

## Carmen de Mérimée e Bizet: um olhar francês sobre a Espanha

Adalberto Diehl Rodriguez  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[adalberto.rodriguez@ufrgs.br](mailto:adalberto.rodriguez@ufrgs.br)

**Resumen:** *Analiza la estructura narrativa de la novela Carmen, de Prosper Mérimée, y observa su carácter literario. Propone la observación de la estructura narrativa de la ópera Carmen, de Bizet y compara los dos. Las adaptaciones de la obra de Mérimée al lenguaje audiovisual propuesto por Bizet, impregnan a través de un proceso de recuento que distingue el uso de signos y códigos por las culturas da palabra e da imagen. En consecuencia, se propone una discusión de cómo los significaciones están presentes en el proceso de adaptación, así como lo que son las relaciones dialógicas y intertextuales expresadas en ello.*

**Palabras clave:** *Carmen. Dialogismo cultural. Intertextualidad. Ópera. Relatos audiovisuales.*

---

**Abstract:** *Analyze the narrative structure of the novel Carmen, from Prosper Mérimée, and observes their literary characteristics. Proposes the observation of the narrative structure of the opera Carmen, from Bizet, and compares the two. The adaptations of the work of Mérimée for audiovisual language proposed by Bizet permeate through a counting process that distinguishes the use of signs and codes for cultures of word and images. Consequently, we propose a discussion of how meanings are present in the adaptation process, as well as what are dialogic and intertextual relations expressed in it.*

**Keywords:** *Carmen. Cultural dialogism. Intertextuality. Opera. Audiovisual narratives.*

## 1. As muitas faces de *La Carmencita*

Prosper Mérimée não apenas representa uma geração de literatos românticos franceses, entre nomes como Stendhal, Victor Hugo e Alexandre Dumas, como também é um expoente artista e intelectual fascinado pela Espanha. Um fascínio atemporal e além-fronteiras, já que a cultura espanhola inspira grandes nomes não só do país vizinho – a exemplo de Maurice Ravel, com a sua famosa composição Boléro – como na Europa e em além mar. Tal constatação, por si, bastaria para uma dissertação a respeito, o que ultrapassa os limites deste desprezioso texto. Entretanto, algumas considerações sobre as viagens à Espanha para o desenvolvimento do Romantismo na França serão aqui consideradas.

Paralelo ao dialogismo cultural entre povos, também se busca debater como uma obra francesa em sua concepção e espanhola em sua inspiração pode se constituir num interessante exemplo de intertextualidade. A obra, em questão, é Carmen, novela escrita por Mérimée e adaptada como enredo de dezenas de filmes, peças teatrais, coreografias flamencas, poesias e uma ópera através da qual a personagem título tornou-se imortalizada, ganhando vida na dramaturgia encenada a partir do libreto de Meilhac e Halévy, ao som da música de Georges Bizet.

Espanhola em sua inspiração, conforme já dito, e viva, enquanto realidade suscitada aos nossos olhos em sua representação cênica, mais concreta do que a imagem mental a partir das palavras da novela. Não que a novela, do ponto de vista do autor e do leitor, esteja aquém do real; o que torna a palavra viva na literatura, a precede, do ponto de vista autoral, e dela procede, em sua recepção: a imaginação, de quem cria a estória e de quem a interpreta, do escritor e do leitor, portanto. Ora, o que é a imaginação senão uma realidade que não se concretizou, mas sendo possível de ser elucubrada, porque não tratá-la como realidade potencial através da literatura? As palavras tornam-se, assim, o plano do possível, embora constituam um plano heterogêneo; Mérimée, em especial, privilegia a sua novela com uma linguagem mais rica na narrativa do que na descrição. A novela possibilitou, por isso, a imaginação de numerosas Carmencitas a cada leitor.

Dentre tantas Carmens, a de Bizet inaugura não só a intertextualidade da personagem, adaptando o seu drama a um novo formato e, como será visto adiante, modificando determinados elementos de sua narrativa, como homogeneiza a realidade. A realização do possível, até então garantida pela mente de cada leitor, desenvolve-se através do jogo cênico como estrutura mediadora. Uma Carmen com determinadas características realçadas ou tolhidas a partir da adaptação operística migrou os produtos da imaginação individual para um único recorrente no imaginário coletivo.

Na medida em que a intertextualidade de Carmen gera tantos formatos midiáticos, o que se transforma na migração da novela de Mérimée para a ópera de Bizet? Essa é a pergunta fundamental deste trabalho, uma vez que é com a novela que nasce a personagem e com a ópera que ocorre a consolidação da mesma como a justa medida para a maioria das interpretações de Carmen daí advindas. O processo de releitura da literatura para a arte cênica envolve signos e códigos distintos que não apenas expõem as diferenças comunicativas entre a palavra e a imagem como também alteram a mensagem, a recepção e a formulação da diversidade de sentidos.

