

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

LUIZA HELENA KRAEMER FRANCESCONI

**ÓPERA E GÊNERO :**  
PERSONAGENS *EN TRAVESTI* EM UMA NOVA PERSPECTIVA

SÃO PAULO

2018

LUIZA HELENA KRAEMER FRANCESCONI

**ÓPERA E GÊNERO :**  
PERSONAGENS *EN TRAVESTI* EM UMA NOVA PERSPECTIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como parte dos pré-requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia,  
Etnomusicologia, Educação Musical  
Orientador: Prof. Dr. Achille Picchi

SÃO PAULO

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

F815o Francesconi, Luiza Helena Kraemer, 1975-  
Ópera e gênero : personagens em travesti em uma nova perspectiva / Luiza Helena Kraemer Francesconi. - São Paulo, 2018.  
123 f.

Orientador: Prof. Dr. Achille Picchi.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Mulheres na ópera. 3. Teoria queer.  
I. Achille Picchi. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700.103

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

LUIZA HELENA KRAEMER FRANCESCONI

**ÓPERA E GÊNERO:**

PERSONAGENS *EN TRAVESTI* EM UMA NOVA PERSPECTIVA

Dissertação aprovada, apresentado à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

São Paulo, 06 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Achille Picchi  
Orientador - UNESP

---

Prof. Dr. Paulo M. Kühl  
Membro 1 - UNICAMP

---

Prof. Dr. Wladimir Mattos  
Membro 2 - UNESP

Agradeço aos meus pais, pelo carinho, incentivo, revisões e amor. Ao Fabs por toda a paciência e compreensão. À minha madrasta e meu padrasto, obrigada pelas conversas e revisões. *Last but not least*, ao meu orientador, Achille, por toda a paciência e, ajuda e compreensão.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é discutir e investigar a associação de estudos em ópera, em especial dos papéis *en travesti*, a estudos de gênero. Para tanto, através da minha experiência com esses personagens, realizo questionamentos sobre essa faceta do mundo da ópera e sua relação com as práticas sociais dentro da cultura ocidental. Estabeleço uma revisão histórica dos papéis *en travesti*, baseada principalmente nos trabalhos de Naomi Andre e Thomas Laqueur, e discorro sobre as teorias de gênero que baseiam este trabalho. Além disso, analiso os resultados de entrevistas semiestruturadas feitas com dez cantoras brasileiras que já interpretaram este tipo de papel, com o intuito de investigar como essas mulheres sentem-se no palco ao interpretar papéis masculinos. Utilizo uma junção de teorias de gênero - em especial a de Judith Butler - à performance em ópera para investigar a subjetividade das cantoras, do público, e também para sugerir uma nova perspectiva de abordagem dos papéis *en travesti*, a qual poderá ser utilizada por intérpretes, diretores de cena e também em trabalhos futuros por estudiosos da área.

**Palavras-chaves:** ópera. estudos de gênero. papéis en travesti. musicologia feminista. musicologia *queer* performance. Performatividade

## **ABSTRACT**

The aim of this dissertation is to discuss and investigate the association of studies in opera, especially of breeches roles, to gender studies. To do so, through my experience with these characters, I raise questions that lead to the study of this facet of the opera world and its relation to social practices within Western culture. I establish a historical review of breeches roles, based specially on the works of Naomi Andre and Thomas Laqueur, and I discuss the theories of gender that underlie this work. In addition, I analyze the results of semi-structured interviews with ten Brazilian female singers who have performed this type of role, in order to investigate how these women feel on stage when playing male characters. I use a combination of gender theories - especially that of Judith Butler - to the performance in opera to examine the subjectivity of the singers, the public and also to suggest a new perspective of approach of breeches roles in opera, which can be used by interpreters, stage directors and can also be used by opera scholars in future works.

**Keywords:** opera. gender studies. breeches roles. feminist musicology. queer musicology. performance. performativity.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Papéis <i>en travesti</i> - 2 <sup>a</sup> metade do século XVIII .....	24
Tabela 2 – Papéis <i>en travesti</i> - 1 <sup>a</sup> metade do século XIX.....	36
Tabela 3 – Cantoras e papéis interpretados.....	74
Tabela 4 – Personagem e motivo.....	74
Tabela 5 – Preparação geral e preparação física.....	75
Tabela 6 – Diferenças entre papel masculino e papel feminino.....	77
Tabela 7 – Dificuldades/pontos negativos e facilidades/pontos positivos.....	80
Tabela 8 – Compositores e papéis <i>en travesti</i> .....	82
Tabela 9 – Relação corpo e voz.....	84
Tabela 10 – Subjetividade da intérprete.....	84
Tabela 11 – Cenas com mulheres.....	85
Tabela 12 – Percepção de plateia - sentir e ser.....	87
Tabela 13 – Definições de gênero (frases-chave).....	89
Tabela 14 – Como o homem chega.....	93
Tabela 15 – Sensações como homem no palco.....	95
Tabela 16 – Categorias e citações.....	102
Tabela 17 – Lista de papéis travestidos.....	118



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. <i>CASTRATI, PRIMO UOMO, PAPÉIS EN TRAVESTI</i> – ASPECTOS HISTÓRICOS.....	16
2.1. Presença feminina e os modelos históricos de sexo.....	21
2.2. O ocaso dos <i>castrati</i> .....	30
2.3. Apogeu feminino em papéis <i>en travesti</i> .....	33
3. ÓPERA: VOZ, MÚSICA, PALAVRA, PERFORMANCE.....	41
4. TEORIAS DE GÊNERO, MUSICOLOGIA <i>QUEER</i> , SUBVERSÃO.....	49
4.1. A paródia e os personagens <i>en travesti</i> .....	58
5. METODOLOGIA.....	71
5.1. Resultados.....	73
5.2. Análise dos resultados.....	96
6. CONCLUSÃO.....	106
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110
8. BIBLIOGRAFIA.....	114
9. APÊNDICE A – ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS.....	117
10. APÊNDICE B – LISTA DE PAPÉIS TRAVESTIDOS.....	118

## INTRODUÇÃO

*It is a question of the grace of genders instead of the law of genders. Hélène Cixous, 1995.*

Uma pessoa vai à ópera pela primeira vez e durante a apresentação nota que há um homem cantando com voz bastante aguda. Prestando um pouco mais de atenção, esta mesma pessoa percebe que não é um homem. É uma mulher vestida de homem! Porque ela está vestida assim, agindo e interagindo com os outros personagens como se realmente fosse do sexo masculino? Algumas pessoas tem como primeira reação o choque. Outras ficam curiosas, e outras ainda constrangidas.

Mas afinal, o que levou aquela cantora a se vestir como homem para interpretar uma ópera? Este fato não é novidade pois desde o século XVII mulheres se vestem de homens ao atuarem em ópera. Vestir-se aqui é palavra-chave, pois estes personagens específicos são chamados *en travesti*, ou seja, papéis onde mulheres interpretam homens no palco. O galicismo *en travesti* significa literalmente “(vestido) com disfarce” em francês, e o dicionário Oxford traduz a expressão como: “vestido como membro do sexo oposto para um papel teatral”<sup>1</sup>. No vocabulário operístico, assim como no teatro e no balé, essa expressão é bastante frequente para designar mulheres que interpretam personagens masculinos. O termo aparece, por exemplo, em textos do século XIX, como em *Bibliothèque Musicale du Théâtre de L’Opera* (1876, pág. 161): “Madame Stolz estava encantadora *en travesti*”<sup>2</sup>.

Opto por usar o termo estrangeiro por duas razões: primeiramente, por ser uma expressão já consolidada tanto em âmbito de estudos em ópera, como no universo de performance; em segundo lugar porque ao buscar traduzir para papéis-travesti penso que se cria uma ambiguidade, visto que o termo *travesti* possui um outro sentido em nossa cultura, ligada a homens que se vestem como mulheres. Os personagens *en travesti* são também chamados em inglês *trouser roles*, *breeches roles* ou *pant roles*, e em alemão *Hosenrolle*. Algumas publicações também usam o termo *cross-dressing* (FERRIS, 1993; ANDRÉ, 2006), que poderia ser traduzido como travestismo.

---

<sup>1</sup> (Dressed as a member of the opposite sex for a theatrical role.)

[https://en.oxforddictionaries.com/definition/en\\_travesti](https://en.oxforddictionaries.com/definition/en_travesti)

<sup>2</sup> Mme Stolz était charmante en travesti...

## Gênese

Cresci rodeada por figuras masculinas importantes. Tenho dois irmãos, muitos primos e, em todas as nossas férias escolares, eu era normalmente a única menina. Nesta época, eu era muito franzina e chorona e, ao adicionar isto ao fato de ser a única garota no grupo, tornava-me sempre o bode expiatório dos meninos, fosse em algum jogo, fosse em apostas e brincadeiras. Talvez por isso algo masculino dentro de mim tenha aflorado mais do que em outras meninas, como uma espécie de proteção tardia, e talvez por isso eu muitas vezes tenha sido uma criança, mas principalmente uma adolescente um pouco mais agressiva, usando de palavras e gestos fortes ao invés de respirar fundo e lembrar da minha condição “feminina”.

Levei um bom tempo para perceber que não precisava me comportar tão agressivamente o tempo todo. Julgo que essa agressividade, considerada “masculina” em nossa cultura, é parte de mim até hoje. No entanto pode-se dizer que ela foi “domesticada” ou, para usar um termo mais técnico e próximo da realidade, sublimada. Ao final das contas aprendi a ser “feminina”, ou seja, a me vestir com saias, vestidos e afins, a me maquiar, a fazer depilação, a pintar o cabelo, a fazer as unhas, enfim, rendi-me aos estereótipos<sup>3</sup> do que é considerado ser mulher na sociedade contemporânea ocidental, até para me conformar socialmente à minha opção sexual.

Em meu início de carreira como cantora lírica no registro de meio-soprano, aos 25 anos, interpretei meu primeiro papel *en travesti*: Orfeu, em *Orfeu e Eurídice* de Gluck. Eu já havia estudado o personagem Cherubino, das *Bodas de Fígaro* de Mozart, no Conservatório, cantado em provas e audições, mas Orfeu foi a primeira vez que interpretei um papel desse tipo em uma ópera completa, com encenação, figurino e orquestra no fosso. Eu mesma organizei meu figurino. Calça, blusa, sapato baixo e sobretudo, todos pretos. Cabelo com gel para trás em um rabo de cavalo. Orfeu está indo ao inferno buscar Eurídice, enfrentando monstros e muitas outras

---

<sup>3</sup> estereótipos (de gênero) definidos aqui como crenças generalizadas sobre as características e os comportamentos de homens e mulheres. Fontes: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34446045/Gender\\_stereotypes\\_and\\_workplace\\_bias.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1534468343&Signature=UrWOPoGaFwtFvKvJnjKI2I0eHzg%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DGender\\_stereotypes\\_and\\_workplace\\_bias.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34446045/Gender_stereotypes_and_workplace_bias.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1534468343&Signature=UrWOPoGaFwtFvKvJnjKI2I0eHzg%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DGender_stereotypes_and_workplace_bias.pdf) e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Estere%C3%B3tipo\\_de\\_g%C3%AAnero](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estere%C3%B3tipo_de_g%C3%AAnero), acessados em 16/08/2018.

coisas pelo caminho. Ele é forte, mas tudo o que faz é por amor. Eu não sei qual destes aspectos mais mexeu comigo à época; talvez a possibilidade de maior liberdade de expressão, mesmo tendo que cuidar para que as “feminilidades” do meu corpo e do meu gestual não comprometessem o “ser masculino”.

A sensação de liberdade no entanto era ampla, nova e excitante. Liberdade no caminhar, no sentar, no estar no comando. Tudo isso parecia positivamente intensificado na condição do masculino. Ao enfatizar esta liberdade, não quero com isso dizer que o masculino não tenha as suas restrições. Basta pensar na condição social e política atual dos homossexuais para que a perspectiva que associa homem à liberdade não seja uma regra. No entanto, penso que dentro da cultura contemporânea, tanto ocidental quanto oriental, ainda existam estereótipos muito mais fortes e restritos em relação à condição feminina, onde esta é vista como inferior, mais fraca e mais dependente (ressalto que estou somente apontando estereótipos existentes na sociedade atual).

Quando volto ao palco percebo que algo que sempre se repetiu, em todas as vezes que interpretei papéis masculinos, foi a sensação de liberdade e poder que interpretar um homem no palco me proporcionava. Mas por que? Por que sinto sempre a mesma coisa? Uma das possíveis e plausíveis explicações é porque aqueles homens, naqueles libretos, são livres, e se não são vistos como fortes, tem uma independência, em termos de destino, que as mulheres normalmente não tem. Cherubino está sempre **fugindo** do destino que lhe é imposto, e adora **brincar de seduzir** as mulheres; Orfeu, apesar de seu sofrimento, **decide** ir atrás de Eurídice; os heróis barrocos eram em geral poderosos nas batalhas e irresistíveis em suas vidas amorosas (MACCLARY in PULVIS, 2013); Tancredi **é** também um herói; Octavian **opta** por ficar com Sophie; Romeo **faz de tudo** para ficar com Giulietta. Mesmo ao comparar estes papéis com algum papel forte feminino, a sensação não é a mesma. Já interpretei Carmen algumas vezes, que é uma personagem de caráter livre, independente, forte e passional. Não foi a mesma coisa. Carmen tem que morrer por ser assim, ou como diz Abbate:

Ela (Salomé), como Carmen, pode ser interpretada como um monstro que é punido pelo enredo pois ela inverte os papéis estereotipados de gênero da cultura do século XIX (ela quer sexo e verbaliza esse desejo) e assim reivindica um poderoso privilégio masculino.

(ABBATE, in SOLIE pag. 237, tradução nossa)<sup>4</sup>

Homens e adolescentes não necessitam e não tem o mesmo destino nesses enredos. É algo cultural que transparece nos libretos, são estereótipos repetidos muitas e muitas vezes.

Voltando à minha experiência, cada vez que posso subir ao palco e encarnar esses estereótipos, sinto-me feliz e desafiada. O trabalho de criação do corpo de um homem e de construção de suas ações, reações, emoções e pensamentos entusiasma-me. Há sempre novas possibilidades a descobrir, novos pontos de vista a serem colocados em perspectiva, em se tratando de um adolescente, de um menino, de um jovem adulto, de um herói ou de um nobre. A partir da primeira experiência com Orfeu vieram muitas outras, onde pude explorar essas sensações e outras mais, sempre vinculadas ao “ser homem”: ir para a guerra, lutar com monstros, lutar contra inimigos, seduzir condessas, suicidar-me para estar junto da minha amada, discutir com a rainha das fadas, ajudar minha irmã para nos livrarmos da bruxa má, etc. Até o momento interpretei nove papéis travestidos - Romeu, em *I Capuleti ed I Montecchi*, de Bellini; Oberon, em *Sonhos de uma Noite de Verão* de Britten; Orfeu, em *Orfeu e Eurídice* de Gluck; Cherubino, em *As Bodas de Fígaro* de Mozart; Idamante, em *Idomeneo* de Mozart; Musico, em *Manon Lescaut* de Puccini; Pastor e Esquilo, em *O Menino e os Sortilégios* de Ravel; Hänsel, em *Hänsel und Gretel* de Humperdinck; Octavian, em *O Cavaleiro da Rosa* de R. Strauss - em mais de 10 produções.

Por que estou contando essa história, por que a considero importante? O valor desse relato, ou dessa pequena autoetnografia introdutória, é a sua relevância como ponto de partida da escolha do objeto de estudo da minha dissertação. A partir da minha história e da minha associação com os papéis *en travesti* nasceu a curiosidade de debruçar-me mais detalhadamente sobre tais personagens. O processo de construção de cada um destes, especialmente no que concerne à atuação cênica, sempre me intrigou e levou-me a questionar tanto o porquê desta escolha de gênero, quanto o processo de criação cênica de um homem de forma a que o resultado não fosse artificial, caricato, histriônico ou grotesco. Foi por esta

---

<sup>4</sup> “She, like Carmen, can be interpreted as a monster who is punished by plot because she inverts nineteenth -century culture's stereotyped gender roles (she wants sex and says so) and thus claims a powerful male privilege.”

razão que escolhi discorrer sobre esses personagens, visto que a construção, interpretação e entendimento do que está por trás de todo o processo performático de um papel masculino impelem-me à possibilidade de criar, pensar e poder fazer ciência.

Para não me deter nesta narrativa pessoal e para relacionar a minha experiência pessoal com a coletiva, passo a relatar o meu objeto de estudo dentro do tema proposto e como o investiguei. Procurei averiguar se outras cantoras sentiam-se como eu, ou seja - uso de novo os termos que despontaram desde a primeira vez que refleti a esse respeito – com mais poder e liberdade. Essa foi minha hipótese de estudo. Para isso, busquei participantes brasileiros, tanto pela facilidade de realização do método de coleta de dados como também para contribuir com um estudo local. A triagem foi feita através de pesquisa preliminar ao perguntar para cantoras líricas (através de redes sociais, e-mails, mensagens privadas e telefonemas) quem já havia interpretado papéis *en travesti* e quantos haviam sido. A partir das respostas, usei como corte a interpretação de três ou mais destes personagens. Escolhi então dez cantoras e realizei duas entrevistas semiestruturadas com cada uma. A hipótese a ser comprovada durante estas entrevistas, como dito acima, era se as entrevistadas tinham sensações parecidas com as minhas, se elas reconheciam estereótipos de gênero e os sentiam durante a performance. Para fundamentar essa hipótese, busquei bibliografia que associasse a música a estudos de gênero, e ao fim acabei também por desenvolver uma proposta de como pensar esses conceitos – gênero e música – tanto a partir da interpretação quanto em relação à direção de cena, ao público e a outros possíveis estudos sobre o tema.

Ao questionar por que seriam as sensações do ‘ser homem no palco’ tão diferentes e mais fortes que interpretar mulheres em cena, passei a investigar o tipo de vínculo existente em relação à nossa realidade social e cultural. A partir destas indagações, busquei bibliografia que abordasse esses assuntos e deparei-me com uma extensa lista de livros de um relativamente novo tipo de musicologia, surgido a partir dos anos 80: a musicologia feminista. Dentro desse campo, encontrei Susan McClary (1991), Ruth Solie (1995), Carolyn Abbate (1991, 1993), Catherine Clément (1979), Heather Headlock (2001) entre outras. Aprofundando a minha busca em relação aos papéis *en travesti*, encontrei fontes bibliográficas que falam sobre a

sexualidade e o gênero na ópera, e descobri também a musicologia *queer*<sup>5</sup>, um campo teórico razoavelmente novo<sup>6</sup>.

No Brasil não há uma grande diversidade bibliográfica em relação ao tema. Cito aqui duas publicações importantes: Moreira (2012) escreveu dissertação sobre três trabalhos acadêmicos que associavam música a gênero, fazendo uma espécie de estado da arte deste campo de estudo; a ANPPOM lançou, dentro da série *Pesquisa em Música no Brasil*, um volume que inclui diversos artigos interessantes dentro da área, intitulado *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens metodológicas*, organizado por Nogueira e Fonseca (2013)<sup>7</sup>.

A leitura do material bibliográfico existente tanto em relação à musicologia quanto à performance *en travesti* fez-me questionar, além dos padrões artísticos e históricos relacionados ao tema, o contexto sociocultural no qual essa tradição se insere e como ela pode ser compreendida e analisada no século XXI. Associando a minha sensação no palco como homem com a visão sociocultural do travestismo, cheguei não só às musicologias feminista e *queer*, como também às teorias de gênero. Com isso volto-me para os estudos que aliam a musicologia a questões socioculturais, filosóficas e psicológicas, em particular os que aludem à musicologia *queer*, à musicologia feminista e aos estudos de gênero, pois este é o campo teórico que melhor se concilia com o tema proposto. Neste estudo realizo primeiramente uma volta ao passado, aos primórdios da ópera, aos *castrati* e às mulheres que interpretaram papéis masculinos, pois considero esse retorno necessário para expor origem e desenvolvimento da prática do travestismo nesse estilo musical. Como relata Scott (2011), ao produzir conhecimento sobre o passado, é possível desestabilizar as certezas do presente e assim poder imaginar um futuro diferente. A parte relativa à história da ópera neste estudo é ancorada especialmente pelo trabalho de Naomi André (2006), com sua interessante teoria de ouvido de época e

---

<sup>5</sup> A palavra inglesa *queer* significa estranho ou esquisito, mas também tem como acepção, especialmente a partir do séc. XX, homossexual. Atualmente, a teoria *queer* atua em campos tão amplos como a sociologia, a filosofia, a antropologia e a musicologia a partir de um ponto de vista que abrange o que é considerado fora da norma heterossexual, como gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgênero. Para maiores detalhes sobre o significado de cada termo, consultar a página <http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/GÊNERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>, acessada em 17/11/2016.

<sup>6</sup> Para aprofundamento sobre o tema, ver os trabalhos de Philip Brett (1994) e Wayne Koestenbaum (1993).

<sup>7</sup> Para mais informações sobre os trabalhos sobre gênero e música produzidos no Brasil, ver o artigo *Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões* (ROSA et al) que está inserido no volume citado.

Thomas Laqueur (2001), historiador e sexólogo.

Não pretendo discutir quais eram as possibilidades performáticas das épocas barroca, clássica ou romântica, e sim como a subjetividade<sup>8</sup> da intérprete pode ser vista e debatida atualmente. A interdisciplinariedade é aqui usada como ferramenta para contar histórias de uma nova forma e poder analisá-las a partir de outras perspectivas, outros modos de ver e conhecer.

Apesar de usar ampla bibliografia feminista, tanto dentro da musicologia quanto dos estudos de gênero, não considero que este trabalho esteja dentro de uma visão estritamente feminista. Ponho-me neste sentido em consonância com Hisama (1994) quando expõe que a análise feminista compreende de maneira manifesta uma dimensão política, ao basear-se no reconhecimento da desigualdade existente entre mulheres e homens e almejar uma melhora do status feminino.

Os estudos de gênero em música, no entanto, não precisam necessariamente estar a serviço de objetivos políticos, embora possam criar alicerces para estes. Acredito que os estudos de gênero em geral abarcam de maneira extensa tanto a questão de igualdade quanto o de luta política e jurídica. Dentro destes estudos utilizo particularmente os conceitos e teorias de Butler (1988; 1993; 2003; 2004) e Scott (1986; 2001; 2011). Dou uso especial ao conceito de gênero como atos performativos e à ideia de prática parodística subversiva de gênero (BUTLER, 2003). Quanto à investigação das entrevistas, baseio-me em uma leitura da subjetividade e corporeidade das intérpretes, a partir da análise de prosa de André (1983). Na análise dos resultados, uso amplamente os conceitos teatrais de Stanislavski (1950; 1975).

