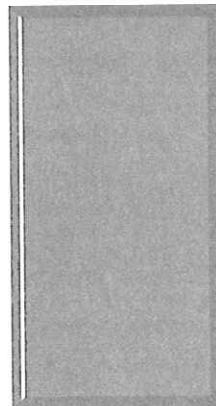


Fábio Cascino*

*Carmen e a contemporaneidade:
uma reflexão sobre a atualidade
da ópera de George Bizet*

(*) PUC – SP



RESUMO

O autor pretende, neste artigo, apresentar algumas considerações sobre a ópera *Carmen*, de George Bizet (1838-1875). Num primeiro momento, destaca o convite a uma reflexão sobre quem somos, na contemporaneidade: o que queremos, como sobreviveremos nestes tempos de descrédito, de fraqueza, de imposições, de aproveitadores. Num segundo momento, realça sua mensagem para o mundo contemporâneo e destaca a história vibrante como resposta particular a tudo aquilo que nos cerca, como universo de possibilidades dentro de cada um de nós.

ABSTRACT

The author presents in this article some considerations about the Carmen opera by George Bizet (1838-1875). Initially he points out the invitation to a reflection about who we are presently: what we want, how we will be able to survive in a time of disbelief, weakness, burden, exploiters. Then he reinforces his message to the contemporary world and emphasizes the palpitating story as an answer to everything surrounding us and as a universe of possibilities inside us.

Sem música a vida seria um erro
(Nietzsche)

Falar sobre *Carmen*, neste momento de nossas vidas, soa-me interessante. Depois de passarem o susto e a estupefação por constatar, com Cláudio Piccolo e Berenice Pompilio, que a Universidade anda pouco universal, muito pequenas nas observações estritas de matéria e temas específicos invadiu-me uma esperança muito grande e uma expectativa ainda maior frente à possibilidade de buscar, nesta oportunidade, no estudo de uma obra de arte musical, de uma ópera, a reflexão sobre quem somos nós na contemporaneidade: o que queremos, como faremos para sobreviver nestes tempos de descrédito, de fraqueza, de imposições, de aproveitadores.

1. A ópera e suas mensagens

A ópera *Carmen*, de George Bizet (1838-1875)¹, foi composta a partir da obra homônima de Prosper Mérimé (1803-1870), com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halevy. A ação desenvolve-se em Sevilha, na Espanha, por volta do ano de 1820. Para melhor compreensão dessa magnífica peça, uma das óperas mais expressivas e populares, poderíamos representar, resumidamente, os quatro atos como se seguem:

Atto I - O cabo Don José (tenor) é encarregado de prender Carmen (soprano), cigana apaixonada e leviana, que provoca uma rixa entre as tabaqueiras, na manufatura de charutos onde trabalha. Ela seduz Don José, que a deixa partir.

Atto II - Don José volta a encontrar Carmen na taberna de Lullas Pastia, onde Escamillo (barítono ou baixo), o célebre toureiro, acaba de fazer uma aparição muito comentada. Perdidamente apaixonado e enfeitiçado por Carmen, Don José deserta e foge com ela para as montanhas.

Atto III - Carmen se cansa dos ciúmes de Don José. Este provoca a um duelo Escamillo, que veio buscar aquela que ama. Carmen interpõe-se. O toureiro vai embora, convidando-os para sua próxima corrida. Alertado pela

¹ A peça estreou em S. Paulo no dia 26 de setembro deste ano, no Teatro Alfa (Rua Branco de Andrade Filho, 722). A edição crítica, publicada por Fritz Oeser, em 1964, na Alemanha, traz indicações dos cortes efetuados pelo autor e inclui os recitativos escritos por Antoine Guiraud, após a morte de Bizet (N. do E.).

loura Micaela (soprano), sua noiva, Don José parte com ela para assistir sua mãe moribunda.

Ato IV - Escamillo entra triunfante na arena, em companhia de Carmen. Aparece Don José, que implora a Carmen que fique com ele, mas ela recusa com arrogância e quer voltar a encontrar Escamillo, o herói. Enlouquecido de dor, Don José a apunhala².

De imediato, surgem as perguntas: mas afinal, quem é Carmen? Por que essa obra? Qual a sua história? Em que contexto foi produzida? O que tem a ver aquele compositor - Bizet - com nossos dias?

