

RELEITURAS DE *BODAS DE SANGUE* DE FEDERICO GARCÍA LORCA¹

Maria Luiza Guarnieri Atik*

Resumo: Da tragédia de Federico García Lorca ao balé de Antonio Gades. De Gades ao filme de Carlos Saura. De Saura às sangüneas do pintor brasileiro Gregório Gruber. Esse é o percurso do nosso estudo, que pretende focalizar releituras dos elementos trágicos presentes na peça de Lorca, bem como analisar o processo de recontextualização desses elementos em outras mídias.

Palavras-chave: Intertextualidade; tragédia; teatro; dança; cinema; pintura.

O desenvolvimento de estudos interculturais e intermediáticos marca de forma decisiva o início deste nosso século e abre espaço para novas abordagens da produção e da recepção dos textos literários, tanto em relação aos diferentes contextos culturais e ideológicos como em relação às mídias envolvidas.

Considerada por alguns críticos como uma obra muito mais poética do que dramática, a tragédia andaluza *Bodas de sangue* de Federico García Lorca não só ultrapassou as fronteiras da Espanha, ganhando espaço em outros palcos do mundo, como também resultou em novas criações artísticas.

Da tragédia andaluza ao balé de Antonio Gades; de Gades ao filme de Carlos Saura; de Saura às sangüneas do pintor brasileiro Gregório Gruber. Esse é o percurso do nosso trabalho, que pretende focalizar releituras dos elementos trágicos presentes no texto lorquiano, como o desejo, a paixão, a violência, o destino e a morte, bem como analisar o processo de recontextualização desses

1 Este texto, ainda inédito, foi apresentado nas X Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales: arte, literatura, y crítica en México y Latinoamérica (1º a 3 de julho de 2003).

* Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e diretora da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação da UPM. E-mail: mlatik@mackenzie.com.br.

elementos em outras mídias: dança, cinema e pintura. Uma breve notícia, publicada no jornal *ABC*, de Madri (1928), acerca de um crime passionai, de um enigmático assassinato cometido momentos antes do casamento, numa pequena localidade perto da cidade andaluza de Nijar, é considerada por muitos críticos como o elemento desencadeador da gênese de *Bodas de sangue* de García Lorca.

Esse fato circunstancial que, dependendo do contexto, poderia até ser corriqueiro ou pronto a se perder no tempo como tantas outras manchetes de jornal – casamento termina em tragédia; noiva é raptada; raptor é assassinado; noivo enganado é preso como suspeito – perpetua-se numa forma dramática que, por sua vez, desencadeia outras formas de expressão.

Encenada pela Companhia de Josefina Dias de Artigas, no Teatro Beatriz, em Madri (1933), *Bodas de sangue* pode ser incluída entre as obras da modernidade que, mesmo não tendo a intenção de resgatar ou alcançar a plenitude da tragédia clássica, apresentam “componentes que remetem à natureza literária e antropológica da tragédia” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 78).

Construída em torno do binômio paixão e violência, *Bodas de sangue* distingue-se, contudo, dos moldes da tragédia antiga, nos quais os heróis estavam submetidos à *moira* e à *anankê*, e as esferas da razão, da justiça e da ordem eram limitadas. Na tragédia rural de Lorca, o destino está implícito no caráter das personagens e nas raízes familiares.

A sexualidade exacerbada, a carnalidade contida, a história de amor e de desencontros e os atavismos seculares contrapõem-se aos valores de honra, tradição e ordem que sustentam o drama, corroborando, por sua vez, para a criação de uma atmosfera tensa, cujo desfecho só pode ser a morte.

A tragédia lorquiana reparte-se em três atos. O primeiro desmembrado em três quadros e os dois últimos, em dois quadros. A antecipação do trágico se dá pela simbologia dos cantos líricos, cujas vozes do coro se disseminam pelos três atos.

O primeiro ato corresponde à apresentação da pré-história. No primeiro quadro, a cena se desenrola na casa do Noivo e o diálogo inicial entre a Mãe e o filho já sugere sangue e morte. O Noivo pede à Mãe uma “*navaja*” para cortar cachos de uva. A reação da Mãe ao seu pedido expressa um sentimento de revolta e de vingança: “*La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó. [...] Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era*” (LORCA, 1992, p. 12). Na seqüência, a Mãe recorda que perdeu o marido e um filho assassinados pela família dos Félix. O medo de perder seu único filho, que mantém o seu elo com a terra, leva-a a transferir seu ódio dos assassinos para os objetos letais: navalhas e facas.

