character; dialogue.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
 CAPITULO I – O FLAMENCO.....	 12
1.1. A Diacronia do Flamenco	12
1.2. As cores vermelha e preta	33
 CAPITULO II – A GESTUALIDADE COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE DA DANÇA FLAMENCA.....	 52
2.1. O gesto, a expressão e o Flamenco	52
2.2. A relação da gestualidade com os sentimentos	61
2.3. Sobre as funções corporais	67
 CAPITULO III - UM DIÁLOGO ENTRE CARMENS	 73
3.1. Prosper Merimeé	73
3.1.1. A Carmen de Merimée e seus diálogos	77
3.2. Personagem Carmen	93
3.2.1. Os ciganos	99
3.3. Carlos Saura	108
3.4. Jean Luc Godard	112
 CONCLUSÃO.....	 114
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 118
 ANEXOS:- A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO	 126

INTRODUÇÃO

No contexto da arte flamenca, chama à atenção a presença de uma personagem de nome Carmen, que aparece de forma atraente e instigante em várias obras literárias e cinematográficas. Ela nasce na novela de Prosper Mérimée e desta salta para a ópera (de Bizet), a dança flamenca, a poesia de Garcia Lorca e várias adaptações cinematográficas, como a de Jean-Luc Godard e Carlos Saura.

Um elemento comum ressaltado por Mérimée, Godard e Saura é a beleza de Carmen. Sua irreverência e comportamento instável inspiraram também atrizes, divas eruditas e bailarinas lendárias, como Dolores Del Rio, Rita Hayworth, Maria Callas, Alicia Alonso e Maya Plisetskaya. Tornou-se símbolo da mulher indomável, valente e de espírito rebelde, que cultua a liberdade pessoal em uma sociedade em que o dinheiro e a posição social têm um peso bastante importante. Pela sua notoriedade, pode ser comparada com outras personagens como Salomé, que ilustra a homenagem que a tradição popular faz a esse elemento sedutor.

Em síntese, Carmen representa o mito da mulher fatal por excelência: uma Pandora, dotada de abundantes dons espirituais e de impressionante sensualidade, porém mentirosa e perversa, cruel e vingativa, sem, no entanto, deixar de ser carismática, alegre e generosa. A seu respeito, afirma Antonio Junior ([s.d.]):

nunca houve uma mulher na literatura como Carmen. Nem a sanguinária Lady Macbeth, a insatisfeita Emma Bovary, a ambígua Capitu, entre outras ilustres celebridades retratadas em dezenas de clássicos, superam seu magnetismo enigmático e erótico.

Pretendemos, aqui, estabelecer um diálogo entre Carmens, a partir da personagem da obra de Prosper Mérimée (1986), passando pela releitura dos cineastas Jean-Luc Godard (1984) e Carlos Saura (1983). A obra de Godard traz vários elementos da obra original, de Mérimée, dentre eles o tema de amor e morte, e a de Saura retratou a personagem por meio do Flamenco, contribuindo para a ascensão dessa dança, razão por que será examinada mais detidamente.

Além desse diálogo, a expressividade flamenca, presente nos espetáculos e no cinema, a análise das cores vermelha e preta, que caracterizam o Flamenco, são também nossos focos de análise.

Procuraremos centrar nossa análise nas semelhanças e diferenças que os autores fazem na construção dessa personagem e traçaremos o perfil que será transportado para o palco, desde Prosper Mérimée (1845) a Godard (1984) e Saura (1986).

Como esta tese resultará na produção e apresentação de um espetáculo, dedicaremos um capítulo à importância da gestualidade, que, além de estar presente nas obras escolhidas e na dança flamenca, também faz parte do nosso cotidiano.

Aliás, o Flamenco trata de temas do cotidiano, como a dor, a alegria, a paixão, a tristeza, o envolvimento, a emoção etc. e o aprimoramento da técnica faz supor que tenha havido transmissão de conhecimento, para o que houve a necessidade de uma linguagem, que se constituiu de gestos, ruídos, através dos quais é passada uma mensagem para o leitor. Sendo o corpo o instrumento de trabalho dos bailarinos e conhecendo o discurso gestual da dança flamenca, podemos dialogar com as Carmens e os autores escolhidos, principalmente com Saura, que demonstrou a força de Carmen através do Flamenco.

As idéias de um sujeito existem ou devem existir nos seus atos, por conta disso percebemos que Carlos Saura possui uma atração especial pelo Flamenco, uma vez que retrata esta arte em diversos filmes de sua autoria como *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevilhanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Salomé* (2002) e *Ibéria* (2005). Sua filmografia conta com 39 filmes produzidos de 1956 a 2005, sendo sete dedicados ao Flamenco. Podemos citar também o filme *Tango* (1998), que, embora retrate outro estilo de dança, dialoga com a trilogia de Saura por se tratar de uma mesma estrutura narrativa que traz os bastidores de um espetáculo, de maneira muito semelhante à que ocorre na vida real. Percebemos com detalhes os preparativos nos camarins, maquiagens, ensaios e todo clima que envolve os preparativos.

Em suas várias montagens, Saura traz a forte presença da mulher sedutora, que, por meio da dança, expressa suas qualidades e paixões. O envolvimento dos personagens, a mistura de realidade e fantasia, o drama de final trágico vivido artisticamente por meio da dança são marcas presentes nas obras do cineasta e são um ponto de intersecção das duas Carmens, produzidas respectivamente por ele e por Godard.

Do mesmo modo, o tema de amor e morte, a conseqüente tragédia provocada pela traição, pelo amor não correspondido ou pelo amor proibido, recorrentes nas obras de Saura, estão presentes na *Carmen* de Godard. Este dialogismo, segundo Mikhail

Bakhtin (1981, 2003, 2006), está presente em todo o discurso, pois este não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro e o sentido se dá por meio da relação, ou seja, do diálogo entre as obras, autores, emissor, receptor, corpos e vozes.

Percebemos o dialogismo entre Godard e Saura na preservação da personagem *Carmen* do texto original, de Merimeé.

Não podemos deixar de falar um pouco da personalidade de Don José, que, nas três obras, aparece como protagonista envolvido e apaixonado por Carmen, abandonando, inclusive, a sua posição de oficial em Merimeé e de militar em Godard. Este homem representa a abnegação movida pela paixão e a fraqueza diante do furacão que é Carmen, semelhante talvez àqueles que abandonam outras posições ou valores, movidos pelo incontrolável desejo de possuir a mulher amada.

No relato de Don José, Carmen é referida como mais do que uma namorada; como um “diabo”, termo que ele repete várias vezes e ela confirma. Carmen seduz Don José e ele não pode viver sem sua presença. O leitor, aos poucos, conhece a condição da protagonista de prostituta, ladra, mentirosa, rebelde e mesmo assim como José, se sente atraído por ela, por sua força nascida do feminino e do encanto da sedução.

Em “Cartas da Espanha”, do mesmo Merimeé, ele revela que o nome da protagonista surgiu de uma jovem Carmencita, a quem faz menção na quarta carta (“As bruxas espanholas”), que lhe serviu comida em uma venda de Muviedro (antigo nome de Sagunto, em Valência). Estavam ele e Vicente, seu guia e, encontrando uma taverna para beber água, foram servidos por uma moça muito bonita, a qual fez um croqui de sua fisionomia. Quando seguiram viagem, Vicente contou-lhe que aquela casa era sinistra e que ali morava uma filha de feiticeira, alcoviteira e cortesã. Essa cena, na novela, ocorre com José Navarro, e provavelmente foi baseada no episódio vivido pelo autor.

Em duas cartas de Merimeé sobre a Espanha, ele já citava o bandido José Maria Navarro e a cigareira Carmencita como heróis da obra. Carmen era cigana, prostituta, jogadora de cartas de adivinhação e de rara beleza. Seu nome significa “fórmula mágica” no latim e isto pode ser-lhe aplicado simbolicamente.

Merimeé era atraído pelo misticismo, coisas insólitas e história. Foi influenciado pela ficção histórica de Walter Scott e pelo drama psicológico de Pushkin. Seu estilo era objetivo e ao mesmo tempo dramático. Muitas de suas obras retratam lugares fictícios e, mais especificamente, a Espanha e a Rússia. Em suas obras é possível constatar a

presença da poesia e do romantismo próprios do seu momento histórico, quando românticos e aventureiros envolviam-se sentimentalmente nas mais diversas situações, ao mesmo tempo que travavam diálogos amáveis e misteriosos.

Em *Contos de Prosper Merimeé* (1986), Valéry Larbaud faz um belo comentário a respeito do escritor e de sua obra:

Merimeé não age de imediato sobre o espírito do leitor. O efeito só começa depois de acabada a leitura.

Secamente quase que pobremente ele desenhou as atitudes de suas personagens, contando muito depressa o que fizeram; e, depois, escamoteou-as matou-as na maioria dos casos suprimiu-as, como bonecos atirados ao fogo após uma breve representação, ou como figuras dos baralhos dos clubes que são renovados a cada partida. Mas é então aí que elas começam a viver. Nossa imaginação põe-se a reconstruir a novela, momento a momento, ação por ação, a tal ponto que acontece colaborarmos com o autor, inventarmos aqui ou ali um pormenor.

Mas, relendo-o (e Merimeé é para ser relido), vemos que esse detalhe estava indicado, incluído num membro da frase, numa palavra, e que nos fora sugerida à nossa revelia (LARBAUD *apud* RÓNAI, 1986, p. 15).

Encontramos, nos textos (romance e filmes de Suara e Godard) que escolhemos analisar, a mulher e o mito que enchem de paixão os homens com uma força incontrolável, amarrando-se a ela e, conseqüentemente, a um destino trágico. Observamos, nas três obras, o mesmo percurso, envolvimento, paixão, sedução e final trágico culminando em morte.

Carmen nasceu no início do século XIX numa Espanha Católica dominada pela honra, e os crimes passionais ocorriam em virtude da possessão, algo recorrente em diferentes épocas e até os dias atuais. Já o Flamenco nasceu no século XVIII e teve sua ascensão a partir do século XIX.

Trata-se do surgimento de uma personagem e de uma arte (o Flamenco) que datam da mesma época e que têm um elemento em comum, que é a paixão. Percebemos a manifestação das paixões, impelindo a ação feita de tensões, contrastes e do movimento diversificado e progressivo próprio do verdadeiro drama. O elemento dramático também está presente nas três obras estudadas.

Quanto aos filmes de gênero dramático, geralmente as histórias se concentram em conflitos individuais, provocados por profundos problemas existenciais, sociais ou psicológicos, além do desenrolar amoroso ou afetivo. Neste caso, os dramas costumam partir de um conflito inicial, uma situação tensa, que pode ou não ser reparada no desfecho. Este gênero de filme visa provocar efeitos emocionais intensos e, dialogando com o Flamenco,

percebemos a mesma intenção, traduzida pelos movimentos bruscos e contrastantes.

Tanto Godard quanto Saura trazem para o cinema a obra de Merimeé, cujo drama traduz problemas existenciais. Por meio das adaptações, os dois autores trazem a personagem Carmen preservando suas características principais, como beleza, temperamento e atitude.

Para Brito (2006), o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico, em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou agridem.

O argumento geral pode ser o da traição ao original, ou da distância semiótica entre as duas linguagens, ou o do desnível qualitativo supostamente inevitável.

Os cineastas estudados encontraram os elementos que equivalem cinematograficamente ao original¹, pois o filme é uma transposição estética ou recriação cinematográfica do romance para outra linguagem, fundada numa simpatia fundamental do cineasta pelo romancista. Certamente essa tarefa não é fácil e demanda um talento comparável ao de quem cria obras originais e, quanto a isso, só há elogios para Saura e Godard. Para Balogh (2002), tanto no cinema quanto na televisão, as adaptações, releituras criativas ou transposições estéticas possuem uma tendência a se manterem fiéis ao nível narrativo, embora as funções narrativas nem sempre obedeçam à mesma ordem sintática do original. As diferenças mais marcantes entre o original e a transposição cinematográfica ocorrem no nível discursivo.

Quanto à temática recorrente percebemos que tanto no romance do século XIX quanto no cinema do século XX a atração por esse tipo de tema vem não só dos escritores e cineastas, mas também dos leitores e espectadores do século XX, tamanho o sucesso das obras.

Sabemos que o Flamenco atrai um público heterogêneo, que independe da posição sócio-econômica cultural e abrange também todas as faixas etárias. Isso foi comprovado em pesquisas anteriores e, portanto, traremos informações novas sobre o Flamenco, a fim de proporcionar material de estudos para praticantes desta arte.

¹ Consideramos, como texto original, a obra *Carmen*, de Mérimée, publicada em 1845.

No primeiro capítulo, trataremos algumas informações sobre o Flamenco e seus bailes, dançados de forma similar em diversas ocasiões e partes do mundo, o que comprova a existência de um código muito bem estabelecido pelos *cantaores* e *bailaores*, que transmitem, por meio do Flamenco, a grande expressividade do cotidiano.

Nesta pesquisa, desenvolveremos ainda um diálogo do Flamenco com as cores vermelha e preta, muito presentes nos trajes dos dançarinos e também citadas e utilizadas nas obras que retratam Carmen. Afirmações como: “Carmen é o vermelho e o negro” são trazidas pela obra de Merimeé e retratadas no traje das Carmens de Godard e Saura.

Um estudo dessas cores permitirá dialogar com os signos trazidos pela dança flamenca e a representação dos dançarinos. O Flamenco, na grande maioria das vezes, utiliza-se dessas cores para traduzir a força da paixão, o temperamento impulsivo típico de Carmen e a resolução da tragédia, que, acabando em morte, não poderia deixar de ser representada pela cor preta.

Como Carmen era cigana, consideramos importante trazer, no decorrer da pesquisa, algumas informações sobre os ciganos, pois, no contexto original, a história é narrada entre eles.

O autor utilizado como base para tratar o dialogismo foi Bakhtin (1984). O estudo de sua teoria visa demonstrar que todos os discursos, inclusive o poético, trazem sempre uma avaliação social. Ele constrói um embasamento teórico de maneira que todos os elementos estejam posicionados de forma a dar ao corpo seu lugar no texto, manifestando-se por meio da voz. Para o autor, o texto, além de provocar reflexões e produzir conhecimento, suscita sensações e age sobre o corpo no sentido de percepção da obra e pelo discurso interior se chega a uma identificação ou rejeição. Bakhtin percebe o corpo como âmbito de produção e recepção do discurso, o que, para nós, dançarinos flamencos, tem extrema importância quando tratamos da expressividade relacionando os discursos internos e externos, ou corporais como podemos chamar.

Para tratar das personagens, escolhemos os conceitos de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, do livro *A personagem de ficção* (1976), e os estudos semióticos de Patrice Pavis (1999). Para trabalhar a gestualidade, optamos por Pierre Guiraud

(1986) e Eugenio Barba (1995), sobre quem estabelecemos um diálogo no segundo capítulo. Quanto às cores, estudamos a obra *Psicologia del color*, de Eva Heller, entre outras, que são apresentadas no primeiro capítulo, para fazer uma análise delas e relacioná-las ao Flamenco, dialogando com a personagem Carmem e com as obras escolhidas para análise (Mérimée, Saura e Godard) e para fundamentação teórica.

No terceiro capítulo há um diálogo entre Carmens, a partir da personagem criada por Prosper Merimeé. Será apresentado um pouco da vida dos ciganos para assim também entendermos a personagem e o flamenco. Ainda neste capítulo retratamos o autor Carlos Saura e suas principais obras e um pouco de Jean Luc Godard, como elemento de intersecção entre as Carmens criadas pelos outros dois autores citados.

O espetáculo *Um diálogo entre Carmens* (2009), realizado sob nossa direção, é comentado e apresentado no final desta tese, como anexo.

CAPÍTULO I - O FLAMENCO

Como um fósforo a arder antes que cresça
a flama, distendendo em raios brancos
suas línguas de luz, assim começa
e se alastra ao redor, ágil e ardente,
a dança em arco aos trêmulos arrancos.

E logo ela é só flama, inteiramente.

Com um olhar põe fogo nos cabelos
e com arte sutil dos tornozelos
incendeia também os seus vestidos
de onde, serpentes doidas, a rompê-los,
saltam os braços nus com estalidos.

Então como se fosse um feixe aceso,
colhe o fogo num gesto de desprezo,
atira-o bruscamente no tablado
e o contempla. Ei-lo ao rés do chão, irado,
a sustentar ainda a chama viva.
Mas ela, do alto, num leve sorriso
de saudação, erguendo a fronte altiva,
pisa-o com seu pequeno pé preciso.

RILKE (2001)

1.1 Diacronia do Flamenco

Na interpretação do Flamenco, observamos algumas tendências fundamentais, como a sua associação com a alegria e o entusiasmo ou o pesar e a tristeza. Proveniente de Andaluzia, uma cidade onde o povo é caracterizado, desde a Antiguidade Clássica, como efusivo, cheio de vida, extravagante e sensível às artes, o Flamenco é também trágico por ter surgido na mescla dos povos errantes, sem terra, que desembarcavam na Espanha e viviam em lugares pouco povoados, como o alto dos morros, onde a vegetação era escassa, o solo, rochoso, o clima, úmido e frio. Destacavam-se os judeus e as tribos dos ciganos, que, perseguidos e às vezes escravizados, utilizavam o *Cante Jondo* (canto profundo) como uma forma de lamento e saudades da pátria.

Entregavam-se aos rituais da dança e, ao descerem dos morros em direção às tabernas e ruas, deram origem ao Flamenco. Dos primitivos, conservaram os acompanhamentos musicais mais simples, como as palmas e o estalar dos dedos; dos fenícios, o uso das castanholas; dos árabes, o fundo melódico das guitarras e o movimento circular das mãos unidas, a tristeza e o drama dos amores não correspondidos. Assim, o baile andaluz, ou cigano, acabou por ser chamado de “El Baile Flamenco”, ou “flamejante”, já que “Flamenco” significa “flamejante” ou “em chamas”.

Nas três fases pelas quais passou a partir do século XVIII, desde a fase de “formação”, quando mantinha o caráter popular de apresentar-se nos cafés cantantes e tablados, até a “teatral”, quando passaram a se organizar espetáculos de grande porte, o Flamenco não perdeu sua tendência básica de forte expressividade ligada ao sentimento de sua origem.

O Flamenco surgiu com o cante *Jondo*, introduzido pelo *cantaor* Tio Luis de la Juliana em meados do século XVIII, no sul de Andaluzia. A presença do Cantaor El Planeta no bairro sevilhano de Triana, Jerez e Cádiz, cantando por Seguiriyas de sua própria criação e por tonás, contribuiu para que o Flamenco passasse de sua forma folclórica de expressão a um gênero artístico. Sempre do triângulo Sevilha-Jerez-Cádiz, vão surgindo nomes como El Fillo, cigano que manteve uma relação amorosa com La Andonda, também cigana e com uma diferença grande de idade. Provavelmente foi esta mulher a primeira a cantar por Soleá, ainda que tenham existido outras famílias de cantoras em Triana, como Los Pelaos e Los Cagancho. Naquela época também se cantavam por romances e por martinets. Paralelamente, em Jerez e *Los Puertos* se desenvolvem importantes núcleos flamencos.

Paco La Luz foi mestre de grandes *cantaores* jerezianos, como Manuel Molina, Diego el Marrurro e Joaquín Lacherna. A fase chamada “hermética” por Ricardo Molina e Antonio Mairena em seu livro *Mundo e formas do cante flamenco* fora substituída pela Idade do Ouro e os cafés cantantes. A pessoa central dessa passagem foi Silvério Franconetti, que recebeu a herança de El Fillo em Morón de la Frontera, no que diz respeito ao Cante e à prática do Flamenco. Dedicou sua vida à produção do Flamenco e criou seu próprio café em Sevilha, um palco a mais para o desenvolvimento do Flamenco, mas com um grande diferencial: a partir daí o Flamenco se profissionaliza na *Calle Rosário de la Sevillana* no. 4.

No final do século XIX, o Flamenco já havia se expandido por toda Andaluzia. Em Cádiz, mãe do cante por cantinas, surgem artistas como José de los Reyes e El Chiclanita. O bairro Jerez de La Frontera tem grande importância no desenvolvimento do Flamenco devido ao grande número de artistas que se reúnem ali: Manuel Soto Loreto el Torre e Don Antonio Chacón são alguns mestres da região.

Na época fazem sucesso nos vários palcos da Espanha Las Coquineras, La Macarrona, Don Antonio Chacón, Francisco Lema, El Mochuelo, El Macaca, El Diana, Cayetano Muriel el Niño de Cabra, El Canário, entre outros. No início do século XX, surgem outros grandes nomes, como Manuel Torre, Las Pompis, Juando Mojama, Bernardo el de Los Lobitos, Manuel Centano, Pepe Pinto, Manolo Caracol, Tio Gregório el Borrico e Juan Talega.

Quando começam a surgir os profissionais do cante, do baile e do toque, intelectuais e artistas como os mestres Manuel de Falla e Federico Garcia Lorca temeram que o Flamenco perdesse sua originalidade e seu caráter popular, fugindo de suas raízes. Para eles, o Flamenco deveria ser para uma minoria de Andaluzia e sem intenções de comercialização. O medo de perder o que eles chamavam de “pureza” os leva a criar o 1º Concurso de Cante Jondo, realizado em Granada em 1922, cuja única exigência era que os participantes fossem desconhecidos, gente do povo e não artistas consagrados nos cafés cantantes. O encontro reuniu vários talentos, dentre eles um menino de 13 anos chamado Manuel Ortega Juarez. A partir daí parece haver um aumento considerável de carreiras solo, o que se mantém até hoje, visto que são poucas as companhias flamencas consagradas, florescendo muito mais os *bailaores* solistas em apresentações de destaque.

Lorca era apaixonado pelo Flamenco e possui diversas peças que retratam a presença da mulher espanhola, a bailarina e o contexto musical em que se desenvolve essa dança. A música esteve sempre presente em sua vida, pois, além de praticá-la, utilizou-se dela ao escrever seus poemas. Tinha profunda admiração pela expressão da alma andaluz. Escreveu o poema *Del Cante Jondo* em 1921, dentre outros que vieram em seguida e que trazem, de forma implícita ou explícita, o tema de amor e morte, recorrente nas apresentações flamencas. Muitas de suas obras fazem um diálogo intertextual com a dança flamenca. Entre elas: *La Sigueriya Gitana*, *La Guitarra*, *Poema de La Soleá* (este fala do traje da bailarina flamenca), *Danza*, *Venetás Flamencas Malaguenã*, *Adivinanza de La Guitarra*, *Danza de La Muerte*, *Danza da Lua*

em Santiago, Sevilhanas Del Siglo XVIII e Baile. Escreveu prosa, poesia, teatro, compôs música, desenhou e pintou. No cinema, tivemos a estréia de *Bodas de Sangre*, de autoria de Lorca, em 1981, com a participação extraordinária dos dançarinos Antonio Gades e Cristina Hoyos, com arranjo musical composto por Manoel de Falla e direção cinematográfica de Carlos Saura.

Ainda sobre o concurso de 1922, devido a sua repercussão, o empresário do Teatro Pavón decidiu criar a Copa Pavón, que servia para aumentar o prestígio do *cantaor* premiado. Isso ocorreu em 24 de Agosto de 1925 e os participantes foram: El Niño Escacena, Pepe Marchena, El Cojo de Málaga, El Mochuelo y Manuel Vallejo, que foi o vencedor do concurso. No ano seguinte, o vencedor foi Manuel Centeno.

O sucesso que o cante flamenco havia conquistado entre o público de Madrid converteu essa cidade em centro *cantaor* desde o princípio do século XX, com aumento considerável do número de espetáculos realizados em teatros. Com o surgimento da ópera flamenca, houve uma adulteração dos estilos flamencos, pois a maioria dos *cantaores* deixaram de lado os palos tão fundamentais como *La Soléa*, *La Seguiriya*, *La Toná*, *os tangos e a buleria*, para dedicar-se plenamente ao *fandango e aos estilos de ida Yvuelta*. Isto se deu por causa da necessidade de atrair público aos teatros e para satisfazer as demandas que preferiam um fandango a uma Seguiriya.

Na realidade, a invenção do termo “ópera flamenca” se deve ao empresário mais importante da época, o senhor Vedrines, que, junto com seu cunhado Alberto Mont Serrat, aproveitou de uma facilitação de tributos ocorrida em 1926: os espetáculos públicos e os cafés cantantes tinham que pagar 10% de impostos enquanto que os concertos instrumentais e a ópera só contribuía com 3%. Foi por isso que os espetáculos flamencos passaram a se chamar “ópera flamenca”, o que acabou abrindo grandes espaços. As *Plazas de Toros* estavam no auge. O baile contava com artistas como Antonia Mercê La Argentina, Pastora Império, Vicente Escudero y Encarnación López la Argentinita, uma geração seguida àquela composta por Pilar López, irmã da citada Argentinita, Carmen Amaya e Antonio. Por último o *cante* revela artistas como Aurélio Sellés, Pericón, La Perla de Cádiz, El Fecha, Macandé e Manolo Vargas, Terremoto, El Sordera, Maria Soleá e La Paquera.

A ópera flamenca chega aos anos 50 e a arte flamenca torna-se mundialmente conhecida, mas, mesmo assim, alguns pequenos grupos de artistas fizeram questão de preservar suas origens cantando nos estilos originais. Entre esses cantores estão Juan

Talega, Fernanda e Bernarda de Utrera, Fosforito, El Chocolate, Agujetas, Rafael Romero el Gallina e Antonio Mairena.

É a época dos *tablaos*. A casa Hispavox edita a primeira “*Antología del arte flamenco*”, dirigida pelo guitarrista jereziano Perico el Del Lunar. Em 1958 cria-se a Cátedra de Flamencología de Jerez. Surgem as peças da platería de Granada, Juan Brea, em Málaga e os Cernícalos, em Jerez.

Em 1956 é celebrado em Córdoba o primeiro Concurso Nacional de Arte Flamenca, organizado por um grupo de poetas locais dirigidos por Ricardo Molina. O Flamenco entra nos teatros e os artistas se empenham em gravar velhos *cantes* em desuso para perpetuar sua arte. Com mestres como José Mercé, Enrique Morente e Carmen Linares, o Flamenco parte para o caminho dos festivais. Os bailes foram representados por Antonio Gades, Mario Maya, Farruco, El Guito. Matilde Coral, Cristina Hoyos, Manuela Carrasco, Angelita Vargas, Maleni Loreto.

Em 1957, nasce o *Potaje Gitano de Utrera*, o primeiro dos festivais flamencos. Em seguida surgiram outros concursos como o de Arcos da Fronteira (1961), o Festival de Canções e Cante Flamenco de Mairena de Alcor (1962), o Gran Festival de Cante Grande de Écija (1962), o Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera (1963), la Caracolá de Lebrija (1966) e o Festival de la Guitarra de Marchena (1967). Todos os festivais são celebrados no verão em espaços grandes e abertos e há contratação de muitos profissionais. Não obstante, durante o inverno os artistas realizam uma grande tarefa de levar o Flamenco aos círculos intelectuais. Com *cantaores* como Antonio Mairena, a música andaluza entra com força nas universidades, por meio dos recitais que abrilhantam as conferências e daí nasce a palavra “flamencólogo”, definindo o profissional que estuda o Flamenco. Nesta fase, o Flamenco sofre uma importante revisão histórica. Isso resulta num grande trabalho de larga duração e influência, que é a Bienal de Flamenco de Sevilla, modelo de maior vigência na atualidade.

Existem várias teorias acerca da origem da palavra Flamenco, mas a mais difundida é a de Blas Infante, em seu livro *Orígenes do Flamenco e segredos do cante jondo*. Segundo ele, a palavra Flamenco deriva dos termos árabes *FELAHMENGUS*, que, juntos, significam “campesino errante”. Também teve vários adeptos a curiosa teoria que afirmava que o Flamenco era o nome de uma faca ou navalha. Esta afirmação deve-se ao fato de González Del Castillo ter-se referido ao Flamenco numa peça do século XVIII intitulada *El soldado fanfarrón*, cuja expressão reproduzimos aqui: - “O

militar que sacou para meu esposo, um flamenco. Nessa afirmação, percebemos que a palavra Flamenco está relacionada a uma faca, punhal ou objeto pontiagudo.

Já Hipólito Rossy e Carlos Almendro afirmavam que a palavra Flamenco se devia à música polifônica tocada na Espanha no século XVI, quando se uniu aos Países Baixos, como a Antiga Flandres. Esta teoria foi bem aceita pelos escritores românticos George Borrow e Hugo Schuchard, entre outros. Segundo esses escritores, antigamente se acreditava que os ciganos eram de procedência germânica, o que explica que poderiam chamar-se flamencos.

Há também uma hipótese interessante de Antonio Machado e Alvarez Demófilo, segundo a qual os ciganos chamavam os andaluzes de *gachós* (envergonhados, curvados) e estes, aos ciganos de flamencos, sem que saibamos qual a causa desta denominação.

Existem inúmeras outras hipóteses sobre a procedência da palavra Flamenco. Segundo o *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Del Flamenco*, de RIOS (2002, p.203):

Considera-se que a arte, o baile e o toque flamencos constituem em seu conjunto uma manifestação artística, porque seus estilos, criados sobre bases folclóricas, canções e romances andaluzes, ultrapassaram seus valores populares, alcançando uma dimensão musical superior, cuja interpretação requer faculdades artísticas especiais em todas as ordens. Ainda que o flamenco, cante, baile e toque, mantenha um sentido estético popular e próprio do povo andaluz, suas manifestações alcançaram o patamar de expressão artística totalmente diferentes do folclore original devido a composições anônimas e pessoais que o estruturaram. Sem deixar de ser uma manifestação popular, o flamenco foi considerado por estudiosos um folclore elevado à arte devido suas dificuldades interpretativas e por sua concepção e formas musicais.

Não podemos falar em flamenco sem falar dos ritmos; traremos, portanto, a seguir, informações complementando, assim, o estudo sobre os bailes, que são de grande importância para aqueles que praticam o Flamenco.

Começaremos por *La Taranta*, um fandango popular estilizado, possivelmente oriundo da região de Almeria, de onde vieram muitos imigrantes atraídos pelo fenômeno mineiro. Realmente, as primeiras notícias de *la taranta* coincidem com o auge mineiro dessas províncias em finais do século XIX. *La Taranta* é o estilo que funciona como patrono musical dos cantes mineiros. Tem copla e estrutura musical de um fandango, ou seja, quatro versos octossílabos feitos em seis frases musicais em tom maior.

O estilo alcança seu primeiro auge em Linares no final do século XIX, com cantores locais como Basílio, El Tonto Linares e El Frutos. Um primeiro grande intérprete, cuja influência é marcante na atualidade, é El Cabrerillo (Linares 1898-1939), cuja taranta foi transmitida por Pepe Marchena e Juanito Valderrama. A lista de intérpretes de primeira linha de Linares se encerra com uma figura de mulher, Carmen Linares (1951), *cantaora* enciclopédica e polivalente. É a mais completa das *cantaoras* da atualidade, grande conhecedora da tradição, porém sempre em busca de novas formas. Em 1996 publicou um disco monográfico com estilos compostos por mulheres, intitulado *La mujer en el cante*.

Outros cantores importantes de Linares são: La Rubia de Iás Perlas, Juan Soler, Miguel de Linares, Luquitas de Marchena, La Nina de Linares Marcos Leiva e atualmente, Juan Fuentes, Agustín Navarro o Joselete de Linares, sendo estes últimos os ganhadores dos primeiros prêmios do Concurso Nacional de Tarantas, que, desde 1963, é celebrado em Linares. Tal concurso tem estabelecido as diretrizes melódicas do que hoje é conhecido como taranta de Linares.

A guitarra está dominada pela família Pucherete desde Pucherete, El Viejo (1891-1964) fundador da geração de músicos que alcança até os bisnetos. O mais destacado desta família de *tocadores* é Antonio Pucherete (Linares, 1919), que acompanhou os espetáculos de Carmem Amaya.

Maria José Martínez e Vicente Fernández, este último com companhia própria, são as grandes esperanças do futuro do baile flamenco em Linares.

Após discorrer sobre *Tarantas*, necessitamos citar o *Taranto* ritmo e baile, que surgiu depois das Tarantas em Almería e logo se projetou para outros lugares. Entre seus mestres se situa El Rojo el Alpargatero e a Chilares, que converteram a antiga Taranta em um estilo bailável, que tem sua figura marcante na bailaora Carmem Amaya, por volta dos anos 40.

Em seguida, trataremos do *Fandango*, que é um dos bailes de diversão mais praticados na Península Ibérica.

Em meados do século XVIII o fandango era uma das danças mais populares da Espanha, em especial em Andalucía, como dizem os viajantes e escritores da época. Hoje o fandango flamenco está mais associado a Málaga e a Huelva. É um baile de compassos $\frac{3}{4}$ e sua copla se interpreta em seis frases musicais de quatro compassos em tom maior. Além dos fandangos folclóricos e dos fandangos locais, há uma série de

estilos flamencos, como malagueña, granaina etc., que procedem do fandango e que, em sua origem, eram um fandango bailável. Há também os fandangos pessoais ou artísticos, chamados naturais, composições de intérpretes concretos, como los de Marchena, Caracol e Vallejo. Esse ritmo é considerado por muitos como *el cante madre*, pois dele derivam todos os demais. Para alguns teóricos, o Fandango de Huelva é o *cante* mais primitivo que existe. Há quatro artistas centrais neste estilo: José Rebollo, Paco Isidro, Antonio Rengel e Paco Toronjo.

Entre a bravura do fandango da serra e a agilidade lírica e musical da costa encontramos uma das mais belas mostras fandangueras de toda a geografia andaluza: o fandango de la Peza. Em seu sentimentalismo e em sua curva melódica, reconhecemos uma grande cantaora, África Vásquez.

