

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

LUAN MAÇULO LUZ

UMA OBRA DE TODOS, UMA OBRA DE NINGUÉM:
A Carmen entre adaptação e recepção

Rio de Janeiro
2026

LUAN MAÇULO LUZ

UMA OBRA DE TODOS, UMA OBRA DE NINGUÉM:
A Carmen entre adaptação e recepção

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima
Diego

Rio de Janeiro
2026

UMA OBRA DE TODOS, UMA OBRA DE NINGUÉM:

A Carmen entre adaptação e recepção

Luan Maçulo Luz

Orientador: Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Aprovada em 19 / 03 / 2026 por:

Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego, orientador

Prof. Dr Aldo Victorio Filho

Profª. Dra. Priscila Saemi Matsunaga

Profª. Dra. Ana Maria Amorim de Alencar (suplente)

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes (suplente)

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

M149o Maçulo Luz, Luan
 UMA OBRA DE TODOS, UMA OBRA DE NINGUÉM: A CARMEN
 ENTRE ADAPTAÇÃO E RECEPÇÃO / Luan Maçulo Luz. -- Rio
 de Janeiro, 2026.
 123 f.

 Orientador: Marcelo da Rocha Lima Diego.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

 1. Ópera. 2. Literatura. 3. Bizet. 4. Carmen. 5.
Arte. I. da Rocha Lima Diego, Marcelo , orient. II.
Título.

RESUMO

Resumo da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

Esta dissertação investiga as condições que sustentam a permanência histórica de *Carmen*, desde sua gênese na novela de Prosper Mérimée até sua consolidação como ópera de Georges Bizet e suas múltiplas reinscrições nos séculos XX e XXI. O problema central consiste em compreender como a obra ultrapassa os limites de seus suportes originários e se perpetua como matriz narrativa continuamente reativável no imaginário cultural. A hipótese defendida sustenta que a longevidade de *Carmen* reside em sua plasticidade estrutural e em sua constituição liminar, situada entre gêneros, linguagens e regimes estéticos. A análise articula teoria da adaptação, estudos da performance e reflexão sobre regimes de recepção, compreendendo a obra não como entidade fixa, mas como processo histórico em permanente reconfiguração. Examina-se a transposição intersemiótica da narrativa literária ao palco lírico, destacando como a integração entre música, gesto e cena inaugura uma nova economia sensível e amplia o campo de significações da personagem. O percurso investigativo contempla ainda a tradição interpretativa e o papel das tecnologias de registro na consolidação do mito, bem como estudos de caso que evidenciam disputas simbólicas em torno da legitimidade de quem pode encarnar a protagonista. A comparação entre diferentes encenações contemporâneas e entre trajetórias de intérpretes como Jessye Norman e Maria D'Apparecida permite observar mecanismos discursivos e institucionais de regulação no campo lírico, especialmente no contexto brasileiro. Conclui-se que *Carmen* se afirma como obra de todos e de ninguém: apropriável por sucessivos agentes culturais e, ao mesmo tempo, resistente à fixação definitiva de sentido, sustentando sua sobrevivência por meio de contínuas negociações entre tradição e atualização.

Palavras-chave: Ópera; Literatura; Bizet; *Carmen*; Arte;

ABSTRACT

Abstract da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

This dissertation investigates the conditions that sustain the historical permanence of Carmen, from its genesis in Prosper Mérimée's novella to its consolidation as an opera by Georges Bizet and its multiple reinscriptions throughout the twentieth and twenty-first centuries. The central problem consists in understanding how the work exceeds the limits of its original media and endures as a narrative matrix continuously reactivated within the cultural imagination. The main hypothesis argues that the longevity of Carmen lies in its structural plasticity and liminal constitution, situated between genres, languages, and aesthetic regimes. The analysis articulates adaptation theory, performance studies, and reflections on regimes of reception, approaching the work not as a fixed entity but as a historical process in constant reconfiguration. Particular attention is given to the intersemiotic transposition from literary narrative to lyric stage, emphasizing how the integration of music, gesture, and staging inaugurates a new sensory economy and expands the character's field of meaning. The investigation also considers the interpretative tradition and the role of recording technologies in consolidating the myth, as well as case studies that reveal symbolic disputes surrounding the legitimacy of who may embody the protagonist. The comparison between contemporary stagings and the trajectories of performers such as Jessye Norman and Maria D'Apparecida highlights discursive and institutional mechanisms of regulation within the operatic field, especially in the Brazilian context. The study concludes that Carmen emerges as a work belonging to everyone and to no one: appropriable by successive cultural agents and, at the same time, resistant to definitive fixation of meaning, sustaining its survival through ongoing negotiations between tradition and renewal.

Key-words: Opera; Literature; Bizet; Carmen; Art;

À dona Alici
e aos meninos Romeu,
Chiquinha e Bóris.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego, cuja erudição, generosidade e escuta atenta tornaram possível esta dissertação-percurso. O entusiasmo com que acolheu o projeto, ainda em seu estado inaugural, foi farol constante e estímulo decisivo ao longo da travessia.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujas disciplinas frequentei durante o mestrado, minha gratidão pela partilha generosa e vivaz do pensamento e das pesquisas desenvolvidas. Mais do que créditos cumpridos, os cursos foram encontros que ampliaram horizontes; cada debate, cada leitura e cada devolutiva sedimentaram as páginas que aqui se apresentam.

Aos professores do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense, minha alma mater, agradeço o cuidado e a exigência que moldaram os anos formativos de minha graduação. Foi ali que se forjaram as primeiras perguntas que, de algum modo, ainda ecoam neste trabalho.

Aos colegas, familiares, amigos e estranhos amigáveis ao longo do caminho, meu reconhecimento. Cada gesto de apoio, cada conversa circunstancial, cada silêncio compartilhado compõe a tessitura invisível desta jornada.

Agradeço também à boa estrela que, entre céus claros e nublados, entre mares serenos e revoltos, conduziu-me até aqui.

Por fim, ao CNPq, cujo apoio foi fundamental para a realização desta pesquisa.

[...] aquilo que diferencia as obras de arte de todas as outras coisas é a circunstância de que são, por assim dizer, coisas futuras, coisas cujo tempo ainda não chegou. Está distante o futuro do qual se originaram; elas são coisas daquele último século ao qual se junta o grande círculo dos caminhos e das evoluções.

Sobre Arte (1898),¹ Rainer Maria Rilke

¹ RILKE, Rainer Maria. Sobre arte (1898). In: _____. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Organização e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 133.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da edição popular de <i>Carmen</i> e outros contos de Prosper Mérimée, 1927	22
Figura 2 – Cartaz de estreia da ópera <i>Carmen</i> , em 1875.	30
Figura 3 – Célestine Galli-Marié, fotografada pelo Atelier Nadar, em 1850	55
Figura 4 – Emma Calvé no papel de Carmen, em 1865	57
Figura 5 – Abertura do filme <i>Carmen</i> , de Francesco Rosi.	70
Figura 6 – Mulheres louvam a imagem de Nossa Senhora e uma procissão típica espanhola	71
Figura 7 – Escamillo (Ruggero Raimondi) fuma um charuto em um palácio andaluz ricamente ornamentado	72
Figura 8 – Reação crítica à alteração do final de <i>Carmen</i> nas redes sociais	78
Figura 9 – Maria D'Apareccida, retratada pelo pintor francês Félix Labisse, na capa da revista belga L'Amateur de L'Art.	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. DA RELAÇÃO DA ÓPERA COM A NOVELA: <i>CARMEN</i>, OBRA A QUATRO MÃOS	20
2.1 De Mérimée a Bizet: panorama histórico	20
2.2 Enredo e ambientação na adaptação	29
2.2.1 Entre encomenda e transgressão: a gênese dramaturgica de <i>Carmen</i>	29
2.3 Comutações da adaptação: o que entra e o que sai	34
2.3.1 Palavra, partitura e encenação: o agenciamento dramaturgico da ópera	34
2.3.2 A passagem do narrativo ao performativo: o libreto como transfiguração do texto	42
2.3.3 <i>Carmen</i> como paradigma da adaptação operística	47
2.4- Uma reflexão sobre a recepção da ópera (da tradição das primas donnas ao modo como <i>Carmen</i> se torna a epítome da <i>femme fatale</i> no século XX)	52
2.4.1 Performance e mito em permanente reinscrição	52
2.4.2 O mito amplificado: <i>Carmen</i> entre palco, disco e tela no novo século	57
2.4.3 O mito em movimento: mediação, performance e metamorfoses	63
3. ESTUDOS DE CASO	64
3.1 A <i>Carmen</i> do povo: Francesco Rosi, 1984	67
3.2 A <i>Carmen</i> entre tradição e polêmica: Maggio Musicale Fiorentino, 2018	74
3.2.1 A ópera como campo de disputa	75
3.2.2 A indignação como afeto e como chave de leitura	79
3.2.3 A análise da recepção como metodologia	82
3.2.4 Expectativa, frustração e o contrato da tradição	84
3.3 A <i>Carmen</i> e a cor da voz: Jessye Norman, 1988, Maria D'Apparecida, 1950/1965	86
3.3.1 Jessye Norman e a crítica de Norman Lebrecht	86
3.3.2 O caso de Maria D'Apparecida	90
3.3.3 Instituições, exceções e apagamentos: a racialização do campo lírico brasileiro	93
3.3.4 Precedentes históricos: Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista.	94
3.3.5 A trajetória de Maria D'Apparecida como símbolo	96
3.3.6 Considerações sobre o Caso D'Apparecida e a lírica brasileira, para além de <i>Carmen</i> .	99
3.3.7 Crítica, apagamento e a inteligibilidade de <i>Carmen</i>	101
3.4 A <i>Carmen</i> entre a reconstrução histórica e a inovação cênica: Royal Opera House, 2018, e Opéra de Rouen, 2023	102
3.4.1 A <i>Carmen</i> da Royal Opera House: A estilização abstrata como gesto criativo	102
3.4.2 A <i>Carmen</i> da Opéra de Rouen: A reconstituição filológica como gesto crítico	104
3.4.3 Convergências, dicotomias e possibilidades: conclusão	106
4. CONCLUSÃO	109
4.1 Da narrativa literária ao imaginário coletivo	109
4.2 Uma obra de todos, uma obra de ninguém	110

4.3 Plasticidade estética e regimes de recepção	112
4.4 A rede de reinscrições culturais	113
4.5 Horizontes em aberto	116
REFERÊNCIAS	118

1. INTRODUÇÃO

Poucas obras artísticas atravessam séculos, linguagens e regimes estéticos sem perder a capacidade de interpelar o presente, isto é: de manter sua capacidade de gerar sentidos sob novas coordenadas históricas, convocando diferentes públicos a reinscrever a obra em seus próprios debates estéticos, políticos e culturais. *Carmen* certamente é uma delas.

Nascida como narrativa literária em meados do século XIX e consagrada como ópera três décadas mais tarde, a história da cigana andaluza parece ter escapado da moldura em que foi originalmente composta. Nem exclusivamente literária, nem estritamente operística, a obra expandiu-se para além de seus suportes iniciais, incorporando-se ao repertório teatral, à indústria fonográfica, ao cinema e à cultura de massas. A cada nova encenação, a cada nova gravação ou adaptação, Carmen reaparece transformada e, de modo aparentemente paradoxal, reconhecível.

Essa persistência não pode ser atribuída apenas à força melódica da partitura de Georges Bizet ou à eficácia dramática do libreto de Ludovic Halévy e Henri Meilhac. Tampouco se explica unicamente pelo exotismo orientalista ou pela qualidade literária da novela de Prosper Mérimée. O que se observa é um fenômeno mais complexo: a constituição de uma obra cuja estrutura comporta deslocamentos sucessivos sem, contudo, se desintegrar. *Carmen* parece possuir uma vida interna própria, capaz de se encaixar em diferentes contextos históricos, políticos e estéticos, convertendo-se ora em mito erótico; ora em alegoria da liberdade feminina; ora em figura racializada da alteridade; ora em ícone da cultura popular global. Sua permanência, como o presente trabalho pretende defender, decorre não somente de sua fixidez, mas da sua capacidade de metamorfosear-se.

É a partir dessa constatação que se delineia o problema central desta pesquisa: como *Carmen* simultaneamente ultrapassa a especificidade literária que a engendrou e o cânone operístico que a institucionalizou, perpetuando-se na cultura como matriz narrativa e permanecendo simbolicamente reativável? Quais são as engrenagens que sustentam sua sobrevida histórica?

A hipótese que orienta este trabalho é a de que a longevidade de *Carmen* reside precisamente em sua plasticidade estrutural e em sua multiplicidade polissêmica. A obra comporta reconfigurações sem perder seu núcleo dramático, tornando-se, ao longo do tempo, uma criação de todos (intérpretes, encenadores, críticos e públicos) e, simultaneamente, de ninguém, já que nenhuma leitura consegue esgotá-la ou fixá-la definitivamente.

1.1 Adaptação, recepção e acontecimento

Pensar *Carmen* para além de sua origem implica deslocar o olhar da noção tradicional da obra de arte como entidade fixa para a compreensão da obra como processo. A teoria contemporânea da adaptação oferece um primeiro instrumento para essa inflexão. Conforme propõe Linda Hutcheon (2013, p.30), adaptar não significa reproduzir fielmente um texto anterior, mas reinscrevê-lo em outra materialidade, em outro regime de experiência e em outro horizonte de expectativas. A adaptação constitui uma forma de criação que pressupõe transformação: muda-se o modo narrativo, altera-se a temporalidade, reorganizam-se os afetos. Nesse sentido, a passagem da novela de Mérimée para o libreto de ópera não deve ser compreendida como mera redução narrativa, mas como transfiguração intersemiótica, na qual a palavra escrita cede lugar à articulação entre música, corpo e cena.

Essa mutação implica também uma alteração no estatuto do sentido. Enquanto a narrativa literária opera prioritariamente no domínio do contar, a ópera se inscreve no domínio do mostrar, ainda de acordo com a proposta de Hutcheon. O drama deixa de ser mediado por um narrador e passa a existir por meio da presentificação da performance. A música não ilustra a ação: ela a estrutura, modulando tensões, intensificando conflitos e conferindo espessura psicológica às personagens. A obra, portanto, desloca-se de um regime predominantemente verbal para um regime sensorial e performativo. Essa mudança é decisiva para compreender a longevidade de *Carmen*: ao tornar-se espetáculo, a narrativa adquire uma dimensão corporal, uma qualidade proteiforme, que a torna reiteradamente reencenável.

Entretanto, a adaptação inicial não esgota o processo de transformação da obra. Se a passagem do literário ao operístico inaugura um primeiro deslocamento, a história de *Carmen* demonstra que cada nova encenação constitui, ela própria, uma reinterpretação; uma nova etapa de transmutação. Como ensina Ovídio em "*As metamorfoses*", a metamorfose raramente se apresenta no singular já que uma vez desencadeado o movimento da transformação, ele tende a desembocar em uma cadeia de mutações que se sucedem sem restaurar um estado original estável. Encontramos, também em *Carmen*, esse eco da Antiguidade Clássica, em que a mudança não conduz a uma forma definitiva, mas inaugura outras possibilidades de forma.

O sentido da ópera, assim, não permanece circunscrito ao contexto de sua criação; ele se modifica à medida em que intérpretes, encenadores e públicos a reinscrevem em novas molduras históricas. A obra lírica possui, constitutivamente, uma dupla inscrição: é simultaneamente texto (partitura e libreto) e acontecimento (performance). Nessa duplicidade constitutiva e estrutural talvez esteja a raiz da sua infixidez.

A condição de *Carmen* como obra que se desdobra entre o acontecimento performativo e sua multiplicação técnica revela uma de suas engrenagens vitais: a possibilidade de existir simultaneamente como presença efêmera e como objeto reiteradamente reinscrito em novos suportes. A partir do advento do fonógrafo e, posteriormente, do cinema, a ópera deixa de depender exclusivamente da presença física no teatro. As personagens do teatro lírico passam a circular pelas casas e ambientes sociais por meio de gravações, transmissões radiofônicas, registros audiovisuais e adaptações filmicas. A cada nova mídia, modifica-se a experiência estética, mas preserva-se um núcleo reconhecível. A obra torna-se, assim, simultaneamente efêmera e reproduzível, singular e multiplicável. Sua ampla circulação e, ao mesmo tempo, sua incursão em outros regimes e linguagens do fazer artístico suscitam diversas figurações de recepção que se buscará aqui investigar.

Portanto, é a partir dessa condição híbrida (entre texto e performance, entre o regime aurático e o da reprodutibilidade técnica, entre tradição e reinvenção) que se descortina a hipótese que orienta esta pesquisa: *Carmen* não sobrevive *apesar* das transformações que sofre, mas *através* delas. Sua estrutura narrativa e musical comporta deslocamentos sem perder inteligibilidade; sua personagem central admite leituras contraditórias sem se dissolver; sua inserção em diferentes mídias não a descaracteriza, mas a expande. A obra parece existir em permanente estado de adaptação, como se a metamorfose fosse sua forma mais estável.

1.2 Entre taxonomias literárias e mutações do teatro lírico

Se a permanência de *Carmen* parece depender de sua capacidade de metamorfosear-se, é preciso observar que essa condição não surge apenas nas reinterpretações posteriores, mas encontra-se já inscrita em sua própria origem. Antes de tornar-se ópera, *Carmen* foi uma *nouvelle* publicada por Prosper Mérimée em 1845, texto cuja classificação estética jamais se mostrou inteiramente pacificada. Situado cronologicamente no seio da geração romântica francesa, Mérimée partilha com seus contemporâneos o fascínio pelo exotismo, pela alteridade e pelas paixões extremas; contudo, sua escrita concisa, quase clínica, marcada por observação etnográfica e distanciamento narrativo, aproxima-se de uma sensibilidade que a crítica posterior tenderia a identificar como realista. Entre o romantismo tardio e o realismo emergente, a narrativa mériméana ocupa uma zona literária fronteira.

Essa dificuldade taxonômica não constitui, todavia, um detalhe historiográfico. Ela revela uma tensão estrutural que atravessa o próprio texto. A novela combina o relato de viagem, a investigação quase etnográfica sobre os costumes ciganos e a narrativa passional de

crime e desejo. O narrador erudito observa, descreve, classifica; mas a história que se desenrola sob seu olhar escapa ao controle racional que ele pretende exercer. A alteridade cigana é simultaneamente objeto de curiosidade científica e projeção fantasiosa do imaginário orientalista europeu. Desde sua forma literária, portanto, *Carmen* apresenta-se como texto ambíguo, oscilando entre regimes discursivos distintos e resistindo a enquadramentos definitivos.

Essa instabilidade inicial encontra eco no campo musical que a acolheria três décadas mais tarde. Formalmente, a ópera de 1875 inscreve-se no gênero da *opéra-comique*, forma tipicamente francesa caracterizada pela alternância entre números musicais e diálogos falados, tradicionalmente associada a enredos leves e desfechos conciliatórios. Ao longo do século XIX, contudo, o gênero havia passado por um processo de densificação progressiva. De tramas picarescas e sentimentais, a *opéra-comique* deslocou-se gradualmente para narrativas de maior espessura psicológica, incorporando adaptações literárias prestigiosas e explorando conflitos morais mais complexos. Ainda assim, preservava-se a expectativa de certa leveza estrutural e de uma resolução compatível com a sensibilidade burguesa que frequentava o Théâtre de l'Opéra-Comique.

É nesse contexto que a adaptação da novela de Mérimée por Georges Bizet e seus libretistas opera uma inflexão decisiva. *Carmen* mantém a moldura formal da *opéra-comique* com os diálogos falados, números fechados, coros e danças, porém implode suas convenções dramáticas ao conduzir a narrativa a um desfecho trágico e violento, tendo como protagonista uma figura suspeita e de sensualidade não contida. A morte da protagonista no palco, longe de restabelecer a ordem moral, expõe a irredutibilidade de seu gesto de liberdade. O gênero não é abandonado; é tensionado por dentro.

A obra nasce, portanto, também musicalmente, em um terreno liminar: nem plenamente alinhada à tradição leve da *opéra-comique*, nem ainda identificável com o verismo que floresceria nas décadas seguintes.

A própria trajetória pregressa de Bizet revela essa inclinação à experimentação em torno da alteridade e do exotismo. Obras como *Les Pêcheurs de Perles* e *Djamileh* já exploravam ambientações orientais e conflitos passionais que tangenciavam a tensão entre desejo e norma social. Contudo, nesses trabalhos anteriores, o exotismo funcionava sobretudo como atmosfera estilística. Em *Carmen*, ele se converte em princípio dramático central: a alteridade da protagonista não é apenas cenário, mas força que desestabiliza a ordem masculina, militar e burguesa que a circunda. O deslocamento não é apenas temático, mas estrutural.

Assim, tanto no plano literário quanto no musical, *Carmen* emerge de zonas de instabilidade. A novela escapa à classificação certa como romântica ou realista; e a ópera tensiona as fronteiras da *opéra-comique* e antecipa estéticas futuras sem se deixar reduzir a elas. Essa dupla condição liminar não constitui acaso, mas indício de uma matriz já predisposta à mobilidade. Antes mesmo de sua difusão midiática e de suas reinterpretações performativas, a obra carrega em sua gênese uma vocação para o desencaixe; para existir entre formas, entre gêneros, entre discursos.

Como anteriormente proposto, a longevidade de *Carmen* parece decorrer de sua plasticidade estrutural; é justamente nessa origem instável que se pode localizar a primeira engrenagem de sua vida autônoma. A obra nasce sem se deixar capturar inteiramente por uma categoria; talvez por isso possa, posteriormente, atravessar tantas outras.

1.3 Performance, recepção e a obra como campo de reinscrição

Se a gênese de *Carmen* revela uma instabilidade estrutural que a torna predisposta ao deslocamento, é na esfera da performance e da recepção que essa predisposição se converte em dinâmica histórica concreta. A ópera, diferentemente do texto literário, não se esgota na materialidade de sua escrita, seja ela verbal ou musical. Sua existência depende da encarnação: da voz que a emite, do corpo que a sustenta, do espaço que a abriga e do público que a reconhece. Nesse sentido, a obra lírica é sempre também acontecimento.

A cada montagem, *Carmen* deixa de ser apenas partitura e libreto para tornar-se interpretação. O timbre da cantora que encarna a protagonista, o fraseado, as escolhas de andamento do regente, a concepção cênica do diretor, a corporeidade da intérprete: todos esses elementos produzem inflexões que reorientam a percepção da personagem. Não se trata, portanto, de um conjunto de variações aparentemente superficiais, mas de algo mais profundo: de reconfigurações semânticas da própria obra. Uma *Carmen* pode surgir como figura libertária e afirmativa; outra, como vítima das estruturas sociais que a cercam; outra ainda, como encarnação do arquétipo exotizante da *femme fatale*. A partitura permanece, mas a personagem se desloca.

Essa dinâmica confirma a observação de que o sentido de uma obra operística não é fixo, mas se constrói na interação entre texto, intérprete e público. A recepção não é etapa posterior à criação: ela integra o processo constitutivo da obra. Ao longo do tempo, determinadas interpretações cristalizam imagens dominantes; outras as tensionam ou subvertem. A tradição interpretativa forma, assim, uma camada histórica que se sobrepõe à

obra, sem jamais substituí-la integralmente. *Carmen* não é apenas o que Bizet escreveu, mas também o que sucessivas intérpretes e sujeitos fizeram dela, e seus agenciamentos não podem ser desconsiderados do plano analítico.

Esse aspecto torna-se ainda mais evidente quando se considera o papel desempenhado pelas tecnologias de registro. Com o advento do fonógrafo no final do século XIX e, posteriormente, do disco, do rádio e do cinema, a performance passa a se dar não mais somente no campo da efemeridade. A voz passa a circular dissociada da presencialidade do corpo; a interpretação torna-se repetível, comparável, arquivável. Esse novo regime altera profundamente a experiência estética: se no teatro a performance se esgota no instante, no disco ela pode ser revisitada inúmeras vezes, tornando-se parâmetro e modelo para leituras posteriores.

No caso de *Carmen*, essa reprodutibilidade contribuiu decisivamente para a consolidação de sua mística. Trechos como a "*Habanera*" ou a "*Canção do Toreador*" ganharam vida autônoma, retirados de seu contexto original. Imaginários evocados pela ópera e pela personagem passam a circular não apenas por meio da estrutura íntegra da obra, mas também de fragmentos icônicos. A circulação midiática amplia o alcance da obra, mas também a reconfigura: a ênfase pode recair sobre o virtuosismo vocal, sobre o erotismo sugerido, sobre a dramaticidade da morte final. Cada meio privilegia aspectos distintos de uma mesma matriz narrativa.

Nesse ponto, a hipótese deste trabalho vai encontrando sua sustentação: *Carmen*, reitere-se, não sobrevive apesar das camadas que se acumulam sobre ela, mas precisamente por meio delas. A tradição interpretativa, a crítica especializada, a indústria fonográfica e as adaptações cinematográficas não constituem apêndices exteriores à obra; elas participam ativamente da engrenagem que lhe confere vitalidade. A personagem passa a operar como um campo de disputa simbólica, no qual diferentes valores sociais, enquadramentos ideológicos e concepções estéticas entram em tensão, segundo as coordenadas históricas de cada recepção.

É nesse sentido que a expressão "obra de todos" ganha densidade analítica. Ao longo de sua história, *Carmen* foi apropriada por divas do *bel canto*, por encenadores modernizadores, por cineastas de vertente realista, por críticos atentos às questões de representação racial. Cada um desses agentes reinscreve a obra no quadro do seu próprio horizonte de expectativas. Contudo, ela também é uma "obra de ninguém"; não porque careça de autoria, mas porque sua estrutura impede a fixação de um significado ou de um pertencimento último.

Assim, performance e recepção não são dimensões secundárias do fenômeno *Carmen*; são engrenagens centrais de sua sobrevida cultural. A obra existe como texto, mas também como tradição interpretativa; como partitura, mas também como arquivo sonoro; como drama encenado, mas também como imagem cinematográfica. Cada novo suporte e cada nova leitura acrescentam uma camada sem anular as anteriores. A permanência de *Carmen* não reside na repetição do mesmo, mas na capacidade de absorver o novo sem perder inteligibilidade.

1.4 Delimitação do recorte e percurso da investigação

A longevidade de *Carmen* está fortemente conectada à sua plasticidade estrutural, e esta pesquisa não pretende esgotar a totalidade de suas reencenações possíveis, mas examinar, de forma articulada, alguns momentos estratégicos em que essa plasticidade se torna particularmente visível. O objetivo não é produzir uma história exaustiva da obra, mas identificar engrenagens decisivas de sua sobrevida: pontos em que a narrativa se desloca, é apropriada, tensionada ou reinscrita.

O primeiro capítulo volta-se para a gênese dessa mobilidade. Parte-se, primeiramente de uma contextualização histórico-estilística da gênese da novela de Prosper Mérimée, passando-se, em seguida à análise comparativa entre a novela e a adaptação operística realizada por Georges Bizet, Ludovic Halévy e Henri Meilhac, investigando de que maneira a transposição do regime narrativo literário para o regime performativo da ópera reconfigura a estrutura dramática e inaugura uma nova economia de sentidos. Examina-se, neste percurso, tanto a dificuldade de enquadramento estético da *nouvelle* quanto o arco evolutivo da *opéra-comique* no século XIX, de modo a compreender como *Carmen* emerge já como obra de fronteira situada entre categorias e tensionando-as por dentro.

A análise das comutações operadas no libreto, das transformações estruturais da narrativa e da centralidade assumida pela música permitirá demonstrar que a adaptação não constitui simples tradução, mas mutação formal que prepara o terreno para a expansão posterior da obra, analisando-se, por fim, a assimilação da personagem pela tradição das divas e pela indústria fonográfica, observando como intérpretes de diferentes escolas vocais (da criadora do papel às grandes cantoras do século XX) moldaram a imagem de Carmen no imaginário coletivo.

O segundo capítulo desloca o foco da gênese para a recepção, entendida aqui como campo ativo de produção de sentido. A investigação concentra-se em quatro eixos exemplares.

Em um primeiro momento, examina-se a adaptação cinematográfica como espaço de transposição intermediária, tomando como estudo de caso a leitura fílmica de Francesco Rosi, na qual o naturalismo visual convive com a artificialidade do canto operístico.

Já em um segundo momento, com o auxílio da crítica cultural e de aportes mais filosóficos, examina-se o tensionamento suscitado pela releitura da obra apresentada no festival do Maggio Fiorentino. Em seguida, desenvolve-se uma reflexão sobre os dispositivos de delimitação que regulam quais corpos podem exercer o papel de Carmen, bem como sobre os mecanismos de apagamento racial que incidiram sobre as trajetórias de Jessye Norman e Maria D'Apparecida.

Finalmente, em um quarto momento, a atenção recai sobre a encenação teatral contemporânea e as controvérsias suscitadas por releituras que tensionam a tradição do teatro lírico, destacando como a direção cênica assume progressivamente papel coautorial na construção de sentido.

Ao articular esses eixos, este trabalho propõe compreender *Carmen* como caso paradigmático de obra expansiva: uma criação que, embora ancorada em circunstâncias históricas específicas, adquire autonomia relativa ao circular por diferentes linguagens e contextos. A hipótese que atravessa a investigação é a de que essa autonomia não decorre de uma essência fixa, mas de uma estrutura aberta, capaz de absorver interpretações divergentes sem se fragmentar. *Carmen* sobrevive porque comporta a diferença; renova-se porque admite o conflito; perpetua-se porque sua forma não é a da estabilidade, mas a da metamorfose.

Nesse sentido, a obra torna-se simultaneamente patrimônio compartilhado e território em disputa. Ela pertence a todos os que a encenam, a interpretam, a registram e a analisam, mas não pertence definitivamente a nenhum deles. Sua força reside precisamente nessa oscilação entre apropriação e fuga, entre tradição e reinvenção. Ao investigar as engrenagens dessa vida autônoma, busca-se demonstrar que a permanência de *Carmen* não é um dado natural da história da ópera, mas o resultado de uma dinâmica complexa de adaptação, performance e recepção que a transforma, a cada época, em outra e na mesma obra.

2. DA RELAÇÃO DA ÓPERA COM A NOVELA: *CARMEN*, OBRA A QUATRO MÃOS

Antes de se tornar um dos pilares do repertório operístico ocidental, *Carmen* foi, primeiramente, um texto literário. Esse dado aparentemente simples encerra uma complexidade decisiva: a ópera de Bizet não nasce de um vazio imaginativo, mas de um processo de transposição que envolve apropriação, condensação, deslocamento e reinvenção. Entre a novela publicada por Prosper Mérimée em meados do século XIX e a estreia da ópera no Théâtre de l'Opéra-Comique, em 1875, não se estabelece uma relação de mera fidelidade adaptativa, mas um verdadeiro diálogo interartes, no qual literatura e música se tensionam, se atravessam e se transformam mutuamente.

É a partir dessa zona de contato que se estrutura a presente seção. O ato de pensar *Carmen* como "obra a quatro mãos", não se trata apenas de reconhecer a colaboração entre Bizet e seus libretistas, Ludovic Halévy e Henri Meilhac, mas de compreender como a passagem da narrativa literária ao palco lírico reconfigura radicalmente o regime de sensibilidade da obra. O que se altera não é apenas a forma de contar a história, mas o modo de organizar o tempo dramático e de inscrever a personagem no imaginário coletivo. Examinar essa travessia implica investigar as operações criativas que fizeram da adaptação um gesto fundador.

2.1 De Mérimée a Bizet: panorama histórico

Se *Carmen* não tivesse sua paternidade literária solidamente atribuída a Prosper Mérimée, seria legítimo perguntar se Georges Bizet e seus libretistas, Ludovic Halévy e Henri Meilhac, não poderiam ter reivindicado sua criação como própria. Afinal, a força da adaptação operística tem seu peso inegável na conquista da perenidade e na inscrição que a obra e a personagem logram no decorrer de quase dois séculos no imaginário coletivo.

Essa formulação, ainda que provocativa, pode ser tomada como um ponto de partida metodológico para uma leitura comparatista entre as duas versões de *Carmen* (a novela original e a ópera que se tornaria um marco do repertório lírico), com o objetivo de compreender como a transposição para o palco não apenas reinterpreto, mas recriou a narrativa sob uma nova lógica expressiva que atravessou o tempo e, nos processos de adaptação, desdobrou-se em tantas outras linguagens artísticas.

Neste momento do trabalho, privilegia-se a análise das qualidades e dos efeitos dramáticos instaurados por essa transposição, observando-se como o texto literário é transformado pela integração com a música, o gesto e a cena.. Não se trata, portanto, de examinar apenas a dimensão musical da partitura de Bizet, mas de investigar a articulação complexa entre palavra, voz e teatralidade que constitui a essência sensível desta peça do teatro lírico. Essa abordagem permitirá evidenciar as poéticas da performance operística, nas quais o libreto, a música e a encenação convergem para dar forma a uma experiência estética, na qual *Carmen*, a ópera, atinge sua plenitude artística.

Antes de prosseguir, todavia, cabe que sejam localizados os contextos e autores destas Carmens, considerando-se o fruto da escritura dessas quatro figuras autorais diferentes (Prosper Mérimée, Georges Bizet, Ludovic Halévy e Henri Meilhac) e o quão diversas e, ao mesmo tempo, o quão únicas estas Carmens conseguem se apresentar simultaneamente no vasto território das linguagens artísticas: da novela ao palco lírico e, finalmente, às adaptações posteriores.

Assim, neste primeiro momento analítico, o foco recai sobre os últimos anos da primeira metade do século XIX, que engendra as vertentes românticas e agora antevê seus desdobramentos estéticos nas artes visuais, nas letras e nos palcos dramático e lírico. Prosper Mérimée, o autor da novela originária, encontra-se, no momento inicial de sua produção teatral e literária, alinhado à geração romântica de 1820: a geração dos *Enfants du Siècle*, nomenclatura popularizada pela figura e obra do jovem Alfred de Musset bem como de Alphonse de Lamartine.

Herdeira direta do ímpeto transformador da Revolução Francesa e do fervor napoleônico, a geração de 1820 converteu a energia política e militar da era anterior em força estética e intelectual sem precedentes.

Enquanto a geração de 1879 obteve a pecha de "a mais vazia", como recorda Albert Thibaudet, em *Histoire de la littérature française* (1992), a geração de 20 concentrou-se em perscrutar os complexos meandros da vida interior e do espírito. Os *enfants du siècle* foram tidos como a mais poderosa e produtiva entre as gerações literárias dos últimos séculos, marcada por um vigor inventivo que deu origem a uma constelação de autores como Balzac, Hugo e Dumas; astros do cânone literário francês; uma "leva de gigantes rabelaisianos", mais uma vez de acordo com Thibaudet (1992). O desafio central desta geração consistiu em processar criativamente o momento revolucionário vivenciado na França: compreender e transfigurar, por meio da arte, as profundas transformações sociais, econômicas e morais do pós-1789. A literatura desse período, caracterizada por um contexto de estabilidade e

prosperidade, alcançou o zênite do Romantismo francês, tornando-se um espelho das contradições de seu tempo: entre o ideal e a ruína, entre o entusiasmo e a melancolia (Thibaudet, 1992).

A escritura de Mérimée, contudo, em seu processo evolutivo vai assumindo um contorno estilístico mais conciso e aproximado ao da nova corrente realista. A *Carmen* da sua *nouvelle* é escrita em 1845 e publicada, posteriormente, em 1847 no periódico de curiosidades *Revue de Deux Mondes*. Uma obra de maturidade estilística do autor.

Figura 1 – Capa da edição popular de *Carmen* e outros contos de Prosper Mérimée, 1927



Fonte: Domínio público. Bibliothèque nationale de France (Gallica).