“Identificada à terra, como renovadora da espécie, a Mãe do Noivo é quem guarda os valores” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 76) de honra, tradição e ordem, os quais só poderão ser preservados com o casamento do filho. Dessa união, nascerão os netos que continuarão cultivando a terra e garantindo a perpetuação de sua fertilidade: “As Bodas aparecem como um acontecimento sagrado porque simbolizam uma continuação do ciclo fertilizador da terra, que se renova em periódicas plantações; os homens repetem a ação de plantar a semente (fecundar) na mulher (terra) e esta a gerar a nova vida” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.76).

Qualquer acontecimento que interfira nesse ciclo fertilizador significa uma ruptura entre a natureza e o homem, representados na peça pela relação entre a Mãe e seu filho, o Noivo. Na cena seguinte, o diálogo da Mãe do Noivo com a vizinha prenuncia o processo de ruptura da ordem estabelecida. A Mãe estremece ao saber que a noiva de seu filho teve anteriormente um noivo, um tal Leonardo, descendente dos Félix. Descendente da mesma família que assassinara seu marido e seu filho.

O segundo quadro do primeiro ato se desenrola na casa de Leonardo. Ao chegar à casa, sua Mulher conta-lhe a grande novidade: “*Sabes que piden a mi prima?*”(LORCA, 1992, p. 31). A notícia o deixa transtornado, pois ela fora sua noiva por três anos. O fio da tragédia ganha intensidade. Num primeiro momento, com o comportamento agressivo de Leonardo e sua saída abrupta de casa, e, a seguir, com a retomada da cantiga de ninar pela esposa e pela sogra, cujos versos, evocando sangue, fermentos e lágrimas, lançam uma espécie de grito angustiado, ainda sem um endereço definido.

A evocação do sangue e da morte eclode novamente no último quadro do primeiro ato, na casa da Noiva, no momento em que o pedido de casamento é formalizado:

Madre: ¿Cuándo queréis la boda?

Novio: El jueves próximo.

Padre: Día en que ella cumple veintidós años justos.

Madre: ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas (LORCA, 1992, p. 41)

O segundo ato delinea-se como o lugar apropriado para que a ação passe de um estado a outro, em que serão desdobrados os conflitos insinuados no primeiro ato. Em contraste com as ações dramáticas extremamente informativas do primeiro ato, encenam-se, no segundo, episódios desencadeadores de novos fios de tensão, que acabam culminando na rebeldia do homem contra a ordem, a tradição e os valores de honra e, conseqüentemente, abrindo espaço para que a tragédia se instale.

O encontro da Noiva com Leonardo ocorre antes da cerimônia do casamento. As vozes do coro, que anunciam as bodas, contrastam com o diálogo angustiante dos amantes:

Novia: ¡No te acerques!

Leonardo: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tanpan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque! (LORCA, 1992, p. 58)

Intercalando os diálogos, as vozes do coro anunciam e celebram as bodas. Noivos, familiares e convidados dirigem-se para a igreja.

A cena seguinte desenrola-se na parte exterior da “*cueva*” da noiva, onde se realiza a festa do casamento. As ações dramáticas, que perpassam o segundo quadro desse ato, reiteram de forma mais intensa os elementos trágicos anteriores.

O primeiro diálogo, entre o pai da Noiva e a Mãe do Noivo, constitui-se em mais um indício que vaticina o desfecho trágico. O Pai, referindo-se a Leonardo, afirma: “*Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre*” (LORCA, 1992, p. 72). Traço já sugerido pela Mãe do Noivo, quando se referira à família de Leonardo, e reiterado novamente em sua resposta ao Pai da Noiva: “*¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa*” (LORCA, 1992, p. 72). Tudo corrobora para a crença de que Leonardo será o grande causador da tragédia.

Chega o momento de bailar “*la rueda*”. Cabe aos noivos iniciar a dança. Quando vão chamar a Noiva para bailar “*la rueda*”, não a encontram. O clima de festa cede lugar ao de apreensão. Ninguém sabe informar onde se encontra a Noiva. Entra em cena a Mulher de Leonardo, que aflita esclarece: “*¡Han huído! ¡Han huído! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación*” (LORCA, 1992, p. 90). O Noivo e os convidados saem para procurá-los, sabendo que a busca terminará em morte. E o sangue que há de correr como algo inevitável é o mesmo “*sangre que corre por las venas de los hombres, de las familias, de los clanes, y que es como una herencia irredimible, un pathos genético que decide los destinos*” (OBREGÓN, 1992, p. 33).

O último ato inicia-se num bosque. Misteriosos lenhadores comentam, à feição de coro trágico, a fuga de Leonardo e da Noiva. “*Uno de los tres lenadores resume así el drama: ‘Se estaban engañando uno a otro, y al fin la sangre pudo más’*” (LORCA, 1992, p. 94).