Fernando el de Triana (1935) afirma que essa cantaora popularizou, nos Cafés Cantantes de Sevilha, o fandango de seu povo, tendo cantado nos mais importantes Cafés de Granada, Málaga, Cartagena, la Unión, Barcelona, Madrid e Sevilha.

Outro gênero flamenco que merece atenção é La alboreá, um flamenco popular em várias zonas de Andaluzia, associado aos rituais nupciais e às alvoradas tradicionais. Suas letras trazem a boda tradicional em especial a defloração da noiva, pois exaltam a pureza da mesma. Há referências rituais e religiosas e de afirmação coletiva. Na zona oriental se canta em ritmo de soleá bailável, porque em Granada e Jaén se executa em ritmo ternário. O baile é sensível, sem grandes espaçamentos, executado no formato de uma roda e acompanhado com castanholas, bastonetes, guitarras e bandurrias, o que certifica sua origem folclórica.

Este ritmo é de procedência cigana, com copla de quatro versos hexassílabos e um estribilho. É um dos estilos melhor guardados por esta etnia. Costuma-se adaptar aos tempos de la soleá por bulerías.

A seguir comentaremos o ritmo *Tangos*, que é característico do repertório das zambras granadinas e um dos estilos mais genuínos e bailáveis da arte flamenca. José Luis Ortiz Nuevo faz referências à provável origem dos Tangos denominados “tango americano” e baile de negros (CHARLES DAVILHIER: 1867). Essas referências de meados do século XIX se ligam aos Tangos como dança popular muito praticada em Andaluzia.

O Tango americano é um baile frívolo, lascivo, segundo os testemunhos da época. Seu ritmo hipnótico e sensível o faz pertencer à maioria das festas andaluzas,

sendo o veículo favorito nos estilos flamencos como os chamados de *ida y vuelta* ou as canções do novo flamenco dos últimos tempos. A copla tradicional dos tangos é de três ou quatro versos octossílabos. O compasso é 2/4 ou 4/4 e a melodia é muito variada de um a outro estilo incluso dentro de uma mesma interpretação.

O acompanhamento de guitarra tradicional se faz preferentemente pelo meio, isto é, na sequência de acordes gerada do modo dórico de La (Ré menor, Dó maior, Si bemol maior, Lá maior), partindo da posição da mão esquerda sobre o acorde de Lá maior, independentemente do que se utilize a *cejilla* para afinação com o *cantaor*. Este acompanhamento é utilizado também para seguriyas, bulerías, tientos etc. Outros estilos de flamenco de caráter modal (serrana, liviana, caña, pólo, boa parte das soleares etc.) se acompanham da forma que, no meio flamenco tradicional, se conhece como “por arriba”.

Os tangos têm variantes nas principais áreas flamencas de Jaén a Extremadura, passando por Sevilha, Jerez, Cádiz, Málaga e Granada. Entre os granadinos encontramos alguns em tons maiores e outros modais. Os mais característicos são os tangos del Camino del Sacromonte. O baile explora a origem sexual da dança (assim é guaguancó de Cuba), de forma que o mestre de bailes José Otero afirma, em seu *Tratado de bailes* de 1912, que dá lugar a “posturas que nem sempre eram decentes”.

Nas letras dos tangos granadinos abundam este caráter sexual e os duplos sentidos.

Os tangos têm sido um *palo* festeiro por excelência nas reuniões informais do flamenco oriental, frente à bulería do Ocidente e, por isso, na província de Granada, achamos outros estilos de tangos autóctones, como os de Íllora, que, há alguns anos, popularizara El Pele.

A seguir comentaremos os ritmos advindos de Málaga.

Escolhemos os Verdiales e a Malagueña, dentre a rondeña, a jibera e o jabegote pelo fato de as duas primeiras serem mais conhecidas e, portanto, bailáveis em diferentes localidades.

Os *Verdiales* são preservações de um primitivo ritual fandangueril que se estendia por toda a geografia andaluza. Málaga com Huelva é a província andaluza em que o fandango primitivo conserva maior vigor.

No flamenco se juntam pelo menos duas tradições. Uma urbana e agitada, que tem no compasso de doze tempos sua melhor expressão, e outra primitiva e ibérica, cuja manifestação genuína é o ritmo ternário do fandango. Sua popularidade é atemporal.

Os Verdiales são uma música e uma festa, a perpetuação de um ritual primitivo de fertilidade e conexão com a terra através dos cultos solares da antiguidade. Por isso Miguel Romero Esteo assinala que seus antecedentes são anteriores aos cantos mouriscos, em que a maioria dos estudiosos marcam a origem dos Verdiales.

A festa dos verdiales é realizada em Málaga. É um baile entre três pessoas (duas mulheres e um homem) e tanto os bailaores quanto os músicos usam um sombrero adornado com espelhos, cintas e flores.

Além da guitarra, o baile tradicional dos verdiales, que ainda sobrevive, é acompanhado de castanholas, pandeiros, violinos e alaúdes. Podemos distinguir na atualidade três variantes estéticas e geográficas: Almogía, Comares e los Montes de Málaga.

Falando da Malagueña, esse estilo coincidiu com o nascimento e o esplendor da etapa áurea do Flamenco, quando a modalidade turística floresce, nos anos 60, na Costa Del Sol, com um grande nome, que é Rocio Molina.

Outro artista que é necessário lembrar é Juan Brea, que Garcia Lorca nomeou nas *Viñetas flamencas* do seu *Poema Del cante Jondo* como tendo “cuerpo de gigante e voz de niña” e que, como Homero, cantou cego.

Em 1910, Brea fez diversas gravações com a guitarra de Ramón Montoya, e os testemunhos da época afirmam que era um cantaor completo e emotivo. Ele foi o primeiro a interpretar a versão flamenca *Del Verdial* mais tranquila e independente do baile, chamada também fandango abandonao ou bandolá. Nos discos estes cantes aparecem com a denominação de Malagueña.

A Malagueña, conforme configuração dos seus criadores, no final do século XIX, é considerada hoje como o mais característico dos denominados *Cante de levante*, assim chamados por serem oriundos de zonas situadas ao leste de Sevilha e Cádiz. Nas duas últimas décadas deste século é o estilo flamenco mais vivo e popular, fazendo surgir grande quantidade de variantes melódicas sobre uma mesma base, o que, mais tarde, ocorreria com a soleá e o fandango. Alguns autores situam a Malagueña no terreno do *cante grande*, de grande elaboração. Sua copla é uma quintilha, de copla

cruzada, cuja execução se repete no primeiro e segundo versos, o conforme esquema do fandango já visto.

Os criadores dos estilos por malagueñas mais populares ou citados na atualidade são: El Caribe (século XIX), nome artístico de Juan Toledo; El Canário, nome artístico de Manuel de los Reyes Osuna (Álora, 1855–Sevilha, 1885), popular nos Cafés Cantantes de Málaga e Sevilha. Sua malagueña, uma das mais belas e populares, inicia-se com um verso quebrado, sendo um cante valente que requer grandes qualidades para executá-lo. El Perote, nome artístico de Juan Trujillo (séculos XIX-XX), natural de Álora, desenvolveu sua arte, como a maioria dos seus contemporâneos, nos Cafés Cantantes de Sevilha e Madri. Seu cante tem influência das tonas campesinas. Sebastián El Pena foi o principal transmissor dessa malagueña. La Trini é o nome artístico de Trinidad Navarro Carrillo (1868), uma das melhores cantaoras de malagueña de todos os tempos, e não poderíamos deixar de citá-la.

Ao final do século XIX e início do século XX ocorreu uma explosão de criadores e intérpretes malagueños que, com seus estilos próprios, seduziram os aficionados dos Cafés Cantantes. Cada nova voz malagueña era esperada em Sevilha e Madri com grande expectativa.

Enrique el Mellizo criou o que hoje em dia continua sendo a malagueña mais popular das províncias de Cádiz e Sevilha - um cante muito elaborado e melismático. Essa malagueña teve em Aurélio Sellés um de seus principais cultivadores e ele, sem dúvida, importou à sua criação a visão malagueña dos cantes do seu mestre, principalmente em cantes litúrgicos.

La malagueña foi muito popular em sua etapa de formação e na chamada Ópera Flamenca, nos anos 30 e 40 do século XX. Hoje em dia, sendo um dos pilares do flamenco, é o mais popular dos estilos chamados *de levante*. Diego Clavel gravou a mais completa enciclopédia sonora da malagueña, com quarenta e sete estilos, incluindo três formas próprias, o que confirma a diversidade e vitalidade deste cante.

Coincidindo com a idade de ouro do cante malagueño, na mudança do século XIX para o século XX, há uma considerável expansão de figuras do baile em Málaga. Destacam-se Trinidad Huertas, “La Cuenca”, que baila nos Cafés Cantantes de Madri, Sevilha e Málaga. A tradição afirma que foi a primeira a “*meter los pies*”, ou seja, a fazer os sapateados no ritmo de soleá, que, até então, era um baile estritamente pontual de marcação e mudanças ligadas à escola bolera. Podemos dizer, portanto, que ela foi a

criadora do baile por soleá puramente flamenco. La Cuenca representava seus bailes vestida de toureiro e demonstrando uma corrida de touros. Uma tradição que continuou com La Hija Del Ciego, el Estampío, Vicente Escudero, La Argentina, Antonio e que hoje chega até Antonio Canales e Israel Galván. José Otero afirma, em 1912, que La Cuenca foi a primeira mulher a bailar com o traje curto masculino. Em 1877, segundo a crônica publicada na Andalucía de Sevilla, ela bailava no Novo Círculo de Paris.

Angelita Didier (Málaga, 1902-1986) foi mestra de várias gerações de bailaoras malagueñas. Bailou como profissional em Madri, onde se projetou artisticamente, mas, quando se casou, abriu sua academia para dedicar-se ao ensino de sua arte.

Os dois bailaores de maior projeção no baile malagueño atual são Sergio Aranda e Antonio Arrebola, detentor de um estilo sóbrio e de grande preparação técnica. Outros bailaores de destaque do século XX são Carmen Alarcón, Antoñita Amores, Ana la Auténtica, Candela Soto, Encarna la Malagueña, La Espinosa, Gloria Vargas, Hermanas Rodrigo, Índia Flores, Carmen Juan, Raquel Romano, Trini Santiago, Sacramento, Sibajas, La Zapatera e as jovens Raquel Castro, Laura Cano, Sara Carnero e María José Cañete. Mas vale a pena comentar sobre dois profissionais, que são: Cristóbal Reyes e Javier Latorre.

Cristóbal Reyes é um grande mestre flamenco da escola “Amor de Dios”, cujas aulas são de uma técnica excelente, contemporânea, um flamenco que prioriza a expressão corporal em busca de uma sincronia dançante, que nós definiríamos como flexível, agradável e, ao mesmo tempo, extremamente técnica.

Cristóbal nasceu em Córdoba em 1943 e, ingressando nos tablaos, viajou para vários países com a Companhia de Antonio e Manuela Vargas. Inaugurou um tablao flamenco no México e, no seu regresso à Espanha, dirigiu o tablao Zambra e participou da companhia de seu sobrinho Joaquín Cortés, que esteve no Brasil apresentando, entre outras peças, *El Amor Brujo*, de Garcia Lorca, no teatro Citybank Hall².

Javier Latorre, cujo nome original é Javier Antonio Garcia Expósito, nasceu em Valencia em 1963. Uma das figuras atuais do baile flamenco, mudou-se muito jovem para Córdoba, onde iniciou uma carreira no Ballet Nacional da Espanha como primeiro

² Joaquín Pedraja Reyes, cujo nome artístico é Joaquín Cortés, nasceu em Málaga em 1969 e é o protótipo de bailaor flamenco comercial e, ao mesmo tempo, embaixador da arte flamenca no mundo, conforme ele mesmo se define. É um dos renovadores do flamenco contemporâneo, ao incluir elementos de musicais americanos. Um baile espetacular, sólido, pleno de efeitos e gestos exibicionistas.

bailarino. Obteve vários prêmios, inclusive classificação em 1º lugar no Concurso Nacional de Córdoba, em 1989.

Com uma técnica exemplar e uma inquietude artística que significa busca de novas tendências, combinou sua qualidade de intérprete com a de coreógrafo na sua própria Companhia e no Ballet Nacional (a Companhia Andaluza de Dança). Dentre suas melhores criações, podemos citar *Cosas de payos* (1998) com música de Enrique Morente e Antonio Robledo. Uma obra de valor, em que Latorre mostra sua habilidade para tratar o espaço cênico e os movimentos em grupo com toques irônicos e humorísticos. Outra obra de nome - *Ambivalências* (2000) - é uma mescla de elementos muito variados, uma mistura de várias escolas e técnicas, além de uma retomada do passado com visões do futuro. Assim, por exemplo, sua homenagem a Antonio El Bailarín em forma de réquiem, com música de Mozart. Nela Latorre evoca a graça do sevilhano por meio das técnicas do mesmo, desde o clássico espanhol e a escola bolera até o flamenco tradicional, demonstrando a flexibilidade de suas criações.

Pura intención (2001), *Rinconete y Cortadillo* (2002), *En el nombre de La Rosa* (2004) são outras criações de Latorre que demonstram que este coreógrafo, professor e artista é um dos nomes mais importantes nessa difícil arte da coreografia flamenca. Em 2004 se deu a sua última aparição como bailaor em Sevilha. Desde então concentrou-se em sua tarefa de coreógrafo e diretor de Companhia.

Em 2007, esteve no Brasil, ministrando um curso sobre o baile Alegrias e dando uma palestra sobre as tendências atuais do Flamenco, realizada no Instituto Cervantes. Latorre é didático, suas explanações são claras e, comparadas às de outros profissionais espanhóis, supera-as com facilidade. Sua visão sobre o Flamenco é aberta e voltada para novas tendências e intercâmbios de estilos que, no todo, formam um conjunto harmonioso e agradável de se ver e de se bailar.

Passamos agora a discorrer sobre um baile trianeiro³, La Soleá, um estilo como o bairro que provavelmente o viu nascer e que combina os fatores urbanos e rurais, porque a presença de ambas as formas de ver a vida é fundamental nele. É uma criação dos profissionais da região, um exercício de virtuosismo rítmico e melódico.

³ Em Triana encontramos as soleares mais primitivas, que conservam a tradição oral, e também as mais evoluídas do ponto de vista melódico.

As soleares surgiram nos anos 50 na chamada etapa de reabilitação desta arte, com a máxima reputação da antiguidade e excelência flamenca que, na época, vinham sempre junto aos outros estilos, como *seguiriyas* e *tonás*.

Trata-se, sem dúvida, do mais equilibrado dos palos graves do Flamenco, tanto em música como em conteúdo literário. Levando em conta as hipóteses mais desenvolvidas a respeito da sua origem, dizem que procedeu dos *jaleos*, antigos bailes populares de ritmo ternário. Não obstante, tem sido eleita em nosso tempo como protótipo de palo flamenco de doze tempos. A riqueza, a diversidade e a fecundidade deste cante são as maiores do flamenco.

A letra, via de regra, é de caráter triste e abatido. Folcloristas e musicólogos, como Rodríguez Marin e García Matos (1984), afirmam que a interpretação, independentemente do baile desta música, em virtude da excelência de alguns de seus intérpretes, acabou por individualizar-se, fazendo-se mais lenta do que em sua versão para dança. De fato, as soleares mais antigas conservadas pela tradição oral e em gravações apresentam um ritmo mais vivo e bailável.

Traremos a seguir o baile e o cante de Sevilha - as Sevilhanas. Os mais importantes cantaores sevilhanos do século XX foram Manolo Escacena (1885-1928), grande taranteiro e adaptador dos chamados cantes de ida e vuelta, *vidalitas*, *milongas* e *guajiras* a um estilo íntimo e sentimental, Fernando el Herrero, La Roesna el Nino de las Marianas, Paco Mazaco, Manuel Centeno, Pies Plomo, La Tomasa e El Cabrero.

O baile sevilhano é muito popular e de larga tradição em Andaluzia, porém é interpretado de forma nova e temperamental.

La Campanera, sevilhana, filha do campaneiro da catedral, de onde procede seu nome artístico, deu origem aos bailes e cantes por meio de seu *jaleo*. O *jaleo* flamenco surgiu em 1858, entretanto temos notícia de outros *jaleos* anteriores, muitos dos quais executariam “a maneira cigana ou flamenca”. O Flamenco, praticado como baile em salões, academias e teatros, não entra nos Cafés Cantantes até finais do século XIX. Com Miracielos (Sevilha, século XIX) e La Campanera e seu *jaleo gitano* podemos já falar de Flamenco. O próximo passo é a primeira denominação de intérpretes flamencos conhecidos, conforme admite a flamencologia tradicional: El Raspaó e Antonio El Pintor, José García, Isabel Jiménez, Juana La Sandita etc. A etapa seguinte é do Café Cantante, onde se produz a independência do cante com respeito ao baile e à ampliação do repertório a *tangos*, *peteneras*, *soleares com zapateado* (palo introduzido por La

Cuenca), *zapateados*, *garrotín*, *farruca* e *milongas*. Nasce a bata de cola, o *mantón* e o baile de braços se complica pelas criações de La Mejorana, mãe de Pastora Império e as figuras do baile nos Cafés Cantantes de Sevilha, além de La Carbonera, Lamparilla (filho de Antonio El Pintor), Antonio de Bilbao, La Hija del Ciego, La Cuenca, El Estampío, Faíco, La Malena e La Macarrona.

Faíco é o nome artístico de Francisco Mendoza Ríos (Sevilha, século XIX - Madri, 1938), o inventor do baile *Farruca*. Foi um astro dos Cafés Cantantes de toda Espanha, além de estrear em Paris, Buenos Aires, Moscou e Londres, lugar onde, em 1915, exibiu pela primeira vez *El embujo de Sevilha*. Participa da mudança do cenário flamenco, que se dá desde os Cafés Cantantes até a chamada Ópera Flamenca, em teatros e praças de touros, que contemplam os últimos bailes de Faíco.

O baile *Farruca*, que tem uma relação com o fato de os andaluzes chamarem os galegos desse nome, tem copla de quatro versos octossílabos, que rimam no segundo e no quarto versos. A adaptação definitiva ao Flamenco se atribui a El Loli, ainda que seu grande impulsionador tenha sido Manuel Torre. Na atualidade podemos escutar a *farruca* em poucas ocasiões, exceto quando acompanhamos o baile e sabemos que, inicialmente, era interpretada somente por homens. É tocada em tons menores e segue o compasso do *tanguillo*.

Retomando às Sevilhanas, trata-se de um cante estruturado em uma copla similar à clássica *seguriya* castelhana, quer dizer, formada por quatro ou sete versos. É o primeiro arquétipo da canção folclórica e teve sempre a finalidade de acompanhar o baile. Compõe-se de quatro coplas, tendo cada uma delas uma coreografia diferente. Dentro das Sevilhanas há classificações: *boleras*, *corraleras*, *bíblicas*, *marineras*, *rocieras*, *litúrgicas*, *de feria*, *de escuchar*... La Nina de los Peines tem interessantes gravações sobre os estilos antigos, enquanto Los Hermanos Toronjo y Los Hermanos Reyes podem ser considerados como os impulsores deste estilo.

Pastora Rojas Monje “Pastora Império”, (Sevilha 1885 – Madri 1979), filha de La Mejorana bailaora precoce, é a primeira grande representante da chamada escola sevilhana de baile, um conceito fixado por Matilde Coral, sua grande discípula flamenca. É, portanto, uma bailaora de pequeno porte, cuja pose, marcada pelo braceio e pela postura, é mais importante que o *sapateado*. Trabalhou nos principais teatros de Sevilha, Madri, Barcelona e Paris e junto a grandes figuras da música espanhola, como Manuel de Falla, com quem, em 1915, estreou *El amor brujo* no teatro Lara, de Madri.

Pastora interpretou os dois papéis protagonistas desta obra; Candelas em 1915 e Lucía, em sua remontagem de 1934, junto à La Argentina e Vicente Escudero.

Merche Esmeralda (Mercedes Rodrigues Camero, Sevilha, 1947) é considerada a luz da escola sevilhana. Surpreendeu o mundo com suas *guajiras* impregnadas de sensualidade crioula em *Flamenco* (1995), um filme de Carlos Saura. Foi uma estrela dos *tablaos* e dos festivais andaluzes, assim como primeira bailarina do Ballet Nacional de Antonio. Recebeu prêmio no Concurso de Córdoba em 1968 e é mestra na técnica de bata de cola.

Rafaela Carrasco (Sevilha, 1972) é a estrela do baile sevilhano mais jovem. É surpreendente pelo seu baile claro, muito clássico e por sua naturalidade. Possui uma técnica sevilhana atual, eclética, porém marcada pelo rigor e pela plasticidade clássica. Quando esteve no Brasil em 2001, ministrou um curso de *Soleá* para amadores e profissionais da área.

Israel Galván (Sevilha, 1973) se situa, por intenção e vocação, na vanguarda do baile sevilhano e flamenco. Combina sua sólida formação clássica no baile de *tablaos*, por experiência familiar e própria, com seu gosto pelas formas de heterodoxia com as vanguardas históricas, literárias e plásticas. Assim adaptou *La metamorfosis* (2000), de Kafka, em uma de suas montagens mais polêmicas. Toda sua arte é uma reflexão sobre a condição humana, a solidão, a marginalidade e a morte. Em seu baile ressoam ecos da barbárie e das atrocidades do século XX. Sua obra *Arena* é também uma reflexão sobre a condição humana e animal (ou sobre a animalidade da condição humana), com referências da grande dança europeia (Nijnsky). O homem e o touro enfrentam seu destino.

Uma figura que merece destaque e comentários é também Félix, El Loco, cujo nome original é Félix Fernández García (Sevilha, 1896–Grã-Bretanha, 1941), protagonista de um dos capítulos mais curiosos da história do Flamenco do século XX. Contratado pela Companhia de Diaguilev para assessorar a Massine em sua interpretação do moinheiro no *ballet El corregidor y la molinera* de Manuel de Falla, o bailaror sofreu, em Londres, durante os ensaios um ataque psicótico que o levou a ser internado num sanatório. Existe uma estória que diz que Félix ficou louco quando supôs que Massine, e não ele, iria ser protagonista do ballet de Falla. Sobre essa estória foram elaboradas várias coreografias flamencas; a mais brilhante, inclusive, foi assinada pelo já citado Javier Latorre para o Ballet Nacional, com o título *El Loco* (2005).

Outro cante e baile que gostaríamos de apontar é o *Martinete*, implantado por Antonio Ruiz Soler (Sevilha, 1921–Madri, 1996). Este bailaor bailou de tudo e muito bem, desde o clássico espanhol até as danças tradicionais vascas, galegas ou castelhanas. Seu repertório incluía os clássicos da música espanhola desde el Padre até Ernesto Halffter, passando por Falla, Granados Albéniz, Turina, Rodrigo etc., alguns dos quais compuseram obras com exclusividade para ele. Trabalhou nos principais templos da dança internacional, desde os Campos Elíseos até o Escala de Milão. Participou de diversos filmes na Espanha e em Hollywood. Como iniciou na infância o seu contato com a dança, podemos dizer que sua trajetória é a do baile flamenco, desde os Cafés Cantantes até seu destaque no Ballet Nacional, do qual foi o primeiro diretor.

O Martinete tem sua origem *en las fraguas* ou *herrerías* (serralherias). É um cante com copla de quatro versos octossílabos, que se considera uma modalidade de toná, como *la carcelera*, diferenciando-se dela tanto pelas letras como por um determinado tipo de melodia, que sempre arremata em tons maiores. Geralmente é um estilo triste e não leva acompanhamento de guitarra, como ocorre com todo grupo das tonás, ainda que, neste caso, se costume cobrir pela percussão de um martelo sobre um *yunque* (instrumento de ferro que serve para trabalhar os metais).

Outro cante e baile, a Seguiriya, é um ritmo que, no seu aspecto literário e em sua denominação, procede da seguiriya castelhana. É um *cante* normalmente composto por quatro versos e que também pode ser executado com três. Sua origem, ainda que incerta, data de antes do século XVIII. Na realidade é um 12/8, em que os silêncios desempenham um papel importante. Seu principal núcleo de criação é em Jerez de la Frontera, de onde são naturais Paco la Luz, Manuel Molina, El Loco Mateo María Borrigo, Juanichi el Manijero ou Joaquín Lacherna. No entanto, é também reconhecido esse cante em Cádiz, com El Mellizo, Enrique el Gordo, Curro Durse, e em Sevilha, com Caganchos, Pelaos, Frasco el Colorao.

A Seguiriya é considerada um dos estilos flamencos mais primitivos, pelo seu forte caráter modal, que compartilha com soleá, tangos e os derivados de cada um destes três cantes matrizes. O acompanhamento de guitarra da seguiriya se realiza sobre o acorde de La maior, o que, no flamenco, se chama “pelo meio” como nas *bulerías*, *tangos* e *tientos*.

Podemos distinguir diversas variantes pessoais, entre as que se incluíram alguns dos grandes criadores do século XIX. Estilos dessa época, muito populares hoje, são os

de Manuel Molina, Paco La Luz, El Loco Mateo, El Fillo, Marrurro, Enrique el Mellizo, e distintas escolas em Cádiz, Los Puertos, Jerez e Triana, individualizando-se todos eles por variações melódicas e por um ritmo mais ou menos pausado, com menor ou maior ligação dos seus terços etc.

Alguns atribuem a criação da Seguiriya a Fillo; outros, a Silvério Franconetti. Ela é um dos cantes básicos do Flamenco, como demonstra sua influência na aparição de outros estilos, assim como sua constante evolução. Foram catalogados mais de quarenta variantes melódicas deste cante. Machado Alvarez (1881) as considerou “delicados poemas de dolor” o que dá fé ao seu conteúdo habitualmente trágico. Na época deste folclorista chamavam-se popularmente *cantes de sentimiento e cantes por to lo jondo*, de onde deriva a expressão *cante jondo*, hoje estendida a outros âmbitos do Flamenco.

Muitos identificam o Flamenco com a Seguiriya, considerada por Manuel de Falla, na ocasião do concurso granadino de 1992, como “um dos cantes andaluzes que mantém mais vivo o velho espírito do cante jondo”, como *los pólos*, *los martinetes* ou *as soleares* que preservam tão altíssimas qualidades que as fazem distinguir-se dentro do grande grupo formado pelos cantes chamados flamencos.

O baile *La Seguiriya* é hoje um dos mais populares do Flamenco. No entanto, dado o caráter sóbrio e solene deste estilo, é evidente que sua origem não tem que ser buscada nos bailes populares e sim em uma estilização coreográfica muito posterior a sua origem musical.

De fato, considera-se Vicente Escudero o criador, em 1942, do baile por seguiriya. Na atualidade a Seguiriya é um baile austero, de acordo com o temperamento artístico de seu criador, muito estilizado e ritual, severo, que alterna suaves marcações com sapateados e as *escobillas* no auge da interpretação.

Passemos agora às Bulerías⁴, cante e baile de essência cigana, cuja origem está fixada na região de Jerez de la Frontera, onde os intérpretes são, na sua maioria, ciganos, o que lhes dá forte expressividade e ritmo. Existem bairros em Jerez onde se praticam as *bulerías*; em Santiago, o estilo é barroco, rítmico e social. Em São Miguel, o estilo é austero, mineral e essencial, conforme define Juan Vergillos (2006).

A bulería tradicional é uma copla de três ou quatro versos octossílabos, ainda que este cante admita todo tipo de métricas e improvisações. É um estilo alegre, ritual,

⁴A procedência etimológica de Bulería poderia estar na palavra burla.

vivo, de ritmo febril e incessante palmeo a contratempo, seguido de gritos e vozes de *jaleo*. Acompanha-se a guitarra de preferência “pelo meio”, ainda que seja um dos estilos mais variáveis do repertório flamenco e que esteja em contínuo processo evolutivo. O mais importante é a interpretação deste estilo, ou seja, a letra ajustada a um compasso exato, o qual requer uma alta dose de virtuosismo, uma vez que serve de modelo às mais variadas improvisações flamencas.

Partindo da hipótese de que *a soleá* procede da ralentalização dos *jaleos*, podemos considerar que a bulería seja a melhor forma contemporânea dos *jaleos*. A denominação das bulerías na literatura flamenca é muito recente. Foi La Nina de los Peines quem introduziu, em princípio do século XX, esta denominação de bulerías. A importância atual da bulería, em Jerez, coincide com a presença do chamado *jaleo jerezano*, muito popular no século XIX, o que dá fé à tradição festiva dessa cidade.

Nas bulerías, como na maioria dos cantos, podemos estabelecer uma geografia, cujo centro seria Jerez e logo Lebrija, Cádiz, Utrera, Sevilha, entre outros. Esse baile permite todo tipo de improvisação, desde os giros impulsivos e flexões, até os saltos na interpretação masculina ou feminina. Dentre os tipos de bulerías podemos distinguir duas variantes: as bulerías para bailar, que representam uma grande variedade de estilos, e as bulerías ao golpe, criadas mais para escutar (e também chamadas bulerías por soleá, palo, que, para alguns estudiosos, é anterior à própria bulería). Muitos atribuem sua criação ao Loco Mateo e à Gloria, que foram considerados os pais das bulerías por soleá, porém os grandes introdutores deste cante foram os sevilhanos Manuel Vallejo e La Nina de los Peines. Não obstante a bulería conte com variadíssimos estilos, como os de Cádiz, em tons maiores, e os de Jerez, em tons modais, há ainda as em tons menores, sendo estas variantes magistralmente interpretadas por La Perla de Cádiz, Terremoto de Jerez e Fernanda de Utrera, respectivamente.

Outro ritmo são as *Guajiras*. *Guajiro* é a palavra espanhola que serve para designar os campesinos brancos de Cuba. É, portanto, um cante de *ida y vuelta* procedente do folclore cubano, com copla de dez versos octossílabos ou décima. Suas letras referem-se sobretudo a Havana e seus habitantes e seu compasso é o mesmo que o da bulería, ainda que com distinta acentuação. É executada sempre sobre tons maiores. Segundo estudiosos, esse cante deveria chamar-se na realidade ponto cubano, pois já existia em Cuba com este nome. Grande parte de sua riqueza melódica se deve a Pepe Marchena. O baile se inicia em Jerez nos teatros de variedades e cafés. É uma mescla da

tradição do bolero, de sedução com a expressividade racial dos ciganos. Os representantes são: La Malena, La Macarrona e Juana Antúnez.

Existem, também, *las cantiñas e las alegrías* sendo a primeira um acompanhamento de guitarra da segunda. As alegrías são o tipo de cantiñas mais ricas e populares, de maneira que sua influência foi estendida a todo o grupo. As alegrías e cantiñas têm o compasso de doze tempos característico da soleá. Tal influência efetivou-se no último terço do século XIX. A partir de então, as cantiñas se converteram em um gênero festivo de flamenco por excelência, para ser desmembradas mais tarde pelas bulerías e pelos tangos. As alegrías tradicionais consistem numa sucessão de coplas de quatro versos octossílabos entre as quais se introduzem certas variações, *juguetillos*, na nomenclatura de Demófilo, ou *estribillos*, na terminologia folclórica mais tradicional, de compasso similar, porém com distinta melodia, copla e execução mais dinâmica. As alegrías em geral e na maioria das cantinas se executam em tons maiores.

O universo temático das alegrías está marcado, em sua grande maioria, pelo nome do estilo e o caráter da cidade: otimismo, graça, bom humor, dinamismo, ousadia com abundantes referências geográficas. Há também alegrías mais sentenciosas e sentimentais. Hoje podemos considerar dois tipos de alegrías: as clássicas, de compasso lento, que conservara Aurélio Sellés de seu maestro Enrique el Mellizo, e um cante mais ligeiro, cujo estilo é considerado como mais próximo da origem deste cante (como ocorre com boa parte dos palos flamencos, as alegrías aparecem associadas ao baile. O baile atual das alegrías costuma classificar-se entre os bailes de *mujer*, relacionado com seu ritmo, que provavelmente procede do baile primitivo dos panadeiros ou, ao menos, incorpora elementos dele. É um estilo dos mais exigentes do Flamenco e caracteriza-se, como os demais bailes de cantinas, por seu harmonioso *braceo*, movimentos ondulatórios, suaves ponteados (giros e movimentos ligeiros de pontas dos pés) mudanças e *escobillas*. O baile é de difícil execução em função dessas *escobillas* muito remarcadas e uma parte sossegada chamada “silêncio”. Nas alegrías se canta o tradicional “tirititrán”, que, segundo Chano Lobato, foi inventado por Ignacio Espeleta durante uma festa em que se esqueceram das letras. Como grandes intérpretes deste gênero, a história deixou Aurélio Sellés, Pericón de Cádiz, Fosforito, La Perla ou Camarón.

O baile gaditano atravessa, na atualidade, uma segunda idade de ouro, que tem em Sara Baras (Cádiz, 1971) sua melhor representação comercial, uma bailaora com estilo espetacular e de força, plena de giros brilhantes e sensuais e que conta com muitos seguidores.

O outro ritmo significativo é a *Caña*, um cante com copla de quatro versos octossílabos que rimam no segundo e no quarto versos. Um baile grande, aparentemente como a *Soleá* se arremata com um *macho* de difícil execução e caracteriza-se pela presença de uns *ayes* no final de muitos cantes. Atualmente é um palo que está resumido ao baile criado por Carmen Amaya nos anos 30. Enquanto nas letras há muito pouca variedade a frase *arsa y viva Ronda* pode oferecer um dado importante sobre procedência. É acompanhado por guitarra com compasso de *soleá por arriba*.