Ao longo de sua trajetória nas belas letras, Prosper Mérimée atuou em diferentes frentes literárias, seja no teatro ou na ensaística etnográfica; sua contribuição de maior monta à literatura francesa encontra-se, todavia, nas suas *nouvelles*, distinguindo-se pelos traços de qualidade de concisão e de crueza da realidade plasmados em seus textos, como salientam os

professores Des Granges e Charrier no manual didático literário *La littérature expliquée* (1936).

A novela mériméana explora desde suas primeiras produções ainda na década de 1820 o interesse histórico-etnográfico, que atinge sua maturação na urdidura de *Carmen*, em 1845; não raro Mérimée mobiliza a temática das impressões de viagens ou pinta retratos de sabor quase picaresco de costumes locais de países considerados exóticos para o público francês, marcadamente aqueles mais à Península Ibérica; mais próximos da África do que da Europa civilizada oitocentista

Albert Thibaudet (1992) destaca que a filosofia que orienta as novelas de Mérimée aproxima-se da dos contos orientais de Voltaire ao apresentar os seres humanos como "máquinas tristes ou marionetes cômicas", isto é, o conjunto de ideias, valores morais e sentimentos das personagens são compreendidos como intrinsecamente relativos ao clima, à época e aos costumes de cada sociedade representada pelo autor.

Há certamente, no conjunto da obra de contos de Mérimée, um interesse em criar (ou mesmo afetar, pode-se dizer) um cenário de diversidade cultural, ainda que sob uma óptica marcadamente estereotípica.

Este interesse, como se pode identificar, ainda de acordo com Thibaudet, na construção de personagens como o negreiro francês Ledoux e o guerreiro jamaicano tornado escravo, Tamango (*Tamango*); o tenente Roger (*La Partie de Trictrac*); os corsos de *Mateo Falcone* e *Colomba*, e o Don José espanhol de *Carmen*; personagens que evidenciam a inclinação estilística quasi-etnográfica, possuindo, cada um à sua maneira, uma noção própria de honra e moralidade. A ambientação das novelas pode apresentar variações (seja as galeras dos navios da expansão colonialista francesa ou nos escarpados áridos da Córsega ou da Andaluzia); contudo, pode-se verificar constantemente a ação das personagens (e, por conseguinte as intrigas das narrativas) ser guiada por códigos prévios de honra e conduta moral sempre indissociáveis de sua identidade nacional.

Complementando o exotismo temático, Mérimée recorre a uma técnica narrativa que busca conferir autenticidade científica à ficção. Suas histórias são frequentemente narradas por eruditos (arqueólogos, linguistas, estudiosos dos costumes) que se apresentam como observadores racionais diante de um mundo de paixões primitivas. Essa estratégia cria uma tensão produtiva entre cientificismo e imaginação, entre o olhar analítico e a experiência sensível. O resultado é um universo literário que funciona, de acordo com Thibaudet (1992), como um museu das paixões humanas no qual a moralidade e as emoções são sempre relativas ao clima, ao tempo histórico e à cultura retratada. Em última instância, o exotismo

em Mérimée é menos uma celebração da diferença e mais um espelho do próprio homem europeu : um convite a reconhecer, sob a superfície da razão e da ordem, o animal latente e as forças obscuras que movem o desejo, a violência e a morte.

É justamente esta proeminente combinação da exaltação passional e do exotismo representativo romântico com a objetividade descritiva, típica da corrente realista de 30, que situa a novela *Carmen* em uma zona fronteira no plano histórico-literário: ora como romântico ora como realista; certos teóricos (como o já citado Thibaudet), contudo, identificam na prolifidade e na estilística de Mérimée um traço que o aproxima a nomes como os de Balzac e Maupassant, estes já canonicamente considerados realistas. A *taxonomia literária* de Mérimée não é de todo um ponto pacífico.

Para além de sua atividade literária, Prosper Mérimée cultivou, cabe ressaltar, forte interesse historiográfico. Homem cosmopolita de vasta cultura e invejável repertório de viagens que realizou enquanto ocupou o cargo administrativo de inspetor geral de monumentos históricos durante boa parte da Monarquia de Julho². Seu trabalho como inspetor foi marcado por um rigor quase arqueológico, revelando o mesmo olhar analítico e curioso que impregna sua ficção.

Paralelamente à carreira administrativa, Mérimée integrou-se ao círculo imperial após a coroação de Eugênia de Montijo, sua amiga íntima, como imperatriz. Nomeado senador vitalício em 1853, tornou-se figura de prestígio na corte de Napoleão III, colaborando com o imperador em sua obra sobre Júlio César e recebendo as mais altas condecorações da Legião de Honra. Cosmopolita e dândi, Mérimée cultivava interesses amplos: era filho de artistas, desenhista habilidoso, poliglota e viajante incansável, com passagens pela Espanha, Inglaterra, Itália, Grécia e Oriente. Sua combinação de racionalismo técnico, sensibilidade estética e espírito cosmopolita fez dele um raro exemplar do que se considera como o intelectual europeu típico do século XIX: dividido entre o cientificismo e o fascínio pelo exótico, entre o funcionário metódico e o artista movido pela curiosidade e pela paixão.

Mérimée estava, pode-se dizer, não apenas inserido no cenário temporal que favoreceu o nascimento e a efervescência dos romantismos franceses, mas também bastante aclimatado com as espirais e reviravoltas políticas que moldaram o espírito da época e as correntes literárias que se sucederam após a Revolução de 1848, período que inaugura a Segunda República Francesa

² Prosper Mérimée trabalhou, mais precisamente, no gabinete de inspeção de monumentos históricos de 1834 a 1860.

Exatos trinta anos mais tarde, após a derrocada da Segunda República, sucedida do Segundo Império e culminando no estabelecimento da Terceira República Francesa, em 1870; o texto da novela *Carmen* é resgatado por Georges Bizet e entregue à criatividade dos libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac, atravessando a temporalidade e as (muitas) reviravoltas institucionais francesas.

No grande conjunto, a questão que se faz premente é: por que justamente a escolha desta obra literária, em meio ao vasto legado de outros escritores de proa da literatura do período precedente? Levando-se em conta já superados, estilisticamente, os romantismos tardios; a insurgência do realismo como alternativa artístico-literária e a inscrição já confirmada de outros autores da geração de Mérimée no cânone literário. A esta questão, procuraremos fornecer caminhos de entendimento.

Convém, portanto, que se cumpra igual expediente histórico-analítico ao considerar as transformações significativas que marcaram o teatro lírico francês ao longo do século XIX ; cenário decisivo para a compreensão da sensibilidade artística que formou o compositor Georges Bizet. À luz desse contexto, será possível retrazar a trajetória do compositor até a criação de sua derradeira obra³, responsável por alçá-lo ao panteão dos compositores venerados pela lírica no não-tão distante século XX.

O século XIX é de especial interesse pois, além de suas reviravoltas no campo sócio-político, também imprimirá sua marca na composição operística, especialmente no que se trata da ópera-cômica⁴, gênero tipicamente francês e celeiro de talentos do quilate de Bizet, Gounod e Massenet.

Neste momento histórico, a ópera-cômica, começa a experimentar e a imprimir motivos mais sérios ao repertório, mesclando, a partir de então, convenções musicais tradicionais a novas exigências mais dramáticas e realistas, gradualmente incorporando características que a distanciaram de sua leveza cômico-picaresca inicial para aproximá-la de formas mais densas e complexas de expressão teatral. A ópera cômica segue, assim, o caminho para se consolidar como um gênero híbrido.

A predileção por enredos burgueses, situações do cotidiano e personagens verossímeis reflete a sensibilidade e a recepção de um público em transformação consoante com as mudanças de seu tempo histórico que começa a demandar representações mais próximas de sua realidade e menos centradas em mitos heroicos ou figuras nobres, como outrora

³ *Carmen* foi a última composição de Bizet em vida.

⁴ O termo é uma tradução já utilizada em fontes secundárias mais atuais, vindo do original *opéra-comique*, este se refere mais a um expediente criativo que, necessariamente, ao teor das óperas; remontando ao século XVIII, caracteriza-se mormente pelo uso de diálogo falado interligando os canto e os números musicais.

figuravam no expediente de criação e no repertório operísticos. Assim, a ópera-cômica torna-se não apenas um espaço de inovação estética e musical, mas também uma arena em que se expressam as tensões e desejos de uma sociedade em constante mudança, fazendo do gênero uma das manifestações mais emblemáticas do espírito francês oitocentista.

Assim, o repertório canônico do período atesta quanto a esse processo evolutivo de sofisticação: obras como *Mignon*, estreada no Théâtre de l'Opéra-Comique em 1866, de Ambroise Thomas, por exemplo, demonstram a capacidade atingida pelo gênero em lidar com fontes literárias da alta cultura, como o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, cuja fatura textual serve de apoio ao libreto da ópera de Thomas.

A ópera-cômica insere-se, assim, em um processo de adaptação que mantém vínculos com o lirismo burguês para lançar-se em mergulhos de maior profundidade psicológica. Em outras palavras: ainda que preservando a leveza da estrutura com diálogos intermitentes, em contraponto à música contínua, verifica-se um interesse em personagens de urdidura mais complexa bem como enredos que ultrapassem o território da comicidade; a densidade das relações entre as personagens e a construção de atmosferas emocionais menos simplistas atestam da nova tônica do gênero.

Em *Manon*, apresentada no mesmo teatro em 1884, de Jules Massenet, por exemplo, observa-se uma escrita musical que mimetiza o fluxo da prosa falada, com árias que evitam a grandiloquência típica do gênero ópera séria⁵ e assumem uma forma mais íntima, marcada por repetições conversacionais e sutilezas expressivas. É nesta alternância entre cenas de grande apelo emocional e momentos de lirismo doméstico que se permite ao compositor e aos libretistas explorarem uma paleta textual e sonora mais ampla, reafirmando, neste momento mais avançado do desenvolvimento do gênero (o *fin de siècle*), a expansão do horizonte criativo promovido pela ópera-cômica.

No plano da performance artística, o século XIX assistiu ao surgimento de um novo tipo de expressividade vocal, em que a fala e o grito passaram a ser incorporados como recursos dramáticos legítimos. Em momentos de crise emocional, personagens abandonam o canto convencional e recorrem a vocalizações que evocam o descontrole, acentuando a tensão psicológica da cena, um aspecto central decorrente da crescente inserção de elementos realistas, como ruídos ambientais e representações do cotidiano urbano.

⁵ Ópera séria é um gênero italiano consolidado no século XVIII, estruturado habitualmente em três atos, voltado a temas nobres da Antiguidade clássica e orientado por finalidade moral e alegórica. Caracteriza-se pela divisão rígida entre recitativo, responsável pelo avanço da ação, e ária, espaço de expressão introspectiva e virtuosismo vocal. Reformulada por Metastasio e posteriormente por Gluck, buscou conciliar elevação ética, clareza dramática e monumentalidade formal, antes de perder centralidade com o avanço da ópera bufa e das inovações mozartianas.

Este efeito dramático aparecerá de forma marcante em *Carmen* (seja no grito do coro das operárias da fábrica de charutos no primeiro ato ou no paroxismo da paixão violenta que culmina no assassinato da personagem principal no último), evidenciando o potencial transitivo entre os domínios do canto e da atuação, aspecto do qual trataremos mais adiante nesta dissertação.

Como salientam Abbate e Parker em *Uma história da ópera* (2015), cabe ressaltar que, apesar do seu enraizamento em uma já consolidada tradição da lírica francesa, a ópera-cômica não se desenvolve de forma isolada. Ao longo do século, ela trava um diálogo constante (e nem sempre pacífico) com a ópera alemã, especialmente com o modelo wagneriano, herdeira do legado estético de nomes da geração do *Sturm und Drang*.

A análise crítica das duas tradições frequentemente contrapõe a leveza e a maleabilidade de fundo e forma da ópera-cômica francesa à gravidade e à coesão estrutural das óperas alemãs; da alternância diegética entre fala e canto à *melodia infinita* e sóbria de Wagner, bem como o uso dos famosos *leitmotifs*. Essa comparação contribuiu para refinar a identidade estética do gênero francês, ao mesmo tempo em que revelou tensões ideológicas subjacentes à produção operística europeia: nada poderia ser mais pecaminoso, à época, que a identificação, por parte da crítica francesa, de qualquer recepção wagneriana em uma ópera francesa.

Por fim, a evolução da ópera-cômica no século XIX está também intrinsecamente ligada às transformações do espaço teatral parisiense, às mudanças nas expectativas do público e à crítica cultural da época. De um gênero periférico e leve, a ópera-cômica tornou-se, ao fim do século, um verdadeiro laboratório de experimentação artística, no qual se fundiram drama burguês, lirismo musical, realismo cênico e crítica social; um cadinho de inovação no seio do teatro musical francês, como definem, mais uma vez, Abbate e Parker (2015).

Juntamente com a evolução do gênero, vemos o jovem Bizet trilhar seu caminho na arte lírica, experimentando com diversos gêneros em suas produções iniciais, como *La Maison du Docteur*, *Don Procopio* e *Ivan IV*, obras de juventude desenvolvidas entre 1855 e 1863, sendo esta primeira a que lhe granjeia um prêmio para compositores inéditos conferido pelo já consagrado Jacques Offenbach, evidenciando o caráter promissor do jovem compositor de dezessete anos.

É a partir da estreia, em 1863, de *Les Pêcheurs de Perles*, uma ópera de fundo altamente lírico e formatada aos moldes da ópera-cômica, que Georges Bizet começa a dar passos mais significativos rumo à sua maturidade como compositor de ópera; *Les Pêcheurs de*

Perles é a ópera que lhe abrirá as portas ao circuito de representações e sua composição já antevê algo da influência orientalista verificável em sua escolha de libretos, até culminar na composição de *Carmen*.

Em 1866, o compositor apresenta *La Jolie Fille de Perth*, com libreto inspirado na novela *The Fair Maid of Perth*, de Walter Scott. Sendo uma ópera cujo libreto "não passa de um receptáculo para as mais surradas formas operísticas" e com uma narrativa frouxa e personagens estereotipadas, de acordo com Lauro Machado Coelho (2009); *La Jolie Fille de Perth* marcará o hiato criativo operístico do compositor, até encontrar, em 1871, um libreto que o inspire novamente; surge, então, a ópera *Djamileh*.

Assim como em *Les Pêcheurs de Perles*, vê-se mais uma vez o orientalismo matizando as cores e nuances da obra de Bizet. O libreto, ambientado no palácio de um rico senhor muçulmano no Cairo, gira em torno dos quiprocós de um triângulo amoroso entre a escrava Djamileh, seu senhor Haroun e a próxima escrava a substituí-la como amante. Fruto do legado das campanhas napoleônicas no Egito bem como da conquista da Argélia e da recepção cultural do contato com a Turquia, a Índia, a Pérsia, a China e o Japão; a sensualidade exótica do texto do libreto bem como a partitura de *Djamileh* já deixam antever a temática e o colorido musical que Bizet mobilizará quando do momento de compor *Carmen*.

É, finalmente, através de *Carmen* que Bizet, cuja carreira até então oscilava entre promessas e recepções ambíguas, consolida-se como uma figura de importância incontornável no cenário musical ocidental. Sua presença passa a ser não apenas reconhecida, mas reiteradamente evocada justamente por esta ópera, que torna-se um nome recorrente nos repertórios de apresentações dos principais teatros líricos ao redor do mundo, ganhando, com efeito, novo fôlego e significações com o passar do tempo e a cada encenação.

Todavia, o sucesso de *Carmen* acaba por, não raro, relegar ao olvido a trajetória de seu compositor, repleta de sucessos operísticos de modesta recepção, mas que já demonstravam sua inclinação por práxis de composição e temáticas literárias que culminaram nesta obra que é considerada sua obra prima.

A pergunta ressurgente então: por que a escolha da obra de Mérimée passados trinta anos de sua publicação? Parece bem natural, tendo em vista o percurso do compositor, a seleção do perfume exótico-oriental da novela *mérimeana* para a transposição operística. A narrativa de *Carmen*, com seu fascínio pela alteridade pseudo-oriental, pelo erotismo perigoso e pela tensão entre liberdade e destino, ressoa com os interesses temáticos que já vinham sendo cultivados por Bizet ao longo de sua trajetória.

Ademais, o imaginário construído por Mérimée (marcado por um olhar etnográfico e romantizado sobre a cultura cigana e pelo apelo ao "outro" como fonte de dramatismo e intensidade emocional) oferecia material fértil para uma ópera que desejasse dialogar com as tendências realistas emergentes na cena europeia, sem abandonar o gosto por uma ambientação marcada pelo exotismo.

Assim, a escolha da obra não apenas responde ao que poderia ser um fascínio estético do compositor e dos libretistas, mas ela se alinha também aos movimentos mais amplos da época, que buscavam renovar o repertório operístico com narrativas mais realistas e profundas, na esteira do tensionamento dos limites entre o trágico e o cotidiano, o popular e o erudito.

A obra de Bizet, ao fundir elementos do drama cotidiano com a musicalidade refinada da tradição operística, evidencia essa permeabilidade entre gêneros e públicos, questionando hierarquias artísticas e redefinindo os contornos da ópera-cômica. Com isso, *Carmen* afirma-se como um marco na história do teatro lírico, cuja potência estética e dramatúrgica permanece aberta a múltiplas leituras e reencenações até os dias de hoje.

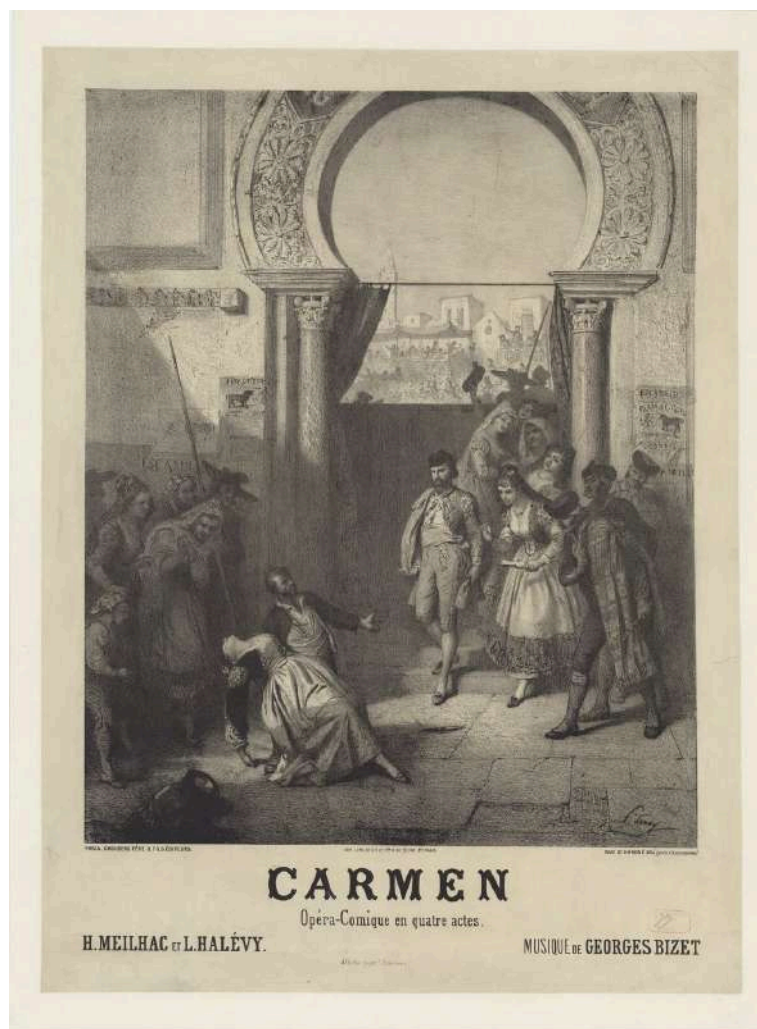
2.2 Enredo e ambientação na adaptação

Se no momento anterior buscou-se compreender as condições históricas e estéticas que tornaram possível o encontro de Mérimée com Bizet, impõe-se agora uma questão de outra ordem: o que acontece com uma narrativa quando ela abandona o regime da prosa e ingressa no espaço do teatro lírico? A adaptação não consiste em uma simples transferência de enredo, mas em uma reorganização profunda dos dispositivos de sentido. Ao atravessar a fronteira entre literatura e ópera, *Carmen* deixa de existir apenas como relato e passa a operar como acontecimento performático, no qual tempo, espaço, voz e gesto se tornam agentes estruturantes da experiência.

Examinar o enredo e a ambientação na adaptação implica, portanto, deslocar o foco da fidelidade textual para as operações dramatúrgicas que reconfiguram a matéria narrativa. O que se condensa, o que se elimina, o que se intensifica? De que modo a música redistribui hierarquias entre personagens e afetos? Ao converter a intriga literária em ação cênica contínua, a ópera não apenas reorganiza a sequência dos eventos, mas transforma o próprio regime de percepção da história, inscrevendo-a num campo sensível que excede o texto de origem.

2.2.1 Entre encomenda e transgressão: a gênese dramatúrgica de *Carmen*

Figura 2 – Cartaz de estreia da ópera *Carmen*, em 1875.



Fonte: Bibliothèque nationale de France (Gallica).

Consideradas as possibilidades que tenham orientado a escolha da *nouvelle* de Mérimée, o expediente analítico assume uma tônica mais pragmática, que se impõe diante da adaptação: como o enredo e a ambientação da obra literária se traduzem em suas versões para o palco lírico? Essa transposição não é apenas uma questão de fidelidade narrativa, mas envolve decisões estéticas, dramatúrgicas e musicais que reconfiguram os elementos originais para atender às exigências da cena operística. A transformação da prosa em libreto exige um trabalho de condensação, reinterpretação e ênfase em aspectos dramáticos e simbólicos que, muitas vezes, ultrapassam o escopo do texto fonte.

Além do interesse crescente do público francês por temas espanhóis (fenômeno que Lauro Machado Coelho (2009) denomina de *espanholismo* e que se manifesta amplamente em obras sinfônicas de compositores como Chabrier, Saint-Saëns e Ravel, cujas criações revelam uma curiosidade estilística e cultural pelos aspectos mais exóticos e sensoriais da Península Ibérica), a oportunidade de criação de *Carmen* se consolidou em 1872, quando os co-diretores do Théâtre de l'Opéra-Comique, Camille du Locle e Adolphe de Leuven, encomendaram a Bizet uma nova ópera.

O momento parecia propício: o talento do compositor já começava a ser reconhecido nos círculos musicais, e os libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac gozavam de prestígio na cena teatral parisiense. A colaboração entre esses três artistas, portanto, se desenhava como uma aposta segura e promissora aos olhos da direção da instituição.

Todavia, a tenacidade de Bizet em realizar uma de inspiração espanhola, isto é: que capturasse a cor local e a dimensão mais exótica e mistificada da Espanha do imaginário artístico-popular, revelou-se um ponto de tensão no processo criativo. O compositor recusou nada menos que três propostas de enredos oferecidas pelos diretores, insistindo em adaptar a *nouvelle* de Mérimée, cuja protagonista cigana, livre e indomável, desafiava abertamente os códigos morais da burguesia frequentadora do Théâtre de l'Opéra-Comique.

Essa insistência gerou desconforto, sobretudo em Adolphe de Leuven, um dos diretores da casa, que se opôs veementemente ao conteúdo considerado escandaloso da narrativa e acabou por renunciar ao seu posto na instituição. Mesmo assim, a vontade de Bizet prevaleceu, e *Carmen* começou a ser criativamente gestada desde cedo em meio a polêmicas: a escolha de representar, em plena cena lírica, uma mulher cigana vulgar (uma figura marginal, associada à sexualidade livre, à violência e ao mundo popular) colidia frontalmente com as expectativas de um público habituado a tramas leves, amores idealizados e finais felizes.

A confiança na criação do compositor não impediu, todavia, o fracasso da recepção da estreia, em 1875; sua ousadia, no entanto, preparou o campo para a consagração futura da obra, que, com o tempo, se tornaria uma das mais celebradas e encenadas do repertório operístico mundial.

O malogro inicial e o posterior sucesso de *Carmen* suscitam interesse não apenas pela evolução de sua recepção crítica e popular ao longo do tempo, mas também pelo impacto de sua adaptação dramaturgica; isto é, pelos efeitos produzidos pela transposição do texto literário original para o palco lírico. Nesse sentido, torna-se pertinente perguntar: de que

maneira a *nouvelle* de Mérimée foi transformada em libreto, e como essas escolhas influenciaram a percepção da obra pelo público e pela crítica?

Antes de qualquer comparação mais aprofundada entre a *nouvelle* de Prosper Mérimée e sua adaptação operística, é fundamental considerar a estrutura narrativa original da obra literária. A *Carmen* de Mérimée apresenta-se sob a forma de um relato de viagem, articulado em quatro capítulos, com um narrador em primeira pessoa que se inscreve como personagem da própria história. Essa moldura confere ao texto um tom etnográfico e documental, especialmente acentuado no último capítulo, que se afasta da intriga principal para oferecer uma análise da composição étnica da Espanha, com destaque para os ciganos (os povos *romani* habitantes da Andaluzia) e sua cultura.

A narrativa avança, portanto, entre camadas de observação, reconstrução do passado e comentários interpretativos, com uma estrutura digressiva e um ritmo marcado por deslocamentos geográficos e temporais. Há uma ênfase no descritivo de elementos da paisagem, de fatos da Antiguidade e outros elementos de curiosidade. Esse formato empregado por Prosper Mérimée, que alterna o relato da experiência pessoal com o registro de costumes locais, corresponde a uma prática narrativa comum à literatura de viagens do século XIX, entrelaçando exotismo, ciência e ficção.

Em contraste, o libreto concebido por Halévy e Meilhac para a ópera de Bizet não buscou reproduzir fielmente essa forma narrativa, mas sim dela extrair os elementos dramáticos que pudessem ser mais eficazes no contexto específico do teatro lírico. A fidelidade à letra do texto é substituída por uma apropriação seletiva e funcional, que remodela o enredo para atender às exigências da diegética do palco lírico.

O narrador desaparece, dando lugar à presentificação dos personagens e ao desenrolar da ação em tempo real. A diegese narrativa é assumida pela instância da música dos prelúdios e *entr'actes*, aclimatando o espectador com os cenários imaginados para cada bloco (ou atos) da ópera. Elementos adicionais como coros, danças e números de conjunto são introduzidos para enriquecer a textura cênica e reforçar o caráter espetacular da obra. A adaptação, portanto, não pretende refletir a estrutura da novela, mas reorganizá-la em função das necessidades do espetáculo, operando em uma verdadeira tradução intersemiótica onde o texto literário se transforma em matéria sonora e visual. Tal transposição exige não apenas cortes e ajustes, mas também a criação de novas soluções expressivas, voltadas a produzir um efeito estético e afetivo no público; o que reconfigura, por sua vez, o sentido original da narrativa.

A transposição da *Carmen* para o palco operístico implicou transformações profundas que envolveram não apenas os libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac, mas o próprio Georges Bizet em sua concepção musical.

Na leitura crítica do diretor Peter Brook, como apresentada por Susan McClary em *Georges Bizet: Carmen* (1992), os libretistas teriam acrescentado ao texto original uma "superestrutura" de natureza essencialmente decorativa, composta por coros e outros elementos cênicos voltados a tornar a narrativa mais palatável ao gosto da audiência burguesa da época.

Para Peter Brook, que anos depois elaboraria sua própria releitura de *Carmen*, *La tragédie de Carmen* (1983), essa camada adicional teria obscurecido a economia estilística e o tom sombrio da escrita de Mérimée, transformando a história num espetáculo folclórico de forte apelo popular. Sua proposta de adaptação procurava, portanto, "descascar" essas camadas e recuperar aquilo que considerava ser a essência dramaturgica da visão de Bizet, mais alinhada com a sobriedade e a tensão narrativa da fonte literária.

Contudo, se há um ponto de inflexão entre a *nouvelle* e a ópera, ele se dá menos no libreto do que na própria partitura. O trabalho composicional de Bizet vai além da mera ambientação musical: ele constrói, por meio de sua escrita, uma rede intrincada de motivos, associações afetivas e códigos culturais que conferem densidade à personagem Carmen e aos conflitos centrais da obra. A construção sonora da alteridade, sobretudo no que se refere à figura de Carmen, sua sexualidade, sua marginalidade étnica e social, é tecida em uma delicada trama de formas musicais e comentários (McClary, 1992) que, segundo alguns intérpretes, rivaliza em complexidade com os mecanismos narrativos do texto de Mérimée, ainda que fundada em premissas expressivas radicalmente distintas. A música, assim, não ilustra a obra, ela a estrutura efetivamente.

A ópera também incorpora diversos elementos da *nouvelle*, como a origem basca e cristã velha de Don José, seu temor pelas andaluzas e a dança romalis que caracteriza a presença de Carmen, além de termos e expressões do universo cigano, que são preservados e reinventados no plano vocal. Um dos trechos mais emblemáticos da partitura, a ária "*L'amour est un oiseau rebelle*" (popularmente conhecida como "*Habanera*") é atravessada pela advertência profética de Carmen: "*Si je t'aime, prends garde à toi.*"

Tanto na obra de Mérimée quanto na ópera, Carmen encarna uma figura de resistência, descrita como heroína da cor local, expressão também aplicada por Mérimée à personagem *Colomba*, símbolo da Córsega. Essa valorização do regional, do exótico e do feminino

indomável insere a obra no centro das tensões entre o desejo de ordem e o fascínio pela transgressão.

O impacto cultural da *Carmen* de Bizet está diretamente ligado, há que se reiterar, ao modo como a ópera rompeu com as convenções da ópera-cômica, subvertendo suas expectativas. Embora formalmente inserida nesse gênero tradicionalmente associado a tramas leves e finais conciliadores, a obra de Bizet se revela "fortemente transformada e transgressiva". A encenação do conflito entre Carmen e Don José, por exemplo, culminando num desfecho violento, em que a morte substitui qualquer reconciliação, representa algo equiparável à derrubada simbólica de um universo regido pela ordem, pelo dever e pela estabilidade afetiva. Ao confrontar os códigos de seu tempo, *Carmen* não apenas reformulou o imaginário da ópera-cômica, mas inaugurou uma nova sensibilidade dramatúrgica para o palco de ópera, cujo alcance reverbera até os dias de hoje.

2.3 Comutações da adaptação: o que entra e o que sai

Antes de comparar, em detalhe, os deslocamentos operados na passagem da *nouvelle* de Mérimée ao libreto de Meilhac e Halévy, convém estabelecer um enquadramento mais amplo: o que muda quando uma narrativa atravessa não apenas outro suporte, mas outro regime de linguagem. A adaptação operística envolve comutações que excedem o plano do enredo e da ambientação, atingindo a própria lógica de produção de sentido: a temporalidade, a economia verbal, a organização do drama e os modos de recepção.

Ao discutir, aqui, as tensões históricas entre palavra e música, bem como o papel progressivamente autoral da encenação, busca-se delimitar o terreno conceitual a partir do qual a ópera pode ser pensada não como "tradução" da literatura, mas como reconfiguração performativa, isto é, como uma operação que transforma o texto em experiência sensível.

2.3.1 Palavra, partitura e encenação: o agenciamento dramatúrgico da ópera

Há que se considerar, primeiramente, que os caminhos do expediente literário e do operístico são, bem compreendido, distintos tanto em sua prática quanto em sua materialidade, pois cada um obedece a lógicas próprias de criação, difusão e recepção.

A literatura, emergindo da palavra escrita, realiza-se na temporalidade interna e silenciosa da leitura individual; a ópera, por sua vez, é uma arte essencialmente coletiva e performática, que articula texto, música e cena em um acontecimento. É preciso, portanto,

levar em consideração os contextos de produção e circulação que determinam as condições de existência de cada linguagem: o livro e o palco; o leitor e o espectador; o texto e a partitura.

Levando-se em consideração este aspecto primordial, não seria, todavia, de todo incorreto afirmar que a ópera, ao adaptar, transformar e recodificar a narrativa e o drama literários, estabelece com a literatura um elo intrínseco de diálogo e, em certo grau, de dependência. Essa relação não se limita à simples transposição de enredo ou personagens, mas se manifesta na reinterpretação estética e sensorial do texto, em que o verbo se torna som e o drama se converte em experiência sensível total.

Já no que concerne à relação entre o núcleo textual do espetáculo lírico e sua *tekhné*, observa-se historicamente um ponto de tensão que atravessa a própria constituição do gênero operístico. A colaboração entre compositor e libretista, embora idealmente concebida como uma relação complementar e harmônica, raramente se concretiza sem fricções. Salvo em casos notáveis como as parcerias entre Giuseppe Verdi e Arrigo Boito; Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte ou Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal.

A história da ópera e da composição revela um diálogo entre essas duas figuras frequentemente permeado pela disputa da autoridade estética e do domínio sobre a narrativa. Esse conflito pela propriedade da cadeira de dramaturgo⁶ decorre do fato de que o libreto e a música disputam, na dinâmica do processo de composição do espetáculo operístico, o centro gravitacional da obra; cada qual reivindicando para si o estatuto de princípio estruturante do drama.

Essa tensão não apenas marca as relações de criação, mas também modela as formas de recepção e de crítica da ópera, que tendem a oscilar entre a primazia da partitura e a reivindicação da autonomia literária do texto poético que lhe serve de base. Não raro, encontram-se textos críticos que contrapõem a riqueza musical de uma obra à suposta pobreza de seu libreto, ou vice-versa. Como observa Coelho, em *História da ópera na França* (2009), a caracterização do libreto de *Carmen* como estruturalmente simplista tornou-se um lugar-comum na tradição interpretativa.

Abbate e Parker em *Uma história da ópera* (2015) aprofundam precisamente essa questão, oferecendo uma leitura que amplia a compreensão da tensão histórica entre compositor e libretista. Para os autores, essa disputa não é um mero desentendimento pontual, mas um traço constitutivo da própria forma operística, enraizado em sua genealogia estética e institucional.

⁶ Joseph Kerman em *Opera as Drama* (1956) fornece interessante contribuição sobre esta ideia que exploraremos mais adiante nesta seção.

A hierarquia que se estabelece entre texto e música reflete uma tradição em que a fatura textual do libreto é frequentemente considerada subalterna às exigências da composição musical e às convenções da diegese cênica. Assim, o texto tende a ser lido como um suporte funcional, um ponto de partida maleável sobre o qual a música ergue sua arquitetura expressiva:

Na superfície, esse sentido de contínua competição pode parecer estranho: as palavras, afinal, proveem a história básica; a música então adiciona a essa história impacto e aura. Embora não seja de admirar que poetas de ópera e compositores às vezes discutam entre si (por uma razão: o relativo prestígio de suas profissões mudou muito no decorrer dos séculos), eles precisam um do outro e sempre precisaram. No entanto, assim que nos aprofundamos um pouco, a razão pela qual a oposição palavras/música é quase sempre tão tensa e ansiosa torna-se mais clara. Num libreto existem pelo menos dois domínios separados. O primeiro diz respeito ao elemento "narrativa", basicamente o enredo e seus personagens; o segundo envolve a representação da narrativa em forma de texto, em palavras específicas (e quase sempre poéticas). Enquanto o primeiro domínio tende a permanecer estável nas apresentações da ópera, o segundo pode ser muito variável. A poesia operística, o texto do libreto, raras vezes é considerada tão requintada como literatura a ponto de suscitar uma atitude reverente a cada vez que é apresentada. Existe, por exemplo, um contínuo e acalorado debate contemporâneo sobre se devemos ou não ouvir ópera traduzida, ou seja, na língua do público e não na língua original da obra. Aqueles que a querem traduzida estão na verdade alegando que o primeiro dos dois domínios do libreto, o que envolve o enredo e os personagens, é mais importante do que o segundo, constituído de determinadas palavras. Para turvar ainda mais as águas desse debate, no entanto, há mais uma circunstância, que o compositor Salieri aponta com bastante crueldade: a de que palavras postas em música tendem a perder boa parte de sua força semântica, e que essa perda é a mais extrema no caso da ópera (Abbate; Parker, p. 22).