À liturgia da fatalidade se entrelaçam dois elementos alegóricos, “*la Luna*” personificada na figura de “*un joven leñador*” e “*la Muerte*”, na figura de uma mendiga. Ambas sedentas de sangue incentivam a perseguição dos amantes, a Lua iluminando o caminho para a descoberta dos passos do casal em fuga e a Morte guiando seus perseguidores.

Dois gritos que vêm de fora indicam o fim da perseguição. A Morte abre seu manto como as asas de um grande pássaro. Cai o pano em meio ao silêncio absoluto. “A morte dos dois rivais, final sangrento da peça, conduz para o efeito catártico de temor e piedade, purificando as violências que o originaram” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 77).

Com a morte do Noivo, rompe-se a ordem anteriormente estabelecida entre a natureza e o homem, “representados na relação Mãe e filho (= Noivo). Com a semente da fecundação destruída, não existe fertilidade, instalando-se uma situação trágica de morte em vida, como uma terra árida que não produzirá mais nada além do que já deu” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 77).

O desenlace do duelo não gera, contudo, a distensão do ritmo dramático. A Mãe do Noivo, detentora da força e do poder no início do drama, é contestada pela Noiva que exalta a paixão, em detrimento dos valores de honra e de procriação. Ao enaltecer a paixão, a Noiva tenta explicar a força implacável do destino, tão inexorável como as forças naturais:

Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes [...]. Yo no quería, ¡ójyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siem-

pre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (LORCA, 1992, p. 120-121)

De quem é a culpa?, questiona a Mãe do Noivo, acusando de imediato a Noiva que não soube defender a sua honra. A Noiva contesta. E é como vítima da paixão que se expõe à vingança da Mãe. O confronto, marcado pela dor e pelo rancor, chega ao seu fim. Fecha-se o ciclo da vida, da fertilidade.

Em meio ao choro dos presentes, trazem os corpos dos dois jovens. A concretude da morte estabelece um novo diálogo entre a Mãe e a Noiva, que ecoa como uma espécie de hino ritual ao instrumento letal, ao qual foi atribuído um papel obviamente pressago desde o início da tragédia: “*Vecinas: con un cuchillito, con un cuchillo, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor [...] / Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito*” (LORCA, 1992, p. 124).

Na década de 1980, Carlos Saura traz para as telas do cinema a poesia vibrante e mítica de *Bodas de sangue*. A descoberta do flamenco como expressão da alma espanhola possibilitou ao cineasta atingir novamente o sucesso. A trilogia dançada formada por *Bodas de sangue* de Federico García Lorca, *Carmen*, texto de Merimée e ópera de Bizet, e *El amor brujo*, de Manuel de Falla, permitiu-lhe resgatar o flamenco e reintroduzir a arte dos ciganos da Andaluzia no mapa mundial.

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

Sendo a dança um meio de expressão diverso do texto dramático, era preciso escrever um roteiro, ou melhor, partir de uma idéia central. Idéia que pode ser apreendida nas cenas iniciais do filme, quando os dançarinos, reunidos no camarim do estúdio de balé, se preparam para o ensaio. O diálogo é quase inexistente. Todos estão preocupados com a maquiagem. Entram em cena os músicos e os cantores e, ali mesmo, no camarim, realizam um pequeno ensaio. À feição de coro trágico, os cantores introduzem o tema central do balé: “*Despierte la novia na mañana de la boda. ¡Que los ríos del mundo lleven tu corona!*”. Esses versos, que marcam o início da narrativa filmica, são entoados somente no segundo ato da peça de Lorca.

Após um corte abrupto, o rosto de Antonio Gades, que interpretará o papel de Leonardo, é focalizado em primeiro plano. O bailarino continua fazendo sua maquiagem. À sua imagem se sobrepõe a voz de narrador que nos conta a sua história. Um jovem que começou a trabalhar muito cedo em atividades diversas e que descobriu na dança a sua verdadeira vocação.

A voz narrativa se cala. O foco da câmera incide sobre duas facas brilhantes, que são entregues aos dançarinos que representarão o Noivo e Leonardo. Um novo corte marca o início do ensaio.

Os diferentes cenários propostos por Lorca para a representação de *Bodas de sangue* são substituídos por um espaço único: o estúdio de balé. Compõem o cenário uma barra de ferro, um espelho, fixado numa extremidade da sala, que reflete a porta do estúdio e três grandes janelas com vidros foscos, levemente prateados. Os acontecimentos do mundo exterior não invadem o espaço, nem as paixões paralelas.