O nome *Caña*, segundo Estébanez Calderón (1847), procede etimologicamente do árabe *gaunnia* (canto) e é considerado, portanto, um canto de origem árabe, do qual procederam os *olés los pólos, las modernas serranas y tonada,s* e que são descritas como melancólicas e tristes, características que dão fé, segundo o autor, a seu primitivismo. Essa é a causa da alta valorização de que goza este estilo, até o ponto de muitos o considerarem a origem de todo o Flamenco, o que não corresponde à realidade. Boa parte dos nomes dos mais primitivos artistas que nos têm chegado até hoje aparecem vinculados a este cante: Tio Luis el de Juliana, El Planeta, El Fillo.

García Matos atribui sua origem a uma canção popular andaluza que levaria esse nome.

Para encerrarmos o estudo dos catorze bailes elencados em função da prática e observação dos mesmos, que confirma serem os mais praticados na atualidade, a *Rumba* é um ritmo praticado principalmente na região de Cádiz e Sevilha. É um cante de origem folclórica, com copla de quatro versos, geralmente hexassílabos. É de procedência hispanoamericana e se popularizou em Andaluzia na época dos espetáculos de variedades, momento em que os cantaores flamencos a adaptavam aos tempos de tangos. Uma das primeiras a gravar a rumba foi La Niña de los Peines. Posteriormente foram surgindo outras duas escolas deste palo, uma em Catalunha (*rumba catalana*) e outra em Madri. Cano Roto e El Pescilla y Peret são os principais representantes deste estilo em Barcelona, enquanto que Manzanita é o mais conhecido rumbeiro da capital da Espanha.

1.2 As cores vermelha e preta

Primeiro, as cores.
Depois, os humanos.
Em geral, é assim que vejo as coisas.
Ou, pelo menos, é o que tento.

Markus Zusak

Tendo em vista que as cores do Flamenco são o vermelho e o preto, assim como as que caracterizam a personagem Carmen, achamos importante investigar como atuam as cores sobre os sentimentos e a razão. Quais são os sentimentos e impressões produzidos ou provocados pelo vermelho e pelo preto?

Não há como negar que as cores carregam grande expressividade, porém não é muito fácil definir os seus significados. Sabemos que a expressividade se vincula à associação e que a claridade intensa e as cores fortes produzem excitação: portanto deve haver algo, no flamenco e no vermelho, que provoca esta reação, tanto em quem o pratica quanto em quem o aprecia.

A distinção entre cores quentes e frias é bastante utilizada por diversos autores, e o que percebemos é que as cores quentes parecem convidar-nos a nos aproximar, enquanto as frias mantêm-nos à distância. Sendo assim, enquanto cores quentes, o vermelho e o preto seriam um dos elementos atraentes do flamenco e de Carmen.

A cor é uma necessidade vital, pois o sentimento de alegria, emulação e força se acham fortalecidos e ampliados por ela. O homem gosta da cor e tem horror do vazio. O Flamenco preenche algo – um vazio existencial que precisa ser completado?

Em *Psicologia Del color*, Eva Heller (2005) define o vermelho como a cor das paixões, do amor ao ódio, e também a cor dos reis, do comunismo, da alegria e do perigo. Percebemos, nas obras estudadas (romance e filmes), a presença das paixões, bem como do perigo da traição, que provoca ódio naquele que foi traído. Nas três, há um encontro apaixonante entre Carmen e Don José e, conforme descreve Mérimée e mostram Saura e Godard, Carmen vestia-se de vermelho e preto.

Ainda sobre o vermelho, é voz corrente que é uma cor excitante porque nos faz lembrar o fogo, o sangue, a ação, a paixão, o perigo, a conquista. É a cor da aproximação e do encontro. Vários autores utilizaram essa cor em suas obras ou a idealizaram para cenário de suas obras. Por ocasião do espetáculo “Noite”, produzido

por nós em 2004, o professor Norberto Stori, que, gentilmente, concordou com a utilização de sua obra *Noturnos* N° 4 como cenário, definiu o vermelho da seguinte forma: “Vermelho é sangue, é vida, quando estancado nas veias é morte, quando se esvai, por isso também é dor! É Flamenco”. Começaremos, portanto, relacionando as paixões com o Flamenco, e este com o vermelho e com as Carmens dos três autores escolhidos.

Greimás (1993), em *Semiótica das Paixões*, afirma que as paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos do sentido muito particulares. Tais paixões, que compreendem desde a ira até a possessão e a exclusividade, embora façam parte de uma categoria universal, são sentidas e expressas, cada uma delas, de uma maneira muito específica.

As definições das paixões no dicionário trazem várias denominações taxionômicas, que constituem grandes classes da vida afetiva. Entre elas: sentimento, inclinação, tendência, emoção, humor, disposição, atitude, temperamento. A complementação do verbete traz ainda locuções adjetivas como “propenso a”, “suscetível de”, sobre as quais falaremos a seguir.

O sentimento é definido como um estado afetivo complexo, estável e durável, ligado a representações. A emoção seria uma reação afetiva, em geral intensa, manifestando-se por diversas perturbações. Por sua vez, inclinação define-se como desejo, como querer constante e característico do indivíduo; quem está “propenso a” é levado por uma tendência natural e permanente. Estas noções podem ser perfeitamente aplicadas às Carmens sob estudo por intermédio da figura de Don José: fica bem evidente a perturbação que Carmen lhe causa, a paixão que o cega e que, nos três casos, culminou em morte. Também a emoção que viveram os amantes, a ponto de, num curto espaço de tempo, ter sido suficiente para provocar uma tragédia.

Quanto ao temperamento de Carmen, é um fator que contribuiu para a paixão se manifestar, bem como o ódio, a revolta e a conseqüente morte.

A atitude, que se define como disposição, propósito, conduta e procedimento, é uma exteriorização marcada pelo comportamento. No caso de Don José, apesar de ser movido pela paixão, ele demonstra, nas três obras, uma atitude fraca ao deixar-se dominar por Carmen e, como se não bastasse, chegar a ponto de matá-la devido a sua possessão – tragédia que ocorre porque não conseguiu atraí-la por muito tempo nem a compreendeu ou sequer conseguiu aceitá-la como era.

Para Descartes (1987) o principal efeito de todas as paixões nos homens é que elas incitam e dispõem a sua alma a querer as coisas para as quais elas lhe preparam os corpos, de sorte que o sentimento de medo incita a fugir, o da audácia, a avançar e assim por diante. É possível perceber que, nas três obras, a audácia das personagens chega ao extremo, porque é movida pela paixão.

Todos os sentimentos que denominaríamos de “paixões” são manifestações expressas com muita intensidade no Flamenco. Este permite expressar os sentimentos mais ocultos ou reprimidos por meio dos movimentos que o corpo é capaz de executar, possibilitando a catarse, que, segundo Aristóteles (1987), possui função de provocar, por meio da paixão, a purgação ou purificação dos sentimentos.

É a identificação com as cenas vistas no palco, ou nos “tablaos”, que permite essa catarse, produzindo efeito de solução ao menos temporária e sensação de alívio. O Flamenco mantém, desde suas raízes ciganas, mescladas com outras culturas, a força e a paixão impregnadas no seu sangue, o que fez sua transmissão, até hoje, se dar através da oralidade. Em articulação com esses sentimentos, o tema trágico está presente em muitas obras desenvolvidas no Flamenco, inclusive na trilogia de Saura, *El amor Brujo*, *Bodas de Sangre* e *Carmen*, que são representadas pelo Flamenco e pelas cores vermelha e preta, acrescentando-se o branco na Boda.

Para Heller (2005), a cor preta representa poder, violência e morte. Os resultados de sua pesquisa mostraram que cores e sentimentos não se combinam de maneira acidental, que suas associações não são questões de gosto, e sim de experiências universais profundamente enraizadas desde a infância em nossa linguagem e em nosso pensamento.

O simbolismo psicológico e a tradição histórica permitem explicar por que isto é assim. A mesma cor atua, em cada ocasião, de maneira diferente. O mesmo vermelho pode resultar num efeito erótico ou brutal, inoportuno ou nobre, conforme o contexto em que estiver. A que se devem efeitos tão particulares?

Algo interessante é que os efeitos das associações cromáticas têm significados semelhantes; por exemplo, a animação e a alegria estão associadas às mesmas cores da atividade e energia. A fidelidade, às mesmas cores da confiança. O efeito da cor está determinado pelo seu contexto. O contexto é o critério para determinar se uma cor resulta agradável ou não. Uma cor pode aparecer em todos os contextos possíveis, na

arte, nos produtos de consumo, na decoração etc. e despertar sentimentos positivos ou negativos.

As cores têm uma linguagem própria, que fala diretamente ao nosso íntimo e às nossas emoções. São exatamente o que nos dizem ser: as claras são joviais, alegres e envolventes; as escuras provocam um certo isolamento, mantêm alguma distância ou barreira. É o caso dos ternos escuros, geralmente usados pelos executivos, que acentuam posições hierárquicas. As cores possuem tonalidades e, no caso do vermelho, existem 105 tons de vermelho, que, unindo-se ao preto, representam o perigo e o proibido.

O vermelho, tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada, o que fica bastante evidente em qualquer diálogo com o Flamenco. Essa agitação, conturbação e aceleração sugeridas pela cor vermelha ganham efeito de sentido maior ainda por conta da sincronia na execução dos movimentos coreográficos. Enfim, força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo: o vermelho evoca tudo isso.

O vermelho médio (como o vermelho-cinabre) consegue atingir a permanência de certos estados intensos da alma. Como uma paixão que queima com regularidade, contém uma força segura de si, que não se deixa facilmente recobrir. O vermelho no Flamenco é o vermelho vivo, forte, quente, cor de sangue.

O vermelho é uma cor ativa e estimulante, que produz impulsividade, avidez, excitabilidade, impulso e desejo. O vermelho favorece também a força de vontade, a conquista, a vitória, a glória e a liderança. É ativo, ofensivo, agressivo, competitivo, sensual, excêntrico, autônomo e móvel. Sua contemplação estimula a ação, a luta, a conquista. Quem aprecia o vermelho é dinâmico, instável e empreendedor. As características acima são fielmente representadas no Flamenco, a ponto de podermos afirmar que o “Flamenco é vermelho”. Vários bailes são representados com a vestimenta dessa cor e geralmente estão associados aos bailes alegres como os tangos ou fortes como as bulerías.

Do amor ao ódio, o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. A experiência dá origem aos símbolos: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto se ruboriza – por timidez, por enamoramento, por vergonha ou raiva. Quando se perde o controle fica-se vermelho. Os corações são pintados de vermelho porque simbolizam o sangue que flui ao coração.

Vermelho é a primeira cor reconhecida pelo homem, portanto é a denominação cromática mais antiga do mundo. Vermelho é a primeira cor que os recém-nascidos podem ver e, quando convidamos alguém a nomear espontaneamente uma cor, mesmo que não seja a sua cor preferida, a primeira palavra que a pessoa diz é “vermelho”, assim como, ao nomearmos espontaneamente uma ferramenta e um instrumento musical, os que vêm primeiro à mente são respectivamente, o martelo e o violino.

O vermelho agrada igualmente homens e mulheres, e é comum, entre os apaixonados, presentear a sua amada com rosas vermelhas, que também se associam ao amor. Aliás, o amor está sempre presente nas coreografias flamencas, seja em forma de paixão, atração ou mágoa e rancor e, além disso, é muito comum o uso da flor vermelha como adereço nas bailarinas.

Vários estudiosos associam o amor ao vermelho e, em segundo lugar, ao rosa; o ódio também é associado ao vermelho e, em segundo lugar, ao preto, símbolo do mal. E, assim, o vermelho do amor se transforma em preto, com o ódio. Podemos ver que, nas três *Carmens* que são nosso objeto de estudo, a narrativa é impulsionada, inicialmente, por uma atração, depois por uma paixão muito grande, representadas ambas pelo vermelho. Já o trágico desfecho é a morte, portanto, o preto.

Percebemos que os dois autores contemporâneos fizeram uma releitura da *Carmen* de Mérimée preservando várias características, entre elas o vermelho e o preto dos trajes da personagem principal. A *Carmen* de Saura, representada pela bailarina Laura Del Sol, veste-se de vermelho e preto (traje flamenco) em várias cenas do filme e a *Carmen* de Godard, representada pela atriz Maruschka Detmers, veste-se também das mesmas cores, embora com traje ora esporte, ora social, devido ao contexto do filme, mas este ícone fica muito claro quanto à predominância destas cores nos seus trajes. Isto nos leva a associar que o vermelho está ligado à força da paixão e, unido ao preto, representa também a traição seguida de morte, quadro este que se repete nas três obras.

Sabemos que os efeitos das cores não são inatos, da mesma maneira que não é inata a linguagem. Mas como as cores se conhecem na infância, uma vez que se aprendem na linguagem, os significados ficam logo interiorizados na idade adulta, parecendo inatos.

O efeito psicológico e simbólico do sangue faz do vermelho a cor dominante em

todos os sentimentos vitalmente positivos. O vermelho é a mais vigorosa das cores, é a cor da força e da vida. Em muitas culturas, o sangue é a morada da alma. Em todas as religiões primitivas eram comuns os sacrifícios com derramamento de sangue. Fogo e sangue existem em todas as culturas, em todos os tempos.

Cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida. As contraditórias características físicas do vermelho deram origem à ambivalência das imagens inspiradas por essa cor, surgindo, entre os alquimistas, a idéia simbólica de dois vermelhos, um noturno, fêmea, possuindo um poder de atração centrípeta, e o outro, diurno, macho, centrífugo.

O vermelho noturno, centrípeta, era visto como a cor do fogo central, que anima o gênero humano e a terra. Estava ligado ao centro, onde se operam a digestão, o amadurecimento, a regeneração do ser ou da obra em elaboração. Era a cor da alma, da libido e do coração. O vermelho diurno, centrífugo, invade o espaço. E tanto para o profano como para o sagrado, torna-se sinônimo de juventude, de saúde, de riqueza e de amor.

O vermelho foi a cor de Dionísio para os pagãos e é a do Amor Divino para os cristãos. Na maioria das lendas européias e asiáticas, o espírito do fogo é sempre representado com roupas vermelhas. É a cor de Marte, dos guerreiros e conquistadores. Era a cor distintiva dos generais romanos e da nobreza patricia, tornando-se a cor dos imperadores. O vermelho chamejante é o símbolo do amor ardente.

No Oriente, o vermelho evoca o calor, a intensidade, a ação, a paixão, sendo a cor dos rajás e das tendências expansivas. No Japão, é o símbolo da sinceridade e da felicidade. De acordo com certas escolas xintoístas, o vermelho designa o Sul, a harmonia e a prosperidade. O arroz vermelho é usado como voto de êxito e de felicidade em aniversários e outras datas festivas.

No Ocidente, a partir da comuna de Paris, o vermelho passou a simbolizar a revolução proletária e é atualmente identificado como símbolo ideológico.

Em todos os países do mundo, o vermelho significa perigo e sinal fechado para o trânsito. Por sua capacidade de penetrar mais profundamente a neblina e a escuridão do que as outras cores, ele é usado como luz de alarme, nas torres elevadas, em cima dos edifícios, proas de embarcações etc. É a cor da pedra dos anéis de grau dos

advogados, por evocar os litígios às vezes sangrentos que estes têm de estudar, acusar, defender e julgar.

Valoriza a pele das pessoas morenas, principalmente a das que têm cabelos negros. Na decoração de interiores, sua melhor utilização é nos pisos, tapetes e passadeiras. Devido à agressividade, somente é usado nas paredes em casos especiais, quando se deseja dar um toque de violência e alarde ao ambiente. Por essa razão, é empregado quase que exclusivamente no teto e paredes interiores de lojas, casas comerciais e de espetáculos. Sendo estimulante, agressivo e dinâmico por excelência, é largamente utilizado nas decorações festivas e torneios esportivos. Nos jogos de cartas, é a cor das copas e dos ouros.

Em linguagem corrente, o vermelho é também chamado encarnado e rubro. Como a maioria das cores, ele recebeu na Antiguidade vários nomes relativos aos elementos naturais que tinham a mesma coloração. Sua mais antiga denominação conhecida é rubi, devido à semelhança com a pedra preciosa que tem esse nome (alumina cristalizada – do baixo latim *rubinus*).

No horóscopo, o rubi é a pedra do mês de julho, em heráldica, o esmalte *gueules* (vermelho) é representado convencionalmente por traços verticais nas gravuras em preto e branco, significando valentia, magnanimidade, ousadia, alegria, generosidade, honra, vitória, crueldade e cólera.

Os portugueses trouxeram para cá a mística do vermelho, que lhes teria sido comunicada pelos mouros e negros da África. Conforme diz Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (1978), “Vermelho deve ser o teto das casas para proteger quem mora debaixo dele”. “É a cor que pintam os barcos de pesca, os quadros populares dos milagres e das alminhas”.

O vermelho é uma cor de felicidade especialmente popular na China: como nos restaurantes com frequência se celebram eventos felizes e na maioria dos restaurantes chineses há a presença da cor vermelha. Para a festa do Ano Novo chinês, que coincide com o nosso Natal, se colocam cartazes vermelhos onde estão escritos, em letras douradas, os desejos de felicidade para o Ano Novo. As crianças são presenteadas com dinheiro em sacos vermelhos. Nos países ocidentais, São Nicolau reparte os presentes pequenos e Papai Noel, os grandes e ambos se vestem de vermelho. As mulheres hindus levam vestidos vermelhos em seu casamento. O vermelho é a cor sagrada de Lakshmi, a deusa indiana da beleza e da riqueza.

Quando vemos marcado com vermelho um dia do calendário, supomos que será um dia afortunado. O vermelho é, em geral, a cor dos extrovertidos e não pode ficar em segundo plano.

A cantora Madonna usa, no videoclipe intitulado *Material girl*, um vestido vermelho luminoso, e o musical trata de uma mulher interessada em coisas materiais, como jóias e dinheiro. Nenhuma outra cor é tão materialista. O vermelho é associado também à nobreza.

“El Gotha”, o livro da nobreza, em que figuram todos os nobres, se encontra tradicionalmente encadernado em vermelho, e, na Inglaterra, o calendário da nobreza se chama “The Red Book”.

No simbolismo dos semáforos interiorizados por todo o mundo, o sinal vermelho significa “Alto!”, “Perigo!” Os freios de emergência e os botões de alarme são vermelhos. Os sinais de proibição têm, internacionalmente, dois elementos comuns: uma margem vermelha e a forma arredondada.

Todo estudante sabe que a cor das correções é o vermelho. Quando o saldo do banco está negativo, dizemos que está no vermelho, portanto é uma cor que requer atenção.

O intuito de pesquisar as diversas relações do vermelho nas diferentes áreas foi o de podermos constatar a sua importância nas associações e interpretações que pretendemos fazer na ocasião do espetáculo que concluirá esta pesquisa.

Passemos agora a falar do preto.

É a cor do poder, da violência e da morte. É também a cor da negação e da elegância. O preto estabelece a diferença entre o bem e o mal, o dia e a noite. Todos os sentimentos negativos estão associados à cor preta.

O preto é a cor da individualidade, e esta característica, além de representar a morte, é a sua relação mais próxima do Flamenco, visto que a atuação dos bailarinos é sempre única, pessoal e especial. De fato, esta é individualizada, os movimentos de cada bailarino são únicos e jamais se confundem com os movimentos dos demais.

O Flamenco possui uma característica de individualidade que se traduz em oportunidade para os bailarinos traçarem seus movimentos de forma autêntica, nunca igual à de outro bailarino, pois a energia que emana do interior de cada um jamais será igual à que emana de outro - como Carmen, diferente de muitas mulheres, e, ao mesmo tempo, atraente e provocadora de tragédia.

A cor preta faz referência ao proibido, e termos comuns como: dinheiro negro, mercado negro se referem a todas as organizações secretas que são contra a lei. Quanto ao fator proibido, o Flamenco trata de questões proibidas, como o triângulo amoroso, que provoca intermináveis discussões, ofensas, manifestações de ciúmes, brigas e morte. Trata de paixões não correspondidas, traição seguida de morte, ódio, decepção, sentimentos estes carregados de muita emoção e podemos observar essas características nas três obras estudadas.

Procuramos estudar diversos autores estudiosos das cores, para podermos nos aproximar o máximo possível das definições e do significado das cores vermelha e preta além de traçar um panorama das outras cores para um maior entendimento. Segundo Modesto Farina, as sensações cromáticas associadas ao vermelho são:

Associação material: rubi, cereja, guerra, lugar, sinal de parada, perigo, vida, sol, fogo, chama, sangue, combate, lábios, mulher, feridas, rochas vermelhas, conquista, masculinidade.

Associação afetiva: dinamismo, força, baixeza, energia, revolta, movimento, barbarismo, coragem, furor, esplendor, intensidade, paixão, vulgaridade, poderio, vigor, glória, calor, violência, dureza, excitação, ira, interdição, emoção, ação, agressividade, alegria comunicativa, extroversão (FARINA, 1990, p. 113).

Podemos afirmar que praticamente todas essas características estão presentes em Carmen: o dinamismo é constante nas suas atitudes, a força interior demonstrada pela convicção em sua liberdade se manifesta durante todo o tempo em que a história é narrada, a baixeza poderia ser interpretada pelo desprezo, com que descarta os homens; a energia é um elemento que aparece no seu comportamento ao lidar com a vida e os amores; a revolta fica clara quando alguém tenta tolher a sua liberdade; Carmen é, enfim, puro movimento, uma mulher dotada de muita coragem, furor, esplendor, que ama com intensidade, vulgaridade, poderio, vigor, calor e que, com a extroversão oriunda de sua excitação, alegria comunicativa e emoção, é capaz de enlouquecer os homens e provocar admiração nas mulheres. Assim é Carmen com seu vermelho!

Farina (1990) define o vermelho também por meio do latim *vermiculus* (verme, inseto a cochonilha). Desta se extrai uma substância escarlata, o carmim, e chamamos a cor de carmesim a partir do termo árabe “qirmezi” (vermelho bem vivo ou escarlata). Simboliza uma cor de aproximação, de encontro.

As cores enfatizam ou atenuam, alegram ou entristecem, engrandecem ou apequenam. Sua utilização judiciosa pelo comunicador contribui para aumentar o

impacto e a recordação da mensagem, aguça a sensibilidade e cria, enfim, o clima mais propício à tarefa de informar, emocionar e persuadir, como objetivos precípuos de todas as formas de comunicação.

Se abirmos conscientemente os olhos ao mundo que nos rodeia, veremos que vivemos mergulhados num cromatismo intenso. O azul do céu, o verde das folhas, o colorido deslumbrante das flores, os diversos tons das águas do mar e a natureza toda impõem suavemente o império da cor.

O amarelo, o branco, o vermelho e o azul parecem ter sido as cores preferenciais na Antiguidade. Só mais tarde os gregos acrescentaram o preto, especialmente utilizado na arquitetura da época.

Nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão que está ligada aos valores sensuais e espirituais.

Entre os pintores cujas figuras valorizavam a forma e a cor encontra-se Giotto (1266-1337), que pintava personagens e objetos em sua cor ambiental. A cor tinha se tornado um meio para caracterizar as coisas naturais.

O Barroco conferiu à cor um caráter dinâmico, enquanto que o Romantismo procurou as cores espirituais das paisagens. Por sua vez, o Impressionismo representou uma verdadeira revolução cromática na pintura.

Segundo alguns especialistas, o problema estético das cores existe de acordo com três pontos de vista: óptico-sensível (impressivo), psíquico (expressivo) e intelectual-simbólico (estrutural). Nosso trabalho pretende focar os conteúdos expressivos presentes no discurso da dança flamenca. A utilização simbólica das cores está presente em todas as civilizações baseadas numa ordem mística ou religiosa.

É evidente que, na força comunicativa da imagem, o que predomina é o impacto exercido pela cor. Nem a captação instantânea da forma do objeto pode produzir o impacto emocional que nos é proporcionado pela cor.

Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem que comunique uma idéia. Sobre a emoção provocada pelas cores representantes do Flamenco é que trabalharemos a representação da personagem Carmen na produção do espetáculo. Observamos que Carmen impressiona, expressa e constrói um significado

de mulher fatal, apaixonante e apaixonada e que despertou tantos admiradores, a ponto de se produzirem inúmeras adaptações cinematográficas da obra original. Relacionando ainda as cores com outras definições, temos Kandinsky, que afirma que a cor exerce uma influência direta: “A cor é o toque, o olho, o martelo que faz vibrar a alma, o instrumento de mil cordas” (2000, p. 12).

Na realidade, a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais. Não obstante, ela possui uma sintaxe que pode ser transmitida, ensinada. Seu domínio abre imensas possibilidades aos que se dedicam ao estudo dos inúmeros processos de comunicação visual.

Essa síntese rege os elementos que constituem a mensagem plástica: a cor possui, como a luz, o movimento, o peso, o equilíbrio e o espaço, leis que definem a sua utilização.

Sabemos que seu valor de expressividade a torna um elemento importante na transmissão de idéias. Toda cor possui uma ação móvel. As distâncias visuais tornam-se relativas. Uma parede preta parece aproximar-se. De fato, a cor é uma força poderosa. Ela age de acordo com uma espécie de lei, pois não podemos negar que, do ponto de vista sensorial, as cores recuam ou avançam.

O próprio volume de um objeto pode ser alterado pelo uso da cor. Uma superfície branca parece sempre maior, pois a luz que reflete lhe confere amplitude. As cores escuras, ao contrário, diminuem o espaço. Vale lembrar que o caráter intimista do Flamenco exige um ambiente escuro, quase na penumbra, como suporte para as apresentações.

É inegável que toda cor tem um espaço que lhe é próprio, mas é também inegável que esse espaço faz parte da cor, de acordo com as concepções culturais que o fundamentam.

O uso da cor é, hoje, um dos maiores instrumentos nas mãos dos publicitários, que se valem, sobretudo, de seu poder sobre a emotividade humana. Além disso, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente.

São muitos os autores que se utilizam dos efeitos figurativos das cores.

Para exemplificarmos, trouxemos alguns trechos do livro *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak (2007) no qual a cor se faz presente praticamente em toda a narrativa.

Alguns exemplos do Prólogo:

Sim, era branco. (p.13) [...]
 Era como se o globo inteiro estivesse vestido de neve (p.16) [...]
 Depois vem uma assinatura preta [...] Foi no momento mais escuro [...] (p.17)
 [...]
 Sim, agora o céu era de um vermelho devastador [...].
 A cidadezinha além fora rasgada com violência. (p. 23)
 Aquele céu vermelho [...] (p. 26)
 Em algum lugar, em toda aquela neve [...]
 Cada metade luzia e pulsava sob a imensa branquidão.

E assim, além dos efeitos sensoriais e estéticos trazidos pelos nomes de pessoas e lugares, as cores percorrem toda a narrativa, produzindo o efeito de ancoragem.

O valor da expressividade das cores torna-as um elemento importante na transmissão de idéias e, sendo assim, podemos utilizá-las intencionalmente, o que constatamos estar ligado às cores do Flamenco (vermelho e preto).

Os costumes também são fatores que intervêm nas escolhas das cores. Por exemplo, em determinadas culturas, é hábito diferenciar, através da cor, as vestes das mulheres mais idosas das usadas pelas mais jovens. O mesmo se pode observar na diferenciação dos sexos. Nesse caso, podemos observar as mudanças ocorridas nos últimos anos e chegar à conclusão de que, na atual cultura ocidental, a diferença entre os sexos tende a desaparecer dos hábitos sociais e um dos fatores pelos quais podemos assinalar a mudança é a invasão de cores na roupa masculina, o que há pouco tempo se reservava às roupas femininas.

Derivando de hábitos sociais estabelecidos durante longo espaço de tempo, fixam-se atitudes psicológicas que orientam inconscientemente inclinações individuais.

No seguinte quadro de significados conotativos, Modesto Farina (1990) nos dá uma idéia de alguns significados estabelecidos:

SENSAÇÕES VISUAIS	OBJETO	SIGNIFICADO
Branco	Vestido de Noiva	Pureza
Preto	Noite	Negatividade
Cinza	Manchas imprecisas	Tristeza, coisas amorfas

Vermelho	Sangue	Calor, dinamismo, ação, excitação
Rosa	Enxoval de bebê (menina).	Graça, ternura
Azul	Enxoval de bebê (menino)	Pureza, fé, honradez

Essas são convenções culturais que encontramos em diversas situações associadas ao cotidiano. É comum também ouvirmos expressões como: “A coisa ficou preta”; “Ele ficou vermelho de raiva” e, por estarem relacionadas às cores do Flamenco, vemos que a relação do preto com o perigo e o mal e a do vermelho com a cólera e a raiva são bastante frequentes e, geralmente, são essas as expressões trazidas no Flamenco.

Sua contribuição talvez seja a de provocar a catarse... Pois algumas experiências psicológicas têm provado que há uma reação física do indivíduo diante da cor. Entretanto esse é ainda um vasto campo a ser explorado.

Léger (1989) foi o artista plástico que mais conscientemente usou a cor, pois não só produziu obras que revolucionaram os conceitos plásticos da época, como também os teorizou em seu livro *As funções da pintura*. Diversas vezes em sua obra, ele ressalta a influência que a cor pode exercer sobre o organismo humano.

Afirma Luscher (1970) que experiências têm provado ser o vermelho puro excitante. Quando as pessoas são obrigadas a olhar por um determinado tempo para essa cor, há uma estimulação em todo o sistema nervoso: há uma elevação da pressão arterial e nota-se que o ritmo cardíaco se altera. Segundo ele, o vermelho puro atua diretamente sobre o ramo simpático do sistema neurovegetativo.

O mesmo autor afirma também que fitar o azul puro produz efeito exatamente contrário: o ritmo cardíaco e a respiração diminuem. Daí sua conclusão de que o azul é psicologicamente calmante e atua principalmente através do ramo parassimpático do sistema neurovegetativo.

A verdade é que todas as experiências comprovam a validade do uso da cor na terapia ou a importância de não usar determinadas cores quando desejamos evitar certos efeitos psíquicos ou fisiológicos. Por exemplo, recomenda-se não pintar de branco o teto do quarto onde um doente tenha de permanecer por muito tempo. Como o branco reflete intensamente a luz, pode ocorrer o fenômeno de ofuscamento, que tem a

propriedade de ocasionar no doente uma sensação de cansaço e de peso na cabeça, considerando-se o fato de ele, na maior parte das vezes, ser obrigado a repousar de costas e, inevitavelmente, fixar os olhos no teto. O cansaço (que parecia ilógico para um indivíduo em repouso) encontra assim uma explicação.

O uso do azul no forro, em substituição ao branco e que confere ao paciente uma sensação de calma, tranquilidade e bem estar, vem corroborar a opinião de Luscher sobre as reações corporais do indivíduo a determinadas cores, e a de Léger (1989, p. 111), que já dizia:

[...] o hospital policromo, a cura pelas cores, um domínio desconhecido que começa a apaixonar os jovens médicos. Salas repousantes, verdes e azuis para os nervosos, outras vermelhas e amarelas para os deprimidos e anêmicos [...] e a influência da luz-cor agiu sobre eles.

Numerosos psicólogos aliam seu trabalho a ateliês artísticos, tentando descarregar as tensões do indivíduo pela catarse que a prática artística oferece.

Realmente, por sua expressividade, a cor tem a capacidade de, mais que qualquer outro elemento, liberar as reservas criativas do indivíduo. Essa liberação é fator decisivo na autoafirmação e autoaceitação, que, em última análise, é o que visa o terapeuta. Na ludoterapia, terapia pelos brinquedos, por exemplo, a cor tem papel relevante.

Há mais ou menos cem anos é que a humanidade começou a usar a cor com a intensidade com que faz hoje. O número de corantes e pigmentos conhecidos antes do século XIX era muito reduzido. Tinham origem orgânica e custavam muito. Só os indivíduos com mais recursos podiam usá-los.

Já vimos que a reação do indivíduo à cor é uma maneira particular e subjetiva e relacionada a vários fatores. Entretanto os psicólogos estão de comum acordo quando atribuem certos significados a determinadas cores que são básicas para qualquer indivíduo que viva dentro da nossa cultura.

As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando o indivíduo a gostar ou não de algo, a negar ou afirmar, a se abster ou a agir. Muitas preferências quanto às cores se baseiam em associações ou experiências agradáveis tidas no passado e, portanto, torna-se difícil mudá-las.

Desde a Antiguidade, o homem tem dado um significado psicológico às cores e, a rigor, não tem havido diferença interpretativa no decorrer dos tempos. Simplesmente,

a ciência conta hoje com métodos, processos e equipamentos especializados para comprovar como o homem vive de acordo com a natureza. A ciência experimental permitiu determinar fatos, formular hipóteses e teorias, solucionar problemas atribuídos à natureza humana, seja no seu aspecto psíquico, seja no fisiológico.

As cores fazem parte da vida do homem porque são vibrações do cosmo que penetram em seu cérebro, para continuar vibrando e impressionando sua psique, para dar um som e um colorido ao pensamento e às coisas que o rodeiam; enfim, para dar sabor à vida, ao ambiente. É uma dádiva que lhe oferece a natureza na sua existência terrena.

Diz Theodorus Van Kolck (1971) que a psicologia se interessa atualmente pelo substrato do símbolo, ou seja, a vivência da cor, o que a cor desperta no indivíduo. Refere-se ao que está menos sujeito à socialização e às interferências tradicionais, estéticas e culturais. Interessa-se, ainda, pela vivência afetivo-emocional, por aquilo que deu origem ao símbolo e pela fonte energética de que o símbolo é uma função.

Devemos a Goethe (1993) a iniciativa de introduzir a cor no campo dos valores simbólicos. O professor Van Kolck afirma que, a partir desses estudos, a psicologia passa a “se ocupar das relações entre a personalidade e a cor como estímulo afetivo” e cita os estudos de Furrer (1953), Roschach (1946), Graves (1952), Hervner (1935), Lewinsky (1938), Alschuler (1943), Schachtel (1943), Bricks (1944), Kouwer (1949) e muitos outros, além dos novos testes que se baseiam na interpretação das cores, como, por exemplo, o teste de Luscher e as pirâmides coloridas de Pfister (1951).