## 2. O dialogismo cultural na narrativa literária de Carmen

### 2.1 A narrativa literária como afirmação da autenticidade da cultura lida

Enquanto a virada do século XVIII para o XIX é marcadamente romântica nas artes e nas literaturas inglesa e alemã, na França, da Revolução que coroaria as liberalidades a tanto desejadas pela burguesia europeia, o Romantismo ingressa tardiamente, já em meados do oitocentos e em flagrante luta contra os valores neoclássicos de forte apelo junto à aristocracia. Não por outro motivo que Gotthold Lessing, crítico alemão ao final do século XVIII, caracteriza a França como “uma nação deveras vaidosa, muito afeita aos títulos e favores externos; até o mais humilde entre os homens anela consorciar-se aos aristocratas, desprezando a companhia de seus pares como de má fama” (Lessing, 1962: p. 39). A miserabilidade crescente e o desconforto dos intelectuais, segundo Gabaudan (1979), instaura a revolução nas Letras, como contra hegemonia às monarquias sucessoras da Revolução Francesa, numa escrita subversiva que traria à literatura dramas e narrativas construídas em torno de um protagonismo popular, com seus vícios e virtudes, antagônicos ao heroísmo aristocrata próprio do neoclassicismo.

A inspiração para tais narrativas, sua constituição e a sua leitura no interior da França deparavam-se com os obstáculos culturais há muito arraigados no modo de vida e de ser dos franceses de então. Desafiar os princípios estéticos e ideológicos de uma arte destituída de comprometimento, apelo ou visão às camadas plebeias da sociedade não encontrava respaldo sequer entre os seus desconfiados membros, quiçá fosse possível celebrá-la entre os assim chamados de sangue nobre. Não obstante, a literatura romântica tem por berço a Alemanha e espalha-se pela Europa como um libelo “contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos” (Bornheim, 1978: p. 78), numa fase em que o estilo se caracteriza menos pelo subjetivo, pelo espiritual e o inconsciente, agregando mais valores, crenças e o cotidiano popular. O forte apelo social marca as primeiras publicações francesas no estilo durante o império napoleônico e com tal apelo decorre o desassossego da propagação de idéias vindas do tradicional rival teutônico. Muitos autores franceses, como Chateaubriand e Madame de Staël, têm obras censuradas e se posicionam contra Napoleão.

Saulnier (1955) diz que durante o Império a França fechou-se literariamente ao mundo, já que o nacionalismo a impedia de apreciar uma cultura que não estivesse ligada aos seus ditames. Entretanto, mesmo nos primórdios da Restauração sucessiva a Napoleão, perdura a desconfiança com um estilo considerado estrangeiro e de poucos atributos artísticos; assim o vê a monarquia e os partidários do direito divino, tanto quanto os republicanos, bonapartistas e burgueses que o depreciam. Tal é a situação em 1815, após Waterloo; mas quão diferente se tornará em 1830, quando os círculos literários mais renitentes, após quinze anos de debates com os grupos reformistas, hão de aceitar e introduzir mudanças paulatinas, mas substanciais, para a assimilação da nova ordem literária, que, no entanto, se estenderá como processo por mais duas décadas. E entre os fatores que levaram a essa nova condição, figuram de especial motivação as viagens à Espanha. É possível mesmo afirmar que tais viagens

foram fundamentais para que a escola literária romântica prevalecesse na França oitocentista, como será argumentado a seguir.

Na verdade, a viagem à Espanha “foi quase uma obrigação para muitos românticos” (Armiño, 2003: p. 18), quase uma instituição, sem a qual não seria possível retratar o popular. Isso, ironicamente, porque se impuseram na Espanha medidas fronteiriças junto aos Pirineos com o objetivo de coibir a entrada de escritos iluministas que pudessem revolucionar a sociedade espanhola tal como ocorrera na vizinha França. O regime absolutista fernandino “mantinha velhas estruturas sociais e uma sociedade campesina onde o tempo não avançava desde o século XV: esse atraso, com seu cortejo de fomes e misérias, convertia o solar ibérico em um campo de contemplação de usos e costumes pitorescos” (Armiño, 2003: p. 19). Por aquele solar, muitos são os românticos francos ali a passar: assim o fazem Victor Hugo (com *Hernani*), Alfred de Musset (inspirando parte de seus *Contes d’Espagne et d’Italie*), Théophile Gautier (com as poesias reunidas em *España* e com o relato *Un Voyage en Espagne*) e Prosper Mérimée (com a sua *Carmen*). A interpretação dos usos e costumes do povo, do folclore e de seus hábitos, interpostos em narrativas românticas, se realizadas entre os franceses, mesmo, teriam difícil aceitação, objetivo muito mais fácil de ser alcançado ao se apresentar o retrato de um povo que não era o seu, mas cuja ilustração servia perfeitamente para os propósitos de retratar e dar voz aos destituídos. Culturalmente distante, mas geograficamente próxima, a Espanha inspirava aos franceses o encantamento com os estereótipos e a fuga da responsabilidade de romancear suas próprias mazelas sociais.

A Espanha, entretanto, não se limita a um campo de experiências literárias passivo e desprovido da condição de que detém os sujeitos em sua função de autores: dela emanam contribuições que tornam um feliz encontro este, dos românticos franceses e das narrativas hispânicas. Os literatos franceses têm de encontrar além dos Pirineos uma tradição em romancear que há muito procura desfazer o *establishment*, debochando da velha moral e desconstruindo o conceito de herói, em favor da figura do anti-herói. Tanto uma tradição quanto a outra, cá e lá dos Pirineos, célebres em suas narrativas por meio do romance.

