

ÀS NOSSAS CARMENS

Uma resenha de *Carmen de Georges Bizet*, de Susan McClary. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

Marília do Espírito Santo Carvalho¹
(PPGMUS-UDESC)

RESUMO

Carmen de Georges Bizet é o título da recente edição em português do segundo livro da musicóloga estadunidense Susan McClary, lançado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2020, com tradução do regente Alberto Cunha. Além de trazer informações sobre a publicação, sobre sua autora, e apresentar um breve resumo de cada capítulo, esta resenha reflete sobre a realização da tradução do texto para o português somente quase três décadas após a primeira publicação em inglês. Para isso, entrecruza o fato de *Carmen* ser mais uma dentre as aclamadas óperas do cânone europeu que tem como enredo uma história de feminicídio com o dado de que durante a pandemia do COVID-19 os índices de feminicídio cresceram em nosso país.

Palavras-chave: Carmen de Georges Bizet; Susan McClary; crítica musical; feminicídio.

TO OUR CARMENS

ABSTRACT

Carmen de Georges Bizet is the title of the recent Portuguese edition of the second book by American musicologist Susan McClary, released by the University of São Paulo in 2020, with translation by the conductor Alberto Cunha. In addition to providing information about the publication, its author, and presenting a brief summary of each chapter, this review reflects on the translation of the text into Portuguese only almost three decades after its first publication in English. For this, it intersects the fact that *Carmen* is one of the acclaimed operas of the European canon that has a story of femicide as its plot with the fact that during the COVID-19 pandemic, femicide rates grew in Brazil.

Keywords: Georges Bizet: Carmen; Susan McClary; music criticism; femicide.

Carmen de Georges Bizet é o título da recente edição em português do segundo livro da musicóloga estadunidense Susan McClary, lançado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2020, com tradução do regente Alberto Cunha². *Georges Bizet: Carmen* é o título original em inglês, publicado pela Cambridge University Press em 1992, um ano após o emblemático *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, que é considerado um marco da musicologia feminista e ainda não foi traduzido para o nosso idioma. O trabalho de McClary sobre a célebre ópera de Bizet recebeu também uma edição italiana, lançada pela Rugginenti em 2007.

Susan McClary (PhD, Harvard, 1976) atualmente leciona Teoria Musical, História da Música e Performance em Música Antiga na *Case Western Reserve University*, em Cleveland, Ohio (EUA). Em sua longa

1 Doutoranda em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina e Mestre em Música pela mesma instituição (UDESC, 2018). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (UnB, 2007) e professora efetiva do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) onde leciona flauta doce, prática de conjunto e teoria musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7167-7065>

2 Alberto Cunha traduziu também outros títulos publicados pela Edusp - *Schubert: um compêndio*, de Christopher Gibbs; e *Brahms: Sinfonia n.1*, de David Brodbeck.

e respeitada trajetória acadêmica, tem se dedicado à análise cultural da música, a partir da investigação tanto do repertório canônico europeu quanto de gêneros populares contemporâneos. McClary entende o meio musical como um conjunto de práticas sociais, e procura observar as dimensões significantes dos procedimentos musicais. Além do já mencionado *Feminine Endings* e do texto ora resenhado, destacam-se também *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (2000); *Modal Subjectivities: Renaissance Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2004); *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (2012).

A edição brasileira da *Carmen* de McClary possui 216 páginas, sete capítulos, bibliografia e índice remissivo. Na arte de capa, o título escrito com sinuosas letras vermelhas em meio a respingos de aquarela sugere associações de sentidos que serão debatidas ao longo do trabalho, tais como a conexão do nome Carmen com carmim, cor da sedução e do feitiço, um dos sentidos da palavra em latim. Carmim evoca vida, simbolizando o sangue que corre nas veias. Mas é também a cor da morte, quando este é derramado. Associações que compõem, no imaginário do público, essa personagem que é a grande “obsessão” (ROBINSON, 2020, p. 14) da trama, a começar pelo título. Ao longo da história, a cigana Carmen é responsabilizada por todas as discórdias e desventuras que assolam os demais personagens, e a narrativa se constrói de tal forma que somos levados a aceitar sua morte como fruto de um ato de desespero: última e única saída para o restabelecimento do controle e da ordem.

