

# A TRAGÉDIA DE CARMEN: teatro e cinema na obra de Peter Brook

The Tragedy of Carmen: theatre and cinema in the work of Peter Brook

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

57

**Resumo:** O artigo investiga a relação entre teatro e cinema na obra de Peter Brook, através da análise do filme e do espetáculo “A Tragédia de Carmen”. O conceito de adaptação e as relações espaço-temporais serão analisadas na transposição das linguagens. Observa-se o foco no trabalho do ator e a importância dada à comunicabilidade com o público.

**Palavras-chave:** teatro; cinema; adaptação

**Abstract:** The paper investigates the relationship between theater and cinema in the work of Peter Brook, through the analysis of the film and play “The Tragedy of Carmen”. The concept of adaptation and the space time relationship will be analyzed in the languages transposition. The focus is observed in the actor's work and the importance given to the communicability with the public.

**Keywords:** theater; cinema; adaptation

Para Georges Banu

O que é importante é que nenhuma definição, nenhuma precisão, relativa aos traços característicos do teatro e do cinema, mesmo as mais evidentes, sejam consideradas definitivas. (SONTAG, 1966, p. 173)

Peter Brook diz que nunca montou uma peça pensando em transformá-la em filme, se isso ocorreu foi uma

consequência natural e, por vezes, necessária ao desenvolvimento do trabalho. Teatro e cinema – o duplo brookiano –, sempre presentes, são partes de um mesmo tecido, avessos comuns da obra. Apesar disso, nem todos os filmes que realizou foram, antes, montados e experimentados no palco. Alguns, como *The Beggar's Opera* (1953), *Moderato*

*Cantabile* (1960), *Lord of Flies* (1963), *Encontro com homens notáveis* (1979) são resultado de um processo de criação cinematográfica; ainda que, à sua maneira, apresentem traços significativos da experiência teatral do diretor e sejam frutos de adaptações literárias. A diferença dos demais é que estes não passaram pelo processo de adaptação cênica.

No início de sua vida profissional, as tentativas de fazer cinema foram inúmeras e Brook chegou a trabalhar como montador e assistente de direção em alguns filmes publicitários, documentários e filmes de guerra. Mas, como não enxergava nenhuma possibilidade de dirigir seus próprios filmes, a solução foi partir para o teatro, deixando de lado temporariamente o sonho de ser cineasta. O cinema era sua paixão, o teatro uma espécie de válvula de escape criativa. Um dos fatores que levou Brook a optar por essa nova via era o fato de o teatro ser, na Inglaterra de sua juventude, respeitado como um território artístico fértil, sem barreiras intelectuais como na tradição francesa, que imprimia padrões e categorias, entre eles a famosa oposição: teatro intelectual versus teatro popular.

Quando digo que não amo o teatro e que prefiro o cinema é porque, a meu ver, o verdadeiro teatro não tem forma. A maior parte das pessoas que encontro que dizem “eu adoro teatro” ou “eu adoro ópera” referem-se ao que para mim não tem interesse: o que eles amam é, sobretudo, a cortina vermelha, os lustres, a ribalta, todo esse folclore a que assistimos nos filmes *backstage*, a superexcitação, as pessoas que berram, que saem batendo as portas, a maquiagem, tudo o que se vê nos irmãos Brothers, tudo o que se passa por detrás dos bastidores, todo esse paraíso artificial. Isso não me toca. Não sou absolutamente amante do teatro, mas sou grande amante da experiência teatral. Com o cinema, é exatamente o contrário. Como a maior parte das pessoas, não assisto a muitos filmes bons, mas nunca fico incomodado de assistir a maus filmes. O grande prazer de chegar a uma sala e de assistir a anúncios, à publicidade, tudo o que se movimenta na tela (...) já é uma pequena droga agradável, como o chá de limão ou o café. (BROOK, 2001, p. 232-233)

O complexo aparato técnico – iluminação, cenários mirabolantes, palcos giratórios, etc. – foi perdendo espaço na proporção em que avançavam as pesquisas cênicas realizadas por Brook. Em contrapartida, ele admite que, no cinema, o domínio técnico é ferramenta importante e indispensável na construção da narrativa. Não há como não se preocupar antecipadamente com a locação ou, no caso do filme ser rodado em estúdio, com a parafernália do cenário e, também, com

a iluminação, que pode ser decisiva para o bom resultado de algumas sequências. No teatro, é possível alcançar um nível excelente sem quase nenhuma intervenção. Nos espetáculos brookiano, o espaço vazio traduz um cenário praticamente nu – com alguns elementos cênicos que reaparecem, como almofadas, poucos objetos e um tapete – e a iluminação extremamente simples.