A geração de românticos, segundo Saulnier (1955), privilegia, entre os gêneros literários, o romance. Isso porque se constitui o romance num gênero flexível, que permite narrativas em primeira pessoa, lirismo, teses, além de não ser proveniente de uma tradição tão rigorosa quanto à poesia e o drama, por exemplo. Um modelo adequado, portanto, para a apresentação de protagonistas não convencionais, como os propostos pelos românticos. Adequado, também, ao caráter aventureiro e explorador dos autores em sua busca e interpretação do encantamento além-fronteiras, o que origina um subgênero bastante característico e atraente para o leitor burguês: o romance de viagens, situado “entre o gênero documentário e o gênero do sonho vagabundo, oferecendo aos olhos e ao coração anedotas e miragens” (Saulnier, 1955: p. 34).

Mercadores de sonhos e de um imaginário parcialmente provido da reinterpretação da cultura estrangeira, encontram os românticos franceses entre as gentes de Espanha a inspiração para arquétipos memoráveis, acerca dos quais os autores espanhóis mesmos não temiam em falar, numa crítica bem passada ao seu próprio povo e aos costumes. O que se ausentava na tradição literária francesa há muito já se fazia em

terras hispânicas: desde o século XVI, personagens marginalizados são alçados à condição de narradores de suas próprias desventuras, num subgênero conhecido como romance picaresco.

Prosper Mérimée é um desses literatos românticos que ao unir a narrativa de viagem à picaresca, valendo-se de recursos tais como o do narrador-testemunha, “dialoga” com o leitor e estabelece uma relação de verossimilhança com a realidade. Caracteristicamente à sua obra, Mérimée retrata não o conjunto social, mas detém-se nas categorias de excluídos em determinada conjuntura local. O faz na Espanha com relação aos ciganos, delineando a personagem Carmen, na novela que trará o mesmo nome.

A primeira viagem de Mérimée à Espanha ocorre em 1830. A primeira das sete que realizaria até o ano de 1863. Já em sua primeira viagem o autor conheceria ao conde e condessa de Teba, cujas filhas, ainda meninas, Paca e Eugenia, se tornariam, respectivamente, a duquesa de Alba e a imperatriz da França, esta última ao casar-se com Napoleão III. Isso granjearia a Mérimée o convívio com o círculo aristocrático nos anos seguintes e o afastamento de muitos dos seus amigos de juventude, escritores românticos como ele, a quem tratariam como um herege às idéias reformistas compartilhadas em antanho.

Em tertúlias animadas no palácio dos condes de Teba, Mérimée encontra a inspiração para muitos dos argumentos que utiliza em Carmen, como a história verídica do cunhado da condessa, enamorado de uma cigana, e a de um fanfarrão que assassina sua amante bailarina por ela excitar-lhe o ciúme doentio. A tais relatos une o autor uma narrativa inspirada em sua observação da exuberância da terra andaluza, mas não se atém a ela. São várias as passagens nas quais a novela fará referências culturais migrantes e ao entrecruzamento de povos, a começar pelo recurso de narrativa em primeira pessoa onde o alterego de Mérimée – um narrador-testemunha francês, em missão arqueológica – encontra ao longo do caminho, entre Córdoba e Montilla, um bandoleiro basco enamorado de uma cigana. Há referências, ainda, aos espanhóis e aos ingleses, aos judeus e aos mouros. Em tais referências, reside o dialogismo cultural identificado na narrativa.

De modo breve e delineando o psicológico dos personagens muito mais através de suas ações do que pelas suas descrições, Mérimée elabora sua novela em três capítulos curtos de rápida leitura. No primeiro, introduz o personagem do bandoleiro Don José; no segundo, é a cigana Carmen a quem o narrador conhece. A trama contando a história de Don José e Carmen, de como seus destinos se cruzam de forma definitiva para suas vidas, é narrada no terceiro capítulo, o maior de todos e que constitui o núcleo da novela de Mérimée. Como veremos mais adiante, na síntese da novela, é como se o autor escrevesse os primeiros capítulos tão somente para autorizar que a estória fosse, de fato, contada à seguir.

## 2.2 A *Carmen* de Mérimée

A narrativa de *Carmen* principia com a viagem do narrador-testemunha, um arqueólogo francês, pelas belas terras da Andaluzia. Em um ponto agreste além de Montilla, dá-se o encontro com o bandoleiro Don José, e é com estas palavras que o personagem é inserido na trama: “confesso que à primeira vista o bacamarte e o ar

arredio do homem me surpreenderam um pouco. Mas eu não acreditava mais em ladrões, de tanto que deles ouvira falar e pelo fato de não encontra-los nunca” (Mérimée, 2011: p. 5).

Seguro e despertado o interesse pela inusitada companhia, o narrador divide charutos e uma refeição com o desconhecido, declarando que “conhecia o suficiente do temperamento espanhol para estar seguro de que não tinha nada a temer de um homem que havia comido e fumado comigo”. Não teme mesmo acompanhá-lo até uma pousada miserável onde, após o jantar, “avistando um bandolim dependurado na parede – há bandolins por toda parte na Espanha” (Mérimée, 2011: p. 9), pergunta à menina que os servia se ela sabia tocá-lo, e descobre que o estranho – apresentado como Don José, o sabe, e acompanha os acordes com uma canção basca.

