

Corpo de Dança no Filme “Carmen” de Carlos Saura

Marcílio de Souza Vieira¹

Resumo

Trata-se de uma reflexão acerca do corpo e da dança no filme *Carmen* de Carlos Saura. A concepção de corpo evidenciado nessa pesquisa parte do pensamento de Merleau-Ponty que traz uma noção de corpo como uma extensão do mundo, mergulhado numa linguagem sensível que nos possibilita compreender a nossa relação com as coisas em nosso entorno, sem que haja a diferenciação entre o sujeito que olha e o objeto percebido, abarcando, dessa maneira, todo o sensível em si – o corpo como sensível exemplar. A concepção de dança está entrelaçada com as interfaces com o cinema num hibridismo de duas formas representativas de comunicação, que pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões. O estatuto híbrido da associação entre dança e cinema permite construir um corpo fluido que tem o potencial de alterar e enriquecer nossas perspectivas artísticas/estéticas.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Cinema. Hibridismo.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

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. 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 (Gasparini, 2009, p. 79).

Saura faz alusões à obra original, mantendo com ela uma relação contratual. 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. Em *Carmen* de Saura, os personagens interpretam a si próprios, além de, ao mesmo tempo, serem personagens do livro de Mérimée.

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. O filme de Saura tem, inicialmente, característica de documentário, pois Antonio Gades, coreógrafo, é ele próprio, procurando a bailarina para o filme de Saura, adquirindo, portanto dupla identidade (Gasparini, 2009).

As ações do filme passam-se basicamente 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.

A maior parte das representações recai sobre a linguagem coreográfica flamenca que se utiliza dos *palos* flamencos (ritmos) para transmitir o sentido da história. Em *Carmen*, Antonio Gades e Carlos Saura modernizam o estereótipo de Carmen mediante o uso de forma que revela o poder e a capacidade para significar uma multiplicidade de características transgressivas identificadas em Carmen e no flamenco.

Trata-se, portanto, de uma reflexão acerca do corpo e da dança no filme *Carmen* de Carlos Saura. A concepção de corpo evidenciado nessa pesquisa parte do pensamento de Merleau-Ponty (2004), que traz uma noção de corpo como uma extensão do mundo, mergulhado numa linguagem sensível que nos possibilita compreender a nossa relação com as coisas em nosso entorno, sem que haja a diferenciação entre o sujeito que olha e o objeto percebido, abarcando, dessa maneira, todo o sensível em si – o corpo como sensível exemplar.

A concepção de dança está entrelaçada com as interfaces com o cinema, num hibridismo de duas formas representativas de comunicação, que pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões. O estatuto híbrido da associação entre dança e cinema permite

construir um corpo fluido que tem o potencial de alterar e enriquecer nossas perspectivas artísticas/estéticas.

O texto objetiva refletir na forma de notas as compreensões de corpo e dança em *Carmen*. Fundamenta-se na fenomenologia como abordagem metodológica; para a produção de dados de pesquisa será utilizada a técnica da descrição dos fenômenos. A descrição busca a "própria coisa", e, embora enraizada, encontra-se repleta de significados vividos dia a dia, "sem que isso seja conscientizado ou verbalizado". Há também a intuição que faz sobressair o que "já está aí", para melhor percebê-lo. Não se trata de utilizar a imaginação apenas do ponto de vista poético, místico ou psicológico, como de costume, mas dar-lhe um novo significado, um novo interesse epistemológico, a partir das possibilidades sensíveis, relacionadas às experiências vividas pelos sujeitos humanos e comunicadas por meio de suas narrativas pessoais (depoimentos, biografias, expressões artísticas, literárias, fotografias, vídeos, entre outras).

Notas sobre o filme

"Carmen era uma beleza estranha e selvagem, 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. 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" (2007, p. 30).

O filme *Carmen* (1983), do cineasta espanhol Carlos Saura², faz parte da chamada "trilogia flamenca" (*Bodas de Sangue*, *Carmen* e *Amor Brujo*). Apresenta a trajetória de um grupo de dançarinos flamencos que prepara uma versão da ópera "Carmen", do compositor francês Georges Bizet. A trama é construída durante os ensaios da ópera, tendo como pano de fundo a Espanha dos anos 80. A jovem dançarina Carmen (Laura Del Sol) disputa com Cristina (Cristina Hoyos) o papel principal do espetáculo, mas durante os ensaios, o coreógrafo (Antonio Gades) se apaixona por Carmen e começa a agir de forma obcecada, como o personagem que interpreta na adaptação. O romance do casal se confunde com a história original de Bizet. Os acontecimentos da peça, o amor, o ciúme, o ódio e a tragédia, vão se transformando em realidade nas vidas dos dançarinos.