Explorando as diferenças entre teatro e cinema, algumas questões logo aparecem: qual seria o ponto de encontro entre as duas linguagens no trabalho brookiano? De que forma podemos transformar as imagens interiores, projetadas pelos atores no palco, em imagens fílmicas? E ainda: de que forma os meios técnicos (lentes, tipos e movimentos de câmera, etc.) devem ser utilizados para que não se perca o que foi encontrado através da experiência cênica? Para Brook, o problema gira em torno da captação da imagem: “se os problemas abordados não são resolvidos, se a imagem não é um reflexo, ela não traz experiência” (BROOK, 2001, p. 233). Por isso, ele acredita que as adaptações cinematográficas de espetáculos teatrais,

ou aquelas que tenham como ponto de partida uma experiência cênica, devem ser realizadas pelo diretor que esteve à frente do projeto desde o início. Por diversas vezes, Brook recebeu propostas de canais de televisão que tencionavam filmar suas peças; sempre disse não como resposta, porque acredita que ninguém mais do que ele mesmo seja capaz de filmar seus próprios espetáculos.

O desafio é grande e a comparação inevitável. A velha questão “o livro era melhor do que o filme” é repetida também na máxima “a peça era melhor do que o filme”, o que faz com que cheguemos à conclusão de que o filme realizado, a partir de qualquer outra produção, pareça sempre como um coadjuvante fraco, que nunca consegue “roubar” a cena. O roubo é a imagem da sensação do espectador que já viu e, por consequência, “pré-viu” o que poderia ocorrer novamente. O “ladrão” é a poderosa imaginação que, conquistando espaço, amplifica significados anteriores em outros tantos, e não se contenta com versões alheias.

Apesar do retorno constante dessa problemática, que tenta estabelecer critérios qualitativos para uma ou outra

arte, existem inúmeros bons filmes que nasceram de espetáculos, e a excelência da qualidade destes parece estar vinculada à captação de uma energia presente no palco que, de modo completamente novo, reaparece, surpreendendo o espectador. É algo pertinente à peça, que faz com que o espectador o identifique e, de certo modo, se reconheça no que vê, mas é também, e principalmente, uma outra coisa, um novo olhar transformado.

Aprofundando a relação entre teatro e cinema, Brook retoma o duplo em sua obra. Por um lado, ele acredita que a arte do teatro não deve deixar resquícios, é uma arte que deve desaparecer continuamente – “sou totalmente contra os arquivos, as fotos, os livros, os filmes e os vídeos” (BROOK, 2001, p. 234). Por outro lado, admite a própria contradição, confessando, por exemplo, a fascinação por arquivos filmados de espetáculos russos da década de 20. Além de toda a sua produção igualmente contradizer tal pensamento, uma vez que ele produziu vários filmes e vídeos, a partir de suas próprias experiências teatrais e, ainda, publicou alguns livros que descrevem seu processo criativo ao longo de sua vida

profissional. Não residiria aí um desejo de permanência, de reviver a experiência cênica, ainda que de modo diverso? E, é claro, de transformá-la em registro?

Curiosamente, o *Centre International de Recherches Théâtrales* (C.I.R.T), criado por Brook, sediado no *Théâtre des Bouffes du Nord*, não possui, para surpresa dos estudantes e pesquisadores que o visitam, um acervo para consulta pública com fotos, vídeos e outros materiais relativos às produções. Georges Banu organizou, juntamente com Claude Chauvincau, todo o material a que teve acesso, na *Bibliothèque Gaston Baty*, na *Université Paris III-Sorbonne Nouvelle*. Não fosse isso, essa pesquisa e muitas outras estariam praticamente inviabilizadas. É interessante refletir sobre esse fenômeno que ocorre no mundo todo, com diversos diretores, atores e profissionais ligados ao teatro, em resistir a qualquer forma de “arquivamento” da arte cênica, como se este procedimento fosse capaz de destruí-la. Tal resistência faz sentido, uma vez que, o teatro é, de todas as artes, a mais efêmera, não ocorrendo uma segunda vez. Os

espetáculos são únicos: nascem e morrem aos olhos atentos dos espectadores.

Uma outra crítica de Brook refere-se ao pensamento que, unindo as duas linguagens, criaria uma espécie de gênero híbrido: o “cinema-teatro”. Segundo ele, este seria inconcebível e estaria fadado ao fracasso, como foi o caso do *Cinéma Vendôme*, ao lado da *Opéra de Paris*, que tentou criar o “cinema-opéra”, projetando óperas filmadas que não tiveram a menor repercussão. Para o diretor, o cinema é e sempre será cinema, seja o filme baseado em peças, óperas, espetáculos de dança, exposições, fotografias, etc. Não há como iniciar uma análise partindo do princípio de que estamos diante de uma fusão entre duas artes distintas. Não é disso que se trata e, tomando a observação de Brook como ponto de partida dessa reflexão, podemos ir além, afirmando que as adaptações cinematográficas de espetáculos ou textos teatrais inscrevem-se em matizes tão distintas quanto são distintas as possibilidades de se contar uma história.