Depois das intensas leituras sobre o tema, uma das proposições deste texto é usá-lo como uma ferramenta a mais dentro da musicologia associada a teorias de gênero. Pretendo dissertar sobre o assunto de modo a demonstrar como, ao interpretar um homem, a mulher contribui com a ideia de que não há um binarismo no gênero (masculino e feminino) e sim possibilidades (talvez) infinitas. Ao desconstruir este dimorfismo, desconstruímos ideias que estão na nossa sociedade há muito tempo. Mostrando o alcance deste tipo de estereótipo em um âmbito como a ópera, espero contribuir exatamente para o enfraquecimento do mesmo, já que ao

---

<sup>8</sup> subjetividade aqui é definida simplesmente como oposta à objetividade. Enquanto esta é a parte do indivíduo ligada ao externo, ao prático, ao coletivo e ao material, a subjetividade é conectada ao interno, individual, espiritual e emocional.



ser tão fácil reproduzi-lo, demonstra-se aí a fragilidade de seu constructo.

Na tentativa de ampliar e subverter o conceito de gênero a partir do universo operístico, uso o poder de alcance tanto da música quanto da voz lírica, ou seja, a capacidade que a música, a voz e o texto juntos (a performance de ópera em si) tem de sensibilizar, afetar e causar mudanças.

## 2. CASTRATI, PRIMO UOMO, PAPÉIS EN TRAVESTI – ASPECTOS HISTÓRICOS

Est-ce un jeune homme? est-ce une femme,  
 Une déesse, ou même un dieu?  
 L'amour, ayant peur d'être infame,  
 Hésite et suspend son aveu.  
 (Théophile Gautier, Contralto)

É impossível versar sobre os papéis femininos *en travesti* sem analisar historicamente o início desta tradição.

Para isso, voltamos nossa atenção à virada do século XVI para o século XVII, época em que surgiram no cenário musical eclesiástico os famosos *castrati* (plural da palavra italiana *castrato*, cuja tradução significa castrado). Em termos fisiológicos, estes eram homens que haviam sofrido orquiectomia (extirpação dos testículos) em tenra idade. A igreja ao início do século XVII prezava a presença de cantores castrados em suas funções musicais, e por essa razão acabava por ter uma posição muito ambígua em relação à castração: condenava o procedimento mas aceitava de bom grado os cantores de voz aguda e potente para os corais, em especial o da Capela Sistina. Há indícios de que nas igrejas ibéricas no século XV já havia cantores castrados. Medina (apud AUGUSTIN, 2012) em seu estudo sobre a castração, comprovou que nos territórios hoje conhecidos como Espanha, a castração era bastante realizada, mas que não se sabe quando começaram a ser executadas as que tinham um objetivo especificamente musical. Supõe-se que na Itália a presença dos *castrati* nos corais e cantos litúrgicos da igreja católica tornou-se comum a partir do final do séc. XVI.

Estes cantores especializavam-se nas partes de soprano (*cantus*) e contralto (*altus*), já que no território italiano de modo geral, mas mais específica e rigidamente em Roma (nos chamados Estados Papais), as mulheres eram proibidas de cantar na igreja. Esta proibição era baseada na primeira epístola de São Paulo à igreja, *mulier taceat in ecclesia* (HERIOT, 1956, pag.9). Pode-se ler abaixo o texto que caracteriza esta epístola :

1 Coríntios 14:34-35

As mulheres devem ficar em silêncio durante as reuniões na igreja. Não devem tomar parte nas discussões. Sejam submissas, tal como mandam as Escrituras. Se tiverem questões a apresentar, que o façam aos maridos em casa; não é próprio para as mulheres falar nos cultos da igreja.

Esta proibição durou praticamente até o final do século XVIII, e durante este período, apesar de punida com a excomunhão, a castração atingiu seus níveis mais altos, sendo realizada em diversas cidades da Itália. Muitos pais, para não serem punidos, acabavam por dar a desculpa de que a criança estava doente ou havia sofrido um acidente, como o famoso caso do garoto cujos testículos haviam sido presumidamente mordidos por um porco. Famílias que admitiam a castração para fins musicais eram muito raras. No entanto, a evidência de qualquer dom para o canto já levava à imediata possibilidade de realizar a operação, visto que a perspectiva de um futuro melhor para a criança era mais importante do que qualquer consideração moral (BARBIER, 1989). A castração deveria ser realizada antes da muda vocal, em geral entre os 7 e 12 anos, para que esses infantes mantivessem o sistema fonatório típico de criança e o som mais agudo característico da voz pré-púbere.

A extensão vocal destes cantores assemelhava-se à das mulheres<sup>9</sup>. Ao atingir a idade adulta, suas laringes (do ponto de vista ósseo e dimensional) permaneciam semelhantes às de uma mulher, mas ao mesmo tempo conservavam a posição, a forma e elasticidade da laringe infantil. A laringe do *castrato* não deslocava-se para uma posição mais baixa, como acontece durante o processo de mudança de voz masculino natural. Em consequência, as cordas vocais dos castrados ficavam mais próximas às cavidades de ressonância, provavelmente conferindo ao som dessas vozes maior brilho e uma diferente seleção de harmônicos, deixando-as com um timbre mais claro e límpido. Além disso os castrados não desenvolviam nem pomo-de-adão, nem pelos na face. Havia também outras características físicas muito comuns a estes homens, embora não generalizáveis: a cavidade torácica era mais desenvolvida, eram mais altos e com maior tendência a acumular gordura na altura dos peitos, quadris e coxas (ANDRÉ, 2006; BARBIER, 1989).

Esses cantores predominavam nos rituais litúrgicos em razão da já citada proibição às mulheres, mas não era só desses ritos eclesiásticos que elas eram impedidas de participar. Também havia certa desaprovação em relação a mulheres em performances teatrais, visto existir uma tradição de associar este tipo de trabalho com a prostituição e uma vida libertina ou lasciva (HERIOT, 1956).

---

<sup>9</sup> Considerando extensão vocal como o âmbito compreendido entre o som mais grave e o mais agudo que o cantor consegue emitir e tessitura como o âmbito que o mesmo consegue cantar sem esforço e sem perder a qualidade. (Fonte: Enciclopedia della Musica Garzanti, 1999)

O surgimento da ópera na Itália acabou abrindo assim um campo de atuação muito frutífero para os *castrati*, que começaram a fazer enorme sucesso, alcançando o seu apogeu entre os séculos XVII e XVIII. A ópera, como gênero musical, acabara de ser criada, também na passagem do séc. XVI para o séc. XVII. As famílias que castravam seus filhos com o intuito de obter para os mesmos um futuro melhor eram em geral de baixa renda. No entanto, nem todos os cantores castrados vinham de famílias pobres; alguns, como Farinelli, cujo nome verdadeiro era Carlo Broschi (1705-1782) - um dos *castrati* mais famosos da história da ópera - era de uma família nobre da Apulia. Quase todos os *castrati* criavam um nome artístico associado a alguém que desejavam homenagear, fosse um professor ou alguma família que os houvesse ajudado. No caso de Farinelli, ele cunhou este nome por ter sido protegido durante sua estadia em Nápoles pelos três irmãos Farina. Os *castrati* eram em sua grande maioria italianos, e cantavam por quase toda a Europa. Eram largamente respaldados e promovidos pelos nobres, que adoravam as suas vozes, como a Rainha Cristina da Suécia, a Imperatriz Catarina da Rússia, Leopoldo I e Maria Teresa da Áustria, Luís XIV, Francesco II de Este, Ferdinando de' Medici, além dos Reis e vice-reis de Nápoles.

Os *castrati* tinham uma formação musical rígida e intensa, e entre quinze e vinte anos já estavam prontos para estrear nos palcos operísticos. Estudavam em instituições religiosas ou conservatórios musicais, e como a rotina de estudos era muito severa e rigorosa, alcançavam um altíssimo nível tanto em termos de técnica vocal quanto de maturidade musical (AUGUSTIN, 2012). Quatro dos mais importantes estabelecimentos onde as crianças castradas poderiam estudar localizavam-se em Nápoles (Conservatorio di Santa Maria di Loreto, Pietà dei Turchini, Poveri Gesù Cristo e Sant'Onofrio in Capuana), mas havia também excelentes escolas em Roma, Veneza, Bolonha e outras cidades italianas (BARBIER, 1989). Qualquer estudante achava que fama e fortuna vinham mais facilmente dos teatros que da igreja. Por causa disso a maior parte deles queria em pouco tempo estrear cantando óperas, apesar da obrigatoriedade de participar da música nas igrejas antes de pisar nos palcos teatrais.

Heriot (1956) compara o sucesso obtido pelos *evirati* (outro nome atribuído a estes cantores) com o sucesso e a idolatria alcançados nas décadas de 40 e 50

pelos atores hollywoodianos (HERIOT, 1956, p.13)<sup>10</sup>. Eles foram alçados a um patamar de fama talvez não antes igualado, sendo muito apreciados por seus dotes vocais e artísticos. De acordo com Brosses, que ouviu diversos *castrati* ao vivo em suas viagens à Itália, vocalmente tinham “um timbre claro e perfurante como o das crianças que cantavam em corais, mas muito mais forte. [...] Suas vozes tinham algo de seco e áspero, [...] mas eram também brilhantes, leves, cheias de luminosidade, muito fortes e extensas”. (BROSSES, 1798, p.246, tradução nossa)<sup>11</sup>. Com estas características únicas, apresentavam-se nos teatros de ópera e em recitais privados. Já na primeira apresentação de *La Favola di Orpheo* (1607) de Monteverdi, por exemplo, *castrati* cantavam papéis secundários como Speranza, Messagiera, e provavelmente também a personagem de Eurídice. Por volta de 1720, a Europa, na área de performance musical, devia quase tudo à Itália, e a fama da ópera e do chamado “estilo italiano”, com seus libretos dramáticos, decoração barroca baseada em perspectiva, teatros e cantores, fazia com que o continente pudesse ser considerado - sempre em termos musicais - como um único país. A exceção era a França, que recusava os cantores italianos, especialmente os *castrati*. Apesar de Luís XIV, Luís XV e Maria Antonieta demonstrarem uma admiração genuína por esses cantores, a atitude geral dos franceses em relação aos mesmos era negativa: acreditavam que a castração era chocante e lamentável, que os castrados eram intoleráveis e que suas vozes muitas vezes faziam rir.

Apesar do desprezo francês, a *Opera Seria*<sup>12</sup>, gênero dramático predominante no século XVIII em praticamente toda a Europa, se consagrou como terreno fértil para a demonstração de virtuosismo e sensibilidade estética dos *castrati*. Moindrot (1993) define este período como sendo incontestavelmente uma época de ouro do canto lírico. Os libretistas e compositores deste período, fossem italianos ou não, eram compelidos a se adaptar ao gosto musical predominante, que privilegiava os

---

<sup>10</sup> “The great singers of the eighteenth century were in a sense the precursors of Clark Gable and Marylin Monroe, and – though of course their fame was not one-hundredth as universal as the latter’s – they were discussed, compared, and criticised in fashionable drawing-rooms, at any rate, from Russia to Portugal and from Ireland to the borders fo the Ottoman Empire”.

<sup>11</sup> “Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur, et beaucoup plus forts. [...] Leurs voix on presque toujours quelque chose de sec et aigre [...]; mais elles sont brillantes, légères, pleines d’éclat, très-fortes et très-étendues.”

<sup>12</sup> Segundo Moindrot (1993, p.168), a *Opera Seria*, também chamada à época de *dramma per musica* ou ainda *melodramma*, é um gênero musical italiano por excelência, e se caracteriza como uma forma de drama organizada a partir da alternância equilibrada de recitativos e árias, com duração de 3 a 4 horas, e onde praticamente não há duos, *ensembles* ou coros.

papéis heroicos escritos para os *evirati*. Quase todos os compositores reutilizavam, sem nenhum escrúpulo, os mesmos libretos, que continham em sua maioria enredos tirados da mitologia e da história antiga. Como escreve Heriot de maneira um tanto barroca: “À noite, os heróis da antiguidade se colocavam majestosamente no palco e faleciam pateticamente em meio a uma glória de *roulades* e à atenção silenciosa de seus admiradores” (HERIOT, 1956, p.15, tradução nossa)<sup>13</sup>. As cidades de Roma e Veneza eram as que ofereciam o maior número de apresentações de ópera. No período de carnaval podia-se chegar a oito performances sendo oferecidas ao público em uma mesma noite (BARBIER, 1989).

André (2006) dá grande importância à presença dos *castrati* na história da Ópera, pontuando que suas vozes ressoaram no desenvolvimento da técnica de bel canto do século XIX, a qual incluiu uma adaptação de sua *fioritura*<sup>14</sup> espetacular e o som homogêneo que vinha da mistura de seus registros vocais. Como estes cantores, por causa da falta do hormônio androgênio, acabavam desenvolvendo um corpo ambíguo e singular, podiam interpretar de maneira bastante convincente tanto papéis masculinos quanto femininos. Em geral, começavam fazendo papéis femininos para depois aventurarem-se pelos papéis heroicos masculinos. Por isso, a sua existência nos palcos operísticos abriu também caminho para toda uma discussão nos séculos seguintes do que vinha a ser feminino e masculino, e como os *castrati* incarnaram algo que situava-se entre esses dois polos (ANDRÉ, 2006). Estes cantores reinterpretabam os códigos de articulação de gênero pois uniam características masculinas, femininas e infantis, e assim abriam a possibilidade de “ouvir o gênero através do som”<sup>15</sup> (ANDRÉ, 2006, pp. 33-45). Barbier (1989, p.107) parece concordar com André ao escrever que os grandes *castrati* possuíam ao mesmo tempo uma presença masculina e uma graça feminina.

Uma outra importante contribuição dos *castrati* foram os métodos de canto que escreveram, como *Opinioni de' cantori antichi e moderni ossiano osservazioni sopra il canto figurato* (1723) de Pier Francesco Tosi (1653 - 1732) e *Pensieri e*

---

<sup>13</sup> “Nightly, the heroes of antiquity majesticaly postures and pathetically expired amidst a glory of *roulades* and the hushed attention of their admirers...”

<sup>14</sup> variação que o executante adiciona à peça musical que interpreta (nota ou grupo de notas de ornamento acrescentadas às notas essenciais duma melodia, floreio)

<sup>15</sup> “Hearing gender through sound”

*riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774) de Giambattista Mancini (1714 - 1800)<sup>16</sup>. Esses manuais ajudaram a definir o canto operístico e a melhor maneira de desenvolvê-lo. O papel desses cantores, não só como escritores de tratados de canto mas também como pedagogos, foi muito importante para que sua técnica fosse disseminada. Como na época eles eram os principais intérpretes nos teatros de ópera, muitos alunos os procuravam em busca de um treinamento formal para obter uma técnica mais apurada. Entre os professores mais brilhantes da época estavam os *castrati* Nicola Porpora (1686-1766), Francesco Antonio Pistocchi (1659 – 1726) e Giovanni Tedeschi (1715? – 1787), além do já citado Tosi.

## 2.1. PRESENÇA FEMININA E OS MODELOS HISTÓRICOS DE SEXO

O que muitos desconhecem é a grande participação feminina na produção operística a partir da metade do século XVII até o século XIX, interpretando papéis travestidos. Ou seja, mulheres que cantavam em sua região de canto natural, mas vestidas como homens. Heriot, ao versar sobre o sucesso dos *castrati* e a presença feminina, relata : “[...] havia mulheres cantoras famosas também, mas é improvável que qualquer uma delas pudesse igualar a fama de um Farinelli, por exemplo...” (HERIOT, 1956, p.13, tradução nossa)<sup>17</sup>. No caso, Heriot provavelmente está se referindo ao século XVII, período de intensa fama dos *castrati* e menor participação das mulheres em papéis de relevo. Já em relação ao século XVIII, Barbier (1989) cita que os *evirati* dividiam o estrelato e os salários altos com as cantoras (levando em consideração a já citada proibição às mulheres de se apresentar em teatros nos Estados Papais). Isso é um dos indícios do crescimento em relação ao número de mulheres apresentando-se nos teatros e da importância que foram obtendo aquelas que faziam os mesmos papéis que os *castrati*.

Voltando ao século XVII, embora durante este período as mulheres supostamente ainda não dividissem o estrelato com os *castrati*, Brown (2010) cita diversas cantoras que interpretaram papéis masculinos, como Margarita Salicola

---

<sup>16</sup> Estes dois tratados podem ser encontrados respectivamente nos links [http://imslp.org/wiki/Opinioni\\_de'\\_cantori\\_antichi\\_e\\_moderni\\_\(Tosi,\\_Pier\\_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/Opinioni_de'_cantori_antichi_e_moderni_(Tosi,_Pier_Francesco)) e [http://imslp.org/wiki/Pensieri\\_e\\_riflessioni\\_pratiche\\_sopra\\_il\\_canto\\_figurato\\_\(Mancini,\\_Giovanni\\_Battista\)](http://imslp.org/wiki/Pensieri_e_riflessioni_pratiche_sopra_il_canto_figurato_(Mancini,_Giovanni_Battista)), páginas acessadas em 17/11/2016

<sup>17</sup> “[...] there were, too, well-known women singers, but it is doubtful whether any of them could equal the fame of, say, Farinelli...”

(1682 – 1706), que interpretou Celauro em *Apollo in Tessaglia*, de Franceschini (Bologna, 1679), Francesca Cottini (164? – 171?) que foi Valentiniano em *Il Talamo Preservato* de Ziani (Reggio, 1683) e Anna Maria Menarini (?-?) que cantou Gilbo em *Atide*, provavelmente de Tomolini (Bologna, 1679). As mulheres nesta época, como citado acima, raramente cantavam papéis principais. No entanto há alguns casos dos quais se tem conhecimento: Isabella Buffagnotti (165? – 171?) interpretando Eteocle em *Eteocle e Polinice* de Legrenzi em Milão no ano de 1684 e mais ou menos uma década depois, a contralto Laura Spada (?-?) fazendo um dos papéis principais em *La Pace fra Tolomeu e Seleuco* de Pollarolo, no teatro San Giovanni Grisostomo, em Veneza. Esta contralto é provavelmente a única mulher a interpretar um papel travestido antes de 1699 em Veneza. Estas cantoras interpretaram então o que no período era chamado *primo uomo*, ou seja, o papel principal masculino da peça. A maioria das mulheres, no entanto, durante a segunda metade do século XVII, cantavam ou papéis femininos, ou papéis travestidos chamados *secondo uomo* e *terzo uomo*, que eram personagens masculinos secundários.

Em Roma, a proibição às mulheres de cantar nas igrejas só foi revogada em 1769, pelo Papa Clemente XIV, e a de cantar nos teatros, em 1798, pela então República Romana. O Papa também obrigou os teatros a banir o costume de dar papéis femininos a jovens garotos ou *castrati*. Segundo Heriot (1956, p. 26), a primeira ópera realizada na capital italiana que contou com a participação de uma mulher - no caso, a famosa Teresa Bertinotti (1776 – 1854) que já havia cantado em Milão e Veneza - foi *Virginia*, de Federici, em 1798. No entanto, Bertinotti não cantou um papel travestido, e sim o papel principal da ópera. Ainda segundo Heriot (1956) e Barbier (1989), era possível que mulheres querendo participar das montagens operísticas nos teatros dos Estados Papais fingissem ser *castrati* fazendo papéis femininos, o que era altamente ilegal por conta da proibição vigente.

Já no século XVIII era mais frequente encontrar mulheres interpretando papéis principais que podiam ser escritos para elas ou para *castrati*. A serenata *Antonio e Cleopatra* (1725) de Hasse, por exemplo, estreou com Farinelli interpretando Cleopatra, e uma mulher *en travesti*, Vittoria Tesi (1700-1775), fazendo o papel de Antonio. Tesi, conhecida também como La Fiorentina, foi uma cantora popular em seu tempo, cantando ao lado de grandes nomes, como os *castrati* Senesino (1686 – 1758) e Cafarelli (1710-1783). Antonia Margherita Merighi (? –



1764) era considerada sua grande rival, e interpretou tanto personagens femininos quanto travestidos em diversas óperas de Handel e Vivaldi. Considero relevante citar algumas outras cantoras italianas, de maior e menor destaque em termos de produção artística, que interpretaram papéis travestidos durante a primeira metade do século XVIII na Europa (SELFRIDGE-FIELD, 2007; STROHM, 2008). São elas: a famosa Faustina Bordoni (1697 - 1781), esposa do compositor Johann Adolph Hasse (1699 – 1783); Maria Maddalena Pieri (? – 1753), que criou os papéis de *Farnace* (1727) e *Tamerlano* (1735) de Vivaldi; Lucia Lancetti (?-?), que estreou o personagem título da ópera *Orlando Furioso*, também de Vivaldi; Anna Girò (1710? – 1748?), considerada uma das musas de Vivaldi; Caterina Galli (1723? – 1804), uma das contraltos preferidas de Händel, que estreou diversos de seus oratórios; Margherita Durastanti, uma das sopranos preferidas de Händel, que estreou sua ópera *Radamisto* em 1720 e interpretou muitos outros papéis *en travesti*; Rosanna Scalfi (1704 ou 5 – depois de 1742) esposa do compositor Benedetto Marcello; Elena Venier (165? – 172?); Anna Buganzi (166? – 173?); Maria Maddalena Musi (1665? – 1751); Antonia Maria Laurenti (? – 1741); Rosa Venturini (169? – 176?); Angiola Zanucchi (170? – 176?); Francesca Bertolli (?- 1767); Francesca Polli (170? – 177?); Anna Bastiglia (170? – 176?); Caterina Flavis (170? – 177?); Caterina Tedeschi (170? – 177?); Rosa Maddalena Cardina (?-?); Antonia Pellizzari (171? - ); Giovanna Babbi (?-?); Angela Romani (?-?); Anna Guglielmini (?-?); Margherita Giacomazzi (ca 1715 - ?); Maria Angela Paganini (171? – 178?); Regina Mingotti (1722 – 1808); Elisabetta Moro (?-?); Antonia Ambrosini (?-?); Eugenia Mellini Fanti (?-?); Caterina Baratti (?-?). Mesmo com uma pequena relação de cantoras que interpretavam papéis masculinos, pode-se perceber que a prática era bastante comum.