No filme, Antonio, Paco e Cristina mantiveram os seus verdadeiros nomes. Apenas a atriz Laura del Sol assumiu a identidade da protagonista Carmen, não adotando o seu próprio nome para a caracterização da personagem. Tais escolhas para a composição dos nomes dos personagens têm implicações na demarcação dos temas caros ao filme: a cultura flamenca (legitimada a partir da presença de artistas de renome como Antonio,

² Carlos Saura é um dos mais renomeados diretores do cinema espanhol, e, durante sua carreira, lançou diversas obras-primas que dialogam com o universo da dança. Nascido em Aragon, em 1932, começou a carreira como fotógrafo. Em 1952 resolveu estudar cinema e a partir daí, não parou mais de produzir.

Paco e Cristina), a novela *Carmen*, de Mérimée, e a ópera do mesmo nome de Bizet, que dialogam com o enredo do filme de Saura centrado no envolvimento amoroso de Antonio, um coreógrafo, e Carmen, uma dançarina, durante a montagem de um espetáculo de flamenco inspirado na obra *Carmen*, de Mérimée. Trata-se de uma adaptação livre do texto original, mas profundamente comprometida com a atmosfera da trama da novela e da ópera e com a cultura flamenca.

Martins (2008) pontifica que a ação filmica de *Carmen* é desenvolvida em dois planos que se entrecruzam ocorrendo a fusão do enredo da novela com o enredo do filme, ambos desenvolvendo-se de forma paralela: as paixões da novela são representadas nas encenações do espetáculo que, por sua vez, estão se reproduzindo nas paixões suscitadas pelo envolvimento amoroso de Antonio e Carmen.

Ainda recorrendo à autora citada encontra-se uma estética filmica que se permite transitar entre a instância narrativa do enredo de Saura e as instâncias do texto de Mérimée e das árias de Bizet. Estabelecem-se, dessa forma, parâmetros de diálogo entre os universos ficcionais do filme e do livro de Mérimée, e pode-se considerar que o enredo filmico de Saura dialoga com o texto num nível metadieético (quando Antonio, na qualidade de protagonista e de personagem duplicado de Don José, reproduz as palavras tanto de Don Jose quanto do viajante francês). O resultado da proposta estética de Saura é o estabelecimento de um clima tenso, que reforça a dramaticidade do que reproduz imagetivamente.

No que concerne ao universo sonoro do filme, as músicas flamencas dialogam com as árias de Bizet, relacionando-se também num nível metadieético. Quanto à inserção da ópera de Bizet na diegese do filme de Saura, as árias, em alguns momentos, são homodieéticas (integrantes da diegese), e, em outros momentos, heterodieéticas (fora da diegese). Ambos os casos produzem efeitos dramáticos, pontuando ou amplificando aspectos essenciais aos conflitos da trama.

O enredo do filme *Carmen*, de acordo com o tempo da narrativa de Genette, mostra o protagonista Antonio à procura de uma bailarina de flamenco para interpretar o papel de Carmen em seu espetáculo baseado na novela de Mérimée e nas árias de Bizet. Numa das buscas feitas em escolas de dança de flamenco, o coreógrafo encontra Carmen, uma iniciante como bailarina de flamenco, que vem a ser preparada por Cristina, dançarina e professora do grupo, para fazer jus ao papel da cigana de Mérimée. Coreógrafo e diretor do espetáculo, Antonio insistirá na escolha de Carmen para interpretar, no espetáculo de flamenco, a protagonista, mesmo diante de todas as dificuldades em transformar uma iniciante, de um dia para outro, na estrela do espetáculo. A cultura flamenca, que, no filme, corresponderia à dança e à música (com as vozes, as guitarras e as percussões diversas), consegue potencializar a dramaticidade das cenas criadas (Martins, 2008).

Somos inseridos na atmosfera da cultura flamenca, com o seu figurino, musicalidade, movimentos de dança de grande impacto rítmico. Misturas da ária de Bizet com o ritmo da *bulería* são evidenciadas no filme. A fusão da ópera com a cultura flamenca representa a junção dos dois universos narrativos do filme; os elementos da

trama de Mérimée, metamorfoseada nas árias da ópera de Bizet, e a sua correspondência junto à trama do filme de Saura.