A filmografia de Brook é extensa para um diretor mais conhecido pela direção de peças teatrais do que

propriamente pela sua produção cinematográfica. Tendo realizado um total de onze filmes em película, além de documentários de viagens, vídeos de oficinas e de seus espetáculos, Brook criou uma obra fílmica que apresenta uma enorme diversidade de estilos e modos de abordagem. Não há como reconhecer um traço repetido, uma marca que a identifique, a não ser pelo fato, mencionado anteriormente, de a maioria ter como base uma experiência cênica anterior. Portanto, a singularidade da obra encontra-se na sua não repetição e no que iremos chamar, daqui em diante, de “fuga da permanência” – uma nova nomenclatura derivada do conceito do *shifting viewpoint*, ou pontos de rotação, é um conceito adotado por Brook, levado a termo na realização de sua obra, que reflete múltiplas abordagens e perspectivas de processos de criação.

Com 18 anos, não me sentia nem qualificado, nem interessado por tomadas de posição. Tomar uma posição filosófica, política, artística (...) Lembro-me de ter feito, com 17 anos, uma viagem a Dublin, onde encontrei um filósofo irlandês na moda, na época, notadamente no pequeno meio universitário irlandês. Ele tinha escrito um livro que eu não tinha lido, nunca

mais encontrei esse homem, me lembrei de uma palavra dele, pronunciada em um bar, que imediatamente me sensibilizou: ele defendia a filosofia do *shifting viewpoint*, de um ponto de vista não variável, mas que, como em certas formas de radiografia, permitiria a reconstituição da impressão da densidade através de suas perspectivas mutantes. É o princípio da estereoscopia. *O shifting viewpoint* é um ponto de vista, é uma atitude. (BROOK, 1973, p. 5)

### Teatro e cinema: entre duas artes

“Acredito que o teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema é para ele mesmo.” (ROHMER, 1983, p. 23).

“O teatro, em um mesmo movimento, acolhe e recusa o cinema. É necessário saber isso para filmar.” (JACQUOT, 1993, p. 38).

A polêmica frase de Éric Rohmer, no final da década de 70, traduz uma história de conflitos entre as duas artes. À época do nascimento do cinema, o teatro tornou-se alvo de comparações e foi relegado, por alguns, a um plano, digamos, “inferior”, “limitado” e “antiquado”. A negação do teatro foi um ato necessário para a afirmação da sétima

arte e, por muito tempo, as duas linguagens foram consideradas rivais eternas, com pouca coisa em comum. Há uma ótima história contada por Jean-Claude Carrière que ilustra o choque dos espectadores ao primeiro contato, impactante, com o cinema. Habitados a enxergar no palco atores em carne e osso, os espectadores literalmente saíam correndo das pequeninas salas improvisadas de exibição, tamanho o susto provocado pela veracidade das imagens.

Na Espanha de 20 ou na África de 50, por exemplo, era comum a presença do homem que, com uma varinha na mão, explicava e tranquilizava os espectadores frente às imagens exibidas. O cinema precisou inicialmente do trabalho desse homem-explicador da realidade. Um ofício de “tradutor de imagens” que se aproxima bastante do conceito de adaptação. Tal qual o cinema de Vidente, que Robbe-Grillet analisa, em que a descrição substitui o objeto, a origem do cinema emerge com uma proposta que, posteriormente, foi aprofundada no neorealismo: a realidade é intolerável, difícil de ser suportada dentro de um

contexto cotidiano. Não se reconhecem as imagens, não se sabe se são reais ou não, se o trem apitando poderá ou não romper a tela a qualquer momento.

Imbuída pelo espírito surrealista, a primeira *Revue du Cinéma*<sup>1</sup> (1928-1931) tinha como objetivo lutar contra todos os hábitos comportamentais, considerados conservadores, tal como a ida da família burguesa ao teatro. Em contrapartida, o cinema era o local da transgressão, “refúgio dos homens abandonados” (PLOT, 1999, p. 150), no sentido mais revolucionário do termo. Na verdade, a história era outra, o surgimento da figura do diretor teatral ocorreu um pouco antes do surgimento do diretor de cinema e havia vários que trabalhavam em ambas as artes, o que justificava um intenso intercâmbio entre elas. Mas nada disso era divulgado e somente eram aceitáveis as “boas” influências do cinema para o teatro, e não o contrário. É assim que Gaston Baty, em março de 1930, escreve para o n°8 da *Revue du Cinéma*, ressaltando as contribuições dadas pelo

cinema ao teatro, sob os aspectos “da encenação, da exteriorização do subconsciente e da concepção do lugar teatral” (PLOT, 1999, p.151). “Cada vez que um teatro de Boulevard desaparece para ser substituído por uma tela, a arte dramática além de nada perder, ganha alguma coisa... e quando no lugar de certas peças de Boulevard se instala um filme americano é para o grande bem do teatro!” (PLOT, 1999, p. 151).