Inúmeras questões podemos levantar para explicitar as razões que nos movem a estudá-la. Entretanto, nenhuma resposta será mais objetiva do que aquela que podemos encontrar na própria ópera, no dueto final do quarto ato, onde Carmen responde a D. José, na terceira pessoa: "*Jamais Carmen ne cédera, libre elle est et libre elle mourra*" (Nunca Carmen cederá; livre nasceu e livre morrerá).

Esse distanciamento de si mesma, observando-se "de fora", colocando-se como analista de si própria e não negociando nada, estabelecendo que o limite da liberdade pode ser a morte, preferível a qualquer claustro, Carmen é uma das fortes metáforas a alumiar estes nossos tempos.

O paradoxo como referência da obra

O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo (Deleuze)

Rigorosamente, a relação de Carmen com a vida, a liberdade e a morte, está fundada em um dos mais severos e intrigantes paradoxos da existência humana, o paradoxo do viver-morrendo. Encontramo-nos condicionados a viver na expectativa da morte, ou, vida e morte faces da mesma moeda, indissociáveis, são o parâmetro existencial: não há uma sem a outra, um depende do outro. É preciso estar vivo para morrer; toda morte é precedida por uma vida e, n os processos de substituição, superação, transformação inerentes ao existir, esta condição define os trajetos que levam ao aprisionamento e à libertação.

² Jeanne Suhamy, Guia da ópera. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 151.

Em seu fascinante *O homem e a morte*, Edgar Morin alerta-nos para esse paradoxo, quando afirma:

Embora o homem (ser humano) que arrisca a vida esteja pronto para assumir a sua morte, esta não lhe é por isso menos odiosa; mas enfrenta-a, visto que lhe é imposta por um imperativo da sua vida de homem. Porque arriscar a morte não amá-la, mas sim, freqüentemente, escarnecer dela. “Amo a vida, mas preciso saber arriscá-la a fundo, para saborear. A morte teme aqueles que não receiam dar-lhe a mão” disse um aventureiro moderno³.

A nossa aventureira é Carmen. Poderosa e profunda relação paradoxal, encontramos a exploração desta em outras inúmeras obras de arte. Wagner explorou magnificamente este paradoxo, quando da utilização da lenda de um capitão do mar, que se transforma em fantasma errante a partir de uma maldição divina em *O navio fantasma*. Será também a partir da relação viver/morrer, prisão/liberdade, desejo/morte, prisão/vida, binômios contraditórios que estabelecem paradoxos existenciais que marcam o *Drácula*, de Bram Stoker.

Talvez, mesmo no *Fausto*, de Goethe, no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann também encontraremos essa relação contraditória e paradoxal entre viver/conquistar/morrer, ou morrer para viver na maldição da conquista desejada. Apropriar-se do desejo, viabilizando-o, pode custar a própria vida, meio através do qual poderia se desfrutar da conquista mesma. Entregar a alma ao demônio, para que este propicie a conquista almejada, tem um custo: entregar a vida. Morte! Viver a conquista constitui-se martírio, uma vez que sua apropriação se dá apenas na condição de morto-vivo.”O que é grande no homem é que ele é uma ponte e não um fim; o que pode ser amado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir”⁴.

Carmen anuncia ter este paradoxo encaminhado. Não dá voltas, não protela, não espera. Quer liberdade. Não abre mão desta. Não negocia nada, nunca e com quem que seja. Prefere morrer a viver presa. O aprisionamento, não importa pelo quê, nem por quem, é insuportável! Inaceitável!

Nesse sentido, *Carmen* é poderosa metáfora diante da contemporaneidade: não se afina com os desígnios impostos pelas crenças fáceis nem pelo senso comum. Não se conforma com as metas sociais preestabeleci-

³ Edgar Morin, *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d., p. 73.

⁴ Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*. Prefácio.

das, não tergiversa. Seu desejo é soberano. Assim, ela não é, e não quer encarnar Fausto nem Mefisto. Não quer condenar à danação nem se transforma em seu próprio demônio. É seu ideal preservar todos os seus ideais e metas desde que sejam originalmente seus.