Na segunda metade do século XVIII temos em especial as intérpretes de Gluck, Haydn e Mozart. Gluck em geral escreveu mais para *castrati* do que para mulheres, o que não significa que depois da estreia de suas óperas, muitos desses papéis não possam ter sido interpretados por cantoras *en travesti*, como era corriqueiro na época. *Orfeo ed Euridice* (1762), por exemplo, foi estreada por *castrato* mas é muito interpretada por mezzosopranos atualmente. Também Haydn e Mozart escreveram papéis para *castrati* que hoje em dia são interpretados por cantoras ou contratenores. Seguem abaixo, na Tabela 1, alguns papéis masculinos estreados por mulheres naquela época:

Tabela 1 - Papéis en travesti - 2ª metade do século XVIII

Compositor	Ópera	Personagem	Cantora (estreia)
Gluck	<i>La Clemenza di Tito</i> (1752)	Publio	Teresa Venturelli (170?-177?)
Gluck	<i>Il Parnaso Confuso</i> (1765)	Apollo	Maria Amália Áustria (1746-1804)
Gluck	<i>La Corona</i> (1765)	Meleagro	Maria isabel Áustria (1743-1808)
Haydn	<i>Lo Speziale</i> (1768)	Volpino	Barbara Dichtler (?-?)
Gluck	<i>Paride ed Elena</i> (1770)	Cupido-Erasto	Teresa Kurz (?-?)
Mozart	<i>Lucio Silla</i> (1772)	Lucio Cinna	Felicità Suardi (173?-180?)
Mozart	<i>Le Nozze di Figaro</i> (1786)	Cherubino	Dorotea Bussani (1763-1809)
Mozart	<i>La Clemenza di Tito</i> (1791)	Annio	Carolina Perini (?-?)

O que importava para a escolha do intérprete durante os séculos XVII e XVIII não era o sexo do mesmo, mas outros fatores como disponibilidade, gosto, ou capacidade artística. É uma questão controversa, se foi a presença dos *castrati* que deu aos italianos deste período a sua predileção por inversões vocais e sexuais no palco, ou vice versa (HERIOT, 1956, p.33). No entanto, diversos autores, como o próprio Heriot (1956), André (2006), Moindrot (1993) e Reynolds (1995), defendem a ideia de que nessa época realmente não fazia nenhuma diferença o gênero do intérprete para que lhe fosse designado um papel. Há também os que argumentam a presença feminina em papéis masculinos no palco por este ser dos poucos lugares públicos onde elas podiam mostrar as pernas, o que poderia ser visto como incentivo, especialmente junto ao público masculino. Smart (1995, in BLACKMER & SMITH, p.181, tradução nossa) cita Théophile Gautier, ao comentar a arte de Rosine Stolz (1815 – 1903): “[...]uma voz tão linda e uma bela perna!”<sup>18</sup> Esta mesma cantora, por acaso, chegou a interpretar dois papéis travestidos no Rio de Janeiro, em 1852: Arsace em *Semiramide* de Rossini e Romeo em *I Capuleti ed I Montecchi* de Bellini (HELLER-LOPES, 2001).

A plateia do período barroco, como bem nos lembra Barbier (1989), gostava da ilusão: nada, do ponto de vista dos espectadores, podia afastá-los do prazer físico alcançado por alguns momentos de enlevo fornecidos pelas vozes sensuais dos *castrati* (como também das mulheres intérpretes). Eles – o público - desejavam ser animados por uma voz etérea e cristalina e arrastados até o limite de sua

<sup>18</sup> “[...]such a beautiful voice and a lovely leg!”

consciência. Iam ao teatro com o objetivo de divertir-se, apreciar a performance e todo o espetáculo. Especialmente para os italianos, o fato de divertir-se afastava qualquer preconceito e discussão relativa à castração ou à suposta imoralidade dos cantores. Ou seja, não importava se estes tinham uma vida lasciva, não importava se eram homens “incompletos”, o que contava era o quão enlevado por aquelas vozes especiais o público se sentia.

Mas como explicar o fato que, a partir da metade do séc. XVII até o final do séc. XVIII, o gênero do intérprete não importasse, visto que tanto *castrati* quanto mulheres se apresentavam em papéis masculinos e femininos? Só essa comoção do público explicaria o comportamento social e cultural da época? Apesar de não ser a única possível explicação, este seria um aspecto relevante.

André (2006) propõe a interessante teoria do *period ear* (ouvido de época, em tradução livre), e propõe que “o som do canto operístico codificou significados e associações para quem era o personagem” (ANDRÉ, 2006, p.12, grifo e tradução nossos)<sup>19</sup>. Com isso ela ressalta a importância da voz do cantor ou cantora em detrimento do gênero do personagem que estava sendo interpretado. Ela usa o conceito de ouvido de época exatamente para tentar responder a como se ouviam as vozes do passado, das quais infelizmente não temos qualquer registro, só relatos.

Também em relação à análise de performances do passado, mas conectada a uma questão textual, Zumthor (2005) expõe que jamais nos achamos em condição de uma *performance* propriamente dita, ou seja, de uma *performance* do modo como ela era vivida, para que a voz, esta voz que ouvimos neste momento, pudesse ressoar ali. Na ópera é possível que a disparidade entre a voz perdida do cantor e este, como pessoa (à qual temos acesso por pinturas, gravuras e descrições), seja maior que em outras áreas de estudo. A força das memórias visuais desta época pode ser muito mais forte do que a tendência a imaginar como seria a voz daquele cantor ou cantora. A curiosidade a respeito dessas vozes, no entanto, sempre estará presente e nunca poderá ser respondida. André (2006, pp.12-13) argumenta que o som das vozes do passado, especialmente as dos *castrati*, moldou e construiu um legado no qual se desenvolveu toda a nossa tradição operística, ressaltando quatro pontos que são muito relevantes pois articulam-se diretamente com o apogeu alcançado posteriormente pelas mulheres intérpretes de papéis travestidos: 1) a

---

<sup>19</sup> “I propose that the sound of operatic singing had encoded meanings and associations for who a character was”.

preferência contínua do público e da sociedade em geral durante os séculos XVII e XVIII por vozes mais agudas e flexíveis, com timbre característico feminino; 2) o uso de papéis travestidos heroicos; 3) o estilo virtuoso de seu canto e 4) a transmissão de sua técnica através da pedagogia e dos tratados.

Também Barbier (1989, p.91) aponta um gosto predominante durante os séculos XVII e XVIII pelos registros mais agudos, que segundo o autor eram os únicos que possibilitavam aos cantores destacar-se no estilo “florido”, que era o já citado estilo virtuoso da época, cheio de *fioriture*. Em sua opinião, a predileção pelas vozes agudas superava qualquer outra consideração dramática, o que vai ao encontro da teoria de ouvido de época de André.

Esse canto agudo tão apreciado pelo público da época situava-se em geral na tessitura que vai de contralto a soprano, em uma extensão aproximada de sol 2 a si 5<sup>20</sup>. No entanto, analisando as partituras do período, pode-se observar que os personagens escritos para *castrati* ou mulheres *en travesti* raramente incluíam uma tessitura muito aguda. Para Barbier (1989), isso acontecia porque o público preferia notas graves cantadas por uma voz aguda, o que conferia calor, sensualidade e uma qualidade emocional superior. Durante os séculos XVII e XVIII, com a predominância da *Opera Seria*, este tipo de voz e extensão associava-se principalmente a papéis heroicos<sup>21</sup>, independentemente do sexo de quem os interpretasse. O fato de que o sexo do cantor não interferisse na escolha do mesmo para determinado personagem fazia com que *castrati* e mulheres se alternassem em papéis masculinos e femininos.

Com a predileção pelo som da voz em uma região aguda, os compositores escreviam, especialmente durante o século XVIII, a maior parte dos papéis principais de suas obras para *castrati* ou mulheres que cantavam travestidas como homens. Como as vozes cantavam em tessituras parecidas, elas podiam ser percebidas como intercambiáveis, ou seja, quando uma mulher cantava um papel masculino, sua voz, de acordo com André (2006, p.36), era ouvida como uma voz masculina também, e a autoridade e o poder concedidos ao herói no palco eram suscitados pela e transferidos para a voz da mulher. Ela era vista no palco desta maneira, com soberania e força, vestida de homem, e sua voz era aceita pelo público da época

---

<sup>20</sup> Tendo como referência o dó mais grave do piano como dó 0.

<sup>21</sup> Segundo Moindrot, os temas prediletos usados na composição de *Opere Serie* pertenciam à História.

como uma voz masculina e heroica. O público podia então, ainda segundo André (2006, p.44, grifo nosso), *ouvir* uma personagem masculina. Ao sair do palco, no entanto, a mulher que interpretava papéis travestidos não era nunca confundida com um homem. O *castrato*, por sua vez, pela ambivalência de gênero que possuía, poderia ser equivocadamente identificado como uma mulher, como nos conta Balzac na sua novela *Sarrasine* (1830), onde um pintor se apaixona por um *castrato*, imaginando ser este uma mulher, após vê-lo interpretar um personagem feminino.

O tamanho do papel e o gênero da personagem não determinavam o sexo do cantor, ou seja, a escolha sobre que tipo de voz iria interpretar qual papel era completamente independente do gênero sexual. Reynolds em seu artigo *Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions* (REYNOLDS em BLACKMER, 1995, p.137), afirma que os teatros ofereciam os papéis para os cantores mais qualificados independentemente de seu sexo. Também Moindrot expõe de maneira interessante a visão de gênero relacionada à escolha de personagens durante os sécs. XVII e XVIII:

A ideia segundo a qual existe uma escala natural das vozes em função da idade e do sexo [...] é bastante estranha ao universo da ópera séria. [...] A identificação do personagem e do intérprete não se fazia de forma alguma de acordo com a semelhança física ou a conformidade natural, mas por adesão a um sistema de códigos, de signos musicais e dramáticos. (MOINDROT, 1993, p.102, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Suponho que a autora queira dizer, com conformidade natural, o próprio sexo do cantor. Em relação ao sistema de signos musicais e dramáticos, havia um sistema de classificação que determinava que tipo de voz cantaria aquele papel específico. Tenores e baixos raramente recebiam algum papel de relevo durante esse período. As mulheres e os *castrati* podiam fazer tanto *primo uomo* (na maior parte, contraltos e mezzosopranos) como *prima donna* (no caso das mulheres, sopranos em sua maioria). Além disso, havia papéis secundários e terciários (*seconda donna, secondo uomo, terzo uomo*), que podiam ser feitos por praticamente qualquer voz, a depender do tipo de personagem. Ou seja, de acordo com a tessitura da voz e com o papel interpretado (independente do sexo), os

---

<sup>22</sup> "L'idée selon laquelle il existe une échelle naturelle des voix, en fonction de l'âge et du sexe [...] est tout a fait étrangère à l'univers de l'opéra seria.[...] L'identification du personnage et de l'interprète ne se faisait en aucune manière sur le mode de la ressemblance physique ou de la conformité naturelle, mais par adhésion à un système de codes, de signes musicaux et dramatiques."

compositores, teatros ou empresários escolhiam o cantor ou cantora apropriados.

Heriot (1956, p.34) defende a ideia de que as ambiguidades sexuais no palco eram valorizadas por acrescentar um certo tempero ao sentido duplo da inversão. Considero esta explicação superficial para um fenômeno sociocultural um tanto quanto complexo, como pode ser visto não só pelas análises da escuta de época feitas por André (2006) e Barbier (1989), mas também por outras análises, como por exemplo a compreensão do que seria sexo e gênero em cada período citado. No período barroco, apogeu da *Opera Seria*, por exemplo, o ponto de vista predominante era de que o gênero masculino era importante, predominante e primordial, enquanto que o feminino era simplesmente uma sua inversão.

Thomas Laqueur (2001), historiador e sexólogo norte americano, faz uma profunda análise dos modelos usados na história para diferenciar os sexos. Segundo o autor, existia até meados do século XVIII um modelo de sexo único, onde o corpo feminino era visto como uma versão invertida e inferior do corpo masculino, ou seja, os órgãos genitais femininos eram observados como internalização dos órgãos masculinos. Este modelo de sexo único, segundo o autor, “poderia ser perfeitamente entranhado em alegorias de ordem cósmica, mas (estava) profundamente em desacordo com categorias rígidas de gênero” (LAQUEUR, 2001, p.151). O corpo, neste período, não seria tão fixo e limitado por diferenças biológicas como depois se tornou. Como a categorização era feita mais por graus de pertencimento a um sexo, e não uma oposição entre eles, havia um limite muito mais fluido entre masculino e feminino.

Mas havia alguns paradoxos: os hermafroditas, por exemplo, por possuir os dois sexos (anatômicos), acabavam por não encontrar facilmente um lugar na sociedade e a escolha do gênero que cada um deles iria incorporar socialmente era em geral feita pelos pais ou até mesmo por alguma figura de autoridade. Esta escolha não se baseava no sexo, por haver alguma parte da genitália que fosse predominante, mas na categoria (de gênero) à qual seu corpo adequava-se melhor. A presença de duas genitálias na mesma pessoa acabava por desestabilizar as construções culturais de gênero (ANDRÉ, 2006).

O sexo poderia ser visto como único e havia muito provavelmente um limite tênue em relação ao gênero feminino e masculino, mas as categorias sociais e políticas ligadas a eles eram bastante definidas, e as funções que homens e mulheres deveriam cumprir na sociedade eram claras. Como então, tanto mulheres

quanto homens interpretavam os papéis masculinos? Os *castrati* eram homens alterados biologicamente porque uma estética cultural apreciava a desestabilização do gênero, em termos de som. André (2006, p.45) acredita que esses cantores podiam reencenar códigos de gênero, pois com a mesma voz conseguiam representar tanto o masculino quanto o feminino. Isso acontecia de duas formas: por ter uma voz aguda, mesmo cantando um papel masculino, o timbre e tessitura do *castrato* conectava-o ao feminino; por outro lado, ele interpretava tanto papéis masculinos quanto femininos, então os códigos de gênero na época transpareciam na representação. A mesma coisa pode ser dita em relação às mulheres, que ao interpretarem tanto personagens femininos quanto masculinos, podiam encenar esses mesmos códigos. Aqui acrescenta-se à teoria de ouvido de época de André - a predileção do público da época por um certo timbre - a visão de um sexo único que tornava a representação dos dois gêneros, a partir de um modelo sexual unitário, possível por cantores castrados e mulheres.

A maneira pela qual o corpo era entendido e categorizado nos séculos XVI e XVII, a partir dessa compreensão do sexo masculino como sendo predominante e único, não é facilmente traduzida para o modo de pensar moderno:

O chamado sexo biológico não oferece um fundamento sólido da categoria cultural de gênero, mas ameaça constantemente subvertê-lo[...] a questão moderna sobre o sexo 'real' de uma pessoa não fazia sentido naquela época, não porque os dois sexos fossem misturados mas porque havia apenas um para escolher e esse tinha que ser partilhado por todos, do mais bravo guerreiro ao mais efeminado homem da corte, da mais agressiva virago à mais delicada virgem. (LAQUEUR, 2001, p.161)

Com o modelo de sexo único, o aspecto que fundamentava ser homem ou ser mulher era a preservação de uma esfera social e a apropriação de uma função cultural, não o pertencimento a um sexo biológico. O sexo era ainda uma categoria sociológica e não ontológica (LAQUEUR, 2001). Ao voltar ao palcos operísticos, pode-se então argumentar que, tanto a mulher quanto o *castrato* interpretavam a posição social do homem, e como o sexo era visto como único, o fato de ser uma mulher ou um homem interpretando aquela posição social acabava por não ter relevância. Associando este aspecto histórico, relacionado ao modelo de sexo único, à predileção por vozes agudas, e até mesmo ao gosto por inversões sexuais no palco, contribui-se para um melhor entendimento do motivo pelo qual o gênero do

intérprete na ópera durante os séculos XVII e XVIII não fosse determinante.

## 2.2. OCASO DOS *CASTRATI*

A partir do final do século XVIII, os *castrati* foram intensamente atacados, tanto musical quanto ideologicamente, e como consequência houve um declínio de sua presença nos palcos europeus. Ao mesmo tempo, o status das intérpretes mulheres cantando travestidas progrediu durante o séc. XVIII, até chegar ao apogeu no séc. XIX. Filósofos de toda a Europa, especialmente os iluministas franceses (*philosophes* e enciclopedistas, entre eles Jean-Jacques Rousseau e Voltaire), pediam que a castração, principalmente para fins musicais, fosse proibida, o que finalmente aconteceu em 1878 por um decreto do Papa Leão XIII. Além de considerar tanto a castração quanto os cantores castrados como uma ofensa à “natureza”, os filósofos franceses acreditavam que a prática dessa cirurgia não era digna de uma sociedade moderna e esclarecida. O ataque desses autores aconteceu concomitantemente a uma crescente conscientização da população acerca dos problemas morais levantados pela prática da castração, uma visão que acabou se expandindo por toda a Europa, incluindo a Itália. Apesar dos aspectos citados, não há consenso entre os autores quanto à razão da queda do número de performances dos *castrati* e seu subsequente desaparecimento.

Como um possível esclarecimento da questão, Heriot (1956) cita, em primeiro lugar, as reformas musicais de Gluck, que impulsionaram a ópera em direção a uma maior conexão entre a expressão musical e a ação dramática. Isso fez com que o virtuosismo musical dos *castrati* tivesse cada vez menos relevo. O autor também cita a popularidade da ópera cômica (que não usava tantos *castrati*), e acredita que o declínio se deu mais por acidente do que por intenção. Relata os conflitos políticos em Nápoles e um subsequente esvaziamento e fechamento dos conservatórios, que eram até então berço fértil dos cantores castrados. Também Barbier (1989) escreve sobre o colapso dos conservatórios devido à má administração e problemas internos.

O ocaso dos *castrati* foi relativamente rápido, pois ao analisar as listagens de elencos de ópera do período, pode-se observar uma diminuição repentina de aparições deste tipo de cantor por volta de 1807-8. Em um período de cerca de 25 anos ocorreu uma mudança drástica e inevitável, e os *castrati* passaram de grandes



heróis nos palcos a cantores somente “regulares”, sofrendo com a moda que privilegiava tenores e sopranos. A consolidação do período romântico ofuscou os últimos traços do mundo barroco. Com isso a *Opera Seria*, que foi o gênero operístico responsável pelo grande sucesso daqueles cantores durante quase dois séculos, também desapareceu. André defende sua teoria de ouvido de época, ressaltando que, ao longo do século XIX, a sociedade passou a priorizar a voz natural do homem. Histórias e montagens mais realistas começam a prevalecer, e como cita Heriot, “quando o realismo começa a ser premiado, um herói tenor ou barítono é obviamente mais adequado do que um com uma voz de soprano” (HERIOT, 1956, p.19, tradução nossa)<sup>23</sup>. A partir de 1830, a voz de tenor se estabelece então como a voz do herói masculino, ao mesmo tempo em que a soprano se torna a heroína romântica que, via de regra nos libretos deste período, morre ao final da ópera (CLÉMENT, 1979). Também a partir do início destas mudanças e durante praticamente todo o período romântico, o personagem feminino travestido se resume ao pajem, com o intuito de caracterizar a juventude do papel interpretado, e perde importância nos enredos. Neste caso, as vozes agudas continuavam na moda, mas na sua região de canto definida como normal, ou seja, os tenores passam a interpretar os papéis heroicos, e a soprano se consolida como seu par romântico.

Meyerbeer foi o último compositor de relevância a escrever para cantores castrados. A sua ópera “Il Crociato in Egitto”, levada ao palco em Veneza em 1824, foi escrita para o *castrato* Velluti (1780-1861). Interessante observar que, mesmo deixando de aparecer gradualmente nos palcos operísticos, os *castrati* continuaram a cantar nas igrejas, pois foi só em 1902 que o Papa Leão XIII assinou uma ordem onde baniu para sempre da Capela Sistina os cantores castrados. Apesar desse decreto, o Vaticano permitiu aos *castrati* que já cantavam no Coro da Capela Sistina decidir se continuariam ou sairiam. O último *castrato* da História, Alessandro Moreschi (1858 – 1922), deixou a direção desse coro em 1913 e, a convite da empresa Gramophone, gravou alguns registros de sua voz (a única voz de *castrato* a ser gravada).

Assim como analisamos através de diversas perspectivas a não relevância do gênero do cantor para a escolha da interpretação de papéis *en travesti*, podemos

---

<sup>23</sup> “Where realism is beginning to be prized, a tenor or baritone voice hero us obviously more suitable than one with a soprano voice”.

realizar o mesmo percurso com o declínio dos *castrati*. Para isso voltamos a usar não só a teoria de ouvido de época de André (2006), as análises de Heriot (1956) e Barbier (1989) como também os estudos de Laqueur (2001). De acordo com este último, a já mencionada visão unitária de corpo foi mudando a partir da metade do séc. XVIII. A transformação não teria sido causada por algo específico, mas devido à convergência de diversos fatores epistemológicos, políticos e culturais, entre os quais:

A ascensão da igreja evangélica, o avanço da ciência e da medicina, a teoria política do Iluminismo, o contrato matrimonial de Locke, as possibilidades de mudança social trazidas pela Revolução Francesa, o conservadorismo e o feminismo pós-revolucionários, o sistema de fábricas e sua consequente reestruturação da divisão sexual do trabalho, o nascimento das classes sociais, entre outros. (LAQUEUR, 2001, p.22)

Estes fatores políticos, científicos e sociais, que caracterizaram a passagem do século XVIII para o século XIX, acabaram por determinar uma crescente oposição entre os sexos e a instauração de um novo modelo, binário, onde o feminino se torna não relacionado hierarquicamente ao masculino, mas diferente e oposto. Houve uma normatização da sociedade europeia em relação aos atributos essencialmente masculinos, em contraposição aos femininos. O texto abaixo esclarece como o modelo de sexo binário se relacionava com a cultura e as definições de gênero e deixava de lado uma visão unitária que até então havia sido predominante:

A visão dominante desde o séc. XVIII, embora de forma alguma universal, era que há dois sexos estáveis, incomensuráveis e opostos, e que a vida política, econômica e cultural dos homens e das mulheres, seus papéis no gênero, são de certa forma baseados nesses "fatos". (LAQUEUR, 2001, p.18)

A compreensão específica que colocava o masculino em contraste ao feminino, observando para tal propósito algo concreto e manifesto tanto dentro como fora dos corpos, não existia na Renascença. Com uma relevância cada vez maior do conhecimento científico, apareceram novos livros de anatomia e também manuais médicos mais precisos. Ao associar estes fatores com as mudanças sociais e culturais já citadas, os papéis associados ao sexo passam a ser diferentes, mais claros e estabelecidos. Com o Iluminismo, a ideia de que a natureza era perfeita fazia com que qualquer fenômeno fora de suas leis fosse visto como anormal. Se

voltarmos ao mundo da ópera, esse fato pode também ter contribuído para o declínio dos *castrati* que, sem ter uma identidade sexual tão definida, ou seja, não podendo ser definidos nem como homens (pois eram “incompletos”) nem como mulheres, passam a ser vistos como fora da norma, como figuras estranhas. Talvez pudessem ser categorizados hoje como *queers*<sup>24</sup> desta época, ou seja, passaram a ser uma categoria de gênero que não se encaixava mais em uma sociedade regida por normas heterossexuais dicotômicas. A já citada novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, nos dá ideia deste modo de percepção em um período onde os *castrati* já estavam em decadência, expondo ao final do livro: “...na Itália, posso dar-lhe uma alta ideia dos progressos realizados pela civilização atual. Nela já não se formam dessas criaturas infelizes” (BALZAC, 1830, p.41).