Essa tensão, como se pode afirmar, é histórica não apenas por sua recorrência, mas porque se inscreve nas próprias bases da evolução da ópera como gênero⁷. Desde seus primórdios, o expediente artístico do teatro lírico carrega em si o embate entre palavra e música; entre a necessidade narrativa e o impulso sonoro.

Joseph Kerman em *Opera as Drama*, (2013) observa que a história da ópera pode ser lida como uma busca incessante pelo equilíbrio entre ação e música; um esforço constante para reconciliar o drama e a melodia, o teatro e a partitura. Ao longo dos séculos, essa busca deu origem a convenções dramatúrgicas distintas que, em seu conjunto, moldaram escolas estilísticas e poéticas reconhecíveis no teatro lírico. Da importância conferida ao recitativo e à ária nas obras de Monteverdi e Gluck, passando pela inserção do *ensemble* e das melodias vocais interpoladas no classicismo, até as convulsões expressivas do romantismo e os

⁷ Exemplo paradigmático dessa tensão encontra-se na ópera buffa *Prima la musica e poi le parole*, de Antonio Salieri, com libreto de Giovanni Battista Casti, no qual compositor e libretista, convertidos em personagens, satirizam o próprio processo criativo operístico, fazendo da disputa pela primazia da música sobre as palavras o núcleo cômico da obra.

desdobramentos advindos das inovações de Richard Wagner, a história da ópera configura-se como um movimento pendular entre a supremacia do texto e a da música; movimento esse que, longe de ser resolvido, permanece como uma tensão constitutiva e fecunda no gênero.

Ainda em *Opera as Drama*, (2013), Joseph Kerman aprofunda e sistematiza esse debate ao propor uma inflexão decisiva na maneira de compreender a relação entre texto e música. Para o autor, a música não deve ser entendida como mero adorno ou ilustração do núcleo dramático, mas como o verdadeiro princípio articulador da ação. Kerman é categórico: o compositor, e não o libretista, é o dramaturgo efetivo da ópera.

Essa perspectiva desloca o eixo tradicional da análise, convidando-nos a perceber que o drama operístico não se realiza prioritariamente no enredo ou na palavra, mas na tradução sonora das tensões, afetos e movimentos interiores das personagens.

Assim, a crítica e a interpretação de uma ópera devem considerar, de forma incontornável, a capacidade sensível e estrutural do compositor de musicalizar aquilo que o texto propõe, transformando, assim o discurso literário em uma experiência dramática, em que som e emoção fundem-se em uma mesma linguagem expressiva.

O compositor é o dramaturgo, e são suas capacidades específicas que determinarão a integridade do drama. Do seu ponto de vista, portanto, apenas aqueles elementos do libreto que se ajustam às suas habilidades podem ser plenamente realizados; outros são triunfantemente distorcidos, tornam-se irrelevantes ou o derrotam. Em última instância, o libreto representa a limitação. Mas, sob outra perspectiva, é geralmente verdade que as capacidades do compositor raramente se revelam de antemão, manifestando-se apenas na composição musical do libreto. No princípio, o libreto é a inspiração (KERMAN, 2013, p. 28, tradução nossa).⁸

Ainda nesta linha de pensamento, historicamente, o valor literário do libreto foi avaliado menos por suas qualidades textuais intrínsecas e mais por sua funcionalidade diante da música e de sua capacidade de atender às expectativas do público. Como observa Sabine Lichtenstein em *Music's Obedient Daughter: The Opera Libretto from Source to Score* (2014), o libreto foi frequentemente concebido como um texto de natureza instrumental, cuja legitimidade estética dependia de sua docilidade à composição musical.

O poeta que também escrevia librettos era frequentemente substituído por um compositor profissional que era especializado no campo do teatro lírico e sabia bem

⁸ The composer is the dramatist, and his particular powers will determine the integrity of the drama. From his point of view, then, those elements in the libretto which suit his powers can be realized; other elements are either triumphantly distorted, or do not matter, or defeat him. In the end, the libretto is the limitation. But from another point of view, it is usually true that the composer's powers have hardly been shown beforehand, and come out only in the musical setting of the libretto. In the beginning, the libretto is the inspiration.

o que uma ópera necessitava; não um bom poema dramático, per se, mas um bom libreto (Lichtenstein, p. 6, tradução nossa).⁹

No contexto operístico, retomando as reflexões de Abbate e Parker (2015), as palavras musicadas perdem grande parte de sua força semântica, tornando-se, antes de veículos de sentido, instrumentos sonoros integrados à tessitura musical. Essa transfiguração do verbo em som, que já se manifesta em qualquer composição vocal, atinge na ópera seu ponto mais extremo, dada a primazia da expressividade musical sobre o discurso verbal.

Não se espera, portanto, que o libretista componha um poema dramático autônomo, digno de apreciação literária independente, mas que elabore tão somente um texto funcional, um arcabouço dramatúrgico moldado às convenções formais, às demandas rítmicas e às tendências musicais de sua época. O libreto, nesse sentido, é menos um texto acabado do que um corpo em potencial, destinado à encarnação sonora e cênica.

Por essa razão, o libreto tende a sofrer condensações severas e a privilegiar a concisão, suprimindo digressões e reflexões teóricas típicas do teatro falado. A economia verbal imposta pela música exige clareza e ritmo: o *Otelo* de Shakespeare, com sua densidade poética e psicológica, não poderia ser o mesmo *Otello* de Verdi ou de Rossini. Essa depuração textual não é empobrecimento, mas adaptação à natureza própria da linguagem musical, cuja temporalidade se desenvolve de forma mais dilatada e reiterativa. A palavra, na ópera, precisa ser permeável à música, suficientemente sólida para sustentar o drama, mas também leve o bastante para não obstruir o fluxo sonoro que lhe dá vida.

A supremacia do elemento não-literário constitui, assim, um traço recorrente na história do gênero. A ópera por muito tempo tendeu a privilegiar o virtuosismo vocal e o impacto visual em detrimento da integridade textual. O libreto raramente é tratado como literatura refinada e autônoma; sua função primordial é servir à performance e ao canto. Essa subordinação é evidenciada não apenas no plano estético, mas também no econômico: durante séculos, os maiores salários foram destinados aos grandes cantores (os castrati e as prime donne) e não aos compositores ou libretistas, o que indica onde realmente se concentrava o poder e o prestígio no meio operístico. O canto virtuoso, com seus ornamentos, coloraturas e tessituras extremas, frequentemente ameaça dissolver o significado verbal, fazendo emergir aquilo que Abbate e Parker denominam "personagem da voz": uma figura que transcende o personagem do enredo e adquire existência própria. Dessa forma, personagens como Violetta Valéry, tomada como exemplo pelos autores, em *La Traviata*, exemplificam essa duplicidade:

⁹ The poet who also wrote librettos was often replaced by a professional composer who concentrated on the operatic field and knew well what an opera needed – not, per se, a good dramatic poem but a good libretto.

mesmo moribunda ao final da ópera, ela canta com vigor e esplendor, encarnando uma expressividade que excede a verossimilhança narrativa e transforma o sofrimento em pura música.

Ainda na visão de Abbate e Parker (2015), essa predominância do canto e do espetáculo faz com que a ópera, quando despojada de sua dimensão musical, facilmente se converta em paródia: "Se se põe a música de lado, as tramas estão bem no ponto para a paródia ou o kitsch; e o texto poético é comumente de segunda classe, no melhor dos casos seguindo fórmulas-chavão" (p. 34).

Separado da partitura, o texto revela sua fragilidade estrutural: o que, em cena, se mostra grandioso e comovente, no papel pode soar trivial ou desprovido de força poética. Tal constatação reforça a ideia de que o verdadeiro valor da ópera não reside na qualidade literária do libreto, mas na fusão sensorial e afetiva que a música é capaz de produzir, na experiência estética que emerge da integração entre som, gesto e emoção. A maleabilidade dessa forma artística é tamanha que, ao longo da história, texto e música se mostraram frequentemente intercambiáveis, revelando o caráter fluido da relação entre ambos. Não são raros os casos em que passagens musicais foram reaproveitadas com letras distintas, como na transformação da *Mosè in Egitto* de Rossini em *Moïse et Pharaon*, quando uma cabaleta¹⁰ sobre o tormento da personagem Elcia foi substituída por outra que a soprano celebra sua alegria. Há, ainda, exemplos mais radicais, em que libretos inteiramente novos foram enxertados sobre partituras preexistentes, como na adaptação de *Die Zauberflöte* de Mozart para *Der Kederich*, realizada por Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, em 1834.

Esses casos servem de ilustração à notável plasticidade do gênero operístico, cuja essência não se encontraria fixada em um texto, mas em sua própria capacidade de metamorfosear-se continuamente pela força expressiva da música.

Já na esteira do século XX, essa flexibilidade estrutural levou àquilo que alguns teóricos como Theodor W. Adorno chamaram de crise de representação (*darstellbarkeit*): as convenções e moldes que sustentavam a ópera clássica já não encontravam eco no público contemporâneo. A direção cênica, então, passou a buscar soluções autônomas e experimentais para manter o gênero vivo, frequentemente propondo reinventar o equilíbrio entre texto, música e imagem.

¹⁰*Cabaleta* é a seção conclusiva de uma ária ou dueto, geralmente em andamento mais vivo e caráter mais virtuosístico, na qual se reafirmam ou intensificam as ideias musicais anteriormente apresentadas. Pode desempenhar função estrutural semelhante à da coda, ainda que possua configuração formal própria no repertório operístico do século XIX.

O equilíbrio do agenciamento dramático parece, nesse período, ter passado por um reajuste significativo, inclinando-se um tanto mais em favor da visão do diretor cênico que da do compositor necessariamente.

A encenação da ópera, antes concebida como a ilustração da partitura e da visão do compositor, transforma-se em espaço de criação autônoma: inovações estéticas, tecnológicas e interpretativas passam a integrar a arquitetura do espetáculo, conferindo ao diretor um papel de verdadeiro co autor na construção do sentido cênico e dramático da obra.¹¹ Nas palavras de Fernando Peixoto:

A função do encenador de ópera finalmente começa a adquirir um significado relevante porque implica o estabelecimento de uma estética mas também um responsável código ético e político. Há dezenas de anos o teatro dramático libertou-se de uma série de preconceitos que sacralizavam a dramaturgia tradicional e pretendiam domar a livre emergência da nova criatividade (Peixoto, 1986, p. 20).

Entretanto, de volta ao tema da subserviência histórica do texto à música, Theodor W. Adorno reconheceu no poder da música de transcender o verbo uma forma superior de realização estética. Em *Wozzeck*, de Alban Berg, por exemplo, Adorno identifica uma "concreção musical" total: cada nota está articulada e justificada, a ponto de o drama emergir da própria estrutura sonora, e não da palavra.

O valor artístico, nesse caso, reside na música que não apenas substitui, mas também incorpora o texto. Adorno adverte, todavia, contra leituras que reduzam a obra de arte a sua ideologia, negligenciando suas qualidades técnicas e expressivas; o que, segundo ele, seria "ludibriar o próprio espírito humano".

Há que se destacar que Richard Wagner, por sua vez, ao escrever seus próprios libretos, tentou resolver a tensão entre palavra e música pela via do controle total. Essa independência da figura do poeta profissional lhe permitiu conceber simultaneamente a ação, a ideia e a forma musical, transformando o processo criativo em um gesto unificado: o poema sinfônico wagneriano, a música infinita, o *gesamtkunstwerk*.

Em síntese, de acordo com o arcabouço teórico sobre o tema, o libreto opera como um andaime dramático e rítmico sobre o qual a música constrói sua própria arquitetura

¹¹Como exemplo paradigmático, destaca-se a direção da *Tetralogia do Anel* de Richard Wagner realizada por Patrice Chéreau em 1976, no centenário da estreia do ciclo completo em Bayreuth. Ao transpor o universo mítico de uma antiguidade heroica, imaginada no século XIX, para uma leitura marcada por referências à industrialização e à luta de classes, a encenação deslocou radicalmente os pressupostos tradicionais da recepção wagneriana. A montagem foi inicialmente recebida com forte resistência do público, justamente por ocorrer no contexto comemorativo e no espaço simbólico do festival de Bayreuth.

expressiva. Sua fragilidade literária é compensada pela potência emocional e sensorial que o espetáculo operístico oferece.

A ópera, portanto, comunica-se não por meio da precisão semântica das palavras, mas por sua capacidade de transformar o texto, que por vezes é simples e apenas funcional, em uma experiência estética total, em que som, corpo e imagem se fundem numa dramaturgia que excede os limites da linguagem verbal.

Se o libreto pode ser compreendido como o esqueleto dramático do espetáculo lírico; a estrutura que sustenta o desenvolvimento da ação e orienta a tessitura musical; sua importância, portanto, não deve ser subestimada, mesmo diante da supremacia histórica da apreciação do elemento musical e da expressividade vocal. É no libreto que se delineiam os contornos do conflito, as motivações das personagens e o ritmo do enredo que a partitura virá a expandir e intensificar. Contudo, ao longo do tempo, a direção teatral tem reivindicado seu quinhão de importância no domínio da ópera, afirmando-se como um campo cada vez mais autônomo de criação e interpretação. O equilíbrio da agência dramatúrgica parece, nesse contexto, ter sofrido um deslocamento sensível, como já vimos.

As montagens contemporâneas ao incorporarem novas linguagens visuais, recursos tecnológicos e leituras críticas, reconfiguram o sentido da representação das obras, fazendo com que a ópera deixe de ser apenas a realização de um texto e de uma partitura para tornar-se também uma experiência estética plural, na qual o gesto cênico ocupa, cada vez mais, o centro da cena.

É nesse contexto que se torna especialmente relevante investigar o percurso pelo qual uma obra literária se converte em libreto operístico, levando-se em consideração as escolhas e transformações que marcam a transposição de uma linguagem para outra.

Esse processo, longe de ser uma simples operação de redução narrativa, envolve um trabalho de recriação profunda, em que o texto literário é reinterpretado à luz das exigências da música, da cena e, por que não? da própria temporalidade.

Consideremos que o libretista atua como mediador entre dois regimes expressivos distintos: o verbal e o musical, negociando um espaço entre sentidos, ritmos e atmosferas de modo a permitir que a obra literária se traduza no gesto sonoro e teatral. Sua função ultrapassa, assim, o reducionismo que se poderia atribuir à figura do "poeta por contrato".

Compreender essas dinâmicas é, portanto, compreender também as condições de possibilidade do espetáculo lírico em sua totalidade: o modo como o drama se reconfigura ao ser cantado, o modo como o texto se torna corpo (gesto) e som (melodia).

Ao fim, observar essa passagem entre literatura e ópera como dinâmica criativa é reconhecer que a vitalidade do gênero reside precisamente nessa tensão produtiva entre palavra, música e encenação e que, nas montagens contemporâneas (malgrado o veículo difusor: teatro, cinema, dança, etc) , a encenação, em sua liberdade interpretativa, assume cada vez mais o papel de eixo articulador dessa complexa rede de linguagens.

2.3.2 A passagem do narrativo ao performativo: o libreto como transfiguração do texto

O interesse recai, neste momento, sobre o processo de transformação da obra literária em libreto operístico, procurando compreender as decisões criativas, os cortes, reorganizações e acréscimos que caracterizam essa adaptação bem como as especificidades que fazem desse percurso criativo um elemento decisivo na construção da experiência estética operística: o que do livro funciona para a arquitetura do maquinário teatral?

Levando-se em consideração, a partir do raciocínio desenvolvido previamente, a ópera como um campo de tensões entre texto, música e cena, torna-se manifesto que a força e o potencial expressivos do teatro lírico residem precisamente nessa fricção e não da supremacia definitiva de um desses elementos. Apesar do reiterado favorecimento do elemento musical, há forçosamente um balanceamento dos elementos do maquinário teatral para que a articulação de todos seja recebida e fruída, de fato, como espetáculo operístico.

O libreto, mesmo que teoricamente relegado a uma posição secundária¹², opera, nesta equação, como o elemento mediador entre a estrutura literária e o corpo sensível da performance, servindo à tradução do pensamento narrativo em gesto vocal e ação cênica.¹³

Essa condição híbrida, portanto, faz com que a ópera se sustente num permanente estado de transfiguração, que é, por sua vez, o da natureza da adaptação: o texto deixa de ser uma unidade fechada em si mesma e passa a integrar uma arquitetura dramatúrgica que

¹² Pode-se depreender da leitura de Hutcheon (2011) que o libreto é comumente visto como um suporte funcional, um arcabouço dramático que serve à composição musical e à encenação e não como uma obra literária em si. Essa posição subalterna do texto decorre do fato de que a ópera se comunica primariamente por meio do canto e do espetáculo visual, o que faz com que o valor do libreto dependa mais de sua eficácia cênica e musical do que de suas qualidades poéticas intrínsecas. O resultado é que a fatura textual, por mais engenhosa que seja, acaba sendo medida por sua capacidade de se dissolver na sonoridade e no gesto, e não por sua autonomia literária.

¹³ Otto Maria Carpeaux em *O Livro de Ouro da História da Música* (2001) exemplifica o valor desta tensão ao tomar o exemplo da ópera *Orfeu e Erudice*, de Glück, onde Orfeu, após perder sua amada no reino de Hades, lamenta na ária "J'ai Perdu Mon Euridice", onde o texto que indica a tristeza do ato da personagem, uma vez que, considerando-se a música de Glück, poder-se-ia trocar as tristes palavras de Orfeu por antônimos felizes, já que a estrutura musical pouco revela a dramaticidade da cena.

depende da música para se completar/realizar; ou, na operação contrária, a música necessita de seu lastro verbal para realizar-se tal qual o autor/momento cênico intencionam.

O espetáculo, por sua vez, não elimina a palavra, mas a reencena de modo expandido, amplificando seu sentido através da sonoridade, do corpo e da imagem. Sob esta ótica, pode-se redimensionar a tese de que a ópera se comunicaria primariamente através do canto e do espetáculo visual, exigindo que o valor do libreto seja medido por sua capacidade de servir a esses elementos.

Se tomarmos de préstimo o raciocínio desenvolvido por Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), podemos considerar, portanto, que o libreto na grande economia do espetáculo operístico é o elemento que transforma o modo narrativo (o contar) em modo performativo (o mostrar), considerando as necessidades do palco cênico.

uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinesteticamente. Cada modo adapta diferentes coisas - e de diferentes maneiras [...] Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (Hutcheon, p. 35).

Desse modo, o libreto não deve ser compreendido como um fragmento literário diminuído, mas como a forma singular de uma escrita de natureza altamente performativa, que existe cumprindo a função de sua transposição para o palco. O libreto deve ser considerado e lido tal qual uma partitura verbal, cuja fatura textual foi pensada justamente para dialogar com a temporalidade musical (o estilo da época) e com o potencial expressivo da voz (a capacidade do solista/ personagem e dos coros), sendo, à sua maneira, um elemento com uma *poiesis* única.

O valor de um libreto reside, pode-se dizer, justamente em sua precisão narrativa: nas pausas, nas repetições e nas palavras que o libretista escolhe para sustentar um clímax sonoro ou criar uma inflexão dramática.

Quando a ópera atinge sua plena realização enquanto espetáculo já concebido e pronto a ser apresentado e recebido pelo público, não se trata, portanto, de uma anulação do texto ou de sua simples assimilação ao maquinário teatral, mas de sua metamorfose: a palavra, tirada das páginas do romance, se converteu em som, a poesia em presença, o discurso em espetáculo. As muitas páginas de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, saem de sua narração para a exibição no palcos: Marguerite Gautier, agora Violetta Valéry, vai nos mostrar em *La Traviata* sua agonia amorosa em coloraturas, pianíssimos e demais recursos

musicais através do veículo do soprano, amparado pela partitura de Giuseppe Verdi e o libreto de Francesco Maria Piave.

Na ópera, os elementos se agrupam por uma espécie de afinidade eletiva e essa afinidade não é hierárquica, mas dinâmica: cada elemento encontra o outro num ponto de tensão e de cumplicidade, produzindo uma experiência estética que ultrapassa a soma de suas partes; uma partitura é o registro de algo que pode ser interpretado e encenado, sem as palavras ou a notação musical, sua razão de existir fica comprometida.

É nesse trânsito entre linguagens que a ópera alcança sua singularidade estética, condensando no mesmo instante o efêmero da cena e a permanência simbólica do literário.

Essa dialética entre subordinação e potência redefine a própria ideia de adaptação. O libreto não é uma mera tradução de um texto literário para a música, mas uma operação de reescrita que pressupõe cortes, condensações e invenções estruturais.

Na passagem do narrativo ao performativo, o texto adquire nova materialidade e nova função: torna-se o eixo sobre o qual se articula o drama sonoro. A ópera, portanto, é menos a negação da literatura do que sua expansão para um território sensorial mais vasto. Ao colocar a palavra em movimento (cantada, encenada, dramatizada), o espetáculo operístico revela que o valor literário não se esgota na página, mas ganha novo fôlego na voz que o transforma e no corpo que o encarna¹⁴.

É nesse ponto de fusão, em que o texto cede sem se perder, que a ópera encontra sua verdade estética e sua força duradoura.

A teoria moderna da adaptação¹⁵ e a crítica adorniana¹⁶ oferecem caminhos para repensar essa hierarquia: a adaptação é compreendida como um processo criativo e interpretativo, um "palimpsesto" que revisita obras anteriores não para copiá-las, mas para reinscrevê-las em novas linguagens e contextos. Assim, o valor de uma adaptação operística não se mede pela fidelidade à fonte literária (uma vez que uma obra adaptada, por mais fiel que se proponha à sua fonte primária, é uma outra obra apesar de tudo) mas pela invenção

¹⁴ Podem-se inscrever aqui os romances de Ariosto que, transformados em ópera por Haendel e Vivaldi, ganharam nova vida com a passagem do tempo através do registro de interpretações como as de Marilyn Horne ou, mais recentemente, de Cecilia Bartoli. A questão que fica é: quantas pessoas, de fora do círculo eruditismo, de fato leram o *Orlando Furioso* em cotejo com quantas tiveram contato com o argumento da obra através dos registros audiovisuais no século passado?

¹⁵ Entenda-se aqui como a contribuição de Linda Hutcheon Em *Uma teoria da adaptação*, onde a autora propõe uma reflexão crítica sobre o conceito de adaptação, compreendendo-a como um processo intertextual e dialógico entre diferentes artes e meios audiovisuais.

¹⁶ Adorno argumenta que, em vez de uma literatura submetida à ópera, pode-se alcançar uma concepção musical. A composição, ao articular o drama de forma musicalmente livre e eloquente, consegue ao mesmo tempo preencher e dissolver as expectativas. A crítica deve reconhecer as efetivas qualidades técnicas e expressivas da obra, em vez de condená-la apenas por seu teor ideológico.

estética e pela potência afetiva que emergem do encontro entre palavra, som e imagem, ampliando-se a fatura estética ao acomodar ou deslocar elementos da obra original, sejam eles personagens ou cenas.

Historicamente, a depreciação do libreto advém, em parte, da valorização pós-romântica da criação original e da figura genial por trás. A avaliação da adaptação foi dominada pela "crítica da fidelidade", que implora que o adaptador reproduza o texto original, assumindo que a obra anterior possui autoridade e primazia axiomáticas. É a partir dessa perspectiva que Hutcheon (2013) descreve os adaptadores como narradores que recontam histórias preexistentes, transformando-as por meio de novas linguagens e materialidades:

Todos esses adaptadores [musicais, óperas, balés ou canções] contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de "fontes"; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação (p. 24).

A partir dessa compreensão, é possível pensar a ópera como um caso exemplar de adaptação, em que o texto literário é reconfigurado, produzindo uma experiência estética própria. A ópera, nesse sentido, não anula o texto, ela o transforma, conferindo-lhe uma nova materialidade e um novo modo de significar, em que a linguagem literária cede lugar à linguagem do corpo, da voz e da música.

Há que se considerar, todavia, que o libreto obedece a princípios formais identificáveis, o que, longe de minimizar sua importância, reforça o quanto ele opera em uma chave bem estabelecida. Há um conjunto de convenções que lhes são próprias, determinadas tanto pelas exigências da forma musical quanto pelas condições de produção e recepção do espetáculo lírico. Sua função primordial é condensar a narrativa original, especialmente quando se trata de romances ou peças teatrais, em um enredo de forte clareza e intensidade emocional.

Cantar demanda tempo, e o tempo da ópera é elástico¹⁷: por isso, o libretista deve suprimir digressões, subtramas e personagens secundários da narrativa literária originária, concentrando-se nos momentos de maior tensão e clímax.

¹⁷ A música, em um espetáculo, dilata, suspende ou condensa o tempo dramático conforme suas próprias necessidades expressivas.

A voz onisciente do narrador literário, outro elemento do expediente literário da *nouvelle*, desaparece, sendo substituída pelo confronto direto das vozes em cena: uma passagem das convenções monológicas da ficção (o modo narrativo) às convenções polifônicas do drama (o modo performativo). Nesse processo, as personagens literárias complexas são muitas vezes transmutadas em figuras exemplares, que corporificam paixões dominantes e se tornam matrizes expressivas para a música e a performance vocal.

O libreto, portanto, não busca reproduzir a totalidade do texto original, mas extrair seu núcleo simbólico e emocional, ou seja, o "centro de gravidade" da ação em torno do qual o compositor erige o edifício sonoro.

Essa estrutura condensada precisa ainda se ajustar às exigências da forma musical. O texto é moldado para acolher as seções fixas da partitura: árias, duetos, trios, coros, que impõem ao drama pausas e repetições próprias do discurso musical. Por isso, a progressão narrativa pode vir a ser sacrificada em favor da expressividade sonora, e as palavras, ao serem musicadas, perdem parte de sua força semântica literal para se tornarem veículos de emoção.

A música, não raro, assume o papel de revelar a interioridade das personagens, traduzindo o indizível, o subconsciente e os afetos que escapam à linguagem verbal. O libreto, nesse sentido, prepara o terreno para que a música opere como mediadora das tensões psicológicas e dramáticas, transformando o texto em matéria sonora vibrante, carregada de ritmo e de impacto sensorial.

Além desses fatores estético-estruturais, o libretista deve ainda lidar com alguns condicionantes extramusicais. Censuras políticas ou morais, custos de produção e expectativas do público moldam o resultado final tanto quanto as intenções artísticas do adaptador. A ópera, enquanto arte coletiva e dispendiosa, precisa conciliar ambição estética e viabilidade comercial, daí a recorrência de adaptações de obras já consagradas¹⁸.

A sensibilidade do libretista e do compositor, por sua vez, imprime uma leitura própria ao texto adaptado: a história pode ser homenageada, distorcida ou reinterpretada conforme os valores e convenções do gênero, como se vê na *Carmen* de Bizet, que suaviza o cinismo da narrativa de Prosper Mérimée e introduz Micæla como um contraponto moral à heroína¹⁹.

¹⁸ "A adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro. Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras; no século XIX, os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis - ou seja, já bem-sucedidas financeiramente - a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura." (HUTCHEON, Linda; Uma Teoria da Adaptação, p. 25)

¹⁹ O que impressiona é que a Carmen das óperas está longe de ser a mulher corrompida e desonesta do texto de Mérimée. As três vozes narrativas desaparecem na passagem do modo contar para o mostrar. Nós vemos e ouvimos Carmen, sem a mediação declarada de um homem; ela mesma fala/canta. Mas os próprios libretistas visivelmente sentiram certa necessidade de controlá-la, e assim, criaram Micæla, uma adversária maternalmente aprovada pela afeição de Don José e uma forma de contrastar Carmen com alguém puro e inocente. A cigana da

O libreto de ópera, portanto, é um artefato híbrido, nascido, como já visto, da tensão entre literatura e música; arte e mercado; tradição e invenção. Ele é um texto em perpétua negociação entre o que pode ser dito, o que deve ser cantado e também o que o público está pronto para ouvir.

2.3.3 *Carmen* como paradigma da adaptação operística

Neste momento, pode-se propor, então, *Carmen* como um caso exemplar em que o libreto e a música se fundem de um modo tão orgânico capaz de transcender o próprio suporte da ópera como linguagem artística.

Desde sua origem, a obra nasce de um gesto de transposição: a adaptação da novela de Prosper Mérimée; e já nesse primeiro movimento revela-se o potencial dialógico entre o literário e o drama musical (ópera cômica, na tradução). Georges Bizet e os libretistas Henri Meilhac e Ludovic Halévy não apenas traduzem o enredo para a forma cantada, mas reinterpretam a narrativa a partir da musicalidade: a música torna-se, nesta instância, o mediador do drama, conferindo às personagens e aos espaços simbólicos uma expressividade que o texto isoladamente não comportaria. A "cor local" como pintada por Mérimée em sua novela é aqui pintada na abertura da ópera, em seus interlúdios e na melodia de suas árias mais famosas.

É possível afirmar que a transposição do romance homônimo de Prosper Mérimée para a linguagem operística resultou não apenas na criação de uma nova obra, mas na inauguração de uma estética inteiramente distinta, o verismo²⁰ que transformou a ópera europeia do final do século XIX:

Cativado pelas paixões do verismo, Bizet evocaria todas suas faculdades para a união do que viria a ser *Carmen*, criando, por fim, um melodrama de fôlego e apelo sexual que viria a se tornar o retrato inovador do verdadeiro verismo no palco operístico. O retrato de *Carmen* como crime passionnal violento sinalizou o fim do romantismo oitocentista. O verismo de *Carmen* tornou-se a sentença de morte da glorificação do sentimentalismo romântico e de seus nobres ideais; no verismo, o homem era tão somente uma criatura instintiva (Fisher, 1999, p. 16).

O compositor e seus libretistas converteram, portanto, o texto original, de tom narrativo e observacional, com longas digressões de sabor histórico-etnográfico sobre a então

ópera, entretanto, não é uma ladra, embora seja contrabandista; ela não havia sido casada anteriormente e, acima de tudo, é independente e decidida. Em resumo, ela foi um tanto purificada para o público da *Opéra Comique*, de orientação familiar. (HUTCHEON, Linda; Uma Teoria da Adaptação, p. 209)

²⁰ Ou *verisme*, como designado na obra Opera Classics Library (ano), organizada por Burton D. Fisher

ignota região da Andaluzia, em um drama musical de forte carga sensorial e afetiva, que deu à heroína uma presença arquetípica e imortal. A adaptação não se limitou a traduzir o enredo de Mérimée para outro meio: ela reconfigurou suas estruturas narrativas, psicológicas e simbólicas, instaurando, como vimos, uma nova forma de estética musical, o verismo que rompe com o idealismo romântico e seus libretos operísticos com enredos moralizantes.

O primeiro aspecto que torna *Carmen* uma adaptação exemplar é, como visto, sua inovação estilística e transgressão de gênero. Ao introduzir o *verisme* no palco do Théâtre de l'Opéra-Comique em 1875, um espaço tradicionalmente reservado a obras leves e moralmente convencionais, Bizet desafiou o gosto burguês e abalou as expectativas de seu público, o que resultou na já conhecida recepção mitigada que a ópera obteve às suas primeiras récita.

O retrato cru da violência passional entre Carmen e Don José marca o fim do sentimentalismo romântico e anuncia uma estética voltada à verdade emocional e à experiência visceral, crua. A música de Bizet abandona o ideal nobre e a elevação moral para abraçar a intensidade dos afetos humanos, como o ódio, o desejo, a fatalidade. O compositor, pode-se dizer, assume também o papel de dramaturgo, moldando a psicologia das personagens e o ritmo da ação por meio de texturas orquestrais e vocais: não se trata apenas de música ilustrando um texto ou de um texto servindo de pretexto para a música, mas de uma dramaturgia em que ambos se constituem mutuamente.

O libreto de Meilhac e Halévy, por si só, não teria a força de instaurar o mito de Carmen; é a música de Bizet que o converte em uma experiência sensorial e afetiva, modulando o tempo, o ritmo e a intensidade dos conflitos. A personagem Carmen, por exemplo, não é apenas definida por suas falas ou por suas ações, mas pelo timbre e pelo fraseado da mezzo-soprano, pela alternância entre modos tonais e ritmos dançantes que encarnam sua liberdade e sua ameaça à ordem diegética. Assim, a identidade da personagem é inseparável da sua sonoridade; ela existe tanto no que diz quanto no modo como soa.

Essa audácia (encenar uma tragédia violenta no espaço do bufo ou da ópera-cômica) foi, paradoxalmente, a razão inicial do fracasso e, mais tarde, do triunfo de *Carmen*, que inaugurou uma linhagem de óperas realistas e psicologicamente densas.

Outro fator decisivo é a transformação dramatúrgica do libreto, que demonstra como a adaptação pode operar uma síntese poderosa entre a economia narrativa e a intensidade dramática. Meilhac e Halévy condensaram a estrutura fragmentária e discursiva do conto de Mérimée, eliminando o narrador onisciente e permitindo que a ação se apresentasse diretamente ao espectador, sem mediação interpretativa.

Na adaptação da novela para fins operísticos, a alteração mais drástica envolve a eliminação do narrador – a voz onisciente que nos conduz através da história, interpretando aquilo que nos é permitido ver e ouvir. [...] Em outras palavras, mudamos das convenções do monólogo de ficção para as convenções plurivocais do drama. [...] Na história de Mérimée, a figura de Carmen é sempre mediada: pelas lembranças de José, pelo narrador, pela linguagem de Mérimée (McClary, 2020, p. 36).

Essa supressão da voz masculina que, no texto original, "explicava" Carmen, foi fundamental para que a personagem emergisse como sujeito pleno, com voz própria e autonomia simbólica. A introdução da personagem Micaëla, figura ausente na obra literária, serviu para contrabalançar a amoralidade de Carmen, oferecendo ao público uma referência de pureza e virtude compatível com a sensibilidade burguesa, uma figura de identificação na tensão entre a moralidade burguesa e a amoralidade da alteridade cigana corporificada pela protagonista.

Assim, o libreto não apenas simplificou o enredo, mas reconfigurou seu sistema ético e emocional, produzindo uma dramaturgia mais direta e coerente com os propósitos musicais de Bizet.

A profundidade psicológica alcançada pela música constitui, por sua vez, o terceiro ponto de excelência da adaptação. Enquanto o romance de Mérimée delineia as subjetividades por meio da linguagem e da narração, Bizet traduz essa complexidade em termos sonoros: "seu gênio reside não na criação de novas técnicas, mas em sua habilidade de combinar todas as coisas" (McClary 2020, p. 75).

A música de Bizet passa a exercer a função de um subconsciente dramatúrgico: aquilo que não pode ser dito ou lido é cantado. O timbre, a tessitura e as inflexões rítmicas funcionam como índices do desejo, da rebeldia e da alteridade de Carmen, evocando o "exótico" por meio de escalas "ciganas", modos harmônicos não convencionais e uma mistura deliberada de estilos, transitando por códigos supostamente orientais aos mais canônicos.

Carmen gira dramaticamente em torno dos encontros entre esses discursos: entre a arte elevada e a "degradada" música de entretenimento dos cabarês, entre o sentimentalismo da ópera cômica e o "realismo" da literatura contemporânea, entre o "oriental" e o europeu, entre a lucidez francesa e o excesso wagneriano (McClary 2020, p. 90).

Essa multiplicidade musical espelha a impossibilidade de fixar a personagem em um único registro cultural, social ou moral. Além disso, o uso de motivos recorrentes, especialmente aquele associado ao destino ou à morte, cria uma estrutura circular que intensifica a sensação de fatalidade, reforçando a ideia de que a trajetória de Carmen é tanto

inevitável quanto autoinfligida. (A personagem morre por ser marginal ou torna-se marginal ao flertar deliberadamente com as instâncias da morte? É uma questão, entre tantas, que a ópera demanda à cultura.)