A metáfora na ópera Carmen

Ladra, prostituta, arruaceira, pecadora e feiticeira, Carmen encarna o elemento subversivo e questionador, lançando-se, permanentemente, no jogo das purezas/impurezas, na afronta a determinadas formas de comportamento e verdades de uma classe burguesa da modernidade.

A ópera, criada como *opéra comique*, destinava-se ao público burguês do teatro de ópera, freqüentado com a explícita intenção de “localizar” bons noivados para seus filhos e filhas. Esse tipo de público, com a estrela de Carmen, no Teatro Nacional da Ópera Cômica de Paris, em 3 de março de 1875, ficou particularmente escandalizado com o conteúdo e a forma da obra de Bizet. Habitados ao cultivo de normas rígidas e divertimentos “engraçadinhos”, aquele público parisiense chocou-se, na época, com a música forte e sensual e com a voluptuosidade e a obscenidade de Carmen. Desse modo, escandalizado, criticou severamente a ópera, obrigando o diretor de teatro a retirá-la de cartaz, logo após sua estréia⁵.

Bizet veio a falecer três meses após a estréia de *Carmen*, aos 36 anos. Cogita-se que o “fracasso” da estréia teria contribuído para isso. Passou a enfrentar problemas de saúde e abalos psicológicos, a ponto de não poder viver os primeiros momentos de sucesso que, de forma rápida, viriam a consagrar sua obra.

Portanto, situada na fronteira do nascimento da modernidade, *Carmen* inspira-se em Nietzsche que, após assistir a ela, em Gênova, em 1881, fica impressionado, a ponto de, à saída do teatro, comprar a partitura e anotar, de próprio punho, inúmeras observações relativas à capacidade que a peça teria ao tratar de temas que ele mesmo estaria elaborando em seus escritos. Em uma de suas anotações, ao referir-se à “habanera”, pode-se ler “um exercício de sedução irresistível, satânico, ironicamente provocativo. É assim como os velhos imaginam o *Eros*”⁶.

⁵ Jeanne Suhamy, *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 151.

⁶ Apud Blas Cortes, *Carmen*. George Bizet. Lisboa: Notícias, s.d., p. 35.

E é interessante notar como a ópera realiza um duplo questionamento histórico: os acontecimentos narrados têm profunda relação com os valores religiosos postos em discussão pelo comportamento da Carmen, ao mesmo tempo em que desnuda a própria moralidade hipócrita da classe ascendente da época (a burguesia). O enredo, que fala da bruxa, do demônio encarnado na cigana Carmen, é passado na região basca, ao mesmo tempo e lugar do último auto de fé da Santa Inquisição.

“Afirmação da vontade” e Dioniso

Don José, o personagem apaixonado e enlouquecido pelo desejo de ter Carmen, vive dilemas dilacerantes. Ao conhecê-la, é violentamente arrancado da coletividade, passando ser terrível chefe caudilho e, mais tarde, dramática individualidade. Arrancado do coro, é atirado ao conflito da sua identidade pessoal e deve enfrentar o seu próprio destino⁷. Da condição de militar, como cabo, deixa-se levar por profundos questionamentos, uma vez que, enfeitado, sente-se como prisioneiro, buscando romper com toda a “arquitetura” de sua vida.

À sua noiva, Micaela, não restará mais nada senão assistir a seu amado José perder-se no amor pela cigana Carmen. Ao cair na armadilha fatal, José romperá com todas as suas referências, passado, ética, obrigações, etc. Nele, constata-se a degradação e o fracasso. É a representação clara do quanto o amor desmedido pode colocar em risco limitações e territórios de controle ou domesticação.

Para José, a paixão é perdição, destruição. Em Carmen, é a própria essência da liberdade. “Para José amar é uma paixão fatal, um estado que consome; para Carmen, é um ato com todo risco que supõe seu pertencer à natureza, um anárquico e simples prolongamento do seu estado vital”⁸.

Contemporaneamente, quando vivemos uma fase em que grassa a descrença de tudo (niilismo), quando moralidades são rompidas, assistimos à falência das ideologias nas quais há um profundo questionamento sobre a hierarquia dos valores e a descrença dos sistemas que nos cercam. Numa época em que alternativas de transformação são substituídas por acomodações, fragmentações, esvaziamento encontramos Carmen anunciando a mensagem “nasci livre e livre morrerei”.

⁷ Id., ib., p. 21.

⁸ Id., ib., p. 22.