O ouvido de época de André (2006) e sua possibilidade analítica dos parâmetros estéticos auditivos no século XIX nos recorda a primazia das vozes agudas. A análise histórica de Heriot (1956) sobre os *castrati* nos oferece importantes dados sobre a importância da escola de canto destes e do porquê do seu desaparecimento na passagem do séc. XVIII para o séc. XIX. Laqueur (2001) explicita a visão histórica de um modelo de sexo único e sua passagem para um modelo de sexo binário, facilitando o entendimento de como sexo e gênero foram vistos através dos tempos e através das mudanças sociais, políticas, científicas e paradigmáticas que a Europa atravessou.

Não é possível atestar que haja uma só relação causal clara que comporte a explicação das transições e desaparecimentos presentes na História da Ópera entre o séc. XVIII e o séc. XIX. Pretendi, porém, ao analisar conjuntamente os fatores e teorias citados acima, estabelecer um entendimento mais claro do que foram as transformações sofridas ao longo dos séculos e como estas afetaram o universo musical operístico, levando à decadência e desaparecimento dos *castrati*.

### 2.3. APOGEU FEMININO EM PAPÉIS *EN TRAVESTI*

Embora ao chegar à metade do século XIX, os *castrati* houvessem

---

<sup>24</sup> A palavra inglesa queer significa estranho ou esquisito, mas também tem como acepção, especialmente a partir do séc. XX, homossexual. Atualmente, a teoria queer atua em campos tão amplos como a sociologia, a filosofia, a antropologia e a musicologia a partir de um ponto de vista que abrange o que é considerado fora da norma heterossexual, como gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgênero. Para maiores detalhes sobre o significado de cada termo, consultar a página <http://www.diversidadese sexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/GÊNERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>, acessada em 17/11/2016.

definitivamente desaparecido do mundo da ópera, é bastante provável que o público ainda tivesse uma grande predileção por vozes agudas de caráter feminino. Essa possibilidade pode explicar o fato de que as mulheres começaram a monopolizar a interpretação dos papéis masculinos que anteriormente haviam sido cantados tanto por elas quanto pelos *castrati*. Como o ouvido de época, na primeira metade do século XIX, ainda estava provavelmente associado a vozes agudas representando papéis heroicos, as mulheres continuaram a interpretar estes papéis. Para André (2006) houve um período de transição, entre 1800 e 1830 aproximadamente, no qual as mulheres alcançaram o seu apogeu na interpretação dos papéis heroicos *en travesti*. Este período inclui a maior parte das composições belcantistas<sup>25</sup> de Rossini, Bellini e Donizetti, até chegar ao romantismo. Estes compositores já não escreviam para *castrati* (com a exceção de Rossini em *Aureliano em Palmira*, em 1813) e sim diretamente para mulheres travestidas. Rossini, por exemplo, apreciava as vozes dos castrados, e em sua escrita musical, continuou a usar o estilo florido e a prática de escrever papéis heroicos para vozes agudas. A maior parte de suas óperas sérias possui papéis femininos travestidos, fazendo assim com que o compositor conservasse em suas composições um timbre similar ao dos *castrati*, utilizando basicamente a mesma tessitura (ANDRÉ, 2006).

No entanto, as primeiras décadas do século XIX foram um período de transição, e além das mulheres - especialmente contraltos e mezzosopranos - que abarcaram os papéis heroicos masculinos, começava a surgir o novo herói, o herói romântico, o tenor, encarnado por homens cantando em sua tessitura natural aguda. Com isso esclareço que as datas citadas são aproximativas e que as mudanças ocorriam simultaneamente. Ainda era ampla, no entanto, a quantidade de mulheres cantando papéis travestidos. Elas continuavam a interpretar tanto personagens masculinos quanto femininos e, ao darem vida aos papéis heroicos *en travesti*, criavam a possibilidade de ouvir em suas vozes algo que, segundo André (2006), não era nem masculino nem feminino, mas intermediário. A autora vê essa possibilidade como uma terceira perspectiva de gênero para a voz cantada. Esta terceira visão é descrita como “nem masculina nem feminina, mas algo novo que resulte de sua combinação ( $a+b=c$ ). Ou poderia ser os dois simultaneamente

---

<sup>25</sup> Aqui o termo belcantista refere-se ao período do início do romantismo na ópera italiana, cujos três principais compositores foram Rossini, Bellini e Donizetti. O termo também era usado muitas vezes como contraponto à escrita mais pesada, forte e ligada à palavra da ópera alemã, em especial às composições de Wagner.

( $a+b=ab$ ), invocando algo novo porém como uma síntese dos dois elementos” (ANDRÉ, 2006, p.48-49)<sup>26</sup>. André chama essa perspectiva de terceiro setor (“third zone” no original, tradução nossa), e acredita que este lugar sonoro teria existido antes de 1830, durante o período de apogeu das performances masculinas por mulheres travestidas.

Vale ressaltar a repercussão notável de algumas das intérpretes deste período nos teatros e nas críticas. Muitas praticamente se especializaram no repertório travestido, como foi o caso de Adelaide Malanotte (1785 – 1832), para quem Rossini compôs o personagem principal da ópera *Tancredi* (1813). A contralto Malanotte interpretou ainda diversos papéis masculinos rossinianos, como Arsace em *Aureliano in Palmira* e Ciro em *Ciro in Babilonia* (1812). Para Marietta Marcolini (1780 – 1855) Rossini escreveu os papéis *en travesti* principais em *Ciro in Babilonia* e *Sigismondo* (1814). Teresa Belloc-Giorgi (1784-1855) interpretou, entre outros, *Tancredi* em Londres em 1820 com grande sucesso de crítica; Carolina Bassi-Manna (1781- 1862) foi a primeira intérprete de Falliero em *Bianca e Falliero* (1819) de Rossini. Também Rosmunda Pisaroni (1793 – 1872) especializou-se em papéis travestidos rossinianos, como Ciro, Arsace e Malcolm (personagem da ópera *La Donna del Lago*, de 1819), além de cantar travestida em outras óperas da época, como *Temistocle* de Pacini (1833), onde interpretou Serse. Brigida Lorenzani (178? - 1840) era considerada sua rival, e apesar de ter desistido muito cedo da carreira, cantou praticamente só papéis travestidos. Rosa Mariani (1799 – 1864) foi a primeira intérprete de Arsace em *Semiramide* (1823), ópera com a qual obteve grande sucesso, além de interpretar outros papéis travestidos tanto de Rossini quanto de outros compositores como Mayr, Mercadante e Meyerbeer.

Embora muito provavelmente tenha cantado só o papel travestido de *Tancredi*, não podemos deixar de citar uma das intérpretes belcantistas mais famosas: Isabella Colbran (1785-1845). Colbran, esposa de Rossini de 1822 a 1837, cantou diversos papéis compostos pelo mesmo, tornando-se praticamente uma especialista no repertório rossiniano. Outra grande intérprete do *belcanto*, Giuditta Pasta (1797 – 1865), tinha como ‘cavalo de batalha’ o personagem *Tancredi*, da já citada ópera rossiniana. Uma das cantoras mais conhecidas e populares desta

---

<sup>26</sup> “[...] neither masculine nor feminine, but something new that results from the combination ( $a+b=c$ ). Or, it could be both simultaneously ( $a+b=ab$ ), invoking something new, yet a synthesis of both older elements”.

época foi Maria Malibran (1808 – 1836), cuja voz flexível e tessitura considerável permitiam que ela interpretasse desde os papéis femininos e *en travesti* de Rossini e Bellini até *Fidelio* (1805) de Beethoven. Giuditta Grisi (1805 – 1840) se especializou em papéis rossinianos, e também criou o personagem Romeu em *I Capuleti ed i Montecchi* (1830), composto para ela por Bellini. Marietta Brambilla (1807-1875) foi outra especialista em papéis *en travesti*, e criou os papéis de Maffio Orsini na ópera *Lucrezia Borgia* (1833) e Pierotto na ópera *Linda de Chamounix* (1842), ambas compostas por Donizetti. Na Tabela 2, faço uma compilação resumida - apesar da lista conter 43 itens - de óperas escritas neste período na qual havia papéis *en travesti*, e insiro também o nome das cantoras que fizeram a estreia de cada um destes personagens.

Tabela 2 - Papéis *en travesti*, 1ª metade do século XIX

Compositor	Ópera	Personagem	Cantora (estreia)
Rossini	<i>Demetrio e Polibio</i> (1812)	Siveno	Marianna Mombelli (?-?)
Rossini	<i>Ciro in Babilonia</i> (1812)	Ciro	Marietta Marcolini (1780-1855)
Rossini	<i>Tancredi</i> (1813)	Tancredi	Adelaide Malanotte (1785-1832)
Rossini	<i>Tancredi</i>	Roggiero	Carolina Sivelli (176?-183?)
Rossini	<i>Sigismondo</i> (1814)	Sigismondo	Marietta Marcolini (1780-1855)
Rossini	<i>Elisabetta, Reg. d'Inghilterra</i> (1815)	Enrico	Maria Manzi (177?-185?)
Rossini	<i>La Gazza Ladra</i> (1817)	Pippo	Teresa Gallianis (177?-184?)
Rossini	<i>Adelaide di Borgogna</i> (1817)	Ottone	Elisabetta Pinotti (176?-183?)
Donizetti	<i>Enrico di Borgogna</i> (1818)	Enrico	Fanny Eckerlin (1802-1842)
Rossini	<i>Bianca e Falliero</i> (1819)	Falliero	Carolina Bassi-Manna (1781-1862)
Rossini	<i>La Donna del Lago</i> (1819)	Malcolm	Rosmunda Pisaroni (1793-1872)
Rossini	<i>Eduardo e Cristina</i> (1819)	Eduardo	Carolina Cortesi (177?-183?)
Meyerbeer	<i>Semiramide Riconosciuta</i> (1819)	Scitalce	Adelaide Dalman-Naldi (177?-184?)
Meyerbeer	<i>Emma di Resburgo</i> (1819)	Edemondo	Carolina Cortesi
Rossini	<i>Maometto II</i> (1820)	Calbo	Adelaide Comelli (177?-185?)
Rossini	<i>Matilde di Shabran</i> (1821)	Edoardo	Annetta Parlamagni (178?-184?)
Meyerbeer	<i>L'esule di Granata</i> (1822)	Almanzor	Rosmunda Pisaroni
Rossini	<i>Semiramide</i> (1823)	Arsace	Rosa Mariani (1799-186?)

Tabela 2 - Papéis *en travesti*, 1ª metade do século XIX

Donizetti	<i>Zoraida di Granata</i> (1824)	Abenamet	Adelaide Mazzanti (175?-183?)
Pacini	<i>L'ultimo Giorno di Pompei</i> (1825)	Menenio	Eloisa Manzocchi (179?-186?)
Vaccai	<i>Giulietta e Romeo</i> (1825)	Romeo	Isabella Fabbrica (1802-1860)
Mercadante	<i>Caritea, R. Di Spagna</i> (1826)	Don Diego	Brigida Lorenzani (178?-1840)
Donizetti	<i>Alahor in Granata</i> (1826)	Muley-Hassem	Marietta Tamburini (176?-183?)
Donizetti	<i>Elvida</i> (1826)	Zeidar	Brigida Lorenzani
Donizetti	<i>Olivo e Pasquale</i> (1827)	Camillo	Anna S. Cosselli (178?-184?)
Rossini	<i>Le Comte Ory</i> (1828)	Isolier	Constance Jawureck (1803-1858)
Bellini	<i>Bianca e Fernando</i> (1828)	Viscardo	Almerinda Manzocchi (179?-186?)
Donizetti	<i>Gianni di Calais</i> (1828)	Arrigo	Edvige Ricci (180?-187?)
Rossini	<i>Guillaume Tell</i> (1829)	Jemmy	Louise-Zulme Dabadie (1804-77)
Bellini	<i>Zaira</i> (1829)	Nerestano	Teresa Cecconi (176?-183?)
Bellini	<i>I Capuleti ed I Montecchi</i> (1830)	Romeo	Giuditta Grisi (1805-1840)
Donizetti	<i>Anna Bolena</i> (1830)	Smeton	Henriette Laroche (176?-183?)
Donizetti	<i>Francesca di Foix</i> (1831)	Edmondo	Marietta Tamburini
Donizetti	<i>Ugo, Conte di Parigi</i> (1832)	Luigi V	Clorinda Pantanelli (1804-1877)
Donizetti	<i>Sancia di Castiglia</i> (1832)	Garcia	Dionilla Santolini (1813-1885)
Donizetti	<i>Lucrezia Borgia</i> (1833)	Maffio Orsini	Marietta Brambilla (1807-1875)
Coccia	<i>Caterina di Guisa</i> (1833)	Arthur	Isabella Fabbrica
Donizetti	<i>Rosmonda D'Inghilterra</i> (1834)	Arturo	Giuseppina Merola (179?-186?)
Meyerbeer	<i>Les Huguenots</i> (1836)	Urbain	Marie Flécheux (1813-1842)
Donizetti	<i>Pia de' Tolomei</i> (1837)	Rodrigo	Rosina Mazzarelli (1822- 186?)
Donizetti	<i>Gianni di Parigi</i> (1839)	Oliviero	Felicita Baillou-Hillaret (179?-186?)
Donizetti	<i>Linda de Chamounix</i> (1842)	Pierotto	Marietta Brambilla
Donizetti	<i>Maria di Rohan</i> (1843)	Armando	Marietta Brambilla

Muitos dos papéis interpretados presentes na Tabela 2, especialmente entre a terceira e quarta décadas do século XIX, são personagens de menor importância

na trama, muitas vezes pajens. Com as características do período romântico tornando-se predominantes, os papéis *en travesti* vão perdendo importância nos enredos operísticos. Isso se dá pela instauração do ideal romântico, onde o personagem masculino principal torna-se o tenor, ou seja, ainda uma voz aguda, o que denota a preferência do público até então por vozes agudas, mas na sua região natural. Óperas com personagens heroicos masculinos interpretados por mulheres começam a abandonar o gosto do público, pois suas vozes já não eram vistas como a voz heroica adequada a esses papéis. O herói agora é o tenor. A mulher já não se move entre papéis masculinos e femininos heroicos. Deste ponto em diante, ela se tornará praticamente só a heroína, a soprano *prima donna*.

Na primeira metade do século XIX ainda encontramos algumas óperas com o papel-título correspondente a um papel *en travesti*, como *Tancredi* (1813) e *Sigismondo* (1814) de Rossini, *Andronico* (1821) de Mercadante, também escrito para o *castrato* Velluti, e *Giulietta e Romeo* (1825) de Vaccai. As operetas do século XIX utilizavam com frequência mulheres *en travesti* e podemos constatar, já próximo ao final do século, algumas dessas com papel-título também referente ao personagem travestido, como *Prinz Methusalem* (1877) e *Simplicius* (1887) de Johann Strauss e *Le Petit Duc* (1878) de Lecoq. Johann Strauss também cria o papel do Príncipe Orlovsky em sua opereta *Die Fledermaus* (1874). É pertinente observar que os papéis masculinos para mulheres, especialmente nas operetas de Offenbach, eram em geral ou jovens enamorados ou dândis (HADLOCK, 2000, in SMART).

Não há registro, entre 1825 e 1877, de nenhuma ópera ou opereta que associe papel-título a papel *en travesti*. Em 1893 Humperdinck compõe *Hänsel und Gretel*, onde Hänsel é um papel travestido, mas a primeira ópera a ter em seu título somente o nome do personagem *en travesti* é *Chérubin* (1905) de Massenet, já no século XX. Depois vem Richard Strauss, que compôs *Der Rosenkavalier* (1911), cujo título é a designação dada ao personagem principal *en travesti*, Octavian, e *Ariadne auf Naxos* (1913), onde o papel do Compositor (*Der Komponist*) também é interpretado por uma mulher. Na opinião de Reynolds, muitos dos papéis *en travesti* escritos no início do século XX se relacionam com o fenômeno europeu da *decadence*, que se deu entre o final do século XIX e início do século XX. De acordo com Downes, o termo é usualmente associado a temas como



[...] desespero, desvios, degradação, degeneração e morte. Os seus estilos artísticos são tipicamente descritos como excessivos, epicureus, artificiais, com humor negro ou esotérico.[...] A ética do trabalho e as esperanças de aperfeiçoamento de si mesmo foram substituídas pela pose provocativa do hedonista, as delícias do *ennui* e da lassidão e os prazeres perversos da degradação pessoal” (DOWNES, 2010, p.1, tradução nossa)<sup>27</sup>

Reynolds acredita que os papéis travestidos, especialmente os de Johann e Richard Strauss, voltaram à tona no início do século XX por estarem imbuídos desse espírito estético da decadência europeia, que a autora caracteriza com termos como excesso, sentimento, extravagância, beleza, teatro e sexo, especialmente sexo perverso. (REYNOLDS, 1995). Concordo com a autora em relação à influência da *decadence* na escrita das óperas de R. Strauss, pois não foi de maneira irrefletida que o compositor musicou *Salomé* (1907), ópera baseada em peça homônima de Oscar Wilde, e fez a abertura do Cavaleiro da Rosa descrevendo musicalmente uma relação sexual entre Marschallin e Octavian, sendo este um papel *en travesti*.

Por outro lado, Reynolds também acredita que o personagem Komponist (*Ariadne auf Naxos*), sendo este um herói, líder e artista, é o único desta época que pode ser considerado uma volta de fato aos papéis heroicos que existiram até o início do romantismo.

No universo operístico contemporâneo, tanto a prática de escrever papéis masculinos para mulheres continua, por uma ampla gama de compositores<sup>28</sup>, quanto a prática de performances de óperas de todas as épocas que utilizam este tipo de personagem. Os papéis escritos para *castrati* são atualmente cantados por contratenores ou mezzosopranos, e há um fato parecido na escolha dos cantores em relação ao período barroco: escolhem-se ou nomes famosos, ou quem estiver à disposição. Já em relação às obras compostas especialmente no século XXI, há uma tendência a deixar alguns papéis masculinos (especialmente de homossexuais) para contratenores, e papéis infantis (crianças do sexo masculino) para mulheres: Oscar Wilde na ópera *Oscar* (2013), de Morrison, foi escrito para contratenor, assim como Truman Capote em *The Scarlet Professor* (2017), de Sawyer. Já o

<sup>27</sup> “[...] despair, deviance, decay, degeneration and death. Its artistic styles are characteristically described as excessive, epicurean, artificial, darkly comic or esoteric [...] Work ethic and hopes of self-improvement were replaced by the provocative pose of the hedonist, the delights of *ennui* and lassitude, and the perverse pleasures of self-debasement.”

<sup>28</sup> Para uma lista mais extensa de papéis travestidos desde o século XVII até o século XXI, ver tabela em Apêndices.

personagem Pinocchio, tanto na ópera *The Adventures of Pinocchio* (2008), de Dove quanto em *Pinocchio* (2017), de Boesmans, é escrito para mulher, assim como *Der Kleine Prinz* (2003), de Schapfl.

Como observa-se neste capítulo, os papéis *en travesti* percorreram mais de 4 séculos de história, e continuam a ser levados em consideração pelos compositores contemporâneos. Agora que compreendemos melhor o percurso destes personagens, é oportuno analisá-los dentro de um contexto atual de performance operística.

### 3. ÓPERA: VOZ, MÚSICA, PALAVRA, PERFORMANCE

Até recentemente, estudos musicológicos relacionados à ópera priorizaram o estudo das obras em si e não a parte relacionada à performance - tanto teatral quanto vocal/musical. Há uma ênfase na área de análise musical, e ainda poucos estudos discorrem a partir da perspectiva do intérprete da obra. Carter relata:

[...]analisar como os *leitmotifs* do *Anel* de Wagner foram tratados ou o manuseio das técnicas seriais na *Lulu* de Berg foca a atenção na página impressa e no processo composicional, o que força consequentemente uma desvalorização das possibilidades performáticas<sup>29</sup>. (CARTER in GREENWALD, 2014, p. 16, tradução nossa)

Abbate (1991) concorda com as ideias de Carter ao mencionar como a análise musical tradicional, voltada para a partitura, tem-se preocupado relativamente pouco com a música constituída através da performance, tanto de forma literal quanto figurativa. Carter (2014), ao discorrer sobre a complexidade de estudar e investigar a ópera, a define como sendo essencialmente um projeto colaborativo que envolve diversas pessoas e especialidades e que tem como foco final a situação de performance. Esse aspecto tornaria o estudo desta categoria musical mais intrigante, mas também mais complexo.

Para desenvolver de forma eficaz o estudo de tal prática, vale ater-nos a um aspecto em particular, pois através da análise meticulosa de fatores específicos podemos chegar a uma visão melhor do todo. No caso deste estudo, direciono a investigação para a subjetividade da cantora de ópera que interpreta papéis travestidos, e que tipo de impacto este tipo de personagem pode ter junto ao público e à sociedade em geral. A grande maioria dos livros sobre musicologia feminista e musicologia *queer* discorre sobre aspectos específicos como a análise de obras musicais, vida de intérpretes ou compositores famosos, a relação da ópera com a literatura e com o teatro, o público de ópera e cantoras idolatradas. Poucos tratam especificamente a perspectiva do intérprete da obra. Não aprofundo neste estudo o que seria interpretar uma ópera, já que a definição de interpretação é um tema bastante complexo e amplo, mas sim a subjetividade da intérprete ao realizar uma

---

<sup>29</sup> "Analyzing the treatment of leitmotifs in Wagner's *Ring*, or the handling of serial techniques in Berg's *Lulu*, focuses the attention on the printed page, and on compositional process, which therefore forces a consequente downplaying of performative contingencies."

performance operística.

