



MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. Memórias de Carmem. Paris (FR): Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis; Pós-doutorado; Bolsa CAPES. Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte – UnB.

RESUMO

O diálogo entre o teatro e o cinema tem sido intenso desde a elaboração dos primeiros dispositivos de registro audiovisual. Se, por um lado, as possíveis influências e intercâmbios entre essas linguagens tem se delineado pelas tentativas de (re)afirmação e (re)significação de uma pela outra, estimulando processos criativos que trabalham no cerne e nos limites dessas linguagens; por outro, as relações estabelecidas entre elas se iniciam e se mantêm pela possibilidade de registro e estudo do movimento e do gesto, abarcando dessa forma questões referentes à metodologia de pesquisa em artes cênicas e à permanência e apropriação de uma arte que caracteriza-se por sua efemeridade. Ao analisar a transposição do espetáculo *Carmem* para a linguagem audiovisual, realizada por Peter Brook, pode-se compreender melhor os desafios que tal procedimento instala quando se procura, para além do registro, encontrar caminhos que movimentem memórias e (re)velem as instancias de re(a)presentação de uma obra cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e audiovisual; Filme de teatro; Carmen; Adaptação; Peter Brook

RESUMÉ

Le dialogue entre le théâtre et le cinéma est intense depuis l'élaboration des premiers dispositifs d'enregistrement audiovisuel. D'un côté, les possibles influences et échanges entre ces langages sont esquissées par les tentatives de (ré)affirmation e (re)signification de l'un par l'autre, stimulant les processus créatifs qui existent au coeur et aux limites de ces langages. De l'autre, les relations établies entre eux commencent et se maintiennent grâce à la possibilité d'enregistrement et d'étude du mouvement et du geste, en couvrant de cette manière des questions relatives à la méthodologie de recherche en arts scéniques et à la permanence et l'appropriation d'un art qui se caractérise par l'éphémère. Dans l'analyse de la transposition du spectacle *Carmen* au langage audiovisuel, réalisée par Peter Brook, il est possible de mieux comprendre les défis contenus dans ce processus quand on cherche à dépasser le simple enregistrement et à rencontrer des chemins qui remettent aux mémoires et révelent les diverses instances de (re)présentation d'une œuvre scénique.

MOTS CLÉS: Théâtre et audiovisuel ; Film de théâtre ; Carmen ; Adaptation ; Peter Brook

Em setembro de 2012 assisti ao filme *La Tragédie de Carmen* (1983) em suas três versões. Dirigido por Peter Brook em colaboração com Jean-Claude Carrière e Marius Constant, o filme tem como base o espetáculo por eles apresentado no *Théâtre des Bouffes du Nord* (1981-1982) e composto a partir da ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, Henri Milhace e Ludovic Halévy e da novela homônima de Prosper Mérimée (1845), na qual Bizet se inspirou.

Primeiro momento - Contrariamente as lembranças que tinha da obra de Bizet, me deparei com um espaço desnudado, com poucos e poucos cenários e objetos, com um figurino depurado de cores e rendas, com sete personagens compondo toda a dramaturgia, com cantores de ópera que se deslocavam e atuavam de maneira simples, comovente, contida, intimista, sem maneirismos, onde a técnica não se colocava acima da atuação; e com uma orquestração que revelava toda riqueza das composições musicais.

Da ópera-cômica havia passado para um outro gênero teatral como renunciava o próprio título da obra. Do distanciamento gerado pelos padrões de atuação dos cantores de ópera, me encontrava frente a frente com pessoas comuns e no bojo das relações e tensões que iam se estabelecendo entre os protagonistas e destes com os outros personagens. Sensação de enclausuramento e de impotência frente ao desfecho trágico que se delineia a partir do momento em que a primeira morte ocorre.