Entretanto, sobressalta-se todo o tempo o guia que o narrador contratara em Córdoba, nativo que reconhece o salteador e intenta a sua captura, na urgência de uma feliz recompensa. Entretanto, avisado pelo estrangeiro que com ele partilhara a estrada e estabelecido relações de recíproca hospitalidade – “Na Espanha, um charuto oferecido e aceito estabelece relações de hospitalidade, como no Oriente a partilha do pão e do sal” (Mérimée, 2011: p. 6) – Don José consegue evadir-se. O francês o faz não sem sentir escrúpulos de consciência: seria responsável pelas atrocidades que o bandido continuasse a perpetuar?

Retornando de suas pesquisas em campo, alguns dias mais tarde, em Córdoba, o arqueólogo conhece a cigana Carmen, que dele se aproxima no cais, destacando-se das banhistas que se refrescam na orla do Guadalquivir. Sob a ilusão de uma discreta condescendência aos galanteios do francês, Carmen se revela como cigana:

[...]‘você, senhorita, é provavelmente de Córdoba.’ ‘Não.’ ‘Ao menos é andaluza. Creio reconhecê-lo pelo modo doce de falar.’ ‘Se o senhor observa tão bem o sotaque das pessoas, deveria muito bem adivinhar quem sou.’ ‘Creio que seja do país de Jesus, a dois passos do paraíso. (Aprendera esta metáfora, que designa Andaluzia, com meu amigo Francisco Sevilla, picador muito conhecido.)’ ‘Ah! O paraíso... o povo daqui diz que ele não é feito para nós.’ ‘Então, você é moura, ou... – contive-me, sem ousar dizer: judia.’ ‘Ora, vamos! Está vendo muito bem que sou cigana. Quer que eu leia sua *baji*? Ouviu falar de Carmencita? Sou eu.’ (Mérimée, 2011: p. 16-17)

Carmen excita a curiosidade antropológica do pesquisador: “Naquela época eu era de tal forma cético – já se passaram quinze anos – que não recuei horrorizado ao me ver ao lado de uma bruxa. ‘Bom’, pensei, ‘na semana passada topei com um ladrão de estradas, hoje vamos tomar sorvetes com uma serva do diabo. Viajando, de tudo se vê.’” (Mérimée, 2011: p. 17). Conduzindo o arqueólogo até uma casa miserável no subúrbio, a cigana lê sua sorte com a mesma diligência com que lhe furta o relógio de ouro. Subitamente, ingressa na residência um homem com quem a cigana troca rudes palavras em uma língua desconhecida. O homem é Don José, que conduz o francês para rua e aponta-lhe o caminho de volta sem maiores explicações. Frustrado com o ocorrido e com o furto, mas ocupado pelas pesquisas, o arqueólogo prossegue com seus trabalhos pela Andaluzia até retornar a Córdoba, algumas semanas mais tarde. Lá descobre que Don José é de fato um famoso bandido – “É conhecido no país como José Navarro, mas tem um outro nome basco que nem você nem eu jamais conseguiríamos pronunciar” (Mérimée, 2011, p. 22) – e fora preso. Movido pela

curiosidade, vai visitá-lo e ouve suas histórias à véspera de sua execução. Nesse momento, o narrador-testemunha estrangeiro, como que se colocando ao lado do leitor, fora da estória, cede a palavra a Don José, que passa a narrar sua desventurosa vida.

Vida desventurosa, mas orgulhosa de suas raízes desde a primeira frase: “Meu nome é José Lizzarrabengoa, e o senhor conhece suficientemente a Espanha para que meu nome lhe sugira que sou basco e cristão dos antigos” (Mérimée, 2011: p. 24). Impelido ao exílio de Navarra, sua terra natal, por uma briga motivada por um jogo típico, a *pela*, Don José, cujo título ascende da fidalguia local, alista-se num regimento de dragões espanhóis e é destacado para Sevilha. “As pessoas de nossas montanhas aprendem rápido o serviço militar [...] quando estão de serviço, os espanhóis jogam cartas ou dormem. Eu, como um autêntico navarrino, tratava de me manter ocupado. [...] Lembrava sempre de minha terra e não acreditava que existissem belas garotas sem saias azuis e sem tranças caindo sobre os ombros” (Mérimée, 2011: p. 24).

Em Sevilha, a fábrica de cigarros era um local que concentrava os olhares masculinos, por ser um centro de trabalho exclusivamente feminino. E nenhuma operária chamava tanta atenção quanto a cigana Carmen. “Em Sevilha, todos lhe endereçavam gracejos diante de seus volteios. Ela respondia a cada um, dirigindo olhares lânguidos, as mãos na cintura, insolente como a verdadeira cigana que era” (Mérimée, 2011: p. 25). Vendo-a trajar saiote curto e cores berrantes, o desditoso Don José diz: “Em meus país, uma mulher nesses trajes faria com que todo mundo se benzesse” (Mérimée, 2011: p. 25).

Certo dia, apurando uma briga entre as mulheres da fábrica de cigarros, o soldado reconhece a cigana Carmen, que ferira uma de suas colegas. Tendo de prendê-la, no entanto facilita-lhe a fuga, devido ao fato de ela se dirigir a ele em basco e motivando-o a ajudar uma compatriota:

[...] Ah! Se eu estivesse na minha terra diante da montanha branca! Insultaram-me porque não sou deste país de ladrões, mercadores de laranjas podres; e esses tratantes se voltaram contra mim porque eu lhes disse que todos os seus *Jacques* de Sevilha, com suas facas, não meteriam medo a um sujeito de nosso país com sua boina azul e seu *maquila*. Camarada, meu amigo, você não vai fazer nada por uma compatriota? (Mérimée, 2011: p. 28).