Zumthor (2005, p.55-56) define performance como: “[...] a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.” Ao analisar mais profundamente o significado da palavra performance, o autor a divide morfológicamente, descrevendo primeiramente que ela contém *forma*, que designa um modelo, um estado ou uma conformação, tendo assim uma qualidade dinâmica. Esta forma seria algo que se realiza através do corpo humano (o prefixo *per* é analisado aqui em relação à sua origem latina, com o significado de *por si só* ou *por si mesmo*), o que inclui a voz, o gesto, e mesmo o cenário onde esse corpo se coloca à disposição de um texto e das sugestões nele contidas. Zumthor continua a sua definição de performance, explicando-a como “...um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p.69). A obra escrita (neste caso, refiro-me especialmente à ópera, embora outros estilos possam ser incluídos) não existe se não na realidade produzida pelos intérpretes, que **criam** um papel e **fazem** música. (ABBATE, em SOLIE, 1995). Como nos relembra Kerman (1988), a ópera deve ser vista não como uma forma musical pura e sim dramática, onde a música tem uma função de articulação. A música na ópera é o elemento artístico essencial, que tem a grande responsabilidade de articular o drama.

Podemos observar o poder designado à música já em *Orfeo* (1607) de Monteverdi - quando a ópera ainda estava nascendo e se consolidando como estilo - ao analisar os seguintes versos do personagem Musica:

*Io la Musica son, ch'a i dolci accenti*

*so far tranquillo ogni turbato core,*

*ed or di nobil ira, ed or d'amore*

*posso infiammar le più gelate menti.*

A tradução: Eu sou a música, que com doces frases/ sei acalmar cada coração inquieto/ e por nobre cólera, e por amor/ posso acender as mentes mais gélidas.

Para Kerman (1988, p.215), há três meios principais pelos quais a música contribui para o drama: o primeiro é apresentar informação sobre pensamentos e

ações de um personagem com aspectos introspectivos relacionados a seus sentimentos; o segundo relaciona-se com ação já que a música, como a ação, existe no tempo e o articula. A música, segundo o autor, adequa-se muito bem para espelhar, moldar, fundamentar e qualificar ações individuais, tanto físicas quanto psicológicas. Além dessas qualidades, o terceiro uso da música em ópera é mais amplo e difuso: ela pode estabelecer um mundo ou campo específico, no qual alguns tipos de pensamentos, emoções e ações são possíveis ou plausíveis. Um exemplo disso é quando dizemos que a música cria um ambiente, ou atmosfera. A música em ópera pode ser vista como a geradora da ação durante a performance. Stanislavski (1975) vai ao encontro de Kerman, ao relatar que a música apresenta ao intérprete o seu estado interior e as gradações de suas emoções, ou seja, o ritmo interno da vida do personagem interpretado. Ele dizia que os cantores deveriam ouvir a música não só porque ela revela o que está por trás do texto (os pensamentos mais profundos do personagem) mas também porque ela evidencia ao intérprete o contexto ou atmosfera onde ele está inserido.

As duas primeiras perspectivas das quais fala Kerman sugerem-me uma continuação de estudos de papéis *en travesti*, tanto em relação à sua análise musical como a maneira pela qual o tecido musical transmite informações sobre os personagens e suas ações. Não houve possibilidade de tratar do tema neste trabalho.

A ação gerada pela música faz com que a ópera não seja simplesmente um recital ou simples apresentação. Essa ação é realizada por um corpo em cena, um corpo que canta. O uso do corpo humano para a representação, ou seja, a importância central do corpo que está no palco e suas significações é um aspecto que só nos últimos anos vem ganhando mais destaque em estudos musicológicos em ópera. Como relata Smart (2000), o corpo no palco foi até recentemente tão ignorado dentro dos estudos em ópera que tanto a encenação como os mecanismos da performance vocal foram colocados à margem do discurso crítico. Isso fez com que se deixasse muitas vezes de lado o corpo em favor da análise da voz, que era estudada por musicólogos como um som praticamente incorpóreo. Sabe-se, contudo, que os amantes da ópera não vão ao teatro só para escutar a ópera, mas também para ver uma performance, com uma narrativa dramática, que é guiada pela música escrita especialmente para ela.

O corpo, dentro dessa performance, não pode ser negado ou deixado de lado.

Como nos relembra Ferris, “o modo primário de comunicação (de um texto performático) não é a palavra escrita ou falada; a comunicação ocorre através do uso do corpo humano: o seu movimento, linguagem gestual, fisicalidade, figurino” (FERRIS, 1993, p.8, tradução nossa)<sup>30</sup>. E ainda Butler: “tanto os atos corporais como a gestualidade significam e falam [...]” (BUTLER, 2017, p. 87, tradução nossa)<sup>31</sup>. É afinal a partir desse corpo que emana a voz da cantora, e é essa voz, através da performance, que pode ressoar no corpo do espectador. A voz, como relata Zumthor, origina-se a partir do corpo, mas sem ele não é nada. A voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido (ZUMTHOR, 2005).

Mas como e porque a performance de ópera se diferenciaria, por exemplo, de uma performance teatral? Consideremos o fator predominante tanto na ópera quanto no teatro: a voz. Tanto atores quando cantores de ópera utilizam-se da voz em suas interpretações. É a sua ferramenta de trabalho, um instrumento interno com grande capacidade de atuar junto às emoções daqueles que a escutam. Zumthor (2005) ressalta a sua importância dentro de uma sociedade humana, destacando-a como objeto central e de poder, que caracteriza um conjunto de valores que são fundamentais na cultura e cria diversas formas de arte. Sua relevância no âmbito artístico não seria comparável a nenhum outro objeto.

A diferença primordial reside no fato da comunicação em ópera ser feita não só através de um texto, mas de um texto musicado (salvo alguns recitativos, em algumas composições). A música que acompanha e articula este texto pode, de acordo com Kerman (1988), fornecer uma atmosfera ininterrupta cuja densidade só consegue ser igualada em um drama unicamente teatral ao associar, dentro deste último, vários fatores como cenários, iluminação, figurinos e estilo de atuação. Stanislavski (1975, p.75, tradução nossa)<sup>32</sup> relata que: “a menos que haja uma relação orgânica que ligue as palavras à música, não há arte na ópera.” Ou seja, há uma correspondência contundente entre o texto e a música, e como essa junção é entendida pelo intérprete no momento da performance faz com que esta tenha maior ou menor impacto junto ao público. Carter (2014) considera que o resultado de uma representação operística não possuiria uma sofisticação psicológica e que o fato que

---

<sup>30</sup> “Its primary mode of communication is not the spoken or written word; communication occurs through the use of the human body: its movement, gestural language, physicality, costume.”

<sup>31</sup> “Tanto los actos corporales como la gestualidade significan y hablan[...].”

<sup>32</sup> “Unless there is an organic relationship which binds the words to the music, there is no art in opera.”

chama a atenção no teatro de ópera seria exatamente a experiência da emoção pura e não refinada que pode levar-nos a sentir até pontadas no estômago (CARTER, 2014, p. 28). Considero, no entanto, que a experiência dramática visceral que pode ser vivenciada tanto pelo intérprete como pelo público, em ópera, pode levar a questionamentos racionais sofisticados.

Embora a escrita, segundo Zumthor (2005), seja constituída numa língua segunda e os signos gráficos remetam indiretamente a palavras vivas, a voz ultrapassa a língua, sendo mais ampla e mais rica do que esta. No caso específico dos cantores de ópera, estes colorem o texto a ser transmitido com as notas musicais. A voz operística, como nos diz Carter (2014), chega a causar sensações físicas, tal é o seu fascínio. Uma das razões para que o público perceba este tipo de voz de maneira diferenciada é o seu grande alcance em termos de intensidade, exatamente porque os cantores de ópera são treinados para que suas vozes consigam alcançar volume suficiente para serem ouvidas através e além de uma grande orquestra. É uma voz que se orgulha do seu alcance, sem que sejam necessários aparatos tecnológicos, o que faz com que as performances operísticas sejam consideradas muito puras, pois não usam nenhuma tecnologia no que diz respeito à amplificação.

A voz operística vem sendo cultivada, cultuada e feita fetiche através dos séculos. Essa voz, no entanto, pode também ser descrita como “artificial, estilizada, extrema, extravagante, exagerada, excessiva, grotesca, bizarra, irracional e absurda” (GROVER-FRIEDLANDER, 2014, p.318, tradução nossa)<sup>33</sup>. Por todas essas características que a fazem quase supernatural, é uma voz que fascina. Ainda de acordo com o autor, a voz seria o fundamento estético da ópera, sendo esta um fenômeno cujo significado seria desencadeado pelo canto.

Ao juntar a voz à música a um texto e, na ópera, conseqüentemente a uma história, tem-se uma combinação que pode intensificar a capacidade de comover quem escuta. Segundo Zumthor (2005) o canto tem como objetivo preencher todo o espaço acústico da voz e nele a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz. Ao cantar, a intérprete se afirma, reivindica a integralidade do seu lugar e da sua posição no mundo. A música e a voz operística fazem com que o público seja afetado e sensibilizado. Neste trabalho, no entanto, não

---

<sup>33</sup> “[...]artificial, stylized, eccentric, extreme, extravagant, exaggerated, excessive, grotesque, bizarre, irrational and absurd.”

aprofundo o conceito de vocalidade dos papéis travestidos em específico. É possível que em estudos futuros, identifique-se alguma técnica composicional dentro da análise musical que aproxime os diversos personagens *en travesti*. No entanto, conjeturo que a voz feminina, independente da escrita, tessitura ou período, continua a mesma tanto em papéis masculinos quanto femininos.

Ao falarmos sobre quem escuta, o público, Zumthor diz que este faz parte da performance tanto quanto o autor e as circunstâncias, e contracena de modo consciente ou não com o intérprete (ZUMTHOR, 2005, p.92). O poder de identificação do ouvinte com a performance é muito maior do que com a leitura, pois ao se envolver com a voz que comunica o texto, é capaz de experimentar sensações intensas, podendo inclusive passar por transformações internas. Se a performance é realizada por um cantor de ópera, a união de voz, texto e música faz com que esse envolvimento seja ainda mais profundo.

Green (2014) relata que as respostas do ouvinte em relação aos significados inerentes à música dependem também da competência do mesmo em relação ao estilo ouvido. Considero que em ópera, a performance é capaz de emocionar pela capacidade do ouvinte de se relacionar com o que observa no drama (e que chega através da música), independente da familiaridade com o estilo. Zumthor diz que a palavra da qual a voz é veículo deve ser proferida como uma lembrança, para que ela traga um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases e evoque (talvez confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu no começo sua vida, cuja marca foi deletada, mas que, assim reanimada, constitui a imagem de uma promessa que vai além. Essa definição de Zumthor remete-me a inconsciente coletivo, ou a experiências que por uma razão ou outra esquecemos, apagamos, e que são revividas pelo ouvinte ao assistir uma performance. Ou seja, pode haver ressignificação do que o ouvinte vê/ouve no palco e a partir disso expansão de entendimento. Dessa maneira, posso utilizar a catarse que pode ocorrer a partir da visão/audição de uma ópera para que se possa perceber de maneira diferente o que são, por exemplo, os gêneros, tanto no palco quanto fora dele. Isto é, os diferentes aspectos dos significados musicais que apreendemos ao ver/ouvir uma performance faz com que possamos perceber e entender, entre outras coisas, as relações que fazemos entre gênero e música (GREEN, 2014). A autora também sugere que a música delinea os significados de gênero de acordo com situações diversas, como por exemplo o gênero do intérprete



associado ao estilo musical, ao seu contexto histórico e à identidade individual do ouvinte. Ao levar em consideração todos estes aspectos, amplia-se também a capacidade da intérprete, durante a performance de um papel masculino, de fazer com que o espectador possa ter uma experiência não só estética, mas também cognitiva e até mesmo espiritual.

Como salienta Brooks, em uma importante passagem sobre a relevância da voz operística:

Como o corpo histórico, a voz operística eficaz é capaz de atuar a emoção. Eu uso esse termo psicanalítico para sugerir uma certa qualidade da representação que dá a impressão não só de imitar um afeto, mas de reproduzi-lo perante os nossos olhos. Sabemos que estamos dentro da esfera do mais alto artifício, presenciando a imitação de uma paixão feita de modo extremamente profissional e altamente treinado. No entanto, enquanto a canção continua, nós estamos imbuídos por essa paixão de uma forma que poucos tipos de arte atingem. (BROOKS, em SMART, 2000, p.123, tradução nossa)<sup>34</sup>

Quando falamos de um *afeto* que está sendo *reproduzido perante os nossos olhos* (trechos do texto acima), fica clara a importância não só de ouvir uma performance operística como também de vê-la.

Não devemos nos esquecer que o próprio teatro, local onde são produzidas boa parte das performances operísticas, é um lugar de transformação cultural. Além disso, de acordo com Zumthor (2005) devemos também nos ater ao fator instrumental que se acrescenta ao fator vocal. Na performance operística integram-se o componente musical propriamente melódico, o componente poético (as palavras comunicadas pelo canto) e o componente psicofísico da voz. Queremos dizer com isso que o componente instrumental não é apenas acompanhamento, no sentido um tanto banal em que muitas vezes a palavra é empregada. A instrumentação, ainda segundo Zumthor, tem um sentido próprio que se une aos valores da voz, ao sentido das palavras, na possibilidade evocativa ou emotiva da melodia. O pensamento do autor relaciona-se diretamente com o de Kerman (1988) quando explica as três qualidades principais da música em ópera. Neste caso, a instrumentação também atua diretamente na caracterização dos pensamentos e

---

<sup>34</sup> "Like the hysterical body, the effective operatic voice is capable of acting out emotion. I use this psychoanalytic term to suggest a certain quality of representation that gives the impression not merely of imitating affect but of reproducing it before our eyes. We know we are in the realm of the highest artifice, witnessing the most professional, highly trained imitation of passion imaginable. Yet we are, while the song lasts, inhabited by that passion in a manner that few other art forms can realize."

emoções dos personagens, na delimitação e espelhamento das ações e na criação de atmosferas.

Ao associar a instrumentação, o texto, o corpo e a voz à música e a todos os outros componentes que fazem parte de uma performance, cria-se um ambiente propício onde o espectador envolve-se e transforma-se.

É relevante, no entanto, lembrar que é a música que direciona todo este processo, ou seja, não podemos perder de vista o fato de que a música é o fator essencial no drama a ser interpretado no palco, e que é através dela que o drama se articula e alcança os espectadores. Esse fator, quando relacionado e sustentado por teorias outras que se agregam aos estudos em música – como por exemplo as teorias de gênero – pode tanto abrir caminho para novas abordagens quanto fortalecer estudos e pesquisas já existentes.

#### 4. TEORIAS DE GÊNERO, MUSICOLOGIA *QUEER*, SUBVERSÃO

Há uma frase em Blackmer & Smith (1995) que creio adequar-se como abertura deste capítulo que tratará das questões de gênero e sua associação com a ópera:

[...] a forma de arte (ópera) que parece o brinquedo frívolo e misógino de elites conservadoras, também permite um inigualável leque de oportunidades para as mulheres subverterem e muitas vezes até reverterem os papéis tradicionais de gênero.” (BLACKMER & SMITH, 1995, p.4-5, tradução nossa)<sup>35</sup>

Ao tentar aprofundar a compreensão da frase acima, a primeira questão que se apresenta é o que são os papéis tradicionais de gênero citados pelas autoras. A musicologia utiliza-se muitas vezes de conceitos de outras áreas de conhecimento, como a filosofia, a antropologia, a sociologia e os estudos literários. Neste trabalho utilizo diversos conceitos advindos da filosofia e de outros campos de estudo, mas como definir o termo *gênero*? Este tem concepções amplas e muitas vezes inconstantes. Possui diversas acepções e diferentes camadas de interpretação. Neste estudo, uso principalmente a teoria de atos performativos de gênero desenvolvida por Butler (2003). Esta é uma filósofa norte-americana que atualmente leciona Literatura Comparada e Retórica na *University of California* em Berkeley e tem diversos livros publicados, muitos dos quais sobre teorias *queer*<sup>36</sup> e feminista.

Voltando ao conceito de gênero, vale ressaltar que, embora eu utilize amplamente neste trabalho a teoria de Butler, há muitos outros usos descritivos da palavra.<sup>37</sup> Dentro das acepções dadas nos últimos 50 anos, a palavra gênero aparece primeiramente ligada ao feminismo que insistia em analisar a qualidade social fundamental das distinções de sexo. As teóricas feministas da década de 70 e 80 acreditavam que os estudos sobre mulheres iriam forçar uma reavaliação do que tinha sido escrito até então, e que a história não seria só uma nova história da mulher, mas uma nova história. Dentro dessas novas investigações, o conceito de

<sup>35</sup> “[...] for the art form that seems the frivolous and misogynistic plaything of conservative elites also permits an unparalleled range of opportunities for women to subvert and, often, overturn traditional gender roles.”

<sup>36</sup> Teoria *queer*, de acordo com Vergara (2013) é “uma maneira de pensar que recusa qualquer definição a priori, cujo interesse é a desconstrução de ideias ou pensamentos naturalizados ou considerados verdades absolutas”.

<sup>37</sup> Para aprofundar a leitura sobre gênero, recomendamos a leitura de Catherine MacKinnon (2016), Joan Kelly (1986), Gayle Rubin (1975), Julia Kristeva (1980), Lucy Irigaray (1993), Hélène Cixous (1975).

gênero passa a ser desenvolvido como categoria de análise e ganha importância. O conceito torna-se um modo de aludir exclusivamente às origens sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres (SCOTT, 1986), mas a sua análise não chega a trazer mudanças sociais significativas.

Ele passa então a ser usado, a partir do final dos anos 80, não só como ferramenta de análise de conceitos sociais, sexuais e culturais, mas como instrumento em estudos que o associam ao poder político, isto é, o uso do conceito passa a ser empregado para analisar situações sociais e para corroborar mudanças políticas e sociais.

A definição de gênero que utilizo tem como primeira característica expressiva o fato de diferenciar-se da definição de sexo: este é a informação biológica que recebemos quando nascemos e gênero a construção social e cultural de tal informação. A segunda característica é a utilização da teoria de Butler (2003) que descreve gênero como *performance*, ou seja, como a construção cultural de nossa identidade de gênero através da repetição de atos (tanto gestuais quanto de fala), que causam uma reencenação de significados já estabelecidos socialmente. Ressalto que *performance* de gênero em Butler não se relaciona com performance teatral ou musical. Neste trabalho usarei o termo *performance* tanto para falar dos atos performativos de Butler quanto do performático teatral/musical. Não obstante, como pode-se perceber nesta última frase, diferencio performativo (relacionado à teoria de gênero) de performático (relacionado à performance teatral/musical). Enquanto na performance teatral há um sujeito que atua, a performatividade de gênero não possui um sujeito determinado e atuante.

Performativo encaixa-se na teoria de Butler, pois é uma palavra que o filósofo da linguagem Austin, citado e utilizado pela autora, emprega em seu conceito de texto (ou enunciado) performativo (*performative utterance*) para descrever os atos da fala. Embora Butler (1993, 1997, 2004, 2017) não incorpore de maneira rígida essa teoria, ela a associa a pensadores como Derrida, Searle, Foucault e Lacan e defende a ideia de que o gênero também é socialmente construído através de atos de fala e comunicação não-verbal que são igualmente performativos e contribuem assim para definir e manter identidades.

Para Austin o enunciado performativo são atos de fala que criam eventos e relações no mundo. Butler (2017) descreve que, segundo Austin, um enunciado cria aquilo que expressa (ilocucionário) ou tem efeitos ou consequências uma vez

expresso (perlocucionário). A filósofa pergunta-se então como converter uma teoria de atos de fala em uma teoria de performatividade de gênero, estando esta baseada em conceitos linguísticos, e como se podem converter atos corporais em atos performativos.

Para a autora, há uma relação de interligação entre as formas de performatividade linguística e performatividade corporal, onde as duas se superpõem, não vindo a ser nem distintas nem absolutamente idênticas. Ela dá como exemplos o fato de que para verbalizar (ato de fala) necessitamos de uma laringe (componente corporal), e também as interpelações como a que ouvimos quando nasce um bebê: “é um menino”, ou “é uma menina”. Este tipo de ato de fala é visto como norma que, com o passar do tempo, nos impregna através de termos psicossociais. As normas sociais passam a reger nossos corpos e nossas ações. Elas nos produzem, no sentido de que dão forma a modos de vida corporizados que adquirimos ao longo do tempo. As normas de gênero possuem uma dimensão ideal ou ilusória em nossa sociedade. Temos a possibilidade de rechaçá-las, pois o gênero é algo que todos recebemos mas que não está inscrito em nossos corpos como uma marca que somos obrigados a levar passivamente, já que a noção de gênero pode ser vista como fluida e as identidades sexuais menos rígidas do que geralmente percebemos.

A performatividade de gênero é, em primeira instância, “atribuição” de gênero, ou seja, nos designam com um nome antes mesmo que saibamos e entendamos como as normas de gênero atuam em nós e nos determinam. Não reproduzimos essas normas por escolha própria, pois esse discernimento só pode acontecer mais tarde, imbuído no processo da performatividade. Segundo Butler (2017), quando expomos o gênero como performativo, estamos nos referindo a colocá-lo em ação, atuá-lo em uma classe determinada de prática.

Embora nesse estudo diferencie-se gênero de sexo, alguns autores, como Scott (2001) e Butler (2003), consideram o sexo também como uma construção cultural. Butler diz que, embora não se possa negar a existência de um corpo físico, este nunca existirá fora de acepções culturais e sociais, e portanto o sexo deste corpo seria um produto do condicionamento social, não podendo ser analisado fora deste âmbito.

Além dessa teoria existem estudos, como do de Fausto-Sterling (2000) dizendo que não há só dois sexos, pois ao considerarmos os hermafroditas

(intersexualidade) e, entre estes, os tipos específicos de hermafroditismo (que a autora chama de *herm*, *ferm* e *merm*)<sup>38</sup>, existiriam no mínimo cinco sexos. Ao relatar como um bebê hermafrodita é escolhido para ser “homem” ou “mulher” através de cirurgias, hormônios, etc, a autora chega à conclusão de que este bebê, assim que nasce, já é um ator social. Ela acredita que sexo e gênero são em parte construtos sociais, mas como processam-se no corpo, são simultaneamente biológicos.