No filme percebe-se a intenção da dança flamenca em várias passagens de beleza fílmica dessa dança: os movimentos dos bailarinos, as suas expressões faciais, as castanholas exercendo a pontuação rítmica da cena; bailarinas arrumando as tranças de seus cabelos, o ensaio dos passos dos bailarinos, de suas palmas, a concentração de alguns, e Carmen ensaiando alguns passos. Mesas são usadas como percussão; marchas compõem o ambiente sonoro e dançante do elenco masculino.

No filme de Saura, a ficção da novela de Mérimée se confunde com os personagens-tipo de Saura entremeados pela música de Bizet. Isso autoriza interpretar que Antonio não conseguiu se distanciar de Don José e assumiu-se como o seu duplo, caso em que Saura nos teria dado a ver como a vida imita a arte. A Carmen de Saura não nos compadece com um discurso comovente, e, tampouco, demonstra possuir a mesma postura digna da Carmen de Mérimée (Martins, 2008).

Neste trabalho de Saura, todo o conflito e o enredo da história 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, ora representando o personagem.

Notas sobre o corpo

O corpo na obra *Carmen* de Saura é notificado principalmente na gestualidade. 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.

Importante nesse trabalho corporal é o fazer, e o ver fazer, insistir na repetição do movimento ou gesto para que o corpo aprenda a lidar espontaneamente mais tarde, sempre que a situação exigir. Dessa forma o corpo do ator-bailarino não se prenderá a nenhum estilo formal, pois a forma de seus movimentos será baseada numa linha interior onde o corpo do ator-bailarino é um corpo inteligente e crítico, capaz de mover-se e falar, de praticar e teorizar, sem evitar o que parece contraditório. O discurso desse corpo é que rompe com o tradicional, pois ele não se prende a nenhum estilo formal de dança; ele reatualiza o flamenco.

Quando dançam, os personagens comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Eles demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é

dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999).

“Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu “(Merleau-Ponty, 1999, p. 251).

O gesto, nessa dança, é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses atores-bailarinos. Ele é poético, pois o intérprete de flamenco dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades licenciosas, e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dança.

Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos, não só de quem executa, mas também de quem observa. Merleau-Ponty (1999) afirma que o corpo é o nosso meio geral de ter o mundo. Para o filósofo, esse corpo, quando se movimenta, reorganiza-se, informa-se sobre o meio ambiente, ao mesmo tempo informa-se sobre si mesmo, criando significações transcendentais ao dispositivo anatômico. Desse modo, o autor citado argumenta que:

“Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural” (Merleau-Ponty, 1999, p. 203).

Nessa dança e em particular nesse filme, o gesto é singular a cada intérprete; esses gestos criam sentidos de significações, logo, ao criarem sentidos, eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo verdade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 59).

Cumprido frisar que no filme *Carmen* tal gestualidade e tal corpo é uma simultaneidade consciência-matéria, localizado espaço-temporalmente, sensível, motriz, cultural. Compreender sua significação pressupõe compreendê-lo como processo fenomenológico, com todas essas características aqui mencionadas. O movimento dançado em *Carmen*, portanto, é característica essencial do corpo, situa-o no tempo e no espaço, relaciona-o com o mundo, não só nos campos da percepção e da ação, como também no campo do imaginário. Entendendo o corpo como a totalidade do ser, é através do movimento que o homem constrói sua existência, reconhece-se e se identifica, comunica-se, interage, identifica o outro.

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido. Ser corpo é estar atado a certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço (Merleau-Ponty, 1999, 2004).

Pensamos nesse corpo do ator-bailarino de Saura como um corpo fenomenológico e podemos de certa forma, associá-lo ao pensamento de corpo do filósofo Merleau-Ponty que, em suas reflexões sobre a arte, em particular a pintura uma de suas grandes paixões, percebe que há uma trans-substanciação do corpo no mundo; e é nessa trans-substanciação que o corpo cria, expressa, revela.

O trabalho do ator-bailarino é nesse sentido contextualizado desde o seu início visando transformações na cena, pois os mesmos “[...] desenvolvem uma consciência corporal que permite o jogo, o risco, o erro, uma consciência artística que atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto” (Azevedo, 2002, p. 136).