Carmen simboliza, dessa forma, a encarnação da “vontade de poder” (Nietzsche). Dionisíaca, a Carmen é alegria, encarnação da possibilidade de fazer emergir a felicidade, a realização da afirmação. Ser positiva é ser poderosa. Ela não quer tirar, não quer expropriar, controlar ou domesticar. Pura criação, suas atitudes, gestos, decisões oferecem referência. Ela define sua personalidade, afirmando aquilo que não lhe satisfaz. À diferença de José, Carmen é plena definição de desejos e de interpretações. Segundo Deleuze, “o poder, como vontade de poder, não é o que a vontade quer, mas aquilo que quer na vontade (Dioniso em pessoa)”⁹.

Na “Habanera”, certamente a mais famosa canção de toda a ópera de Bizet, podemos encontrar um claro exemplo desta “vontade de poder”, transposta ao discurso sobre o amor:

*O amor é um pássaro rebelde
que ninguém pode domar
e de nada vale chamá-lo
De nada valem ameaças ou pedidos,
um fala bem, outro cala-se,
se lhe convier recusar.
e é o outro que prefiro;
ele nada disse
mas agrada-me.
O amor...*

*O amor é um cigano...
Nunca conheceu
qualquer lei;
Se tu não me amas,
amo-te eu; se eu te amo,
tem cuidado contigo!...*

*O pássaro que pensavas
surpreendeu, bateu a asa
e voou...*

*O amor está longe,
podes esperá-lo;
já não esperas,
ele aí está...
À tua volta, depressa, depressa,
vem, vai, logo volta...
crês agarrá-lo, ele te evita,
crês evitá-lo, ele te prende.
O amor...*

*Mas se eu te amo,
Se eu te amo,
toma cuidado contigo.
(grifo meu)*

Erótico-estético, nova ética

Do ritual da conquista ao desprezo pela fragilidade/submissão de D. José, da paixão desenfreada pelo mais comum dos heróis, o toureiro

⁹ Gilles Deleuze, Nietzsche. Lisboa: Setenta, 1994, p. 22.

Escamilo, ao enfrentar as tabaqueiras, da fala sobre o perfume da flor que atira às suas conquistas, à dança e ao ritmo marcadamente excitante, a obra de Bizet é erótica, buscando não a vulgar representação contemporânea, mas o ideal clássico da estética. *Eros* é a afirmação de uma concepção de beleza e, ao mesmo tempo, questionamento das normas. Carmen dança, conquista, enfeitiça de forma erótica. Afirma sua vontade na livre expressão de sua sexualidade. Assume ser objeto de disputa ao lutar pelos seus objetos de desejo.

Escapa ao controle imposto pelo amor de um fraco, acorrentado pela própria paixão – D. José – para enfeitiçar, enfeitiçando-se pelo herói da praça de touros. Escamilo é o herói popular, cantado e louvado como conquistador. Não oferece dúvidas. Enfrenta a morte, em sua forma bruta, crua, explícita, sem qualquer subterfúgio, ao enfrentar o touro, saboreando a emoção contida no perigo. A dominação do touro e sua morte representam, no imaginário popular, a semelhança entre o ritual da conquista e “submissão”, que ocorre na esfera do amor.

Ambígua, na relação dominação/morte, com o touro, também subjaz a relação conquista/submissão. Carmen aceita a possibilidade da submissão, após ser “conquistada” pelo toureiro: faz parte do jogo, para a fruição do prazer. A possibilidade/necessidade de viver o prazer carrega essa condição. Aceitá-la livremente subentende uma elaboração do *jogo* da conquista, tornando-a campo de negociação, ao contrário da simples degeneração em função do poder do outro.

Assim canta Escamilo, na ária do “toureiro”, a respeito dessa “conquista”:

*O vosso brinde
pode ser devolvido,
senhores, senhores,
pois com soldados
os toureiros se entendem;
é por prazer que combatem.*
(grifo meu)

Mais uma vez será Nietzsche a fornecer elementos para podermos analisar a questão aí colocada: o jogo. Ele irá deixar-nos como pista a idéia de que homens e mulheres, para poderem exercitar amplamente sua liberdade, devem encarar a vontade de poder realizar – “afirmação de poder” – como arte, fruição do prazer, brincadeira. Em oposição ao trabalho, o jogo

tem fim em si mesmo: é pura liberdade, favorecendo, tão somente a si mesmo.