Os artistas apreensivos começam a ensaiar a tragédia sob a égide do coreógrafo, que anuncia que não haverá nem uma pausa, mesmo se ocorrerem erros. A atmosfera de intensa tensão mantém-se no desenrolar das demais cenas do bailado.

Enquanto a peça de Lorca está dividida em três atos e sete quadros, no filme de Carlos Saura o desenvolvimento do texto dramático está condensado em cinco cenas: 1. Mãe e o Noivo; 2. O bebê sendo acalentado pela sogra e a discussão de Leonardo com a esposa; 3. O encontro da Noiva com Leonardo; 4. A festa de casamento; 5. Duelo. A articulação entre as cenas se estabelece por intermédio dos cantores que assumem a função das vozes do texto dramático.

A música, o silêncio abrupto, o ritmo marcado pelas palmas e pela batida dos pés no tablado, a evolução dos corpos no espaço, o olhar, os gestos em câmara lenta na cena do duelo e uma *mise-en-scène* muito elaborada são os principais suportes da linguagem cinematográfica de Carlos Saura. Suportes que, mesmo num cenário desprovido de marcas espaciais, transmitem toda a carga de dramaticidade do texto lorquiano: a sexualidade exacerbada, o desejo, a paixão e a morte.

À coreografia dos corpos, soma-se a coreografia da câmera, dirigida por Teo Escamilla. Uma coreografia que se desloca lentamente, de forma circular e que se detém com extrema precisão nos momentos de maior tensão. Há um jogo constante entre o primeiro e o segundo planos. E quando a ação dramática envolve a maioria das personagens, a focalização panorâmica se impõe. O enquadramento das imagens institui uma relação com a posição da câmera, e a tela se transforma num espaço ficcional situado entre dois outros espaços: o espaço filmado e aquele ocupado pelo *cameraman*.

Resta-nos, contudo, ressaltar o tratamento cromático dado à linguagem filmica. Seguindo as rubricas do texto lorquiano, o branco e o preto também predominam nas vestimentas dos dançarinos. Saura inova em relação à caracterização da Noiva. O traje negro “*mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros*” (p. 64) é substituído por um vestido branco e vaporoso, com mangas amplas, desprovido de qualquer tipo de ornamento. Na cena final, a nódoa de sangue sobre o vestido da noiva refletida no espelho reveste-se de um duplo significado: a noiva perde a honra sem perder a virgindade.

A releitura cinematográfica de *Bodas de sangue* chega ao Brasil em maio de 1982. Atraído pela música e pela dança, o pintor brasileiro Gregório Gruber vai ao cinema para apreciar a criação de Carlos Saura. Conforme nos relata o escritor Ignácio de Loyola Brandão, a primeira impressão foi tão marcante que Gruber retorna ao cinema no dia seguinte.

Chegou na primeira sessão, foi ficando para a segunda, terceira. E retornou, agora já inteiramente possuído pelas imagens, música, cores, pelo filme inteiro [...]. Gregório viu algumas vezes Bodas de sangre. Levou uma câmera fotográfica, bateu dezenas e dezenas de chapas, as primeiras ruins, porque ainda não dominava a técnica. Foi aprendendo, descobrindo certa magia nas fotos desfocadas, nas imagens estranhas que surgiam do escuro do cinema, gravadas e paralisadas na sua câmara (BRANDÃO in GRUBER, 1986, p. 12).

Fascinado pela ambientação, pelas imagens, pela gestualidade na expressão dos sentimentos de amor, de paixão, de dor e de morte, Gregório Gruber faz, então, a sua leitura de *Bodas de sangue*, transpondo para as telas a magia da linguagem cinematográfica de Saura.

O processo de criação foi árduo e longo. Com obstinação, o pintor foi construindo suas “bodas de sangue” em conjunto com outros trabalhos. O resultado consistiu em 74 desenhos, em sangüínea, que refletiam tanto as imagens e a atmosfera do filme quanto o choque causado pelo drama lorquiano.

Quando terminou o trabalho, a primeira questão que se impôs ao pintor era como expor a sua obra. Era necessário encontrar um espaço amplo e adequado, pois os desenhos não poderiam ser apresentados separadamente. Resolveu não expô-los. Em 1986, a reprodução de cinqüenta sangüíneas numa publicação especial permitiu aos amantes da arte penetrarem nesse universo plástico, que se tornou conhecido por poucos, uma vez que a edição da obra contou com um número limitado de exemplares.

As cinco grandes cenas que condensam a tragédia lorquiana, na releitura de Saura, são retomadas por Gregório Gruber e reagrupadas em cinco blocos de imagens: 1. Encontro com a obsessão; 2. O amor; 3. Paixão e angústia; 4. A dor; 5. A morte. Cada bloco é composto por nove ou dez sangüíneas.