Somente em 1951, André Bazin declara a urgência em aceitar o teatro como parte integrante do cinema, de sua “impureza” e, ainda, em “assumir, enfim, a origem teatral de toda a representação cinematográfica” (MAGNY, 1990, p. 93). O teatro, historicamente anterior ao cinema, influenciou o nascimento da sétima arte, no jogo cênico dos atores<sup>2</sup>, evidenciado em planos estáticos, por vezes frontais; na decupagem das ações; no deslocamento lateral dos atores, ressaltado, por exemplo, em diversas experiências de Méliès – todos aspectos

<sup>1</sup> A revista foi dirigida por Auriol, Brunius, Delons, Maugé, Chavance, Dreyfus, Sauvage, entre outros. Todos os participantes tinham entre vinte e vinte e cinco anos de idade.

<sup>2</sup> Entre os destaques, a atuação de Sarah Bernhardt, como uma diva da Comédie Française, em L’Aiglon.

reveladores da “cultura cênica” (HELBO, 1997, p. 36).

Os primeiros estúdios de cinema lançavam mão, paralelamente às ferramentas cinematográficas, de dispositivos teatrais, como roldanas e partes de cenários. O cinematógrafo de Meliès, bastante semelhante à máquina fotográfica de um lambe-lambe – uma caixa de madeira que, ao mesmo tempo, captava e reproduzia imagens – à primeira vista, poderia ser confundido com um dos muitos objetos cênicos utilizados à época.

A noção de “pureza cinematográfica” (HELBO, 1997, p. 36) surge, porém, com o desenvolvimento e a descoberta de novas técnicas: a multiplicação de planos, de perspectivas e locações; a exploração do ritmo da montagem, do movimento; a investigação da contraposição do som versus a imagem, etc. Inaugura-se uma espécie de crise da representação dos dispositivos teatrais, abrindo, pouco a pouco, espaço para uma estética menos centrada no sujeito e mais fragmentária. Por outro lado, o discurso deflagrador de tal crise esconde um grande mal-entendido, reduzindo o teatro a uma arte imóvel no tempo, calcada apenas na

artificialidade e no uso de convenções imutáveis. Dessa forma, o palco passa a ser visto como um local mítico, sagrado e “congelado”, uma vez que nenhuma mudança significativa era passível de ocorrer.

Sabemos, pela experiência, e ao analisar a teatralidade como signo histórico, que as mudanças na arte cênica e seus efeitos foram muitos: o aprofundamento da noção de espaço-tempo, de profundidade, volume e densidade, que vão além da apropriação do texto e do jogo cênico dos atores, como disse Roland Barthes: “É o teatro, menos o texto (...) um espessamento de signos e sensações” (BARTHES, 1964, p. 41) ou, ainda, nas palavras de Orson Welles, o teatro é “uma mistura de irrealidade e de verdade” (WELLES, 1991, s/p). Mas é importante ressaltar que muitos desses avanços na pesquisa teatral foram influenciados pelo cinema, como, por exemplo, a investigação de Bertold Brecht, através da utilização do modelo de *Scarface* para *Arturo Ui*, suas experimentações com Kuhle Wampe, Pabst e Lang; a apropriação de imagens realizada por Meyerhold em *Les Aubes*

(1920), as projeções de Piscator, entre muitos outros relatos. “O novo teatro pegou emprestado do cinema elementos épicos e gestuais, procedimentos de montagem, materiais documentários e até mesmo o próprio filme” (BRECHT, 1972, p. 467).

Assim como a fotografia influenciou a pintura, a proposta de distanciamento brechtiano pode ser também observada em Joyce, Cézanne, no dadaísmo, na pintura surrealista ligadas a experiências que, a princípio, nada têm de brechtinianas, o que torna necessário pensar a arte também sob a chave de um contexto socio-histórico, ao invés de analisarmos, por exemplo, isoladamente, as contribuições entre teatro e cinema. Por outro lado, o fenômeno de tentativa de negação de uma linguagem de expressão anterior em benefício de uma nova que emerge faz parte de um processo regulador que visa, como um terreno antigo que se movimenta ao absorver uma nova quantidade de terra, adequar da melhor forma possível suas contradições, intercâmbios e influências.