Os capítulos

O primeiro capítulo - “A *Carmen* de Mérimée” - curiosamente, não foi escrito por McClary. É de Peter Robinson, professor de literatura francesa da Universidade de Minnesota (EUA), e consiste numa análise da novela que inspirou Bizet. A *Carmen* original, de Prosper Mérimée, foi publicada em 1 de outubro de 1845 em *La Revue des Deux Mondes* e, segundo Robinson, trata-se de um texto sem nada de particular ou surpreendente para a época, sendo “muito provável [...] que poucos tenham reconhecido a história como ficção”, já que a *Revista dos Dois Mundos* foi originalmente lançada como um jornal de viagem, que “descrevia para o ‘mundo’ civilizado da França [...] paisagens e aventuras exóticas no que hoje chamamos de Terceiro Mundo” (ROBINSON, 2020, p. 11). O volume em que a novela foi lançada não trazia qualquer indicação sobre sua natureza - se ficção ou relato de viagem - o que faz com que a *Carmen* de Mérimée assumia características de uma Carta do Estrangeiro. Pensar que as situações de violência e preconceito vividas pela protagonista eram naturalizadas a ponto de a trama poder ser confundida com uma história verídica, é um dado bastante relevante, que nos permite refletir não apenas sobre as práticas e valores da sociedade francesa em meados do século XIX, mas especialmente, sobre os reflexos disso nos tempos atuais.

No capítulo 2 - “A gênese da *Carmen* de Bizet” - McClary dá continuidade à abordagem linear dos fatos, e traz informações sobre o processo criativo de Bizet, iniciado a partir do convite que recebeu em 1872 dos codiretores do *Théâtre National de l’Opéra-Comique* de Paris, Camille du Locle e Adolphe de Leuven, para compor uma ópera em parceria com os renomados libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac. Mesmo sem condizer com o perfil dos espetáculos da casa, Bizet estava determinado a conceber o novo trabalho a partir da *Carmen* de Mérimée. Encenar uma história que culmina no assassinato de sua protagonista era uma decisão ousada e, portanto, arriscada para o contexto da Ópera Cômica, que se voltava ao entretenimento da burguesia familiar francesa. Diante das pressões da produção, que temia pela bilheteria, Bizet faz ajustes no texto original. Exclui o civilizado narrador francês e deixa Carmen mais moderada ou, nas palavras de

McClary (2020, p. 38), mais “higienizada” e “domesticada”: com menos solidariedade, menos inteligência e poder de liderança, e maior apelo sexual. Bizet também concebe a boa e recatada Micaela para contrastar com Carmen e se apresentar como uma noiva em potencial para Don José; confere tratamento cômico aos ciganos, e neutraliza o impacto da morte de Carmen pela sua ocorrência durante um *divertissement* musical, “brilhante e distrativo” (McCLARY, 2020, p. 36). Após inúmeros esforços para a designação do elenco e realização dos ensaios, a ópera estreia em 3 de março de 1875. Bizet morre vítima de um ataque cardíaco em 3 de junho do mesmo ano. A temporada foi concluída em 15 de fevereiro de 1876, totalizando 48 récitas com públicos reduzidos. Bizet não chega a vivenciar o triunfo de sua *Carmen*, iniciado somente com a montagem de Viena no ano seguinte à sua morte.