Por fim, o quarto aspecto que confere à adaptação seu caráter exemplar é a criação de um mito e sua relevância duradoura. Bizet e seus libretistas não apenas adaptaram uma narrativa, mas geraram uma figura simbólica que transcende a obra original. Carmen tornou-se um arquétipo moderno: a *femme fatale* por excelência, mas também um ícone de liberdade, autodeterminação e marginalidade. Sua recusa em se submeter a qualquer autoridade, seja amorosa, social ou moral, transformou-a em emblema de resistência e em símbolo de uma subjetividade feminina insurgente.

Carmen pode ser vista como a campeã moderna do erotismo livre. Freud postulou que quando o erótico é sublimado, a civilização não consegue se desenvolver. Neste contexto, a civilização deve periodicamente retornar às suas raízes eróticas, rebelar-se, reclamar e recapturar essas raízes. No sentido psicanalítico moderno, *Carmen* é um símbolo para todos os povos civilizados do triunfo do espírito erótico liberto: o erotismo puro que existia antes do raiar da civilização (Fisher, 1999, p. 23)²¹.

A obra ultrapassa, dessa maneira, o domínio da ópera e se torna um arquétipo narrativo e estético, uma espécie de matriz transmedial. O gesto de adaptação que a gerou (da literatura para a ópera) parece conter em si o germe de novas transposições. É por isso que a obra se reinventa incessantemente em outros suportes: no cinema, na dança, no teatro falado, nas performances contemporâneas.

Cada uma dessas reinterpretações mobiliza a tensão central que define *Carmen*: a articulação entre o texto e a música; entre a palavra e o corpo sonoro. A força mítica da ópera reside justamente em sua capacidade de se reinventar: de *Carmen Jones* (1943) às versões cinematográficas de Francesco Rosi e Carlos Saura nos anos 1980, a personagem continua a ser reencenada sob novas perspectivas culturais, raciais e políticas.

Assim, a *Carmen* de Bizet não apenas adaptou o romance de Mérimée; ela lhe conferiu uma pervivência na cultura e no imaginário populares, instaurando um modelo de adaptação em que a transposição de uma linguagem para outra se transforma num gesto criativo autônomo, capaz de gerar um mito universal.

²¹ Carmen can be seen as the modern champion of liberated eroticism. Freud postulated that when the erotic is sublimated, civilization cannot develop. In that context, civilization must periodically reach back to its erotic roots, rebel, regain, and recapture those roots. In that modern psychological sense, Carmen is a symbol to all civilized people of the triumph of the liberated spirit of eroticism: the pure eroticism that existed before the rise of civilization.

Quando Francesco Rosi transpõe a ópera para o cinema em 1984, por exemplo, ele não apenas reconta a história, mas transforma a própria natureza da relação entre som e imagem: o canto lírico, originalmente destinado ao espaço teatral, passa a habitar um espaço fílmico realista, em que o naturalismo visual convive com a artificialidade da voz operística.

Já nas encenações contemporâneas, como a de Zubin Mehta no Royal Opera House, a música de Bizet é reinterpretada por meio de leituras cênicas que enfatizam a corporalidade e o gesto, explorando o potencial teatral da partitura. Em todas essas versões, permanece a ideia de que *Carmen* é menos uma narrativa fechada do que uma estrutura aberta, capaz de se remodelar sem perder sua essência.

Carmen representa, então, mais do que um ponto culminante da ópera-cômica: ela constitui um paradigma da ópera como arte de fronteira, um espaço no qual as linguagens podem vir a se contaminar e se expandir. Sua longevidade e sua constante revisitação por artistas de diferentes áreas derivam e atestam precisamente dessa fusão inaugural entre literatura e música, que gera uma obra em perpétuo movimento, sempre atual, sempre re-interpretável.

Pensar *Carmen* hoje é, a partir do que a obra representa, pensar também nas possibilidades de diálogo entre as artes, nas formas de tradução intersemiótica que reatualizam um mesmo núcleo dramático em suportes diversos, e na capacidade da ópera de permanecer viva justamente por não se fixar em uma única linguagem, mas por nascer do entremeio.

Em uma nota reiterativa, *Carmen* constitui um exemplo paradigmático de como a adaptação operística pode transcender sua fonte literária e instaurar uma nova poética dramática. A ópera de Bizet demonstra que o libreto, longe de ser um simples intermediário entre texto e partitura, funciona como um esqueleto dinâmico que estrutura a teatralidade da música e a materializa no corpo cênico. O processo de transposição do romance de Mérimée para o palco não resultou em mera redução narrativa, mas em algo como uma metamorfose estética, na qual o drama interior se tornou som, gesto e ritmo. A música, assumindo a função de discurso emocional e inconsciente, ampliou o alcance simbólico da história, transformando uma intriga de crime e paixão em uma meditação sobre o desejo, a liberdade e a morte; um ser capaz de se imiscuir ao discurso e pensamento de sociedades através de quase dois séculos. Em síntese, *Carmen* permanece um modelo de equilíbrio entre as possibilidades da fidelidade e da invenção: ao mesmo tempo em que preserva o núcleo dramático do texto de Mérimée, inaugura uma linguagem própria, em que as inovações

cênicas e musicais afirmam sua autonomia criadora e asseguram sua permanência no imaginário cultural moderno.

2.4 Uma reflexão sobre a recepção da ópera (da tradição das primas donnas ao modo como Carmen se torna a epítome da *femme fatale* no século XX)

Se, nas seções anteriores, a passagem de Mérimée a Bizet foi lida como uma comutação de linguagem e de dispositivos estéticos, torna-se agora necessário deslocar o foco para aquilo que garante a *sobrevida histórica* dessa comutação: a recepção. Em ópera, a obra não circula apenas como texto e partitura, mas como um conjunto de práticas interpretativas e regimes de visibilidade que se atualizam a cada época pela cena, pelas cantoras que encarnam o papel, pela crítica e, progressivamente, pelas tecnologias de registro e reprodução.

Nesse sentido, refletir sobre *Carmen* implica acompanhar como a personagem da obra se consolida por meio de uma genealogia de intérpretes (da criadora Célestine Galli-Marié às reconfigurações do século XX), ao mesmo tempo em que se cristaliza e é periodicamente contestada enquanto figura arquetípica da *femme fatale*. A seção a seguir se propõe, assim, a pensar a recepção como instância produtora de sentido: não um comentário posterior à obra, mas um campo no qual Carmen é continuamente feita e refeita.

2.4.1 Performance e mito em permanente reinscrição

A adaptação de *Carmen* da novela de Prosper Mérimée (1845) para o palco operístico de Georges Bizet (1875) não constitui, como visto, tão somente uma mudança de linguagem, mas também uma verdadeira operação de comutação estética. Trata-se de um deslocamento que ultrapassa a simples transposição narrativa: o literário e o musical se reorganizam profundamente, cada qual ativando seus próprios regimes de significação, para produzir não apenas uma obra nova, mas uma mística própria, um campo de afetos e representações que só pode emergir quando texto, som e corpo se articulam no espaço cênico.

Dentro da lógica da adaptação de *Carmen*, para além da dialética e dos embates pelo centro criativo da obra entre o compositor, os libretistas e, posteriormente, os diretores cênicos, torna-se imprescindível, ademais, levar em conta a força qualitativa da interpretação, esse momento que a partitura em papel encontra um corpo-aparato e se torna uma obra-entidade com uma força vital que lhe é própria.

Resumidamente, se a narrativa de Mérimée fornece o ponto de partida, é na cena lírica, todavia, que *Carmen* encontra a glória de sua corrida adaptativa; é ali, nas pranchas do palco, que a personagem emerge em sua forma mais preeminente e duradoura, precisamente porque o espetáculo operístico, diferentemente das letras estáticas da novela ou do libreto, depende da presença viva de intérpretes capazes de corporificar, atualizar e transformar continuamente a energia simbólica da personagem ao confrontá-la com os valores, tensões, técnicas e imaginários de suas próprias épocas.

Pode-se explicar essa vitalidade contínua que permite a *Carmen* manter-se atual há quase dois séculos se partirmos do entendimento de que a ópera é uma arte de dupla inscrição: ela é ao mesmo tempo obra (texto, partitura e material) e acontecimento (o espetáculo, o momento aurático, para evocar aqui a chave de compreensão benjaminiana), não se confinando a uma ou outra instância.

A partitura de Bizet, por mais genial que seja, não esgota o fenômeno operístico; é apenas uma parte de uma grande equação. A recepção depende da performance, e a performance por si mesma depende do elemento humano: o corpo que nela se inscreve.

Assim, a cada nova montagem, a cada nova interpretação, a obra renasce sob coordenadas históricas e afetivas distintas. Não se pode ignorar, portanto, o papel das intérpretes na assimilação, transformação e expansão da obra ao longo das gerações; papel que se torna particularmente evidente no caso de uma personagem como Carmen, de notável força simbólica e plasticidade dramatúrgica.

Hervé Lacombe em *The Keys To French Opera In The Nineteenth Century* (2001), resume esta dinâmica ao afirmar que o sentido de uma obra operística não é fixo nem permanece limitado ao contexto em que surgiu; ao contrário, ele se transforma continuamente ao longo do tempo, a partir do encontro entre o texto que a fundamenta, os artistas que a fazem viver e o público que a recebe, todos inseridos em molduras históricas, políticas, morais, sociais e culturais em constante mudança.

Portanto, cada indivíduo projeta na obra sua própria perspectiva: aquilo que imagina, sabe, sente ou acredita; e a interpreta de acordo com sua posição e seu repertório.

Nesse sentido, ainda de acordo com o raciocínio de Lacombe (2001), uma figura como Carmen, uma cigana cuja história se passa na Andaluzia, concebida por um escritor francês sob forte influência do orientalismo europeu e transformada em fenômeno global por meio da ópera, encarna exemplarmente esse movimento. Sua difusão planetária, somada ao imenso fascínio que exerce, intensifica processos marcados de transferência cultural, apropriação, exotização, identificação e reinterpretação.

A ópera *Carmen* é, assim, simultaneamente local e universal, datada e eterna; o seu núcleo narrativo permanece reconhecível, mas suas interpretações, bem como significações, multiplicam-se com o tempo.

A transposição para o teatro musical, portanto, não apenas reorganizou a matéria narrativa, como vimos: ela inaugurou um processo de recriação permanente. Cada cantora que assume o papel de Carmen se torna, necessariamente, uma coautora do mito da cigana *femme fatale* andaluza. A interpretação vocal (que articula tessitura, timbre, acentos, fraseado, intenção) e a atuação física (que envolve gestos, presença, olhar, corporeidade) não são meramente elementos acessórios da direção interpretativa, mas elementos fortemente constitutivos da obra. Não existindo sem intérpretes, e é por meio delas e de seus aportes que a ópera *Carmen* ganha forma e densidade.

Ainda de acordo com Lacombe (2001), *Carmen* constitui uma multiplicidade de versões, mas todas remetem a um mesmo núcleo ficcional, composto por uma personagem fortemente marcada e por uma fábula estável; e é precisamente isso que caracteriza um mito. Cada época atualiza essa figura, e cada indivíduo tende a reinventá-la, projetando sua história e seus traços dentro de seu próprio universo familiar. É nesse desdobramento infinito que se encontra a força da personagem: Carmen é sempre ela mesma, e ao mesmo tempo nunca é igual.

Desta forma, se pensarmos na história da recepção da ópera, marcada tanto pelo escândalo inicial quanto pela posterior consagração, pode-se confirmar que a perenidade de *Carmen* no imaginário coletivo não deriva apenas da beleza melódica da partitura de Bizet ou do trabalho sensível de adaptação da novela para o libreto de Halévy e Meilhac; mas sobretudo da força performativa das artistas ao longo de gerações.

A ópera, neste sentido, não fixa *Carmen*: ela a expande. E é justamente no espaço de cruzamento entre adaptação e performance, entre texto e corpo, entre obra e recepção, que se pode compreender como *Carmen* sobrevive, se transforma e continua a fascinar. Trata-se de um caso exemplar de como o teatro lírico consegue fabricar mitos modernos ou, mais precisamente, de como pode adaptar e perpetuar mitos através da repetição criativa.

Ainda olhando em retrospecto, a criação do papel por Célestine Galli-Marié, no século XIX, foi decisiva para estabelecer os contornos iniciais do que viria a ser a personagem Carmen no imaginário coletivo. A cantora, possuidora de um forte temperamento cênico, não apenas sugeriu a substituição da ária de entrada original pela célebre *Habanera* que se tornaria o eixo identitário da personagem como também escandalizou a audiência burguesa do Théâtre de l'Opéra-Comique com sua interpretação considerada provocante e "imoral".

Figura 3 – Célestine Galli-Marié, fotografada pelo Atelier Nadar, em 1850



Fonte: Wikimedia Commons.

O gesto de balançar o corpo, o timbre quente e o jogo teatral debochado pareciam confirmar, aos olhos dos contemporâneos de Galli-Marié, a verdade inconveniente da ficção: Carmen não era apenas uma cigana sedutora, mas uma mulher que recusava abertamente as normas morais da época. A retomada vitoriosa da ópera em 1883, sob sua supervisão, consolidou definitivamente *Carmen* como fenômeno cultural. Galli-Marié não foi, portanto, meramente a intérprete de estreia de uma obra futuramente consagrada (o que por si só já é um feito extraordinário), mas uma colaboradora inegável de seu processo constitutivo. Foi Galli-Marié que, pode-se afirmar, forneceu o primeiro cabedal interpretativo da personagem, angariando a alcunha de agente da imoralidade, como conta Lacombe em *La Habanera de Carmen: La naissance d'un Tube* (2014):

[...] a ala conservadora do público, parte da imprensa e alguns inimigos de Bizet manifestaram seu descontentamento denunciando, às vezes de maneira violenta, a imoralidade da peça ou o suposto wagnerismo da partitura. Por outro lado, outras vozes celebraram o êxito do conjunto e reconheceram a impressionante habilidade do compositor e dos libretistas. A criadora de Carmen, Célestine Galli-Marié, também foi alvo de apreciações divergentes e aparece em algumas críticas tão visada

quanto a música e o drama, tornando-se, para certos críticos, a própria agente da imoralidade (p. 43, tradução nossa).²²

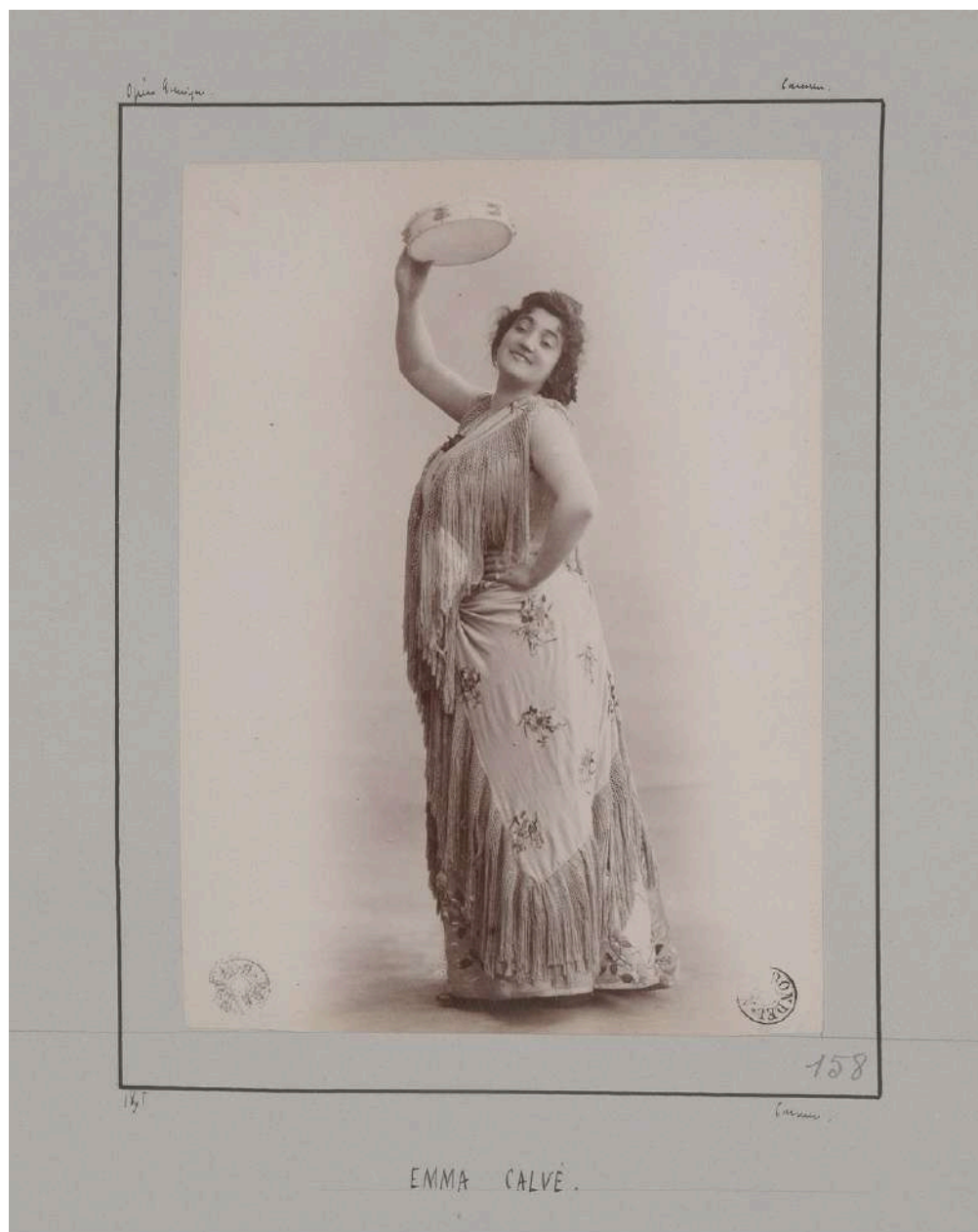
Pouco depois, Emma Calvé renovaria o impacto da obra e a mística da personagem com uma interpretação radicalmente realista, fruto de estudos e viagens à Espanha e a comunidades ciganas. Tornou-se célebre sua dedicação quase etnográfica ao papel,²³ em um momento em que o realismo teatral estava em ascensão.²⁴ Ao vê-la em 1894, o dramaturgo irlandês George Bernard Shaw afirmou que Calvé havia despedido Carmen "do último farrapo de romance", evidenciando a força transformadora de sua atuação. Sua Habanera, imortalizada em gravação preservada no *Opéra Garnier*, atesta a dimensão quase mítica que o papel adquirira: Carmen já não era apenas uma personagem; era um espelho no qual intérpretes, plateias e épocas reconheciam suas obsessões e fantasias. Este salto dimensional que Calvé confere à personagem logrou-lhe o título, à época, de a verdadeira Carmen, sob a benção de sua predecessora, Galli-Marié.

²² *la frange conservatrice du public, une partie de la presse et quelques ennemis de Bizet manifestent leur mécontentement en dénonçant, parfois violemment, l'immoralité de la pièce ou le wagnérisme [sic] de la partition, mais d'autres plumes célèbrent la réussite de l'ensemble et reconnaissent l'incroyable métier du musicien et des librettistes. La créatrice de Carmen, Célestine Galli-Marié, est elle aussi l'objet d'appréciations contrastées et se trouve dans quelques chroniques tout autant visée que la musique et le drame, devenant même, pour certains critiques, l'agent de l'immoralité à elle seule.*

²³ Emma Calvé registrou textualmente impressões de suas viagens à Espanha, onde nota-se seu interesse metodológico nos costumes e como eles deveriam ser incorporados à sua performance.

²⁴ o *fin-de-siècle* francês

Figura 4 – Emma Calvé no papel de Carmen, em 1865



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Bibliothèque nationale de France (Gallica).

2.4.2 O mito amplificado: *Carmen* entre palco, disco e tela no novo século

No século XX, todavia, a personagem encontrou-se às voltas com o destino de quase todas as figuras icônicas de décadas anteriores: tornou-se um estereótipo. A *Carmen* operística cristalizou-se na imagem da *femme fatale*: livre, ardilosa, perigosa; ao mesmo tempo desejada e condenada. A figura da mulher sensual e incontrolável, associada ao mito da cigana exótica, encontrou terreno fértil no imaginário ocidental. As intérpretes passaram,

então, a enfrentar o desafio de renovar a personagem evitando os trejeitos vulgares e maneirismos fixados pela tradição.

O século XX inaugurou, deste modo, um impasse interpretativo a partir da problemática e da necessidade de devolver complexidade a uma figura já tão codificada.²⁵

Lacombe (2014) destaca ainda alguns exemplos notórios como o da mezzo-soprano espanhola Teresa Berganza, uma das mais preeminentes intérpretes de Carmen do século XX que contribuiu à renovação da escola interpretativa da personagem com sua recusa da interpretação caricatural da *Carmencita* lasciva, buscando na partitura uma verdade mais austera e uma "Espanha autêntica". Sua Carmen é, como o autor define, controlada, inteligente, estrategista: uma mulher que domina o próprio destino e usa a sedução como linguagem social e não como essência animalizada. Uma orientação acompanhada pela francesa Béatrice Uria-Monzon, que também privilegiou uma Carmen enigmática, grave, distante do erotismo óbvio: sua personagem não seduz; ela existe com intensidade. A intérprete Régine Crespin descreveu, em dada ocasião, como os clichês visuais e vocais herdados impediam a percepção da "verdadeira" Carmen, uma figura trágica, lúcida, consciente da fatalidade que a cerca.

Maria Callas, possivelmente o exemplo mais estrelado e influente, também demonstrou como uma intérprete pode atualizar e refundar um arquétipo. Sua leitura afastava-se da *femme fatale* estereotipada e revelava uma Carmen descrita pelo biógrafo John Adoin como "criatura brilhante, desafiadora e saudável", cuja sedução não era um presságio trágico, mas a manifestação de uma vaidade ferida e de uma irredutível força vital.

O aporte de Maria Callas à tradição interpretativa de *Carmen* e de outras obras é particularmente interessante pois, como poucas artistas do século XX, ao perscrutar cada nota da partitura e convertê-la em minúcias psicológicas e estéticas (um ataque vocal mais incisivo aqui, um legato mais insinuante ali) ela reconfigurava a personagem a partir de dentro,

²⁵ À luz da leitura de Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), *Carmen* tornou-se um desafio permanente para intérpretes e adaptadores porque a própria concepção musical e dramática da personagem já nasce marcada por tensões que a excedem. A autora destaca que, diferentemente da novela de Mérimée, a heroína de Bizet não apenas fala, mas canta e é justamente no modo como vocaliza sua identidade que reside sua força e sua ambiguidade. Musicalmente talentosa e imprevisível, Carmen afirma-se como "outra" por meio de uma expressão vocal atravessada por marcadores de gênero, raça e classe: a cromaticidade sensual associada à sexualidade, elementos orientalizados que remetem à sua alteridade racial e as referências às músicas populares de cabaré ligadas às classes baixas. É essa figura operística, construída na interseção entre desejo, exotização e marginalidade, que se cristaliza como estereótipo e, simultaneamente, como obstáculo para quem tenta representá-la. Hutcheon observa também que a crítica se polariza entre vê-la como *femme fatale* ou como mulher livre. A permanência desse duplo registro, essa zona fronteira entre emancipação e periculosidade, configura *Carmen* como um território instável, cuja multiplicidade continua a desafiar qualquer tentativa de encená-la ou adaptá-la sem confrontar suas camadas contraditórias.

produzindo uma nova camada de sentido que influenciou cantores, regentes e estudiosos em repertórios que vão do *bel canto* ao *verismo*.

Pode-se dizer que Callas compreendeu que a verdade dramática não está apenas no gesto teatral, mas também na palavra musical e, dessa forma, sua atuação, no grande conjunto de intérpretes, exemplifica como o mito de *Carmen* não permanece estático: ele se renova sempre que um intérprete o encarna de forma singular, reinscrevendo-o no presente.

Na esteira do século XX, vê-se, portanto, que os esforços das intérpretes contribuíram para afastar a personagem Carmen da caricatura da sedutora perigosa, enfatizando ora sua autonomia, ora seu mistério, ora sua trágica lucidez. Esse movimento não se deu apenas no plano dramatúrgico, mas também no plano político: a evolução das discussões sobre tópicos como gênero, liberdade sexual, alteridade, colonialismo e poder afetou diretamente a maneira como *Carmen* passou a ser lida e encenada.

Em um mundo em que a *femme fatale* pode ser vista tanto como libertária quanto como produto do olhar objetificante masculino, as encenações passaram a explorar as ambiguidades, contradições e tensões internas da personagem, transformando-a em espaço de disputa simbólica.

O legado dessa linhagem de atrizes-cantoras mostra que a sobrevivência de Carmen não é resultado de uma repetição mecânica, mas de uma sucessão de reinterpretações que ampliam, torcem ou refinam o mito original. A personagem vive do confronto entre sujeito e objeto: é livre em suas escolhas, mas constantemente lida como projeção do desejo masculino. Cada grande intérprete reequilibra essa tensão segundo as ideologias, sensibilidades e estéticas de seu tempo. A Carmen de hoje não é a de Bizet, nem de Mérimée, nem de Galli-Marié: ela é a soma e o conflito de todas elas.

Assim, a perpetuação de Carmen emerge da capacidade de cada artista de destacar novas facetas do mesmo núcleo ficcional, revelando ora o brilho escandaloso da sensualidade interdita, ora a opacidade trágica do preço que a personagem paga por sua liberdade. O núcleo duro da personagem permanece, todavia, o mesmo, preservado nas notações musicais da partitura e na letra do libreto; mas cada artista escolhe um novo corte e revela, através de sua sensibilidade e corporeidade, uma faceta inédita. É por essa dinâmica de reinvenção contínua e não pela fixidez que *Carmen* se tornou uma das figuras arquetípicas mais duradouras do imaginário e da cultura ocidentais.

Há ainda que se incluir nesta equação o peso do papel desempenhado pelos registros audiovisuais, em especial as primeiras tentativas fonográficas. Curiosamente, apenas dois

anos após a estreia de *Carmen*, Thomas Edison brinda o mundo com o seu fonógrafo de cilindro, que evolui tecnicamente para o de disco logo no começo do século XX.

A mística de *Carmen* não escaparia do anseio documental dos fonógrafos e seu primeiro registro, ainda que incompleto e cantado em alemão, data de 1908, o que atesta do vislumbre que a nova tecnologia veio oferecer de se registrar e reproduzir a música de Bizet. *Carmen* é, cabe ressaltar, uma das obras do repertório operístico com o maior número de registros (auditivos e visuais) desde que os discos de cera possibilitaram imortalizar sons. O fonógrafo, assim, dá a largada na perpetuação da personagem no imaginário coletivo e da sedimentação de sua música na cultura, tornando peças como a "*habanera*", a canção do toreador e outros excertos da ópera melodias facilmente identificáveis e reproduzíveis.

Hoje, é possível vislumbrar na fantasmagoria das antigas gravações, com sua *tekhné* ainda rudimentar, como as mais ilustres intérpretes de *Carmen* possivelmente soaram ao público do século XIX: há registros de nomes como Adelina Patti, Jeanne Marie de l'Isle e a célebre Emma Calvé que datam de mais de cem anos atrás. Testemunhos não somente de escolas de canto lírico e modulações interpretativas, mas do fascínio do mito.

Com o refinamento das técnicas de gravação e da qualidade sonora dos discos produzidos, bem como as transmissões radiofônicas estadunidenses de récitas completas da ópera no *Metropolitan Opera*, principalmente a partir da segunda metade do século XX; verifica-se não somente a evolução da indústria sonora, mas também do jogo de virtuosos: a celebração de novos intérpretes alçados ao estrelato (retornamos ao caso de Maria Callas) bem como as diferentes marcas que cada diretor musical e intérprete imprimem ao produto final.

As múltiplas possibilidades de reprodutibilidade oferecidas pelos vastos registros sonoros contribuíram também à formação de plateias e à popularização do gênero, bem como ao surgimento de modalidade especializada de crítica para a fértil indústria fonográfica.

A profusão de registros de *Carmen* permitem que o público, os intérpretes e os estudiosos (seja os da crítica ou os do campo da musicologia) comparem as abordagens vocais e dramáticas ao longo de décadas, em uma linha evolutiva que, não raro, tende a se distanciar da concepção de espetáculo que originalmente moldou a obra.

A circulação fonográfica reforçou a percepção da ópera como um drama musical coerente per se, concentrando-se na voz e na música e possibilitando que a personagem fosse continuamente reinterpretada em diferentes países e contextos. Ao privilegiar o som, o disco, em especial, permitiu que a excelência vocal e a construção dramática ganhassem centralidade. Assim, a discografia documenta a passagem do papel por grandes cantoras que

moldaram o mito de Carmen no século XX; cantoras do calibre lendário de Rosa Ponselle (1930), Victoria de los Angeles (1958–59), Marilyn Horne (1972), Régine Crespin (1974), Teresa Berganza (1977) Agnes Baltsa (1980, 1982), entre outras.

O caso de Ponselle é particularmente notável, pois embora alguns críticos questionassem sua performance cênica à época, suas gravações da *habanera* e da *seguidilla* a apresentam como uma intérprete "cintilante e vivaz", nas palavras de Roger Englander (1994, p. 73), contestando os julgamentos negativos baseados em sua presença física que tanto minaram suas apresentações no *Metropolitan Opera*. O registro visual se tornou, ele próprio, um testemunho que contradiz opiniões.

A duplicidade da crítica interpretativa vivenciada por Rosa Ponselle é bastante interessante pois remonta ao fato de que Maria Callas, que declaradamente tinha Ponselle como figura de inspiração, nunca chegou a interpretar Carmen no palco do teatro lírico, deixando apenas o registro sonoro de sua interpretação da obra completa e alguns excertos audiovisuais cantados em concertos, o que não a impediu, de forma alguma, de ser amplamente celebrada como uma das grandes intérpretes de Carmen.

Partindo-se destas curiosas ambiguidades, nota-se como o registro fonográfico pôde consagrar interpretações que vieram a influenciar o mito da ópera para além da encenação, deslocando o eixo da recepção para nuances que o espetáculo nem sempre evidencia. O registro sonoro, principalmente nos estúdios, permite o retorno a uma passagem, a lapidação da qualidade do áudio, a revisão criteriosa das escolhas criativas; já o palco é o terreno da imprevisibilidade: malgrado todos os ensaios, os intérpretes sempre podem quebrar uma nota, errar uma frase ou algo que o valha, mas a vida momentânea do espetáculo deve continuar em que pesem os revezes da sorte. Esta diferença é o que distancia, em algumas instâncias, o crítico teatral do crítico musical ou fonográfico; bem como o que estabelece as múltiplas possibilidades e desdobramentos da recepção da obra.

Para além das particularidades da recepção, o extenso registro discográfico é bastante revelador de um dos aspectos cruciais que contribuem à plasticidade e renovação da mítica da personagem que é justamente sua maleabilidade: a tessitura exigida para a protagonista situa-se na fronteira entre o soprano dramático de voz mais pesada e o mezzo soprano; o que possibilitou que uma vasta gama de cantoras de timbres diferentes se aventurasse pelo papel (desde mezzos com vozes mais leves à sopranos com graves mais encorpados).

Carmen afirma-se, desta forma, como um papel que exige menos uma tessitura estrita e mais uma "cor" vocal específica, capaz de sustentar a complexidade dramática que o mito

demanda. Várias cantoras puderam encarnar suas versões da personagem pois o papel não tem uma prescrição rígida como, por exemplo, os imaginados por Wagner ou Puccini.

Todavia, apesar da massiva contribuição do registro fonográfico e até mesmo das gravações em vídeo, é no cinema que, segundo McClary (1992), a ópera *Carmen* encontrará sua principal porta de entrada ao imaginário popular.

Em sua fase mais embrionária, quando o cinema ainda buscava "vampirizar" outras artes para se confirmar enquanto nova linguagem artística, adaptações da ópera chefiadas por nomes como os de Pathé e Cecil B. de Mille surgem. Esse encontro ainda incipiente, mas profundamente fértil, constitui um instante precioso para a trajetória da ópera, ao abrir-lhe um campo de vida imagética que ampliaria de modo irreversível seu futuro.

Em um momento desta trajetória, Theodor Adorno, ao tratar da ópera e do declínio de seu caráter aurático, afirma que o estímulo às massas que esta exercia no século XIX será transferido para o cinema, suplantando materialmente a ópera em uma competição improdutiva com a indústria cinematográfica:

[...] a ópera já não seria recebida tal como ela é ou era, mas como algo inteiramente diferente [...] ela constrói seu abrigo nos escombros do século XIX. A força que os seres humanos associam à ópera é a lembrança de algo que já não podem lembrar-se [...] O consumo de ópera converte-se, em grande medida, em uma espécie de reconhecimento, análogo ao hit de sucesso (Adorno, 2011, p. 180).

A observação de Adorno, apesar de sua carga excepcionalmente fatalista, faz-se pertinente no que concerne à compreensão desta nova modalidade de relação do público com a encenação do espetáculo lírico: se por um lado Adorno salienta a mediação da fantasmagoria do registro na relação do público com a ópera, esta mesma conjuntura abre brechas para a observação das modificações da experiência e da fruição da ópera, sobretudo no momento da fissura da contemporaneidade onde vemos a transmutação e a associação do espetáculo a novas linguagens artísticas: seja em filmes de refinado grau artístico (como os de Francesco Rosi ou de Carlos Saura; produções do *star system* hollywoodiano com Rita Hayworth ou mesmo em coreografias de patinação no gelo ou episódios dos simpsons.)

Multiplicam-se as adaptações de maneira proporcional à quantidade de novos suportes midiáticos que entram em cena. Na fragmentação contemporânea, a liberdade criativa joga com outros *players*, como o interesse financeiro, os avanços tecnológicos e os grandes estúdios. Esta é uma discussão de vasto horizonte, que não se pretende esgotar aqui.

2.4.3 O mito em movimento: mediação, performance e metamorfoses

O que se pode reunir de tudo isto é o quanto a comutação estética que levou *Carmen* da narrativa de Mérimée ao palco de Bizet veio a inaugurar um novo campo simbólico, uma dimensão que só pode existir na articulação viva entre texto, música e corpo. Neste mesmo itinerário, à medida que os registros sonoros e audiovisuais se desenvolveram, essa vitalidade deixou de se restringir ao instante cênico e passou a prolongar-se através das tecnologias que conservaram e multiplicaram as leituras da personagem. O teatro não mais seria o único espaço de fruição da obra.

Desde os primeiros fonógrafos até as gravações radiofônicas, discográficas e cinematográficas, cada suporte acrescentou novas camadas de rigor estético à obra, permitindo que diferentes vozes, estilos e sensibilidades se sedimentassem no imaginário coletivo. Pode-se afirmar, então, que, enquanto a discografia privilegia a excelência vocal, permitindo que a performance seja avaliada sobretudo pela técnica, pela emissão e pela expressividade da voz, o registro audiovisual desloca o foco para a totalidade da cena, articulando música, gesto, espaço, corpo, texto e imagem.

Já a passagem para o cinema radicaliza esse movimento: a interioridade das personagens já não pode permanecer sugerida apenas pelo canto ou pela narrativa, mas deve ser continuamente exteriorizada por meio de ações, olhares, microgestos e detalhes de presença, elementos que a câmera capta e amplifica. Como assinala Hutcheon (2011):

Invertendo essa relação de adaptação entre o filme e o musical de teatro, há, como visto, aquela estranha forma mista que muitos consideram um tipo de adaptação, o filme de ópera ou “ópera de tela” (CITRON, 2000), no qual as convenções naturalistas do cinema são utilizadas para traduzir uma forma de arte teatral particularmente irreal. A integridade tanto da partitura musical como do libreto verbal é geralmente preservada, apesar das diferentes exigências de uma segunda mídia – e embora partes da música possam ser cortadas e inclusive regravadas em tempos diferentes para acomodar as necessidades do diretor (p. 81).