Danko Grlic dirá a respeito dessa questão, em um estudo sobre Nietzsche: "A gratuidade do jogo é seu verdadeiro objetivo. Ele é em si e para si uma eterna impulsão criadora, é o espírito inventivo, a liberdade das combinações, a imaginação criadora. O jogo é como a arte..."¹⁰.

Assim, enquanto d. José rejeita toda sua história moral, negando seu passado, renegando ao exército e a Micaela, Escamilo, o toureiro joga com o risco da morte/vida e Carmen é ação, e clara definição do que deseja, permanente afirmação. Das metáforas contidas na ópera/obra de arte, podemos extrair conceitos éticos e estéticos, relações que se impõem na pós-modernidade.

E, a partir das leituras de Guattari sobre questões ético-estéticas, temos condição de perceber a necessidade da realização de uma outra política, de um outro *status* de convivência humana, em que o desejado, o singularizado, o campo da expressão das subjetividades ganhe terreno de aplicação. Estamos falando das chamadas revoluções moleculares, que "consiste em produzir as condições não só de uma vida para si próprio, tanto no campo material quanto no campo subjetivo"¹¹.

E como Carmen pode oferecer-nos pistas para tais questões? Contestar os sistemas de representação da moral, da política, das regras sociais, questionar o cotidiano, recusar imposições sistêmicas, re-propor relações de toda ordem, vivendo em aparente desordem ou mesmo desordenadamente diante das formas e conteúdos impostos, é a própria personalidade, a figura, a imagem, o mito Carmen. Aí se encontra a raiz de uma outra ética. Sua desenvoltura, sua sensualidade, sua arrogante aparência, seu estilo de vestir-se, seu modo de falar e de olhar, o ato de aproximar-se dos amigos, inimigos ou presas sexuais fazem dela (Carmen) uma totalidade esteticamente questionadora. Livre, é permanentemente visual que tenta, incomoda, desassossega.

E a Carmen, apesar de sua singularidade, é portadora de um discurso universal. A simplicidade seus gestos, totalmente visíveis, transparentes, é a mais óbvia expressão das possibilidades de transformação encarnada. A

¹⁰ Danko Grlic, Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou o retorno da essência artística da arte. In: Scarlett Marton et al. *Nietzsche hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 39.

¹¹ Felix Guattari; Suely Rolnik. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 46.

ópera está carregada dessa bagagem: Carmen fala a todos, a qualquer tempo. É, pois, a-temporal.

Num tempo em que olhos e ouvidos de todo o planeta voltam-se para notícias sobre vestidos e gravatas, amantes e mal-amados – atente-se ao absurdo caso Bill Clinton-Monica Lewinsky, poderes corrompidos por uma sexualidade comprometida apenas com a visibilidade multimidiática, Carmen faz-nos reagir à mediocridade.

Ela não quer aparecer. Quinze minutos nos noticiários da CNN não faz parte de seu repertório (saudemos Andy Warhol!!!). A ela interessa o que apenas a ela mesma interessa. Essa absoluta vitalidade na preservação de seus íntimos desejos tornam Carmen o perigo, o risco contido no sem limite do prazer.

Enfim, a música dessa maravilhosa ópera. Sua personagem principal, sua história vibrante, quente, é uma resposta particular a tudo aquilo que nos cerca. Simplicidade, afirmação, desejo, coração. Símbolos de uma revolução permanente, uma revolução que, apesar da insistência do poder, segue como universo de possibilidades dentro de cada um de nós, permite-nos perguntar: onde e como está nossa Carmen?

REFERÊNCIAS

- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CORTES, Blas. *Carmen*, Georges Bizet. Lisboa: Notícias, s.d.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Setenta, 1994.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- GRLIC, Danko. Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou o retorno da essência artística da arte. In: MARTON, Scarlett (org). *Nietzsche hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KOBBÉ, Gustave. *Tout l'Opéra*. Paris: Robert Laffont, 1991.
- MERIMÉE, Prosper. *Carmen e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Europa-América, s.d.
- SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Endereço para correspondência:
Rua Monte Alegre, 984
CEP 05014-001
SÃO PAULO – Capital