No capítulo 3 - “Imagens de raça, classe e gênero na cultura francesa do século XIX” - McClary pondera: enquanto narrativa que se vale dos exotismos do Oriente, *Carmen* não é um caso isolado, muito pelo contrário. A musicóloga recorda que os cenários exóticos começam a ser explorados pelas óperas a partir do século XVII. Amparada por consistentes estudos sobre orientalismo (MILLER, 1935; SAID, 1979; SCHWAB, 1984; ALLOULA, 1986; KABBANI, 1986; CREECH, 1989)³, a autora sublinha a publicação da coleção de poesias *Les Orientales* de Victor Hugo em 1829 como um marco para as produções artísticas da época; algo que desencadeia a produção de novelas, poemas e pinturas inspiradas nessa temática, fabricados pela imaginação de autores que, na maioria das vezes, jamais sequer saíram da França. McClary (2020, p. 50) observa que, sob influência dessas narrativas, o “Oriente”, que inicialmente correspondia ao Oriente Médio, vai se ampliando para o leste da Ásia, e depois para a África, servindo cada vez mais como “‘zona franca’ para a imaginação europeia”. A autora chama a atenção para a “indiferenciação dos tipos exóticos perante o orientalista cultural: persa, grego, judeu, espanhol, africano - todos fluindo juntos no indistinto reinado da Diferença” (McCLARY, 2020, p. 51). Características como sensualidade, fertilidade, irracionalidade e improdutividade passam a ser associadas, no “mundo civilizado” europeu, a esse vasto “Oriente”. McClary comenta as implicações e repercussões políticas desse movimento cultural, que parecia divulgar esse “Oriente” (e, dentro dele, sobretudo a região do Oriente Médio, conforme dito) como um território “pronto para ser saqueado”:

Infelizmente, esses tropos informam e reforçam a pilhagem e a conquista do Oriente Médio durante o mesmo período. Como explica Said, os dirigentes franceses partiam das vívidas ficções dos romancistas e pintores ao formular suas políticas para o Oriente Médio. As consequências do orientalismo cultural ressoaram nos corpos de gente real, cuja vida pouco tem a ver com as fantasias criadas pelos artistas europeus. A condição política desastrosa do Oriente Médio nos dias de hoje é um dos legados do exotismo e de suas exageradas representações (McCLARY, 2020, p. 52).

Se os três primeiros capítulos são dedicados a temas que se localizam em interseções da musicologia com outras áreas das humanidades - tais como a sociologia, as ciências políticas, a história e a literatura -, nos dois capítulos seguintes, McClary enfoca questões próprias ao campo musical.

No capítulo 4, “As linguagens musicais de *Carmen*”, a autora sublinha a transgressiva mistura de códigos, gêneros e estilos presentes na obra. Salienta o seu pertencimento original à Ópera Cômica, enfatizando que as transgressões empreendidas por Bizet devem ser consideradas a partir desse ponto.

3 Christopher L. Miller, “Orientalism, Colonialism”, 1935, p. 698; Edward W. Said, *Orientalism*, 1979; Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance*, 1984; Malek Alloula, *The Colonial Harem*, 1986; Rana Kabbani, *Europe’s Myths of the Orient*, 1986; James Creech, “Others”, 1989, p. 409-415.

Voltada ao entretenimento leve da classe média conservadora burguesa, aos espetáculos associados a esse gênero convinha a exploração de sentimentalismos, enredos moralistas, personagens capazes de dar bons exemplos às moças de família e, sobretudo, desfechos felizes - ponto nevrálgico atacado por Bizet. A opção do compositor pelo gênero cômico se associa à possibilidade de exploração de diálogos falados, que possibilitam interações mais extensas entre os personagens, algo que não seria possível no circuito das óperas mais cosmopolitas, onde essas sessões teriam de ser convertidas em recitativos cantados. Outro tópico abordado é o germanismo de Bizet, sua reverência à Beethoven e Wagner e, apesar disso, o fato de *Carmen* “dificilmente” poder ser “tomada como uma obra não francesa” (McCLARY, 2020, p. 79). Nesse capítulo, McClary também retoma o tópico do exotismo, frisando a relação de *Carmen* com a Espanha orientalista de Victor Hugo. Afirma que, do ponto de vista etnográfico, sua música não se relaciona com os pretensos locais nos quais a ópera se passa, sendo uma obra que, habilidosamente, evoca a noção racial francesa do Outro.