Desse primeiro contato surgem já questões relativas à (re)significação da memória coletiva (RICOUER, 2006) construída sobre a obra de Bizet a partir das inúmeras montagens, sobretudo as que se colocam dentro de uma certa concepção do espetáculo operístico que não consegue ultrapassar a dicotomia corpo e palavra (OSSONCE, 2002); e de produções cinematográficas que se apóiam na grandiosidade das touradas e na exotização dos grupos étnicos e sociais.

Mais do que uma transposição de um gênero para outro, *La Tragédie de Carmen* revela-se como um desafio que para Brook é “fazer viver uma obra lírica em condições radicalmente diferentes”; uma experiência teatral que “se baseie na concentração, na verdade e na intimidade do teatro direto” (apud SPENLEHAUSER, 2002, p. 165).

Segundo notas de Michel Rostain, no primeiro dia de ensaio Brook anuncia qual a apropriação que deseja fazer da ópera de Bizet: “nós guardaremos apenas um aspecto, o que concerne os personagens maiores e o drama na sua essência. Nós eliminaremos a convenção, a camada ópera-cômica que se sobrepõe a essa dimensão essencial.” (2002, p 191)

Em colaboração com Jean-Claude Carrière e Marcius Constant, Brook elabora o espetáculo não apenas a partir da obra de Bizet, mas revisitando a novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845).

Do primeiro, eles emprestam a estrutura, quatro atos ligados por interlúdios musicais. Entretanto, reduzem o número de personagens, de doze para sete, suprimem os coros e modificam a cronologia de algumas cenas, operando um encadeamento diferenciado dos acontecimentos e um adensamento na tessitura da obra.

A supressão de números musicais ou de personagens, não vão apenas colaborar para a redução no tempo de duração do espetáculo (duas horas e meia em Bizet para uma hora e vinte em Brook), posto que o que se eliminou, de maneira geral, foram os elementos “pertencentes ao universo da ópera-cômica ou mesmo da opereta.” (OSSONE, 2002, p 178). Tais escolhas, segundo Spenlehauser (2002),

vão determinar, entre outras coisas, “uma concentração do trágico em torno dos protagonistas” (p. 167).

Assim, ao longo do espetáculo, a natureza da relação entre Carmen e Don José é construída de maneira gradual e irreversível: destinos que se cruzam e se unem ritualisticamente marcados pela violência e pela morte.

Se em Bizet, há apenas a morte de Carmen, em Brook temos a morte de Zuniga, de Garcia, de Escamillo e, finalmente, de Carmen, como num movimento inelutável do destino, revelado pelas cartas, que encerra os protagonistas. Mortes, ritual de união, magia aproximam sua dramaturgia do universo cigano presente na obra de Merimée.

Há uma dimensão misteriosa. Carmen está convencida de seu destino. Ela escolhe, se crê livre, mas ao mesmo tempo acha que não tem nenhuma escolha. Quando ela vê Don José, ela o quer, deve tê-lo e sabe que, por sua causa, morrerá. “Sua liberdade é que ela aceita seu destino [...] sua liberdade não é de evitar seu destino, mas de acolhe-lo e é algo de muito raro e é esta a liberdade de Carmen, contrariamente a da mulher que dirá: eu farei o que eu quiser.” (BROOK in Musiques au coeur, 10/11/1983)

Em *La Tragédie de Carmen*, Brook (des)constrói o que é ópera e atualiza as possibilidades de produção de sentidos e significados de *Carmen*, operando um deslocamento da memória coletiva. Para Ossone, “é uma homenagem à voz, à raiz física do canto lírico” (p. 189).

Segundo momento – Quem é Carmen? Com que palavras poderíamos descrevê-la? Sensualidade, frieza, agressividade, fragilidade, sensibilidade, humanidade, sagacidade São cantoras ou são atrizes?

Cada cantora, mesmo dando uma ênfase maior ou menor a alguns dos traços do caráter de seu personagem, materializa toda a complexidade e densidade acima descritas. O mesmo se dá em relação aos cantores que fazem Don José e Escamillo . Apesar da marcação, cantores e cantoras encontram um ritmo próprio, temporalidades distintas, dando corpo, a cada instante, as qualidades dos sentimentos que os atravessam.