Segundo Van Kolck (1972), são dois os pólos visados: o eu e o mundo externo. Ele cita Kouwer (1949), que chega a afirmar que a “cor é como um elemento base na interação eu-mundo” e enumera vários autores que empregaram o estímulo cromático como elemento diagnóstico para chegar a vários “tipos perceptivos”. Entre eles, Jung (1947), que divide os grupos psicológicos em dois, conforme a predominância dos fatores de introversão e extroversão, conferindo ao tipo pensador, o azul; ao sensitivo, o verde; ao sentimental, o vermelho; e ao intuitivo, o amarelo. E Luscher, que propõe uma tipologia baseada na combinação de dois elementos básicos do comportamento: a atividade e a passividade, a autonomia e a heteronomia. Daí resultam quatro tipos psicológicos: os que se inclinam à cor azul, (os heterônomos passivos), os que tendem

ao vermelho (os autônomos ativos), os que apreciam o verde (os autônomos passivos) e os que sofrem a influência do amarelo ativos (os heterônomos ativos).

Van Kolck cita também Rickers Ovsiankina, que havia chegado à conclusão de que os sujeitos que preferem as cores quentes se caracterizam por uma relação muito íntima com o mundo percebido; são receptivos e abrem-se facilmente às influências exteriores. Possuem calor humano, sugestionam-se facilmente, são afetivos e o que caracteriza suas funções mentais é a rapidez. Nas relações sujeito-objeto, a aceitação cai no objeto. Os indivíduos que se inclinam às cores frias nunca se adaptam espontaneamente ao ambiente, possuem sempre uma atitude de distância em relação ao mundo.

Emocionalmente são frios e reservados; no relacionamento sujeito-objeto a ênfase recai sobre o sujeito.

Os testes aplicados com essa finalidade pressupõem uma determinação dos melhores estímulos e dos comportamentos julgados mais reveladores. Normalmente, os estímulos escolhidos são os que correspondem a uma necessidade que o indivíduo tem de investir nos seus afetos específicos. Segundo Van Kolck, os testes de cores em geral se fundamentam nesse princípio, e ele considera que o mais difundido no Brasil é o teste de cores de Max Pfister.

QUADRO DOS RESULTADOS SOBRE ASSOCIAÇÕES COM CORES

Déribéré		Klein		Saburo Ohba	
Associação material	Associação afetiva	Associação material	Associação afetiva	Associação material	Associação afetiva
Vermelho					
Sangue	Paixão	Guerra	Delação	Sangue	Paixão
Fogo	Ardor	Sangue	Paixão	Chama	Perigo
Guerra	Bravura	Fogo	Energia	Sol	Revolta
Combate	Glória	Cerimônia	Baixeza	Perigo	Furor
Papoula	Violência	Papoula	Barbarismo	Guerra	Agitação
Rubi	Proibição	Chifre	Revolta	Fogo	Luta

Cereja	Excitação	Trombeta	Alerta	Mulher	Intensidade
			Sonho	Néon	Vulgaridade
					Alerta
					Bravura

Luscher, conhecido por sua obra *The Colours Test* (1970), porém muito mais conhecido na Europa (especificamente na Alemanha) por seu assessoramento à indústria, fundamenta seu processo psicológico para o estudo do ser humano em um teste com as seguintes sensações cromáticas e acromáticas: azul, verde, vermelho, violeta, marrom, preto e cinza.

O vermelho manifesta intensidade de vida e, em muitos casos, liderança. É impulso, avidez e força de vontade (em oposição ao verde, que é a elasticidade da vontade). O cinza é uma sensação acromática que parece dividir o mundo do indivíduo em termos de compensação. Ele não quer envolvimento e gosta de isolamento. O azul indica calma total; psicologicamente é o contentamento requisito prévio para a empatia, para a experiência estética e a consciência meditativa. O violeta tenta unificar a conquista impulsiva do vermelho com a entrega delicada do azul. Pode significar união íntima ou erótica. O verde é a cor escolhida em primeiro lugar pelas pessoas que desejam impressionar ou possuem teimosia. O marrom parece fazer que o ser humano se sinta sensual, sensitivo, destituído de perspectivas. O preto, o cinza e o marrom indicam, na maioria dos casos, uma atitude negativa perante a vida. Preferir o preto parece indicar revolta do indivíduo contra o destino.

Gostaríamos de acrescentar a definição da cor branca definida por Kandinsky (2000, p. 95-96):

O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas.

O branco soa como uma pausa que possui um valor interessante no Flamenco. As pausas dizem o que a fala poderia dizer traduzindo suspense, expectativa e a própria paixão que pode ser identificada num suspiro representado por um dançarino flamenco e

que, nas apresentações coreográficas da trilogia de Saura, consegue-se perceber claramente em várias encenações.

Como nosso trabalho pretende valorizar as relações dos sentimentos e emoções associados às cores, é importante ressaltar também que o branco possui um sentido físico observado nos estudos sobre as cores que é a chamada cólera branca, que paralisa o agredido, como também a cólera vermelha, que desencadeia um efeito de hostilidade e agressividade, que pode ser considerado positivo quando contribui para a conservação do indivíduo ou do grupo.

Como nosso objetivo é relacionar o vermelho e o preto ao Flamenco priorizaremos essa duas cores relacionando-as a sua representatividade. Sobre isso Kandinsky (1990) tem uma afirmação interessante: “O efeito sensorial da cor é de curta duração e de pouca importância. O que conta é a ressonância espiritual, a ação direta da cor sobre a alma”.

Esse é o sentido que buscamos: a ressonância provocada pelo Flamenco aliado ao vermelho e ao preto, pois todo estímulo externo evoca uma reação interna.

Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa.

Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. Essas informações podem ser muito bem transmitidas por meio da dança flamenca. A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. Além do significado cromático, cada um de nós tem suas preferências pessoais por cores específicas, bem como pela modalidade de dança escolhida, o tipo de roupa e muitos outros objetos e, refletindo sobre isso ou não, o fato é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que

optamos por uma determinada cor. Em função disso, optamos pelo Flamenco, pelo vermelho, por *Carmen* de Mérimée, Saura e Godard.

CAPÍTULO II - A GESTUALIDADE COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE DA DANÇA FLAMENCA

2.1. O gesto, a expressão e o Flamenco

O Flamenco é dotado de uma expressividade forte e trabalha com a gestualidade no seu mais amplo aspecto. A expressão facial e a corporal são coordenadas de maneira que o dançarino expresse, por meio do corpo, o que o ator diria em palavras. Para dar conta dos efeitos de sentido que esta dança exprime, precisamos antes recorrer aos vários autores que escreveram sobre a importância da gestualidade em geral e que contribuíram para a análise dos movimentos nas mais variadas situações da vida cotidiana. Alguns deles consideraram a interpretação dos gestos como um elemento fundamental na compreensão das relações interpessoais.

Por exemplo, Pierre Guiraud, em seu livro *A Linguagem do Corpo* (1986), mostra como a atitude corporal é capaz de traduzir diferentes emoções, seja por traços implícitos, seja por traços explícitos, estando a pessoa parada ou em movimento. Por exemplo, tremer de medo, ruborizar-se de vergonha, cruzar os braços como formas de proteção, estão entre os comportamentos perfeitamente identificáveis através da linguagem corporal.

Segundo ele, a inteligência, a vontade e a sensibilidade são chamadas faculdades da alma por possuírem um poder especial para realizar determinadas ações. Essas faculdades têm sua origem no corpo e cada uma delas está localizada numa parte de determinada região: a inteligência, na cabeça; a sensibilidade, no peito, e a vontade, no ventre. O olho representa o centro da vida intelectual; o coração, o centro da vida afetiva e o baixo ventre, a vida instintiva.

Pierre Weil e Roland Tompakow (1975), definiram, em *O Corpo Fala*, esses três elementos (olho, coração e baixo ventre) como “águia, leão e boi”, cujo sentido é o mesmo citado acima. Conhecer, atuar ou, precisamente, observar, perceber e desejar, ter o poder de movimentar-se e resistir a estas faculdades combinadas convertem o homem em um ser animal, intelectual e moral. Podemos dizer que o corpo fala, na

medida em que nos informa sobre a identidade, os sentimentos, a personalidade e o caráter das pessoas, entre outras coisas.

Por meio da observação, poderemos captar as contradições que as posturas demonstram sempre que a fala não condiz com o comportamento apresentado por uma determinada pessoa. Pela aparência, deixamos, muitas vezes, transparecer o que se passa no nosso íntimo e que pretendíamos esconder.

Aqui, chamaremos a atenção para o que diz Gaiarsa (1984):

As pessoas têm controle precaríssimo das suas expressões não-verbais. Quase ninguém percebe os movimentos que faz nem as expressões que tem na face. Ninguém acha importante conhecer o próprio rosto e ninguém se dá conta da importância destas coisas. Mas para o outro, nossa face é sempre muito importante! É para ela que ele olha o tempo todo.

Podemos dizer que o rosto é o espelho da alma e, portanto, se o corpo fala, é por meio de uma linguagem composta por um sistema de signos que se constituem a partir de combinações lógicas e possivelmente formais de um pequeno número de elementos derivados das regras da sociedade na qual este corpo está inserido.

O signo é um meio a serviço de uma vontade, isto é, ele é intencional e é a base do sistema comunicativo. E como teatro é comunicação, pensemos na interação com a platéia, que, direta ou indiretamente, se faz através do espetáculo.

O simples fato de que o teatro pressupõe um auditório, uma platéia e uma representação parece caracterizar um sistema comunicacional com a presença do remetente ou destinador, de uma mensagem (por mais ambígua que possa ser), de um destinatário que vai recebê-la de acordo com seu léxico particular. Conseqüentemente, o gesto, enquanto um dos elementos constitutivos da representação teatral e enquanto parte de um sistema comunicacional mais amplo, tem por função ser um signo.

O gesto enquanto signo envolve postura e movimento. A postura caracteriza-se por ser estática e global, pois não há posturas de partes e sim postura do corpo. É a base sobre a qual vão aparecer os gestos e os movimentos. Partindo de uma determinada postura, certos gestos serão possíveis e outros não.

Contrapondo-se à estaticidade da postura num dado instante, encontramos o dinamismo do movimento fisiológico, que é excluído da categoria gesto. Gestos, portanto, são movimentos voluntários que comportam um significado, um ritmo e um tempo próprios e que fazem parte de um contexto.

O espetáculo teatral é um todo organizado a partir de um ponto de vista particular. Todos os elementos que entram no espetáculo, portanto, devem concorrer para a reiteração do ponto de vista escolhido para a encenação. Assim sendo, a partir do conhecimento desta classificação, que coloca em evidência as possibilidades funcionais do gesto, é possível usar este meio de expressão e de comunicação de uma maneira eficaz, objetiva e não somente intuitiva.

O espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais – ator, texto e público. O texto tem sido tradicionalmente, sobretudo no teatro dramático de base literária, uma pré-condição, um dado prévio provido pela literatura, de qualquer realização de um “teatro” em cena.

A segunda relação importante no espetáculo é a do ator com o público. Fundada na presença física de ambos, emissor e destinatário, gera a especificidade da comunicação teatral, que é a da informação “quente”, ao vivo, num comércio direto, corpóreo e sensível entre a veiculação e a captação. Em consequência, a platéia, longe de ser receptora passiva, exerce, necessariamente, um efeito sobre o resultado do desempenho, realimentando-o de alguma maneira no ato de captação, segundo uma escala variável do que se chama participação – a qual depende, naturalmente, do tipo de envolvimento solicitado e da resposta que lhe é dada – e enriquecendo ou mesmo empobrecendo o produto cênico final e a própria linguagem em que é apresentado.

O teatro, por si só, enquanto arte, já implica, como princípio e como regra de sua produção, que todo elemento colocado em sua moldura adquire imediatamente um *caráter simbólico* em relação a si mesmo ou àquilo a que se refere. Assim, uma cadeira qualquer, desde que situada no palco, será a cadeira daquela peça ou cena determinada, revestindo-se o móvel real de seu “papel” no universo fictício em exposição. Do mesmo modo, todo gesto esboçado nesse contexto e a seu serviço perderá sempre o caráter sintomático com que geralmente a expressão gestual se apresenta no cotidiano e que pode mesmo estar intimamente associado ao gesto feito em cena. Ora, na proporção em que o gesto está ligado ao corpo do ator e é, ao lado da palavra, uma das principais vias pelas quais se concretiza a metamorfose deste em personagem e, por seu intermédio, de tudo o que está no palco, em atualidade dramática e *gestus* teatral, podemos afirmar que ele é uma das grandes fontes geradoras de signos no teatro. E, por sua natureza, não se trata apenas de signos icônicos, que resultam pronta e

organicamente da ação atoral. Combinando com outros elementos ou representando-os, o gesto assumirá características das mais diversas, simbólicas, icônicas, indiciais etc.

Pensemos agora no que poderá estar contido em cada gesto, em se tratando de Flamenco e de Carmen. Sabemos que as emoções estão sempre presentes nas representações flamencas, manifestando-se por meio de gestos, gritos, mímicas, que nos permitem observá-las e identificá-las. A dança flamenca funciona como tradução plástica do ritmo, além de ser uma conversão do ritmo sonoro em realidade plástica, visual, e as circunvoluções do corpo dão forma visível a esse ritmo.

A dança é visual, gestual e sonora, pois ela dá corpo à lógica da sonoridade, mesmo se não vier acompanhada de música. *Carmen*, de Saura, traz para o palco todo seu comportamento irreverente por meio de sua expressão corporal, comprovando que o corpo fala e esta é uma linguagem direta, que toca, transmite e ensina muitas coisas.

A dança liga o corpo ao mundo das possibilidades. Podem-se experimentar diversos movimentos e expressões por meio da dança. Se a dança faz esquecer o corpo, a “expressão corporal” impõe o movimento como meio de expressar-se, reencontrando-se a si mesmo. É o utilizar-se do corpo como linguagem que obriga à objetivação de si para mostrar aos outros “que se está bem dentro do próprio corpo”.

O corpo dançante revela o poder das linguagens não-verbais. Se ele pode ser objeto de uma descrição, sua ironia afasta algum “peso das palavras”; ela vem do não-verbal, da gestualidade que exacerba a imitação do sentido, ridicularizando a objetividade da obra no ato da interpretação.

Se não há mais nada a dizer ou a fazer, a dança é o último desafio lançado ao impossível. O que Nietzsche (1886) chamava de “leveza do ser”, o corpo dançante o exprime sem reservas neste instante de ruptura do silêncio das trevas. Para além de toda idealização da beleza, seu movimento elimina a fealdade e a críspação. Quer os gestos sejam desajeitados ou bem controlados, isso pouco importa, o corpo dançante entrega-se como abertura ao mundo por meio da recusa dos critérios determinantes dos modelos da representação. A dança coloca o outro em situação de negação de suas próprias maneiras de representar o corpo, rompendo a relação especular que está na origem do espetáculo. Mesmo que falemos de “espetáculo de dança”, o corpo dançante recusa a apresentação espetacular do corpo, expondo ao mundo as manifestações ou a propagação dos movimentos corporais.

Querendo ou não, o corpo dançante nos faz dançar, mesmo que permaneçamos imóveis. A “leveza do ser” é contagiosa e sua expressão, mesmo que pareça individualizada, fica de imediata “coletiva” e contagiante quando provoca no público uma reação, tal como podemos observar nos espetáculos flamencos.

Todo artista aspira a ser lido e todo espetáculo aguarda seu público. Não existe nenhum autor que deseje ser ilegível ou ignorável, portanto todo texto aspira a proporcionar prazer em sua leitura adequada, seja por meio da escrita, da apreciação de uma obra de arte, do som de uma sinfonia ou da performance de um ator ou bailarino. E sabemos que o sucesso provém de uma de duas formas: se der ao público o que ele espera ou se criar um público que decide esperar o que a obra lhe dá. O que esperar de Carmen?

Esta famosa personagem andaluza desencadeou uma variedade de criações de diferentes formas: novela, ópera, teatro, cinema e dança. Foi interpretada e reinterpretada por diretores espanhóis, ingleses, italianos, americanos, franceses e alemães.

Carmen influenciou de forma grandiosa a cultura francesa do século XIX como arquétipo para o movimento feminista que surgiu na França e, seja como for, parece-nos que nunca nos cansaremos de Carmen, por sua natureza espontânea e estimulante representando a mulher andaluza, a cigana, a fêmea fatal e o estereótipo da essência feminina quando se expressa orgulhosa e passional, livre e, ao mesmo tempo, temida e amada por muitos, pois não depende de ninguém para decidir quando e com quem se relaciona sentimentalmente, rompendo todas as normas éticas e culturais de sua época. Este comportamento, muitas vezes não manifestado em muitas mulheres, embora latente, transfere-se para a apreciação da personagem. Um grito interno, uma força contida, uma possível catarse...

A arte tem o poder de provocar esta reação e dentre elas, o Flamenco caracteriza-se por manifestar o efeito de catarse que Aristóteles (1987) definiu como a função de provocar por meio da paixão ou o temor ou purificação dos sentimentos. Segundo ele, as características do trágico concentram-se em três condições: a primeira é possuir personagens de elevada condição, como reis e heróis; a segunda é ser contada em linguagem elevada e digna e a terceira que tenha um final triste, com a destruição ou loucura de uma ou vários personagens sacrificadas por seu orgulho, ao tentarem se rebelar contra as forças do destino. Para Pavis (1999), catarse é um termo médico que

assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva: não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe.

Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. A psicanálise interpreta-a com o prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo do outro. Poderemos observar claramente essas características nas coreografias flamencas e dedicamos um capítulo a isso, além da produção do espetáculo, que mostrou, nos três atos, a posição elevada de Don José, seu envolvimento com Carmen e o consequente final trágico, por meio da linguagem da dança flamenca e contemporânea.

Nosso texto foi composto de cenas específicas que estão retratadas no anexo, em que trouxemos comentários do espetáculo *Um diálogo entre Carmem*, que enfocou a personagem de Mérimée, Saura e Godard em três atos. O conflito entre liberdade e prisão, paixão e desprendimento talvez seja inerente ao ser humano em face das forças que tentam sufocá-lo. Muitas vezes isso é resolvido por meio da sublimação, conceito freudiano que indica ascensão, elevação ou deslocamento para o alto, que significa que, quando os sentimentos não deveriam ser expressos, seriam então trabalhados ou acomodados, portanto sublimados. No caso de Carmen, os sentimentos são autênticos e nada tendo a temer, provocam a tragédia, consequência inevitável.

Nossa representação se deu por meio de gestos, música, dança flamenca, dança contemporânea, iluminação e cenário. O cenário é aquele que, no palco, figura o quadro da ação através de meios pictóricos, plásticos e corporais. O cenógrafo escolhe alguns objetos e lugares sugeridos pelo texto e atualiza o quadro dramático. Esta figuração é sempre estilização e uma escolha adequada de signos.

O cenário sonoro, segundo Pavis, é uma forma de sugerir, através dos sons, o âmbito da peça. Os cenários simultâneos são aqueles que permanecem visíveis ao longo de toda a representação, sendo distribuídos no espaço em que os atores representam, simultânea ou alternadamente, conduzindo às vezes o público de um lugar para o outro. No caso de Carmen, foram utilizados como cenário os signos da dança flamenca, como xales, flores, e imagens projetadas no telão.

Optamos pela dança flamenca porque é nosso objeto de estudo e elemento do nosso trabalho com a intertextualidade, e dança contemporânea para retratar o terceiro ato, em que Godard traz uma Carmen mais contemporânea.

As performances, mesmo se não acompanhadas de fala, são prolongamentos do gesto, mais propriamente do gesto teatralizado, gesto posto em cena, encenado. Essa encenação do gesto é, via de regra, ritualizada, sendo, portanto, narrativa, na medida em que, por se constituir em uma sequência temporal de atos, no ritual se encontra a origem da narrativa. Mesmo na ausência da fala, as performances têm uma raiz narrativa, e, conseqüentemente, verbal. Quando acompanhados do som, o que é bastante comum, tornam-se linguagens verbo-visuais-sonoras. O Flamenco sempre está acompanhado de sons que se dividem entre o toque dos instrumentos, a letra da música e a batida dos pés.

O processo genético de produção dos signos verbo-háptico-visual-sonoros que compõem a máscara corpórea tem início no instante em que a intenção de criar aparece. E esse desígnio dirige-se para um objetivo claro: dar vida a determinada personagem em um determinado contexto.

Essa energia, produzida em direção ao ato criador, só poderá ser expressa na forma final, se achar um corpo disponível para aceitá-la e canalizá-la. Não basta o impulso criativo, se este não encontrar, por sua vez, a saída na ação.

O desenvolvimento da técnica pressupõe uma transmissão de conhecimento, necessitando de uma linguagem, que através de gestos, humores, ruídos vai passar uma mensagem. Sendo o corpo o instrumento de trabalho dos bailarinos, avaliaremos as posturas, mensagens, manifestações e técnicas que este corpo mostra.

O domínio da técnica esconde muitas vezes os sentimentos e, dependendo da modalidade apresentada, limita a expressão espontânea do bailarino. Na dança flamenca isso não acontece, pois a técnica está aliada à improvisação, que, carregada de sentimentos, expressa os mais diferentes tipos de personalidade e temperamento; pois, se a arte da dança fosse mera repetição, ela morreria.

Criar é basicamente dar forma sonora, visual ou gestual a um conteúdo na maioria das vezes intencional. A arte ocupa tempo e espaço: ela é uma imagem real, ela é experiência, ela é força, excitação, impressão, conflito, e principalmente o aqui e agora que não copiamos, uma vez que o momento presente não tem como ser reproduzido de forma idêntica em nenhuma outra circunstância.

Os gestos são irreversíveis, únicos. Repetir um gesto já é um outro gesto, nunca igual, pois gesto é energia viva.

Dentre todas as sensibilidades de que é composta a cinésica, ou seja, a ciência do movimento e, portanto, do gesto, encontra-se a sensibilidade háptica e a percepção

táctil. Sempre que tocamos algo, desencadeiam-se numerosas sensações: de pressão, dureza, peso, temperatura, discriminação das formas, grau de umidade dos objetos etc. E o que dizer do olhar? E da gestualidade que toca a distância?

A comunicação cinésica é estabelecida pelo corpo, desenhada por cada uma das suas partes, movimentos, gestos, posturas e expressões faciais. Embora as interpretações relativas a estas exteriorizações se enquadrem em códigos culturais específicos, padronizados e convencionais, que lhe conferem significações mais ou menos tácitas, parece haver práticas e posturas comuns aos diferentes espaços geográficos e culturais. É certo que é demasiado falível e pouco verossímil conotar uma postura, um gesto, um movimento, uma expressão facial, um olhar, um sorriso, de forma isolada, sem referência a um contexto particular, sem articulação com os restantes indicadores não-verbais e verbais. No entanto, dentro de um contexto específico, podemos discernir claramente o significado do gesto desde que estejamos voltados para a sua interpretação ou simplesmente sejamos tocados pela atitude ou representação do outro.

Poderíamos ir além neste estudo, porém limitar-nos-emos ao estudo de algumas observações sobre a fisiologia das emoções e dos movimentos naturais do corpo através dos quais elas se manifestam. Veremos como constituíram um código, quais são suas relações com a linguagem articulada e a que estão associadas.

O gesto e o código que o traduz em linguagem articulada, sem dúvida, têm uma origem natural e biológica (os braços abertos são os da mãe, nos quais a criança encontra proteção e refúgio.). Ao mesmo tempo que o anfitrião abre os braços, abre também seu coração, sua porta. Por isso um signo gestual raras vezes encontra-se isolado, pois se localiza dentro de um contexto de outros signos que lhe dão significado. Por outro lado, um mesmo gesto poderá ter vários significados. Poderemos citar vários exemplos como o abraço de um pai, em contraste com o abraço convencional de um político. O sentido de cada um desses abraços é bem diferente, pois no primeiro, espera-se um envolvimento pleno, enquanto que o segundo é apenas um convenção. Numa análise mais minuciosa devem-se observar todas as partes que estão envolvidas neste abraço. Há abraços onde se tocam apenas os ombros, enquanto outros são de corpo inteiro.

Em resumo, a manifestação dos nossos sentimentos e de nossas emoções, através dos movimentos do corpo e das reações do organismo, corresponde a dados psicofisiológicos. Para Merleau-Ponty (1969):

O enigma reside nisso: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.

Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer, no que está vendo então, o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo.

O corpo fala por si mesmo. É reagente e instigante, quando principalmente trata de expressar-se coreograficamente, o que internalizou sobre o tema a que se propôs representar.

2.2. A relação da gestualidade com os sentimentos

Não poderíamos falar sobre gestualidade flamenca sem considerar os sentimentos manifestados por esta que tem em suas bases a energia contida, contrariada, desafiadora e efusiva, advinda dos ciganos. Os sentimentos de amor e ódio, atração e rejeição, dor, lamento e euforia se manifestam com intensidade no Flamenco e procuram reproduzir a maneira como o ser humano sente. Esse sentir torna-se a base, segundo Susanne Langer, de toda experiência mental, por isso ele precisa ser valorizado e interpretado. Já o raciocinar sobre as coisas difere do ato de percebê-las. Pensar sobre alguma coisa exige, na maioria dos casos, que um eu se afaste e, a uma certa distância, contemple essa determinada coisa, para poder tecer considerações objetivas sobre ela.

Perceber, ao contrário, é uma fusão instantânea, imediata, do sentir e de uma constatação desse mesmo sentir; não há separação e sim união: dados da realidade, colhidos pelo eu consciente, sem mediação do raciocínio, são recebidos pelo indivíduo; nesse sentido, a percepção é uma forma de conhecimento não racional. Por um lado, o mundo sentido, por outro, uma formalização desses mesmos dados sensíveis, sua estruturação e transformação em conhecimento percebido.

Em sua vida diária, as pessoas passam por mudanças sensíveis e visíveis de humor, notam à sua volta coisas que antes nunca haviam notado; estabelecem relações entre o que passam e o que sentem, têm pressentimentos que se confirmam. Lugares comuns?

Todos sabem o que é isso: falar que a vida se manifesta, ou, em outras palavras, que nós a percebemos hoje de um jeito, amanhã de outro, é afirmar o óbvio. É assim que o mundo nos é dado: estabelece-se uma ligação tão estreita, entre o eu perceptor e o objeto da percepção, que já se torna de todo impossível isolar esses dois polos para melhor compreendê-los. Trata-se, então, de constatar, de configurar, de se apropriar, na medida do possível, da dinâmica da vida.

A análise estilística, semântica e etimológica do vocabulário de nossas emoções deixa entrever um substrato corporal, mostrando, por um lado, sua função na linguagem articulada, e, por outro, num código gestual próprio.

As observações seguintes permitem mostrar a existência de um sistema de oposições que nos ajuda a ordenar e a definir estes fenômenos tão abundantes e complexos, dentro de um marco relativamente simples.

Acerca do plano psíquico, uma primeira oposição seria entre o positivo e o negativo.

Para Pierre Guiraud, (1986) é positivo tudo que corresponde a uma conservação física ou social do indivíduo e da espécie. Tudo aquilo que gera prazer e que, como objeto de desejo, provém de um contato, uma comunicação, uma proteção etc., que prolonga o estado afetivo eufórico.

São negativas as emoções inversas, geradoras de dor, descontentamento ou irritação, que incitam a interromper o contato, a distanciar-se, ou a fugir, para pôr fim a uma situação dolorosa, angustiante, perigosa etc.

Certos sentimentos podem ser ambíguos (positivos/negativos). Podemos terminar com o estado negativo fugindo, interrompendo o contato ou, ao contrário, anulando-o ou suprimindo-o. Movimentos que demonstram aproximação e afastamento, força e leveza, bem como a manifestação de amor e ódio são comuns nas coreografias flamencas. Atração e repulsa, por exemplo, são comportamentos característicos também da personagem Carmen.

A esse respeito, há um conceito filosófico que define os “dez estados da vida”, os quais correspondem ao fluxo constante dos estados de humor, que vão desde o desespero, até a realização. Por haver uma possessão mútua desses estados, chamados “Jikkai Gogu”, é que a mudança poderá ocorrer em frações de segundos, o que permite a transformação dos estados. Tais estados, mesmo que negativos, poderão ser canalizados positivamente, como a ira transformada em impulso para a ação positiva.

O desejo de poder e o sentimento de superioridade constituem valores positivos no sentido psíquico do termo. Dentro desta perspectiva, o aspecto positivo ou negativo das emoções, para Guiraud, corresponde ao ritmo cardíaco, que determina o fluxo ou a dispersão do sangue até a periferia. No primeiro caso, o fluxo de sangue confere à pele uma coloração mais clara, rosada ou vermelha, acompanhada de uma sensação eufórica de calor, de dilatação dos tecidos e dos vasos. O inverso, a dispersão de sangue, empalidece a pele, uma vez que generaliza uma sensação de angústia e retraimento de todo o corpo.

A circulação sanguínea está relacionada a movimentos de tensão ou relaxamento dos músculos e dos esfíncteres, como também a um aumento ou uma diminuição das sensações glandulares que atuam sobre o metabolismo e modificam o aspecto geral.

Pierre Guiraud (1986) classifica as modificações corporais através das quais nossas emoções se manifestam em três categorias: dilatação, tensão, e ereção, que representam níveis positivos ou neutros.

A dilatação (vascular, glandular e muscular) é acompanhada de modificações da temperatura, coloração de pele e secreções. Relaciona-se, sobretudo, com a afetividade positiva, como a alegria, o prazer, o júbilo, a euforia; quanto à negativa, relaciona-se com a tristeza, a dor, a melancolia, a angústia etc..

A tensão muscular se produz com a atividade que fixa o olhar, aguça o ouvido, aperta o punho, contrai e endurece as mandíbulas, frente a manifestações negativas de medo, surpresa, preocupação etc..

A ereção está relacionada com a dialética do acima (considerado superior) e o abaixo (considerado inferior), o que estabelece relações com a altivez, o orgulho, a confiança, o desdém, o desprezo, a resistência etc..

Outra informação importante diz respeito à impaciência, que é a incapacidade de suportar uma situação desagradável, sem poder reagir, correspondendo, assim, a uma sensação de calor, que se faz cada vez mais forte pela impossibilidade de satisfação.

A cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria.

Toda respiração, seja qual for, tem três tempos, assim como na base de toda criação existem três princípios, que, mesmo na respiração, podem encontrar a figura que lhes corresponde.

Para Artaud (2006) empregar o conhecimento da respiração é um instrumento favorável na atuação do ator ou bailarino.

Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. Este terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida.

O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. A respiração no Flamenco deverá concentra-se na força contida e na concentração de energia direcionadas para a execução dos movimentos.

Escolhemos algumas partes do corpo mais utilizadas na dança flamenca, para que possamos analisá-las, relacionando-as a o seu significado. Começaremos pelas mãos, que são de extrema importância no Flamenco. A mão que seduz, a mão que ordena e a mão que paralisa são utilizadas para enviar a mensagem desejada ao público.

A mão é uma parte do corpo com ricas e variadas funções naturais: tato, pressão, dom etc. Como uma das responsáveis pelo tato, a mão pode ser leve ou pesada e, no primeiro caso, acaricia e afaga e, no segundo, golpeia. Além disso, a mão dá e recebe, o que está ligado aos conceitos de autoridade e recompensa. Simboliza também o intercâmbio, por isso os pactos e alianças estão geralmente acompanhados de um aperto ou entrelaçamento de mãos.

Os sinais produzidos pelas mãos podem indicar aprovação ou desaprovação.

Há também expressões bastante fortes como “cair na mão do inimigo” e outras populares, como “não meta mão em cumbuca” e “mãos à obra”.

Finalmente a mão dá e recebe, o que está ligado aos conceitos de autoridade e recompensa. Ela simboliza também o intercambio, por isso os pactos e alianças estão geralmente acompanhados de um aperto ou entrelaçamento de mãos.

A mão atua e, atuando, fala. Esta fala pode ser tão literal como uma palavra que representa algo, ou pode ser simplesmente como um som, uma pura dinâmica vocal, que, quando produzido por uma voz, é o resultado da mudança contínua de tensões e articulações do aparelho vocal (lábios, língua, cordas vocais). A mão é articulada como um som que não diz nada - as mãos, som puro ou silêncio.

Por causa da complexidade da estrutura anatômica da mão e de suas possibilidades de articulação, há, apenas nos movimentos dos dedos, infinitas modificações possíveis de forma e comportamento. As mãos, no Flamenco, representam a sensualidade feminina e a delicadeza do gesto, quando se trabalham os dedos de forma circular. Mas representam o oposto, ou seja, a força masculina, a decisão, o corte, quando, numa interrupção de movimento, esticam-se os dedos num gesto preciso, dotado de muita energia.

Por causa de suas qualidades comunicativas, a mão não tem sido explorada só teatralmente. Muitas pessoas, fascinadas pelo seu potencial, têm, em várias épocas, tentado criar uma linguagem universal, desenvolvendo uma codificação artificial dos gestos cotidianos.

O inglês J. Bulwer, em 1644, publicou *Quirologia* – uma obra muito avançada para a época – que continha uma coleção de mais de duas centenas de imagens de gestos executados pelas mãos. Ele reuniu estes gestos com base nas tradições grega, romana e hebraica, com a intenção de criar uma linguagem compreensível a todos. Este é o primeiro exemplo ocidental, na era moderna, que supera o conceito de uso das mãos somente para indicação numérica.

Podemos achar um equivalente teatral à dinâmica e linguagem das mãos na vida cotidiana. Esse equivalente possibilita às mãos tanto falar (transmitir conceitos) quanto existir como “som puro”. Mas, quando não há código preciso, somos tentados a prestar atenção somente na expressividade das mãos, esquecendo que seus atributos são igualmente o resultado de uma série de tensões e articulações que, apesar de não serem fixas, seguem princípios específicos que dão forma à expressividade.