Nesta toada, para as intérpretes que transitam entre o canto e a atuação, esse processo implicou uma intensificação da exigência por um realismo dramático, no qual a voz e o corpo precisam operar em absoluta coesão. Em consequência, a própria maneira de fazer *Carmen*; seu *modus facendi* se reconfigura, abrindo novas possibilidades de leitura e amplificando o alcance do mito.

O que se evidencia, portanto, é que *Carmen* só perdura porque jamais se fixa, e é justamente seu êxito extraordinário junto à recepção pública que lhe permite tal mobilidade.

Sua potência advém justamente da capacidade de atravessar linguagens, contextos históricos e meios técnicos sem desalojar ou comprometer o núcleo ficcional que a sustenta. Seja no palco, no disco ou no cinema, a personagem recria-se continuamente, a despeito do meio, renovando seu mito e assegurando sua permanência como figura sempre atualizável, capaz de refletir não apenas as transformações da ópera, mas também as mudanças nas formas de escuta, de visão e de sensibilidade ao longo do tempo

A personagem (per)vive porque não se esgota; ela fascina porque se dobra e se reconfigura; em outras palavras: *Carmen* continua sendo um mito porque sua forma mais verdadeira é a metamorfose, um processo do qual participam não somente os diretores musicais mas também as divas que encarnam a protagonista, fazendo e desfazendo o que cada época fornece de entendimento do que seria a figura da *femme fatale*.

Cantar Carmen, seja no palco ou no estúdio, tornou-se, portanto, algo como uma chancela simbólica para quem assume o papel, uma faixa de honra, um bastão de maratona. A intérprete passa a integrar, ainda que involuntariamente, uma colossal genealogia artística que se estende por mais de um século: uma constelação de vozes, corpos e gestualidades que, ao longo do tempo, sedimentaram modos de dizer, de ser e fazer Carmen.

Cada nova performance reativa essa tradição; não como repetição, bem compreendido, mas como a demarcação de um campo de forças no qual a intérprete negocia, tensiona ou reinscreve significados herdados. Cada nova encarnação do papel se sobrepõe potencialmente às anteriores sem jamais anulá-las, mas produzindo, assim, camadas de significado que se acumulam e se deslocam no tempo.

Ao modelar fraseados, timbres, gestualidades e escolhas cênicas; cada intérprete entra em diálogo com diversos atores: as figuras lendárias que possivelmente marcaram sua própria trajetória formativa profissional; a expectativa de um público habituado às gravações que moldaram seu gosto pela obra e, invariavelmente, com o valor e o peso simbólico do papel. Quando entra em cena, a performance da cantora ressoa não apenas sua singularidade, mas a memória de todas aquelas que, antes dela, ajudaram a construir o mito.

3. ESTUDOS DE CASO

Se, no capítulo anterior, buscou-se delinear os fundamentos teóricos e históricos que permitem compreender *Carmen* como obra atravessada por deslocamentos intersemióticos e de sentido em seu processo adaptativo; os estudos de caso aqui reunidos se propõem a funcionar como dispositivos analíticos por meio dos quais se pode observar, em situações específicas, o modo como a obra é reinscrita, tensionada, legitimada ou contestada em diferentes contextos midiáticos e culturais.

Os quatro recortes selecionados (a adaptação cinematográfica de Francesco Rosi, a polêmica em torno da montagem do Maggio Musicale Fiorentino, as disputas críticas envolvendo os processos de apagamento de intérpretes negras, bem como o contraste entre reconstrução histórica e inovação cênica nas produções do Royal Opera House e da Opéra de Rouen) permitem examinar *Carmen* sob ângulos distintos, mas complementares.

Cinema, recepção midiática, crítica especializada e registro audiovisual tornam-se aqui campos privilegiados de observação das forças que moldam a vida da obra para além da partitura. Ao articular esses planos, pretende-se evidenciar como cada contexto reconfigura o horizonte de inteligibilidade da ópera, expondo tanto sua plasticidade quanto os limites simbólicos que regulam (ou não) sua ocupação.

Cinema e ópera: incursões e comutações

Os estudos de caso dedicados à adaptação da ópera *Carmen* para a linguagem do cinema permitem examinar a pervivência de seu argumento no interior da indústria cinematográfica como fenômeno privilegiado para a reflexão sobre os processos adaptativos, suas mutações históricas e sua assimilação pela cultura de massas. O termo *pervivência* é aqui empregado não apenas como sinônimo de sobrevivência narrativa, mas como categoria crítica que permite pensar a permanência dinâmica de um núcleo ficcional que se reinscreve continuamente em novos regimes de linguagem (o cinema, no caso), de recepção e de sensibilidade histórica.

A narrativa de *Carmen*, desde a novela de Prosper Mérimée, passando pela ópera de Georges Bizet, até suas inúmeras transposições cinematográficas, demonstra essa capacidade singular de atravessar mídias e contextos culturais, sendo continuamente retrabalhada conforme as demandas estéticas, ideológicas e industriais de cada época. Como observa Ismail Xavier, em *Literatura, Cinema e Televisão* (2003), ao discutir as chamadas "traições"

inerentes ao trabalho do cineasta, a adaptação filmica não deve ser entendida como mera transposição do texto literário, mas como um processo dialógico que pode implicar alterações significativas, capazes de responder ao contexto histórico e aos valores do momento de sua realização.

Nesse sentido, o panorama histórico-evolutivo das adaptações cinematográficas de *Carmen* evidencia que não se trata de um simples processo de transposição fiel de um texto "original", mas de um campo dialógico entre linguagens. A adaptação, longe de se submeter a um critério de fidelidade estrita, deve ser compreendida como uma operação de tradução intersemiótica que envolve escolhas formais, deslocamentos narrativos e reconfigurações de ponto de vista. De acordo com McClary, em *Carmen de Bizet* (2020): "Como argumenta Jeremy Tambling em sua discussão sobre os filmes baseados em *Carmen*, cada um deles representa uma releitura da ópera, influenciada naturalmente pelas atitudes prevalecentes relativas à sexualidade feminina em cada momento histórico" (p.184)

O cinema, ao se apropriar da ópera, não apenas se apropria do enredo, mas reinscreve-o no interior de sua própria gramática: a montagem, o enquadramento, o ritmo visual e a construção do olhar tornam-se instâncias decisivas na produção de sentido, assumindo funções que, no teatro lírico, são desempenhadas sobretudo pela música e pela performance vocal.

A relação entre *Carmen* e a linguagem cinematográfica configura-se como um dos vetores mais duradouros e expressivos do diálogo entre ópera e cinema. As primeiras adaptações filmicas da obra surgem já na década de 1910; trata-se de um momento em que o cinema, ainda em processo de consolidação de sua gramática narrativa, operava de acordo com os princípios do chamado estilo clássico.

É difícil superestimar o impacto de *Carmen* sobre a cultura popular. [...] Versões da ópera em desenho animado indicam que *Carmen* é uma referência na cultura geral [...] Mas a principal porta de entrada de *Carmen* na cultura popular é o cinema. Filmes sobre *Carmen* começaram a aparecer em 1910, com versões produzidas por Pathé e por Edison (McClary, 2020, p. 183).

Nesse estágio inicial, a apropriação de *Carmen* pelo cinema não ambicionava apenas a transposição do enredo operístico, mas visava, de modo estratégico, a legitimação no campo simbólico da novela de Prosper Mérimée. O texto literário funcionava, assim, como um mediador de prestígio, permitindo ao cinema se aproximar de artes já legitimadas e reivindicar para si um estatuto estético mais elevado. Ao incorporar uma narrativa já

consagrada no campo literário e operístico, essas primeiras adaptações podem ser compreendidas menos como exercícios dedicados de fidelidade e mais como gestos de legitimação simbólica de uma linguagem artística estreante, revelando a ópera como um arquivo privilegiado para a afirmação do cinema enquanto forma artística autônoma.

3.1 A *Carmen* do povo: Francesco Rosi, 1984

Em um primeiro momento da arte cinematográfica, observa-se a sua gramática valendo-se do repertório literário como expediente criativo, conforme discute Sergei Eisenstein em *Dickens, Griffith e nós* (1944). Tal gesto não apenas fornece modelos narrativos a uma arte ainda em consolidação, mas também permite ao cinema ancorar-se no prestígio simbólico de formas artísticas já legitimadas. Em um segundo momento, esse movimento se estende ao legado do teatro brechtiano, cuja incorporação crítica é analisada por Thomas Elsaesser em *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, For Example* (2004).

A *Carmen* de Francesco Rosi emerge em um contexto histórico no qual a linguagem cinematográfica, já amadurecida enquanto forma artística, passa a operar como instrumento de intervenção crítica e posicionamento político. Praticamente setenta anos transcorrem desde as primeiras tentativas de adaptação cinematográfica de *Carmen* até a realização do filme de Rosi, intervalo que corresponde a um amadurecimento técnico e narrativo do meio articulado à incorporação de procedimentos associados ao modo épico brechtiano e à emergência de novas formas de pensar a relação entre cinema, história e política, especialmente no contexto italiano do pós-guerra. É inserido nesse horizonte, ao lado de cineastas como Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, que Francesco Rosi mobiliza o cinema como instrumento de dramatização dos processos históricos, privilegiando narrativas centradas em figuras anti-heroicas e atravessadas pelas lutas de classe.

Tendo já atuado como assistente de Luchino Visconti e consolidado sua posição como um dos principais expoentes do cinema político italiano, a adaptação de *Carmen* de Francesco Rosi foi recebida com certa surpresa. Associado a uma tradição cinematográfica que dialoga com o neorrealismo, antes de se voltar à adaptação de *Carmen*, Rosi já havia consolidado uma trajetória cinematográfica marcada por uma investigação crítica das relações entre história, poder e representação. Desde *Salvatore Giuliano* (1962), passando por *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973), o conjunto de sua produção cinematográfica das décadas de 1960 e 1970 se caracteriza por um uso rigoroso da montagem como instrumento de leitura histórica, recusando tanto a psicologização excessiva quanto a narrativa linear clássica.

Nessas obras, Rosi privilegia figuras anti-heroicas e estruturas narrativas fragmentadas, por meio das quais o cinema não se limita a contar uma história, mas interroga os dispositivos institucionais, econômicos e simbólicos que a sustentam. Essa concepção do cinema como uma forma de investigação, mais próxima de um gesto analítico do que de uma dramatização tradicional, constitui o horizonte a partir do qual sua adaptação de *Carmen* deve ser compreendida.

No contexto da década de 1980, todavia, a escolha por adaptar para o cinema uma peça central do repertório lírico de sua época, amplamente difundida, como *Carmen*, pareceu à primeira vista, um gesto inusitado.

Após ter produzido *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey, e *Parsifal* (1982), de Hans-Jürgen Syberberg, o diretor-geral da Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, propôs a Francesco Rosi uma versão cinematográfica de *Carmen*, de Bizet. Segundo Toscan du Plantier, "um filme de ópera só pode ser o resultado de uma união estreita entre uma ópera e um cineasta. E digo cineasta, em oposição a um diretor teatral que se coloca atrás da câmera apenas para servir à causa da ópera. [...] Tal concepção estabelecia os princípios necessários: a qualidade e a adequação física dos atores; esquecer o palco e pensar em imagens". Superada uma reticência inicial decorrente de sua falta de familiaridade com a ópera, Rosi logo se apaixonou pelo projeto — "acredito que *Carmen* seja a mais cinematográfica das óperas" — e percebeu estar em consonância com Bizet, que "via o amor entre um homem e uma mulher exatamente como eu: o amor entre dois seres que são — e que inexoravelmente permanecem — adversários" (Chiesi, s.d., tradução nossa).²⁶

Essa percepção de estranhamento em torno da escolha de Rosi não se limitou ao momento da concepção do projeto, mas reverberou também na recepção crítica de sua adaptação. Como Susan McClary observa:

Vários críticos manifestaram surpresa quando Francesco Rosi, muito conhecido por seu cinema explicitamente político, apareceu como diretor de uma ópera [...] Mas sua versão de *Carmen* é ao mesmo tempo a mais fiel e a que mais subverte a compreensão usual do espetáculo. É fiel porque a produção apresenta a partitura mais ou menos sem desvios [...] E subversiva porque sua mise-en-scène é bem-sucedida ao revelar e inverter as fortes dimensões políticas dessa ópera, as relações de poder envolvendo classe, gênero e raça ou etnicidade (McClary, 2020, p. 198).

²⁶ After having produced Losey's *Don Giovanni* (1979) and Syberberg's *Parsifal* (1982), the managing director of Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, proposed a film version of Bizet's *Carmen* to Francesco Rosi. According to Toscan du Plantier, "an opera-film can only be the result of a close union between an opera and a filmmaker. And I mean filmmaker, as opposed to a theatre director who steps behind the camera simply to further the opera's cause. [...] Such an idea established the necessary principles: the quality and physical suitability of the actors; forget the stage and think in images." Having overcome an initial reticence due to his lack of familiarity with opera, Rosi soon became passionate about the project — "I believe that *Carmen* is the most cinematic of operas" — and discovered that he was in agreement with Bizet who "viewed the love between a man and a woman exactly as I do: the love between two beings who are, and who inexorably remain, adversaries". (CHIESI, s.d.)

A análise de McClary é particularmente oportuna porque desloca a surpresa inicial em torno da adaptação, centrada na aparente incongruência da escolha da figura de um cineasta político como Rosi, para o modo como este, justamente ao preservar a partitura, reconfigura o horizonte interpretativo da ópera, explicitando suas dimensões de classe, gênero e raça, frequentemente neutralizadas por leituras tradicionais. Nesse sentido, pode-se concluir que a adaptação de *Carmen* não representa um desvio na filmografia de Francesco Rosi, mas a aplicação de um mesmo gesto crítico fortemente autoral a um material canônico do repertório lírico.

A composição filmica preserva a organização original da ópera, formada por quatro atos precedidos por uma abertura e prólogos, mantendo intacta a dimensão musical do texto operístico. Essa fidelidade estrutural não implica, entretanto, uma transposição acrítica ou teatralizada da ópera para o cinema. Ao contrário, é precisamente a manutenção da forma musical que permite a Rosi reorientar o eixo da adaptação para o campo da imagem, reinscrevendo a narrativa em sua própria gramática cinematográfica, sem recorrer a alterações na partitura da obra que lhe fornece o núcleo adaptativo.

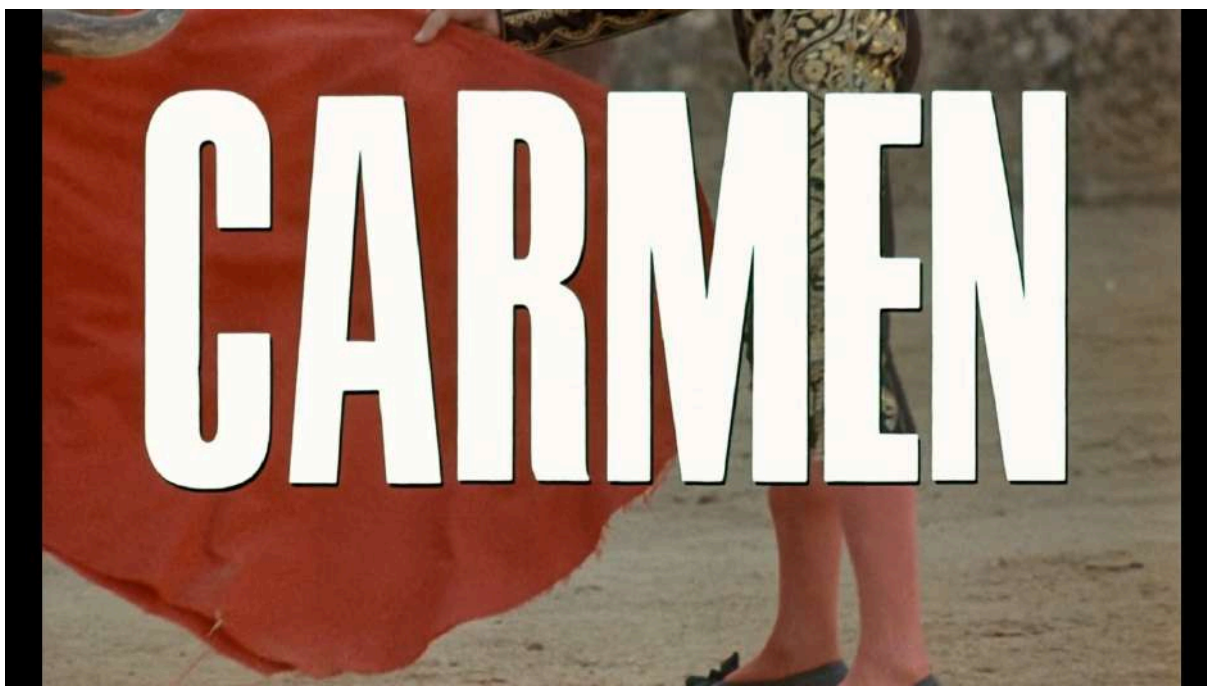
O diretor faz, portanto, sentir sua marca no jogo dramático e estilístico; nos planos, na montagem e no esforço em retratar os extratos sociais e suas tensões imanentes. Rosi compreende acertadamente que o jogo de tensões na narrativa do libreto não está confinado às relações entre as personagens principais, mas, sobretudo, aos extratos sociais que estas representam: o mundo das touradas, o da religiosidade católica assentada na figura da *mater dolorosa* em procissão, contrastando com o mundo dionisíaco e selvagem dos ciganos de *Carmen*, que, por sua vez, também se coloca em tensão com o da ordem social, figurada pela gendarmeria da qual Don José faz parte.

Os temas da ópera, que o compositor faz antever já na abertura, são apresentados visualmente pelo diretor, que se vale igualmente dos prelúdios para destacar as mudanças na narrativa. O expediente criativo do filme de ópera acrescenta à fruição do espetáculo sua gramática imagética alinhada ao estilo da composição musical.

A sequência de abertura do filme já explicita o princípio estético que orienta a adaptação de *Carmen* e permite antever seu desenrolar. Ainda durante os créditos iniciais, o espectador é confrontado com imagens documentais de uma tourada. A ausência de som e a focalização insistente sobre o corpo do touro ensanguentado, cravado por banderilhas, estendem-se por cerca de dois minutos, instaurando um regime de atenção inteiramente centrado na imagem. Esse silêncio é abruptamente rompido quando surge, em plano fechado, o barítono italiano Ruggero Raimondi, em expressão concentrada: a música da abertura da

ópera irrompe em seus matizes festivos no exato momento em que, por meio de um corte de montagem, o toreador golpeia e mata o animal.

Figura 5 – Abertura do filme *Carmen*, de Francesco Rosi.



Fonte: ROSI, Francesco. *Carmen*. Itália: 1984.

A sequência prossegue com um novo corte, desta vez para uma procissão católica: homens paramentados com capirotos e círios carregam a imagem da Virgem Maria. Mais uma vez, Rosi recorre ao silêncio intermitente, interrompido por um dos temas mais sombrios da abertura original da ópera, aquele que, na partitura de Bizet, assinala o destino trágico da personagem. Enquanto as mulheres entoam elogios à santa ("*¡guapa! ¡guapa! ¡guapa!*"), o plano se desloca para a paisagem cotidiana de Sevilha: operárias se preparam para entrar na fábrica de cigarros, espaço central do primeiro ato. Nesse movimento, a música desprende-se da função introdutória da abertura e passa a aderir ao desenvolvimento da trama fílmica (ou ao que seria o primeiro ato da ópera), articulando, desde o início, morte, religiosidade e trabalho como vetores simbólicos do drama.

Figura 6 – Mulheres louvam a imagem de Nossa Senhora em uma procissão típica espanhola



Fonte: ROSI, Francesco. *Carmen*. Itália: 1984.

Ainda que não se trate de um modo épico em sentido estrito, a narrativa no filme de Francesco Rosi distancia-se de uma lógica puramente dramática ao organizar seus *topoi* narrativos por meio de focalizações móveis e da montagem. A distribuição do sentido não se dá apenas pela progressão da ação, mas pelo encadeamento dos planos e pelos cortes que modulam o acesso do espectador à informação, procedimento que se aproxima da reflexão de Ismail Xavier sobre o discurso cinematográfico como instância de mediação entre o olhar, a montagem e a produção de sentido.

Na sequência da *Seguidilla*, o filme de Francesco Rosi intensifica a tensão erótica por meio de uma construção minuciosa do gesto, do objeto e do enquadramento. Enquanto Carmen dança de modo insinuante e canta sobre sua disponibilidade erótico-afetiva para o fim de semana, Don José, interpretado por Plácido Domingo, fuma um charuto — objeto que funciona, no plano da imagem, como marcador simbólico de sua virilidade e de um desejo rigidamente contido. A cena se encerra em um *fade out*, suspendendo momentaneamente a continuidade narrativa e reforçando o caráter performativo da sedução.

O corte seguinte transporta o espectador para um pátio elegantemente decorado, onde bailarinos dançam ao som do prelúdio do segundo ato. Nesse novo espaço, reaparece o toureiro Escamillo agora integrado a um círculo de personagens sofisticadamente vestidos,

novamente fumando charutos. A recorrência do gesto, associada ao ambiente luxuoso, assinala sua posição de prestígio como celebridade do espetáculo de touradas bem como o insere em uma dimensão mais elevada dos signos de virilidade.

Figura 7 – Escamillo fuma um charuto em um palácio andaluz ricamente ornamentado



Fonte: ROSI, Francesco. *Carmen*. Itália: 1984.

Quando a música do prelúdio se encerra, a montagem opera um contraste deliberado: corta para um cenário muito mais austero, semelhante a um acampamento, espaço de sociabilidade dos sujeitos situados à margem da ordem social.

Essa organização dos espaços e dos corpos revela uma preocupação estética explícita em demarcar diferenças de classe e hierarquia social na adaptação de Rosi, preocupação que ressoa com o que Ismail Xavier descreve como a construção cinematográfica do olhar enquanto operador de valoração simbólica:

Uma construção especial do olhar, feita pela montagem cinematográfica, é um instrumento precioso para imprimir uma carga emocional e afirmar determinada interpretação da existência da personagem. Partimos de um "ponto de vista" no sentido estrito (o olhar, o espaço, a cena) em direção de um "ponto de vista" no sentido mais geral de valoração de mundo, de tomada de posição em favor ou contra alguém ou alguma coisa (Xavier, 2003, p. 87).

Em síntese, a sequência analisada evidencia como a adaptação cinematográfica de *Carmen*, realizada por Francesco Rosi, mobiliza a montagem e a organização do olhar como

operadores centrais de sentido. A tradução da ópera para o cinema não se efetua apenas no nível narrativo ou musical, mas sobretudo no plano da valoração simbólica das personagens e dos mundos sociais que elas encarnam, fazendo da *mise-en-scène* um espaço de inscrição das tensões eróticas, sociais e políticas que atravessam o drama.

A alternância entre a carga erótica da *Séguedille*, os signos visuais de prestígio associados a Escamillo e o corte abrupto para o espaço marginal do acampamento constrói uma rede de contrastes que orienta afetivamente o espectador e o conduz a uma leitura crítica das hierarquias de classe e de poder inscritas na diegese narrativa. Esse procedimento reafirma a compreensão de que a montagem cinematográfica não apenas organiza o espaço e o tempo da narrativa, mas institui um ponto de vista ampliado, no qual o enquadramento e o ritmo das imagens se convertem em tomada de posição estética e ideológica.

Assim, a *Carmen* de Francesco Rosi cristaliza de modo particularmente eloquente a noção de que o cinema, ao adaptar a ópera, não se limita a traduzir um enredo ou uma partitura, mas visa produzir uma interpretação própria do mundo ali representado ou criado. O olhar construído pela montagem torna-se, nesse sentido, um instrumento decisivo para a afirmação de sentidos, afetos e juízos sobre a existência das personagens, orientando a experiência do espectador e a leitura simbólica da narrativa.

Ópera e cinema, ambos derivados (ainda que por vias distintas) de um texto literário, no caso de *Carmen*, compartilham uma relação estrutural com o artifício. Em nenhuma das duas linguagens a diegética se funda na ilusão de transparência; ao contrário, ela se constrói pela explicitação dos dispositivos formais que orientam a recepção do espectador. Na ópera, a música antecipa conflitos, anuncia destinos e agencia afetos, funcionando como um comentário permanente sobre a ação dramática.

No cinema, essa função é em grande parte deslocada para os procedimentos técnicos da montagem, do foco narrativo e do ponto de vista, responsáveis por organizar o tempo, o espaço e a valoração das personagens. Narrar, nesse contexto, é tramar: trata-se de um trabalho de costura entre fragmentos que, ao se articularem, produzem uma determinada leitura do mundo representado.

Na adaptação de *Carmen* realizada por Francesco Rosi, essa lógica atinge um grau singular de coerência, uma vez que a montagem não apenas estrutura o relato, mas reinscreve a ópera no horizonte de interesses de um cineasta historicamente atento aos tipos populares, às relações de classe e às formas concretas da vida social. Ao preservar a partitura e, simultaneamente, reorganizar o olhar por meio da imagem e do corte, Rosi evidencia a

plasticidade da ópera enquanto forma, demonstrando sua capacidade de acolher uma leitura crítica e historicamente situada, sem que isso implique na perda de sua integridade estética.

3.2 A *Carmen* entre tradição e polêmica: Maggio Musicale Fiorentino, 2018

Entre as múltiplas formas pelas quais *Carmen* tem sido reinscrita ao longo de sua história, poucas se revelam tão reveladoras quanto aquelas que deslocam não apenas a moldura cênica, mas o próprio horizonte de expectativa que sustenta sua recepção. Se, como visto anteriormente, a obra admite intervenções formais diversas, há momentos em que a atualização deixa de operar apenas no plano estético e passa a incidir diretamente sobre os pactos simbólicos sedimentados entre palco e plateia. É nesses pontos de fratura que a vitalidade da ópera se torna mais visível e também mais controversa.

O caso examinado a seguir situa-se precisamente nesse limiar entre tradição e ruptura. Ao colocar em tensão um desfecho historicamente reiterado, a encenação analisada não apenas reinterpreta a narrativa, mas ativa reações que ultrapassam o domínio estritamente artístico. A obra torna-se, então, campo explícito de disputa, e a recepção, longe de constituir mero eco do espetáculo, converte-se em espaço privilegiado para observar os afetos, as resistências e os regimes de reconhecimento que estruturam a experiência operística contemporânea.

A recepção de uma obra de arte, especialmente de uma ópera, não é, pode-se dizer, apenas reflexo do valor estético de um espetáculo, mas arena onde o jogo de tensões e expectativas opera dos dois lados do palco, em que se cruzam afetos, valores sociais, expectativas culturais e disputas simbólicas. Tomaremos a encenação da ópera *Carmen* por Leo Muscato no Maggio Musicale Fiorentino, em 2018, como exemplo dessa complexidade ao provocar reações intensas por meio de uma alteração significativa do desfecho original da obra. Ao inverter a lógica do feminicídio que marca a cena final (na qual Carmen, em vez de morrer, mata Don José), a montagem foi acusada de distorcer o espírito da obra e recebeu forte rejeição de parte da crítica especializada e do público.

A escolha por analisar essa produção por meio da recepção crítica, tendo como corpus os relatos jornalísticos e os comentários públicos, impõe, antes de tudo, um desafio metodológico, mas também oferece uma oportunidade de pensar (e, por que não, redimensionar) a ópera como um acontecimento performático que extrapola a materialidade musical.

A investigação também tomará como referencial teórico as filosofias do afeto; destacando-se em especial Espinosa, Deleuze e Guattari, e Sara Ahmed; propondo-se, assim, a investigar como a indignação suscitada pelo gesto final da montagem pode ser lida como índice de fricção entre os campos estético e social, revelando os limites e tensões que circunscrevem a experiência da fruição do espetáculo operístico no presente, bem como o que possibilita revelar do espectador da contemporaneidade.

3.2.1 A ópera como campo de disputa

Desde sua estreia em 1875, *Carmen* se apresenta como uma obra profundamente disruptiva, tanto no interior das convenções operísticas quanto em relação ao ideal burguês de *divertissement* recatado e moralmente edificante. Sua protagonista, uma mulher sexualmente livre, racializada e pertencente às camadas subalternas, já se impunha, desde o início, como corpo estranho ao modelo dominante de heroína trágica: aquela redimida pelo sofrimento, elevada pela virtude ou legitimada por gestos de submissão e sacrifício (Pensemos na Violetta Valéry, da *Traviata* de Verdi ou na Marguerite, do *Faust* de Gounod, como exemplos-chave da heroína operística oitocentista). O assassinato de Carmen ao final da ópera, lido ora como punição moral, ora como desfecho passionai inevitável, cristalizou-se como um dos núcleos estruturantes da narrativa, encerrando com violência uma força vital que resiste à domesticação ao longo dos quatro atos da obra.

Entretanto, essa fixação do trágico e, mais especificamente, da morte da mulher insubmissa como conclusão "natural" do drama constitui, na contemporaneidade, um ponto de inflexão privilegiado para leituras críticas que interrogam tanto os pressupostos simbólicos da obra quanto os pactos afetivos que sustentam sua recepção histórica.

A montagem apresentada pelo Maggio Musicale Fiorentino em 2018 estrutura-se a partir de dois eixos centrais de atualização. O primeiro é de ordem narrativa e incide diretamente sobre o desfecho da ópera, por meio da inversão do final previsto no libreto original. A proposta partiu do então superintendente do teatro, Cristiano Chiarot, que afirmou enxergar nesse gesto uma forma de responsabilidade ética diante da realidade contemporânea do feminicídio. Em entrevista, Chiarot questiona: "numa época em que nossa sociedade é assolada pelo feminicídio, como podemos ousar aplaudir o assassinato de uma mulher?" (BOZZI, 2018). A ideia, inicialmente recebida com ceticismo pelo diretor Leo Muscato, foi posteriormente acolhida como coerente com o espírito da personagem. Segundo o encenador,

"o tema da morte aqui pende fortemente para o sexismo: as mulheres devem se sacrificar para preservar sua liberdade, um ponto de vista que não faz sentido hoje" (BOZZI, 2018).

Na cena final dessa montagem, Carmen, já visivelmente marcada pela violência sofrida, reage à ameaça de Don José e o mata. Ele, por sua vez, encerra a cena declarando: "Podem me prender, fui eu quem a matou", em um gesto simbólico de assunção de culpa — ou, conforme a leitura proposta por Muscato, do peso de ter conduzido Carmen a um ato tão extremo (BOZZI, 2018).

O segundo eixo de atualização é de natureza cenográfica e temporal. A ação é deslocada da Sevilha de 1830 para um acampamento cigano situado nos anos 1980, configurado por uma estética crua e realista que, segundo o diretor, dialoga com uma abordagem "pasoliniana" da pobreza e da exclusão social (a opção por uma ambientação marginal, a estética visual de aspereza deliberada e beleza não ornamentada, o foco em figuras subalternizadas e a ênfase em uma violência socialmente situada inscrevem a montagem em um horizonte estético e político fortemente afim àquele mobilizado por Pier Paolo Pasolini).

A ópera tem início com uma cena de repressão policial a uma ocupação ilegal, um acampamento (muito distante da praça sevilhana tradicionalmente indicada pelo libreto) e Carmen é apresentada como a única cigana empregada formalmente em uma fábrica de cigarros nos arredores do acampamento. Don José deixa de ser um cabo dos dragões espanhóis para assumir a figura de um policial violento, um sujeito brutal e psicologicamente instável, mais próximo da novela de Mérimée do que da tradição operística romantizada, enquanto o toureiro Escamillo surge como uma celebridade midiática, uma espécie de ídolo pop.

Em mais uma inflexão cênica significativa, a tradicional passagem da *plaza de toros* é suprimida, e Escamillo é ironicamente morto por um touro, em um gesto que aprofunda a crítica à virilidade romântica que atravessa as personagens masculinas da narrativa.

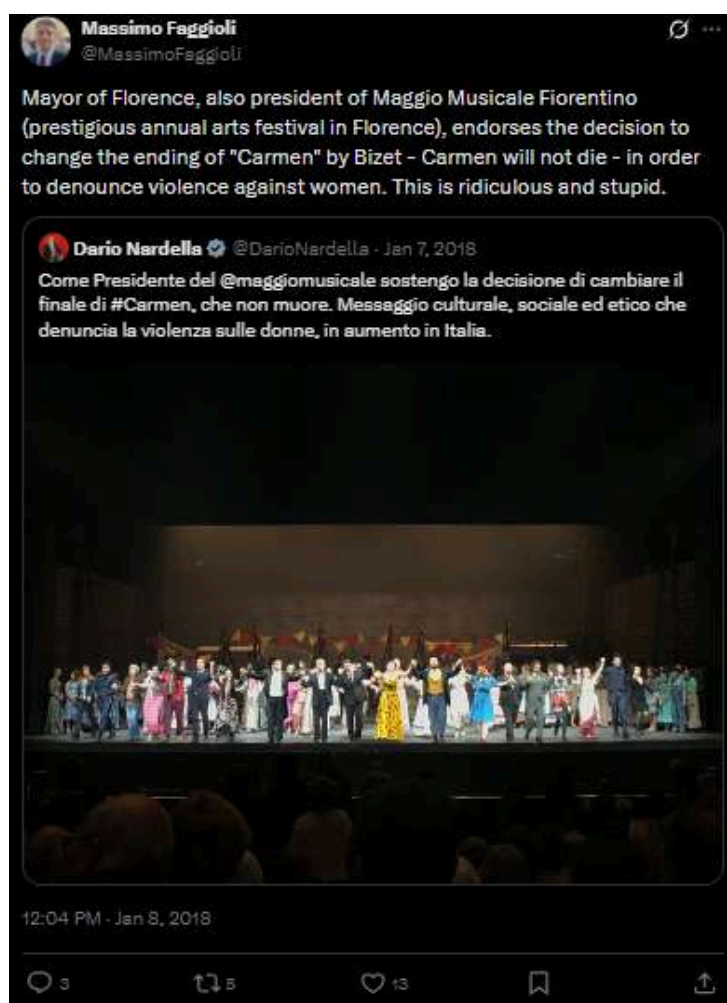
Essa proposta de encenação foi recebida com forte resistência, sobretudo em razão da alteração do final consagrado da ópera. A crítica especializada reagiu com desconfiança, como indica a cobertura jornalística internacional do caso, que registrou a percepção de que a montagem não alcançaria plenamente o caráter revolucionário a que se propunha. Paralelamente, a recepção do público foi marcada por manifestações de incômodo, irritação e frustração, que extrapolaram o espaço do teatro e ganharam visibilidade nas redes sociais, especialmente no Twitter, onde circularam hashtags como *#FakeEndings* e *#CarmenNonMuore*, sintetizando a rejeição ao gesto de inversão do desfecho tradicional. O termo *snaturata* ("desnaturada") foi utilizado por uma espectadora italiana em entrevista à

Associated Press para qualificar a ópera tal como apresentada, condensando em uma única palavra a sensação de violação de um pacto simbólico de longa duração (The Associated Press, 2018).

Cabe ressaltar que a decisão de inverter o final da ópera veio à tona após uma solicitação das trabalhadoras do próprio festival, que demandavam um gesto institucional de sensibilidade diante do problema do feminicídio na Itália. De acordo com relatório publicado em 2019 pelo instituto de pesquisas sociais Eures, as mulheres constituíram 40,3% do total de vítimas de homicídio no país em 2018, um dos percentuais mais elevados já registrados até então.