O que é a cólera? O que é interpretar a cólera, o medo, a alegria, etc... É pegar no álbum de imagens e fazer um clichê da cólera ou do medo ou da alegria? É buscar em sua fonoteca os barulhos ‘característicos’ da alegria? A cada instante, a cada situação, a cólera difere radicalmente. Cada sentimento é absolutamente único e singular. Aí está a justeza [da atuação]. (BROOK apud ROSTAIN, 2002, p. 199)

Ao escolher trabalhar com três elencos compostos por cantores e cantoras com aparências e personalidades distintas, Brook expõe como o seu teatro passa essencialmente pela atuação e como concebe a atuação. Diz ele ao longo de um ensaio : “Ser verdadeiros atores, é estar vivo” (ROUSTAIN, 2002, p. 204),

Em seu diário Roustain relata:

“Ao observar, uma coisa me choca: esse momento em que dois Don José, por exemplo, fazem

ao mesmo tempo o mesmo gesto, sobre a mesma frase, sem se colocarem de acordo, nem mesmo se verem. Dois gestos idênticos telecomandados pela doxa lírica, como se a linguagem comum da tradição surgisse bruscamente nos corpos de cada um antes mesmo que tenha sido trabalhado o personagem.” (2002, p.194)

Como flexibilizar o que uma certa técnica, gênero, estilo cristaliza? Como fugir aos padrões e permitir que a cólera, o medo, a alegria mostrem suas nuances a cada situação, refletindo o caráter de cada indivíduo?

Memória corporal. Estratos de experiências que se fossilizam no corpo e pelo corpo. É preciso retomar o movimento, não como um *idiota automovente* (LEPECKI, 2010, p. 16-17), mas extrair-se mergulhando na possibilidade de (re)criação de si mesmo.

Terceiro momento - Como todo ato de revelar implica um ocultar, começo a pensar no que não posso ver. No que está para além dos enquadramentos escolhidos por Brook.

Onde estão posicionados os músicos? Quantos são?

Textos e entrevista, me permitem ter acesso a outros aspectos da encenação, por exemplo, que a presença de apenas quinze músicos e a maneira como eles foram posicionados participando diretamente da ação teatral – na profundidade do palco à esquerda, percussões e harpa, e à direita, piano, instrumentos de sopro e cordas, chefe de orquestra –, permitiu uma maior interação público-ator/cantor-músicos, criando um ambiente intimista (ERTEL, 2002, p. 220).

Neste sentido, Spentheuser, fala de invenção da “ ‘tragédia de câmara’ que, fundada sobre elementos reduzidos, procura florescer a comunicação teatral entre todos os agentes do espetáculo: atores, cantores, músicos, espectadores”. (2002, p.167).

Reversamente me ponho a refletir se o que vejo (filme) foi o que foi (espetáculo). Como foram colocados em cena os diferentes espaços (cadeia, taverna, floresta ...) ao longo do espetáculo?

A maneira como Brook se apropria da obra de Bizet e de Mérimée está em consonância com sua proposta do espaço vazio (BROOK,1977): há um número mínimo de objetos em cena, figurinos simples, terra cobrindo toda a cena e o chão embaixo das arquibancas ocupadas pelo público servindo a definir o espaço. O seu desejo de desnudar a cena para que a ação dos personagens, o acontecimento cênico, preencha, crie e presentifique o espaço diegético, revela-se com grande intensidade. O filme enfatiza tal proposta apesar de um cenário mais elaborado ter sido criado.