### **Carmen: a questão espacial posta à prova**

As duas formas de expressão, aparentemente, possuem elementos comuns mas, em verdade, são muito diferentes. O diretor teatral faz parte de uma coletividade, cujo objetivo essencial é fazer circular uma certa corrente na sala. No cinema, o diretor mostra, a cada instante, uma coisa pessoal. A linguagem cinematográfica existe somente através dessa série de escolhas pessoais, plano por plano. No teatro, o diretor é somente um harmonizador de uma série de pulsões coletivas. (BROOK, 1982, p. 26)

65

O início dos anos 80 foi um período marcado pelo entusiasmo de artistas em relação à obra de Merimée e Bizet. Após a liberação dos direitos autorais do músico, teatros e cinemas do mundo inteiro apresentaram suas versões de Carmen: Carlos Saura, Jean-Luc Godard, Rosi, Preminger foram alguns dos diretores que optaram pela adaptação do clássico. *A tragédia de Carmen*, encenada no *Théâtre des Bouffes du Nord*, em 1981, logo transformou-se em filme, dirigido por Peter Brook e adaptado por ele, Jean-Claude Carrière e Marius Constant.

Em 1983, Brook decide adaptar a peça para as telas, filmando as três versões, correspondentes aos três elencos diferentes do espetáculo. Rodado em

16mm e aumentado para 36mm, os filmes não tiveram boa repercussão junto à crítica, que destacava a superioridade da versão cênica se comparada à cinematográfica. As variações do elenco referiam-se aos papéis principais de Carmen, Don José e Micaela. Na primeira versão, foram escalados respectivamente: Zehava Gal, Laurence Dale e Véronique Dietschy; na segunda, Eva Saurova, Laurence Dale e Véronique Dietschy; e, na última, Hélène Delavault, Howard Hensel e Agnès Host. Poucos foram os espectadores que assistiram às três versões. Nelas, a estrutura das ações físicas dos personagens é mantida. As diferenças são concernentes às representações das três Carmen.

... Zehava Gal, se mostra tão contida (...) que, em nenhum momento, esboça um sorriso, como se Carmen fosse uma calculadora fria, abstrata. Hélène Delavault é o contrário: uma alegria infantil, selvagem. Sua insolência impetuosa, seu charme, subjuga, ao menos, na parte da sedução; quando chega o drama, ela se congela, não muito à vontade, menos convincente. A mais forte aos nossos olhos é Saurova, “femme-femme”, mais madura e segura de sua densidade, jogando um jogo homogêneo e justo. (LA BARDONNIE, 1983, p. 12)

Assistir às três versões é se dar o prazer de jogar o jogo das similitudes e

diferenças (do que não é aproveitado) de uma versão para a outra. Prazer de reencontrar através de uma decupagem quase idêntica as mudanças nas diferentes interpretações, enriquecendo-se de variantes individuais. (HAMON-SIREJOLS, 1994, p. 228)

Do teatro ao cinema, Brook faz pequenas modificações como, por exemplo, a opção pelo personagem que Don José mata no primeiro ato. Na peça, o ator é o mesmo que faz Lilia Pasta (Alain Maratrat). No filme, para que não houvesse confusão, os personagens são representados por atores diferentes. A ideia era suprimir toda e qualquer ambiguidade narrativa e esvaziar a dimensão lúdica do espetáculo. A escolha de Brook parece ter sido pela via realista da representação e isso pode ser observado mais detidamente se analisarmos a questão espacial – a grande mudança na passagem de uma a outra arte.

Como na adaptação de *O jardim das Cerejeiras*, o espaço escolhido para a versão fílmica de *Carmen* foi o *Théâtre des Bouffes du Nord*. Mas, ao contrário da primeira, que manteve exatamente o mesmo cenário do espetáculo teatral, em *A tragédia de Carmen*, o espaço físico é completamente transformado, visando a uma perspectiva realista. Na cena da

prisão da personagem, é construída uma cerca de madeira como caminho, bem como a própria prisão com grades e outros elementos cênicos que aparecem no contraplano, pertinentes ao escritório de Zuniga: mesa, canetas, selos, papéis. Na taverna, vemos uma grande escada, painéis, garrafas, frutas e toda uma série de elementos realistas que são colocados no espaço do teatro. Esta ambiguidade, na qual o espectador reconhece que o filme é rodado em um espaço único, semelhante a um teatro, e, ao mesmo tempo, que esse mesmo espaço é constantemente renovado e repleto de elementos cênicos superpostos, cria um estranhamento tal

que esvazia a veracidade do que se está querendo mostrar. Não é um filme realista, tal qual a versão de *Rei Lear*, mas, também, não é uma adaptação cinematográfica que respeita a estrutura do espetáculo anterior, como foi o caso de *O jardim das Cerejeiras*. Não sendo uma coisa, nem outra, Brook constrói uma narrativa, na qual o espaço é literalmente “fora de lugar”.



Imagem 1: Hélène Delavault e Howard Hensel em uma das três versões de Carmen<sup>3</sup>

<sup>3</sup> In: Bibliothèque du Film (BIFI). Autor desconhecido.