O prefeito de Florença, que também ocupa o cargo de presidente do Maggio Musicale Fiorentino, manifestou apoio à decisão de alterar o desfecho da obra, como se observa na postagem na rede social X a seguir:

Figura 8 – Reação crítica à alteração do final de *Carmen* nas redes sociais



Fonte: FAGGIOLI, Massimo. Tweet publicado em 8 jan. 2018. Twitter.
Disponível em: <https://twitter.com/MassimoFaggioli/status/...> Acesso em: 8 ago. 2025.

A soprano Veronica Simeoni, intérprete de Carmen na montagem, declarou em entrevista à *The Associate Press* que a mudança no final representa "uma maneira de dizer a todos, homens e mulheres, 'basta de violência'", acrescentando que há "uma mensagem clara contra a violência contra as mulheres, uma praga que sempre nos preocupou e que hoje se impõe de maneira incontornável" (The Associated Press, 2018).

A encenação de Muscato apresenta, assim, um olhar diretamente voltado para dados e tensões da contemporaneidade, ou, em uma leitura mais aprofundada, um viés explicitamente político. O comentário sobre a realidade social é formulado sem subterfúgios interpretativos ou estratégias de atenuação simbólica. A montagem não busca conciliação: ela expõe o conflito.

Ao inverter os papéis e fazer com que Carmen mate Don José, essa leitura cênica não altera apenas o desfecho da obra em termos práticos, mas intervém na espinha dorsal de sua economia afetiva. O resultado é uma fratura nas expectativas do público e no horizonte de reconhecimento que historicamente orientou a recepção da ópera. Não por acaso, a indignação emerge como o afeto dominante nos registros textuais da recepção dessa montagem.

É precisamente esse afeto, essa fricção, que interessa aqui tomar simultaneamente como sintoma e como vetor de análise. Que expectativa coletiva é frustrada quando se altera um desfecho consagrado ao longo de mais de um século? Que pacto afetivo se rompe quando o assassinato de Carmen deixa de operar como resolução trágica "natural" do conflito? E por que esse rompimento parece produzir tamanho incômodo, mobilizando reações de descrédito, irritação e repulsa? A intensidade dessas respostas sugere que não se trata apenas de uma divergência interpretativa, mas da perturbação de uma economia sensível profundamente sedimentada, na qual a morte da personagem funciona como elemento estabilizador de sentido. Não seria, afinal, para parte do público italiano, mais perturbadora a suspensão do feminicídio no espaço simbólico da ópera do que sua persistência naturalizada nos dados estatísticos da realidade social?

3.2.2 A indignação como afeto e como chave de leitura

Fundado em 1933 por iniciativa do maestro Vittorio Gui, o Maggio Musicale Fiorentino constitui-se como um dos mais antigos e prestigiados festivais de ópera da Europa, concebido desde sua origem como um projeto institucional voltado à afirmação de uma alta cultura musical italiana, ancorada na valorização do repertório canônico e na excelência interpretativa. Ao longo de sua história, o Maggio consolidou-se tanto como espaço de

consagração artística quanto como instância normativa da tradição operística, responsável por reiterar padrões estéticos, expectativas interpretativas e modos tidos como mais legítimos de fruição do espetáculo lírico. Assim, as encenações apresentadas no âmbito do festival deixam de circular como eventos isolados e passam a se afirmar como intervenções investidas de forte autoridade simbólica, capazes de ativar, ou mesmo perturbar, pactos afetivos profundamente sedimentados junto ao público e à crítica especializada.

A força da reação à encenação de *Carmen* dirigida por Leo Muscato deve ser compreendida à luz desse papel histórico do Maggio Musicale Fiorentino como instância reguladora da tradição lírica. Ao acolher uma montagem que intervém de modo tão explícito no desfecho consagrado da obra, o festival não apenas legitima um gesto de atualização estética, mas o faz a partir de um lugar institucional que concentra expectativas de continuidade, reverência ao cânone e fidelidade interpretativa. É justamente essa conjunção entre inovação cênica e autoridade simbólica que intensifica o impacto do gesto final da montagem, fazendo com que a inversão do feminicídio seja percebida menos como uma variação interpretativa e mais como uma ruptura frontal com um pacto histórico de recepção.

Quando uma intervenção dessa natureza se produz no interior de uma instituição investida de tamanha legitimidade simbólica, o conflito desloca-se do plano estritamente estético para o campo dos afetos coletivos. A indignação que emerge na recepção da montagem não se reduz, assim, a uma discordância pontual em relação a uma escolha dramaturgica, mas sinaliza o abalo de expectativas historicamente estabilizadas quanto ao que pode ou não ser feito com uma obra canônica. Trata-se de uma reação que envolve não apenas o conteúdo da encenação, mas a perturbação de um regime sensível compartilhado, no qual tradição, prazer estético e reconhecimento simbólico se articulam de maneira durável.

Do ponto de vista espinosiano, os afetos designam variações na potência de agir de um corpo, moduladas pelas relações que esse corpo estabelece com outros corpos, imagens e narrativas. Nesse sentido, a indignação suscitada pela montagem do Maggio Musicale Fiorentino pode ser compreendida não apenas como uma reação moral a uma escolha estética específica, mas como o efeito de um desarranjo mais profundo nas formas historicamente estabilizadas de adesão afetiva à obra, revelando os limites do que pode ou não ser reconfigurado sem que se abalem os pactos que sustentam sua recepção.

Como formula Deleuze a partir de Espinosa, *affectio* designa o estado de um corpo enquanto sofre a ação de outro : não o objeto em si, mas o efeito de seu encontro, isto é, uma mistura de corpos na qual um imprime sua marca sobre o outro:

Numa primeira determinação, uma afecção é: o estado de um corpo enquanto sofre a ação de um outro corpo. O que significa isto? "Eu sinto o sol sobre mim", ou então, "um raio de sol pousou sobre você"; é uma afecção de seu corpo. O que é uma afecção de seu corpo? Não o sol, mas a ação do sol ou o efeito do sol sobre você. Em outros termos, é um efeito, ou a ação que um corpo produz sobre um outro; uma vez dito que Spinoza, por razões de sua física, não crê em uma ação à distância, a ação implicará sempre em um contato, a afecção será uma mistura de corpos. A affectio é uma mistura de dois corpos, um corpo que é dito agir sobre o outro, e o outro que vai acolher a marca do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada afecção (Deleuze, 2019, p. 74).

A indignação, nesse contexto, pode ser compreendida como o afeto produzido pelo encontro entre o público e uma encenação que suspende um regime de inteligibilidade historicamente estabilizado da obra. Ao interromper a expectativa de que o assassinato de Carmen funcione como resolução trágica "natural", isto é, como fechamento narrativo, moral e afetivo, a montagem de Leo Muscato desorganiza um pacto axiológico que articula gênero, violência e sentido na tradição operística. A opção metodológica adotada aqui consiste, portanto, em tratar a indignação não como mero ruído da recepção ou resistência conservadora, mas como um índice privilegiado das tensões que atravessam a obra em seu processo de atualização.

Em Espinosa, conforme formulado na *Ética*, a indignação não decorre da violação de uma norma moral universal, mas da interrupção de um modo de relação com o mundo que sustentava a perseverança de um corpo em sua forma habitual de existir. Indignar-se é, nesse sentido, experimentar o abalo de uma organização afetiva previamente estabilizada, quando aquilo que era esperado deixa de operar segundo os termos reconhecíveis de sua causalidade.

A leitura de Deleuze radicaliza essa perspectiva ao deslocar os afetos do registro psicológico para o plano das intensidades coletivas e das formações sociais. A indignação pode, assim, ser entendida como um afeto do corpo social diante de um desvio que ameaça a continuidade de uma norma simbólica compartilhada. No caso da *Carmen* de Muscato, a reação negativa não se explica apenas por uma discordância estética pontual, mas pela perturbação de uma economia afetiva sedimentada, na qual a morte da protagonista operava como elemento estabilizador do sentido, da ordem narrativa e das hierarquias de gênero inscritas na tradição da obra.

Sara Ahmed contribui para a compreensão da indignação como um afeto politicamente situado, cuja eficácia reside não na interioridade dos sujeitos, mas na sua circulação entre corpos, discursos e instituições. Em *The Cultural Politics of Emotion* (2004), a autora demonstra como os afetos operam como dispositivos de orientação coletiva, organizando pertencimentos, alinhamentos e exclusões. Raiva, medo, vergonha e indignação não apenas

expressam posições morais, mas participam ativamente da produção de um "nós" e da identificação daquilo que deve ser percebido como ameaça à sua estabilidade simbólica.

Nesse sentido, a indignação pode ser compreendida como uma resposta à perturbação de um regime afetivo sedimentado. Quando Carmen se recusa a morrer, não é apenas o enredo que se altera, mas o circuito emocional que historicamente estrutura a recepção da obra. O gesto interrompe uma economia afetiva que associa a liberdade feminina à punição final, convertendo a morte da protagonista em mecanismo de restauração da ordem moral e narrativa. A supressão desse desfecho não frustra apenas expectativas estéticas, mas desorganiza um modo aprendido de sentir a ópera.

A recepção negativa à encenação de Leo Muscato pode, assim, ser lida como uma reação defensiva diante da quebra desse pacto afetivo implícito. Tal pacto não se limita à fidelidade ao libreto ou à tradição interpretativa, mas envolve um acordo tácito sobre quais afetos a obra deve suscitar e em que direção eles devem se orientar. No caso de *Carmen*, a repetição secular do assassinato da protagonista consolidou um hábito sensível que naturaliza a violência contra a mulher como resolução trágica legítima. Quando esse hábito é interrompido, a indignação emerge menos como discordância estética do que como resistência à perda de uma forma estabilizada de reconhecimento emocional.

Dessa perspectiva, a fricção provocada pela montagem do Maggio Musicale Fiorentino revela não apenas um conflito entre tradição e atualização, mas a dificuldade de deslocar regimes afetivos profundamente enraizados. A indignação do público, longe de ser um efeito colateral da encenação, torna-se um sintoma revelador dos limites do que pode ser reconfigurado sem que se abalem as estruturas simbólicas que historicamente sustentam o prazer, a identificação e a legitimidade do cânone operístico.

É interessante observar que a intenção do diretor, ainda que ético-política, fracassa parcialmente enquanto gesto de comunicação com o público. Ou melhor: ela se realiza na forma do conflito. O diretor não busca o consenso, mas o confronto, e seu gesto revela os limites do que é tolerado como "fidelidade criativa". Como afirmou Muscato para o *La Repubblica*: "O entretenimento é a morte da arte. A ópera deve chocar, independentemente da beleza, abrir debates sobre questões que criam tensão no presente".

Do ponto de vista da crítica cultural, esse caso oferece um campo fértil para pensar não apenas os afetos como conteúdo dramático, mas como método analítico.

3.2.3 A análise da recepção como metodologia

No caso específico da encenação de *Carmen* dirigida por Leo Muscato, não há registro audiovisual de acesso público da performance ao vivo apresentada no Maggio Musicale Fiorentino, tampouco material preparado para circulação comercial. O corpus de análise constitui-se aqui, portanto, a partir de fontes secundárias, como matérias jornalísticas, entrevistas concedidas pelo diretor e pelo elenco, além de manifestações do público em redes sociais e fóruns especializados. Essa condição impõe uma abordagem que compreende a performance operística como acontecimento essencialmente efêmero, cuja reconstrução só se torna possível por meio de seus vestígios discursivos e afetivos, isto é, pelas formas como foi percebida, narrada e metabolizada por seus espectadores.

Entre esses registros, destacam-se as reações publicadas na então plataforma Twitter (atualmente X), onde um número expressivo de usuários se posicionou de maneira crítica à encenação, frequentemente mobilizando a categoria do "politicamente correto" para qualificar negativamente a alteração do desfecho. Esses comentários, marcados por indignação, ironia ou sarcasmo, não expressam apenas resistência a uma decisão dramaturgica específica, mas evidenciam um embate mais amplo com discursos contemporâneos que propõem a revisão da representação da violência de gênero nas artes. Nesse sentido, a crítica dirigida à montagem articula-se menos como uma avaliação estética da encenação e mais como um posicionamento ideológico, situando o gesto de Muscato em um campo de disputas simbólicas que ultrapassa o domínio operístico e se inscreve em debates mais amplos sobre cânone, tradição e reinterpretação de personagens consagradas.

A análise dessas manifestações em redes sociais, ainda que atravessada por limitações próprias a esse tipo de material, como a brevidade dos enunciados, a informalidade discursiva e a ausência de contextualização individual dos comentários, oferece um recorte privilegiado para a compreensão da recepção da obra em seu momento de circulação. Esses registros permitem acessar reações imediatas e não mediadas por instâncias críticas ou editoriais, funcionando como um verdadeiro termômetro afetivo do impacto da encenação e tornando visíveis os afetos mobilizados diante da fratura provocada na expectativa histórica de recepção de *Carmen*.

Quando o corpus analítico não é a encenação em si, ausente de registro audiovisual, mas os efeitos que ela produziu, a importância da recepção desloca-se para o centro do campo analítico. Nesse enquadramento, a performance é abordada a partir de sua dimensão relacional, e a recepção passa a ser compreendida como um espaço de condensação afetiva.

Textos críticos, comentários públicos e reações espontâneas tornam-se, assim, documentos privilegiados para observar a circulação dos afetos mobilizados pela obra. Esses registros não se limitam a descrever o que foi visto, mas tornam legível o que foi sentido, configurando, nos termos propostos por Sara Ahmed, um corpo afetivo que é constitutivo da obra tanto quanto seu libreto ou sua partitura.

Essa opção metodológica insere o trabalho na dimensão da estética da recepção, mas o faz a partir de uma inflexão. Em *A história da literatura como provocação à ciência literária* (2010), Hans Robert Jauss propõe a noção de horizonte de expectativa como o conjunto de normas, convenções e antecipações que orientam a experiência do leitor ou espectador. Neste trabalho, tal horizonte é compreendido também como um horizonte afetivo, isto é, como um regime de sensibilidades que organiza previamente não apenas o modo de compreender uma obra, mas as formas já consolidadas como legítimas de ser afetado por ela. A recepção, nesse sentido, não se reduz a um ato interpretativo, mas constitui um processo de adesão sensível no qual determinadas respostas emocionais são esperadas, reiteradas e naturalizadas ao longo do tempo.

Ao articular a perspectiva de Jauss às teorias dos afetos, o interesse desloca-se do simples diagnóstico do choque provocado pela encenação para a investigação das condições que tornam esse choque possível e significativo. A indignação que emerge diante da inversão do desfecho de *Carmen*, pode-se considerar, não decorre apenas da ruptura com uma tradição formal, mas da fratura de um hábito sensível profundamente sedimentado, no qual o trágico e a morte da protagonista funcionam como operadores centrais de reconhecimento afetivo.

Compreender a recepção da montagem de Muscato implica, portanto, analisar como esse horizonte afetivo é tensionado, tornando visíveis os limites do que pode ser reconfigurado sem que se abalem os pactos históricos que sustentam a experiência da obra.

3.2.4 Expectativa, frustração e o contrato da tradição

Um dos aspectos mais significativos da recepção indignada foi a sensação de que a encenação "traiu" a essência da obra. Essa noção de traição está ligada à ideia de um contrato tácito entre o público e a tradição operística, que estabelece certos marcos de previsibilidade e fidelidade. A mudança de desfecho abala esse pacto, criando o que se pode chamar, retomando o vocabulário espinosiano, um afeto de dissonância. A expectativa não atendida opera como desencadeador de um processo de despotencialização: o espectador vê sua capacidade de antecipar, de se orientar afetivamente na narrativa, ser interrompida.

A frustração desse afeto pode se revelar bastante produtiva. Quando Carmen mata Don José, o gesto não se inscreve apenas no campo simbólico, mas também no político: reencena uma virada no estatuto da personagem e, por extensão, da mulher na dramaturgia operística, uma quebra com axiomas. O escândalo causado por essa alteração é, nesse sentido, revelador. Ele não indica um fracasso da encenação, mas sua eficácia em deslocar o eixo de percepção, ao expor os mecanismos que naturalizam o assassinato feminino como desfecho legítimo. O desconforto pode ser lido, assim, como indicador de uma fricção entre a obra e seu contexto político-temporal.

Essa fricção, contudo, também pode ser lida de outro ângulo: o espectador pode reagir não apenas à inversão simbólica, mas à sensação de ter sua inteligência subestimada. Ao impor um desfecho já resolvido na concepção do diretor, a encenação retira do público a possibilidade de elaborar, por si, as múltiplas camadas de sentido que a narrativa original poderia suscitar. Nesse caso, a indignação não nasce somente da quebra de expectativa estética ou afetiva, mas da percepção de que lhe é negada a autonomia interpretativa. É como se a obra, ao explicitar seu gesto político, o fizesse sem espaço à interpretação do espectador, assumindo que este não seria capaz de reconhecê-lo por meios próprios. O desconforto, então, torna-se duplamente produtivo: revela tanto a tensão histórica em torno da representação feminina quanto os limites da mediação autoral quando esta se aproxima de uma tutela do sentido.

Ao reconhecer essa dimensão, abre-se um campo de leitura em que a indignação do público não precisa ser reduzida à uma resistência politicamente conservadora nem exaltada apenas como sinal de êxito crítico da encenação. Ela pode ser entendida como resultado de uma operação estética que, ao mesmo tempo que tensiona convenções históricas, delimita de forma rígida o horizonte interpretativo. Tal ambivalência convida a pensar que as releituras de obras canônicas não precisam optar entre a fidelidade absoluta ao texto e a imposição autoral de um sentido fechado como algo totalmente disruptivo. Entre esses pólos, pode-se pensar na existência de uma zona intermediária e bastante fértil para a negociação; um espaço em que a encenação poderia propor deslocamentos sem interditar a polissemia; estimulando no espectador tanto o desconforto crítico quanto a autonomia de construir seus próprios percursos de interpretação; uma tarefa para o futuro.

A indignação suscitada pela *Carmen* de Muscato revela-se, assim, um dado analiticamente relevante para compreender os afetos que sustentam a fruição da ópera e os modos pelos quais as tradições artísticas são renegociadas no presente. A alteração do desfecho não apenas inscreve uma crítica à violência de gênero, mas torna visível o quanto

essa violência está estruturalmente implicada na economia do trágico da tradição lírica. Ao mesmo tempo, a encenação explicita os riscos de uma intervenção autoral que, ao definir de forma inequívoca o sentido político do gesto, pode ser percebida como limitadora da autonomia interpretativa do espectador.

Tomar a recepção como eixo de análise permite compreender a ópera não como um objeto estético fechado, mas como um campo de disputas simbólicas e afetivas, no qual sentidos, valores e expectativas são continuamente tensionados. Nesse contexto, a indignação não funciona apenas como reação negativa ou resistência, mas como um afeto revelador, capaz de tornar legíveis os pactos históricos que organizam a experiência da obra. É a partir dessa fricção entre tradição, atualização e recepção que se afirma a ópera como forma viva, cuja potência crítica emerge precisamente no confronto com os limites de seus próprios hábitos de leitura.

3.3 A *Carmen* e a cor da voz: Jessye Norman, 1988, Maria D'Apparecida, 1950/1965

Entre os diferentes regimes de reinscrição de *Carmen*, há um que se revela particularmente sensível: aquele em que a obra é filtrada não pela cena, mas pela linguagem que comenta, legitima ou interdita a cena: a crítica.

Se, como se viu, a ópera suporta a transposição para outras linguagens, como a cinematográfica; a disputa por sua "legitimidade", todavia, não se decide apenas na partitura ou na encenação, mas também nos discursos que estabelecem quem pode ou não ocupá-la, sob quais condições e com que grau de autorização simbólica.

O olhar crítico não emerge, assim, apenas como um registro posterior: torna-se uma instância de regulação, capaz de estabilizar imagens normativas de personagem, corpo e desejo.

O presente estudo de caso toma como eixo dois movimentos complementares desse processo: de um lado, a maneira pela qual determinados juízos críticos explicitam, às vezes involuntariamente, os critérios implícitos que organizam a "adequação" de uma intérprete a um papel; de outro, o modo como a memória cultural pode produzir ausências, isto é, apagar trajetórias inteiras mesmo quando elas alcançam excelência e reconhecimento.

Ao aproximar essas duas dinâmicas, pretende-se examinar como *Carmen* se converte em terreno de disputa não apenas no campo estético, mas também no campo simbólico, onde a questão da interpretação se cruza com regimes de visibilidade, autorização e legado.

3.3.1 Jessye Norman e a crítica de Norman Lebrecht

Sobre a incursão da soprano Jessye Norman no papel-título de *Carmen*, em uma gravação de estúdio realizada em 1988, o crítico musical e jornalista Norman Lebrecht comenta de forma contundente em *Maestros, obras-primas e loucura*:

Toda gravação é uma ilusão, mas este álbum torce a credulidade até o ponto de ruptura. Jessye Norman nunca cantou *Carmen* no palco. Ela tinha o tipo físico errado, a cor de voz errada e uma personalidade completamente errada para a sensual vendedora de cigarros numa arena de touros. A ideia de que ela poderia, oculta, realizar o que os olhos não permitiriam no palco era absurda à luz da crítica racional, mas não para o produtor Erik Smith. Sem tensão erótica, sua Carmen tenta o charme, que nunca foi o ponto forte da Sra. Norman, e, quando isso falha, ela força o pobre Neil Shicoff a uma hesitante submissão. Sua "Habanera" caminha pesadamente, quase parando, e seus duetos com Shicoff parecem fazer com que ela e ele fiquem cada vez mais e mais distantes com o passar das faixas.

[...] Os selos de gravação, no auge do CD, eram prisioneiros de suas estrelas, e poucos nomes eram mais famosos do que Jessye Norman. Se a Rádio France estava pagando as contas, qual seria o problema? Surpreendentemente, o dano foi grande. O prestígio de Jessye Norman sofreu um golpe, e o pacto não declarado entre os selos de gravação e os compradores habituais — se você não exagerar na fraude, não faremos muitas perguntas, foi minado por esta *Carmen*, uma ilusão que foi longe demais (Lebrecht, 2008, p. 322).

A crítica, por mais válida que seja no tocante ao desempenho vocal de Jessye Norman, não deixa de transparecer matizes irônicos e bastante problemáticos. O seu argumento central repousa na alegada inadequação de Norman ao papel, inadequação formulada não apenas em termos vocais, mas sobretudo corporais e performativos: a cantora teria o "tipo físico errado", a "cor de voz errada" e uma personalidade incompatível com a figura da cigana sensual imaginada pela tradição operística.

Ainda que o crítico mobilize categorias técnicas como a condução pesada da “*Habanera*” ou a ausência de tensão erótica nos duetos com Neil Shicoff, sua avaliação extrapola o campo estritamente musical e se ancora em um ideal normativo de Carmen, que pressupõe um corpo específico da personagem, uma feminilidade codificada e uma sexualidade legível segundo padrões bastante restritos. A ênfase reiterada no "tipo físico" da intérprete, assim como a sugestão de que seu charme seria insuficiente para sustentar o jogo de sedução da personagem, introduz no discurso crítico um conjunto de pressupostos que naturalizam a associação entre valor artístico, erotismo e adequação corporal. A referência reiterada ao "tipo físico errado" convoca, ainda que de modo implícito, a noção tradicional de *physique de rôle*, categoria historicamente mobilizada no campo da ópera para designar a

adequação entre corpo, aparência e personagem. Embora essa noção tenha desempenhado um papel relevante em determinados contextos cênicos (especialmente no teatro lírico oitocentista, fortemente ancorado em códigos visuais e tipologias corporais), sua aplicação acrítica revela-se problemática quando convertida em critério normativo de legitimidade artística.

No caso específico da ópera, a pertinência do *physique de rôle* sempre foi, no mínimo, ambígua. Trata-se de uma arte fundada na primazia da voz, na convenção do artifício e na suspensão da verossimilhança naturalista, na qual personagens jovens são frequentemente interpretadas por cantoras maduras, corpos não realistas encarnam figuras idealizadas e o pacto com o espectador se constrói menos pela adequação visual do que pela potência expressiva da performance vocal. Quando mobilizada como exigência rígida, a noção de *physique de rôle* entra em contradição com a própria lógica operística, que historicamente legitimou desvios entre corpo, idade, aparência e personagem.

Essa contradição torna-se ainda mais evidente no contexto da gravação fonográfica, no qual o corpo visível é, em tese, suspenso em favor da escuta. Ao insistir na inadequação corporal de Jessye Norman em uma gravação de estúdio (na qual a performance se dá prioritariamente no plano sonoro), a crítica de Lebrecht desloca o julgamento para um terreno que excede o critério musical e revela a persistência de um imaginário visual normativo, mesmo quando ele já não se justifica tecnicamente. Nesse deslocamento, o *physique de rôle* deixa de funcionar como categoria cênica e passa a operar como mecanismo simbólico de exclusão, especialmente quando aplicado a corpos racializados que desafiam as imagens consolidadas da tradição.

A crítica musical, bem compreendido, não apenas comenta a cena, mas participa ativamente da construção dos critérios pelos quais uma intérprete é reconhecida como adequada ou inadequada a determinado papel. A crítica de Lebrecht revela, portanto, mais do que uma discordância estética quanto a uma escolha interpretativa ou mercadológica dos selos fonográficos no auge da era do CD. Ela expõe os limites implícitos de quem pode ou não encarnar Carmen de modo legítimo, mesmo quando o suporte sonoro deveria, em tese, suspender a centralidade do corpo visível. Ao afirmar que a gravação teria rompido um "pacto não declarado" entre indústria e público, Lebrecht sugere que a presença vocal de Norman no papel constitui uma espécie de excesso não apenas artístico, mas simbólico: uma ilusão que teria ido longe demais.

É nesse deslocamento do juízo técnico para o julgamento normativo da intérprete que se torna possível entrever os mecanismos de exclusão que operam silenciosamente na tradição lírica, sobretudo quando certos corpos e vozes desafiam expectativas consolidadas

Ainda que a recepção crítica da gravação de *Carmen* com Jessye Norman não tenha sido majoritariamente favorável, esse episódio não pode ser tomado como síntese de sua trajetória artística. Ao contrário, a carreira de Norman se afirma justamente pela autoridade com que se inscreveu em repertórios historicamente associados à tradição branca e europeia do canto lírico, como o *lied* alemão e as grandes obras sinfônico-vocais de Strauss, Wagner e Mahler.

Nessas áreas, sua atuação não apenas foi amplamente reconhecida, como se consolidou como referência interpretativa, revelando uma combinação rara de rigor técnico, densidade expressiva e inteligência musical. O fato de uma voz negra ter alcançado tal centralidade nesses repertórios evidencia a dimensão de seu legado como reitera certos limites categóricos implícitos que regulam quem pode ou não encarnar determinadas figuras no imaginário operístico. Assim, a crítica à *Carmen* contrasta de modo eloquente e bastante oportuno com o reconhecimento incontornável de Jessye Norman como uma das vozes negras mais potentes e influentes do século XX.

A recepção da *Carmen* de Jessye Norman evidencia, assim, que a questão da legitimidade na ópera não se decide exclusivamente no plano da técnica vocal ou da interpretação musical, mas na conformidade do corpo que canta a um repertório de expectativas historicamente sedimentadas. O que se avalia, nesses discursos críticos, não é apenas o som produzido, mas a coerência entre voz, imagem e um imaginário prévio sobre o que a personagem deveria ser. Carmen, nesse sentido, não emerge como um papel disponível à pluralidade dos corpos, mas como uma figura cuja inteligibilidade depende de uma gramática sensível restritiva.

Se a ópera admite transposições para outras linguagens, como a cinematográfica, a disputa por sua legitimidade também se estabelece no campo discursivo. É nesse plano que se formulam, muitas vezes de maneira implícita, os parâmetros que definem quem pode ocupar certos papéis, sob quais condições e com que grau de autorização simbólica. A recepção crítica funciona, nesse sentido, como instância de regulação das imagens normativas de personagem, corpo e desejo.

Ao tornar explícitos os critérios implícitos que regulam quem pode ou não ser reconhecido como Carmen, esse episódio permite compreender a ópera como um campo em que a possibilidade de representação não é distribuída de maneira neutra. Há corpos que

precisam constantemente justificar sua presença, provar sua adequação ou aceitar a condição de exceção. Outros, ao contrário, são tomados como evidentes, naturais, imediatamente compatíveis com o papel. É nesse regime desigual de reconhecimento que se desenha a fronteira entre aqueles que podem ocupar o centro da cena e aqueles cuja relação com ele permanece marcada pela precariedade da autorização.

O presente estudo articula dois movimentos complementares. De um lado, a explicitação, na crítica internacional, de critérios que regulam a adequação de uma intérprete a Carmen. De outro, a produção de ausências na memória cultural brasileira, que relegou ao esquecimento trajetórias artisticamente consolidadas. Ao aproximar esses dois eixos, o julgamento crítico e o apagamento institucional, torna-se possível observar como a personagem constitui um campo de disputa simbólica no qual voz, corpo e reconhecimento são continuamente negociados.

3.3.2 O caso de Maria D'Apparecida

Se, no contexto internacional, uma cantora com a projeção de Jessye Norman pôde ser autorizada a experimentar o papel apenas de maneira excepcional e sob forte resistência crítica, no contexto brasileiro tal autorização mostrou-se ainda mais restrita. É o caso da cantora lírica brasileira Maria D'Apparecida (1926-2017), cuja trajetória é bastante representativa de paradoxos profundamente enraizados na história cultural brasileira.

Figura 9 – Maria D'Apparecida, retratada pelo pintor francês Félix Labisse, na capa da revista belga L'Amateur de L'Art.



Disponível em: <<https://brmais.net/blog/maria-d-apparecida-na-historia-da-musica-brasileira>>.
Acesso em: 16 fev. 2026.

Formada pelo Conservatório Brasileiro de Música em 1949, a mezzo soprano carioca foi premiada, no ano seguinte, no Concurso de Estreantes da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), instância de reconhecimento que atestava, já no início de sua carreira, a excelência de sua técnica e formação. Ainda assim, tais credenciais não foram suficientes para garantir-lhe a possibilidade de construir uma trajetória profissional sólida no Brasil. Entre a consagração inicial e a efetiva inserção no circuito lírico nacional, interpôs-se uma barreira estrutural: o racismo, que a converteu em estrangeira dentro do próprio país.

Desde cedo, a experiência concreta da exclusão revelou a Maria D'Apparecida que talento, disciplina e mérito não operavam de forma universal no campo artístico brasileiro, sobretudo quando o corpo que canta é negro, e o palco almejado é o de uma instituição historicamente moldada para preservar a branquitude como norma estética.

O comentário dirigido a Maria D'Apparecida por um empresário ítalo-brasileiro à época _ conforme posteriormente relatado pela própria cantora, em entrevista concedida ao jornalista Lauro Gomes, em 1988, sendo importante ressaltar que a própria Maria D'Apparecida omite o nome do empresário, do qual tampouco há registros_, logo após sua premiação no concurso de Estreantes da ABI, segundo o qual "negra não canta no Theatro

Municipal", não pode ser compreendido como um episódio fortuito ou como a manifestação isolada de um preconceito individual, mas como a verbalização explícita de um regime institucional de exclusão que regulava o acesso de corpos negros aos espaços de prestígio da cultura erudita brasileira.

Trata-se de uma enunciação que sintetiza um arcabouço simbólico mais amplo, dentro do qual os grandes templos culturais do país se inseriram, sendo concebidos, ao longo do século XX, como espaços de legitimação (ou deslegitimação) daquilo que se convencionou chamar de erudição e excelência técnica e artística.

A recusa enfrentada por D'Apparecida, contudo, não inaugura essa lógica de exclusão. Décadas antes, outras artistas negras já haviam sido confrontadas com esses mesmos limites, ainda que sob formas distintas. Por exemplo, Zaira de Oliveira (1891-1951), caso que será analisado em conjunto mais adiante e é especialmente emblemático.

Décadas mais tarde, instituições de destaque da cultura brasileira, em particular o Theatro Municipal do Rio de Janeiro no caso de Maria D'Apparecida, mostrariam como a cultura e seus dispositivos foram historicamente estruturados para operar segundo uma lógica de impedimento, segundo a qual artistas negros (em especial, mulheres) eram sistematicamente afastados dos lugares associados ao prestígio, à centralidade simbólica e à legitimidade artística. Consciente da rigidez dessas fronteiras e da impossibilidade de nelas existir plenamente como artista, D'Apparecida adotou o exílio como estratégia – talvez, também, como gesto de autopreservação.

Na França, sua trajetória encontrou outras condições de possibilidade. Mais do que trabalho, Maria D'Apparecida encontrou ali reconhecimento: pode ser recepcionada como uma mulher negra brasileira sem que isso implicasse em ela ser tratada como uma espécie de exceção tolerada ou de ameaça à ordem estética vigente. Ainda que a França seja inegavelmente um país de tradição racista, o fato de Maria D'Apparecida ter sido melhor recebida em solo francês do que em brasileiro, ao longo de sua carreira, reforça o caráter estrutural do racismo no Brasil. Foi nesse contexto que encarnou Carmen como uma intérprete legítima, senhora incontestável de seu ofício.

Após estrear como a protagonista da ópera de Bizet no Grand-Théâtre de Bordeaux, em 1963, D'Apparecida obteve sua consagração definitiva ao substituir Maria Callas na Opéra de Paris, em 1965. Nos trechos dos quase dez artigos jornalísticos reunidos pela biógrafa Mazé Torquato Chotil em seu livro dedicado a D'Apparecida, notam-se os elogios à sua musicalidade, à sua técnica e à sua presença de palco.

Paradoxalmente, foi apenas após a consagração da artista nos palcos europeus que a imprensa brasileira passou a lhe dedicar atenção, ainda que, não raro, mediada por um olhar que mais exotizava do que reconhecia sua trajetória, celebrando-a como um ponto fora da curva, uma exceção que confirma a regra. Quando, em agosto de 1965, Maria D'Apparecida retornou ao Brasil acompanhando uma companhia francesa e se tornou a primeira cantora negra brasileira a interpretar Carmen no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela já o fazia na condição de artista internacionalmente reconhecida. Sua trajetória, assim, inverte o percurso habitual das carreiras artísticas no país: foi preciso consagrar-se no exterior para que seu talento pudesse, finalmente, ser admitido no espaço lírico nacional.

Nos bastidores de sua apresentação em 1965, contudo, Maria D'Apparecida encontrou intactas as estruturas simbólicas do país que havia deixado. Conforme relata na mesma entrevista concedida a Lauro Coelho, em 1988, bem como em uma entrevista para o periódico *O Pasquim*, em 1972, sua experiência foi pontuada por piadas, indelicadezas e constrangimentos nas coxias, a demonstrar quão arraigada estava a lógica racista no campo da música erudita, no Brasil.

Pensar a trajetória de Maria D'Apparecida implica, portanto, revisitar criticamente os modos pelos quais o país construiu sua memória cultural a partir da ausência daquilo que escolheu sistematicamente não reconhecer. Significa compreender que os grandes teatros, casas de espetáculo e instituições que moldaram a vida artística do país não apenas silenciaram intérpretes negros, mas produziram narrativas nas quais esse silenciamento foi naturalizado, como uma espécie de destino inevitável.

A partir da vida de D'Apparecida, propõe-se interrogar esse silêncio não como simples lacuna historiográfica, mas como construção discursiva e gesto político operado por instituições culturais ao longo do século XX. Ao fazê-lo, abre-se também a pergunta sobre como repensar o próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro: não mais apenas como símbolo de uma tradição excludente, mas como um espaço público em disputa, a ser reivindicado e reconfigurado pela agência e pelo protagonismo artístico negro na contemporaneidade.