De maneira geral, R. Arnheim (1988) distingue seis tipos de comportamentos que as mãos podem representar:

- 1) expressivo, isto é, o espasmódico espalhar dos dedos, quando, na mão, for cravado um prego ou o friccionar das mãos em desespero;
- 2) comunicativo, isto é, o apontar ou chamar com os dedos.
- 3) simbólico, isto é, o enlaçar dos dedos das mãos que se juntam para orar, o abençoar no Cristianismo ou a saudação com a mão, entre os comunistas.
- 4) representacional, isto é, o “mudra” de concentração do Budismo, que representa a lei divina e a humana em relação, através da união de dois anéis, cuja forma significa a perfeição.
- 5) funcional, isto é, agarrar, empurrar, derramar lágrimas, puxar com objetivos práticos;
- 6) sinalizadores (linguagem dos Sinais), isto é, um número indicado por dedos levantados para indicar quantidade ou vitória.

No Flamenco, a mão deverá ser expressiva, ou seja, falar por si só, ao apontar para uma direção ou mesmo interromper uma cena ou contrastar com um movimento cujo significado tenderia para uma direção oposta.

Não poderíamos deixar de falar dos pés, que estão longe de ter a riqueza funcional ou a mobilidade das mãos. Há uma Kinética débil, ainda que forte, suas conotações simbólicas são poucas, porém, no Flamenco, o bater dos pés demonstra precisão, técnica, força, coordenação e agilidade. O virtuosismo de uma bailarina flamenca depende, principalmente, do trabalho executado pelos pés.

A cabeça se distingue, acima de tudo, por ser a sede do pensamento. É sinônimo da razão, que se opõe ao coração.

Expressões como: pode-se perder a cabeça, estar com a cabeça no mundo da lua, estar com a cabeça quente ou fria são comuns entre as pessoas.

Abaixar ou inclinar a cabeça é um sinal de submissão e este movimento nunca se vê no Flamenco. Poderíamos aqui fazer um diálogo com o comportamento altivo dos espanhóis, muito bem representado no Flamenco, em que a postura corporal raramente é curva.

A cabeça e o olhar, por sua vez, geralmente se movimentam com a intenção de demonstrar altivez, sedução e decisão.

2.3. Sobre as funções corporais

O simbolismo corporal está ligado às funções respiratórias, circulatórias, digestivas, sexuais e dos sentidos (olfato, paladar, audição, tato e visão). A filosofia budista relaciona estes últimos às cinco consciências, que são os meios pelos quais percebemos e sentimos o mundo.

Quanto à respiração, ela é sinônimo de vida e de liberdade. Já o olfato é um veículo de conhecimento intuitivo e imediato, função que se opõe à inteligência e a razão que estrutura, organiza e interpreta a informação que provém dos sentidos. O paladar se relaciona com a aparência dos alimentos, ou seja, o sentido psicológico e associação que eles provocam. A audição provoca sensações de conforto ou preocupação por meio das palavras doces ou ásperas. O tato permite o contato físico e também o seu afastamento. O olhar seduz, reprova, fala e faz parte da expressão facial, que, no contexto gestual, possui grandes significados. Na produção do espetáculo *Um diálogo entre Carmens*, percebemos, em muitos momentos, por meio do olhar, a intenção e o significado da mensagem proposta.

A respeito da temperatura corporal, as paixões provocam um aumento da temperatura, devido ao fluxo de sangue até a periferia. Este calor interno mantém relações metafóricas com o calor externo do fogo e das chamas, que queimam e consomem.

Os valores positivos ou negativos do quente e do frio dependem de sua intensidade e também variam segundo o nível psíquico. Uma recepção poderá ser calorosa, agradável, fria ou morna. O campo do calor psicológico é, portanto, amplo e sua lexicalização é extensa. O exemplo de calor expressa os paradoxos da afetividade: o fogo do amor, as chamas da paixão etc..

Cabe aqui o verso de Camões: “amor é fogo que arde sem se ver”. Como ele, vários autores, inspirados pela chama da paixão, escreveram sobre este sentimento que arde como fogo. Em *Todos los fuegos del fuego* (2005), Julio Cortázar trata da perplexidade diante dos velhos enigmas: paixões, vidas imaginárias, espaços e tempos paralelos e as ficções cotidianas que os homens inventam para poder seguir vivendo. É o tema da paixão ligado ao calor e às reações corporais que ela provoca.

O Flamenco costuma provocar emoções calorosas no público que assiste às apresentações. É visível uma empolgação da platéia que se manifesta com gritos do “bravo”, “olé”, além das palmas que acompanham o ritmo e os aplausos sempre que um bailarino termina um trecho com maestria.

A expressão dos sentimentos e das emoções é tão complexa e tão rica que desafia mesmo os estudos mais profundos. O homem continua tentando entender a si mesmo e ao outro, sem que, para isso, necessite pesquisar cada movimento. As relações humanas são complexas e, para viver melhor, é necessário entender pelo menos parte das manifestações gestuais do outro no momento em que elas ocorrem.

Perceber as contradições, a verdadeira intenção e o significado dos gestos é um primeiro passo para definir, avaliar e entender os comportamentos manifestados. É evidente que a expressão de um mesmo sentimento pode diferir conforme a cultura. Cabe à antropologia teatral estudar o comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação. Para o diretor teatral Eugenio Barba (1995), uma análise da representação revela que o trabalho do bailarino é o resultado da fusão de três aspectos que refletem três níveis diferentes de organização:

- 1º. A personalidade do bailarino, sua sensibilidade, inteligência artística, seu ser social e aquelas características que o tornam único e irrepetível;
- 2º. As particularidades das tradições e contextos socioculturais por meio das quais a personalidade do bailarino se manifesta;
- 3º. O uso da fisiologia, de acordo com as técnicas corporais extracotidianas.

Comentando o primeiro item, podemos afirmar que o bailarino, melhor dizendo, o dançarino flamenco (pois o termo “bailarino” é geralmente utilizado para quem dança “ballet”, e, por isso, no caso da dança flamenca, substituiremos por dançarino) geralmente possui uma personalidade forte, decidida e extrovertida quando se identifica com o Flamenco, ou seja, quando opta por esta modalidade de dança. Sua sensibilidade, se não for grande o bastante, deverá ser ampliada por meio de exercícios, a fim de que possa expressar os mais profundos sentimentos, que são marcados pelos temas geralmente trágicos trazidos pelo Flamenco. Ainda em relação ao primeiro item, importa observar que, para dançar Flamenco, é preciso ser único,

irrepetível, pois uma das características mais fortes na representação flamenca, é a expressividade individual, peculiar, de cada dançarino.

A tradição, origem e o contexto sociocultural de proveniência do dançarino são elementos que perpassam toda sua manifestação corporal.

A técnica e o virtuosismo são qualidades adquiridas e necessárias ao desempenho do dançarino, que, ao trabalhar dentro de uma rede de regras codificadas, possui maior liberdade do que aqueles que são prisioneiros da arbitrariedade e da ausência de regras.

A estrutura do baile flamenco possui um código determinado, que serve de comunicação entre dançarinos e músicos, sem o que não há como conseguir realizar a coreografia. Embora haja improviso no Flamenco, este se dá dentro de uma estrutura técnica que possibilita variações, mas com uma certa prudência.

Para Eugenio Barba (1995), o primeiro passo para compreender o que ele chama de “bios cênico”, que significa “vida do bailarino”, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, ou seja, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo.

A finalidade das técnicas corporais cotidianas é a comunicação, e as técnicas da virtuosidade, além de comunicarem, extrapolam na expressão, na emoção e no diálogo corporal, que permite que o corpo fale mais alto do que geralmente fala nas relações cotidianas.

Há alguns dançarinos, que atraem o espectador com uma energia elementar que “seduz” pela sua simples presença no palco. Não significa que seja simples só porque o dançarino está atraindo todos os olhares e atenção – não, de simples não tem nada, pois traduz, pela postura, uma energia contida, uma concentração tal, que reúne milhares de olhares em sua direção. O ator, ou dançarino, trabalha e representa para os seus espectadores com a finalidade, principalmente em se tratando do Flamenco, de tocar o coração das pessoas que assistem a ele.

O espectador procura no espetáculo sua própria realidade, e é preciso permitir que esse espectador se identifique com o espetáculo, respiração a respiração e tempo a tempo. Não basta que essa magia do espetáculo o magnetize; o espetáculo não o aprisionará se não souber onde pegá-lo.

O Flamenco atrai todo tipo de espectador, do leigo ao especialista, do simples ao sofisticado, do imaturo ao experiente, da criança ao idoso. Experiências diversas na

realização de inúmeros espetáculos vividos por mim comprovam isso. É comum que os dançarinos flamencos trabalhem com contrastes: movimentos fortes e fracos, leves e pesados, direito e esquerdo, alto e baixo, e expressem sentimentos de amor e ódio, atração e repulsa, alegria e tristeza, bem como a indiferença e o desprezo.

Há uma técnica que os dançarinos virtuosos dominam, que é o princípio da negação, definido por Eugenio Barba como um iniciar da ação, na direção oposta àquela para a qual será finalmente dirigida.

Esta técnica recria uma condição essencial para todas as ações, que, na vida cotidiana, exigem certa quantidade de energia, como antes de dar um soco, fechar o punho e afastar o braço para trás.

Na atividade extracotidiana do dançarino, tal comportamento é aplicado mesmo para ações menores. É um dos meios que o dançarino usa para marcar a sua presença no palco. Antes de executar uma ação, o dançarino a nega, executando seu oposto complementar.

Alguns espectadores acreditam que a natureza do dançarino depende de sua expressividade e frequentemente também acreditam que a expressividade, por sua vez, deriva das intenções do dançarino. As duas afirmações são corretas. A primeira diz respeito à escolha pelo Flamenco, confirmada pelo temperamento forte de quem o pratica.

A identificação com esta modalidade de dança se dá pela própria tendência à extroversão ou necessidade dela. Sua atuação depende da força com que utiliza sua intencionalidade nos movimentos, que são pensados e projetados em cena.

Os dançarinos atuam para expressar o que se dispuseram a expressar e a tensão que envolve todo o movimento e que faz parte da magia da apresentação é o que atrai o espectador. Por isso diz-se que Flamenco se dança com a alma, se dança com a vida, e aquele que não consegue tocar o espectador não pode se considerar dançarino de Flamenco.

Geralmente o dançarino flamenco, ama o que faz e isso é transmitido pela sua postura em cena. A expressão do dançarino deriva de suas ações e do uso de sua presença física. É o fazer e o como é feito, que determina o que o dançarino expressa.

O espectador vê um dançarino que está expressando sentimentos, idéias, pensamentos e ações, isto é, o espectador vê a manifestação de uma intenção e um significado. Esta expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade, sendo

assim, eles são levados a identificar o que os dançarinos estão expressando e como eles expressam isso.

São palavras de Meyerhold (1969, p. 127):

Onde é que o corpo humano, possuindo a flexibilidade de expressão exigida pelo palco, consegue seu mais alto desenvolvimento? Na dança. Porque a dança é o movimento do corpo humano na esfera do ritmo. A dança é, para o corpo, o que a música é para o pensamento: forma criada artificialmente, embora instintivamente.

A dança pode ser sentida, observada, vivida e desenvolvida com um objetivo determinado. É por meio do espetáculo que se torna possível a transmissão dessa energia do bailarino manifestada através da dança para o espectador, que será tocado de diversas formas.

Para Antonin Artaud (2006), todo espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes e da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos, cujo crescendo e decrescendo acompanhará a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, mudanças bruscas da luz, que desperta o calor e o frio etc.. Artaud sobrepõe o valor da expressão corporal à expressão escrita, afirmando que não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que, na cena, que é, antes de mais nada, um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato.

Considerado sob esse ângulo, o trabalho objetivo da encenação reassume uma espécie de dignidade intelectual através do desvanecimento das palavras por trás dos gestos e pelo fato de a parte plástica e estética do teatro abandonar seu caráter de interlúdio decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente comunicativa.

[...] O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com uma consciência multiplicada dos mundos revolvidos pela linguagem da palavra e que ele faz reviver em todos os seus

aspectos. Ele traz novamente à luz as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana e que esta, ao se fechar sobre elas, matou. [...]

Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras; e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo (ARTAUD, 2006, p.127-131).

CAPÍTULO III – UM DIÁLOGO ENTRE CARMENS

3.1. Prosper Mérimée (1803-1870)

Mérimée nasceu na França em 1803 e faleceu em 1870, também na França. Foi historiador e fez parte de uma geração de escritores românticos franceses como Victor Hugo, Stendhal, Honoré de Balzac etc., cuja amizade contribuiu para seu ingresso no mundo literário, tendo sido, como os demais, influenciado pelos desdobramentos da Revolução Francesa. Destacou-se como romancista por tratar de temas exóticos, fantásticos e históricos e por compor dramas, poesias, contos e romance.

Tornou-se célebre pela obra *Carmen*, publicada em 1845, a mais famosa de suas novelas, que narra a história de uma bela cigana infiel, que é morta pelo amante, um militar espanhol. Esta obra foi transformada em ópera, em 1875, por Georges Bizet (1838-1875), além de vários filmes e adaptações literárias.

Uma das formas praticadas por Mérimée em seus escritos era a inserção de um narrador-testemunha que dialoga com o leitor. Os breves comentários dão objetividade ao retrato e distanciam o protagonista, além de conceder legitimação à obra, acentuada pelo narrador que se faz testemunha dos acontecimentos. Os personagens mais conhecidos trazidos por Mérimée residem em ambientes hostis, sendo obrigados a superar grandes dificuldades para alcançar os seus objetivos, e, uma vez alcançados, sucumbem envolvidos num desfecho trágico. Os protagonistas das histórias de Mérimée são seres excluídos pela sociedade, como a cigana Carmen, entre outros heróis, como o rei africano Tamango e o corso Mateus Falcone. Todos capazes de atos cruéis, como Carmen que destrói a vida de Don José Navarro, levando-o à marginalidade.

A obra de Mérimée é rica em criatividade e romantismo próprio da época, com características fortes de elevar pessoas do povo à categoria de heróis, como ocorre nas tragédias. Carmen e Don José são personagens tiradas do cotidiano, que, ao transgredirem leis, protagonizam uma história trágica.

Carmen foi a novela que o celebrou. A inspiração de Mérimée para a sua criação começa aos 27 anos, quando viaja pela primeira vez à Espanha e faz amizade com Eugenia de Montijo, uma moça que pertencia a uma família nobre e que,

posteriormente, tornou-se rainha da França, casando-se com Napoleão III. *Carmen* nasceu de uma das conversas de Mérimée com Eugenia, que lhe contara uma história ocorrida em Andaluzia sobre uma cigana Carmencita.

A publicação de *Carmen* ocorreu em 1845, quando Mérimée fez uma segunda viagem à Espanha, mas sua obra poderia ter sido publicada em 1830, pois o autor já tinha todo o material reunido. Com efeito, a ação de *Carmen* ocorre no ano de 1830. Os protagonistas não fazem parte do universo espanhol, pois Mérimée centraliza sua história nas personagens não advindos de Andaluzia, mas que há muito tempo se instalaram por lá, os ciganos. Quanto ao narrador, ele inicia sua história em Andaluzia no início do outono de 1830, mas é em Córdoba que ele decide partir para sua aventura em busca da localização de Munda. A história é narrada em primeira pessoa, e é possível que Mérimée seja o próprio José Navarro.

Nos dois primeiros capítulos de *Carmen*, o escritor usa o corriqueiro na literatura de viagens, isto é, o narrador que se coloca como o viajante arqueólogo, figurando nos feitos contados, o que dá um tom de autenticidade. A escrita é rápida, dominada por frases curtas e com diálogos sinceros e nervosos. Este estilo frio dá lugar a momentos de rara emoção. A obra, marcada por horrores, passa uma cumplicidade, que beira a compaixão.

Em suas andanças, encontra José Navarro, com quem fuma alguns charutos e trava uma amizade sem saber da procedência daquele homem, que mais tarde se revelará um assassino.

Na Espanha, um charuto oferecido e aceito, estabelece relações de hospitalidade, como no Oriente a partilha do pão e do sal. Mais adiante, José encontra Carmencita, uma cigana possuidora de uma astúcia incomparável e de rara beleza descrita por ele:

Duvido muito que a senhorita Carmem fosse de raça pura, era ao menos infinitamente mais bela que todas as mulheres de sua nação que eu já havia encontrado. Para que uma mulher seja bela, é preciso, dizem os espanhóis, que reúna trinta si, ou se se quiser, que se possa defini-la por meio de dez adjetivos aplicáveis cada um a três partes de sua pessoa. Por exemplo, ela deve ter três coisas negras: os olhos, as pálpebras e as sobrancelhas. Três finas: os dedos, os lábios, os cabelos etc. Consultem Brantôme quanto ao resto. Minha cigana não poderia pretender tanta perfeição. Sua pele, embora perfeitamente lisa, se aproximava bastante do tom do cobre. Seus olhos eram oblíquos, mas admiravelmente traçados, seus lábios um pouco fortes, mas bem desenhados e deixando à mostra dentes mais brancos do que amêndoas sem a pele. Seus cabelos, talvez um pouco grossos, eram negros, com reflexos azulados como as asas de um corvo, longos e reluzentes. Para não cansá-los com uma descrição por demais prolixa lhes diria em resumo que para cada defeito ela reunia uma qualidade que se destacava com maior força

pelo contraste. Era uma beleza estranha e selvagem, uma figura que surpreendia de início, mas que não se podia esquecer. Seus olhos, em particular, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que jamais tornei a encontrar num olhar humano. Olho de cigana, olho de lobo, é um ditado espanhol que vem a calhar. Se não tendes tempo de ir ao jardim das Plantas para estudar o olhar de um lobo, observe vosso gato quando espreita um pardal (MÉRIMÉE, 2000, p.29-30)

Já o terceiro capítulo é narrado pelo bandido Don José Navarro, um oficial militar que retrata sua vida envolvida com Carmem.

Ela usava um saiote vermelho muito curto, que deixava à mostra meias de seda brancas com mais de um buraco, e pequenos sapatos de marroquim vermelho atados com fitas cor de fogo. Afastava sua mantilha para mostrar os ombros, e um grande buquê de cássias saía de sua camisa. Trazia uma flor de cássias no canto da boca e avançava balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba. Em meu país, uma mulher nesses trajes faria com que todo mundo se benzesse (MÉRIMÉE, 2000,p.41).

O quarto capítulo descreve a vida dos ciganos que habitam o local.

Em primeira instância, Don José não se sentira atraído por ela, mas logo em seguida, ela deu sua primeira investida, desafiando-o em público e depois, quando deveria ser presa pelo assassinato de uma mulher, ele deixou-a fugir, seduzido por suas mentiras: “Ela mentia, senhor. Ela sempre mentiu. Não sei se em toda a vida essa garota disse ao menos uma vez a verdade. Mas quando falava, eu acreditava nela: era mais forte do que eu”(MÉRIMÉE, 2000,p.47).

Don José pagou seu preço por isso, sendo destituído de seu cargo, foi preso, mas, mesmo assim, continuou atraído por essa cigana até ser impelido a matá-la.

Intensificaram-se os encontros com Carmen, ele se tornara contrabandista para unir-se a ela, que inicialmente se mostrara interessada nele, só que logo em seguida dispensou-o em busca de sua total liberdade:

Carmem se tornou uma obsessão, para Don José e, mesmo sendo prejudicado pelo temperamento instável e pelas atitudes hostis dela, sua paixão era incondicional aceitando seus roubos e traições até que o esperado aconteceu:

- Eu não quero ser atormentada nem comandada. O que desejo é ser livre e fazer o que me agrada. [...]

- Ofereci-lhe tudo, desde que ela aceitasse continuar me amando!

Ela me disse:

- Continuar te amando é impossível. Viver contigo já não quero.

A cólera tomou conta de mim, tirei minha faca. Gostaria que ela sentisse medo e me pedisse misericórdia, mas aquela mulher era um demônio.

- Pela última vez – gritei -, queres ficar comigo?

- Não! Não! Não! – disse ela, batendo o pé.

E retirou um anel que lhe havia dado e o jogou num espinheiro.

Golpeei-a duas vezes. Ela caiu após o segundo golpe, sem gritar. Ainda vejo seu grande olho negro olhando-me fixamente. Ele se turvou e em seguida se fechou. Permaneci aniquilado durante cerca de uma hora diante desse cadáver. Depois, lembrei que Carmem me havia dito que gostaria de ser enterrada num bosque. Cavei uma cova com minha faca e a coloquei lá.
[...]

Em seguida montei em meu cavalo, galopei até Córdoba e fiz com que o primeiro corpo de guarda me reconhecesse. Disse que havia assassinado Carmem, mas não quis dizer onde estava o corpo. O eremita era um santo homem. Ele rezou por ela! Disse uma missa por sua alma... Pobre criança! São os Calé que são os culpados, já que a educaram assim (ibidem, p.85-95).

E assim termina nossa história...

Carmen imortalizou Merimée, permitindo que a imagem da cigana se eternizasse por meio de inúmeras adaptações.

3.1.1. A *Carmen* de Mérimée e seus diálogos

Baseando-nos no conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin (1984), segundo o qual o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro, faremos um diálogo entre *Carmens*, partindo de Mérimée, passando por Jean-Luc Godard e chegando a Carlos Saura. Saura faz alusões à obra original, mantendo com ela uma relação contratual, enquanto Godard ambienta a ação num contexto atual e cria uma *Carmen* com características identificáveis em várias mulheres. Quantas *Carmens* existem entre nós? Quantas mulheres não gostariam de ser *Carmen*? Por que esta personagem desperta tanto encanto e admiração em homens e mulheres?

Traçando um paralelo entre as três obras, ressaltaremos vários aspectos que estão presentes em todas elas de forma semelhante e apontaremos as diferenças também.

Percebemos que o uso da castanhola – como elemento de sedução - está presente sempre que Mérimée escreve sobre a presença de *Carmen*. Saura utiliza o mesmo instrumento com idêntico significado; trata-se do episódio em que José assiste a uma aula de flamenco e observa a postura de *Carmen* ao tocar castanhola, sentindo-se atraído por ela. No filme de Godard não há a presença da castanhola, porém a sedução se dá por meio do olhar.

Quanto à personagem Don José, na obra original era um militar que perdera seus títulos por se deixar levar pelos encantos de *Carmen*; realiza seus desejos mesmo à custa de sua honra. O mesmo ocorreu com Joseph, de Godard, julgado em tribunal por não cumprir seu compromisso de policial, que era o de proteger o patrimônio roubado por *Carmen*.

Enfim, a história se repete e a trama é envolvente porque retrata a paixão e atração de um homem e uma mulher.

Partindo do pressuposto de que Saura e Godard fizeram adaptações da obra de Mérimée, buscamos em Field (1995) o entendimento do conceito de adaptação e de como se dá esse processo.

A adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, de modo a produzir uma melhor adequação.

Uma peça de teatro, por outro lado, é narrada em palavras, e os pensamentos, sentimentos e eventos são descritos em diálogos, num palco contido nos limites do arco do proscênio. Um espetáculo flamenco, por sua vez, lida com a expressividade corporal.

Para o cineasta francês Jean-Luc Godard, uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais. Quando adaptamos um romance, não somos obrigados a manter-nos fiéis ao material original, pois este é apenas uma fonte. O que o adaptador faz com ele para moldá-lo num roteiro é por sua conta. Ele pode ter que acrescentar personagens, cenas, incidentes e eventos.

Para esta análise, será focado o trabalho de Saura, pois ele possibilita dialogar com o Flamenco o tempo todo, o que, para os estudiosos e praticantes desta arte, será enriquecedor.

Carlos Saura, cineasta de prestígio internacional, dirigiu filmes em que o Flamenco está presente de forma marcante e encantadora. As histórias são narradas por meio da expressão corporal mesclada às falas e dramatizações dos atores e bailarinos.

Em 1959 começam a despontar seus trabalhos, e o primeiro filme em que o tema fundamental é o Flamenco foi *Bodas de Sangre*, em 1981. Nesse ano começa a parceria com o bailaor Antonio Gades e o produtor Emiliano Piedra, o que culminou num êxito internacional inesperado projetado em Cannes. Com *Bodas de Sangre*, o Flamenco projeta-se para o cinema, mas foi com *Carmen*, em que o Flamenco está presente em praticamente todas as cenas, que esta modalidade de dança atinge um caráter internacional na versão cinematográfica. A dispersão dos espaços dramáticos e o papel marcante da personagem, unidos à versatilidade do diretor, misturam em *Carmen* cenas do cotidiano e da ação dramática da obra de Mérimée, mesclando a dança ao cotidiano e provocando no espectador um efeito que confunde o real e o imaginário.

Mérimée serviu de inspiração para diversos autores, mas não há dúvida de que, dentre as inúmeras adaptações realizadas em diversos países, a de Carlos Saura foi a que mais se aproximou da cultura espanhola e da novela francesa, desde as características na escolha da personagem, até sua atuação no cinema. Na transmutação da narrativa

literária para a cinematográfica, representada fortemente pelo Flamenco, o diretor projeta a *Carmen* com suas características originais, e uma produção convincente desperta no espectador fenômenos de participação afetiva e perceptiva que colaboram para confirmar a transmutação do original à adaptação.

Além da intimidade que o adaptador deve ter em relação ao original e quiçá com o autor, suas obras e a crítica, ele também deve ter a capacidade de dirigir o grupo de forma precisa para que seus personagens representem de forma autêntica o que foi proposto. Sabe-se que o cinema não mais se submete à literatura, mas observa-se que uma obra de sucesso tem por detrás um grande texto literário, como é o caso de *Mérimée* em Saura. Esse dialogismo permite reflexões, mudanças e interpretações oriundas da relação intertextual. Além disso, há algumas vantagens quando se trabalha com a transmutação para o cinema, teatro e dança, em que o corpo e o movimento podem estar presentes o tempo todo.

Para Metz (1977) há um fator que se sobrepõe nas obras cinematográficas – o movimento - que na escrita e na fotografia não é possível obter. Este elemento permite uma forte impressão da realidade, aliada às identificações e leituras que o espectador consegue fazer, preenchendo um vazio que a realidade em si não é capaz de preencher. A obra de arte, a dança, a música, o cinema proporcionam momentos de identificações e também provocam a catarse porque a percepção não é inocente.

O texto literário, mesmo quando transmutado para o cinema, teatro ou dança, é plurissignificativo e possibilita inúmeras leituras, que poderão atrair vários tipos de público ou um público específico, o que geralmente se define pela intenção do adaptador ao trabalhar seus personagens, embora também esteja intimamente ligado à boa escolha dos intérpretes. Em se tratando de Flamenco, ele atrai um público heterogêneo e, portanto, diversos tipos de leitores. Como *Carmen* de Saura é representada 90% pelo Flamenco, conclui-se que a aceitação geral da adaptação deve-se também à forma como se representou a obra original no cinema. Esta forma, portanto, foi o Flamenco e, assim, a força desta modalidade de dança contribuiu para que a obra de *Mérimée* fosse adaptada ao cinema de forma tão marcante. É interessante observar o poder dessa projeção, bem como a abertura que dá aos diversos tipos de leituras. Além disso, o envolvimento e a atração são uma outra resposta interessante que o leitor manifesta quando se vê diante de uma trama, intriga, contradição ou suspense.

É na intriga, portanto, que a história se sustenta, no contraste, na contradição, e, neste ponto, o Flamenco aumenta sua força quando aparece em Saura, e não somente nele, mas em diversas outras obras e que o potencial de envolvimento da dança afeta os sentimentos do espectador.

Expressões como: “- Me vi no palco!”; “- Mexeu comigo!”; “- Foi emocionante!”; “- Valeu!”; “- Gostei muito” são frequentemente ouvidas no final de um espetáculo flamenco, que tem como característica o antagonismo, a expressão corporal marcante e a troca de energia com a platéia. O enredo dos temas flamencos retrata, geralmente, envolvimento amoroso, traições, tragédias, paixões, amores, dores, que, por si sós, já são polêmicos, o que contribui para a identificação e envolvimento do espectador.

O enredo, um dos elementos mais importantes da narrativa, seja ela escrita ou filmada, e o estilo do autor responsável pela adaptação, tornam-se responsáveis pelo sucesso da obra. A releitura de uma obra original, ou seja, o dialogismo que o adaptador procura fazer, deve ser muito cuidadoso, para que não se perca o fio condutor do sentido que o tema propõe. No caso de *Carmen* de Saura, os recursos fílmicos, aliados à força do Flamenco e ao talento do diretor, transmitiram à obra de Mérimée uma certa sutileza enfática, procurando manter fidelidade ao original, mas voltando-se para uma realidade de outros tempos, além de transpor a ação para o universo do movimento e da dança flamenca.

A projeção das imagens em movimento e das adaptações literárias para o cinema e o teatro e seu efeito de realidade mostram que não é a realidade em si que está ali e sim a sua representação, e, como nenhum discurso é neutro, mas dotado de uma ideologia, o que vemos é a representação da ideologia do autor transposta para o presente, articulada a seu aparato retórico, estético.

Em *Carmen* de Saura, o protagonista e diretor Antonio Gades, durante todo o tempo, faz citações do texto de Mérimée, o que nos permite observar a força do texto original reinterpretado. Uma vez que um personagem adaptado não é real e sim um efeito provocado oriundo do real, ele acaba por se multiplicar quando um personagem interpreta a si próprio.

Uma das forças de *Carmen* é exatamente este ponto de intersecção entre a representação e o real. Os personagens interpretam a si próprios, além de, ao mesmo tempo, serem personagens do livro de Mérimée; portanto o verdadeiro valor do narrador

não se mede tanto pelo que ele conta, mas sim por como conta. Neste ponto Saura é referência no que diz respeito às adaptações, pois é exatamente em como contar, que consiste o resultado do sucesso das adaptações. Podemos afirmar que *Carmen* de Saura foi reconhecida internacionalmente levando em conta o Flamenco junto desta projeção.

Em 1909, foi rodada a primeira versão espanhola - “*Carmen o la hija del bandido*” - com direção de Ricardo Banós e Alberto Marro tendo no papel principal Angelina Vilar.

Em 1913, a Itália fez uma adaptação do texto de Mérimée, interpretado por Margarita Silva, e a Dinamarca também faz a sua adaptação com Asta Nielsen uma atriz escandinava muito famosa.

Estas foram as primeiras adaptações do mito e, a partir daí, grandes diretores e atrizes de cinema descobrem a força de Carmen e colocam para o público talvez seu lado Carmen ou, quem sabe, um questionamento acerca da figura feminina no século XX. São exemplos: Theda Bara, dirigida por Raoul Walsh em 1915; Pola Negri, por Lubtsche, em 1920, Raquel Meller, por Jacques Feyder em 1926; Viviane Romance por Christian Jacques em 1930.

As adaptações foram crescendo sem que se tivesse controle disso, haja vista a personagem interpretada por Rita Hayworth, dirigida por Charles Vidor em 1948, Ana Esmeralda por Alejandro Perla e Giorgio Maria Scotese em 1953. De um modo geral, as Carmens do cinema internacional e, mais especificamente, do espanhol, ou morriam ou eram abandonadas como uma forma de castigo pelas suas aventuras amorosas.

Em 1976, na Espanha, Julio Diamante cria “*La Carmen*”. Ele é um grande conhecedor da estética flamenca e, com a interpretação da dançarina Sara Lezana, que se envolve com um ex-seminarista, a história dialoga com o texto original, porém José a estrangula com sua própria meia.

Na década de 80 Carmen é interpretada por três grandes diretores: Jean-Luc Godard, Carlos Saura e Francisco Rossi, sendo os dois primeiros o nosso objeto de estudo.

Diego Galán (1984) escreve que, dos últimos trabalhos cinematográficos de “*Carmens*”, o realizado por Carlos Saura é o que encerra mais leituras e, definitivamente, o que responde a uma ligação mais pessoal entre o diretor e a protagonista.

Antonio Gades, amigo de Saura e coreógrafo do seu filme *Carmen*, buscou inspiração na obra de Bizet, que permeia toda a sua montagem coreográfica, mesclando o flamenco e a ópera. Em diversas cenas fortes, sua música está presente e juntamente com a atuação dos atores e bailarinos, transmite a paixão, a atração fatal entre José e *Carmen*, o envolvimento, a rejeição e a conseqüente morte.

A estréia mundial da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, ocorreu na Opéra Comique, em Paris e foi recebida com frieza, por ocasião de sua estréia. Os principais jornais franceses lhe dedicaram duras críticas. O *Le Siécle* chegou a escrever que Bizet precisaria desaprender muitas coisas para se tornar um compositor dramático. Bizet morreu em 1875 três meses depois de sua estréia e infelizmente não soube de todo o sucesso que sua ópera viria a fazer.

Na novela de Mérimée, *Carmen e Don José*, os protagonistas da estória, devoram-se pelo prazer de devorar-se. Não é a tragédia grega que busca uma salvação ou uma condenação; aqui só a morte pode liberá-los do desejo pela impossibilidade de desviar o destino.

Carmen - a anti-heroína - é marginal na medida em que se coloca contra o estabelecido e por isso é atraente. Para ela o amor se nutre da liberdade e do instinto regido pelas suas próprias leis. A religião de *Carmen* é o amor físico, carnal. Libertária, ela não tem regras e ama pelo prazer de amar, pelo próprio exercício da sedução. *Carmen* é também o arquétipo da esfinge do “decifra-me ou te devoro” e devora suas vítimas por compulsão e instinto.