Por que ajuda-a Don José? Porque se deixa levar pelos arroubos patrióticos:

Nós, do país basco, temos um sotaque que nos torna facilmente distintos dos espanhóis. Por outro lado, não existe um só deles que seja capaz de dizer *bai*, *jaona* [...]. Nossa língua, senhor, é tão bela que, se a ouvimos num país estrangeiro, sofremos um sobressalto... [...] Ela [Carmen] estropiava o basco, e por isso acreditei que fosse de Navarra. Seus olhos, sua boca e sua tez indicavam que era basca. Eu estava louco, não pensava em mais nada. Pensava que, se os espanhóis houvessem falado mal de minha terra, eu lhes cortaria o rosto, como ela havia feito com sua companheira [...] ‘Se eu o empurrasse e se você caísse, meu patrício’ – repetiu ela em basco –, ‘não seriam estes dois recrutas castelhanos que iriam me deter...’ Palavra de honra, esqueci as ordens e tudo o mais, e lhe disse: ‘Bem, minha amiga, minha compatriota, tente e que Nossa Senhora da Montanha lhe ajude.’ [...] (Mérimée, 2011: p. 28).

Don José é preso temporariamente como punição, mas está apaixonado pela cigana. Ao ser libertado, é colocado a guardar a porta da casa de seu coronel, e ali reencontra Carmen, a frequentar com outros ciganos as festas dadas pelo oficial.

O senhor sabe que os ciganos, não sendo de nenhum país, viajam sempre, falam todas as línguas, e a maior parte deles sente-se em casa em Portugal, na França, nas províncias, na Catalunha, por toda parte. [...] O senhor sabe que a gente se diverte muito trazendo ciganos nas reuniões, a fim de fazê-los dançar a *romalis*, uma dança deles, e com frequência outras coisas (Mérimée, 2011: p. 27, 31).

Nessa situação, Don José exalta-se, já não pode mais ficar sem a cigana.

Escutava as castanholas, o pandeiro, os risos e o bravos. Às vezes via sua cabeça, quando ela saltava com seu pandeiro. Depois escutava os oficiais dizerem coisas que faziam com que meu rosto ficasse vermelho. Como respondia, não sei. Foi a partir desse dia que comecei a amá-la para valer, pois me ocorreu três ou quatro vezes a ideia de entrar no pátio e enfiar meu sabre na barriga de todos aqueles almofadinhas que a cortejavam (Mérimée, 2011: p. 31).

Don José não tarda em procurá-la e se deixa por ela envolver num jogo de sedução que rapidamente desvia o soldado da conduta disciplinar. Este abandona o regimento e une-se aos contrabandistas e bandoleiros da quadrilha de Carmen, que se vale de seus caprichos e maquinações para atrair aos homens e roubar-lhes as posses, sem hesitar em fazer uso de assassinatos quando preciso. Mas Carmen é geniosa e logo perde o desejo por Don José, que, enlouquecido de ciúme, acaba por mata-la e se entrega para a execução, situação na qual se encontra quando reencontra o estrangeiro a visitá-lo na prisão em Córdoba.

Pelos trechos destacados, é possível percebermos na novela de Mérimée uma estratégia de afirmação da narrativa romântica junto ao leitor francês, até então habituado ao neoclassicismo aristocrata, através da introdução de temas populares e estrangeiros, mas sob o controle de um narrador positivamente francês e que, portanto, torna-se um narrador legitimado junto a um público leitor ainda conservador na França pós-Napoleão. Explicitamente, quase nada é dito sobre a condição francesa do personagem que narra as primeiras partes da novela, mas quão vital ela é implicitamente desenvolvida nos capítulos primeiro e segundo, cuja função é apresentar a estória central de Don José e Carmen, essas contadas no capítulo terceiro que ocupa, em volume, mais do dobro de páginas compreendidas pelos primeiros. Ainda que no capítulo terceiro o narrador francês decline a voz ao basco Don José, essa ação pode ser bem recebida porque é o alterego de Mérimée quem passa a palavra, autorizando o seu lugar de fala e postando-se ao lado do leitor para juntos “ouvirem” a estória.

A estória “ouvida” tem o sabor de um relato verídico: não participaram as pessoas nobres como a condessa de Teba ou plebeias como os parentes da bailarina e do *jaque* que a matou de algo acerca do fato, mesmo ao nível da comunicação do mesmo, de sua narrativa? Não é certo, então, que estórias como a de Carmen assemelhem-se a outras tantas da vida social? Por certo que sim, e tão mais entrecortadas pelo contexto cultural à sua volta, como as permeadas na obra fictícia, permitem elas entabular discussões acerca da realidade cultural e social tal como se aquela novela fosse uma

referência nativa ao tema: uma obra típica espanhola, autorizada por uma fonte francesa e assim aceita pelos seus leitores.