Por exemplo, na cena em que Carmen é presa, no espetáculo teatral os objetos cenográficos que presentificam a cela são dois sacos de estopa mais ou menos cheios no centro do espaço de atuação. A *mise en scène* de Brook, como lembra Ertel, não se inquieta com o realismo, basta que seja expressiva (2002, p. 228). Na transposição para o filme, vemos uma cela feita de hastes de madeira espaçadas, com uma porta que segue o mesmo padrão; do lado oposto há uma escrivaninha com alguns objetos de escritório e cadeira que serão ocupadas pelo soldado/oficial

de guarda, primeiramente, Don José, e, na cena subsequente, após a fuga de Carmen, Zuniga.

O que seria um excesso no teatro para Brook, no filme apresenta-se dentro da mesma lógica de desnudamento da cena, do desejo de fazer com que o espectador possa, de alguma forma, sentir o prazer lúdico que se opera em cena pela ação dos personagens e não pela descrição de suas ações. Assim, quando Brook opta por construir cenários para a filmagem de *La tragédie de Carmen*, ele nos assinala que a ficção nas obras narrativas audiovisuais precisam trabalhar mais com aspectos da realidade material, para a construção do espaço-tempo diegético.

A ausência do público, as escolhas dos planos e enquadramentos, uma decupagem que sublinha a atuação dos cantores, a construção de um cenário próprio, entre outras coisas, fazem com que seja uma outra obra colocando em questão as categorias de filme de teatro ou registro de espetáculo. Assim, escapa ao pré-conceito de memória cristalizada ou cristalizante do espetáculo, posto que já é outra com características próprias, mas possibilita experimentar a dramaturgia do espetáculo, os princípios estéticos que nortearam sua encenação.

Quarto momento – Ao compartilhar alguns aspectos da materialidade tanto do espetáculo teatral como do filme *La Tragédie de Carmen*, procurei estimular a criação de uma “imagem” (BACHELARD, 1960), um vestígio de memória do espetáculo. Uma *image-souvenir* às avessas, posto que se para Ricoeur, ela “está presente no espírito como qualquer coisa que não está mais lá, mas que já esteve” (2006, p. 3), para o leitor desse texto as *Tragédias de Carmen*, para quem não as viu, estão presentes não como uma coisa que já esteve, mas que começa a estar e que, acredito, para além de um conhecimento científico, pode se tornar uma experiência, “aquilo que ‘nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma.” (LAROSSA, 2002, p.25 – aspas do autor).

Referências

Livros

- BANU, Georges (org.). **Brook**. Col. Les voies de la création théâtrale, vol XIII. Paris: CNRs, 1985.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOOK, Peter. **L’espace vide: Écrits sur le théâtre**. Paris Éditions du Seuil, 1977.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Rev. Bras. Educ.* [online]. n.19, pp. 20-28, 2002.
- ERTEL, Evelyne. Espace et objets ou la circulation imaginaire. in BANU, G. (org.). **Brook**. Paris: CNRs, 1985. pp. 219-242.
- LEPECKI, André. Planos de composição. In GREINER, Christine et al. **Criações e Conexões - Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, pp.13-20, 2010.
- OSSONE, Jean-Yves. L’adaptation musicale de Marius Constant. In BANU, G. (org.). **Brook**. Paris: CNRs, 1985. pp. 175-190.
- RICOUER, Paul. Mémoire, histoire, oubli. In **Esprit**, Paris, Mars-Avril 2006.
- ROSTAN, Michel. Journal des répétitions de “La Tragédie de Carmen”. In BANU, G.

(org.). **Brook**. Paris: CNRs, 1985. pp. 191-218.

SPENLEHAUSER, Jean. Le texte: une pratique sur deux modèles. In BANU G.

(org.). **Brook**. Paris: CNRs, 1985. pp. 165-174.

Espetáculo

La Tragédie de Carmen, Peter Brook, 1981.

Documentos Audiovisuais

La Tragédie de Carmen, direção Peter Boork, 1983.

Entrevista de Peter Brook em “*Carmen prends garde à toi*”. Antenne 2 (FR),

Musiques au couer, 10.11.1983.