Discordo tanto do pensamento de Scott e Butler quanto do de Fausto-Sterling, pois penso o corpo de forma materialista no que diz respeito ao sexo como construção social, já que, na minha opinião, este seria simplesmente um dado biológico que recebemos ao nascer. Nesse sentido, minha concepção vai ao encontro da definição usada pela OMS (Organização Mundial da Saúde), que considera o sexo como características biológicas e gênero como normas e construções sociais.<sup>39</sup> Ao mesmo tempo, acredito e apoio a mudança de sexo através de cirurgias e próteses, como tem sido comumente realizada pelos transexuais. O corpo não caracteriza necessariamente o gênero do sujeito, ou seja, ter um corpo masculino (ser do sexo masculino), não pressupõe ser social e culturalmente “homem” (gênero), assim como possuir um corpo feminino não infere o mesmo para a “mulher”. Não há uma correspondência direta entre a anatomia dada de um corpo e as posturas psíquicas de um indivíduo em relação ao gênero, o qual não precisa estar necessariamente ligado somente ao dimorfismo masculino e feminino. Além disso, estudos recentes tem ressaltado a impossibilidade de analisar gênero sem levar em consideração as diferenças relativas a construções sociais e culturais dentro de contextos históricos e em relação a identidades étnicas ou regionais. Dito de outra forma, o conceito relaciona-se tanto com o momento histórico como também com diferenças de etnia, classe, raça e localização.

Retornando à teoria de Butler, o que seriam os atos performativos (BUTLER, 2003)? São ações que constituem social, política e culturalmente o gênero do indivíduo. Filósofos, como cita Butler (1998, p.519) raramente pensam sobre a atuação no sentido teatral do termo, mas possuem um discurso sobre “atos” que mantém significados semânticos que podem ser associados a teorias da

---

<sup>38</sup> Para maiores informações sobre as teorias da autora, ver *Sex/Gender: Biology in a Social World* (2012)

<sup>39</sup> informação em [http://www.who.int/features/2011/international\\_womens\\_day/photo\\_story/es/index4.html](http://www.who.int/features/2011/international_womens_day/photo_story/es/index4.html), acessada no dia 09/03/2018

performance e da ação teatral. Exponho abaixo um aprofundamento do que seria gênero como prática performativa e como deve-se compreender o sujeito não atuante:

[...] a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação...na verdade, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (BUTLER, 2003, p. 242, destaque da autora)

Dentro das várias formas como o conceito de gênero foi pensado até hoje, acredito que Butler consegue unir um pensamento que liga a questão social à individual e nos dá ferramentas para que se possa ao menos arriscar mudanças e ampliação de perspectivas. Para a autora, vê-se no mundo uma divisão binária dos sexos e do gênero em masculino e feminino. Há uma visão masculina predominante que impõe regras políticas, culturais e sociais, que foram construídas historicamente. A heterossexualidade é vista como norma dentro destas regras (fato que é comumente designado como heteronormatividade), assim como os modelos binários de gênero (masculino e feminino), os quais teriam sido reforçados politicamente ao longo da história. Como relata Foucault “[...] não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”. (FOUCAULT, 2014, p.82) A partir desta citação pode-se ver a reprodução de gênero como uma negociação com o poder que, em sua realidade fora da heteronormatividade, pode se abrir a novas disposições, ou seja, o gênero tem a possibilidade de ser ampliado social e politicamente como conceito e ferramenta. Adiciono ao pensamento de Butler a visão ampla que propõe Scott<sup>40</sup>, primeira a conceituar gênero de forma historiográfica, ao definir o termo, não só como construção social, mas como uma tentativa específica, histórica e cultural, de resolver o dilema da diferença sexual e atribuir um significado fixo para algo que, em última análise, não pode ser fixado.

A tentativa de *atribuir um significado fixo ao que não pode ser fixado* se associa à ideia de Butler de que há um *objetivo estratégico em manter o gênero binário*, o que faz com que as duas não aceitem a existência de um gênero binário

---

<sup>40</sup> as duas autoras editaram juntas o livro *Feminists Theorize the Political*, Routledge, 1992.

fixo e determinado, exatamente por este ter como base uma construção social, cultural e histórica estipulada de acordo com parâmetros heteronormativos de poder. Assim fazendo, as duas autoras tentam ampliar, subverter, desenvolver e aprofundar o conceito.

Mas porque o binarismo de gênero seria tão prejudicial? Ele, de acordo com Solie, omite diferenças culturais e históricas por considerar somente aspectos singulares do sujeito, isolados de outras características que também constroem a especificidade da experiência individual. (SOLIE, 1995) Além disso, estudos que promovem uma visão única de gênero, como por exemplo, um estudo sobre as mulheres e o feminismo, sem levar em consideração aspectos como etnia, classe, condições econômicas e socioculturais, também produziria um resultado distorcido. Uma das soluções possíveis para analisar e desconstruir o binarismo de gênero seria encontrar falhas e brechas dentro dessas categorias “fixas”, para que se possa desnaturalizá-las.

Não haveria, para Butler, uma identidade de gênero preexistente, ou seja, ontologia do gênero, e sim uma construção e constituição performativas desta identidade. O sujeito então não é, ou não pertence a um gênero, pois este é um efeito construído através da repetição contínua e imitativa de atos performativos, inseridos em uma prática reguladora política e cultural, que visa “uniformizar a identidade de gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003, p.67). A ideia de que o gênero não possui uma gênese, ou seja, não “nasce” junto ao sujeito, faz com que as construções sociais e culturais das quais ele se constitui deixem de ser relevantes. Isso se dá porque o indivíduo meramente assimilou, através de ações repetidas, um comportamento tido como adequado ao seu sexo. A identidade de gênero seria de fato “constituída *performativamente* pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p.56).

Scott (2011) reforça o pensamento de Butler, ao expor a sua teoria de “fantasy echo”, que poderia ser traduzida por eco da fantasia ou fantasia do eco - a própria autora propõe a inversão dos termos, definindo-os como a repetição de algo imaginado ou uma repetição imaginária. A repetição não seria nunca exata pois o eco é uma resposta imperfeita do som. Scott usa o conceito para analisar identificações retrospectivas, ou mais especificamente, como as mulheres estabeleceram e formaram as suas identidades. Considero, no entanto, que o



conceito proposto possa ser ampliado e que sua utilização também abarque a análise da formação de identidade do sujeito em geral.

A fantasia do eco pode ser definida, de modo simples, como uma identificação que é estabelecida através da descoberta de semelhanças entre atores passados e presentes (SCOTT, 2001). Fantasias seriam os meios pelos quais relações de identidade existentes entre o passado e o presente são descobertas e/ou forjadas. Seriam praticamente um sinônimo de imaginação, ou mitos que as culturas desenvolvem para responder a questões sobre as origens dos sujeitos, diferença sexual e sexualidade (SCOTT, 2011, p.49, tradução nossa)<sup>41</sup>. Sendo assim, a fantasia está em ação na articulação das identidades individuais e coletivas, e faz com que sujeitos e grupos possam produzir histórias para eles mesmos. Já o eco, por ser uma repetição imperfeita, abre a possibilidade desta repetição trazer alteração, fazendo assim com que a noção da uniformidade infinita comumente associada à identidade seja desestabilizada e comprometida.

A autora usa o conceito de fantasia do eco para buscar respostas a respeito da origem e formação da identidade, e faz questionamentos que nos levam a reflexões parecidas com as de Butler: se pensarmos sobre a formação da identidade de gênero, a consequente inabilidade de estabelecer a sua origem ou gênese, e assim a compararmos a um eco, podemos então dizer que, não localizando a origem do som, não discernimos o original. Ao ter acesso ao eco e não à sua origem, é provável que não faça sentido ir em busca desta origem. Assim pensaríamos a identidade, associando-a ao eco, como uma série de transformações repetidas. A identificação (que produz a identidade) operaria como uma fantasia do eco, repetindo no tempo através das gerações o processo que forma indivíduos como atores sociais e políticos (SCOTT, 2011, p.54, tradução nossa)<sup>42</sup>.

Considero haver uma relevante interseção entre as teorias de Butler e Scott. A primeira convergência que observo entre as duas autoras é o uso de algumas palavras-chave: Scott usa atores (*actors*) em seu texto, e Butler fala em *performance* de gênero. Scott discorre sobre um processo de formação do indivíduo repetido por gerações e gerações, sendo que esse processo é definido em parte como fantasia. Butler (1998, p.520) descreve como *ilusão* os atos constitutivos da identidade do

---

<sup>41</sup> "These fantasies are the myths cultures develop to answer questions about the origins of subjects, sexual difference and sexuality."

<sup>42</sup> "Identification (which produces identity) operates as a fantasy echo, then, replaying in time and over generations the process the forms individuals as social and political actors."

indivíduo, o qual ela também chama *ator*, dentro da concepção naturalizada e binária do gênero. Os atos performativos de gênero de Butler, assim como a fantasia do eco de Scott, são repetidos através dos tempos, reforçando o binarismo existente dentro da heterossexualidade compulsória.

A individualidade não é constituída a partir do gênero, mas este alicerça e estabelece o que o sujeito virá a ser social e culturalmente. O efeito da repetição estilizada de atos que seria a performance de gênero é caracterizada por gestos, movimentos e estilos corporais, que acabam por criar uma *fantasia* dos indivíduos, como se estes fossem permanentemente marcados pelo gênero.

Butler acredita que a sociedade não deve aceitar como norma (ou normal) somente a heterossexualidade e o binômio que se divide em gêneros masculinos e femininos ligados ao sexo. O que ela pretende é poder inserir nas leis e normas do mundo sociopolítico moderno não só a homossexualidade (que não diz respeito a gênero, mas a escolhas sexuais) como categorias outras de gênero, podendo ser definidas de forma abrangente como não-binárias (como, por exemplo, os transexuais, cuja existência tornou-se mais conhecida nos dois últimos decênios).

No livro *Problemas de Gênero (Gender Troubles)* de Butler, que foi lançado em inglês em 1990 e traduzido para o português em 2003, ela analisa que tipo de atividade poderia ser visto como ação política, com o intuito de desnaturalizar as categorias binárias de gênero. A filósofa pergunta: “[...] Que *performance* obrigará a reconsiderar o *lugar* e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?” (BUTLER, 2003, p.198) Chega assim ao conceito de práticas subversivas dos atos performativos de gênero, e o define como uma das respostas para lutar politicamente por igualdade, inclusão de grupos minoritários e conscientização da sociedade. Ao considerarmos o fato do gênero não ter um nascimento específico, uma gênese que limite ou fixe determinados tipos de comportamentos, percebemos que o conceito e sua utilização podem ser facilmente ampliados, mudados ou subvertidos. Isso quer dizer que a prática subversiva, a partir do conhecimento ou da consciência da existência de um modelo que, assim como foi constituído socialmente, pode ser desconstruído ou alterado, pode alterar leis políticas e sociais e ter consequências a nível de poder sociopolítico. Este fato abre a possibilidade de maior inclusão e igualdade no que diz respeito a indivíduos que não se enquadram

na dicotomia de gênero, e também faz com que haja uma visão mais ampla dos limites e definições do próprio conceito.

Mas o que seriam as chamadas práticas subversivas ou perturbadoras dentro do pensamento da autora? Ela considera que a subversão deve ser operada a partir do universo binário normativo (ou seja, inserida nas leis e normas políticas e sociais vigentes), através de possibilidades culturais que desconstruam o corpo culturalmente desenvolvido. Questiona, então, o que poderia vir a ser uma prática subversiva, dentro do conceito de *performance repetida*, que expusesse o caráter imitativo e repetitivo do gênero performático, para que este possa ser desnaturalizado e ressignificado. As práticas subversivas desvelariam a debilidade do sistema binário de gênero, ao demonstrar como este acaba por ser só aparente e não concebido. A autora propõe:

[...] uma série de práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária. (BUTLER, 2003, p.12)

Já havíamos falado das práticas subversivas, mas o que seriam práticas parodísticas? Segundo Butler, seriam um tipo de prática subversiva onde performances ou representações performáticas imitam o modelo binário de gênero, e assim fazendo denunciam a ilusão de gênero como identidade, pois esta seria uma decorrência de discursos, convenções e associações, e não origem e causa. Pode-se então entender a ação originária de gênero como sendo tão performativa quanto a cópia, e através da prática performática, tanto as convenções de gêneros preponderantes quanto as não preponderantes são niveladas (BUTLER, 2004). A autora cita como práticas subversivas a performance *drag* e a estilização sexual das identidades lésbicas *butch/femme*.<sup>43</sup> Considera que o travesti subverte a distinção entre os espaços internos e externos da mente, zombando do modelo normativo de gênero e da ideia de sua identidade. Em *Bodies That Matter* (BUTLER, 1993), a filósofa expõe como a performance *queer* pode se apropriar da performatividade para imitar e expor tanto o poder restritivo da lei dominante da heterossexualidade quanto sua capacidade de expropriação. Também no livro *Undoing Gender* (2004),

---

<sup>43</sup> Termos utilizados geralmente para descrever casais lésbicos onde a mulher mais “masculina” é butch e aquela com características vistas como mais “femininas” é femme.

Butler volta ao conceito da performance de *drag* como prática subversiva para destacar alguns pontos da sua teoria, dos quais citamos dois:

...(C) O ponto a enfatizar aqui não é que *drag* seja subversiva das normas de gênero, mas que vivemos, mais ou menos implicitamente, com normas de realidade recebidas, relatos ontológicos implícitos, os quais determinam que tipos de corpos e sexualidades serão considerados reais e verdadeiros, e que tipos não serão. (D) Esse efeito diferencial de pressuposições ontológicas sobre a vida incorporada dos indivíduos tem consequências. E o que *drag* pode apontar é (1) esse conjunto de pressuposições ontológicas está em ação (2) isso está aberto para rearticulação. (BUTLER, 2004, p.214, tradução nossa)<sup>44</sup>

Ao questionar a desigualdade de condições sociais, financeiras e culturais entre mulheres e homens (luta feminista) ou propor maior inclusão (gêneros não-binários), devemos levar em conta o perigo de cair em um certo determinismo biológico quando falamos das funções de sexualidade e gênero. O que Butler (2003) expõe em relação a este aspecto é que, apesar das práticas parodísticas fazerem parte da cultura heteronormativa dominante, os gêneros são desnaturalizados e recontextualizados por essas mesmas práticas.

Em sua produção filosófica atual, Butler fala em resignificação, ou seja, poderia-se resignificar o gênero através de práticas subversivas ou dentro de discursos específicos. A autora ressalta, em uma entrevista (OSBORNE, 1996, pp. 108 a 125), a importância de diferenciar entre performatividade e performance através da noção mais restrita de resignificação. Ela discorre que ainda pensa sobre práticas subversivas mas, ao invés de caracterizar a ação política subversiva como paródia, ela usaria o modo complexo de como a resignificação funciona dentro do discurso político.

#### 4.1. A PARÓDIA E OS PERSONAGENS *EN TRAVESTI*

*“Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than to merely keep us warm. They*

---

<sup>44</sup> “...(C) the point to emphasize here is not that drag is subversive of gender norms, but that we live, more or less implicitly, with received notions of reality, implicit accounts of ontology, which determine what kinds of bodies and sexualities will be considered real and true, and which kind will not. (D) This differential effect of ontological presuppositions on the embodied life of individuals has consequential effects. And what drag can point out is that (1) this set of ontological presuppositions is at work and (2) that it is open to rearticulation.”

*change our view of the world and the world's view of us.*  
Virginia Wolf, Orlando, 1928

Considero que o pensamento crítico musicológico deve estar sempre atualizado em relação a teorias sociológicas e filosóficas, especialmente no que diz respeito às questões interpretativas. Pretendo aqui discutir como a performance teatral/musical atual em ópera pode ser vista e debatida através da teoria de atos performativos de Butler. Mas como associar essa teoria da filósofa à interpretação travestida na ópera? Os estudos musicológicos, especialmente até o final dos anos 80, usaram, em sua maioria, métodos positivistas de pesquisa, e raramente se voltaram para a relação que a música pode possuir com categorias outras de análise cultural, tais como gênero, raça, sexualidade. Talvez não quisessem adentrar uma área complexa como a que se utiliza da música associada a estudos culturais e sociopolíticos. Não podemos ignorar, no entanto, que a música, pelo seu poder de penetrar, envolver e nos posicionar simbolicamente, pode agir de maneira expressiva para estruturar e intermediar a consciência individual como um lugar definitivo de reprodução cultural e social (SHEPHERD, in SOLIE, 1995). Nos estudos musicológicos, há o uso difundido de muitos conceitos sociológicos, antropológicos, linguísticos e psicológicos para apoiar a análise no campo musical.

Em contrapartida, estudos de gênero não são mais vistos simplesmente como observações e análises da participação feminina na história, mas englobam tudo o que é relativo à teoria *queer*, a estudos raciais, a estudos sobre colonização, poder político e lutas por igualdade. Podemos então associar termos e teorias que estão sendo propostos nos estudos atuais de gênero à análise em musicologia, psicologia da música e sua relação com a performance musical, em especial com a ópera.

Esse tipo de associação teórica já foi pensado e investigado por diversas autoras. McClary (1991) foi das mais importantes precursoras de um novo capítulo dentro dos estudos musicais, o da musicologia feminista. A autora relata que não foi por acaso ou acidente que a crítica musical feminista começou com a ópera, pois a considera como um lugar onde as relações de gênero e os conflitos sexuais normalmente ocupam o centro do palco. Cusick (1994) pergunta-se se o foco nas qualidades fixas e textuais da música não teria como consequência uma falha da musicologia em decifrar boa parte das normas de gênero que fazem parte das tradições musicais. Relata ainda que o ato de fazer música - “corpos musicais [...]”

mediados pelas mentes dos intérpretes”<sup>45</sup> – seria provavelmente um lugar para encontrar metáforas de gênero. Clément, em seu livro *A Ópera ou a Derrota das Mulheres (L’Opera ou la défaite des femmes, 1979)*, defende sua controversa teoria de que todas as personagens mulheres nos libretos de ópera são produtos de um mundo machista ou misógino, e por isso elas sempre acabam por sofrer e morrer.

Smart (2000), afastando-se de Clément, oferece novos cânones de estudo, ao enfatizar que a ópera era vista como forma de arte que perpetrava crimes contra mulheres e agora se revela, ao contrário, como lugar de múltiplas intervenções e experimentos teóricos. A autora acredita que inovações dentro dos estudos em ópera podem ter tido origem nos próprios fãs, cuja paixão pelo estilo é tida como excêntrica. Ela nos sugere ouvir a música da ópera como algo mais do que simplesmente um enredo patriarcal (SMART, 1995, in BLACKMER & SMITH). Solie (1995) trata a questão da musicologia em relação a diferenças culturais, atendo-se particularmente aos estudos de gênero, e enfatiza que há hoje uma situação delicada e complexa, na qual obras de arte podem desafiar, satirizar ou subverter valores dominantes. A autora conecta o estudo musicológico a tópicos socioculturais e mais especificamente a questões de identidade.

Wood (1995, in BLACKMER & SMITH ) elabora um estudo que denomina “Sapponics” para criar um modo de descrever um espaço sonoro de possibilidade lésbica entre as mulheres que compõem e interpretam, e aquelas que ouvem. Ela almeja reconectar textos musicais e partituras a padrões culturais e sociais mais amplos, os quais são tanto espelhados como produzidos pela música, especialmente a ópera e os *lieder*. Propõe fazer com que “a interpretação acadêmica seja mais improvisada, inventiva, desinibida, especulativa e polifônica” (WOOD, in BLACKMER & SMITH, 1995, p.286, tradução nossa)<sup>46</sup>. Hisama (1994) cita a prática do travestismo crítico em ópera como sendo relevante para melhor entendimento de uma realidade que a outra pessoa (tanto os intérpretes quanto o público) não vivenciou.

Green (2014) relata que, na música, a conexão entre esta e as palavras, especialmente na ópera, vem sendo explorada como uma fonte valiosa para desvelar caminhos onde as estruturas musicais podem espelhar ou expressar contextos que envolvem gênero e sexualidade. Além disso, ao associar gênero à

<sup>45</sup> “Musical bodies [...] mediated by the performers’ minds.” (CUSICK, 1994, p.17, tradução nossa)

<sup>46</sup> “Scholarly interpretation be improvisatory, inventive, uninhibited, speculative, polyphonic.”

música, a autora aponta que o significado de gênero na música pode ser tanto restritivo, no sentido de nos limitar a um âmbito particular, quanto libertador, no sentido de revelar fatos sobre nosso gênero e demonstrar a possibilidade de posições de gênero alternativas. “É [...] na própria experiência musical [...] que as identidades de gênero são simbolizadas e reproduzidas em alguns dos seus mais profundos e efetivos níveis.” (GREEN, 2014, p. 137, tradução nossa)<sup>47</sup> Ao compor, escutar ou interpretar música, participa-se da construção e transformação do gênero através da música e seus significados simbólicos.

Abbate (1991) vem escrevendo sobre ópera desde os anos 80 e relata que, apesar da música de ópera ser escrita pelo compositor e o texto elaborado pelo libretista (se este não for também o próprio compositor), esses elementos são de fato transformados em realidade pelo intérprete. A musicóloga estabelece com essa frase a importância que dá ao intérprete, tema que desenvolve ao longo de seus textos. Também critica Clément, ao lembrar como esta autora negligenciou em seu texto o maior trunfo das mulheres: o som de suas vozes. Ela destaca que as mulheres podem até ser invalidadas (ou derrotadas) pelo roteiro, mas sempre serão triunfantes em suas vozes. (ABBATE, 1991) Em seu artigo *Opera, or the envoicing of women* (1995, in SOLIE), a autora parte da seleção de algumas obras, em especial o filme *Mascara* (1978) de Patrick Conrad e a ópera *Salomé* de Strauss, para questionar se a ópera, ao invés de ser uma tragédia de vingança que Cathérine Clément denomina *la défaite des femmes* (a derrota das mulheres), não seria um estilo que desloca a voz musical do autor para os personagens femininos e cantoras, revertendo assim a oposição normatizada do sujeito masculino (orador) e o objeto feminino (observado). Quer dizer, ela questiona se é possível identificar o que poderia ser chamado de *écriture féminine*<sup>48</sup> como uma voz autoral feminina musical que fala através de uma obra musical composta por um homem. Assim fazendo, a autora pretende investigar como os pressupostos teóricos tradicionais sobre a voz masculina que compõe a obra podem ser desafiados pela percepção de múltiplas vozes. Esta diversidade vocal seria, de acordo com Abbate, uma dispersão de

<sup>47</sup> “It is [...] in the musical experience itself [...] that gender identities are symbolized and reproduced at some of their most effective and most profound levels.”