No capítulo 5, “Sinopse e análise”, o mais extenso do livro, a autora destrincha a parte musical, comentando forma, ritmos, andamentos, cadências, sequências harmônicas, contornos melódicos, efeitos de instrumentação, tonalidades, modulações. Esse é o único capítulo que traz exemplos em partitura. Inicia pelo Prelúdio, que “estabelece a atmosfera exótica e falsamente festiva” (McCLARY, 2020, p. 95) da ópera, e percorre cada um de seus quatro atos, articulando comentários às letras das canções, aos textos dos diálogos e à ambientação das cenas, fornecendo interpretações críticas sobre os conteúdos ideológicos das escolhas composicionais de Bizet.

No capítulo 6 - “A recepção de *Carmen*” - McClary sobrevoa diferentes fases dessa ópera em relação ao seu acolhimento por parte do público e da crítica. A autora parte das “Reações à Estreia”, passa pela “Recepção Fora da França”, chega ao ápice “*Carmen* no Cânone”, e conclui com a “*Carmen* revisionista”. Um dos assuntos debatido nesse capítulo é o suposto germanismo da sonoridade de *Carmen*. McClary sustenta que a ópera não soa germânica a ouvidos não franceses, e que é justamente nesse ponto que reside a apreciação das plateias austro-alemãs, no reconhecimento daquilo que entendiam como lucidez francesa, em contraste com sua própria música.

No sétimo e último capítulo, “Os filmes de *Carmen*”, são comentados impactos e desdobramentos dessa ópera na cultura popular. O levantamento de McClary mostra que essa ópera tem inspirado uma diversidade enorme de produções, tais como coreografias de Olimpíadas, animações, séries de TV, e sobretudo filmes, em diversos gêneros e estilos, inclusive no âmbito da indústria pornográfica. McClary elege para discutir mais detalhadamente quatro versões para o cinema. Primeiramente, aborda o filme do diretor Otto Preminger baseado no musical da Broadway *Carmen Jones* (1954), com letras e adaptações de Oscar Hammerstein. Em seguida, comenta a contundente crítica ao exotismo presente na *Carmen* flamenca de Carlos Saura (1983), cuja trilha conta com célebres músicos tradicionais, tais como Paco de Lucia. Depois, segue para *La tragédie de Carmen*, de Peter Brook (1981) que, numa interpretação estruturalista, tentou “se livrar das camadas que haviam subvertido o que ele considerava ser a versão original de Bizet, começando pelo próprio libreto” (McCLARY, 2020, p. 193). Por fim, chega à *Carmen* do diretor político Francesco Rosi, “ao mesmo tempo a mais fiel e a que mais subverte a compreensão usual do espetáculo” (McCLARY, 2020, p. 198). A autora conclui o livro com a reflexão:

Hammerstein, Saura, Brook e Rosi convidam-nos a repensar na essência tudo aquilo que imaginávamos saber sobre *Carmen*, e a experimentar as ambiguidades e contradições de uma ópera que às vezes parece familiar demais. Dessa forma, eles a transformaram em obra

de arte do final do século XX. E o quebra-cabeças da obra-prima de Bizet é passado adiante, ainda não resolvido, para futuras gerações (McCLARY, 2020, p. 204).

Assim, ao ressaltar o caráter aberto da ópera *Carmen*, McClary nos leva a pensar sobre a abertura das obras musicais que resistem ao tempo. Ao serem revisitadas por outros artistas e rerepresentadas a novos públicos, recebem novas leituras, e agregam novas camadas de significado. Nesse sentido, ao invés de quebra-cabeças não resolvidos, talvez seja mais pertinente encará-las como jogos cujas peças, por um lado, impõe certas limitações (ou seja, não comportam qualquer solução), e por outro, estão disponíveis para serem remontadas - e, conseqüentemente, observadas - de maneiras antes inimagináveis.