3.3.3 Instituições, exceções e apagamentos: a racialização do campo lírico brasileiro

Durante décadas, a figura de Maria D'Apparecida foi objeto de um olvido deliberado, por parte da historiografia, que contribuiu para que seu nome não se consolidasse como uma referência reconhecível no campo da música erudita brasileira, apesar de sua brilhante carreira

como cantora lírica e, depois, na divulgação da música popular brasileira em solo francês (com destaque para suas interpretações de canções de Baden Powell). Após sua retirada progressiva dos palcos e até sua morte, em 2017, não se produziu um corpo biográfico robusto, capaz de inscrevê-la de modo consistente na memória cultural nacional, seja no âmbito acadêmico, seja nos circuitos de difusão musical. O conhecimento hoje disponível sobre sua carreira resulta, em grande medida, de um trabalho de recuperação recente, conduzido sobretudo pela pesquisadora Mazé Torquato Chotil, cujo esforço sistemático permitiu reconstruir uma trajetória que havia sido fragmentada pelo apagamento institucional e pela dispersão de fontes, ainda que seu trabalho não escape à dimensão narrativa e ensaística, ao articular rigor investigativo e escrita sensível.

Essa recuperação contemporânea da figura e do legado de Maria D'Apparecida como objeto de estudo pode ser entendida não como simples redescoberta fortuita, mas como resultado de uma intervenção deliberada nos dispositivos de memória cultural, que torna visível uma artista cuja ausência no imaginário artístico brasileiro foi menos efeito do acaso do que consequência de um processo prolongado de silenciamento.

A trajetória de Maria D'Apparecida expõe, com nitidez, o modo como instituições culturais brasileiras naturalizaram, ao longo do século XX, a exclusão sistemática de artistas negros de seus espaços de maior prestígio. O fato de a cantora, formada no Conservatório Brasileiro de Música e premiada pela Associação Brasileira de Imprensa em 1950, ter sido, de acordo com o esboço biográfico feito por Mazé Torquato Chotil (2020), impedida de cantar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por ser negra não representou um desvio de rota, mas a expressão de um projeto mais amplo de branqueamento estético e institucional. Quando ouviu de um empresário que "negra não canta no Municipal", D'Apparecida enfrentava não apenas uma opinião individual, mas um *ethos*; chocava-se contra uma política tácita que regulava quais corpos podiam ocupar o centro da vida lírica brasileira.

Maria D'Apparecida encontrou no Brasil um campo cultural demarcado por fronteiras raciais rígidas — obstáculos que, conforme observa Mara Guimarães, amiga e assessora de Maria D'Apparecida, em entrevista à biógrafa Mazé Torquato Chotil, pesavam ainda mais sobre sujeitos que já contavam com outros marcadores sociais da diferença, como os de classe e gênero (Guimarães, 2022). Assim, o exílio da artista na França não representou meramente uma busca por ascensão internacional, mas uma estratégia de sobrevivência diante de um sistema que a queria fora de cena.

Esse diagnóstico, contudo, deve ser compreendido à luz das complexidades históricas que atravessam a trajetória do próprio Theatro Municipal. Ainda que dinâmicas de exclusão

possam ser observadas de forma constante, ao longo da história da instituição, é possível identificar momentos e experiências que tensionam essa lógica e revelam brechas significativas no seu interior. As trajetórias de Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista configuram episódios emblemáticos da presença negra no Municipal, indicando tanto os limites quanto as possibilidades de inserção e reconhecimento artístico negro em um espaço historicamente associado ao prestígio cultural.

3.3.4 Precedentes históricos: Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista.

Muito antes de Maria D'Apparecida confrontar os limites impostos pelo campo lírico brasileiro, outras artistas negras já se haviam deparado com mecanismos institucionais semelhantes de exclusão, tolerância condicionada ou reconhecimento incompleto. A trajetória da cantora lírica Zaira de Oliveira (1891-1951) constitui um dos exemplos mais precoces e elucidativos desse processo. Aluna do Instituto Nacional de Música, Zaira destacou-se de forma inequívoca ao conquistar, em 1921, a medalha de ouro no concurso de canto lírico, cujo prêmio previa uma viagem de aperfeiçoamento à Europa. Apesar do reconhecimento formal, o prêmio jamais foi efetivado, sob forte suspeita, conforme argumenta Moraes (2022, p. 656), de que a negativa tenha sido motivada por critérios raciais, revelando a dissociação entre mérito artístico e acesso efetivo aos circuitos de legitimação internacional.

O episódio evidencia um padrão recorrente nas instituições artísticas brasileiras do início do século XX: o talento negro podia ser reconhecido, desde que isso não implicasse deslocamento material, simbólico ou geográfico. A premiação, nesse contexto, funcionava como um gesto abstrato de validação, incapaz de se converter em oportunidades concretas. Tal lógica antecipa, em muitos aspectos, a experiência vivida por Maria D'Apparecida décadas depois, sugerindo a persistência de um modelo institucional que tolerava a excelência negra dentro dos limites de sua domesticação.

Esse mesmo regime de inclusão restrita se manifesta na trajetória da atriz Ruth de Souza (1921-2019), primeira mulher negra a atuar no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945, como integrante do Teatro Experimental do Negro (TEN). Sua presença naquele espaço representou um marco simbólico importante, mas não foi acompanhada por uma abertura estrutural duradoura. Ao contrário, a atuação de Ruth no Municipal permaneceu episódica, ligada a projetos específicos e politicamente marcados, sem que isso se traduzisse em acesso amplo e continuado ao circuito teatral institucionalizado. A excepcionalidade de sua presença reforçava, paradoxalmente, a norma excludente: o corpo negro podia ocupar o

palco, desde que inscrito como evento extraordinário, e não como parte constitutiva da cena artística nacional.

Dinâmica semelhante pode ser observada na trajetória de Mercedes Baptista (1921-2014), reconhecida como a primeira bailarina negra a integrar o corpo estável do Theatro Municipal, na década de 1940. Embora sua admissão represente um avanço significativo, ela se deu sob condições bastante assimétricas. Mercedes permaneceu confinada a papéis secundários e enfrentou barreiras explícitas, em sua ascensão profissional, mesmo possuindo sólida formação técnica. A experiência no Municipal, longe de garantir reconhecimento pleno, evidenciou os limites impostos à presença negra nos espaços de consagração. Não por acaso, sua afirmação artística mais decisiva ocorreu fora da instituição, com a criação do balé afro-brasileiro, gesto que deslocou o centro da legitimidade estética para fora do espaço institucionalizado, no resgate de tradições afro-diaspóricas, operando em uma gramática artística própria e inovadora.

Considerados em conjunto, os casos de Zaira de Oliveira, Ruth de Souza e Mercedes Baptista permitem compreender o Theatro Municipal do Rio de Janeiro menos como caso isolado e mais como instância representativa de um modelo de cultura oficial – subsidiada pelo Estado – que marcou o Brasil ao longo do século XX. Inserido em uma tradição artística fortemente europeizada e beletrista, o Municipal espelhou dinâmicas mais amplas do campo cultural brasileiro, no qual a presença de artistas negros se deu, em muitos momentos, de forma pontual, cuidadosamente circunscrita e raramente convertida em políticas duradouras de reconhecimento e continuidade. Tal configuração dificultou a consolidação de trajetórias estáveis e a construção de uma memória institucional efetivamente plural.

À luz desse quadro, o percurso de Maria D'Apparecida torna-se inteligível não como desvio ou anomalia, mas como parte de um *continuum* histórico em que o impedimento, mais do que o acesso, caracterizou as relações entre artistas negros e as instâncias de legitimação cultural. As trajetórias de Zaira, Ruth, Mercedes e Maria articulam-se, assim, menos por afinidades individuais do que por uma experiência histórica compartilhada, marcada por formas recorrentes de silenciamento e pela dificuldade de inscrição plena na memória cultural brasileira ao longo de grande parte do século XX.

3.3.5 A trajetória de Maria D'Apparecida como símbolo

O episódio de exclusão vivenciado por Maria D'Apparecida em relação ao Theatro Municipal permite observar, em chave analítica, o modo como ideologias racializadas se

inscreveram de forma duradoura no campo cultural brasileiro, inclusive em espaços historicamente vinculados à produção, circulação e legitimação da chamada "alta cultura". A leitura de Abdias Nascimento, especialmente em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, fornece uma chave interpretativa decisiva para compreender esse processo histórico.

Ao desmontar o mito da "democracia racial" como cortina ideológica, Abdias demonstra como o branqueamento cultural opera por meio do apagamento, não como ausência, mas como estratégia política deliberada:

Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem ficado unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país (Nascimento, 2016, p. 43).

O Theatro Municipal, enquanto instituição central no campo cultural fluminense, inscreveu-se, como muitas outras casas líricas de tradição europeia, em dinâmicas históricas de regulação simbólica que acabaram por limitar a presença de artistas negros em seus quadros e palcos. A censura enfrentada por Abdias do Nascimento, no contexto do Festac'77, motivada por sua reivindicação de maior protagonismo negro nas artes, dialoga com a lógica que dificultou a consolidação da carreira de Maria D'Apparecida no Brasil: sempre que corpos negros tensionam hierarquias raciais historicamente sedimentadas em espaços de prestígio, emergem mecanismos institucionais de contenção e silenciamento. É nesse ponto que a reflexão de Abdias sobre o teatro brasileiro se revela particularmente elucidativa, ao deslocar o foco do acontecimento singular para as estruturas que o engendram, evidenciando como o apagamento no palco reflete um arranjo de poder mais amplo e duradouro

Se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa), tudo tão zelosamente seguro nas mãos das classes dirigentes de origem branco-europeia (Nascimento, 2016, p. 149).

Por esse motivo, o exílio da cantora pode ser compreendido como parte de um mesmo conjunto de dispositivos históricos que limitaram a consolidação de trajetórias como as de Zaira de Oliveira, Mercedes Baptista e Abdias do Nascimento, manifestando-se de maneira recorrente sempre que artistas negros reivindicaram não apenas presença, mas reconhecimento e autoridade no meio artístico.

Nesse enquadramento, torna-se possível deslocar a leitura dessas experiências do plano dos infortúnios individuais para a observação de um padrão mais amplo de contenção, que opera simultaneamente nos níveis simbólico e institucional, calibrando formas de acesso, permanência e legitimação no interior do que se convencionou reconhecer como "cultura nacional". Quando determinados corpos e estéticas tensionam esses códigos, mecanismos de exclusão tendem a se reativar, muitas vezes de maneira indireta ou naturalizada.

Esse conjunto de tensões torna-se particularmente visível ao se observar a recepção de Maria D'Apparecida em seu retorno ao Brasil, em agosto de 1965, já então artista consagrada na França. A aclamação como "Carmen Carioca" pelo periódico *O Jornal*, a rápida venda de ingressos e a presença do presidente Castelo Branco na récita de estreia indicariam uma recepção calorosa. O fato de D'Apparecida ter se tornado a primeira cantora negra brasileira a interpretar Carmen no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pode ser lido, nesse sentido, menos como um gesto isolado de abertura e mais como o efeito de uma legitimidade construída fora do circuito cultural nacional. Tal dinâmica, longe de ser exclusiva do Municipal, aponta para um padrão recorrente nas instituições artísticas brasileiras do período, nas quais a validação externa, sobretudo europeia, funcionava como mediadora simbólica para o reconhecimento interno.

Ainda assim, a passagem de Maria D'Apparecida pelo Municipal esteve distante de configurar uma reintegração plena. Apesar da recepção positiva de sua performance e da cobertura favorável da imprensa, os relatos da própria cantora acerca de hostilidades, comentários racializados e constrangimentos nos bastidores, conforme entrevista concedida a Lauro Coelho, evidenciam a persistência de fronteiras simbólicas que obliteravam sua visibilidade e sua sensação de pertencimento. A presença negra podia ser admitida de forma episódica e celebratória, mas raramente convertida em um projeto de continuidade institucional. O retorno de 1965 ilumina, assim, não um descompasso pontual, mas uma lógica estrutural compartilhada por diferentes espaços da chamada alta cultura no país.

A partir desse panorama, torna-se pertinente refletir sobre o papel do Theatro Municipal do Rio de Janeiro na contemporaneidade, como expressão histórica de um modelo de institucionalidade cultural marcado por seleções, silêncios e regimes de exceção, cujos efeitos ainda informam os debates atuais sobre memória, pertencimento e representatividade. A recuperação historiográfica de trajetórias como a de Maria D'Apparecida contribui para ampliar e complexificar a narrativa oficial, permitindo que o passado seja interrogado à luz das demandas do presente. Nesse sentido, pensar o Municipal como equipamento cultural público implica, como braço executivo de uma política cultural estatal, reconhecendo sua

centralidade simbólica e seu potencial de reconfiguração, de modo que a luta antirracista não se coloque como gesto corretivo tardio, mas como princípio ativo na construção de uma memória artística efetivamente plural.

Nos últimos anos, pressões por democratização e diversidade racial no campo cultural abriram brechas para novas práticas curatoriais, estéticas e administrativas. Artistas, coletivos e servidores negros passaram a reivindicar e assumir não apenas presença nos palcos, mas participação ativa na formulação de políticas, na programação artística e na memória institucional.²⁷

O caminho para esse movimento na contemporaneidade pode ser pensado em três alternativas e dimensões complementares. A primeira é a disputa pela memória: revisitar arquivos, reconhecer apagamentos e reinscrever artistas negros como parte orgânica da história do Municipal. A segunda envolve a transformação estética: encenações que incorporam perspectivas afro-diaspóricas, intérpretes negros em papéis protagonistas e releituras antirracistas do repertório erudito. A terceira dimensão é a reconfiguração socioeconômica: editais afirmativos, programas de formação e mecanismos de ampliação do acesso que vêm desafiando a lógica histórica de elitização racial do teatro.

Nessa confluência, o Theatro Municipal deixa de ser apenas um monumento estático da cultura europeia transplantada para os trópicos e passa a funcionar em diálogo, como arena de saudável disputa em que novas narrativas e personagens possam emergir. Reinscrever D'Apparecida na história do teatro não é meramente um gesto de reparação simbólica, mas a afirmação de que a memória cultural brasileira foi construída sobre políticas públicas de exclusão que precisam ser reconhecidas e superadas. Se, no passado, o Municipal só abriu suas portas a uma artista negra depois que ela brilhou na Europa, o desafio contemporâneo é garantir que as próximas D'Apparecidas não precisem partir para florescer em suas carreiras.

3.3.6 Considerações sobre o Caso D'Apparecida e a lírica brasileira, para além de *Carmen*.

A trajetória de Maria D'Apparecida, assim como a de outras artistas negras que a precederam ou com ela dialogam historicamente, permite evidenciar que os obstáculos enfrentados por essas intérpretes não podem ser compreendidos como episódios isolados ou

²⁷ Destaque-se como elementos exemplares a recente exposição "Presente! - Presenças negras no teatro municipal", em São Paulo (2022); bem como o espetáculo de *spirituals*, canções de louvor de comunidades negras estadunidenses, levado ao palco do TMRJ em 2025.

contingências biográficas. Ao contrário, eles se inscrevem em uma lógica estrutural que caracterizou o campo cultural brasileiro ao longo do século XX, produzindo segregações sistemáticas e regulando, por critérios racializados, o acesso aos espaços de maior legitimação e consagração simbólica. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, enquanto instituição pública e aparelho central da vida artística nacional, integrou esse regime de visibilidade seletiva, no qual a presença negra foi historicamente condicionada à excepcionalidade ou à validação externa.

A recuperação dos casos de Zaira de Oliveira, Mercedes Baptista, Ruth de Souza e, de modo exemplar, de Maria D'Apparecida, revela a recorrência de um padrão institucional: o reconhecimento formal da excelência artística que não se converte, de maneira consistente, em acesso efetivo aos circuitos de consagração. Tal disjunção evidencia que o problema não residia na ausência de talento ou na má formação, mas na forma como as instituições culturais brasileiras operaram mecanismos de contenção, naturalizando a branquitude como parâmetro normativo do erudito e relegando artistas negros a posições marginais ou singulares.

À luz das trajetórias de Maria D'Apparecida e de outras artistas negras no campo da cultura erudita brasileira, torna-se especialmente pertinente pensar de forma crítica o recurso reiterado ao *blackface* em montagens de óperas como *Otello* e *Aida*. Afinal, a prática simboliza um contraste eloquente e estruturalmente revelador. Enquanto corpos negros reais foram historicamente excluídos, silenciados ou admitidos apenas sob regime de excepcionalidade nas principais casas de música erudita do país, a negritude encenada pôde ser reiteradamente performada por intérpretes brancos por meio de artifício estético legitimado, naturalizado e raramente problematizado até pouco tempo. O *blackface* pode ser lido, em contexto, como um dispositivo simbólico que dissocia a representação da presença: autoriza a figuração do "outro" racializado sem que esse outro tenha acesso efetivo aos espaços de consagração artística. No caso brasileiro, essa dissociação torna-se ainda mais aguda quando se observa que, ao mesmo tempo em que cantoras como D'Apparecida encontravam barreiras institucionais, personagens racializados do repertório operístico eram encenados sob uma lógica de apropriação, exotização e domesticação do signo negro. O contraste evidencia que o problema residia menos na presença da negritude no imaginário lírico do que na possibilidade de artistas negros deterem agência estética, autoridade interpretativa e pertencimento institucional, deslocando a negritude do campo da face para o da máscara.

As formulações de Abdias Nascimento oferecem, nesse contexto, um referencial decisivo para compreender que o apagamento não se deu por acidente ou negligência, mas por

projeto, como parte de um dispositivo estruturante do campo cultural brasileiro, no qual o controle da legitimidade estética acompanhou o controle dos meios de formação, consagração e circulação simbólica. A exclusão de artistas negras dos palcos de prestígio, portanto, deve ser entendida como expressão de um projeto institucional mais amplo, cujos efeitos, malgrado todos os avanços da luta antirracista, ainda se fazem sentir na atualidade.

Diante desse quadro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro emerge não apenas como objeto de análise histórica, mas como um espaço estratégico para a revisão crítica de suas próprias práticas. Enquanto equipamento público, sua responsabilidade contemporânea passa pela incorporação de políticas curatoriais, pedagógicas e administrativas capazes de enfrentar os legados de exclusão que o constituíram. Isso implica reconhecer artistas negros não como presenças excepcionais ou corretivas, mas como agentes centrais de suas produções e corpos artísticos.

Como discutem os autores reunidos na coletânea de ensaios *Music and the Racial Imagination*, a música e a cena lírica atuam como ferramentas poderosas tanto na construção de identidades quanto em seus processos de silenciamento, operando não apenas como fenômenos estéticos, mas também como práticas sociais e políticas que delimitam quem é reconhecido como pertencente à "civilização" (Radano; Bohlman, 2001).

Ao iluminar a trajetória de Maria D'Apparecida e sua relação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, portanto, buscou-se aqui efetuar uma contribuição, a traços largos, para uma compreensão mais complexa da história da música erudita no Brasil, evidenciando que a democratização do campo cultural não se esgota na ampliação do acesso, mas exige a revisão crítica das narrativas, das instituições e dos critérios de legitimação que historicamente sustentaram o apagamento. Reconfigurar essa memória não é apenas um exercício retrospectivo, mas uma condição para que futuras trajetórias artísticas possam se desenvolver sem que o exílio ou a excepcionalidade continuem a operar como pré-requisitos de reconhecimento.

3.3.7 Crítica, apagamento e a inteligibilidade de Carmen

A aproximação entre os casos de Jessye Norman e Maria D'Apparecida permite evidenciar dois regimes distintos de regulação da legitimidade artística.

No caso de Norman, a regulação opera no plano discursivo. A artista teve acesso ao papel, gravou-o sob chancela institucional e foi amplamente distribuída no mercado fonográfico. A resistência manifestou-se na crítica, que questionou sua adequação corporal e

imagética ao papel. Trata-se de um regime de contestação simbólica que atua por meio do julgamento estético.

No caso de D'Apparecida, a regulação operou no plano institucional. Antes mesmo da possibilidade de interpretação ampla e continuada, houve limitação de acesso e dificuldade de inserção estrutural. O reconhecimento ocorreu prioritariamente no exterior, e apenas posteriormente repercutiu no Brasil. Aqui, o problema não foi a recepção crítica de uma performance específica, mas a dificuldade de consolidação no interior do próprio campo nacional.

Ambos os casos revelam que a questão não se limita à técnica vocal. A interpretação de Carmen envolve um conjunto de expectativas sobre corpo, imagem e pertencimento. No primeiro caso, a artista é autorizada a cantar, mas sua legitimidade é questionada. No segundo, a própria autorização de presença é historicamente restringida.

A comparação permite compreender que Carmen não é apenas um papel musicalmente definido, mas uma figura cuja inteligibilidade permanece atravessada por critérios simbólicos. A rejeição crítica sofrida por Norman e o apagamento institucional experimentado por D'Apparecida evidenciam modalidades distintas de delimitação de quem pode encarnar a personagem. Em ambos os contextos, a voz não é avaliada de maneira isolada. Ela é escutada em relação a um imaginário histórico que associa corpo, identidade e autoridade interpretativa.

Nesse sentido, a análise desses dois percursos contribui para uma compreensão mais complexa da história da lírica no século XX. A questão não reside apenas na presença ou ausência de intérpretes negras, mas nos mecanismos pelos quais o campo cultural define os limites do reconhecimento. Carmen, enquanto personagem central do repertório operístico, torna-se um observatório privilegiado dessas dinâmicas.

3.4 A *Carmen* entre a reconstrução histórica e a inovação cênica: Royal Opera House, 2018, e Opéra de Rouen, 2023

Entre as muitas maneiras de reinscrever *Carmen* no presente, poucas evidenciam tão bem sua plasticidade quanto o confronto entre projetos cênicos que partem de premissas quase opostas. De um lado, encenações que assumem o palco como espaço de intervenção autoral, reorganizando a obra por meio de um vocabulário visual e coreográfico que a retira de suas molduras costumeiras; de outro, propostas que buscam reconstituir condições históricas de apresentação, não como retorno nostálgico, mas como experimento crítico capaz de tornar

perceptível aquilo que a tradição, ao se sedimentar, tende a neutralizar. Colocar essas estratégias em relação permite observar que a "tradição" não é uma unidade estável, mas um conjunto de escolhas reiteradas e, portanto, sujeito passível de ser investigado por vias distintas.

É sob esse ângulo que se propõe, aqui, um comparativo entre a produção concebida por Barrie Kosky para a Royal Opera House (2018) e a encenação apresentada em Rouen (2023), sob direção cênica de Romain Gilbert. O interesse não reside em estabelecer uma dicotomia simples entre modernização e fidelidade, mas em compreender como cada montagem constrói seu próprio regime de visibilidade e escuta: que elementos reativa e que filtros recusa, bem como quais hábitos convoca e de que modo, ao fazê-lo, recoloca em jogo a relação entre partitura, cena e recepção. Ao aproximá-las, torna-se possível enxergar a obra não como um texto que se repete, mas como um campo de operações interpretativas em constante reconfiguração.

3.4.1 A *Carmen* do Royal Opera House: A estilização abstrata como gesto criativo

Em 2018, durante a temporada lírica transmitida para um amplo circuito internacional de salas de cinema, a Royal Opera House, de Londres, apresentou uma encenação de *Carmen* sob a direção do encenador australiano Barrie Kosky que se afastava de maneira significativa das leituras tradicionalmente associadas à obra. Em entrevista concedida durante o intervalo da transmissão, o diretor definiu sua proposta como a de uma *Carmen* deliberadamente despida dos clichês espanhóis que historicamente moldaram sua recepção cênica.

A concepção de Kosky, contudo, não se tratava de uma novidade absoluta. A produção havia sido apresentada dois anos antes, em junho de 2016, em Frankfurt, e já ali se delineava uma aposta clara no abandono do naturalismo espanhol e francês em favor de um imaginário de feição pós-moderna. Esse imaginário articula referências à Broadway, à cultura da República de Weimar e ao glamour do cinema hollywoodiano dos anos 1930, compondo um vocabulário visual que desloca a ópera de seu contexto histórico original para um espaço estético deliberadamente anacrônico e estilizado.

Esse gesto de distanciamento manifesta-se de forma particularmente evidente na concepção cenográfica. O espaço é estruturado a partir de uma plataforma nivelada, organizada como uma ampla escadaria que se mantém inalterada ao longo dos quatro atos. Não há elementos que remetam à Sevilha evocada pelo libreto de Halévy e Meilhac. A cena

passa a ser organizada a partir de parâmetros técnicos e visuais, como o uso calculado da iluminação, que orienta o olhar do espectador e destaca as entradas dos solistas e do coro.

As intervenções corais e os movimentos coletivos constituem, nesse contexto, um dos aspectos mais singulares da encenação de Kosky. A cena passa a operar segundo princípios coreográficos e plásticos, mais do que segundo uma lógica dramática de cunho naturalista. Trata-se de uma estilização assumida, na qual os corpos em cena funcionam como vetores de composição visual e simbólica, produzindo imagens que não prolongam diretamente a ação narrativa, mas instauram camadas de sentido que se organizam pela forma, pelo ritmo e pela disposição espacial.

Nesse sentido, os solistas não são direcionados a uma atuação "orgânica" ou psicologicamente motivada; seus gestos são antes codificados, frequentemente ritualizados, integrando um vocabulário corporal que remete tanto ao musical de revista quanto a poéticas de cena não-naturalistas, típicas do início do século XX. A Carmen, interpretada pela *mezzo soprano* Anna Goryachova, é construída cênica e corporalmente como uma figura performativa e autoconsciente, cuja presença se afirma por meio de poses conscientemente afetadas, deslocamentos e figurinos que dialogam explicitamente com os imaginários do cinema e do cabaré, evocando referências a Marlene Dietrich (Durante a tão esperada *Habanera*, a protagonista aparece em cena em um traje completo de gorila e dele se despe, com auxílio de bailarinos, em clara referência à atuação de Dietrich em *Blonde Venus*, de 1932.) e Louise Brooks, a atriz símbolo do estilo *flapper* dos anos 20. Tal construção reforça sua condição de "figura-imagem", na qual a interioridade psicológica alinha-se à potência icônica de representação para condensar regimes visuais e afetivos distintos.

Don José, por sua vez, é inscrito em uma gramática cênica de forte carga simbólica e violência latente: no primeiro ato, ele passa a manipular Carmen por meio de cordas, puxando-a do alto da escadaria; posteriormente, tenta impedir sua ascensão física, ao agarrar a longa cauda de seu vestido negro. Esses gestos não apenas materializam visualmente relações de poder e dominação, como também funcionam como prenúncios coreografados do desfecho trágico: a progressão dramática passa ao campo da metáfora visual.

O coro, por sua vez, é concebido não como um conjunto de personagens realistas – como operárias, soldados ou o povo de Sevilha –, mas como um corpo coletivo rigorosamente coreografado, cuja função principal é a produção de massa, ritmo e impacto visual. Sob a coreografia de Otto Pichler, suas intervenções se estruturam a partir de movimentos repetitivos e enfáticos de mãos e braços, frequentemente exagerados, que instauram uma dinâmica visual própria, sobretudo nos grandes números de conjunto. Em determinados

momentos, como na *Chanson Bohème* do segundo ato, essa estilização alcança um grau de sensualidade e coesão expressiva particularmente eficaz; em outros, contudo, tende a acentuar uma sensação de excesso formal e de fragmentação do discurso cênico.

O coro, assim, é convocado a "atuar" tanto quanto a cantar, integrando-se a uma lógica espetacular que se aproxima do cabaré e da revista musical, em detrimento de uma dramaturgia narrativa clássica ou de uma representação contínua do espaço social da obra. Essa escolha reafirma o projeto estético da encenação, ao mesmo tempo em que evidencia suas tensões propositais internas entre impacto visual e unidade dramática. A experiência da fruição do espetáculo tende a ser fragmentada e evocar a sensação de excesso, como definiu o crítico Tim Ashley para o *The Guardian* (2018).

3.4.2 A *Carmen* da Opéra de Rouen: A reconstituição filológica como gesto crítico

Já num outro pólo analítico, a montagem de *Carmen* apresentada em Rouen em 2023 distingue-se por uma escolha deliberadamente historicista, orientada pela reconstrução de aspectos centrais da versão de estreia da obra em 1875. Tal opção manifesta-se tanto na concepção cenográfica quanto nos figurinos e na organização espacial da cena, que remetem a um imaginário visual oitocentista cuidadosamente pesquisado.

Em lugar de atualizar a narrativa para um horizonte contemporâneo explícito, a encenação parece interessar-se em restituir ao espectador atual uma experiência perceptiva próxima daquela que marcou a recepção inaugural da ópera, quando seus elementos dramáticos e musicais ainda operavam segundo códigos sensíveis distintos dos que hoje se encontram naturalizados: a iluminação simula os efeitos do antigo maquinário a gás reverberando nos cenários, com traços estilísticos do *fin-de-siècle*. A ambientação não tem forte iluminação direta, como na montagem do Royal Opera House.

Esse gesto de reconstrução histórica não deve ser compreendido como simples exercício de nostalgia ou de fidelidade museológica. Ao reencenar convenções cênicas do final do século XIX, a montagem propõe uma espécie de retorno crítico às condições originais de inteligibilidade da obra.

A crítica de Philipp Kennicott para a revista *Gramophone* aponta que parte do potencial disruptivo da montagem original da ópera pode ter sido amortecida por décadas de cristalização interpretativa. A leitura realizada pelo crítico é a de que, ao recuperar a materialidade visual, os ritmos de cena e a lógica de apresentação que cercaram a estreia de *Carmen*, torna-se possível reexaminar o impacto estético e moral que a ópera exerceu sobre

seus primeiros espectadores, antes que o cânone operístico absorvesse e neutralizasse sua dimensão perturbadora e o debate.

"Qualquer que tenha sido a controvérsia despertada pela produção original, ou aquela provocada por este lançamento, o valor essencial do projeto [...] reside em deslocar o debate sobre a ópera para além da dicotomia habitual entre produções tradicionalistas e produções modernas ou de estilo *regie*. Ambas têm resultado em espetáculos entediantes, previsíveis e burocráticos. Contudo, a maior responsável, hoje, pela proliferação de cenários cinzentos e estéreis, povoados por cantores trajando genéricos uniformes militares de inspiração fascista, é a segunda dessas vertentes. Isso é inevitável, dado o longo predomínio do *regietheater*. Quando todos pensam da mesma forma, o clichê torna-se incontornável.

Se nada mais, este vídeo nos recorda que a ópera do século XIX era um espetáculo visual, e que tal espetacularidade não constituía uma concessão vulgar às demandas de um entretenimento ocioso. A ópera era antropologia, sociologia, até mesmo turismo, e o aspecto visual jamais foi incidental. Se nos importamos com a sonoridade da música que Bizet tinha em mente em 1875, deveríamos igualmente nos importar com a forma como ele imaginava que *Carmen* deveria parecer" (Kennicot, s.d., tradução nossa).²⁸

A encenação de Rouen investe, assim, numa visualidade marcada por composições frontais, cores densas e figurinos que enfatizam contrastes sociais e simbólicos sem recorrer aos signos de atualização anacrônica da primazia da concepção de direção cênica (o *regietheater*). O espaço cênico privilegia uma leitura relativamente estável dos ambientes previstos no libreto, com atenção minuciosa à disposição dos corpos em cena e à relação entre ação dramática e música. Tal abordagem confere à obra um caráter de clareza narrativa que desloca o foco da interpretação para a escuta e para o jogo entre gesto, canto e orquestra, reafirmando a centralidade da partitura como eixo estruturante da experiência operística.

Ao mesmo tempo, essa escolha historicista pode ser lida como um posicionamento institucional. Ao apresentar uma reconstrução da versão de estreia, a produção parece assumir uma função pedagógica implícita, convidando o público a confrontar suas próprias expectativas com um modelo de encenação que antecede as leituras modernizantes e politizadas que hoje dominam grande parte do repertório lírico.

A encenação não se apresenta como resposta às urgências contemporâneas, mas como uma proposta de distanciamento histórico, uma proposta óptica capaz de evidenciar o quanto

²⁸ Whatever controversy the original production inspired, or this release provokes, the essential value of the Bru Zane project is to shift the debate about opera past the usual dichotomy of traditionalist versus modern or Regie-style production. Both have resulted in boring, predictable, workmanlike shows. But the greater offender today, the wellspring of too many grey, barren sets full of singers dressed in generic fascist military garb, is the latter of the two. That's inevitable, given how long Regietheater has been dominant. When everyone thinks alike, cliché is unavoidable. If nothing else, this video reminds us that opera in the 19th century was a visual spectacle, and that spectacle wasn't some sort of vulgar concession to the demands of idle entertainment. Opera was anthropology, sociology, even tourism, and the visual aspect was never incidental. If we care about what the music Bizet had in his ear sounded like in 1875, we should care about what he imagined Carmen should look like, too.

as formas de recepção da ópera são moldadas por hábitos sensíveis e convenções acumuladas ao longo do tempo.

Nesse sentido, o interesse da montagem não emerge na mera afirmação de uma verdade definitiva sobre *Carmen*, mas na possibilidade de tornar visível a historicidade da própria tradição operística. Ao reconstruir a versão de estreia, a encenação de Rouen sugere que a obra não é um objeto fixo, mas um campo de reinterpretações sucessivas, no qual tanto a atualização quanto o retorno às origens funcionam como estratégias legítimas de leitura. O historicismo pode ser compreendido não como a recusa do presente, mas como um método para interrogá-lo indiretamente, expondo os filtros culturais através dos quais a ópera continua a ser vista, ouvida e julgada.

3.4.3 Convergências, dicotomias e possibilidades: conclusão

Pode-se dizer que a produção de *Carmen* concebida por Barrie Kosky para o Royal Opera House em 2018 também se inscreve em um movimento crítico de recuperação tal como sucede com a montagem de Rouen, embora por outros motivos e com finalidades distintas; a figuração mais premente deste movimento é certamente a escolha da fatura sobre a qual as montagens se desenrolam: a versão da partitura da ópera que tem os recitativos cantados, acrescentados após a morte do compositor por Ernest Guiraud, compositor e também amigo íntimo de Bizet. A inserção dos recitativos cantados se deu por exigência de teatros que não admitiam os diálogos falados entre os números musicais. Essa é uma versão que, apesar de ter sido a responsável por um salto na circulação da ópera após a morte do compositor, não é comumente representada contemporaneamente, preferindo-se justamente aquela com os diálogos falados.

Enquanto a montagem de Rouen se orienta por uma estética de historicismo que possibilita ao espectador reencontrar elementos cenográficos e sensoriais próximos à recepção inaugural da obra, a intervenção de Kosky assume um toque autoral mais radicalmente contemporâneo. Ao abdicar de muitos dos signos naturalistas tradicionais como cenários tipicamente espanhóis ou elementos miméticos de época e ao privilegiar uma *mise-en-scène* que remete a imagens de revista, musical de Broadway e coreografias de revista da primeira metade do século XX, Kosky devolve à obra um aspecto que a afasta tanto da reconstrução tradicional quanto de uma apropriação historicista pura.

Esse gesto autoral de Kosky, ao invés de repetir um passado performativo, situou *Carmen* em um plano de leitura que atravessa várias camadas de cultura performática: a

música de Bizet encontra uma estética visual que dialoga implicitamente com outras tradições artísticas e espetaculares, deslocando a fixação sobre cenários naturais e historicidades cronológicas para uma experiência que articula múltiplas memórias visuais e gestuais.

Nesse sentido, a produção sugere que a obra pode ser reinterpretada como um objeto em constante reconfiguração, em que elementos originalmente previstos por Bizet estão presentes, mas recontextualizados num universo teatral que dialoga com outras genealogias performativas.