A intertextualidade: da narrativa literária à cênica

### 3.A narrativa cênica e a perda da legitimação de autenticidade

Tal como os escritores românticos buscam estabelecer o seu estilo no campo literário francês do século XIX, o fazem com relação à música os compositores. Aí estão, novamente, os franceses tributários do fazer artístico italiano e alemão, representados, sobretudo, pelos seus máximos expoentes do século: Verdi e Wagner.

Em Verdi, encontra-se o romantismo consolidado na escolha de seus libretos, embora não, necessariamente, em sua música. “Nunca é místico, menos ainda metafísico, e tudo quanto compõe é deste mundo e tem palpitante realidade” (Pahlen, 1970: p. 272). Mas a encenação da realidade não o é de uma forma fria, naturalista, mas pulsa em todos os seus elementos motivados na realidade abstrata dos sentimentos, em particular os da paixão e da vingança, imperando como temas dominantes. A grande força do lirismo verdiano está na dramaturgia arrebatadora e intencional. Um grande contraste com a vida tranquila do compositor, autodenominado *o camponês de Roncole*, em alusão à pequena localidade próxima de Parma, onde nasceu.

A personalidade de Verdi em tudo é bem diversa do pujante temperamento de Wagner, cuja vida atribulada disputava o espaço entre a expressão da genialidade alemã em meio aos seus acusadores e defensores. Seguindo a tradição nacional de exaltação da pátria, Wagner é o grande nome oitocentista do drama musical nacionalista, responsável pela criação de uma obra musical eminentemente alemã, caracterizada pelos temas mitológicos germânicos. A lenda e a fantasia sobrepõem-se aos dramas de inspiração mundanos. Além de procurar em tais elementos o seu estilo, afirma-o numa mudança inovadora de foco: escreve seus próprios libretos, “levado por desejos de elaboração filosófica e de criação poética que nunca atormentaram Verdi” (Pahlen, 1970: p. 306-307) e assume uma atenção maior à composição da música orquestral do que ao virtuosismo vocal, este último tão corrente na tradição italiana.

Entre os franceses, evidencia-se à época a afiliação à escola italiana: é patente em compositores como Auber, Meyerbeer e Offenbach, embora Berlioz e Gounod eventualmente desenvolvessem trabalhos para libretos baseados no *Fausto* de Goethe e Offenbach desenvolvesse o seu último e inacabado trabalho *Os Contos de Hoffmann* carregado de sobrenaturalidade ao estilo germânico. Georges Bizet desponta como compositor na segunda metade do oitocentos, embora fosse conhecido em vida mais pelos seus trabalhos como pianista de ensaio e orquestrador, o que lhe proporcionaria uma extensa familiaridade com o teatro parisiense em seus dias. Sua fama como compositor ocorre postumamente, o que não o impediu de experimentar o reconhecimento em vida com alguns de seus trabalhos, dentre os quais, lembra Pahlen (1970), a música cênica para a ópera *A Arlesiana*.

Desafio difícil, o de Bizet, na tentativa de impor um estilo distinto aos inspirados em dois dos maiores nomes da música lírica do século XIX, Verdi e Wagner. Certamente que o então aluno do Conservatório de Paris, em 1857, com dezenove anos, ao ganhar o cobiçado *Prix de Rome*, bolsa pela qual pode estudar música na Itália, demonstra talento. Tanto mais que naquele mesmo ano, lança a sua primeira ópera, *Os*

*Pescadores de Pérolas*. Bizet comporia outras óperas até 1875, quando falece apenas após três meses da estréia de *Carmen*, seu último trabalho. Em *Carmen*, Bizet demonstra a maturidade do encontro de um estilo pessoal, elogiado por Nietzsche como uma alternativa mais promissora ao excessivo simbolismo wagneriano.

Bizet também difere dos italianos: Rossini, Bellini, Donizetti e mesmo Verdi não temem em desenvolver suas óperas a partir de libretos baseados em histórias ou ambientações estrangeiras, mas nenhum deles tem a ousadia de intentar a legitimação cultural autóctone ao tema, tal qual um autor literário de romances de viagens o faria. Esse é o desafio de Bizet, que ao musicalizar o libreto baseado na novela de Mérimée, busca apresentar uma *ópera espanhola* de fato. No entanto, ao contrário do novelista, o compositor nunca pisou na Espanha. Mesclando elementos da música espanhola com algumas derivações daquela imaginada por si, Bizet foi alvo de uma parcela da crítica a denunciar o artificialismo de uma música francesa querendo se passar por espanhola.

A ópera *Carmen*, de Georges Bizet, estreia em 1875, exatamente trinta anos após a publicação da novela homônima. Henri Meilhac e Louis Halévy elaboraram o libreto (argumento anterior à música) a partir do terceiro capítulo da novela, centrando seus esforços no núcleo dramático e trágico da história de Mérimée. Além disso, a adaptação da novela para o libreto, visando a narrativa cênica, suprimiu a figura do narrador. A ambientação e as ações deixam de ser relatadas para serem apresentadas mediante os objetos em cena, o jogo de luz no palco e as expressões e falas de cada intérprete. Entretanto, não se trata simplesmente de contingências motivadas pela migração de formato da narrativa. O narrador não pode mais ser lido, como na novela, mas pode ser ouvido: é a música que introduz os atos, as cenas e passagens entre as ações.