Já Don José é um homem comum, fraco, na medida em que se deixa levar pelos encantos de *Carmen*, ingênuo, por considerar que a tem em suas mãos, infantil, por acreditar que pode conte-la, o que é apenas uma ilusão, pois *Carmen* tem a liberdade como sua companheira essencial, além de viver num ritmo envolvente, que, para ela, é integro pelo fato de não se submeter a nada. *Carmen* é movida pelo amor, pela sedução e a impetuosidade que lhe acompanha.

Neste trabalho de Saura, todo o conflito e o enredo da estória são demonstrados por meio da dança flamenca. Por exemplo, Antonio Gades, bailarino, coreógrafo, co-autor do filme e também intérprete de Dom José Navarro, assume inicialmente, pela sua posição de diretor, a postura de comando sobre *Carmen*, mas, no desenrolar da peça, acaba totalmente submisso e envolvido por ela a ponto de restar-lhe somente a morte. Há uma mistura de identidade a ponto de confundir o leitor, ou o público, quando se

trata de postura, representação, posição e manifestação de Antonio Gades, ora atuando por ele mesmo e ora representando o personagem.

Para Manuel Castells (1999), a identidade é um processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou em atributos interrelacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significado. O ator ou bailarino que se identifica com o papel representa com facilidade, pois se identifica e, no desenrolar da história, poderá haver uma mistura de papéis, como é o caso de Don José, vivido pelo ator e bailarino Antonio Gades.

Falamos de Gades, porém Saura também demonstra um grande envolvimento com a obra original, traduzindo uma identidade simbólica com as cenas flamencas que prevalecem na transmissão da história. Na cena final, momento dramático em que Saura focaliza o assassino, o cadáver de Carmen desaparece atrás de uma porta, recebe as facadas e cai. Neste ponto o texto literário de Mérimée se torna visivelmente um texto teatral mesclado ao cinema.

As passagens do texto original foram utilizadas na expressão corporal dos bailarinos e atores e em algumas falas intercaladas na representação, mas o que se percebe é a forte expressividade própria da dança flamenco, que acaba transmitindo todo o conteúdo do filme em cenas de atração e rejeição. contraste este comumente trabalhado no flamenco. A história de Mérimée é reconstituída por meio da música e danças flamencas, o que vem reforçar o texto original, confirmando sua significação.

Uma adaptação precisa fazer concessões, pois geralmente a obra escrita é mais complexa, e, para conseguir isso, é necessário conhecer as duas linguagens, o que, para Saura, era muito possível por causa do seu conhecimento teórico e prático. O filme de Saura tem, inicialmente, um caráter documentário, pois Antonio Gades, coreógrafo, é ele próprio, procurando a bailarina para o filme de Saura, adquirindo, portanto dupla identidade.

A bailarina Laura Del Sol que representa Carmen, tem sua presença marcante desde o início, chegando atrasada para o ensaio, até envolver-se com o diretor Antonio Gades, que representa José, que, quanto maior o afastamento da bailarina, mais ele a quer e, quando vê que não há mais jeito, mata-a.

Uma das cenas mais interessantes do filme é a da briga de Carmen com sua companheira (Cristina Hoyos) na fábrica de tabaco. A coreografia expressa, por meio

dos movimentos flamencos, o desafio mantido entre as duas, a competitividade, o ciúme, a fúria e o desprezo seguido da investida de Carmen contra Manuela. Neste momento, Saura traz claramente o texto literário de Mérimée, transformando aquilo que antes era palavra em expressão corporal.

O filme começa com Antonio Gades procurando uma protagonista para interpretar a sua montagem de *Carmen*. Ele observa muitas candidatas, mas não consegue decidir-se. Gades e o músico Paco de Lucía vão até Sevilha, onde Maria Madalena está ensaiando Flamenco e Gades é atraído por uma bailarina somente. Ele a convida para um teste e ela é imediatamente aprovada.

Gades pede para Cristina Hoyos ajudar Carmen na execução dos passos, pois queria que ela fizesse o papel principal. Cristina imaginava que o papel principal seria seu, mas Gades repreende Carmen para que ela acredite que possa conquistar o papel de protagonista da estória.

Ensaiam a cena da tabacaria, em que Carmen mata uma outra cigareira que desprezava as ciganas e suas maldições. Ensaiam também a cena em que José Navarro (na obra de Mérimée) vai ver Carmen na casa de Lilás Pastia e a cigana dança para ele, oferecendo-se de forma provocante e sensual.

Carmen visita Antonio em sua casa e, então, começa a paixão. Gades dança “La Farruca” e explica-lhe o significado da dança em sua vida, ao mesmo tempo que se instala o poder de um personagem sobre o outro por causa da gestualidade e da imposição do bailar conforme o que é mandado.

Depois, Carmen sai de madrugada para visitar o marido, que estava preso, e o traz para o grupo de dança. Montoya, o ex-marido, entra para o grupo e participa de um ensaio que seria o da briga do Caolho com José Navarro (em Mérimée), em que José o mata.

A ação se passa num estúdio de dança, mesclando o teatro, a música e a dança flamenca. Atores e bailarinos se misturam nos ensaios, deixando sobressair a sensualidade das bailarinas flamencas, que vestem roupas de cores fortes e decotadas. Antonio Gades é o instrutor que demonstra os principais passos para todas elas, um homem sério, de olhar penetrante, coreógrafo e bailarino que como protagonista da história está preocupado com a escolha da sua parceira, aquela que para ele mereceria fazer o papel de Carmen, pois esta seria uma adaptação livre da obra de Mérimée ao som da ópera de Bizet. O ambiente nos ensaios é tenso e a iluminação direta no rosto

das bailarinas acentua seus traços. Estava difícil encontrar a bailarina com as características de Carmen. Quando Antonio, na companhia do músico Paco de Lucia, foi até Sevilha em busca da bailarina que pudesse representar o papel principal, optou por visitar uma escola situada em Madrid cujas classes eram dadas por Maria Magdalena ao entardecer.

A frequência de bailarinos era de aproximadamente trinta alunos atentos e disciplinados no aprendizado do Flamenco. Antonio e Paco sentam-se num banco perto da porta para observar os movimentos dos bailarinos:

Arriba la cabeza!...a izquierda!...baja el brazo derecho!...La cabeza, por favor!...Al centro!...Bajamos!...Los brazos arriba, arriba, como lãs alas de un àguila! Despacio, suavemente! Arriba!...Eso es! Y uno... Y dos... Y três! De frente, cuarto!...

No está mal, chicas...No está mal...Pero no olvideis que la técnica solo sirve para ponerla al servicio de vuestro arte... (ADAMI, 2005, p. 85).

São orientações da instrutora e os alunos, concentrados nos exercícios, executam os movimentos conforme essas instruções. De repente, abre-se bruscamente a porta e uma jovem morena, de olhos grandes e negros, entra sem pedir licença e sem desculpar-se pelo atraso. Deixa sua mochila no banco em que estão sentados Paco e Antonio.

Maria Magdalena repreende a moça chamando-a pelo nome Carmen. Antonio fica surpreso com a coincidência e a observa enquanto se integra ao grupo, sem nenhuma dificuldade, acompanhando o ritmo perfeitamente. Antonio constata que ela possui um temperamento especial, um corpo sensual e características da bailarina Carmen – Antonio, inclusive, lembra o texto de Mérimée:

Levanté los ojos e la vi. Era viernes y no la onvidaré jamás. Al principio no me gustó y volvi a mi trabajo, pero ella, siguiendo la costumbre de lãs mujeres y de los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, se detuvo ante my y me dirigió la palabra (ADAMI, 2005, p. 86).

Antonio treina alguns passos com Carmen e ele percebe algo de muito especial no seu olhar, vestimenta e comportamento. Ela se mostra muito provocante, de postura arrogante e imponente e o ensaio promove entre eles uma empatia, como se já se conhecessem há tempos. Eles se tocam, seus rostos se aproximam e não resta dúvida, ela será a Carmen. Aos poucos, no camarim, nos bastidores e nos ensaios Antonio observa e confirma a cada passo a exatidão de sua escolha. Ao trabalhar a cena da

tabacaria onde Carmen mata uma mulher que zombava dela, Antonio coordena e separa a cena em dois grupos: os que estão do lado de Carmen e os do lado de Cristina (a bailarina mais experiente que orientara Carmen a pedido de Antonio). Um grupo de ciganas acompanha o ritmo com tapas nas mesas enquanto Carmen e Cristina se enfrentam, como na obra de Mérimée, e Carmen acaba esfaqueando Cristina. Antonio, interpretando José Navarro, aparece com dois guardas que a levam presa. Carmen utiliza-se da sedução e ele a deixa fugir. No estúdio as pessoas conversam entre si e ouvem músicas flamencas. Antonio chama a atenção de todos no ensaio e explica-lhes a passagem da obra de Mérimée em que José dizia acreditar em tudo o que Carmen dizia, apesar de não saber se algum dia ela havia dito a verdade. O cenário é colocado e ensaia-se o momento em que José e Carmen se amam na casa de Lilás Pastia. A cena é bastante envolvente e naquele momento Antonio demonstra pela primeira vez que está envolvido por aquela mulher.

O filme mistura o tempo todo real e irreal. Quando Antonio dança “La Farruca” um baile que o fez entender o universo da dança flamenca, conta toda a sua vida a Carmen. Nesse momento Carmen é a personagem de Mérimée, mas Antonio fala-lhe e demonstra sua atração na vida real, contando-lhe sua experiência de vida e sua atuação como bailarino. Mas há também uma fusão neste momento de três personagens dentro da mesma pessoa: José, Antonio e o personagem que Saura quer criar.

Carmen lhe pede que dance para ela e, a partir daquele momento, passa a dar as ordens, o que a torna totalmente dominante.

Antonio soube por Paco, o guitarrista escolhido para fazer o filme, que Carmen era casada. Logo mais, ela apresenta José Fernandes Montoya a Antonio e lhe conta que o marido acabara de sair da prisão. Antonio projeta sua ira sobre os bailarinos, pedindo-lhes que ensaiem, ensaiem e ensaiem, e quando é questionado por Carmen, ele lhe diz que vá com seu marido e deixe-o em paz. Carmen lhe diz que já havia contado para o marido e que tudo estava terminado e que, portanto a única coisa que queria era dinheiro para seguir sua vida. Antonio lhe dá o dinheiro e diz que tem medo de perdê-la. Carmen responde que ele é o único que ela quer e Antonio se mostra totalmente indefeso diante dela.

Uma cena interessante é quando Montoya está jogando cartas com Antonio e estes começam a brigar e bailam com bengalas até Antonio matar Montoya. Depois disso Antonio começa a apagar luzes dos camarins e a fechá-los; então percebe a

ausência de Carmen e, procurando-a, encontra-a nua, abraçada com um bailarino. Diante da realidade constrangedora, pois aquilo não era dramatização, pega-a pelo braço e ela lhe diz que não lhe prometera nada.

Outra cena que precisa ser comentada é a da tourada. Um matador olhando-se no espelho movimenta-se como numa arena, enquanto todos que estão no estúdio começam a cantar.

Antonio chega com Carmen à festa e o toureiro a venera com o olhar. Os ciganos cantam uma canção que fala de traição e ciúmes. Carmen vai dançar com o toureiro, José puxa-a pelo braço e, entre discussões, puxa o punhal e mata-a.

Tanto na obra original quanto na adaptação de Saura, a força dramática dos personagens está no desenlace da história. Saura reuniu várias ações do livro de Mérimée na última seqüência: o poder de Carmen sobre José e seu encontro com o toureiro Lucas; o desencanto, o desespero de José e a morte de Carmen. O dialogismo e a intertextualidade são marcados principalmente pelas manifestações de sedução e desejo dos protagonistas da história, expressos, na obra literária, pelo discurso, ou mesmo pela boca, olhos e roupas, enquanto na adaptação são transpostos para a gestualidade flamenca e para os sons das músicas e dos ruídos.

Para Bakhtin (1984), o eu só existe no diálogo com o tu, que está antecipado no discurso interior e é coparticipante do discurso exteriorizado, falado, dramatizado, escrito, ou seja, expresso de alguma forma e assim, é ele quem determina o resultado do diálogo. O corpo está localizado como sendo a sede do discurso, seu local de origem, e no transbordamento do discurso interior, para o exterior, passa pela expressividade.

Para os estudiosos do corpo ou para os praticantes de alguma modalidade que envolva a expressão corporal, o corpo é o maior meio de comunicação de mensagens e, dialogando com Bakhtin, o texto não fala apenas ao entendimento, ou provoca sensações, mas pode ter influência sobre o corpo por meio da recepção da obra, que poderá inquietá-lo, acalmá-lo, ou mesmo impulsioná-lo à ação.

Um diretor pode fazer uma grande obra sem romper com o texto original. Ao mesmo tempo, pode trazer para a linguagem cinematográfica a força dramática de um texto através da junção de diversas ações do livro em espaços e tempos diferentes, como foi o caso de Saura, que projetou a busca de Mérimée ao território de Munda, os

encontros com a cigana e o envolvimento que a levou à morte, em apenas dois ambientes: o estúdio e a escola de dança. Saura construiu um texto fílmico condensando a força dramática dos personagens, do espaço e das músicas sem perder a linha do texto original. Na obra literária escrita, o espaço e o tempo podem ser trabalhados de forma rápida, ao retratar diferentes locais e personagens. Já no texto em movimento, seja ele no teatro, dança ou cinema, nem sempre isso é possível, pois se corre o risco de anular a força dramática do texto original, porque a demonstração precisa estar presente o tempo todo nesse tipo de obra. Por um lado, pela possibilidade de comunicar-se pelas expressões faciais, corporais e da fala e, por outro, pela dificuldade em condensar a objetividade da mensagem.

Nos espetáculos, temos que trabalhar com o tempo de uma forma diferente e fazer dele nosso aliado, pois o público jamais deverá se cansar, o que é muito fácil de acontecer. A nosso ver, tudo deve ser agradável, empolgante, envolvente, interessante e provocador de reflexões. No caso do filme de Saura, percebemos que a trama representada pelo Flamenco, nos prende o tempo todo, deixando-nos atentos ao que virá na seqüência.

Os elementos transpostos da narrativa para a dramaturgia foram colocados a partir dos tempos da história, do discurso e da narração. Na história, muitos fatos desenvolvem-se ao mesmo tempo, mas no discurso fílmico eles devem possuir uma seqüência lógica e compreensível, ou seja, o tempo e o espaço sempre estão presentes na adaptação. Na seqüência que Saura desenvolve, percebemos uma preocupação em retratar a condição humana, movida pelos sentimentos de atração, amor, rejeição, desespero, envolvimento e revolta que culminam numa tragédia. Sua câmera projeta momentos de pura beleza e sedução, com manifestações verbais e não verbais que demonstram a sensibilidade e capacidade do autor e dos representantes, atores, que se fazem personagens e protagonistas da história.

Sabemos que Saura dirige uma atenção especial à cultura espanhola não só por apreciá-la, mas por também viver em Madri e percebe-se também que o Flamenco faz parte de muitas de suas filmografias. Saura considera-se imaginativo, intuitivo e imprevisível, pois trabalha o amadurecimento do filme durante a rodagem, representando as histórias criadas por ele ou adaptadas ao seu modo de trabalhar, diferente de Godard que segue à risca o que foi proposto de início.

As *Carmens* de Mérimée e Saura travam diálogos, estabelecendo algumas diferenças, como a personagem do livro, que era cigana, ladra e incitava crimes, enquanto que a do filme era uma mulher comum, dançarina. Mas a sua identidade era a mesma. Percebemos uma relação dialógica também em Godard, pois a identidade de Carmen é preservada, só que agora, no papel de uma assaltante de banco, que seduz o policial no momento do crime. Os contrastes estão presentes nas três obras, paixão e ódio, o belo e o feio, entrega e rejeição, liberdade e prisão, o querer e o não querer, defeito e qualidade, vida e morte, mas a palavra que traduz as “*Carmens*” é “liberdade”, atributo este que permeia todo seu comportamento quando cigana, dançarina ou assaltante.

Carlos Saura explorou a sensualidade flamenca para obter o melhor desempenho de Carmen e retratar essa liberdade advinda de sua impetuosidade e postura diante das leis e dos homens. As frases expressas na ópera de Bizet, mais especificamente nas árias como “*Habanera e Seguidilha*”, traduzem essa liberdade que, de certa forma, incomodou a muitos na época, quando a mulher do século XVIII e XIX, ainda exercia um papel de dominada e submissa, exatamente o oposto de Carmen.

“O amor é um pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar”. O amor é um menino cigano que nunca conheceu qualquer lei”; “se não me amares, eu te amarei, se eu te amar, cuidado!”; “o meu coração é livre como o ar”; “quem quer a minha alma? Ela está livre!”; “não tenho medo de nada. Carmen nunca cederá! Nasceu livre e livre morrerá!” e, no final da obra escrita e fílmica, a frase:- “Pois bem, então mata-me ou deixa-me passar”.

Não somente em *Carmen*, mas em diversas outras obras, Saura traz a presença forte do universo feminino, dotado de anseios de liberdade e possuidor de uma força incalculável, capaz de agir, mudar, fazer calar e desafiar os homens. Produções como *Ana e os Lobos*, *Antonieta*, *Deprisa, Deprisa*, *A prima Angélica* e *Dispara* mostram a mulher como protagonista da história e capaz de revolucionar e alterar a ordem dos acontecimentos. Com base nisso, entendemos que Saura conhece o universo feminino e retrata a sua consciência de forma clara e concisa. Ele gosta de trabalhar com as pessoas comuns e o seu cotidiano, mostrando sua simplicidade e complexidade ao mesmo tempo, contrastes que dialogam com *Carmen* e também com o Flamenco.

Saura contou com alguns roteiristas como Angelina Fons e Rafael Azcona para escrever seus roteiros, mas, a partir de *Cria Cuervos* (1975), passou a escrever sozinho e

produzir seus próprios filmes. *Carmen* foi escrita e produzida por ele, além de *El Amor Brujo* e *Bodas de Sangre*, que trazem o Flamenco como instrumento de expressão fílmica. Talvez seja sua apreciação pelo improvisado uma das razões de sua atração pelo Flamenco, presente em 13 dos seus filmes. Por trabalhar com todo tipo de ator, desde o mais inexperiente até o profissional, muitas vezes Saura se depara com um improvisado ou alteração do texto, o que ele valoriza, filma e compara com o produzido por ele, avaliando o que ficou melhor e aproveitando.

Quanto ao Flamenco, não é possível dançar uma mesma coreografia da mesma forma em diferentes momentos, mas os textos em que Saura menos realizou modificações foram os da trilogia, pois tinham como suporte as coreografias de Antonio Gades, muito bem ensaiadas, que captavam e transmitiam a força da expressividade peculiar a esta dança. Inspirando-se nela, fez com ele, Gades, representasse a essência da sua trilogia. Além disso, o clima de tensão e, como clímax, a morte, é habitual nos filmes de Saura.

Ele trabalha com o imaginário por meio das imagens e sons e, assim, é o Flamenco, portanto um casamento que deu certo, e das inúmeras adaptações já vistas, ele é quem mais aproximou o papel de diretor com o de protagonista, promovendo espaços dramáticos teatrais onde as cenas se desenvolvem ora dramaturgicamente, ora cotidianamente, confundindo muitas vezes o espectador quanto ao que é real ou imaginário. Saura permite, assim, diversas leituras e, inclusive, suscita uma reflexão sobre o papel social da mulher que passa de dominada à dominadora. Quanto ao imaginário, há uma mistura de medo e prazer, encanto e desalento, apreensão e indiferença, ansiedade e contenção e, por fim, a rendição de Carmen, que tanto pode ser interpretada como uma firmeza de caráter ou uma volta à sua submissão a Don José, por tê-lo deixado matá-la.

Nesse sentido, embora haja afirmações de José quanto ao fato de seu destino ter sido demarcado por ela, no final é a vontade dele que prevalece, definindo o final da história. Carmen aceita sua morte como o fechamento de um ciclo, uma predestinação e a insatisfação, indignação e desprezo provocados em José, unidos ao sentimento de perda e insegurança – estes, obviamente, se não levassem à resignação, levariam à morte pelo nível de envolvimento ocorrido entre os dois.

O desenrolar da história mostra que José não deveria amar Carmen, mas algo de Místico parecia haver ali, próprio dos ciganos, a magia, o feitiço, o oculto, jamais

desvendado, além da questão moral, que de forma clara, mostra que um oficial da sociedade espanhola jamais poderia ser desrespeitado, desprezado e destituído do cargo em função da paixão por uma mulher e, nestes termos, em razão da sua honra, também chega-se a esse desfecho.

As formas como Saura trabalhou as cenas originadas em *Mérimée*, foram definidas muitas vezes pelo ritmo das músicas flamencas, interpretadas pelos atores e dançarinos, bem como pelas letras cantadas durante algumas movimentações, como ocorre no momento final. Durante um baile, os casais dançando, Carmen se envolve com o toureiro e o coro canta:

Os amores são terríveis e o ciúme é traiçoeiro (bis)
 Se estou morrendo, o ciúme é culpado.
 Pobre amante corroído pelo ciúme
 Do nascer ao por do sol, o ciúme irá devorá-lo
 O ciúme leva a culpa de tantas coisas covardes
 O ciúme é um fogo ardente e devorador
 Amor e ciúme caminham juntos
 Pobre de quem se apaixona...
 (SAURA; GADES; GADES, 1986, tradução nossa)

Durante a música, Carmen larga Antonio e vai dançar com o toureiro, que havia chegado à festa e não tirava os olhos dela. Antonio puxa-a duas vezes pelo braço, mas ela insiste em dançar com ele, até que dois amigos do toureiro puxam dois punhais para enfrentar Antonio. A briga é dançada ao som de uma *Soleá* por *Buleria*, ritmo forte marcado por 12 tempos e que também é usado na marcação da cena da fábrica de tabaco, quando Carmen briga com Cristina e acaba ferindo-a na face. Neste momento a letra cantada é:

Não se aproxime das sarças (bis)
 As sarças têm espinhos
 Nesta fábrica (bis)
 Há mulheres boas e más
 Há mais levianas do que as boas
 Não te metas
 Com a Carmen
 Com a Carmen não te metas!
 A Carmen tem uma faca
 Para quem se mete com ela
 Não se aproxime das sarças
 As sarças têm espinhos
 Que rasgam os aventais... (SAURA; GADES, 1986, tradução nossa)

E, assim, entre músicos, coreografias e cores, a trama vai se desenrolando em meio aos cantes que fazem parte dos costumes dos ciganos e também dos espanhóis,

signos usados para expressar a dor, a tristeza e também a tragédia. Um bom exemplo disso é quando Gades dança La Farruca afirmando que desde os 15 anos bailava de tudo, porém La Farruca é o que o fez compreender tudo. Confessa que bailá-la é uma necessidade.

Os ritmos dos bailes flamencos que aparecem no filme são bem conhecidos e marcam a expressividade por meio da Seguiriya, utilizada no treino das bailarinas enquanto se preparavam para o teste no estúdio de Antonio e no compasso e toque de Sevilhanas, enquanto treinavam castanholas na aula de Maria Magdalena. Este é ponto alto do filme, pois é então que surge Carmen atrasada para a aula e Antonio mira-a de forma especial. Como podemos perceber, a seqüência fílmica é marcada pelos compassos da música e dança flamencas.

Ao término da aula, Maria Magdalena diz:- “a técnica só serve para ser posta a serviço da arte” e tenta, com esta frase, trazer um pouco do sentido do que é o Flamenco, arte que deve ser dançada com a alma, o sentimento e a emoção, de forma a ultrapassar os limites do corpo, da técnica e das convenções. Um dado interessante é que a narrativa muitas vezes se mostra dentro da narrativa, como é o caso da bailarina que irá futuramente interpretar Carmen, chamar-se *Carmen* no papel da candidata.

Na montagem de Saura, Gades faz alusão a Mérimée, principalmente quando quer ensaiar a cena da fábrica de tabaco e expressa:- “Assim como conta Mérimée em 1830, estamos em Sevilha, na fábrica de tabaco e faz muito calor, e como só há mulheres, estas estão com pouca roupa [...] quero que sintam esse calor, que sintam esse lugar e me façam sentir também, senão não poderei crer” (SAURA; GADES, 1986, tradução nossa).

Aqui percebemos outra relação dialógica com o flamenco, pois o que Gades pede aos dançarinos é que expressem o que há no seu interior ou pelo menos façam crer que haja. Não se dança flamenco de forma automática, sem sentimento ou expressão. Para dançar flamenco é necessário concentração, entrega, envolvimento e intenção de transmitir o que está muitas vezes reprimido no seu ser. Nossa análise se deteve mais no dialogismo de Mérimée e Saura pela presença do Flamenco, porém buscamos em Godard o diálogo com a personagem.

3.2. Personagem Carmen

Neste tópico trabalharemos a personagem, porém estabelecendo um diálogo entre as três obras escolhidas.

Acerca da teoria da personagem, Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

Diz ele ainda que não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece, e, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa - diferem sim em que diz umas as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.

Referir-se ao universal, é atribuir ao um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal. (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 117).

Especialmente no século XVIII, o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos. Com o advento do Romantismo, aparecem o romance psicológico, o de confissão, o romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social. É durante a segunda metade do século XIX que o gênero alcança o seu apogeu e, coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar, na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem.

E. M. Forster (1969), crítico inglês, encara a intriga, a história e a personagem, como os três elementos estruturais essenciais ao romance e trabalha o ser fictício como sendo um entre os componentes básicos da narrativa. Essa concepção que possibilita a averiguação da personagem na sua relação com os outros elementos da obra permite um cuidado especial dos entes ficcionais como seres de linguagem.

Nas narrativas dramáticas (como é o caso de *Carmen*), os heróis morrem num dado momento predeterminado pelo destino. A composição do espaço, a descrição do

ambiente, a definição da postura física da personagem e a utilização do discurso indireto livre para expressar os pensamentos e as emoções dela combinam-se de forma harmoniosa, construindo progressivamente o saber da personagem e do leitor.

A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e eficaz, desde que o escritor tenha habilidade para conduzi-lo.

Percebemos entre Mérimée e Godard esse distanciamento. O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos certos que interessam ao andamento da história e a materialização dos seres que a vivem, enquanto que em Saura há uma mistura de narrador com protagonista numa mescla que chega muitas vezes a confundir o espectador.

A construção da personagem com seus traços próprios permite diversas leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor, o que não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor. Em todas as artes literárias e principalmente nas que representam uma estória, a personagem constitui a ficção. Contudo no teatro e na dança a personagem não só constitui a ficção, mas aprofunda o espetáculo por meio do ator ou bailarino.

Para Antonio Candido (1976) o teatro é integralmente ficção enquanto o cinema e a literatura podem utilizar imagens e palavras para outros fins como documento e jornal. No cinema, na dança e na literatura são as imagens e as palavras que aprofundam as manifestações das intenções. Tanto a imagem, como a gestualidade e a palavra têm a possibilidade de descrever ambientes, situações e até mesmo paisagens. Um dançarino não pode permanecer por muito tempo parado no palco, enquanto que, no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara se encarregam de mostrar o que intencionalmente se pretende trazer ao leitor. Tanto no teatro quanto na dança, o ator ou bailarino é o centro do universo, e os recursos cênicos, sonoros, de iluminação e etc., constituem aparatos de complementação.

A diferença entre realidade e a atuação puramente intencional como finalidade de comunicação de uma apresentação teatral, dança ou filme está no fato de que as últimas dificilmente conseguem retratar a primeira. O artista, o cineasta, o ator e o bailarino necessitam, além dos estudos dirigidos para a personagem, de uma certa identificação com o papel, para que a atuação seja o mais próximo possível daquilo que é o seu objetivo alcançar.

No caso de *Carmen* de Saura, percebemos o tempo todo uma mistura de representação e realidade, o que mostra o tamanho do envolvimento do ator com aquilo que ele representa. Numa peça, mostram-se muito menos aspectos das personagens do que nos romances, mas aparecem de forma sensível porque se utiliza do corpo como instrumento de transmissão das mensagens pretendidas. Muitas peças fazem da sua representação o mistério humano, algo que é possível de ser tratado de diferentes formas, abrindo um leque de possibilidades que muitas vezes não seria possível na realidade. É por isso que as pessoas se identificam com o teatro, a dança, a expressão corporal e outras formas de arte que permitem trazer para o palco aquilo que, muitas vezes, não se consegue realizar na vida real.

A representação de tais aspectos depende extremamente da escolha da personagem para cada papel que se pretende representar, além do contexto explorado por meio de cenários com o intuito de revelar o sentido ou a idéia da obra.

A escolha de *Carmen* por Mérimée, uma cigana, cujas características descritas de sagacidade, impetuosidade, beleza, rebeldia e desejo de liberdade cumpre muito bem o papel do que é descrito. Saura traz para o cinema a mesma personagem, mulher atraente, com características semelhantes às da Carmen de Mérimée, revelando na forma cinematográfica todo o mistério da sedução e envolvimento com o personagem José. Já Godard, não menos assertivo, traduz a obra por meio de efeitos do romance, transpondo a Carmen cigana para uma mulher atual, da cidade, mas que mantém os mesmos traços e temperamento daquela do texto original, inclusive vestindo-a de vermelho e traçando na sua trajetória o mesmo final fatal.

Percebemos que este tipo de narrativa atrai o leitor e o fato de os valores morais representados numa tragédia supostamente servirem como catarse tornam essas três obras muito atraentes e o sucesso de público é constatado pelo menos nas duas primeiras. Em Mérimée, constatamos uma criação que serviu de inspiração para inúmeras adaptações, e em Saura pôde ser comprovado seu sucesso de bilheteria, levando consigo a projeção do Flamenco. Observamos, assim, o fenômeno de que o prazer estético integra no seu contexto o sofrimento e a alegria, a raiva e a leveza, a repugnância e o afeto, contrastes comumente trabalhados no Flamenco. A afirmação e a negativa com que o espectador, leitor, receptor ou público reage ao contemplar e participar dos espetáculos contribuem para o sucesso dos mesmos e observamos no Flamenco, na vida, no palco, na imaginação, no desejo várias identificações projetadas

para o cotidiano. O desejo de liberdade, a necessidade de afirmação, admiração e o prazer, muitas vezes contidos, tornam-se possíveis por meio das obras literárias.

A ficção e a obra literária proporcionam liberdade, pois faz parte do imenso reino do possível que a vida real não nos permite em grande parte pela moral, pelos preconceitos, costumes e também pela falta de coragem de assumir sua liberdade, possibilidade esta realizada em Carmen.

A plenitude da libertação que a ficção proporciona torna-se possível para aqueles que conseguem entregar-se ao prazer estético, alheio a outros valores e, portanto, entregue ao que a obra de arte pode oferecer, enquanto que se distanciam e ao mesmo tempo se aproximam da realidade. Há sempre uma fusão entre enredo e personagem e estes, com a vida que vivem e os problemas que ocorrem na direção do seu destino, conforme o tempo e as condições do seu ambiente. O enredo ocorre por meio das personagens e estas vivem o enredo, e assim exprimem os significados e valores que o autor pretende transmitir.

Na adaptação de Saura, a escolha dos atores, bailarinos e personagens foi muito feliz, pois conseguiu transmitir o contexto, sentido e conteúdo da obra original, numa adaptação onde enredo e personagens transmitiram, na íntegra, a intenção do autor, além de prender e atrair a atenção do público.

Perguntamos: Esta atração pela obra *Carmen* de Saura e pelo flamenco ocorre porque o espectador entrega-se ao prazer estético e, portanto, vive o drama no seu imaginário, ou porque sua produção de qualidade sustenta-se por si só, projetando no espectador uma reflexão e identificação própria da realidade vivida? A personagem entusiasta e passional faz com que ninguém se canse dela, talvez por Carmen estar à frente do seu tempo, numa sociedade machista e repressora. Ela não é nem submissa, nem dócil, nem vítima, nem mártir e seu temperamento forte chama a atenção dos leitores e espectadores das obras adaptadas: “Carmen jamás cederá, libre ha nacido y libre morirá.” (Acto Coarte, Carmen, Bizet)

A produção literária repousa no paradoxo de que a personagem é um ser fictício, só que esta, muitas vezes, comunica a verdade existencial. Percebemos, portanto, aqui, um dialogismo entre o ser vivo e o ser fictício, manifestado pela personagem que é a demonstração deste.

A verossimilhança se dá por meio das afinidades entre as personagens e ser vivo, bem como suas características e capacidades de representação. Sabemos que um traço

irreal pode tornar-se verossímil mediante os valores que as compõem, que fazem parte da escolha do autor, assim como os dados mais óbvios podem parecer irreais ou impossíveis se a montagem ou organização da obra não os justificar. Portanto, autor e obra, personagem e criador devem possuir uma relação estreita para que a codificação do leitor seja clara e este seja atingido de alguma forma, direta ou indireta, objetiva ou subjetivamente, mas que, de certa forma, se transmita a mensagem pretendida.

No teatro as personagens constituem quase que a totalidade da obra, pois tudo existe através delas, que, ao se dirigirem ao público, dispensam a mediação do narrador por meio dos gestos, trazendo para o palco aquilo que seria a realidade. Essa força advinda da representação, apresentação coreográfica ou performance é uma vantagem obtida pelos recursos visuais e auditivos. Há uma persuasão, que é movida pelo contato espetáculo-público, que integram a força do aqui e agora. Para Antonio Cândido (2007) podemos identificar a personagem por meio de três observações: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Todas as características da personagem, pelo menos aquelas que identificam a sua personalidade, aparência e atuação, precisam ser reveladas de forma clara para que o leitor conheça sua força e compreenda a mensagem do narrador. Na caracterização da personagem pelo que ela faz, existe uma força muito grande, pois a ação é o meio mais poderoso de realização.