<sup>48</sup> Imagino aqui que a autora faça referência ao termo cunhado pela escritora Hélène Cixous no seu ensaio “Le Rire de la Méduse” (O Riso da Medusa, 1975) para descrever um tipo de escrita que está fora da economia masculina do discurso patriarcal. O termo foi depois usado por diversas teóricas do feminismo como Wittig, Irigaray, Clément e Kristeva. Site pesquisado : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095741653>, em 14/02/2018.

autoridade sugerida de forma irresistível pela ópera. (ABBATE, 1995, in SOLIE).

Outras autoras também propõe visão parecida: Wood (1995, in BLACKMER & SMITH) ao analisar uma voz feminina com uma quebra de registro aparente, relata que as *duas vozes* que aparecem, em consequência da quebra, seriam como um desafio às polaridades tanto de gênero quanto de sexualidade, entendidas como construção social binariamente simétrica, estável e imutável, pois sugere que gênero e a sexualidade são transferíveis; Andre (2006) elabora a possibilidade instigante de que as vozes anteriores a 1830, tanto dos *castrati* como das mulheres que interpretavam os mesmo papéis, pudessem ser vistas como uma espécie de “terceira” opção para o gênero da voz cantada. Esta opção poderia ser vista como uma combinação de masculino e feminino, resultando em algo novo, uma síntese dos dois elementos, um “terceiro” que questionaria o pensamento binário. Acredito que esse pensamento também é válido atualmente, não circunscrito a “terceiro” mas “ilimitado”, o que vai ao encontro de Abbate e suas múltiplas vozes. Esse pensamento relaciona-se também com Cixous (1995, in BLACKMER & SMITH), quando relata que a mulher que interpreta um homem não é **uma** mulher, ela é plural.

Abbate analisa os ensaios de Barthes e Foucault sobre o que é um autor<sup>49</sup>, e relata que eles também sugerem que o autor histórico (quem quer que seja) não é equivalente às vozes poéticas que hoje acreditamos animar a obra. Ao refletir sobre as múltiplas vozes, penso sobre a possibilidade de ampliação do alcance da teoria de Abbate, cujo trabalho é essencialmente feminista. Quero com isso dizer que essas múltiplas vozes podem ser analisadas como as intérpretes, isto é, como as cantoras mulheres que utilizam suas vozes para a interpretação de um papel, mas não só: o próprio personagem, o homem que fala através da mulher, que fala através do homem compositor, também tem uma voz, que por sua vez já é mais feminina do que a voz do compositor, pois está sendo ouvida através de um corpo feminino. São essas vozes, unidas e associadas, que são capazes de desestabilizar os padrões estabelecidos, para que haja uma visão mais ampla de gênero. Abbate reflete sobre isso de forma distinta pois ao tentar encontrar o significado das vozes originárias na ópera, indica não só as vozes dos cantores em geral, mas também a maneira como concebemos as origens das sonoridades verbais e musicais que

---

<sup>49</sup> *La mort de l'auteur* (A Morte do Autor), 1967 e a palestra *Qu'est-ce qu'un auteur?* (O que é um autor?), 1969, respectivamente.



ouvimos.

Ela acredita que durante a performance, o que ouvimos vai muito além das partes de compositor e intérprete, e que podemos dividir o tecido sonoro e assim encontrar “diversos locutores originários, cujos corpos existem por trás do que é ouvido” (ABBATE, in SOLIE, 1995, p.235, tradução nossa)<sup>50</sup>. Esses locutores, ou vozes, seriam então potencialmente indeterminados ou variados em termos de gênero. No entanto, o ser que atua, que performa, é um ser feminino, é um corpo feminino, é uma voz feminina e, nesse sentido, ele acaba por *agir* como masculino de maneira estereotipada (muitas das entrevistadas neste estudo, por exemplo, caracterizaram o masculino como ação). Ao fim das contas, é sempre uma mulher que está interpretando um papel de homem. Um dos objetivos dessa miríade de vozes é a possível confusão que isso pode vir a criar na mente do ouvinte e, por consequência, o que ele pode vir a pensar sobre o que é ser homem e ser mulher, sobre os limites dentro do conceito gênero, e se realmente existem ou não.

Clément (2000, in SMART, p.25), ao contrário de Abbate, relata que pode-se perceber uma certa fraqueza feminina nas vozes de mezzosopranos disfarçados de meninos, como Cherubino e Octavian. Discordo deste ponto de vista, pois penso que o que ela chama de fraqueza são variantes que muitas vezes, a depender da personagem, uma mulher pode conferir de maneira mais abrangente a um papel. Essa é, por exemplo, a razão pela qual Beaumarchais, ao escrever *Le Mariage de Figaro* (1784), queria que Cherubino fosse interpretado por uma mulher.<sup>51</sup> Ao escrever a ópera de mesmo título (*Le Nozze di Figaro*), Mozart e Da Ponte respeitaram o pensamento de Beaumarchais. O fato da intérprete mulher poder trazer mais gradações emocionais ao personagem não o deixaria enfraquecido, e sim mais intenso e complexo.

Abbate relata que dramaturgos e compositores discorrem sobre a sensação de impotência frente aos artistas que interpretam seus trabalhos, pois eles seriam vistos como vitais, mas também como uma ameaça em seu papel de segundos autores. Ela questiona se a raiva “autoral” (*authorial rage*) não viria de um ressentimento do autor/compositor em relação a uma segunda voz que completa o seu trabalho durante a interpretação. Abbate enfatiza a questão dos compositores

<sup>50</sup> “Multiple originating speakers, whose bodies exist behind what is heard.”

<sup>51</sup> “Ce rôle ne peut être joué, comme il l’a été, que par une jeune et très jolie femme; nous n’avons point à nos théâtres de très jeune homme assez formé pour en bien sentir les finesses.” (BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, 1876, p.113)

serem em sua maioria homens, e a voz que dá corpo às composições vista como feminina. Em seu pensamento parece haver uma luta pela primazia entre compositor e cantora. Considero a visão da autora excessiva, tanto neste como em outros momentos, como por exemplo, quando ela fala que a ópera teria a capacidade de desestabilizar a autoridade masculina. Não deve haver uma competição entre as duas partes (compositor e intérprete) e a autora equivocou-se ao pressupor que a voz autoral da intérprete possa e deva sempre ganhar mais importância do que a escrita do compositor, pois não há concorrência e sim colaboração.

A característica de pensamento da autora demonstra um feminismo radical, onde sexo e gênero são vistos como elementos de um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres (ROMANO, 2009), o que muitas vezes desencadeia uma espécie de desprezo ou por vezes até raiva pelos homens e o que é feito por eles. O feminismo deveria estar mais atento a buscar igualdade de condições, e não depreciar e rebaixar o “outro lado”. Nisso percebo ao menos três fatos que podem ser repensados: em primeiro lugar, há mais do que somente o dimorfismo “homens” e “mulheres”; isso significa que outras categorias, que não possuem nem legislação nem direitos específicos, como transexuais, também devem ser levadas em consideração, tanto socialmente quando em âmbito musical; por fim, não podemos analisar de forma generalizada o ser mulher, já que há diferenças abismais de raça, local e condições sociais e culturais. A luta por igualdade não deve levar em consideração só as mulheres, mas também toda e qualquer pessoa marginalizada. Retornando à questão musical, acredito que atualmente (já que sabemos de confrontos históricos entre compositores e cantoras) a voz autoral de Abbate poderia ser vista não como luta por hegemonia e sim como cooperação. A interpretação de uma peça pode ser assim analisada e investigada como colaboração.

A musicóloga, por outro lado, desenvolve ideias muito válidas e pensadas a partir de um ponto de vista não usual. Ela crê que a ópera possui o fato único, dentro do universo musical, de colocar o compositor dependente de uma mulher para a interpretação de suas obras. Também relata que as vozes femininas que ouvimos em um personagem como Orfeu, por exemplo, fazem com que a *música* possa subverter os limites entre os sexos, os quais somos socialmente impelidos a ver como fixos. Essa última frase é relevante, pois faz-nos efetivamente privilegiar a música acima de qualquer outro elemento como fator desencadeante de novas visões e pensamentos. Ressalta-se que não existe performance de ópera sem que

se saiba e se utilize a música, e que essa performance origina-se em forte tradição, podendo consolidá-la ou modificá-la.

Como evidenciado acima, há uma série de teorias e estudos que associam música e gênero. Neste trabalho, retorno à teoria da performatividade de Butler e, relacionando-a ao travestismo na ópera, crio a possibilidade de definição de um personagem masculino interpretado por uma mulher como uma mescla da estilização *butch* (lésbica que se veste e age de forma mais masculina), que realiza uma performance *drag* invertida (enquanto a *drag* é um homem, heterossexual ou não, que se veste e age de forma estereotipada como mulher, no papel travesti temos uma mulher, heterossexual ou não, que se veste e age como homem). Os papéis *en travesti* poderiam ser dessa forma classificados como práticas parodísticas ou ressignificação do conceito de gênero (concebido como atos performativos). Mas poderia então a interpretação de papéis *en travesti* levar a um questionamento simbólico do poder? Reynolds relata que

[...] o público adora os papéis *en travesti*, pois já começaram (alguns pelo menos) a aprender as lições pregadas há muito tempo por feministas e homossexuais. Isso significa que a identidade heterossexual, tanto quanto qualquer outra (*mais* do que qualquer outra?) é uma postura construída que pode ser desconstruída. (REYNOLDS, 1995, p.146, tradução nossa)<sup>52</sup>

Esta ideia de Reynolds, aliada à teoria da performatividade de Butler, é essencialmente a que procuro desenvolver neste trabalho. Ao discorrer sobre o travestismo, Butler cita um exemplo interessante: podemos observar que uma pessoa travestida no palco pode ocasionar prazer e aplausos, ao mesmo tempo em que uma pessoa travestida ao nosso lado no ônibus pode causar desde raiva e medo até aversão. Por causa da distinção de que no teatro ou na ópera aquilo é só uma encenação, as pessoas “podem manter um senso de realidade face ao desafio temporário aos nossos pressupostos ontológicos sobre o que seriam os contratos de gênero” (BUTLER, 1988, p. 527, tradução nossa)<sup>53</sup> No entanto, acredito que este desafio temporário possa trazer questionamentos e transformações, fazendo com

<sup>52</sup> “Audiences love it, for they (or at least some of them) have begun to learn the lessons so long preached by feminists and homosexuals. That is, that heterossexual identity as much as any other (*more* than any other?) is a constructed pose that can be deconstructed.”

<sup>53</sup> “[...] can maintain one’s sense of reality in the face of this temporary challenge to our existing ontological assumptions about gender arrangements.”

que o não estranhamento ao ver um travestismo no palco possa também ser ampliado para a nossa vida cotidiana.

Ao associar o arcabouço teórico de estudos de gênero à musicologia, investigo a noção de subjetividade e corporeidade da intérprete enquanto representa papéis masculinos. Como relatado anteriormente, penso que mulheres interpretando esses personagens podem ser uma ferramenta a mais na tentativa de subverter politicamente a visão de gênero.

Bourdieu (1998) expõe ideia interessante - apesar de aparentemente reforçar a dicotomia de gênero – ao relatar que:

“A socialização diferencial predispõe os homens a amar os jogos de poder e as mulheres a amar os homens que os jogam; o carisma masculino é, por um lado, o charme do poder, a sedução que a posse do poder exerce, por si mesma, sobre os corpos cujas próprias pulsões e cujos desejos são politicamente socializados.” (BOURDIEU, 1998, p.56)

Creio que o autor refere-se aqui aos estereótipos e posições de poder relativos ao masculino e feminino que foram construídos ao longo da história, ou seja, o binarismo de gênero, que tanto Scott quanto Butler procuram desestabilizar ou desnaturalizar. Uma das principais hipóteses levantadas neste estudo é até que ponto as intérpretes de papéis masculinos assumem o gosto pelos jogos de poder citados por Bourdieu (1998), ou mais especificamente, relacionam o “ser homem” ao “ter mais poder”.

Como isso poderia ser investigado simbolicamente na ópera? Ao perguntar o sentido da prática musical travestida em ópera, e como ela pode desestabilizar o que é tido como verdade, certo ou válido, temos que situá-la dentro da história, com suas possibilidades socioculturais e seu maior ou menor envolvimento político (VERGARA, 2013). A artista que interpreta um papel travestido está inserida em um ambiente sociocultural específico, com códigos particulares, que são os da nossa sociedade ocidental moderna. Logo, há que se investigar o que caracteriza as identidades, em especial a identidade de gênero, dentro desse ambiente. Solie (1995) relata que:

A questão então não é se “há diferença” ou “qual a diferença” e sim “como a vida social e a cultura constroem as diferenças que entendemos e atuamos na nossa vida diária”. Para musicólogos como também para outros estudiosos de fenômenos culturais, essa linha de

pensamento pode ser de grande importância: se identidades são uma questão de função social, nós podemos ser capazes de estudar os mecanismos, incluindo os musicais, pelos quais essas funções são delineadas, comunicadas, aprendidas e talvez desafiadas. (SOLIE, 1995, p.10, tradução nossa)<sup>54</sup>

Ela indaga, dentro do universo geral das artes, se devemos nos preocupar ou não com a atitude do compositor/autor perante as representações criadas, pois teóricos do conceito de construção de diferença, ao discorrer sobre o que é a representação, afirmam que esta não só remete ou retrata uma realidade pré-existente, mas de fato *produz* essa realidade. Ou seja, não se pode ver a representação *somente* como uma reapropriação de dada realidade, pois muitas vezes não conseguimos discernir se a realidade é de fato preexistente à representação. Caso não seja, a representação pode passar a ser vista como uma nova realidade. Ou, como relata Phelan, “o real é compreendido através da representação e a representação é compreendida através do real” (PHELAN, 1996, p.2, tradução nossa)<sup>55</sup>. Como a palavra representação é utilizada pela autora para designar a atuação no palco, esta pode ser assimilada como a própria performance interpretativa.

De que modo podemos introduzir a interpretação/representação de um papel travestido para que ele seja visto como uma obra de arte que, como nos propõe Solie (1995), pode desafiar ou subverter valores dominantes? Ao voltar a Butler e sua prática subversiva, e fazendo um paralelo entre a prática paródica das *Drag queens* e a representação *en travesti* em ópera, podemos considerar as duas atividades como um tipo similar de inversão, que podem obter o mesmo efeito paródico e subversivo. Diz a autora que “a noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimento” (BUTLER, 1993, p.237). Comparando a prática da *drag queen* com o travestimento em ópera, cito uma singular definição do que seria a *drag*, e observo que o oposto pode ser perfeitamente usado para as intérpretes de papéis *en travesti*:

---

<sup>54</sup> “The question, then, is not ‘Is there difference?’ or ‘What’s the difference?’ but, rather, ‘How do social life and culture construct the differences that all of us understand and enact in daily life?’ For musicologists, as for other scholars of cultural phenomena, this particular line of reasoning may be of great importance: if identities are a matter of social role, we may be able to study the mechanisms, including musical ones, by which those roles are delineated, communicated, learned, and perhaps challenged.”

<sup>55</sup> “The real is read through representation and representation is read through the real”

Em sua mais complexa interpretação, é uma dupla inversão que diz que “aparência é uma ilusão”. A drag diz: “minha aparência externa é ‘feminina’, mas minha essência ‘interna’ (o corpo) é masculina”. Ao mesmo tempo isso simboliza a inversão oposta : “minha aparência ‘externa’ (meu corpo, meu gênero) é masculina mas a minha essência ‘interna’ é feminina”. (NEWTON, 1972, p.103)<sup>56</sup>

Um dos propósitos deste estudo é exatamente investigar o que é sentir a essência “interna” masculina (invertendo o texto de Newton) quando se está no palco interpretando um papel masculino. Ferris (1993) propõe a performance travestida (a autora discorre sobre o teatro, mas creio que o mesmo vale para a ópera) como um trabalho que força o leitor/espectador a ver múltiplos significados no próprio ato de ler, ouvir e ver uma performance. Pode ocorrer assim uma percepção de desestabilização em relação ao gênero durante a performance. Segundo Drorbaugh (in FERRIS, 1993), essa percepção resulta de uma extrema ambiguidade – nesse caso, perplexidade e confusão, mesmo de frente ao que se sabe (ou não), isto é, que há uma mulher interpretando um homem no palco. Este seria o lugar efêmero para subverter normas de sexo e gênero pela inversão, que é particularmente instigante em um performance. Ferris explica essa possibilidade de subversão usando temas de Butler e do teatro:

A mimese na personificação de gênero deixa o público em uma posição na qual podem reconhecer e verificar a “verdade” da reprodução do sistema sexo-gênero, ao mesmo tempo que exclui o sistema, já que a verdade de gênero é produzida por e no corpo inapropriado (DRORBAUGH, 1993, p.147, tradução nossa)<sup>57</sup>

Phelan (in FERRIS, 1993) faz uma diferenciação de grande pertinência em relação a como observa-se uma performance, em especial as que incluem travestimento. A autora distingue entre o que seria “ler” e “ver” uma representação (“reading” e “seeing”). “Ler” tem o sentido de, ao observar uma performance, construir uma narrativa com uma linguagem abrangente e organizada, e “ver” é uma observação caótica que não se encaixa ou não constrói nenhuma narrativa.

---

<sup>56</sup> “At the most complex, it is a double inversion that says “appearance is an illusion”. Drag says: “my ‘outside’ appearance is feminine, but my essence ‘inside’ (the body) is masculine.” At the same time it symbolizes the opposite inversion: “my appearance ‘outside’ (my body, my gender) is masculine but my essence ‘inside’ is feminine.”

<sup>57</sup> Mimesis in gender impersonation positions spectators to recognize and verify the ‘truth’ of the sex-gender system’s reproduction while it also elides the system, since the truth of gender is produced by as well as on the inappropriate body.”

Quando ainda se está no estágio pré-expressivo, ou pré-Edipiano, “ver” é dominante porque narrativas completas ainda não foram formadas e por isso “ler” torna-se impossível nesta fase. “Ler” um espetáculo onde há uma mulher interpretando um homem não depende de credibilidade ou coerência e sim da imagem que o corpo da intérprete projeta e que é reconhecida como idealização. Dentro disso é possível construir uma narrativa que explique o que acontece no palco, mesmo que reconhecendo o artifício da interpretação. Usando essa definição, Drorbaugh (in FERRIS, 1993), ao questionar como podemos observar uma performance com o objetivo de dissociar a comparação entre a cópia e o original, ou seja, entre o “sexo performado” e o “sexo real”, propõe a junção de “visão com leitura” (seeing-with-reading), indagando se essa junção poderia, finalmente, desmascarar o sistema heteronormativo predominante.

Entendo a visão da autora como uma junção entre o intuitivo, o instintivo, que seria o “ver”, e o racional, imaginativo, construtor de narrativas que seria o “ler”. Usando esta perspectiva ampla de observação, a possibilidade de mudanças de paradigma aumentaria. No entanto, a autora pressupõe que ao reconhecer a inversão (entre masculino e feminino durante a performance artística), podemos questionar a masculinidade e a feminilidade essenciais, fazendo com que o valor atribuído como verdadeiro ao sexo “real” seja retomado como norma. Nesse ponto, eu discordo de Drorbaugh, pois considero que, ao mostrar a inversão e desvelá-la em sua simplicidade e em sua falta de ontologia de gênero, podemos subverter o valor da mesma, fazendo com que haja uma compreensão mais ampla e talvez mais profunda do que são as normas e os valores de gênero na sociedade e como elas podem ser subvertidas ou ampliadas.

Phelan tem uma visão da performance teatral que vai ao encontro das proposições teóricas de Butler (2003) tanto em relação à paródia das performances de gênero quanto à ontologia do sujeito, pois relata que mulheres brancas como ela sempre foram, de algum modo, incentivadas a enxergar a performance como ontologia, ou seja, acreditar que o papel interpretado é real e suficiente para constituir uma identidade e razão de ser. No entanto, se a performance pode estabelecer um substituto real, então o que chamamos “identidade” pode ser uma invenção. A única maneira de perceber se a performance é um substituto adequado

da ontologia<sup>58</sup>, segundo Phelan, é exatamente através das encenações de performances. Mesmo assim, a performance é motivada exatamente porque a ontologia não consegue responder adequadamente à própria questão de ser. A partir daí concluo que, se a ontologia não pode responder a essas questões de identidade, é realmente porque, como afirmam Butler e Scott em relação à ontologia da identidade de gênero, ela não existe, ou melhor, não há como localizá-la.

Ao investigar essas maneiras de perceber uma performance, observamos que não só a subjetividade da intérprete fará com que haja uma mudança de paradigma a respeito da visão de gênero. A relação com o público e como este percebe uma performance com travestimento é de grande relevância para a desestabilização de padrões fixos e binários de gênero. A realidade anteriormente proposta por Solie que se consolida durante uma representação, integrada à visão de ato subversivo, pode ser uma ferramenta para ressignificar os lugares de gênero na própria sociedade. Aprendemos muito cedo a definição do que é ser homem e ser mulher, sem que haja abertura para novos significados. Como público de performances com papéis *en travesti*, acabamos por ser compelidos a aceitar tanto múltiplos significados quanto ambiguidades de pensamento, sentimento e categorização. Podemos assim deixar aberto um campo de possibilidades que haviam nos ensinado ser fechado. A heterossexualidade compulsória e a noção restrita do modelo binário de gênero ainda estão muito presentes em nossa sociedade ocidental contemporânea, e o fato de que, ao interpretar um homem, eu me sinta mais livre ou com mais poder, é apenas mais um dado de realidade a ser investigado.

A performance dos papéis *en travesti*, ao ser analisada desde este ponto de vista, adquire novo significado. Não permanece simplesmente uma tradição dentro da história da ópera, mas uma ressignificação subversiva de atos performáticos de gênero, onde estes são desconstruídos e desnaturalizados. Nesta desconstrução evidencia-se a ilusão do modelo binário. A fantasia, citando Butler (2004, p.217, tradução nossa), "...é o que estabelece o possível para além do real. Ela aponta para outro lugar, e quando é incorporada, traz este outro lugar para casa"<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Ontologia aqui citada como o estudo metafísico que trata da natureza, realidade e existência dos entes, do *ser enquanto ser*.