O objetivo de Bizet com a sua nova forma narrativa de *Carmen*, cênica e musical, não difere da literária de Mérimée: contar um drama que arrebatasse o espírito; se a literatura o faz pela imaginação do leitor, a representação cênica e musical o faz pelos sentidos. Mas em sua nova forma, a responsabilidade é maior. Às letras, o alterego de Mérimée, tornado narrador-testemunha, concede a sua permissão para que Don José, personagem marginalizado possa falar. Na encenação, não há este condutor poderoso, a fala é dada aos excluídos todos: ao basco, a cigana, aos contrabandistas. E mais, suas ações não são autorizadas pela imaginação do leitor – imaginação essa, por sua vez, permitida pela condução da narrativa – mas estão vivas diante dos olhos do espectador que já não controla mais os caminhos mentais que as letras o levam. O espectador não possui mais a companhia do narrador-testemunha que assegura a licitude da leitura. Os marginalizados, na encenação, falam e interagem sob sua própria vontade. Não mais os interpretamos enquanto leitores, mas os recebemos como espectadores.

É possível que “a fria indiferença demonstrada pelo público parisiense diante da estréia de *Carmen*” (Pahlen, 1970: p. 42), resultando numa “vexatória *première*” (Halévy apud Nenrman, 1952: p. 163) e a crítica que apontava a ópera como imoral fossem conduzidas pelos elementos cênicos inovadores – mulheres fumando, uma protagonista esbanjando sensualidade ao representar *Carmen* – e pelo enredo que secundariza o tema do amor – o único número da ópera próximo a um dueto de amor é cantado pelo personagem Don José com Micaela, a segunda atriz da peça, personagem criado pelos libretistas para a contraposição com a selvagem *Carmen* – ou

mesmo o desmistifica: os personagens não mais morrem por amor, de forma fantasiosa, mas são atormentados pelas suas paixões, pelo ciúme e pela insensatez.

### 3.1. A *Carmen* de Bizet

Na narrativa cênica, alguns personagens são criados e outros suprimidos. Assim, surge a pura e equilibrada Micaela como contrapeso à sedutora e caprichosa Carmen; o toureiro Escamillo, que arrebatava a paixão de Carmen outrora destinada a Don José. Os membros da quadrilha na novela são suavizados à condição de contrabandistas, apenas, e suas ações não são narradas em cena, mas servem apenas como elementos de contextualização da estória, a qual recebe vários acréscimos e supressões em relação à novela original.

Os libreristas transformam o terceiro capítulo da novela numa ópera de quatro atos. O primeiro ato se passa em Sevilha, no pátio do quartel diante da fábrica de cigarros. Micaela, uma aldeã conterrânea e enamorada de Don José, apresenta-se à procura do basco. Aquele, no entanto não está com o grupo de soldados que compõem a guarda naquele horário, capitaneado pelo cabo Morales, a quem, com certo custo, a aldeã consegue se desvencilhar. Algum tempo se passa até a chegada do novo grupo sob o comando do cabo Don José, que em diálogo com Morales e o tenente Zuniga, ouve o comentário jocoso do primeiro com relação à visita da aldeã e do segundo a respeito da reputação duvidosa das cigareiras da fábrica. Soa um sino de intervalo na fábrica: saem as operárias a fumar e a conversar animadamente com um grupo de homens que as esperam. Carmen é a última a sair, cortejada pelos homens presentes e seduzindo a todos aqueles a quem encontra à passagem. Desafiada pela indiferença de Don José, atira-lhe uma de suas flores. A seguir, volta para a fábrica enquanto Micaela torna a entrar em cena, trazendo ao basco uma carta de sua mãe, recomendando-lhe o casamento com a aldeã. Ambos relembram paisagens da infância e Micaela, à seguir, vai embora, deixando Don José a sós para ler a carta. Mas a ação é interrompida por uma briga na fábrica: uma rixa entre as mulheres, na qual intervém Carmen ferindo uma das operárias a golpes de navalha no rosto. Zuniga ordena a Don José e aos seus homens que a prendam. Arrastando Carmen para a praça, a cigana convence o cabo a libertá-la, prometendo-lhe o seu amor e assegura-lhe que o esperará na taberna de Lilas Pastia. Zuniga vem com a ordem de prisão; o basco e a cigana põem-se a caminhar, mas Carmen finge empurrá-lo e foge, facilitada sua fuga por Don José, que é preso. Fim do primeiro ato.

No segundo ato, abrem-se as cortinas para a taberna de Lilas Pastia, ponto de encontro de contrabandistas. Carmen e suas amigas – Frasquita e Mercedes – jantam e dançam com Zuniga e outros oficiais. A cigana recusa os galanteios dos soldados que a ela se dirigem. Está à espera de Don José que, após um mês de prisão, fora libertado. Enquanto isso, gritos de júbilo e aplausos se ouvem: é Escamillo, famoso toureiro que adentra o recinto e é saudado por todos. Antes de sair, fascinado pela beleza de Carmen, dirige uma declaração de amor à cigana, retirando-se, após, com os soldados. Entram, então, Dancaire e Remendado, dois contrabandistas, propondo um negócio às três mulheres. Carmen recusa a princípio mas é sugestionada a mudar de opinião diante da possibilidade de deserção de Don José, soldado cujas habilidades podem ser úteis ao grupo. De fato, é o que faz, mais tarde: os contrabandistas saem um pouco

antes da chegada do cabo, que a ela declara o seu amor antes de recuar ofendido com a proposta de Carmen. Mas a volta de Zuniga precipita os acontecimentos: o tenente disputa com Don José o amor da cigana e seu subordinado o vence, com a ajuda dos contrabandistas que o põem sob custódia de alguns ciganos. Resta a Don José a condição de desertor e ele parte com a cigana.