A disposição das imagens plásticas no conjunto da obra obedece a uma seqüência própria, seguindo de perto o fluxo das imagens filmicas. A cada série de imagens, Gruber incorpora fragmentos do texto de Lorca, os quais nem sempre correspondem às cenas plásticas. Entretanto, do ponto de vista estrutural, os fragmentos selecionados retomam a ordem cronológica dos fatos da tragédia.

Em “Encontro com a obsessão”, o pintor transpõe para as telas o enquadramento panorâmico da linguagem cinematográfica, que marca o início do ensaio do corpo de balé. À coreografia de Saura somam-se outros efeitos plásticos: o jogo de cores (branco/preto/vermelho) e as imagens desfocadas.

No segundo bloco, há uma aparente dissonância entre o título “O amor” e o conteúdo plástico propriamente dito. Os gestos de súplica da esposa e os de agressividade contida de Leonardo nos remetem ao confronto verbal entre o casal, que ocorre no segundo quadro do primeiro ato da peça. Talvez a escolha do título esteja relacionada ao amor interdito de Leonardo pela prima de sua esposa. O jogo de subentendidos se manifesta nos fragmentos do texto de Lorca que acompanham as imagens e no tratamento cromático da linguagem plástica, que tinge de vermelho os corpos, as vestimentas e o próprio cenário.

As imagens que compõem os dois blocos seguintes, “Paixão e angústia” e “A dor”, representam o encontro dos amantes antes da cerimônia do casamento. O amor avassalador e indomável, como as forças da terra, eclode em cada olhar, em cada gesto. A luz que penetra pelas três janelas ao fundo irradia-se ao redor dos corpos e circunscreve os amantes numa esfera de grande intensidade dramática, que reflete a dor da separação.

No desenrolar da peça, a antecipação do trágico se dá pela simbologia dos cantos líricos. Procedimento semelhante é utilizado por Gregório Gruber. O título “A morte” que enfeixa a última série de imagens antecipa o desfecho trágico.

Nesse último bloco, as primeiras cinco sangüíneas representam os diferentes momentos da festa do casamento. A densidade cromática do vermelho escuro reverbera nas personagens que estão em segundo plano. A incidência da luz sobre o corpo da protagonista a distingue do conjunto e chama a atenção para sua aparência conturbada. O claro e o escuro delineiam de certa forma a leitura da narrativa plástica.

Nas cenas do duelo, todo o cenário é banhado por uma forte luz amarela, que potencializa a dramaticidade dos movimentos dos dois rivais. Mas é na últi-

ma sangüínea que a cor vermelha pura ou púrpura atinge toda a sua intensidade, como representação simbólica da paixão e da morte. O sangue que verte dos corpos estendidos tinge de vermelho as paredes do cenário e macula hiperbolicamente o branco da ostensiva pureza, representado pelo traje de noiva.

Do texto dramático de Lorca, as releituras de *Bodas de sangue*, a arte na variedade de suas manifestações, reelaboram “sem jamais lhe esgotar o poder de sedução, um mesmo repertório de arquétipos míticos no qual a condição humana se espelha na sua essencialidade” (PAES, 1995, p. 80).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COSTA, Lígia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia – Estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca – uma biografia*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.
- GRUBER, Gregório. *Bodas de Sangue*. Introdução de Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Best Editora Ltda., Galeria de Arte de São Paulo, 1986.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LORCA, Federico García. *Bodas de sangre*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1992. (Colección Cara y Cruz).
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens – Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MOREJÓN, Julio García. *Carlos Saura – Trilogia flamenca – Bodas de sangue – Carmen – Amor bruxo*. São Paulo: Unibero, 2001.
- OBREGÓN, Elkin. Minúcias sobre el autor y la obra. In: *A propósito de Federico García Lorca y su obra*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1992. (Colección Cara y Cruz).
- PAES, José Paulo. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

ATIK, M. L. G. Re-readings of Federico García Lorca's *Blood Wedding*. *Todas as Letras* (São Paulo), ano 7, n.2, p. 31-38, 2005.

Abstract: *From Federico García Lorca's tragedy Blood Wedding to Antonio Gaddes's ballet. From Gaddes to Carlos Saura's film. From Saura's to Brazilian painter Gregório Gruber's sanguine drawings. This is the course of our work, which aims at focussing on the re-readings of the tragic elements present in Lorca's text, as well as analyzing the process of re-contextualization of these elements in other media.*

Keywords: *Intertextuality; tragedy; theater; dance; cinema; painting*