Edição brasileira: *in memoriam* às nossas 'Carmens'

Carmen é mais uma dentre as aclamadas óperas do cânone europeu que tem como enredo uma história de feminicídio. Embora McClary não use esse termo, essa é sua principal denúncia, o fato de que temos aplaudido, por mais de um século, uma história que apresenta o colonizador como vítima, e pune a suposta castigadora com a morte, basicamente por tratar-se de uma mulher, cigana. Além de trazer muitos dados, com uma escrita acessível que é honrada pela tradução, a musicóloga destrincha a obra, apontando recursos através dos quais elementos ideológicos e contextuais se encontram codificados na música. Razões que tornam o texto altamente recomendável a leitores diversos, que se interessam por discussões sobre colonialidade, classe, gênero e raça, e não apenas a artistas, músicos ou aficionados por óperas. Mesmo nas partes em que a autora adentra assuntos específicos ao campo musical (como no capítulo 5, em que apresenta exemplos em partituras), é possível, aos que desconhecem tais códigos, compreender o sumo de suas ideias.

Ainda sobre a tese do livro, a informação apresentada por Robinson no Capítulo 1, sobre a presença de uma epígrafe em grego no original de Mérimée que diz que "toda mulher é amarga como fel, mas tem dois bons momentos, um na cama e outro na tumba", ilustra com propriedade o argumento de que "a batalha que realmente interessa nesse texto é a batalha entre os sexos" (ROBINSON, 2020, p. 15). O disparate é intensificado pelo fato dessa ser a única expressão estrangeira que é desacompanhada de nota de tradução, apesar do uso recorrente que Mérimée faz de outros idiomas (são sete no total: basco, inglês, francês, grego, romani, latim e espanhol). Robinson comenta o fenômeno da mistificação linguística, já que, à época, a leitura do grego fazia parte da instrução escolar recebida somente por homens.

A todo instante são fornecidas informações desse calibre, que nos apavoram e nos fazem refletir sobre a cultura de violência e o desvalor do feminino. Elementos que, em última instância, ajudam a explicar a alta recorrência desse crime em nossa sociedade. É o caso quando McClary nos conta sobre a estratégia de atenuação do assassinato de Carmen através da ambientação musical de "entretenimento", tradução literal da palavra francesa *divertissement*. A própria realização da tradução para o português quase três décadas após a primeira publicação em inglês pode ser ponderado a partir desse ponto. A importância da autora para o campo musicológico, sua capacidade de dialogar com diversas áreas, a acessibilidade de sua escrita, o fato de abordar o estimado universo das óperas e, sobretudo, por se debruçar sobre a emblemática *Carmen*, certamente foram aspectos considerados pelos editores. No entanto, um dado se sobrepõe: durante a pandemia do COVID-19, os índices de feminicídio cresceram em nosso país. Em 2020, uma mulher foi vítima de feminicídio a cada 7 horas. Aproximadamente 1350 'Carmens' tiveram suas vidas tragicamente ceifadas

por seus 'Don Josés'.⁴ Lastimavelmente, o debate é cada vez mais atual e necessário. Se a vida imita a arte, que a arte pare de cultivar o machismo, a misoginia, o racismo, a xenofobia, os preconceitos de classe. McClary dedica o trabalho à memória de seu pai, Don O. McClary. Que a edição brasileira seja *in memoriam* às nossas Carmens.

REFERÊNCIAS

McCLARY, Susan. *Carmen de Georges Bizet*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ROBINSON, Peter. "A Carmen de Mérimée". In: McCLARY, Susan. *Carmen de Georges Bizet*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020, p. 11-28.

4 Os dados são da primeira atualização de um relatório produzido a pedido do Banco Mundial pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), que destacou que os casos de feminicídio no Brasil cresceram 22,2% entre março e abril de 2020, em 12 estados do país, comparativamente ao ano de 2019. Intitulado *Violência Doméstica durante a Pandemia de Covid-19*, o documento divulgado em 1º de junho de 2020 teve como referência dados coletados junto aos órgãos de segurança dos estados brasileiros. Segundo o relatório, o Acre foi o estado em que se observou o agravamento mais crítico, com aumento de 300%. Fonte: Agência Brasil.