Ainda que aparentemente dicotômicas em suas propostas estética, a fatura textual partilhada por estas duas encenações convoca a uma reflexão mais ampla: a ênfase na restauração de segmentos não habituais ao público reforça a noção de que *Carmen* não tem uma edição definitiva; a ópera é, pelo contrário, um terreno fértil para inspirar direções que busquem explorar outras dimensões e possibilidades da obra, para além das sucessivas tradições performativas.

A convergência nessas duas montagens revela como a reapresentação de materiais suprimidos pode servir a propósitos interpretativos variados: no caso de Rouen, para lançar uma ponte sensível com a recepção primitiva da obra; no caso da Royal Opera House, para reciclar esses materiais dentro de uma leitura moderna que tensiona tanto a narrativa quanto os dispositivos cênicos convencionais da tradição operística. Eles demonstram que o historicismo pode ser mobilizado não apenas para reconstruir um passado performativo, mas para ampliar as possibilidades hermenêuticas e estéticas da obra no presente, mostrando, assim, a flexibilidade de *Carmen* como repertório vivo e objeto de reinvenção contínua

As diferentes figurações de *Carmen* analisadas (da reconstrução historicista de Rouen à intervenção autoral de Barrie Kosky no Royal Opera House) atestam de modo eloquente a plasticidade singular da obra de Bizet. Longe de se fixar em uma forma definitiva ou em um regime interpretativo único, a ópera demonstra uma notável capacidade de se reinscrever em contextos estéticos, institucionais e históricos diversos, respondendo a interesses que variam da investigação arqueológica da recepção inaugural à reconfiguração contemporânea de seus dispositivos cênicos e narrativos. Essa plasticidade não decorre de uma indeterminação estrutural da obra, mas de sua própria densidade formal, sua potência que admite múltiplas operações de leitura sem se esgotar em nenhuma delas.

As operações de interpretação e a fatura compartilhada pelas duas montagens analisadas evidenciam que a obra comporta zonas de latência historicamente suprimidas ou marginalizadas, capazes de serem reativadas segundo finalidades distintas. No primeiro caso, como vimos, estes materiais funcionam como vetores de uma experiência historicizada, que

buscam conectar o espectador contemporâneo às condições sensíveis da estreia de 1875. No segundo, são incorporados a uma leitura que recusa a reconstrução do passado e aposta na fricção entre a música de Bizet e um imaginário visual e coreográfico heterogêneo, assumidamente anacrônico e autoral. Em ambos os casos, não há uma estabilização do sentido, mas uma rearticulação.

Essas operações revelam que *Carmen* não circula apenas como texto musical ou narrativo, mas como um campo de possibilidades interpretativas que se atualiza conforme os dispositivos que a enquadram. A obra demonstra assim uma capacidade singular de absorver tanto o rigor de uma leitura historicista quanto a marca inequívoca de um diretor que assume a cena como espaço de comentário e reescrita. Essa adaptabilidade não implica perda de identidade, mas, ao contrário, reafirma a coerência interna da ópera enquanto forma capaz de sustentar leituras contrastantes sem que seu núcleo dramático e musical se dissolva.

A recorrência dessas reconfigurações sugere, assim, que a permanência de *Carmen* no repertório não se explica apenas por sua consagração canônica, mas por sua aptidão para dialogar com regimes estéticos, expectativas institucionais e sensibilidades históricas diversas.

Ao ser constantemente reinscrita, ora como objeto de reconstrução, ora como matéria de intervenção contemporânea, em múltiplos regimes e linguagens a ópera se afirma como uma forma viva, cuja potência reside precisamente na possibilidade de ser retomada, tensionada e reinterpretada à luz de interesses que excedem o momento de sua criação. É nessa capacidade de atravessar tempos, linguagens e projetos estéticos que se consolida a plasticidade de *Carmen* como um dos eixos centrais de sua longevidade e de sua contínua atualidade.

4. CONCLUSÃO

A reflexão desenvolvida nesta dissertação conduz à compreensão de *Carmen* como caso paradigmático de obra cuja permanência (tanto no repertório das casas de ópera quanto em um imaginário social mais amplo) não se explica pela fixação de um sentido originário, mas pela capacidade de sustentar sucessivas reinscrições. Ao longo de quase século e meio, a obra tem atravessado linguagens, disputas críticas, regimes de recepção e intervenções autorais, revelando uma estrutura formal suficientemente consistente para manter sua identidade e, ao mesmo tempo, suficientemente aberta para admitir deslocamentos significativos. Essa dupla condição de estabilidade estrutural e plasticidade interpretativa permite pensá-la como uma obra de todos e, simultaneamente, de ninguém: apropriável, mas inapreensível; reiterada, mas jamais encerrada.

4.1 Da narrativa literária ao imaginário coletivo

Antes de avançar para um movimento de síntese, convém repassar o recorrido histórico que deu base para as leituras empreendidas neste trabalho: o percurso que tornou *Carmen* aquilo que ela é hoje. A história não nasce como ópera, mas como novela. Publicado em 1845, o texto de Prosper Mérimée inscreve a personagem em uma narrativa marcada por exotismo orientalista, ambiguidade moral e tensão entre desejo e violência. A figura de Carmen surge ali como corpo indisciplinado, móvel, resistente à domesticação, como uma personagem já marcada por conflitos que ultrapassam os da mera intriga amorosa.

A transposição da novela para o teatro lírico, em 1875, não representa simples adaptação, mas reconfiguração estrutural. Ao converter a narrativa em drama musical, Bizet, Meilhac e Halévy deslocam a personagem do campo do relato para o da performance. A música reorganiza o tempo, intensifica afetos e antecipa destinos; o corpo cantado substitui o corpo narrado; o drama íntimo torna-se espetáculo coletivo. *Carmen* deixa de pertencer exclusivamente ao domínio literário para inscrever-se no espaço público da encenação, da escuta compartilhada e da circulação internacional. É a primeira figuração palpável do estágio do processo adaptativo da obra, sua crisálida.

A partir dessa inscrição no universo operístico, a obra adquire uma potência de expansão. Ao longo do século XX e do início do XXI, *Carmen* salta para os universos do cinema, da dança, da cultura visual, da publicidade e da música popular. A personagem torna-se signo cultural reconhecível mesmo fora do contexto da ópera. A "*Habanera*" circula

como motivo autônomo; a imagem da cigana sedutora converte-se em arquétipo; o enredo condensa-se em narrativa paradigmática da liberdade feminina e do preço que lhe é cobrado. Esse movimento não implica abandono das formas anteriores, mas multiplicação de camadas. A novela permanece como matriz; a ópera consolida-se como atualização consagrada; e as formas da cultura popular fragmentam-na e redistribuem seus signos. Cada nova inscrição reativa as anteriores, ainda que sob novas condições de leitura. O percurso de *Carmen* não é linear nem substitutivo, mas cumulativo e ramificado.

É nesse trajeto, da literatura à ópera, da ópera ao imaginário coletivo, que se delineia a singularidade da obra. Sua permanência não se explica pela fidelidade a uma origem, mas pela capacidade de atravessar suportes, públicos e regimes de sensibilidade sem perder densidade formal. Antes mesmo de ser objeto de disputas interpretativas contemporâneas, *Carmen* já se configurava como forma expansiva, apta a deslocar-se entre fronteiras artísticas. E é precisamente dessa capacidade de atravessar suportes, linguagens e regimes de sensibilidade que decorre o paradoxo que orientou esta investigação. Se *Carmen* pôde migrar da narrativa literária para o teatro lírico e deste para o imaginário coletivo sem perder densidade formal, é porque sua identidade não se confunde com nenhuma de suas encarnações isoladas. Ela se constitui no movimento entre elas.

4.2 Uma obra de todos, uma obra de ninguém

A trajetória interpretativa de *Carmen*, tal como evidenciada ao longo desta investigação, permite retomar a formulação que a orientou desde o início: a de que se trata de uma obra de todos e de ninguém. Essa aparente contradição não constitui um artifício retórico, mas traduz a condição singular de uma criação artística que, ao longo de quase século e meio, tem sido continuamente apropriada, disputada, tensionada e reinscrita em contextos históricos, culturais e estéticos diversos.

A expressão "obra de todos" não remete aqui ao que poderia ser uma diluição banalizada no gosto popular, mas sim à capacidade da obra de atravessar camadas culturais e linguagens artísticas distintas sem perder densidade simbólica. *Carmen* circula entre o teatro lírico e o cinema, entre a sala de concerto e a indústria fonográfica, entre o espetáculo tradicional e a releitura autoral radical. Transita entre o rigor historicista e a intervenção contemporânea; entre a reverência à tradição e a provocação política. Nesse périplo, a obra não se limita a ser repetida: ela é constantemente reorganizada por aqueles que a encenam, a cantam, a dirigem ou a analisam.

Carmen é uma obra de todos porque sua estrutura suporta leituras contrastantes sem se fragmentar. Ela admite o quase fetichismo arqueológico da reconstrução histórica, a estilização coreográfica de forte assinatura autoral, a inflexão político-social que tensiona seu desfecho, bem como a reafirmação conservadora que insiste na preservação de seus códigos tradicionais. Cada nova montagem encontra um campo disponível à reinscrição. Cada nova geração projeta sobre a personagem suas próprias inquietações em torno de gênero, liberdade, desejo, violência e poder. Ao mesmo tempo, *Carmen* é também uma obra de ninguém. Nenhuma dessas apropriações consegue cristalizá-la. Nenhuma leitura logra encerrá-la em um modelo estável de sentido, nenhuma tradição alcança o monopólio da sua legitimidade interpretativa, nenhum corpo a atualiza de modo absoluto. A obra escapa às tentativas de fixação, resistindo tanto à captura museológica quanto à apropriação totalizante da atualização.

Essa condição paradoxal de *Carmen* revela algo essencial sobre sua transcendência artística: ela não se funda na imutabilidade, mas na capacidade de sobreviver às disputas. Uma obra transcendente, bem compreendido, não é aquela que permanece intacta, mas aquela que suporta ser continuamente tensionada sem se dissolver. *Carmen* não pertence, deste modo, exclusivamente à novela que lhe deu origem, nem à partitura que a consagrou, nem às instituições que a legitimaram, nem às encenações que a reinventaram. Ela se move fluidamente entre essas instâncias, sendo sempre maior do que cada uma delas isoladamente.

A imagem evocada na própria partitura, a do pássaro rebelde que ninguém pode domesticar, torna-se, assim, mais do que uma metáfora da personagem: converte-se em figura alegórica da própria obra. O "pássaro rebelde" não simboliza apenas a indisciplina amorosa de Carmen ou do afeto dos ciganos, mas sim a recusa estrutural da *Carmen* a submeter-se a um regime único de leitura. A cada tentativa de aprisionamento (seja pela tradição, pela moralidade, pelo mercado ou pela intervenção política), a obra reaparece sob outra forma, deslocando novamente as coordenadas do debate. Não se trata, assim, de neutralidade, mas de plasticidade.

Compreendida dessa maneira, a noção de "obra de todos e de ninguém" aponta para a condição paradoxal da obra de arte que ingressa no cânone, mas não se torna estática. Essa impossibilidade de capturá-la constitui, ao mesmo tempo, sua força e sua vulnerabilidade. Força, porque a mantém viva; vulnerabilidade, porque a expõe a disputas constantes sobre quem pode encarná-la e sob quais condições. A obra se oferece, mas não se entrega. É acolhida, mas nunca totalmente possuída. É nesse jogo entre pertencimento e fuga que se

consolida sua condição singular: uma obra que é de todos porque pode ser continuamente apropriada, e de ninguém porque nenhuma apropriação consegue esgotá-la.

4.3 Plasticidade estética e regimes de recepção

A condição de "obra de todos e de ninguém" encontra fundamento na plasticidade estrutural de *Carmen*. Essa plasticidade não se reduz à adaptabilidade do seu tema ou à popularidade de sua narrativa, mas decorre de uma arquitetura formal que articula um substrato literário (a novela de Mérimée) a um estrato musical (a partitura de Bizet) e a uma sequência em aberto de superstratos performáticos, gestuais, dramatúrgicos, cenográficos e imagéticos, de maneira suficientemente aberta que lhe permita acolher intervenções contrastantes. A novela de Mérimée fornece um núcleo narrativo marcado pela ambiguidade morale pela tensão entre desejo e violência; o libreto de Meilhac e Halévy condensa e reorganiza esse material sob a lógica do teatro lírico; a partitura de Bizet, por sua vez, estrutura musicalmente conflitos, atmosferas e destinos, convertendo-os em matéria sonora dotada de coerência interna rigorosa.

A partitura é rigorosa, porque sua construção dramático-musical é precisa: os temas são apresentados com clareza, os contrastes são cuidadosamente distribuídos, os *leitmotifs* e as recorrências melódicas articulam-se a um percurso que antecipa e prepara o desfecho trágico. A economia interna da obra é meticulosamente equilibrada. Nada é arbitrário na organização dos números musicais, na alternância entre cenas coletivas e momentos íntimos, ou na progressão harmônica que sustenta a tensão entre liberdade e fatalidade.

Sem embargo, essa mesma estrutura revela-se porosa quando transposta para o palco. A partitura e o libreto não determinam de maneira absoluta o regime visual, o enquadramento cênico, o ritmo corporal ou a valoração simbólica das personagens. O que se mantém estável no plano musical admite variações decisivas no plano performático. A "*Habanera*" pode insinuar languidez ou ameaça; a "*Seguidilla*" pode sugerir jogo lúdico ou manipulação calculada; o final pode enfatizar o fatalismo romântico ou a violência estrutural. A música orienta, mas não esgota as possibilidades de sentido.

Essa porosidade formal, com suas zonas de flexibilidade, explica por que o horizonte de percepção pode ser alterado sem que a lógica interna se comprometa. Há, na própria tessitura dramática, espaços de indeterminação que permitem que diferentes regimes de sensibilidade se projetem sobre a personagem e sua trajetória. Essa abertura adaptativa, entretanto, não se manifesta isoladamente, ela não opera em um vazio ideológico; antes, se

realiza na interação, como visto, com regimes de recepção historicamente situados, que moldam o modo como a obra é percebida, legitimada ou contestada.

A cada reinscrição, *Carmen* é confrontada com expectativas sedimentadas, seja sobre tradição, sobre corpo, sobre fidelidade ou sobre o que deve permanecer intocado e o que pode ser transformado. É nesse ponto que sua plasticidade encontra resistência: a obra admite múltiplas figurações, mas a recepção nem sempre acompanha a mesma elasticidade. Se a estrutura formal permite deslocamentos, os contextos de apresentação impõem filtros (instâncias institucionais, convenções estéticas, normas corporais, regimes afetivos, mediações críticas e midiáticas) que delimitam o campo do aceitável. A tensão entre abertura e regulação não constitui, todavia, obstáculo externo à obra; ela se integra à sua própria dinâmica histórica.

É precisamente essa tensão que se revela como força motriz da permanência da obra. A longevidade de *Carmen* não resulta da ausência de conflito, mas de sua capacidade de produzi-lo sem se desintegrar. Cada nova encenação ativa mecanismos de reconhecimento e estranhamento que expõem as estruturas simbólicas que sustentam o repertório operístico. O que se celebra como tradição pode-se revelar como construção histórica; o que se anuncia como inovação pode apenas atualizar tensões já inscritas na obra desde sua origem.

A obra permanece porque, como já dito, suporta esse jogo, porém não se trata de uma neutralidade acomodatória, e sim de uma potência de reinscrição que admite de bom grado a fricção como parte constitutiva de sua vitalidade. Cada nova leitura, cada intervenção cênica, cada controvérsia crítica reafirma que a força da obra não se confina à repetição fiel de um modelo, mas advém da capacidade de produzir sentidos e mobilizar afetos sob condições variáveis de escuta e visibilidade.

É nesse diálogo instável entre forma e recepção que a obra se consolida e não se desgasta com a passagem do tempo. O conflito não a esgota; ao contrário, renova sua inteligibilidade. A plasticidade estrutural, combinada à fricção interpretativa, constitui o mecanismo pelo qual *Carmen* se reinscreve continuamente na cultura, sem jamais se estabilizar por completo.

4.4 A rede de reinscrições culturais

Há de se levar em conta que a permanência de *Carmen* no repertório não se explica exclusivamente pela força da partitura ou pela eficácia dramática do libreto. Sua longevidade não é um efeito automático da qualidade estética intrínseca, mas o resultado de um processo

contínuo de reinscrições culturais. A obra permanece porque é reiteradamente mobilizada por uma constelação de agentes que a reativam, reinterpretam e reinscrevem no horizonte de sensibilidade vigente na época a que pertencem.

Essa constelação envolve diretores, cantores, maestros, instituições, produtores, críticos, meios de comunicação e públicos. Cada um desses polos intervém, consciente ou inconscientemente, no estabelecimento dos sentidos da obra. Os diretores desempenham papel central nesse processo. Ao reorganizarem o espaço, o gesto, o ritmo cênico e a iconografia, imprimem sobre a obra uma inflexão interpretativa que pode deslocar o foco narrativo, enfatizar determinadas tensões ou silenciar outras. Uma leitura historicista reconfigura a percepção do tempo; uma leitura autoral estilizada transforma a gramática visual; uma leitura politicamente orientada desloca a centralidade da trama amorosa para a dimensão estrutural da violência. Cada decisão cênica reorganiza a moldura por meio da qual a obra é percebida.

Os intérpretes, por sua vez, não apenas executam uma partitura: corporificam-na. O corpo que canta, a voz que modula, a presença que ocupa o palco ou o estúdio produzem efeitos que transcendem a notação musical. Cada cantora que assume o papel de Carmen reinscreve a personagem segundo timbres, densidades vocais, gestualidades e presenças singulares. A personagem não é idêntica em cada uma de suas encarnações; ela se modifica na intersecção entre as variáveis de técnica vocal, corpo, cultura e expectativa pública.

Nesse ponto, torna-se evidente que a ópera não é apenas texto e música, mas também corpo e imagem. A discussão em torno da legitimidade corporal, seja ela celebrada, questionada ou violentamente contestada, demonstra que o estatuto de um papel não se decide apenas no plano sonoro. A presença física, a identidade racial, a leitura performática, tudo isso integra o processo de reinscrição. A obra, portanto, não existe independentemente daqueles que a fazem existir.

Por sua vez, as instituições operísticas também participam ativamente dessa dinâmica. Ao escolherem determinadas produções, ao legitimarem certos diretores e intérpretes, ao financiarem determinadas leituras e não outras, moldam o campo do possível. O que se apresenta como "tradição" é frequentemente o resultado de decisões institucionais reiteradas ao longo do tempo. O repertório não é neutro: ele é fruto de uma curadoria, é organizado e transmitido segundo critérios que variam histórica e politicamente.

A crítica especializada e os meios de circulação midiática ampliam ainda mais essa rede. Gravações, transmissões televisivas, plataformas digitais, revistas especializadas, jornais e redes sociais não apenas documentam as produções: interpretam-nas, enquadram-nas e condicionam sua recepção. A crítica pode consolidar uma leitura como referencial ou

contribuir para sua deslegitimação. O debate público amplia o alcance simbólico da obra, deslocando-a do espaço restrito do teatro para a arena cultural mais ampla.

O público, por fim, não ocupa posição passiva. Ele sanciona, contesta, rejeita, aclama. Sua resposta integra o processo de reinscrição. A indignação diante de uma alteração, o entusiasmo frente a uma leitura inovadora, a resistência à mudança ou a celebração da tradição participam ativamente da construção do estatuto cultural da obra. A recepção não é um epílogo; é parte constitutiva da vida da ópera.

A obra, assim, não se atualiza sozinha: ela é continuamente atualizada em um esforço coletivo. Nessa dinâmica, compositor e libretistas permanecem como a matriz formal que possibilita a multiplicidade de intervenções, mas não como instância que as chancela. A obra original oferece o campo de possibilidades; os agentes históricos as exploram, tensionam e expandem. Cada encenação constitui uma nova configuração de forças, na qual decisões cênicas, escolhas vocais, estratégias de produção e enquadramentos críticos produzem efeitos que ultrapassam a singularidade do momento da apresentação. A ópera torna-se, assim, um espaço de negociação permanente entre a herança da tradição e a inventividade interpretativa.

Como os estudos de caso procuraram mostrar, a obra não se atualiza de modo abstrato, mas por meio de exercícios concretos. Os intérpretes desempenham, nesse sentido, papel decisivo na reinscrição contínua de *Carmen*. Ao assumir o papel-título, cada cantora não se limita a executar uma partitura previamente fixada, mas reinscreve a personagem na economia sensível de seu tempo, de sua técnica e de seu próprio corpo. A voz que modula, o gesto que se impõe, a presença que ocupa o palco ou o estúdio reorganizam o campo perceptivo da obra, podendo reafirmar expectativas sedimentadas ou tensioná-las. De maneira correlata, os diretores, ao reorganizar os dispositivos cênicos, intervêm na moldura por meio da qual a narrativa é apreendida, redistribuindo ritmos, focos e hierarquias de atenção. Assim, aquilo que se apresenta como "a mesma" ópera revela-se sempre atravessado por inúmeras mediações que a reconfiguram, confirmando que sua permanência resulta menos da fixidez do texto do que da vitalidade das práticas que a atualizam.

A indústria fonográfica e os meios de circulação midiática ampliam ainda mais essa rede de reinscrição. Gravações, transmissões, críticas especializadas e debates públicos contribuem para sedimentar ou questionar determinadas interpretações, expandindo o alcance simbólico da obra para além do espaço teatral. Nesse movimento, *Carmen* deixa de ser apenas espetáculo e converte-se em objeto cultural de ampla circulação, adentrando a cultura de massa, capaz de atravessar fronteiras geográficas e sociais, inscrevendo-se no imaginário coletivo para além da fruição ao vivo nas casas de ópera.

4.5 Horizontes em aberto

Compreender *Carmen* como obra de todos e de ninguém implica reconhecer que sua potência não se confina aos vetores aqui analisados. Se esta investigação se deteve sobre alguns aspectos, este percurso foi conscientemente orientado pela ideia de que esses aspectos não encerram a complexidade da obra. Antes, indicam direções possíveis dentro de um campo interpretativo que permanece em expansão. Se a obra sustenta múltiplas reinscrições, é porque continua a oferecer um campo fértil para investigações futuras que ultrapassam o recorte deste trabalho. As tensões em torno da legitimidade corporal, os regimes afetivos que organizam sua recepção, as disputas entre tradição e atualização e os processos de circulação midiática configuram apenas alguns dos vetores possíveis para aprofundamentos posteriores.

As tensões em torno da legitimidade do corpo que canta, por exemplo, não se limitam ao episódio da gravação de Jessye Norman ou aos processos históricos de apagamento de intérpretes negras. Elas apontam para uma problemática mais ampla sobre representação, racialização, gênero e visibilidade na tradição operística, problemática que pode ser aprofundada à luz de estudos contemporâneos sobre performance, identidade e política do espetáculo. A pergunta sobre quem pode ser Carmen permanece aberta, e cada nova encarnação da personagem recoloca essa questão sob novos termos.

Do mesmo modo, os regimes afetivos que organizam a recepção da obra constituem campo fértil para investigações futuras. A indignação, o fascínio, a resistência à atualização, o apego à tradição ou o entusiasmo com ruptura não são meros efeitos colaterais da encenação: configuram modos de relação com o repertório que revelam as estruturas simbólicas que sustentam a experiência operística. Explorar de maneira mais sistemática a circulação desses afetos, em diferentes contextos culturais e históricos, permitiria, por exemplo, compreender com maior precisão o modo como a ópera se articula às sensibilidades de seu tempo.

Há ainda o vasto território das adaptações intersemióticas e das transposições intermediárias. Se esta pesquisa tocou o diálogo entre ópera e cinema, outras linguagens (dança, artes visuais, cultura pop, publicidade, mídias digitais) continuam a reinscrever *Carmen* em outros campos. Cada deslocamento entre linguagens redefine o estatuto da obra, ampliando seu alcance simbólico e reconfigurando seu público. A personagem, nesse processo, torna-se menos uma figura circunscrita ao teatro lírico do que um arquétipo cultural em circulação.

Além disso, permanece em aberto a investigação sobre as dinâmicas institucionais que sustentam sua presença reiterada no repertório internacional. O chamado "repertório" –

equivalente ao "cânone" na literatura – não é um dado natural, mas resultado de seleções, investimentos, políticas culturais e estratégias de programação que poderiam ser analisadas em chave comparativa. Que fatores determinam a permanência de *Carmen* como uma das óperas mais encenadas do mundo? Como essa permanência dialoga com transformações sociais, econômicas e tecnológicas?

Se esta investigação conseguiu demonstrar algo, espera-se que tenha sido que a transcendência de uma obra não reside na imobilidade de seu significado, mas na possibilidade de atravessar contextos, suportar deslocamentos e permanecer inteligível mesmo sob condições de leitura radicalmente distintas. A permanência de *Carmen* não se deve à fixação de um sentido originário, mas à sua aptidão para produzir novos sentidos sem perder sua densidade formal. É nesse movimento contínuo entre abertura e resistência à captura que se consolida sua força. *Carmen* não se encerra, ela retorna. E, a cada retorno, reinscreve-se no tecido cultural de seu tempo, reafirmando que a arte verdadeiramente transcendente não é aquela que se preserva intacta, mas aquela que permanece capaz de ser reativada, pronta a ser tomada por todos, sem pertencer definitivamente a ninguém.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ACERVO FOLHA. Outros dias da mulher: Ruth de Souza foi a primeira atriz negra a atuar no Municipal do Rio. *Acervo Folha*, São Paulo, 7 mar. 2017. Disponível em: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/03/07/outros-dias-da-mulher-ruth-de-souza-foi-a-primeira-atriz-negra-a-atuar-no-municipal-do-rio/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ADÃO, Lorena Pires; MAGRE, Fernando de Oliveira. Mulher, artista expatriada e mulata: discursos sobre a trajetória de Maria D'Apparecida em revistas e jornais brasileiros. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2023, São João del-Rei. *Anais [...]*. São João del-Rei: ANPPOM, 2023.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

AP ARCHIVE. Plot twist: Opera "Carmen" altered in anti-violence protest. *YouTube*, 11 jan. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JKVuzXTuZuI&ab_channel=APArchive. Acesso em: 8 ago. 2025.

ASHLEY, Tim. Carmen review – Bizet meets Busby Berkeley. *The Guardian*, Londres, 7 fev. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2018/feb/07/carmen-review-royal-opera-house-london-bizet-meets-busby-berkeley>. Acesso em: 12 dez. 2025.

BIZET, Georges. *Carmen*. Regência: Zubin Mehta. Direção cênica: Francesca Zambello. Londres: Royal Opera House, 2018. Streaming. Disponível em: <https://www.roh.org.uk>. Acesso em: 12 dez. 2025.

_____. *Carmen*. Regência: Ben Glassberg. Direção cênica: Romain Gilbert. Rouen: Opéra de Rouen Normandie, 2023. Streaming. Disponível em: <https://www.operaderouen.fr>. Acesso em: 12 dez. 2025.

BOZZI, Filippo. Opera di Firenze: "Carmen". *GBopera*, 24 jan. 2018. Disponível em: <https://www.gbopera.it/2018/01/opera-di-firenze-carmen/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CANTORA brasileira quebra tradição do Odeon-Théâtre. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XL, n. 12368, 2 jul. 1961. Segundo caderno, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/15087. Acesso em: 12 dez. 2025.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHO, Sueleny Ribeiro. Carmen, do estereótipo ao desafio: a personagem para além da obra de Prosper Mérimée. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 48, p. 156-169, jan./abr. 2023.

CHIESI, Roberto. Carmen. *Il Cinema Ritrovato (Cineteca di Bologna)*, Bolonha, s.d. Disponível em: <https://ilcinemaritrovato.it/en/film/carmen-4/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

CHOTIL, Mazé Torquato. *Maria D'Apparecida: negroluminosa voz: esboço biográfico*. São Paulo: Alameda, 2020.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONCERTO. Exposição aborda presença negra no Theatro Municipal de São Paulo. *Revista Concerto*, São Paulo, 30 jan. 2023. Disponível em: <https://concerto.com.br/noticias/reportagem/exposicao-aborda-presenca-negra-no-theatro-municipal-de-sao-paulo>. Acesso em: 12 dez. 2025.

CONRAD, Peter. *Romantic opera and literary form*. Berkeley: University of California Press, 1981.

CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, 1983.

_____. *Outras óperas famosas*. Tradução de Edgard de Brito Chaves Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Tradução de Emmanuel Angelo da Rocha Fragoso et al. Fortaleza: EdUECE, 2019.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DES GRANGES, Hombert Joseph e CHARRIER, Charles. *La littérature expliquée*. Paris: Librairie Hatier, 1936

ECHAPASSE, Baudouin. Une « Carmen » (très) originale. *Le Point*, Paris, 22 set. 2023. Disponível em: https://www.lepoint.fr/musique/une-carmen-tres-originale-22-09-2023-2536460_38.php. Acesso em: 12 dez. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 176-225.

ELSAESSER, Thomas. Political filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example. In: ELSAESSER, Thomas (org.). *Harun Farocki: working the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. p. 133-154.

ENGLANDER, Roger. *Opera: What's All the Screaming About?* New York: Walker & Co., 1994.

FISHER, Burton D. (ed.). *Carmen: Opera Classics Library Series*. Coral Gables: Opera Journeys Publishing, 1999.

FRATTI, William. Review: CARMEN a Firenze. *OperaeOpera*, 16 dez. 2018. Disponível em: <https://operaeopera.com/2018/12/review-carmen-a-firenze-%E2%80%8E/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GUIMARÃES, Mara. Mara Guimarães e sua relação com Maria D'Apparecida. *YouTube*, canal Mazé Torquato Chotl. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cZc4iApoQ10>. Acesso em: 12 dez. 2025.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INTERMUSICA. Ben Glassberg receives critical acclaim for Carmen with Opéra de Rouen Normandie and Deutsche Oper Berlin. *Intermusica News*, Londres, 27 out. 2023. Disponível em: <https://www.intermusica.com/news/4900>. Acesso em: 12 dez. 2025.

KENNICOTT, Philip. Bizet: Carmen (Glassberg). *Gramophone*, Londres, jan. 2025. Disponível em: <https://www.gramophone.co.uk/reviews/bizet-carmen-glassberg>. Acesso em: 12 dez. 2025.

KERMAN, Joseph. *Opera as drama*. Nova York: Knopf, 2013.

LACOMBE, Hervé (dir.). *Histoire de l'Opéra français. T. 2: du Consulat aux débuts de la IIIe République*. Paris: Fayard, 2020.

_____; RODRIGUEZ, Christine. *La habanera de Carmen: naissance d'un tube*. Paris: Fayard, 2014.

_____; SCHNEIDER, Edward. *The keys to French opera in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press, 2001.

LEBRECHT, Norman. *Maestros, obras primas e loucuras*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LICHTENSTEIN, Sabine (ed.). *"Music's obedient daughter": the opera libretto from source to score*. Amsterdam: Rodopi, 2014.

LOPES DOS SANTOS, Ynaê; LOPES DE BARROS, Rodrigo. Racismo e estética: uma introdução. *Topoi (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 25, e20240095, 2024. DOI: 10.1590/2237-101X02505546. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X02505546>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MCCLARY, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____; Carmen de Bizet; tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen e outras histórias: novelas e contos completos*. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MENEZES, Walda. Chegou Carmen Carioca. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 13463, 15 ago. 1965a. 3º caderno, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/45936. Acesso em: 12 dez. 2025.

MOPPI, Gregorio. Fisci al Maggio per la Carmen che non muore. *la Repubblica – Tempo Libero*, 8 jan. 2018. Disponível em: https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/musica/2018/01/08/news/fisci_al_maggio_per_la_carmen_che_non_muore-186053912/. Acesso em: 8 ago. 2025.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Dilemas entre biografia e música. Resenha de: CHOTIL, Mazé Torquato. *Maria D'Apparecida: negroluminosa voz: esboço biográfico*. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 66, p. 655–662, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

O GLOBO. Diretor muda final da ópera "Carmen" e gera polêmica na Itália. *O Globo*, 10 jan. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/diretor-muda-final-da-opera-carmen-gera-polemica-na-italia-22273155>. Acesso em: 8 ago. 2025.

PALOSCIA, Fulvio. Carmen non muore: l'opera riscrive il finale nel nome delle donne. *la Repubblica – Cronaca Firenze*, 1 jan. 2018. Disponível em: https://firenze.repubblica.it/cronaca/2018/01/01/news/carmen_non_muore_l_opera_riscrive_il_finale_nel_nome_delle_donne-300875797/. Acesso em: 8 ago. 2025.

PEIXOTO, FERNANDO. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

RADANO, Ronald M.; BOHLMAN, Philip V. (org.). *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

REDAZIONE FIRENZE. Maggio musicale fiorentino, torna la Carmen ma non muore. "E' un no al femminicidio". *La Nazione*, 6 jan. 2018. Disponível em: <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/carmen-maggio-musicale-fiorentino-2bd8ce8c?live>. Acesso em: 8 ago. 2025.

REQUENA, Clarisse. Autour de La Vénus d'Ille et de Carmen de Prosper Mérimée: le thème de l'eau et de l'altitude. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 6, p. 1591-1610, nov./dez. 2001.

RICUCCI, Emanuele. Così hanno cambiato il finale della Carmen di Bizet, per combattere il femminicidio. *Il Giornale (Blog di Emanuele Ricucci)*, 3 jan. 2018. Disponível em: <https://blog.ilgiornale.it/ricucci/2018/01/03/cosi-hanno-cambiato-il-finale-della-carmen-di-bizet-per-combattere-il-femminicidio-il-politicamente-corretto-colpisce-ancora/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

ROQUE, Daniel Salomão. Negra e filha de doméstica: quem foi Maria D'Apparecida, primeira brasileira a cantar na Ópera de Paris. *BBC News Brasil*, São Paulo, 19 nov. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/11/19/negra-e-filha-de-domestica-quem-foi-maria-dapparecida-primeira-brasileira-a-cantar-na-opera-de-paris.ghtml>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ROSI, Francesco (dir.). *Carmen*. França; Itália: Gaumont; RAI, 1984. 1 DVD (152 min).

SANSONE, Matteo. *Verismo: from literature to opera*. 1987. Tese (Doctor of Philosophy) — University of Edinburgh, Edinburgh, 1987. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1842/7360>. Acesso em: 16 fev. 2026.

SCHMIDGALL, Gary. *Literature as opera*. New York: Oxford University Press, 1980.

SHACKELFORD, Rudy (ed.). *Dallapiccola on opera: selected writings*. London: Toccata Press, 1987.

SMITH, Richard Langham. *Bizet's Carmen uncovered*. Woodbridge: Boydell Press, 2021.

THE ASSOCIATED PRESS. Plot twist: opera Carmen altered in anti-violence protest. *CBC News*, 11 jan. 2018. Disponível em: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/florence-italy-change-carmen-1.4482413>. Acesso em: 8 ago. 2025.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Librairie Stock, 1936.

UNIVERSA. Número de feminicídios cresce na Itália em 2018. *UOL*, 19 nov. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/ansa/2019/11/19/numero-de-feminicidios-na-italia-cresce-em-2018.htm>. Acesso em: 8 ago. 2025.

VERDÚ, Daniel. A feminist twist on "Carmen" scandalizes Italy. *El País (English Edition)*, 16 jan. 2018. Disponível em: https://english.elpais.com/elpais/2018/01/16/inenglish/1516100298_262837.html. Acesso em: 8 ago. 2025.

WEISSTEIN, Ulrich. *Selected essays on opera by Ulrich Weisstein*. Editado por Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2006.

XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 62–91.

ŽIŽEK, Slavoj; DOLAR, Mladen. *Opera's second death*. New York: Routledge, 2001.