É interessante ressaltar, por exemplo, a percepção da ausência de planos gerais. O espaço não aparece nunca em sua totalidade. O espectador acostumado a ir ao *Théâtre des Bouffes du Nord* é capaz de reconhecer pedaços de paredes, as portas laterais, o 3º balcão transformado em galeria circular, imprimindo a ideia de uma arena (na cena da morte do toureiro Escamillo, seguida do assassinato de Carmen por Don José). Na cena do acampamento, Georges Wakhevitch (o cenógrafo) instalou uma cabana para os amantes utilizarem como refúgio. Muitas árvores foram colocadas no chão do teatro, a fim de dar a ideia de uma floresta e ampliar o espaço, o que não funciona, porque o espectador questiona o tempo inteiro se as árvores são ou não artificiais. A impressão que se tem é o contrário do esperado: o espaço é pequeno demais para o que se vê. No quarto, onde Escamillo se arruma para a tourada, Carmen e o toureiro rezam em frente a uma madona, envolta em flores. Nada falta: cama, cofre, caixas e objetos são minuciosamente escolhidos.

As duas melhores cenas são a primeira e a última, nas quais o filme

ganha maior qualidade representativa. Em nenhuma delas há excesso de objetos cênicos; vemos somente os atores e a crueza da areia fina e clara derramada sob o chão do teatro. Na cena de abertura do filme, Carmen aparece embaixo de um pano e tem nas mãos apenas algumas cartas de tarô. Na cena final, Carmen e Don José estão na arena de touros sozinhos, tem-se um plano de cima do teatro, seguido de um plano médio dos personagens ajoelhados sob a mesma areia. O espaço vazio brookiano invade a tela, configurando uma perspectiva humanista dos personagens. Nada lhes resta. Basta a Don José cumprir sua promessa de amor: Carmen não será dele e nem de mais ninguém. Um golpe seco e preciso é transferido ao corpo da personagem, que cai sob o chão árido da arena.

Brook explora no filme diferentes tomadas de câmera a fim de orientar o espectador para um ou outro detalhe que deseja ressaltar. Na primeira cena, opta por uma montagem alternada: o espectador vê um soldado que passa no fundo da cena, ao mesmo tempo em que observa sair do pano as mãos de Carmen

segurando cartas de tarô. Em seguida, vê-se Micaela chegando e percebe-se que a perspectiva do olhar é o de Carmen. Nas cenas de confronto e sedução é o jogo plano/contraplano que cria a tensão. No teatro, essa tensão está inscrita nos corpos dos personagens. Na versão fílmica, é um close nos olhos, uma respiração mais ofegante, um detalhe das mãos.

De *Rei Lear* ao *Jardim das Cerejeiras*, Brook experimenta uma nova forma de adaptação, transformando a peça shakespeariana em uma versão cinematográfica que não privilegia em nada a teatralidade espacial. Como vimos anteriormente, a teatralidade está inscrita nas ações físicas e na transformação da palavra em imagem, o que pode ser observado fundamentalmente na interpretação dos atores. Em *O Jardim das Cerejeiras*, Brook não altera em nada o espaço do *Théâtre des Bouffes du Nord*, que permanece idêntico ao utilizado na versão cênica. A ideia é a da fidelidade da transposição de uma à outra arte. Filmando a peça, Brook cria um vídeo que se encontra no *intermezzo* de uma versão teatral e cinematográfica: não é uma coisa,

nem outra, mas, por não querer ser nada além do que um *filme de teatro*, apresenta uma qualidade transcrita na presença física dos atores e na forma excepcional de captação das imagens.

Em *A tragédia de Carmen*, o diretor escolheu uma outra via de representação. Uma proposta que não se aproxima da versão cinematográfica shakespeariana, mas se assemelha a ela na busca de um realismo, através, por exemplo, do uso de objetos e do cenário. Apesar de ter sido todo o filme realizado no *Théâtre des Bouffes du Nord*, o espaço sofre uma intervenção constante, modificando-se conforme as necessidades da cena. Ou seja, são inúmeros cenários adaptados em um mesmo espaço. Em *Rei Lear*, são inúmeros espaços, locações internas (dentro dos castelos) e externas (os deslocamentos em espaços abertos) que visam à construção de um ambiente em decadência contínua.

Em virtude de uma certa concepção de cinema mais próxima do real do que o teatro, Peter Brook adotou uma posição de compromisso entre a versão totalmente adaptada de *Rei Lear* e o vídeo extremamente fiel de *O Jardim das Cerejeiras*. Neste ponto, o espectador

experimenta um sentimento de perda, ainda mais agravado pelo abandono da relação de proximidade que caracteriza toda representação teatral no Bouffes du Nord. (HAMON-SIREJOLS, 1994, p. 231)

A recorrência das formas circulares presentes na arquitetura do *Théâtre des Bouffes du Nord*, bem como nos espetáculos de Brook, desaparece nas imagens planas do filme. O círculo mágico em que se inscreve o amor fatal dos personagens se esvai em prol de uma horizontalidade visual. A percepção global do espaço é inevitavelmente perdida para o público. O espectador percebe essa limitação e se vê frustrado, compelido a imaginar uma outra representação, mas que não pode ser mostrada senão dessa forma, uma vez que, antes, o diretor optou pelo espaço teatral do *Bouffes du Nord* e por sua transformação em outros pequenos espaços de matizes “realistas”.