O terceiro ato mostra os contrabandistas preparando a entrega de seus produtos, num desfiladeiro junto à fronteira. Carmen confidencia com suas amigas o fato de estar cansada do amor ciumento de Don José, durante o tempo em que estão juntos desde a sublevação do ex-cabo. Jogam cartas, e essas pressagiam a morte de Carmen. À seguir, dois intrusos dirigem-se ao acampamento: Micaela, que pretende convencer Don José a voltar para a casa materna, e Escamillo, à procura de Carmen. De guarda no esconderijo, o basco dirige um tiro às cegas. Escamillo sai ileso, identifica seus propósitos, sem saber a quem se dirige, o de que procura Carmen, que está cansada do amante desertor. Don José o desafia para uma luta de navalhas que é, no entanto, interrompida pela volta dos contrabandistas. Escamillo insulta o desertor e convida a todos para o assistirem nas touradas em Sevilha. Dancaire descobre Micaela escondida entre as pedras e esta pede a Don José que a acompanhe para rever sua mãe, prestes a morrer. Don José aceita o argumento e vai embora com a aldeã, prevenindo em tom ameaçador a indiferente Carmen de que voltará para buscá-la.

O quarto ato ocorre em Sevilha, na praça de touros. Diante de uma multidão aguardando os toureiros, chega Escamillo, ovacionado, ao lado de Carmen e precedido pela quadrilha. Entra Escamillo. Mercedes e Frasquita avisam Carmen de que Don José se encontra no local, mas a cigana demonstra não ter medo de encontra-lo. Antes que ela adentre a praça, surge Don José e a detém, suplicando para que voltem a ficar juntos. Da arena, ouve-se aclamações a Escamillo. Carmen declara que seu amor por ele é findo e ante seu uso de força para retê-la, a cigana joga-lhe o anel que ele havia lhe oferecido. Cego de ódio, Don José apunhala Carmen, diante das pessoas que saem da praça. Cheio de tristeza, Don José cai de joelhos junto ao corpo da mulher que amara.

#### 4. Narrativas: linguagens em transformação

As especificidades da linguagem cênica proporcionaram à novela *Carmen* a chance de transmutação do meio literário para a ópera, salvaguardando a sua atmosfera de exotismo e seus elementos dramáticos e trágicos. Certamente que isso não constitui nada de novo em tal intertextualidade: foram muitos os libretos de grandes óperas antes e após *Carmen* que se valeram do recurso de adaptação da literatura. Mas Bizet pretende ir além: tal como Mérimée, quis passar ao público elementos de uma estória que a autentica como produto autóctone de sua ambientação.

Bizet mantém os traços de identificação da obra que estão vinculados aos elementos exóticos – autorizados pelo olhar do viajante francês – e aos aspectos dramáticos e trágicos – presentes nos conflitos suscitados pelo discurso do protagonista Don José e pelo magnetismo da caracterização de Carmen. Através da narratividade e iconicidade, a ópera se dispôs a ampliar a dramaticidade da novela ao produzir efeitos inerentes as suas possibilidades cênicas.

Entretanto, a perda de um narrador em prol de uma função narrativa que expõe o jogo de palco sem a mediação de uma semiose individual, padronizou uma Carmen romântica, sensual e exótica, junto a personagens menos emblemáticos da verossimilhança a que os seres humanos estão sujeitos do ponto de vista moral, como proposto pela novela. A narrativa, no plano das possibilidades, finalmente, é sacrificada pela ausência de uma função que autorize a verossimilhança por parte do espectador.

Longe de constituir um problema ou um defeito, as transformações entre as narrativas demonstram as potencialidades intertextuais abertas pelas diferentes linguagens e de como as migrações culturais possibilitam a consolidação de novos estilos e fazeres artísticos, tanto quanto o de mobilizar uma atitude ativa ou passiva do leitor e do espectador em torno das narrativas propostas por seus autores.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARMIÑO, Mauro (2003): “*El viaje a España*”, em MÉRIMÉE, Prosper: *Carmen*, Madrid, Dover Publications, pp. 18-21.
- BORNHEIM, Gerd (1962): “*Filosofia do romantismo*”, em GUINSBURG, J: *O romantismo, São Paulo, Perspectiva*.
- GABAUDAN, Paulette (1979): “*El romantismo en Francia: 1800-1850*”. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1962): “*Hamburg dramaturgy*”. New York, Dover Publications.
- MÉRIMÉE, Prosper (2011): “*Carmem*”. Porto Alegre, L&PM.
- NENRMAN, Ernest (1952): “*História das grandes óperas e de seus compositores v. III*”. 4ª Edição, Porto Alegre, Globo.
- PAHLEN, Kurt (1970): “*A ópera*”. São Paulo, Boa Leitura.
- SAULNIER, V. L. (1955): “*La littérature française du siècle romantique*”. 4ª Édition, Paris, Presses Universitaires de France.