Etimologicamente, drama, em grego, significa ação, e, se quisermos entender dramaticamente uma personagem, devemos ater-nos ao campo do comportamento, ou seja, à sua manifestação. Não importa, por exemplo, o que o ator ou bailarino sinta no seu interior; se ele não expressar o que foi proposto, não atingirá o espectador - e esta é uma questão difícil, pois é preciso que a personagem seja interpretada de fato, exteriorizando o que, em teoria, estaria interiorizado. Carmen é a representação da obra em sua íntegra, pois tanto interna quanto externamente sente, mostra, transmite e influencia a todos que a observam. Seu temperamento é demonstrado claramente por meio de gestos, falas, expressões faciais e corporais traduzidos nos filmes de Saura e Godard.

O temperamento constitui um conjunto de características inatas, um complexo psicofisiológico que determina o comportamento. O caráter reagrupa as maneiras habituais do sentir e reagir, suscetíveis de distinguir um indivíduo de seus semelhantes. E o humor é passageiro e define um momento da existência afetiva do indivíduo. Isto

se resumirá no Ethos que pertence à esfera do caráter manifestado por meio dos gestos e das palavras e que dificilmente ficará encoberto seja pelo que é mostrado ou pelo que é ocultado. O temperamento de Carmen identifica-se igualmente nas três obras como uma mulher impetuosa, bonita, atraente e volúvel, que desperta uma paixão incandescente nos homens. Estas características são comumente utilizadas nas montagens flamencas, que costumam reunir emoções fortes seguidas de morte.

3.2.1 Os Ciganos

Julgamos conveniente conhecer os hábitos e tradições dos ciganos para podermos compreender melhor a novela *Carmen*, pois Mérimée, para escrevê-la, inspirou-se na vida da cigana Carmencita.

A história dos ciganos é ainda um problema no que diz respeito às suas origens. Os primeiros bandos, pouco numerosos, surgiram no leste da Europa, no início do século XV, mas não sabemos dizer nem de onde nem por que vieram parar na Europa. Observamos que, em pouco tempo, se multiplicaram de um modo surpreendente em muitas regiões distantes umas das outras. Os próprios ciganos não conservam nenhuma tradição a respeito de sua origem, e, se a maior parte deles fala do Egito como sua pátria primitiva, é porque adotaram uma fábula muito antiga difundida a esse respeito.

A maior parte dos orientalistas que estudaram a língua dos ciganos crê que são originários da Índia. Com efeito, parece que um grande número de raízes e formas gramaticais dos *romani* é encontrado em idiomas derivados do sânscrito. É bastante difundida a idéia de que, em suas longas peregrinações, teriam adotado muitas palavras estrangeiras. Isso pode explicar por que, em todos os dialetos do *romani*, encontramos um certo número de palavras gregas. Por exemplo: *cocal*, osso, de *κόχχαλον*; *pétalli*, ferradura de cavalo, de *πέταλον*; *cafî*, prego, de *xappí* etc.

Hoje, os ciganos têm dialetos diferentes, proporcionalmente ao número de bandos que existem de sua raça. Em todos os lugares, falam a língua do país onde moram mais facilmente do que seu próprio idioma, do qual não fazem uso senão para se divertirem diante de estranhos.

Se compararmos o dialeto dos ciganos da Alemanha com o dos espanhóis, sem comunicação entre si há séculos, reconhecemos um grande número de palavras em comum, mas a língua original, em todos os lugares, ainda que em graus diferentes, se alterou notavelmente pelo contato com línguas mais cultas das quais esses nômades foram levados a fazer uso. O alemão, de um lado, e o espanhol, de outro, modificaram de tal forma o *romani* que seria impossível a um cigano da Floresta Negra conversar com um de seus irmãos andaluzes, ainda que bastasse trocarem algumas frases para reconhecerem que ambos falam um dialeto derivado do mesmo idioma. Algumas palavras de uso frequente são comuns a todos os dialetos. Assim, em todas as

comunidades ciganas, *pani* quer dizer água; *manro*, pão; *más*, carne, e *lon*, sal. De modo semelhante, os nomes dos números são quase os mesmos em todos os lugares. O dialeto alemão parece muito mais puro do que o dialeto espanhol, pois conservou muitas formas gramaticais primitivas, enquanto que os gitanos adotaram as do castelhano. Contudo, algumas palavras são exceções para atestar a antiga comunidade de linguagem.

Os censos realizados em 1784 e 1785 informaram que os locais onde os ciganos mais se instalaram foram em Sevilha, Jerez, Cádiz, Arcos, Sanlúcar, Puerto de Santa Maria, Lebrija, Utrera, San Fernando, Puerto Real, Écija, Marchena, Morón, Osuna e Carmona. Embora estejam dispersos por toda a Europa, sendo conhecidos como Gypsies, Zigeuner, Gitanes, Rom, Manouches, Sinti, Cigány Tsigani etc., é na Espanha que ainda hoje se encontra grande número de ciganos nômades. Conhecidos como Gitanos, a maior parte deles vive nas províncias do sul e do leste, em Andaluzia, em Estremadura, no reino de Múrcia. Há muitos deles também na Catalunha e na França.

Apesar de sua origem comum, todos os grupos *romanis* do mundo têm sofrido marcantes transformações pelos contatos com os povos com os quais têm convivido e, conseqüentemente, se misturado. Com efeito, em razão de sua necessidade de sobrevivência, os diversos grupos ciganos do mundo diferenciam-se muito entre si pela facilidade em adaptar-se e adotar os costumes da comunidade onde vivem. O que constatamos é que os ciganos de Andaluzia e de toda a Espanha estão em contínuo processo de transformação e, portanto, há uma heterogeneidade muito grande entre eles, pois alguns são respeitados socialmente enquanto outros são marginalizados.

Hoje vivem em Andaluzia aproximadamente 225.000 ciganos em 45.000 famílias, correspondendo a 4% da população andaluza.

Assim, Andaluzia é a comunidade autônoma espanhola onde vive o maior número de ciganos, cerca de 40% de todos os ciganos da Espanha. Eles estão dispersos em localidades rurais e urbanas, destacando-se em algumas zonas como o norte da província de Granada, onde se supõe que componham mais de 15% da população local. Vivem também em zonas rurais, de preferência em lugares que possuem riqueza agrícola ou comercial.

Esta variada distribuição geográfica é acompanhada por uma integração cultural e social, muito embora a segregação e discriminação estejam muitas vezes presentes. A estrutura demográfica da população cigana difere significativamente da não cigana. Os

ciganos são, em termos gerais, mais jovens que a população majoritária. Dois terços da população cigana andaluza têm menos de 25 anos. As mulheres ciganas têm geralmente um número maior de filhos que as não ciganas, porque as primeiras têm filhos antes dos 20 anos e continuam tendo até passar dos 40 anos de idade.

As relações familiares são mais intensas e próximas do que as do resto dos andaluzes. O tipo da unidade familiar que mais se assemelha à dos ciganos é a chamada família nuclear, de um casamento, com filhos e, com frequência, acompanhados de avós viúvos. As famílias ciganas vivem muito próximas umas das outras, parede com parede, sobretudo os pais e irmãos do marido. Isso intensifica os contatos familiares e a vida diária dá vazão a uma segregação residencial que determina as zonas ciganas.

Alguns motivos nos levam a crer que os ciganos de Andaluzia não levavam uma vida errante e vagabunda, comum e frequente entre os ciganos de outras zonas da Europa. Alguns se dedicavam à fabricação de artigos de cobre e à venda de lenços de musseline enquanto outros desempenhavam ofícios estáveis, como o comércio de cavalos, o artesanato e os trabalhos no campo. Em Sevilha e Cádiz, muitos foram ferreiros e sabemos que, desta função, surgiu o baile Martineti, que reproduz até hoje o som de um martelar de ferros.

Havia ainda ciganos serralheiros, carpinteiros, pedreiros, açougueiros, padeiros e vendedores de diversas coisas. A maioria vestia-se como andaluzes, muitos iam à missa, pagavam impostos e, inclusive, alguns deles gozavam de privilégios.

A população andaluza havia simpatizado com eles por certas afinidades, como a hospitalidade e a generosidade, a música e o espírito festivo. Foram frequentes os casamentos entre ciganos e andaluzes, sendo estes tratados legalmente como ciganos, assim como os seus filhos (a porcentagem mais alta de casamento mistos, em torno de 91%, se deu na região de Andaluzia, mais precisamente em Sevilha e Cádiz).

No final do século XVIII, uns 67% dos ciganos sedentários instalados em toda a Espanha, viviam em Andaluzia, e a concentração mais importante se deu na baixa Andaluzia. Esse encontro histórico entre andaluzes e ciganos nos brindou com o surgimento do Flamenco.

A riqueza da herança cultural andaluza e a aculturação dos ciganos contribuíram para o aparecimento e o desenvolvimento dessa dança singular, que não é puramente cigana nem tradicional e que surge da mescla de ambas, numa junção artística, carnal, racial e intencional.

Cerca de um terço do número total dos ciganos, aproximadamente dez mil, viviam nas províncias de Sevilha, em torno de 1997, e Cádiz, em torno de 1814, além de Granada e Málaga, com aproximadamente 1000 em cada região - e foi nessas cidades que o Flamenco se desenvolveu.

O Flamenco, como uma arte de fusão e manifestos de uma raça cigana perseguida por espanhóis, andaluzes e outros, surge como um lamento, um brado, um canto de dor. Isso fica claro quando atentamos para as letras de bailes como Soleá, Seguiriya e Martineti, dentre outros

No livro de Triana, escrito em 1740, há um destaque para o baile dos ciganos em El Caparrós, próximo à região de Lebrija, onde se destaca uma coreografia de pareja, no estilo das seguidilhas ou dos fandangos tradicionais.

Na composição da identidade andaluza atual, os ciganos têm desempenhado um papel importante, contribuindo para estabelecer alguns símbolos, práticas e crenças que caracterizam essa terra. São conhecidos no mundo por suas associações com músicas locais de percussão universal, como o Flamenco, e pela rebeldia, boemia e independência. Além disso, são uma minoria mistificada, romantizada e sujeita a deformações e manipulações por parte daqueles que fomentam o desconhecimento, o estereótipo e a ambiguidade na interação com eles. É interessante como se faz a exaltação e, ao mesmo tempo, a crítica aos “gitanos”, que, em âmbitos espetaculares, são louvados, como acontece no caso do flamenco e das touradas.

As raízes primitivas das diferenças culturais dos ciganos situam-se nas reverberações dos processos privados ou domésticos, que, raras vezes, são compreendidos ou estudados. Um exemplo disso é o sistema de casamento cigano, um ponto chave de sua permanência como grupo distinto, que se nomeiam “payos”.

É importante destacar que os ciganos são cidadãos espanhóis e andaluzes com plenos direitos e, além disso, que suas diferenças e carências levantam hoje um dos principais desafios para a construção de uma sociedade tolerante, pois a sua presença evoca, frequentemente, as concepções dominantes do conceito de multiculturalidade, pelo menos por três motivos: primeiro, porque sua diferença não é fácil de perceber ou ressaltar como a de outros grupos minoritários, definidos por questões religiosas, políticas ou lingüísticas; segundo, porque se encontram numa situação em que não se definem nem como imigrantes, nem como refugiados, e, em terceiro lugar, porque a presença dos ciganos na Europa traz à tona alguns dilemas do ideal multicultural, como

o questionamento sobre até que ponto as instituições encarregadas de garantir a igualdade num Estado democrático são condizentes com o reconhecimento da diferença cultural radical.

Os jovens ciganos tendem a buscar o cônjuge em seu próprio grupo étnico. Em casos de conflitos, é comum famílias ciganas oferecerem refúgio, apoio e cooperação econômica. A escolarização das crianças ciganas tem avançado bastante, porém a regularidade e a continuação ainda constituem um problema, visto que muitos abandonam o processo de instrução muito cedo, antes de chegarem à educação secundária.

A estrutura ocupacional constitui um outro problema no desenvolvimento dos ciganos, pois há uma tendência a manter muitas de suas tradições e modos de vida, sempre relacionados com a independência e a mobilidade. Ressaltamos as funções de guitarristas, cantores e bailarinos, além de cartomantes e vendedores ambulantes. Em Andaluzia eles têm exercido também as funções de peões, agricultores e obreiros, com o intuito de buscar autonomia e controle sobre as próprias condições de trabalho, preferindo o emprego autônomo e mantendo-se independentes do trabalho assalariado e do controle administrativo e burocrático, cujo horário é controlado. Por esses motivos a economia cigana tem sido tradicionalmente autônoma, familiar, doméstica e informal.

Muitos ciganos andaluzes desenvolvem trabalhos eventuais em setores terciários como em hotelaria. E alguns ciganos das províncias orientais transferem-se para as zonas turísticas e industriais da costa mediterrânea, como Baleares, Mallorca, Ibiza, Catalunha, Barcelona, Costa Brava, Valência e Múrcia, esta última fazendo parte, inclusive, da história de Mérimée.

O comércio ocupa uma posição central na vida dos ciganos andaluzes e engloba diversas formas de produtos. Pelas leis administrativas da Espanha, o comércio pode ser formal, informal ou ilegal, e o que mais observamos são os vendedores ambulantes. A venda ambulante é a segunda ocupação mais frequente dos ciganos andaluzes que trabalham regularmente. Esse comércio necessita de um investimento de capital em gênero, meio de transporte e licenças, mas proporciona, por outro lado, um nível mais alto de vida aos que se ocupam dele.

Há famílias ciganas que se sustentam e prosperam com negócios familiares, enquanto outras apenas conseguem sobreviver em razão da falta de capital e conhecimentos, contatos ou recursos pessoais.

A juventude cigana constitui um setor muito preocupante dentro do mercado de trabalho andaluz. Sem instrução nem formação profissional e experiência, esses jovens carecem, sobretudo, de modelos visíveis e variados dentro do seu próprio grupo étnico e muitos permanecem ociosos desde a infância. Os ciganos andaluzes são, há muitas gerações, uma população assentada, sedentária e com residência fixa; mais de 85% das famílias ciganas vivem nos mesmos municípios há mais de quinze anos. Há séculos que não podemos considerá-los nômades, e sim transmutantes, com os deslocamentos periódicos geralmente do caráter laboral ou ocupacional dentro de circuitos geralmente estáveis.

Eles estão presentes em todo o tipo de unidade populacional, desde as maiores cidades até as menores e apartadas aldeias. Em quase todas as localidades em que vivem, encontram com frequência variados problemas de infraestrutura e equipamentos, assim como de espaço, qualidade e tamanho das moradias. É comum vermos ciganos instalados em cuevas, o que, no Flamenco, tornou-se ambiente de apresentação. Muitos vivem hoje segregados, em maior ou menor grau, em relação à população andaluza, muitas vezes separados por linhas invisíveis que determinam parte dos bairros onde vivem, cujas características são de precárias condições de subsistência. É comum nós os vermos instalados em locais não habitáveis, como andares de prédios abandonados, provocando comportamentos aversivos dos vizinhos.

O sistema de relações interétnicas em Andaluzia vem baseando-se, tradicionalmente, numa intensa segregação multidimensional que separava payos e ciganos na maioria dos âmbitos da vida social. Este sistema, no entanto, tem sofrido muitas exceções em comunidades de toda a Andaluzia, onde alguns grupos de ciganos foram integrando-se à vida social, em ofícios apreciados pela maioria, inter-relacionando-se com os não ciganos e inclusive fundindo-se com eles numa mestiçagem profunda.

O sistema de segregação dominante baseava-se num complexo sistema atitudinal, criado por poderosos e duradouros estereótipos, esquemas e protótipos sobre a fisionomia, a natureza, o caráter e a conduta que se podiam esperar dos ciganos. Existe hoje ainda, um racismo muito forte contra os ciganos na sociedade andaluza.

Uma das mudanças mais importantes experimentadas pela população andaluza de hoje deriva da adesão religiosa dos ciganos à Igreja Evangélica de Filadélfia, que promove um dos movimentos mais expansivos do protestantismo mundial.

“El Culto” é uma congregação religiosa para os ciganos, adaptada às suas necessidades e sensibilidade, e a ela devem grande parte do seu êxito. O efeito dessa prática na vida dos ciganos é considerável, pois pregam a importância da leitura, para conhecer “a palavra”, além de abominarem os vícios de bebida, fumo e outras drogas, além do jogo, adultério e violência.

Hoje também existem associações que defendem os direitos dos ciganos. A grande maioria delas agrupam-se em federações, destacando a “La Fara” (a “Federação de Associações Romanís de Andaluzia”) e a união *Romaní*, que tem desenvolvido uma importante tarefa de mediação entre instituições públicas e o povo cigano, assim como programas relevantes de promoção e assistência aos diversos setores, como a escolarização infantil, a vivência, a documentação legal etc. Além disso, tais federações têm desempenhado um papel importante nos mais graves conflitos étnicos ocorridos em Andaluzia, nas últimas décadas. O balanço disso tudo é muito positivo por oferecer veículos de representação de uma minoria frequentemente carente de voz e expressão nos assuntos coletivos. Com isso, vemos, nas últimas décadas, uma mudança importante nas formas de participação e organização coletiva dos ciganos, superando as barreiras familiares e de parentesco, além de fomentar aceitação de normas e procedimentos de conduta coletiva, que não eram próprios da tradição cigana, como a decisão democrática e a participação feminina em cargos de representação e autoridade.

Um dado interessante também é que o número de jovens da população cigana supera o da Andaluzia, o que projeta para o futuro uma maioria cigana constituída hoje por uma minoria.

Ao longo dos séculos os ciganos vêm dando uma grande contribuição ao patrimônio andaluz com seus trabalhos como artesãos, jornaleiros e comerciantes. Assim como à arte flamenca, por meio do canto, baile e toque. Há um crescente número de universitários e profissionais ciganos que oferecem uma imagem cada vez mais ampla da minoria e refletem a grande importância que muitos pais ciganos concedem à instrução e a promoção dos estudos e à contribuição social.

Também vemos o início de uma maior igualdade entre sexos, com uma crescente incorporação das mulheres ciganas na educação e nos trabalhos de nível mais alto. A classe média está aparecendo entre os ciganos, o que traz uma grande esperança para o futuro dessa minoria, que poderá vir a ser a maioria nos próximos anos.

Com relação à aparência, os caracteres físicos do cigano são mais fáceis de distinguir pela fisionomia e expressão. Sua pele é muito morena, e daí vem o nome “Cale” (negros), pelo qual eles se referem a si mesmos com frequência. Seus olhos são oblíquos e negros e seu olhar pode ser comparado ao de um animal selvagem. A audácia e a timidez estão presentes ao mesmo tempo e são reveladas pelos olhos – astuciosos, insolentes, mas naturalmente tementes aos golpes, como vemos em Panurgo (personagem de Rabelais em *Pantagruel* (1532). Do grego *panourgos*, o nome significa industrial, capaz de tudo. É um tipo debochado, covarde, cínico, mas criativo).

Na Alemanha, as ciganas são, com frequência, muito belas, mas, entre as da Espanha, esse atributo é bastante raro - de tão mal cuidadas que são, tornam-se feias. Quanto às bonitas, são, como todas as espanholas, difíceis na escolha de seus amantes. É preciso implorar para merecê-las. Barrow, missionário inglês, cita, como prova de virtudes das ciganas, a sua ingenuidade e devotamento aos maridos; não há perigo ou miséria que elas não enfrentem para socorrê-los em suas necessidades.

A principal virtude dos ciganos é o patriotismo, ou seja, a fidelidade que mantêm em suas relações com os indivíduos da mesma origem, sua solicitude em ajudar uns aos outros, o segredo inviolável que guardam nos seus negócios e em todas as associações misteriosas e fora da lei. Normalmente, as atividades que os homens exercem são as de tosquiar mulas, consertar tachos e objetos de cobre, sem falar do contrabando e outras práticas ilícitas. As mulheres, por sua vez, leem a sorte, mendigam e vendem drogas.

Um aspecto interessante do caráter dos ciganos é a sua indiferença em matéria de religião: adotam sempre a religião do país no qual moram e, caso mudem de pátria, mudam imediatamente de religião – apesar de se apresentarem como católicos, por carregarem, pendurada ao pescoço, uma medalha com a imagem da “Virgen del Carmen”. As superstições têm uma grande importância em suas vidas. Poucos aceitarão levar um morto ao cemitério por dinheiro, mesmo que estejam necessitando, o que não deixa de ser uma necessidade frequente.

A maior parte das ciganas lê a sorte e se sai muito bem, mas o que constitui uma fonte de grandes lucros para elas é a venda de feitiços e filtros amorosos. Elas têm não somente patas de sapo para fixar corações volúveis, ou pó de ímã para despertar amor nos insensíveis, como também fazem, quando necessário, conjurações poderosas que obrigam o diabo a lhes servir.

Apesar de sua miséria e da espécie de aversão que inspiram, os ciganos gozam de certa consideração entre pessoas pouco esclarecidas e disso se mostram muito vaidosos. Sentem-se uma raça superior pela inteligência e menosprezam cordialmente o povo que lhes concede hospitalidade.

Assim, por meio deste panorama, pudemos reconhecer aspectos marcantes no comportamento cigano. Entre esses aspectos está o Flamenco, concebido como manifestação da sua identidade e reivindicação contra as discriminações sofridas.

A seguir, traremos o autor Carlos Saura, que, inspirado na história da cigana Carmen, de Mérimée, dialogou, na sua criação, com as características desta personagem, numa adaptação cinematográfica cuja protagonista é uma bailarina andaluza.

3.3 CALOS SAURA

O cinema chega a Espanha no ano de 1896, uma época em que o flamenco se encontra nos anos dourados. Num primeiro momento, mas primeiras décadas do século, o flamenco e o cinema, atuam nos cafés cantantes lado a lado, e com o passar do tempo, alguns diretores e cineastas apoderaram-se do valor musical do flamenco, bem como da sua popularidade e passaram a utilizá-lo inicialmente como fundo musical de suas montagens, como ocorreu com o filme *El Embrujo de Sevilla* (1930) de Benito Perojo, uma produção hispano-alemã rodada no café *El Tronío de Sevilla* que apresentou-se ao público com acompanhamento de músicas flamencas tocadas pelo guitarrista El Niño de Huelva.

Em 1932 nasce Carlos Saura, um dos diretores mais reconhecidos internacionalmente dentro do cinema espanhol. Passou sua infância em Madri, e sua carreira cinematográfica inicia-se em 1953 no Instituto de Pesquisadores e Experiências Cinematográficas onde posteriormente exercerá a função de professor. Em 1957 roda um curta-metragem *La Tarde de Domingo* e em 1958 dirige *Cuenca*.

Seu interesse pelo Flamenco, começa desde cedo já que em sua família teve a oportunidade de viver num ambiente musical, com sua mãe pianista, trabalhando a sensibilidade musical.

Mi madre era pianista y yo he tenido una cultura musical desde pequeño. Me ha gustado siempre mucho la danza. El flamenco ha sido uno de mis amores de toda la vida.

Cuando era joven quería ser bailarín flamenco. Incluso he dado clases ... (CASTRO, 1996, p. 61).

Por tudo isso, não é de se surpreender, que tenha filmado um curta-metragem intitulado Flamenco em 1988. Seu gosto pelo Flamenco, desabrochou na idade entre dezoito e vinte e dois anos, quando o Ministério da Educação contratou-lhe como fotógrafo em diversos festivais de dança flamenca de Granada, Madri e Santander.

Ele também fez amizades com artistas flamencos como Pilar Lopez e Vargas e o ambiente de ensaios, o esforço físico que fazem os bailarinos, e todos os preparativos que antecedem o espetáculo lhe fascinou, e serviu de inspiração para criar sua trilogia *Carmen*, *Bodas de Sangre* e *El Amor Brujo*.

Quando fotógrafo, nos festivais de dança, Saura engendrava-se pelos camarins e registrava o cansaço dos bailarinos, o nervosismo antes de atuarem, que para ele

significavam mais do que o espetáculo propriamente dito. Estas inquietações, mais tarde resultaram nos seus filmes flamencos os quais retratou entre outras coisas, os bastidores dos espetáculos. Em sua caminhada, conheceu Lolita Pedroso, que tinha um vasto conhecimento sobre o Flamenco e que ensinou-lhe sobre a estética flamenca, além de apresentar-lhe personalidades importantes do Flamenco como *La Chica* e Rafael Romero *El Gallina* com quem travou uma grande amizade.

Seu interesse pelo flamenco e pela música popular andaluza, está presente em grande parte dos seus filmes, mesmo naqueles que não retratam a temática flamenca como o filme *Llanto por um bandido* (1963) interpretado por seu amigo *cantaor* Rafael El Gallina e Luisa Romero e chega a seu apogeu com a colaboração de Antonio Gades e Emiliano Pedra nos filmes de sua trilogia, bem como com *Sevillanas* (1992) e *Flamenco* (1995).

Em cada um desses trabalhos, a presença da bailarina flamenca surge do centro da narração. Sua representação filmica, dá lugar a uma série de conflitos raciais, tensões sexuais e identidades nacionais, presentes no conteúdo do flamenco. Neste sentido, a trilogia de Saura, mantém uma unidade e a essência desta unidade, recai sobre a infiltração de Saura dentro de uma das mais praticadas manifestações místicas e expressivas da alma espanhola (o folclore andaluz) e as tradições ciganas glorificadas nos trabalhos de escritores e pintores românticos do século XIX difundidos em representações teatrais, nas artes plásticas e no cinema.

Os filmes da trilogia, rodados na década de oitenta, retomam os mitos do flamenco através de suas colaborações no cinema: *Bodas de Sangre* (1981), que transformou a tragédia cigana de Federico Garcia Lorca num *ballet* flamenco. *Carmen* (1983) que colocou ritmos flamencos na ópera de Bizet e na obra de Merimeé; e *El Amor Brujo* (1986) que serviu para reviver a música flamenca de Manuel de Falla (1915).

Estes filmes utilizaram narrações épicas para reconfigurar e reproduzir esteriótipos da história do flamenco dirigidas ao público internacional. A trilogia trabalha com imagens acessíveis ao público e é de fácil interpretação e assimilação. Estas também são características do flamenco e os códigos que caracterizam o *bailaor* flamenco que são a postura, o traje e o vocabulário próprio do flamenco são assumidos pelos artistas que representam muito da realidade andaluza, o que Ortega Y Gasset (1927) identificam como: “solo puede imitarse a sí mismo el que es capaz de ser

espectador de su propia persona, y solo es capaz de esto quien se há habituado a mirarse a si mismo, a contemplarse y deleitarse em su propia figura y ser".

A maior parte das representações recai sobre a linguagem coreográfica flamenca que utiliza-se dos *palos* flamencos (ritmos) para transmitir o sentido da história.

Em *Carmen*, Antonio Gades e Carlos Saura modernizam o estereótipo de Carmem mediante o uso de formas que revelam o poder e a capacidade para significar uma multiplicidade de características transgressivas identificadas em Carmen e no flamenco.

Os nomes de Antonio Gades, *bailaor* e diretor, Cristina Hoyos bailaora, e Paco de Lucia guitarrista, são preservados na representação.

Dentro do filme, representam-se duas histórias que mesclam até o ponto que se fazem irreconhecíveis uma da outra. Gades interpreta Don José e tem uma relação com Carmen que é atriz e bailarina durante o ensaio. É nesta relação que as duas linhas narrativas do filme (sua relação com a *bailaora* que interpreta o papel de Carmen e a história de Merimeé) se confundem tanto para o mesmo Antonio como para o espectador a quem se dirigem pistas mescladas de realidade e fantasia onde se confundem o que realmente ocorreu com o que foi criado.

Foram utilizadas várias técnicas de representação e o flamenco contribuiu para isso marcando com o ritmo e a expressão corporal, os vários momentos românticos e dramáticos.

Podemos citar a cena em que Antonio escuta a ópera de Bizet para adaptá-la ao flamenco enquanto Paco de Lucia toca na guitarra uma falseta de Bulerías, o estúdio de Maria Magdalena quando utilizam-se palmas e castanholas, o ensaio na tabacaria quando tocam-se tangos, o estúdio de Antonio a noite com a farruca, o encontro com o marido de Carmen, ao ritmo de Bulerias, a briga entre o marido de Carmen e Gades com a utilização de *Bastóns*, (bengala utilizada para marcar ritmo) na marcação de compassos e na cena final do toureiro até a morte, os ritmos de pasodoble, bulerías e sevillanas.

Há uma mistura do autêntico flamenco com a ópera original, momentos estes de rara beleza e sensibilidade musical dos seus intérpretes, Pepa Flores cantora e Paco de Lucia guitarrista.

O argumento construído por Saura e Gades resulta numa autêntica Carmen histórica e culturalmente conhecida, transformada num exótico cliclê de *bailaora*

flamenca cigana, que surgiu da colaboração de Bizet- Meilhac e Halevy. No entanto, o ponto essencial da recuperação arqueológica que Saura faz do legado do mito de Carmen, é bastante contemporâneo e a crítica à falsa versão do flamenco, a que durante algum tempo falaram viajantes românticos, flamencólogos puristas, o turismo e artistas flamencos, não procede, pois Saura retrata e enfrenta em sua *Carmen* (1983) os conflitos raciais e os preconceitos da realidade andaluza. Desta forma, nas sucessivas cenas do filme, Antonio como coreógrafo fará de certa maneira com que Carmen se livre do esteriótipo cultural para inserí-lo dentro de um contexto flamenco e de forma simultânea, trabalha dentro da estrutura narrativa da ópera *Carmen* que tem pouco a ver com o flamenco. Esta mistura deve fazer parte do fascínio causado no público que aprecia a criação de Saura através dos tempos.

Na ópera, aparecem novos personagens como Micaela, antagonista de Carmen, mulher sensível e boa que Saura tenta resgatar no papel de Cristina, além de *Escamillo* o toreador que deriva do último dos amantes de Carmen na novela de Merimée.

Na adaptação de Saura, percebe-se claramente as relações de poder entre os protagonistas Carmen e Antonio e suas relações com a feminilidade e a masculinidade representados da seguinte forma:

- Masculino - autoridade coreográfica
- Feminino - submissão coreográfica

As imagens cinematográficas formam uma rede de representações multisemânticas que registram de uma forma sensualmente atrativa um campo de significado estruturado pelas tensões culturais que continuamente reproduzem o flamenco como uma manifestação de rebeldia. A presença do flamenco na obra cinematográfica de Saura convence o espectador de que a relação entre as imagens e seus significados é transparente e que por meio delas pode-se refletir sobre as relações masculino-feminino, força e fragilidade, atração e rejeição, amor e desamor, vida e morte, representados com frequência pelo flamenco e trazidos pela personagem Carmen que a seguir falaremos um pouco na criação de Godard.

3.4. Jean Luc Godard

Jean-Luc Godard é um cineasta francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, que assumiu de forma provocadora, os dilemas do século XX. Seus filmes: *Prénom: (Carmen)* (1983) e *Je vous salue Marie* (1984), provocaram grande polêmica e o último deles, irreverente em relação aos valores cristãos, esteve proibido no Brasil e em outros países. Ao produzir *Carmen*, Godard traz Merimeé para o cinema assim como o fez Saura e provoca inquietações.

Godard faz filmes irreverentes. Busca a expressão própria, com rupturas entre imagens e diálogos, ritmo descontínuo e idéias no lugar de histórias. Sua carreira é pura inquietação, talvez algo semelhante ao comportamento de *Carmen*.

A atriz Isabelle Hupper ao atuar em *Passion* um filme de Godard, pediu explicações sobre a personagem e ganhou uma lição de vida. “Não tente entender. Apenas sintá”, disse o diretor, e dialogando com o Flamenco, sabemos que para praticá-lo, o mais importante é senti-lo! Percebemos nas obras escolhidas, sentimentos fortes, carregados de emoção, demonstrados pelos protagonistas da história durante toda a narrativa.

Em *Carmem* de Godard, a holandesa Maruschka Detmers é uma das assaltantes de um banco que no decorrer da história acaba se envolvendo com Joseph (Jacques Bonnaffé) um dos guardas (militar de Merimeé) que fazem a segurança do banco. A sedução e o envolvimento dos protagonistas, a rejeição de *Carmen* e a conseqüente morte fazem parte da trama de Merimeé e se repetem em Saura e Godard.

É uma história sobre os conflitos da juventude na década de 80, além de um belíssimo ensaio sobre o corpo humano projetado nas cenas de nudez e envolvimento dos personagens principais que fazem uma releitura de *Carmen* de Merimeé. Há um elemento novo que não aparece em Merimeé e Saura, mas que traduz a inquietação de *Carmen* e a proximidade da vida e da morte, encontrada na história. É o elemento mar.

O mar permeia todo o filme intercalando-se com as cenas dos atores.

No *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 592-593) encontramos a definição da simbologia que o mar representa significando, portanto a dinâmica da vida e as alterações proporcionadas por ela, além da situação de ambivalência representada pelo comportamento de *Carmen*.

Na simbologia, o mar ainda representa a incerteza, a dúvida, a indecisão que pode se concluir bem ou mal. O mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Na psicanálise fala-se da imagem do subconsciente que é representado também pelas profundezas do mar.

O subconsciente da personagem Carmem fala no início do filme e as palavras seguintes são transcritas na tela:

Dentro de você e de mim ondas terríveis se formam.
 Se for possível levaremos adiante.
 Não estudei, mas sei que o mundo não pertence aos inocentes.
 Não tenho medo, mas é porque nunca pude...
 Nunca soube como me ligar a ninguém.

Estas palavras denotam o sentimento latente da mulher que é movida pelo instinto momentâneo da sedução e o desprendimento do vínculo amoroso. Ela acredita no seu poder de envolvimento com os homens e trata-os como objeto.

Percebemos uma releitura de Merimeé em Godard em diversas cenas como a sedução de Carmen no momento em que seria presa pelo assassinato, o envolvimento com um militar, que abandona sua posição de oficial, iludido pelos encantos de Carmen e o final trágico quando ela é morta por Don José.

Observamos semelhanças também no uso da cor vermelha presente sempre em pelo menos uma peça de roupa vestida por Carmen de Godard. Esta cor tão significativa e utilizada em diversas situações, representa nos trajes de Carmen, a volúpia, a paixão, a sedução e ao mesmo tempo o sangue derramado pela morte.