A pesquisa da linguagem cênica à cinematográfica, empreendida por Brook ao longo de toda a sua vida profissional, levanta questões sem resposta. Cada caso é tratado de forma original, singular, como o é todo novo trabalho do diretor. Não é possível, portanto, analisar as adaptações

cinematográficas realizadas por ele como um conjunto que segue uma sequência lógica de experimentações, isto é, não há descobertas que se desenvolvem, sendo reaproveitadas e recicladas, na passagem de um a outro processo criativo. A repetição é muito mais no nível da obra – no fato de experimentar a peça no teatro e no cinema – do que nas marcas existentes entre uma e outra adaptação cinematográfica. Isto se deve ao fato de que Brook investiga as múltiplas formas de representação, seguindo a trajetória do *shifting viewpoint*, mudando constantemente de perspectiva.

No espaço despojado do *Théâtre des Bouffes du Nord*, ao fundo de paredes cinzentas, Peter Brook reescreveu e remontou completamente a célebre obra de Bizet – *Carmen*. Do drama original de três horas, conservou somente os momentos essenciais, liberando o destino trágico de Carmen e Don José. Ao conservar o espírito e, sobretudo, a música de Bizet, ele criou uma obra totalmente nova. (La tragédie de Carmen, 1983)

Da adaptação teatral à cinematográfica, Brook manteve a mesma estrutura narrativa, modificando pouquíssimas cenas, como o acréscimo de algum detalhe ou a participação de mais

atores. O ponto-chave, investigado pelo diretor, em ambas as adaptações, consistiu na maestria técnica dos cantores-atores, que não se limitavam apenas a cantar, construindo uma interpretação fora dos moldes da ópera a que estamos acostumados. Nesse sentido, o processo de direção de atores, coordenado por Maurice Bénichou, foi decisivo para a elaboração de uma qualidade inovadora, que não se vê, por exemplo, na categoria da ópera filmada. Isto se deve ao fato de que nem a representação cênica se dispôs a ser uma ópera e, muito menos, a representação cinematográfica pretendeu se inscrever em tal categoria. Este estudo, que a princípio poderia estar destinado a uma análise de estilos ou, ainda, ao questionamento da

forma, rompeu os limites de uma pesquisa estilística-formal para alcançar o principal: a comunicabilidade com o público e a qualidade inerente à obra.

Nos enganamos se levamos muito a sério a história do estilo, da forma. O ponto de princípio é a relação entre os que representam e a plateia. A forma ajuda a narrativa a ser transmitida do modo mais direto. Filmando, o que me interessa no nível profissional, artesanal, no nível da pesquisa, é saber se é possível tornar a ópera natural. Para mim, é ridículo que aceitemos facilmente a feiúra e o grotesco de certos cantores. Esta separação: ver a mesma pessoa através de duas percepções, uma imagem e um som que sai de sua boca. Lembro-me de uma cantora de flamenco de oitenta e dois anos a que assisti, ela estava vestida dos pés à cabeça da mesma emoção. É isso que é a beleza maior. (BROOK, 1983, p. 2)



Imagem2: Hélène Delavault no cartaz de divulgação de A Tragédia de Carmen

Jean-Claude Carrière assinou a adaptação cinematográfica, destacando, nesse processo, a existência de seis autores – “Merimée, Bizet, Meilhac e Halévy, Marius Constant, Peter Brook e eu mesmo” (CARRIÈRE, s/d). A adaptação do romance à ópera, da ópera ao teatro e do teatro ao cinema revelou uma série de diferenças entre as linguagens, trazendo um material enriquecido pelas inúmeras possibilidades de representação. Segundo Carrière, a originalidade dos filmes consistiu no fato de rodá-los com os três elencos presentes na versão cênica. Para Brook, tratava-se de uma questão ética a não exclusão de nenhum participante; todos deveriam igualmente passar pelo processo de criação em ambas as artes. Não lhe interessava o resultado, mas, sobretudo, a vivência do processo, para isso nenhuma etapa deveria ser eliminada.

Os filmes estiveram em cartaz em Paris, simultaneamente (apresentados em sequência), ao longo de cinco semanas e três dias. A mesma história, a mesma fotografia, o mesmo enquadramento, mas com interpretações distintas. Ainda segundo Carrière, a percepção de três

olhares diversos sobre uma mesma história é o que fascina nessa experiência. Apesar da estrutura permanecer intacta, os três filmes apresentam cada qual sua singularidade.