Parafraseando Merleau-Ponty podemos dizer que o ator-bailarino emprega seu corpo e transforma o mundo em dança, sendo que seu corpo faz parte do mundo do visível, assim como só se vê aquilo que se olha. O vidente então seria a tentativa de definir o que está no mistério do sentir. Então o corpo torna-se, a partir da afirmação do autor, vidente e visível, pois ele vê-se vidente, toca-se tateante é visível e sensível por si mesmo. Esta característica cabe apenas ao homem já que este tem o poder de olhar para as coisas do mundo e olhar para dentro dele mesmo.

O corpo do ator-bailarino é oferecido ao mundo e o transforma em dança-teatro. Imerso no visível por seu corpo ele próprio visível e vidente não se apropria do que vê apenas se aproxima dele pelo olhar que se abre ao mundo. Corpo táctil com outros corpos que pode ser tocado, pode tocar além de tocar-se.

O trabalho corporal do ator-bailarino de Saura, sem dúvida tem uma preocupação formal que lhe é inerente, mas não se atém somente a isso, não lhes importa apenas o desempenho, o saber fazer, mas o desenvolvimento de uma percepção voltada para as possíveis formas do gesto, do saber olhar, saber entregar-se a esse olhar, analisar e escolher, no que está sendo feito como proposta de trabalho.

Sendo assim, seus atores-bailarinos vivem suas experiências sempre a partir de seus corpos; um corpo que é histórico e cuja história carrega os invariantes dessas experiências. Suas experiências são multi-perspectivadas e não se reduzem a nenhum momento efetivo. As coisas se oferecem, e estes as percebem de diversos pontos de vista espaciais e temporais, e "seu presente não apaga seu passado, seu futuro não apagará seu presente".

O corpo em *Carmen* cria sentidos e, ao criá-los, compartilha a experiência vivida por seus atores-bailarinos que executam os movimentos (passos) do flamenco ou cantam as canções dessa dança. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico no qual todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo

percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras.

Corpo que se faz poética através das canções, que desperta e reconvoca seus atores-bailarinos para dançar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que consideram a linguagem dos gestos, que convidam a ouvir, a ver, que se deixam falar, que acionam suas capacidades expressivas, encarnadas, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados, que se deixam falar, criar, que se direcionam a um educar aberto à transformação, à inovação.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode-se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty explicita como corpo e mundo se imbricam, revelando através desse envolvimento de reversibilidade os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 17).

É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que, sem ele, nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (Merleau-Ponty, 2004, p. 16).

Notas sobre a dança flamenca no filme *Carmen*

Os ritmos dos bailes flamencos que comparecem 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. Pode-se perceber que a sequência filmica é marcada pelos compassos da música e dança flamencas.

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.

Na montagem de Saura, Gades faz alusão a Mérimée, principalmente quando quer ensaiar a cena da fábrica de tabaco. Nesta cena, o coreógrafo pede aos dançarinos 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, envolvimento, entrega e intenção de transmitir o que está muitas vezes reprimido.

Outra cena que chama a atenção no filme é a da tourada. Um matador olhando-se no espelho movimentava-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.

Há nessa cena um misto de precisão e técnica nos movimentos dançados pelo toureiro, bem como uma gesticulação que simula uma tourada. Há ainda um encantamento de Carmen pelo toureiro, uma sensualidade nos movimentos dançados.

Durante o baile, os casais dançando, Carmen se envolve com o toureiro e o coro canta. Ela dança com o toureiro e José puxa-a iniciando uma briga com os amigos do toureiro. A briga é dançada ao som de uma *Soleá* por *Buleria*, ritmo forte marcado por doze 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.

Cumprir ainda 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 se utilizam palmas e castanholas, o ensaio na tabacaria quando se tocam 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 *sevilhanas*.

Considerações finais

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, corpo e dança representados com frequência pelo flamenco e trazidos pela personagem Carmen.

Pode-se concluir que, ainda que o filme de Saura tenha sido baseado na história de Mérimée 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. O resultado disso é um impacto no espectador que tem a sensação de não chegar à compreensão clara, ou à introdução de um modo completo na narrativa fílmica ou coreográfica.

REFERENCES / REFERÊNCIAS

- Azevedo, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Ática, 2002.
- Gasparini, Tania Cristina Ferreira. *A expressividade do discurso flamenco: Um diálogo entre as Carmens de Mérimée, Saura e Godard*. Tese Doutorado (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. 150fol. São Paulo, 2009.
- Martins, Shirley Mônica Silva. *Dramaticidade e tragicidade nas adaptações fílmicas de Carmen de Mérimée*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras). 269 fol. UFPB, 2008.
- Merimée, Prosper. *Carmen*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro Moura. 2 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.