Nesta obra a narrativa se dá única e exclusivamente pela linguagem cinematográfica, diferentemente de Carmen de Saura cujo signo que determina a personagem é a dança flamenca, ficando a narrativa subserviente a dança. Já em Merimeé temos o texto original escrito e em apenas um momento é citado uma dança de Carmen. Notamos que em Merimeé e Godard a personagem é uma assaltante, já em Saura é uma dançarina, mas percebemos nas três o mesmo temperamento impulsivo, despojado e ao mesmo tempo atraente como também uma certa tendência a marginalidade.

Godard traz sua Carmen para os dias de hoje, mas preserva todas as suas características da criação de 1830. Conseguimos identificar a Carmen de Merimeé em Godard e constatamos a repetição da trama no temperamento de Carmen, no seu envolvimento com um militar, na cor vermelha e na conseqüente morte.

Conclusão

A expressividade do discurso flamenco está presente na vida dos ciganos, no cante, baile e toque dos cantaores guitarristas e bailaores bem como em várias obras escritas e cinematográficas. Esse discurso surgiu em meio ao sofrimento cigano e é carregado de fortes emoções e manifestações corporais.

Percebe-se que nos bailes flamencos, principalmente nas Soleares, Seguiriyas e Martinetes, há uma presença marcante desta carga de emoções, quando as coreografias são apresentadas em diversas localidades, que podem ser desde um *tablaos* em Jerez, até os grandes palcos dos teatros das cidades.

Na região sul da Espanha, mais especificamente em Andaluzia, o flamenco é praticado nas ruas como forma de manifestação e sobrevivência. Muitos artistas apresentam-se nas ruas com a finalidade de ganhar dinheiro para se manter, e como o flamenco é muito bem vindo, principalmente para os turistas, esses artistas acabam ganhando uma quantia considerável em dinheiro.

Há importantes núcleos flamencos espalhados em Sevilha, Cádiz, Jerez e outras cidades, onde o flamenco prevalece como uma das atividades remuneradas mais praticadas. Citamos *El tablao Del tio Parrilla e El Palácio Andaluz*, dentre outros.

Muitos artistas nestas regiões são ciganos e praticam o flamenco com toda autenticidade, força e expressividade próprios de sua cultura. O encanto provocado por esta arte contribuiu para que o turismo e o comércio crescessem nessas regiões. Nas ruas do centro de Sevilha, há mais lojas de materiais flamencos do que de outros produtos; um verdadeiro espetáculo para os amantes desta arte. Em Sevilha, encontra-se também o *Museu Del Baile Flamenco*, idealizado por Cristina Hoyos (bailarina participante da trilogia de Saura), um importante centro de estudos, que reúne cursos, apresentações e *tiendas* (lojas) de artigos flamencos.

A diacronia do flamenco é constatada neste centro de estudos e exposta por meio de elementos audiovisuais de última geração onde se confirmam a importância das cores vermelha e preta para o flamenco, presentes não só nos trajes dos bailarinos, como também nas paredes do museu e em vários objetos que representam o Flamenco.

As origens do baile flamenco foram constatadas por pesquisadores do museu, que confirmam a mescla de culturas, vindas do Oriente que são as culturas índias, árabes,

egípcias e gregas demonstradas por meio da música e seus movimentos que tiveram também a influencia do Caribe na percussão, movimentos das cadeiras e ombros dos *bailaores*. Essa mescla de culturas, que deu origem ao flamenco, contribuiu com o desenvolvimento desta arte, de forma muito abrangente.

A presença dos ciganos na origem e manutenção do flamenco é muito forte, portanto, a personagem escolhida para a nossa análise foi Carmen, uma cigana, criada por Proper Merimeé e que pelo fascínio provocado no espectador serviu de inspiração para mais de cinquenta autores. Apesar de Carmen ser um misto de novela, literatura de viagens, romance, drama e tragédia, somente sua dimensão dramática foi aproveitada na criação da ópera de Bizet e o predomínio deste aspecto dramático vê-se também, em várias adaptações filmicas, além das obras escolhidas de Saura e Godard. Partimos de Merimeé para podermos entender a relação do flamenco com a personagem e dialogarmos então com a produção de Saura e Godard, detendo-nos muito mais em Saura, pois é nela que o Flamenco se mostra como condutor e mediador de toda a trama.

Em Carmen de Saura, a história é desenvolvida num diálogo intertextual onde se misturam a personagem de Merimeé com a ópera de Bizet, o flamenco e sua criação. O encontro e a confusão das duas linhas narrativas do filme caminha paralelamente ao processo de enamoramento de Carmen e Antonio, onde o criador é conquistado por sua obra e sua personagem, já que não se pode explicar o mito de Carmen senão em função da relação passional que mantém com Don José. Estabelece-se uma dependência que chega à submissão e conseqüente dominação e loucura, provocando a morte.

Para se chegar à confluência de ambas as narrativas, Antonio Gades e Carlos Saura utilizam-se de diferentes estratégias metanarrativas dentro da história de Merimeé, da ópera de Bizet e do filme, cujo resultado são:

-
- a presença de um narrador como ocorre na história original, um elemento que não se encontra na ópera de Bizet e em outras versões cinematográficas baseadas na ópera;
- a inclusão fragmentada das cenas de baile, desenvolvidas como ensaios para uma apresentação e que segue a linguagem empregada em outra obra da trilogia de Saura, *Bodas de Sangre*, fazem avançar a narração, ressaltando a provocação e sedução de Don José / Antonio por parte da sexualidade de Carmen.

As duas estratégias narrativas são acompanhadas de uma estética cinematográfica já descoberta em *Bodas de Sangre* (1981) e que aqui é desenvolvida e ampliada com a idéia de apoiar esta narrativa de expansão dimensional que adentra no âmbito psíquico, ao limite do real e do fictício.

Há também uma interessante utilização do espaço cênico como espaço fechado e aberto ao mesmo tempo com o uso de espelhos móveis que permitem a duplicação dos reflexos dos *bailaores*, ao mesmo tempo em que a eliminação da presença da câmara, seus ângulos e sua segmentação partem do decorado, ressaltando, frente aos outros, o vestuário, as posturas e a música.

O resultado disso é um impacto no espectador que tem a sensação de não chegar à compreensão clara ou a introdução de um modo completo na narrativa filmica ou coreográfica. De fato no final no filme, o espectador permanecerá com dúvida sobre o que verdadeiramente ocorreu quanto ao desfecho da história. Quem matou Carmen? Don José ou Antonio?

Ainda que o filme de Saura tenha sido baseado na história de Merimée como na ópera de Bizet, posteriormente redireciona os significados destas versões originais à sua particular reconstrução do flamenco com uma série de cenas que continuamente mostram a tensão entre o real e o ilusório.

Grande parte dos debates atuais em torno do flamenco centralizam suas opiniões de que a música flamenca autêntica e pura que remete às formas musicais da época dourada do *cante*, devem prevalecer, enquanto que outros defendem a idéia de inovação por meio da fusão do flamenco com outras músicas com o intuito de criar novas linguagens que permitam a expressão de uma arte mais ágil e comunicativa que foi o que fez Saura ao mesclar o flamenco puro com a ópera de Bizet. É neste sentido que devemos procurar entender o Flamenco como um fenômeno que aponta para uma homogeneidade cultural e uma fusão da identidade espanhola andaluza e cigana dentro de um contexto maior de abrangência global.

Neste sentido, também, é que falamos que o filme de Saura contribuiu para a ascensão do flamenco e conseqüente projeção no mercado internacional, pois a presença do flamenco que já é visual e sonora por natureza, na obra cinematográfica de Saura, convence o espectador de que a relação entre as imagens e os seus significados, é transparente e mediatizada por uma série de significados informados culturalmente. Ao

mesmo tempo que o diretor aragonês revela seu processo de criação, provoca diversas reflexões sobre a identidade do flamenco, a identidade de Carmen e a identidade cultural andaluza.

Como resultado desta pesquisa, produzimos um espetáculo flamenco em três atos para que nesta manifestação híbrida pudéssemos trazer ao palco uma quarta Carmen, fruto do diálogo entre as três obras estudadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, Antonio. *A Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de “Carmem” de Carlos Saura*. 1994. 421f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução: J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1974.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

ANTONIO JÚNIOR. Carmem sedução cigana. *Gustavo Dourado*, Brasília, DF, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.gustavodourado.com.br/artigos.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografia crítica*. Barcelona: Lumemm, 1975.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, [s.d.].

ARNHEIN, R. *The Power of Center*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão Criadora*. Tradução: Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: José Roberto Teixeira Coelho Netto. Revisão de tradução: Monica Stahel. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATIK, Maria Luiza Guarniere; PEREIRA, Helena Bonito Couto (Org.). *Língua, literatura e cultura em diálogo*. São Paulo: Mackenzie, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV. Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARRA, Eugenio; NICOLA, Savarese. *A arte secreta do ator*. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução: Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexão sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2002.
- BRAIT, Beth. *A persona-gem*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANDÃO Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 7.ed. Campinas, SP: Unicamp, [s.d.].
- BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUCH, Ross. *The Communication of Emotion*. New York: Guilford Press, 1984.
- BURTE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: Eduse, 2004.
- CAMPELO, Cleide Riva. *Caleidoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume.1996.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- .CASCUDO, Luis da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.
- _____ (Org.). *Pós-Moderno & Semiótica, Cultura, Psicanálise, Literatura, Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. México: FCE, 2005.
- DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Tradução: Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- DARWIN, Charles. *The Expressions of Emotions in Man and Animals*. Chicago, EUA: University of Chicago Press, 1965.
- DECHARNES, R. *The World of Salvador Dali*. New York: Crown Pube, 1962.
- DESCARTES René. *Discurso do Método: As Paixões da Alma*. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Junior. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DISCINI, Norma. *Comunicação nos textos*. São Paulo: Contexto, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *O signo*. Tradução: Maria de Fátima Marinho. 3.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. 4.ed. São Paulo: Edgard Blucher, 1990.

FERRARA, Lucrécia. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1986.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas e elogio da mão*. Tradução: Lea Maria S.V. de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 19.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

GAIARSA, J. A. *O Espelho Mágico*. 8.ed. São Paulo: Summus, 1984.

GALVÁN, Francisco Moreno. *Letras flamencas completas*. Sevilha: Edición Cristino Raya Gonzalez, 1998.

GAMELLA, Juan.F. Grupo de investigación, *Comunicación Y Cultura de la Universidad de Sevilla* Disponível em: < <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada>> Acesso em: 2006.

GAMELLA, Juan. F. Conflito étnico y minoria gitana em Andalucía Oriental. Notas introductorias. Anuário Etnológico de Andalucía. <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada>. Acesso em 1994.

-----La población gitana em Andalucía. Um estudo exploratório de sus condiciones de vida. Sevilla: Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales. Junta de Andalucía, <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada>. Acesso em 1996

-----S.P. Sanches-Muros. Los crimines de loja. Visiones payas y gitanas de um enfrentamiento étnico. <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada>. Acesso em 1996

-----M.A.Rio. Uma pauta de conflito étnico em Andalucía Oriental: los casos de Mancha Real, Martos, Torredonjimeno y Torredelcampo. Anuário etnológico de Andalucía. <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada>. Acesso em 2006

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo, Iluminuras, 2004.

GLAS, Norbert. *As mãos revelam o homem*. Tradução: Gerard Bonnwart. São Paulo: Antroposófica, 1988.

GLUSBERG, Jorge. *A arte de performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Teoria de los colores*. Madri: Consejo General de La Arquitectura Técnica de España, 1999.

GONZÁLES, Angel Custodio Gómez. *La reconstrucción de la identidad del flamenco em el cine de Carlos Saura*. Sevilla, Espanha: Junta de Andalucía e Consejería de Relaciones Institucionales, 2003.

GRAVES, M. *Color Fundamental*. New York, EUA: McGraw-Hill, 1952.

GREGOLIN, Maria do Rosário; CRUVINEL, Maria de Fátima, Khalil Marisa Gama. *Análise do discurso: entornos do sentido*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.

GREIMÀS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo, Hacker Editores, 2002.

_____; FONTANILLE, Jacques Fontanille. *Semiótica das Paixões: do estado de coisas aos estados de alma*. Tradução: Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática 1993.

GUIA del Flamenco de Andalucía. 3.ed. Málaga, Espanha: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo Comercio y Deporte, Turismo Andaluz, 2005.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUIRAUD, Pierre. *El lenguaje Del Cuerpo*. Tradução: Beariz Padilla Salas. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.

HELLER, Eva. *Psicóloga Del Color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

HUYGHE, R. *Os poderes da imagem*. São Paulo: Difel, 1965.

JEUDY Henri Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl G. *Tipos psicológicos*. Tradução: Dom Matheus Ramalho Rocha. Revisão técnica: Dora Ferreira da Silva. 4.ed. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana, 1947.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Tradução: Álvaro Cabral e Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOLCK, T. Van. Vivência e Corem. *Boletim de Psicologia*, ano XXIII, n. 61, 1971.

KOUWER, B. J. *Colors and their Character*. Gravenhage: Martinus Nyhoff, 1949.

KOWZAN, Tadeus. O signo do teatro: introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. Tradução: Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira;

CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 93-123.

LANGER, Susanne. *Ensaaios Filosóficos*. São Paulo: Cultrix [s.d.].

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Tradução: Tomás de Figueiredo. São Paulo: Nobel, 1989.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Tradução: Vitor Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1986.

LIVIA, Bernadette. *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

LOTMAN, Y. *Estética e Semiótica do Cinema*. Tradução: Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUSCHER, M. *The Colours Test*. Londres: Jonathan Cape, 1970.

M.Bricks, Mental hygiene value of childrens art work, Amer. J. Artho Psychiatry,14,136-146,1994

MASCARETTI, Mariângela. Relações entre Linguagem Verbal e Corporal: A Kinésia Americana. *Revista do Corpo e da Linguagem*, Rio de Janeiro, Editora Icobi, 1985.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmem*. Tradução: Roberto Gomes. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução: Marília Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. A significação no cinema. Tradução: Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MISHIMA, Yukio. *Cores Proibidas*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *Cores Proibidas*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

MOREJÓN, Julio Garcia. *Carlos Saura Triologia "Flamenca"*. São Paulo: Unibero, 2001.

MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Editorial Proença, [s.d.].

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo; Contexto, 2003.

NORIEGA, Sanchez. *De La Literatura al cine*. Barcelona: Pardós, 2000.

- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. ORG Gregolin Maria do Rosário, Cruvinel Maria de Fátima, Khalil Marisa Gama. *Análise do discurso: entornos do sentido*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, Décio. Metalinguagem da Arte. *Revista Escrita*, n. 9, 1976.
- PLAZA Abierta. *Guia Internacional Del Flamenco ACADAP 2004/2005*, Madrid.
- R.Hevner, Experimental Studies of the affective value of colors and lines, *J. Appl. Psychol.* 19, 385-398, 1035.
- R.H.Lewinsky, An investigation of individual responses to chromatic illumination, *J.Psychol.* 6, 155-160, 1938.
- R.Heiss e H. Hiltmann, *Der farbpyrami den Test, nach Max Pfister*, Hans Huber, 158pp, Berna, 1951.
- RECTOR, Mônica. *Manual da Semântica*. Rio de Janeiro: 1980.
- _____. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.
- RÓNAI Paulo Introdução e seleção. In: MÉRIMÉE, Prosper. *Contos de Prosper Merimée*. Tradução: _____; São Paulo: Cultrix, 1986.
- RUIZ, Luiz López. *Guia Del Flamenco*. 2.ed. Madrid, Espanha: A.Kal, 2007.
- SANTAELLA, L. Por uma Classificação de Linguagem Visual. *Face: Revista de Comunicação e Semiótica*, PUC SP, São Paulo, v.2, n.1, 1989, p. 43-67.
- SAURA, Carlos; GADES, Antonio. *El sueño del amor absoluto*. Barcelona: Ediciones Folio, 1984.
- SCHACHTEL, E.G. An color and affect. *J. Psychiatry*, n. 6, p. 393-409, 1943.
- SILVA, Rosana Bento de. *A personagem Antonio José na peça Antonio José ou o poeta e a inquisição: um estudo do caráter do protagonista* 2008. 139 páginas. Dissertação de Mestrado em Letras- Universidade Prebisteriana Mackenzie, São Paulo.

TESE DE DOUTORAMENTO sob orientação do Profº Dr Fernando Segolin, Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Fala gestual, Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, SP 01 de setembro de 1989.

VALCAPELLI, Cromoterapia. São Paulo: Roca, 2000.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEBSTER, Jason. *Andaluz, Desvendando os mistérios da Espanha Moura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Flamenco, Uma viagem em busca da alma espanhola*. Rio de Janeiro: Rocco 2003.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. 5ª.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

WESTCOTTI, W. *Os números*. Tradução: Joaquim Palácios. São Paulo: Pensamento, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

FILMES:

NOME da rosa. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo : Tw vídeo distribuidora, 1986. 1 videocassete (130 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

PEDESTRIANT reconstruction. Produção de Jerry J. Eubanks, Tucson: Lawuers & Judgues Publishing. 1994. 1 videocassete (40 min.): VHS. NTSC, son., color. Sem narrativa. Didático

BODAS de sangre. Direção e produção de Emiliano Pietra e Carlos Saura. Espanha: edição de Pablo Gonzáles del Amo 1981 videocassete (72 min): VHS, Ntsc, son; gênero drama, dança;

CARMEN de Godard. Direção de Jean Luc Godard. França: roteiro e adaptação de Anie Marie Miéville, 1984 (85 mins.): DVD legendas em português, gênero ação, drama e romance, tipo longa metragem.

CARMEN de Saura. Direção de Emiliano Pietra e produção de Carlos Saura, edição de Pedro del Rey. Sevilha. 1983. Videocassete e DVD (108 mins): VHS, Ntsc, son; color. Legendado, gênero drama musical.

El amor brujo. Direção de Emiliano Piedra e produção de Carlos Saura Espanha. 1986. Videocassete (103 min): VHS, Ntsc; son; color. Legendado em espanhol, gênero drama musical.

A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO

Um espetáculo é uma oportunidade de comunicação onde espectador e artista se reúnem durante algumas horas ou minutos.

A arte do espetáculo é aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. O espetáculo flamenco permite-nos identificar diversos signos que fazem sentido para a maioria das pessoas. O espetáculo serve-se tanto da palavra, como de sistemas de significação não-linguística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita-se os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte. Não existe signo que não possa ser utilizado no espetáculo.

O que aprendemos em Saussure (1988) foi que os signos um a um nada significam, que cada um deles expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si mesmo e os outros, porém, dentro de um contexto seu significado é expresso e codificado. Uma flor vermelha num vaso pode representar um simples adorno, já no cabelo de uma bailarina flamenca, é um elemento de sedução e beleza.

Para Saussure o significado corresponde ao conteúdo e o significante à expressão e é este caráter que mais nos interessa num espetáculo flamenco.

Os signos de que se serve a arte teatral pertencem todos à categoria dos signos artificiais. São signos artificiais por excelência. Resultam de um processo voluntário, são criados, geralmente, com premeditação, sua finalidade é comunicar no próprio instante. Isto não é nada extraordinário numa arte que não pode existir sem público. Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais. A arte teatral faz uso dos signos extraídos de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas, mas uma vez utilizados no teatro, cada um destes signos obtém um valor significativo bem mais pronunciado que no seu emprego primitivo.

Para analisarmos um espetáculo precisamos entender de que signos ele é formado. As definições à seguir tiveram como base os estudos de Tadeuz Kowzan, sobre a semiologia da arte do espetáculo Guinsburg (1988).

Ele define treze sistemas: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquilagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Faremos uma analogia desses signos teatrais que podem ser identificados num espetáculo Flamenco, pois no Flamenco não há fala verbal, a expressão corporal e facial deverá falar pelo gesto. A mímica facial é o sistema de signos cinésicos mais aproximado da expressão verbal.

Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem com sucesso as palavras caso o intérprete seja “Flamenco”, porque ser flamenco é expressar no seu mais alto grau as emoções advindas das profundezas do seu ser.

Quanto ao gesto, este constitui, depois da palavra, o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvido. Os teóricos do gesto afirmam que é possível produzir com as mãos e os braços aproximadamente 700.000 signos. Entendemos que o gesto, diferente de outros sistemas cinéticos é definido como movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça e do corpo inteiro visando criar ou comunicar signos.

No Flamenco além do gesto, valorizamos o olhar, aquele que fala, transmite sentimento, atrai atenções e direciona o espectador para onde deseja chegar. O movimento cênico do bailarino, que compreende seus deslocamentos e suas posições no espaço cênico, é uma questão de ocupação dos lugares em relação aos objetivos cênicos e aos outros bailarinos. Tudo deverá ser bem programado para que se atinja o alvo, ou seja, o espectador. O dançarino dança para alguém, dança para tocar aquele que o observa, é um toque proporcionado pela relação háptica própria da arte.

Em nosso espetáculo *Um diálogo entre Carmens* (2009), desenvolvemos um espaço cênico relacional, onde cada personagem transmitiu sua mensagem por meio da expressão representada pela dança flamenca. Trabalhamos os ritmos de seguiriya, soleá, soleá por buleria, farruca, martinete, canã, buleria, tangos, guajira e alegrias para expressar a tragédia dividida em três atos.

Inicialmente trouxemos a Carmen cigana de Merimeé, em seguida a Carmen de Saura e finalizamos com a Carmen de Godard.

A primeira cena desenvolveu-se numa praça, onde Carmen seduz Don José e manifesta seu comportamento persuasivo. Na segunda cena, Carmen está numa tabacaria e sua relação com Don José inicia-se logo após ter matado uma colega e conseqüentemente

é presa. Num terceiro momento (terceiro ato), Carmem está nas ruas de São Paulo e o encontro com Don José evidencia as suas características de sedução e impetuosidade.

As três cenas foram desenvolvidas por seis bailarinos protagonistas que traduziram situações específicas de cada quadro por meio dos signos interpretados através do sapateado, pelas diferentes maneiras de se deslocar, o andar lento, o andar rápido, o olhar, a expressão das mãos, as entradas e saídas do palco, a iluminação, cenário, etc.

O corpo de baile, composto por aproximadamente trinta bailarinos, complementou as cenas em torno dos bailarinos principais por meio de movimentos coletivos.

A maquilagem que está destinada a valorizar o rosto do bailarino, apareceu em cena em certas condições de luz contribuindo com a mímica para construir a fisionomia das personagens.

Os signos da maquilagem combinados com aqueles do penteado e adereços permitirão representar o nosso objetivo principal que é o temperamento de Carmem.

O penteado, outro elemento signico será trabalhado de acordo com a característica de cada personagem. O penteado pode ser o signo pertencente a uma área geográfica ou cultural, de uma época, de uma classe social, etc. O poder semiológico do penteado não está somente no estilo, nas variantes históricas e sociais, mas também no estado mais ou menos tratado em que se encontra. O vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular, a nacionalidade, a religião; às vezes determina uma personalidade histórica contemporânea. Nos limites de cada uma destas categorias (e também fora delas), o vestuário pode significar todos os tipos de nuances, como material da personagem, seus gostos e certos traços do seu caráter. O poder semiológico do vestuário não se limita a definir aquele que o veste. A vestimenta é também o signo do clima ou da época histórica, da estação ou do tempo que está fazendo, do lugar ou da hora do dia.

O vestuário flamenco utilizado no espetáculo, retratou três épocas diferentes, representadas pela primeira cigana de 1830, pela segunda, de 1986, e pela mulher com características ciganas de 2008. Servimo-nos dos acessórios como flores e brincos que fazem parte do vestuário, além de objetos como faca, punhal, panos e lenços, que são indicadores signicos. Quanto ao cenário, cuja tarefa primordial é representar o lugar geográfico, social e a época histórica, além de delimitar a ação no espaço e no tempo, utilizamos objetos simples como o manton (chale flamenco) que, pendurado numa cortina preta, deu a intenção de um ambiente cigano. Outro material é o *abanico* (leque flamenco)

cuja presença transporta o espectador para a sensualidade e delicadezas femininas. Foram utilizados vários *abanicos*.

Utilizamos cadeiras, mesas, tablados e instrumentos musicais para a montagem das coreografias e cenas. Sabemos que o valor semiológico do cenário não se esgota nos signos implicados em seus elementos, temos o recurso também do movimento dos cenários, da maneira de colocá-los e mudá-los em cena que aliados à iluminação retratarão diferentes situações. A iluminação foi explorada principalmente para valorizar outros meios de expressão. Inicialmente, a iluminação é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento de um bailarino ou de um acessório. Ela faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal bailarino ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna o signo da importância, momentânea e absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste em poder ampliar ou modificar o valor semiótico novo; rosto, o corpo do bailarino ou fragmento do cenário são às vezes “modelados” pela luz. A cor difundida pela iluminação pode também desempenhar um papel semiótico.

Deve-se reservar um lugar especial para as projeções. Por seu funcionamento, elas se ligam ao sistema de iluminação, mas seu papel semiótico ultrapassa largamente o sistema em questão. É necessário, inicialmente, distinguir a projeção imóvel da projeção móvel. A primeira pode completar ou substituir o cenário (imagem ou fotografia projetada), a segunda acrescenta feitos dinâmicos.

Utilizamos focos precisos nas personagens em destaque e trabalhamos além do claro e escuro, a cor vermelha por ser representante do flamenco. Outro elemento bastante importante num espetáculo é a música e em se tratando de Flamenco ela é o eixo principal. O ritmo marcado pelas palmas, pelas melodias e pelo sapateado são capazes de definir o conteúdo principal da cena.

O papel da música é o de sublinhar, ampliar e desenvolver os signos teatrais. As associações rítmicas melódicas ligadas a certos gêneros de música podem servir para evocar a atmosfera, o lugar ou a época da ação. A escolha do instrumento tem também um valor semiótico, podendo sugerir o lugar, o meio social, o ambiente. Entre os numerosos empregos que os diretores fazem da música, pensemos, por exemplo, no tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e torna-se signo (em segundo grau) de cada

uma delas, ou num exemplo de motivo musical que, acrescentado às cenas retrospectivas, significa o contraste presente-passado. Um lugar particular deve ser reservado à música vocal, cujos signos estão estritamente ligados aos da palavra e da dicção (como palavra e tom estão ligados na linguagem falada).

As músicas flamencas geralmente representam gritos de sofrimento e paixão, um lamento, um apelo, um desabafo. Associadas aos ruídos representam os sentimentos dos ciganos e que poderemos transportar para a nossa realidade atual. Os ruídos fazem parte da categoria de efeitos sonoros do espetáculo que não pertencem nem a palavra nem a música. Em primeiro lugar, há todo um domínio de signos naturais, ruídos de passos, rangidos de portas, sussurros dos acessórios e das vestimentas que permanecem signos naturais do espetáculo.

Eles são resultados involuntários e secundários da comunicação feita através de outros signos, resultado que não se pode, não se deve evitar. Somente nos interessam os ruídos que, sendo signos naturais ou artificiais na vida, são reconstituídos artificialmente para os objetos do espetáculo, formando o domínio do ruído. O campo semiótico do ruído é tão vasto, e talvez mais vasto ainda, quanto o universo dos ruídos na própria vida. Os ruídos produzidos no teatro podem significar a hora (batidas do relógio), o tempo que está fazendo (chuva) e lugar (ruídos de grande cidade, trinados de pássaros, voz de animais domésticos), o deslocamento (ruído de um carro que se aproxima ou se distancia), podem ser signos de fenômenos e circunstâncias as mais diversas. Os meios empregados para obter os efeitos de ruídos são de uma grande variedade: desde a voz humana que imita o canto do galo, nos bastidores, até a fita magnética que produziu uma verdadeira revolução neste domínio. Ela permite, por um lado, o registro e a reconstituição dos ruídos naturais mais raros e, por outro lado, o verdadeiro trabalho criador e as experiências mais audaciosas visando construir signos que estão frequentemente no limite da música e também da palavra.

Dentro das coreografias flamencas, utilizam-se muito os ruídos provocados pelos pés nos contratempos dos compassos. Uma simples batida do pé, poderá indicar um corte. Esses passos são chamados de “golpes” na nomenclatura flamenca. Outro elemento é a castanhola que associada aos golpes promove um ruído interessante.

O repertório do espectador é variado e, portanto, espera-se que a maioria dos signos representados no espetáculo sejam codificados universalmente. O problema da percepção e da interpretação dos signos merece ser analisado com os métodos da teoria da

informação. Onde há um sistema de signos deve existir um código. Os códigos dos signos empregados no teatro nos são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística. Há gêneros de espetáculo onde o conhecimento de um código especial (ou de códigos especiais) é necessário.

O que é de importância essencial do ponto de vista da semiologia do espetáculo teatral, é o problema da economia dos signos comunicados no decorrer do espetáculo. A prodigalidade e a parcimônia semiológicas constituem, aí, dois pólos.

Antes de começar a representação, o espectador contempla o telão que o informa, sem equívocos, sobre o lugar e a época da peça. Um trecho de música confirma que somos transportados para o tempo x da questão. A prodigalidade de signos é enorme, mas ela está aqui com uma finalidade artística indubitável. O desperdício semiológico pode, então, apresentar-se sob várias formas: duplicação ou multiplicação do mesmo signo, justaposição de signos onde os significados são idênticos ou muito aproximados, reprise reiterada dos mesmos signos, emissão simultânea de um grande número de signos, semelhantes ou diferentes, onde uma parte, somente, pode ser percebida pelo espectador. É fácil constatar que a noção de redundância, emprestada da teoria da informação, não explica todos os problemas relativos àquilo que chamamos de prodigalidade dos signos do espetáculo.

Entre esses dois extremos, prodigalidade e parcimônia, situa-se o problema da economia dos signos. Ela exige que não somente haja multiplicação nem repetição, sem necessidade semântica ou artística, mas também que, entre uma grande quantidade de signos comunicados simultaneamente (exigência da obra dramática ou do estilo da *mise en scène*), o espectador possa destacar facilmente os mais importantes, os que são indispensáveis à compreensão da obra representada.

Com base em algumas análises e em vários exemplos extraídos de diferentes sistemas de signos, é preciso que reconsideremos o problema do signo teatral em geral e, sobretudo, nas relações entre significado e significante. Aceitamos, em princípio, o esquema saussuriano significado-significante, duas componentes do signo. O aspecto teórico do signo do espetáculo se esclarecerá e se precisará passo a passo com as pesquisas sobre os sistemas particulares de signos e sobre os diferentes gêneros de espetáculo.

No gênero flamenco, trabalhamos principalmente com os signos visuais e sonoros excluindo praticamente o verbal e desta forma pretendemos comprovar que o corpo fala muito claramente àqueles que os querem ouvir...

A PRODUÇÃO DO ESPETACULO







Um diálogo entre Carmens



Um diálogo entre Carmens



*18 de Março de 2009 as 20:30hs.
Teatro Sto. Agostinho
Rua Apeninos, 118 - Liberdade*

Informações e Vendas: 2295-9470 ou 2092-4777
tania@academiataniaferreira.com.br

Programa do Espetáculo

UM DIÁLOGO ENTRE CARMENS

Inspirado na história de Carmen, criada por Mérimèe, o espetáculo promove um diálogo entre esta obra e os trabalhos de Carlos Saura e Jean Lucke Godard, tendo como foco a personagem central, recorrente nos três autores. Do tradicional contexto de 1945, ao cenário contemporâneo, o diálogo procura apresentar as semelhanças entre as características identificáveis em Carmen e, por que não, em várias mulheres atuais. Quantas Carmens existem entre nós? Quantas mulheres não gostariam de ser como ela? Do vermelho da força e da paixão ao preto da traição e da morte, esta mulher impetuosa, bonita, atraente e volúvel serve de fonte para a criação deste espetáculo flamenco, relacionado à expressividade corporal e ao discurso que não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro.

Realização Tania Ferreira



Programa do Espetáculo

Ficha Técnica:

Direção Geral e Coreográfica: **Tania Ferreira**

Direção Cênica e Teatral: **Iraci Lima**

Coreografias: **Erika Falconeri, Roberto dos Santos e Tania Ferreira**

Produção Textual e Acessoria de Imprensa: **Igor Gasparini**

Arte e Produção Fotográfica: **Isis Ferreira**

Figurinos Bailarinos: **Deise Rodrigues**

Figurinos Militares: **Cedidos por Fantasias Rosemari**

Duração: **1'20''**

Músicos: **Fábio Souza (Flauta e Saxofone)**

Lennon Fernandes (Cajon)

Elenco:

Carmen - 1º ato **Carolina Moya**
 2º ato **Tania Ferreira**
 3º ato **Isis Ferreira**

Don José - **Charleston Alan, Diego Oliveira e Orlando de Paula**

Manoela - **Érika Falconeri**

Mercedes - **Iraci Lima**

Toureiros - **Bruno Jamarine, Davi Stracci, Leonardo Francisco e Marcos Pereira.**

Militares - **Gustavo Martins, Júnior Santos, Leonardo Henrique, Marcos Pereira e Orlando de Paula.**

Mulheres - **Ana Paula Camillo, Ana Rosa, Daniela Guimarães, Elaine Iglecias, Gislene Cristina, Isabella Sanchis, Ivonete Fernandes, Janaína Mazelli, Juliana Fonseca, Livia Soares, Luciane Gabriel, Rafaela Neman, Regiane Roman, Silvia Almeida, Tatiana Cristina, Thayane Santos, Valdelice Oliveira, Vanessa Garcia.**

Agradecimentos:

Neida de Oliveira Ferreira, Elaine Russo, Marcos Pereira e Nilda Alvarez.

FOTOS DO ESPETÁCULO

Carmen de Merimeé



Carmen de Saura



Carmen de Godard



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)