Quando vemos os três filmes, a gente se dá conta de que, é claro, trata-se da mesma história, da mesma fotografia do mesmo enquadramento (ou quase), mas não da mesma montagem. Em verdade, seguindo a interpretação dos atores, há montagens diferentes... então, os três filmes possuem personalidades distintas. Desse ponto de vista, é apaixonante. (CARRIÈRE, s/d)

Brook, mais uma vez, buscou a simplicidade como carro-chefe da obra adaptada. Interessava a maneira com que a música chegava ao espectador. Uma musicalidade expressiva, na qual cada “frase” teria seu valor e seu destaque na história – “Para Carmen, no Bouffes, tentamos dar um realismo mínimo que, ao mesmo tempo, contasse a história” (BROOK, 1983, p.70). A imagem persegue o drama individual da tragédia dos personagens, ao mesmo tempo em que procura os pontos vitais à obra. Marius Constant referia-se à adaptação como uma “Carmen de chambre” (TRANCHANT, 1983, s/p), “um close musical”. Música e

imagem entrelaçando-se em uma mesma partitura fílmica, na qual a intimidade de cada personagem ganha evidência. Se há um traço de permanência na obra brookiana é o desejo de um despojamento na representação que se torna mais e mais simples. Nas três versões de *A tragédia de Carmen*, apesar de todas as dificuldades quanto à má escolha e ao aproveitamento espacial, o espectador experimenta uma sensação de familiaridade com a tragédia – “Partir muito simplesmente do que iremos contar e buscar os meios mais simples de alcançá-lo” (TRANCHANT, 1983, s/p). E, para Brook, se há essa interação, o objetivo foi alcançado.

### Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Le théâtre de Baudelaire. In: *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L’Arche, 1972.
- BROOK, Peter. Peter Brook: un théâtre lyrique. In: *Acteurs*, n°2. Marseille: fevereiro de 1982.
- BROOK, Peter. Rencontre avec Peter Brook. Entrevista concedida a Denis Bablet. In: *Travail Théâtral*, n°10. Lausanne: Éditions de la Cité Lausanne, inverno de 1973 (outubro-janeiro), pp.3-29.
- BROOK, Peter. Entrer simultanément dans les deux mondes. In: *Le film de théâtre. Spectacles, Histoire, Société*. Collection dirigée par Élie Konigson. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- BROOK, Peter. Peter Brook et Carmen. Entrevista a Bruno Villien. In: *Cinématographe*, n°94. Paris, novembro de 1983.
- BROOK, Peter. Entrevista a J.F. Briane. Peter Brook et ses Carmen. In: *Libération*. Paris: 07/11/1983.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Entrevista realizada por Daniel Chocron*, s/r, s/d.
- HAMON-SIREJOLS, Christine. La tragédie de Carmen: de la scène à l’écran. In: *Cinéma et théâtralité*. Institut de la Communication et des Arts de la Représentation. Université Lumière-Lyon 2. Lyon: Cahiers du Gritec, Aléas, 1994.
- HELBO, André. *L’adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997, p. 36.

JACQUOT, Benoît. Une position de documentariste, organizado por Joëlle OLIVIER e Nicole COURAT. In: *Théâtre et télévision. Les dossiers de l'audiovisuel*, n°49, reunido por J. Olivier. Paris: INA/La Documentation française, maio-junho, 1993.

LA BARDONNIE, Mathilde. La tragédie de Carmen au cinéma. Le tierce de Peter Brook. In: *Le Monde*, 2/11/83.

LA TRAGÉDIE DE CARMEN. Crítica cinematográfica. In: *Lutte Ouvrière*, n° 807. Paris: 19/11/1983.

MAGNY, J. Voir en rond. À propos de La Ronde de Max Ophulus. In: *Théâtre et cinéma. Lille: 4es Rencontres cinématographiques*, Studio-43-Dunkerque, 1990.

PLOT, Bernadette. Théâtre ou cinéma? Un enjeu culturel capital pour la première Revue du cinéma. In: *Le théâtre à l'écran. CinémAction*, n°93, Corlet-Télérama. Condé-sur-Noireau: 4° trimestre, 1999.

ROHMER, Éric. Entrevista sobre Pauline à la plage. In: *Cahiers du cinéma*, n°346. Paris: abril de 1983.

SONTAG, Susan. Théâtre et cinéma. In: *L'œuvre parle. Essais*. Paris: Seuil, 1966.

TRANCHANT, Marie-Noelle. Carmen selon Peter Brook. In: *Le Figaro*. Paris: 2/11/1983.

WELLES, Orson. In: *Portrait d'Orson Welles, documentário de L. Megahey*, BBC/Turner Network, 1991.