<sup>59</sup> "...fantasy is what establishes the possible in excess of the real; it points, it points elsewhere, and when it is embodied, it brings the elsewhere home."



## 5. METODOLOGIA

O trabalho adota método de pesquisa qualitativo a partir de abordagem sociológica. Este estudo não se propõe chegar a resultados quantitativos, nem obter respostas definitivas e fechadas para as questões levantadas, visto que o objetivo desta investigação não tem como intenção calcular, medir ou avaliar materiais empíricos. O propósito deste estudo é contextualizar, problematizar e investigar o fenômeno observado através dos dados obtidos em campo, comparando-os à literatura concernente, verificando assim se a nossa hipótese de estudo é fundamentada ou não pelos achados.

### Seleção de sujeitos

Uma vez delimitada a hipótese e o objetivo do estudo, passou-se a um processo criterioso de seleção dos sujeitos. O primeiro passo foi definir que a amostra seria constituída por cantoras brasileiras, por duas razões: facilidade para a realização de entrevistas e contribuição deste trabalho como um estudo nacional. No entanto, por ser o tópico abrangente (a interpretação em ópera de papéis masculinos), considero que os resultados encontrados não necessariamente restringem-se somente ao Brasil e à nossa cultura, e que apesar de ser um pesquisa qualitativa, os questionamentos levantados a partir das respostas podem ter maior alcance geográfico.

A pesquisa exploratória para seleção de sujeitos, feita através de redes sociais, e-mails, mensagens privadas e telefonemas, foi realizada previamente com o intuito de verificar quais eram as cantoras líricas brasileiras vivas que já haviam interpretado personagens *en travesti*. Dentre as que responderam, selecionaram-se dez cantoras entre as quais havia mezzosopranos e sopranos (não havia nenhum contralto dentre as que responderam). Não houve uma diferenciação entre tipos de vozes femininas, pois o critério principal foi a execução de papéis masculinos e não a tessitura ou classificação vocal. O critério de inclusão utilizado foi a performance profissional de três ou mais papéis *en travesti* em montagens completas ou semi-encenadas, que incluíssem pelo menos uma ópera completa, também sendo possível ter participado de peças de teatro.

Não houve necessidade de que as óperas das quais as cantoras participaram fossem montadas no Brasil, nem buscou-se um número mínimo ou máximo de

apresentações, e sim que as cantoras já tivessem experienciado esse tipo de papel em três ou mais produções, independente do número de representações dentro de cada uma. Procurou-se também montar um grupo que incluísse cantoras com uma diferente gama de idade e experiência. A amostra final foi constituída por 10 cantoras, das quais 4 sopranos e 6 mezzosopranos, cujo anonimato é mantido para preservar sua privacidade. Fechou-se a amostra em 10 sujeitos por duas razões: este foi exatamente o número de cantoras que havia interpretado três ou mais papéis travestidos e também porque julgou-se aquele um número suficiente para um levantamento qualitativo da questão proposta.

#### Coleta de dados

Foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas, padronizadas e abertas com cada cantora. As entrevistas foram feitas de forma presencial ou por chamada de vídeo. Foram gravadas e transcritas. A primeira entrevista foi mais ampla e teve maior duração, entre 25 minutos e 2 horas, aproximadamente. A segunda entrevista tratou somente de duas perguntas, sendo que sua duração foi de 4 a 15 minutos. O guia estruturado das duas entrevistas encontra-se em Apêndice A.

Este estudo investigará o discurso das entrevistadas para tentar estabelecer como cada uma entende o papel masculino, corporal e subjetivamente, antes e durante a interpretação. Usar-se-á a análise de prosa de André (1983), que propõe a abordagem qualitativa da pesquisa através da investigação do significado dos dados qualitativos. Isso é realizado não através de um sistema especificado previamente, mas sim através de tópicos e temas que vão sendo gerados a partir do exame dos dados e sua contextualização no estudo (ANDRÉ, 1983). Dentro disso, buscar-se-ão termos e expressões usados na descrição das entrevistadas que possam ser vistos como estereótipos e categorias ligadas a gênero.

Ressalto que, embora a análise de resultados dentro da metodologia usada investigue o conteúdo da fala das cantoras a respeito de suas performances de papéis travestidos, esta mesma fala está sempre inserida em uma situação de linguagem mais complexa, da qual fazem parte os gestos, as expressões faciais e mesmo o ambiente físico no qual as entrevistas ocorreram. Na investigação dos resultados veremos como os estereótipos que aparecem ou não na construção de um personagem *en travesti* vão ao encontro da teoria de Butler que, ao considerar o ato subversivo paródico, o investe da capacidade de, espelhando a ideia de um

original baseado na heteronormatividade e em todos os estereótipos de gênero baseados nessa norma, mostrar como essa mesma ideia é falsa, pois há uma grande facilidade de inversão e incorporação dos mesmos estereótipos. Faremos também uso da teoria teatral de Stanislavski (1950, 1975) para melhor compreender os dados levantados a partir das entrevistas.

## Categorias

De acordo com as respostas obtidas durante as entrevistas semiestruturadas, usando a teoria de André (1983), pôde-se elaborar a divisão de algumas categorias para análise de resultados, as quais algumas vezes se assemelham às próprias perguntas. Nestas categorias incluímos termos principais, ligados a estereótipos de gênero, em especial durante a performance do papel *en travesti*, que foram usados por duas ou mais entrevistadas. Essas categorias aparecem durante a análise dos resultados e são elas :

- livre/liberdade
- poder/poderoso
- seguro/segurança
- forte/força/tônus
- firme/firmeza
- estereótipo
- sexual/sexualidade
- instinto/impulsividade
- iniciativa
- assertividade/objetividade/foco
- Yang

### 5.1. RESULTADOS

Para manter o anonimato é adotada uma sigla para cada cantora, a primeira entrevistada correspondendo à sigla C1, a segunda à sigla C2 e assim sucessivamente até C10.

Para situar melhor os resultados da pesquisa, seguem tabelas com os resultados principais obtidos a partir das entrevistas. A Tabela 3 expõe as respostas

à primeira pergunta, onde constam os papéis *en travesti* interpretados por cada cantora entrevistada.

Tabela 3 - Cantoras e papéis interpretados

Cantoras		Papéis interpretados			
C1	Cherubino	Burguês Fidalgo	Dom	-----	-----
C2	Cherubino	Pajem Rigoletto	Niño	Pedro	-----
C3	Cherubino	Annio	Beppe	João	-----
C4	Oscar	Ascagne	Yniold	Stephano	-----
C5	Cherubino	Romeo	Gymnasiast	Corrado	João
C6	Cherubino	Orfeo	Pajem Rigoletto	Xerxes	-----
C7	Oscar	Don Ettore	Pajem Rigoletto	Cefalo	Pastor Tosca
C8	Cherubino	Orfeo	Orlovsky	Ariel	-----
C9	Nerone	Annio	Stephano	Sesto	-----
C10	Cherubino	Doctor	Ermone	-----	-----

Como se observa na Tabela 3, o personagem Cherubino, da ópera *As Bodas de Fígaro* de Mozart, foi interpretado pela maior parte das entrevistadas (70%), seguido pelo pajem da ópera *Rigoletto*, de Verdi (30%). Em terceiro lugar entre os mais interpretados estão João (ou Hänsel) de *João e Maria* (ou *Hänsel und Gretel*) de Humperdinck; Annio da ópera *La Clemenza di Tito*, de Mozart; Stephano da ópera *Romeo et Juliette* de Gounod e Orfeo da ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck, todos com 20%.

A segunda pergunta foi relacionada a qual foi o papel *en travesti* mais importante interpretado pela entrevistada. Os resultados aparecem na Tabela 4:

Tabela 4 - Personagem e motivo

Cantora	Personagem	Motivo
C1	Burguês Fidalgo	Papel principal; tempo no palco
C2	Cherubino	Maior importância na trama; maior tempo de trabalho/ensaio
C3	Cherubino	<i>Physique du rôle</i> adequado; empatia; adaptação à voz
C4	Yniold	Por gostar da ópera
C5	João	Nuances; estória; fazer criança; adaptação à voz
C6	Orfeu	Densidade dramática da personagem
C7	Oscar	Rico em nuances psicológicas; música interessante e bonita

Tabela 4 - Personagem e motivo

C8	Cherubino	Mais nuances; mais rico emocionalmente; mostrar desejo
C9	Nerone Stefano	Desafio por não ter empatia pelo personagem; fazer vilão Primeiro papel importante cantado em montagem de ópera
C10	Emone	Trabalhado com maior profundidade

Pode-se ver que para 30% das entrevistadas, Cherubino foi o papel mais importante, e também para 30%, o motivo pelo qual deram maior importância a determinado personagem foi a possibilidade de maiores nuances interpretativas, ou seja, maior possibilidades interpretativas de determinados personagens.

A terceira pergunta realizada durante a entrevista semiestruturada foi a respeito de como as entrevistadas preparavam-se para fazer um papel travestido. A Tabela 5 relaciona e resume as respostas obtidas. Elas entram na categoria de preparação, que é separada entre preparação física e preparação geral. A preparação física diz respeito ao corpo e gestos aprendidos e usados na preparação. A preparação geral relaciona-se a qualquer outro aspecto que tenha sido utilizado.

Tabela 5 - Preparação geral e preparação física

<b>Cantora</b>	<b>Preparação física</b>	<b>Preparação geral</b>
C1	Mais voltada para o físico, como o olhar e o movimento de quadril, e menos delicadeza nos gestos, esterno pra fora.	Não pensar no feminino
C2	Associação do personagem a algum animal; ombro pra fora, postura das pernas, postura geral.	Laboratório cênico, muita observação (irmão, meninos e homens no shopping), conversas com homens e adolescentes, imitação de colegas, análise de filmes, especialmente de época, leitura específica sobre teatro.
C3	Energia para a pélvis, posturas mais altivas mas não rígidas, mais firmes mas relaxadas, projetar o peito pra frente, energia da terra, do chão, para as pernas e a pélvis. Jeito de falar e gesticular.	Preparação musical, observação de vídeos de cantoras fazendo o mesmo papel, entendimento do personagem e identificação com o mesmo.
C4	Braços mais abertos, postura um pouco arrogante	Bastante estudo musical, observação de primos, copiar colegas.
C5	Sentir “coisa entre as pernas”, corpo criado a partir do drama do personagem.	Cria biografia do personagem e a partir disso o corpo, e como é possível cantar com esse corpo (Observação no shopping).

Tabela 5 - Preparação geral e preparação física

C6	Postura, imaginar que tem um pênis entre as pernas, olhar, desejo, tentar pegar a maneira do homem andar.	Sexualidade masculina mais evidente, mais direta, uso do desejo, mais intuitivo.
C7	Tentar cortar gestual feminino, sentir o órgão (o pênis). Gesto para ir além, não para no gesto.	Ler o texto, entender, não ser caricata, observação de homens e garotos, leitura específica (história da ópera, personagens que existiram), sentir o poder através do pênis como símbolo.
C8	Incorporação fácil de gestual masculino	Estudar a música e usá-la para alguma ação específica, experiência pessoal (gostava mais das brincadeiras de meninos), observação dos irmãos, deixar "aflorar os instintos naturais" masculinos, ser mais "escrachada"
C9	Postura, cuidado para não aparecer seio, trabalho específico de corpo.	Análise de filmes, tenta se afastar da "coisa feminina demais", estudo do personagem, construção de algum tipo de arquétipo sobre o mesmo
C10	Ficar mais dura por achar que o homem "é mais quadrado"	"nunca soube como fazer direito"

A preparação das cantoras, tanto no aspecto mais corporal quanto no geral, foi bem heterogênea, demonstrando que não há uma metodologia precisa para a preparação deste tipo de papel. No entanto, há alguns consensos : em relação à preparação física, 50% das entrevistadas (C2, C3, C4, C6 e C9) utilizou a palavra "postura" ao se referir à preparação física. Algumas descrevem mais detalhadamente o termo: "ombro pra fora, perna" (C2); "energia para a pélvis, posturas mais altivas mas não rígidas, mais firmes mas relaxadas, projetar o peito pra frente" (C3); "braços mais abertos, postura um pouco arrogante" (C4). Ainda em relação à preparação física, as cantoras C1, C7 e C9 (30%) utilizaram alguma definição relacionada ao negativo feminino, seja em algo que pode ser visto como estereótipo, como por exemplo cortar gestos delicados (que parecem femininos), até o cuidado para que o volume do seio não apareça. C5, C6 e C7 (30%) relataram pensar em sentir uma "coisa", "algo" ou "pênis" entre as pernas. Na preparação geral, 50% das cantoras (C2, C4, C5, C7 e C8) relatou observar homens e adolescentes, em lugares como shopping centers ou em família (irmãos, primos). C3, C4 e C8 (30%) enfatizaram a preparação musical. 20% (C2 e C9) citam a análise de filmes para ajudar na preparação geral. C2 e C7 também citam leituras específicas, no caso, respectivamente de teatro e sobre o personagem interpretado

(20%). Algumas cantoras não entraram em maiores detalhes em relação à preparação, como C1, que não relatou nada em relação à preparação geral, ou C10 que em relação à preparação geral só relatou que nunca soube como fazer propriamente um personagem masculino. Já C8, por exemplo, não dá nenhum exemplo específico de preparação física e fala somente o quanto é fácil incorporar o gestual masculino.

O quarto item diz respeito a quais diferenças são vistas pelas entrevistadas entre interpretar um papel masculino e um papel feminino. A Tabela 6 expõe o resumo das respostas para cada cantora :

Tabela 6 - Diferenças entre papel masculino e papel feminino

Cantora	Papel feminino	Papel masculino
C1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- movimentos mais curvos</li> <li>- olhar mais doce</li> <li>- “feminino mais fluido”</li> <li>- insegurança</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quadril não mexe</li> <li>- movimentos mais retos</li> <li>- olhar mais forte, pálpebra menos caída</li> <li>- calma e segurança</li> <li>- algo mais “sólido”</li> <li>- firmeza, “homem mais pedra, mais terra”</li> </ul>
C2	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pensar demais no que fazer e como</li> <li>- reações mais demoradas</li> <li>- “não pode fazer isso, não pode fazer aquilo”</li> <li>- comodismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “se deixar levar mais”</li> <li>- ficar mais na “ação e reação”, menos pensado (ação mais imediata)</li> <li>- “como se o homem fosse muito mais livre”</li> <li>- liberdade de ações cênicas</li> <li>- mais aquecimento corporal e alongamento</li> <li>- mais tônus (primeira palavra foi força)</li> <li>- associação com algum animal ligada à imediatez da ação, não pensar muito</li> </ul>
C3	<ul style="list-style-type: none"> <li>- traz a mulher que tem dentro de si : “delicada, feminina, ‘coqueterinha”</li> <li>- menina põe mais pra fora os medos e ansiedades</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- traz o homem/menino que tem dentro de si</li> <li>- se acha naturalmente mais moleca, então é mais fácil</li> <li>- menino tenta dissimular na voz os medos</li> </ul>
C4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- medo de se expor muito</li> <li>- maior sofrimento por se sentir mais próxima à personagem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “um pouco mais gostoso, um pouco mais libertador”</li> <li>- “não sou eu, não tem nada de mim”</li> </ul>
C5	<ul style="list-style-type: none"> <li>- tem maior invisibilidade</li> <li>- maiores nuances</li> <li>- mini-blocos corporais, maior uso de todas as articulações</li> <li>- maior fisicalidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- corpo do homem ocupa um espaço maior, até pelo gestual mais amplo</li> <li>- homem recebe um atenção maior, fica mais em evidência, está sendo observado o tempo todo</li> <li>- elemento de bloco (gestual mais enxuto, menos uso de articulações menores como o pulso)</li> </ul>

Tabela 6 - Diferenças entre papel masculino e papel feminino

C6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não vê muitas diferenças</li> <li>- desejo mais relacionado ao poder do que à sexualidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- intenção da sexualidade masculina</li> <li>- trabalho corporal diferenciado (maneira de andar, interesses)</li> <li>- desejo masculino mais exposto e mais intenso</li> </ul>
C7	<ul style="list-style-type: none"> <li>- irritação pela visão machista das personagens</li> <li>- preparação mais fastidiosa : cabelo, maquiagem, não pode estar desarrumada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “nossa, que maravilha! Bem mais fácil, não preciso fazer nada, não preciso me maquiar...”</li> </ul>
C8	<ul style="list-style-type: none"> <li>- usa uma força que vê como masculina em alguns papéis femininos</li> <li>- força que vem de dentro em ambos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- usa o masculino que está dentro, incorporado através do inconsciente coletivo e das experiências próprias</li> </ul>
C9	<ul style="list-style-type: none"> <li>- postura mais elevada, mais “alta sociedade”, andar com mais altivez</li> <li>- uso dos chakras do plexo solar pra cima (superiores)</li> <li>- fragilidade cultural, ter que parecer frágil</li> <li>- piano (dinâmica) diferente, mais introspectivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- energia da postura, sentir mais o chão (sentir mais chão, mais terra)</li> <li>- uso de chakras do plexo solar para baixo (inferiores)</li> <li>- homem é mais terra, sem medo, mais impulsivo, mais animal nesse sentido</li> <li>- piano (dinâmica) como ego ferido</li> </ul>
C10	<ul style="list-style-type: none"> <li>- exacerbar o feminino (ser mais delicada)</li> <li>- sentar de saia é mais difícil</li> <li>- papéis femininos tem um certo conformismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ser mais “duro”</li> </ul>

Em relação a esse quesito houve diversas respostas diferentes e alguns consensos. Quanto às diferenças relativas ao corpo e como ele se movimenta, C1, C2, C5, C6, C9 e C10 (60%) observaram diferenças como por exemplo o homem mais ligado ao chão, mais “duro”, mais reto, com mais tônus, menos movimentação de articulações, andar e posturas diferentes. C3, C6 e C8 (30%) não viram diferenças muito específicas, e acreditam que para a interpretação de personagens femininos e masculinos, acessam-se essas partes que existem dentro de cada um, o lado feminino e masculino internos. No entanto, elas acabam por não esclarecer de forma mais clara o que seria o masculino e o feminino internos. C8 cita o inconsciente coletivo. Algumas cantoras usaram palavras relevantes que se conectam aos estereótipos masculinos e femininos: C1 relaciona feminino à insegurança e masculino à calma e segurança; C2 relata a falta de liberdade de ação ao fazer um papel feminino: “não pode fazer isso, não pode fazer aquilo” e em



oposição, a sensação de liberdade do papel masculino, além da ação mais instintiva ligada ao homem: “ ele age, ele não pensa”; C3 relata os papéis femininos como delicados, femininos, *coqueterinhos*, enquanto que ao falar dos papéis masculinos, diz que seu lado “moleca” facilita a construção desses personagens, e que esse termo associa-se ao masculino; C4 vê o personagem masculino como mais gostoso e mais libertador, enquanto que o feminino traz um medo de exposição, sobre o qual a cantora não entrou em detalhes; C5 enxerga a mulher como mais invisível enquanto acredita que o homem está sempre sendo observado. C6 relata sobre a diferença de desejo ao interpretar papéis femininos e masculinos: o desejo feminino estaria para ela mais ligado ao poder, e o desejo masculino seria mais intenso, mais sexual e mais direto; C7 cita a facilidade de ser homem, não ter que se arrumar e maquiar e a dificuldade de ser mulher nesse quesito também, de ter que se maquiar, vestir, arrumar o cabelo; C8 fala de uma força masculina que pode ser usada para ambos os tipos de personagens; C9 cita a necessidade de ter que fazer a mulher parecer frágil e acha que o homem é mais impulsivo e corajoso; C10 relata que ao fazer um papel feminino, tem que exagerar o lado feminino, ou seja, ser mais delicada, e também cita o uso de saias e como é mais difícil sentar e se movimentar com elas.

O quinto item discorre sobre figurino e maquiagem. Para esse item não foi criada uma tabela, pois só algumas das entrevistadas (C1, C2, C3, C4 e C7) relataram a importância desse tópico para a preparação e interpretação dos papéis *en travesti*. Todas estas citaram a importância do figurino para incorporar melhor a figura masculina. Alguns exemplos de frases :

- “o traje ajuda”;
- “é importante, *pinta* muita coisa quando você se vê ali travestido”;
- “a gente percebe então como que o figurino ajuda muito”;
- “a roupa ajuda muito quando eu faço homem”

Descreveram também como o uso de alguns detalhes de figurino para que as “curvas” do corpo ou o seio não aparecessem facilitava o processo:

- “também tem essa questão do peito, a gente sempre dá uma amassadinha, né? passa uma faixinha, tira o sutiã...”;
- “ponho um top pra ficar despeitada”;
- “cabelo todo escondido, uma roupa que escondia todas as curvas”;

- “pra compor o personagem foi muito fácil, em termos de visual, porque você já esconde o cabelo....”;
- “minha cintura então ficou um pouco escondida atrás dessa faixa, foi muito bom”.

Em relação a maquiagem e cabelo, eis o que foi relatado :

- “mas a gente também fez a maquiagem, né? Deixar o rosto mais.. quadrado, né?”;
- “Tinha bigode, cabelo todo escondido”;
- “E a maquiagem também foi muito bacana, eu engrossava um pouco a minha sobrancelha, pintei um pouquinho a... ele era meio menino né, então uma costeleta só um pouquinho, mas que já dava um contorno pro meu rosto bem diferenciado, já ficava mais marcado, deixava mais quadrado o rosto e tudo.”

C3 foi a que mais detalhes forneceu em relação a maquiagem e figurino. Já C9 foi a única entrevistada que frisou somente a relevância dos sapatos na caracterização e incorporação do personagem, considerando este aspecto uma grande facilidade.

O item 6 e o item 7 são relevantes para o estudo, pois perguntou-se sobre as dificuldades e pontos negativos (item 6) e facilidades e pontos positivos (item 7) de interpretar um personagem masculino. A Tabela 7 mostra os principais itens de cada resposta :

Tabela 7 - Dificuldades/pontos negativos e facilidades/pontos positivos

<b>Cantora</b>	<b>Dificuldades/pontos negativos</b>	<b>Facilidades/pontos positivos</b>
C1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mulher é natural, homem precisa de alguns cuidados, do “se mágico” : “se eu fosse um homem, como reagiria”</li> <li>- Dificuldade de atuar a atração por uma mulher</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Não relatou nenhuma facilidade</li> </ul>
C2	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pensar demais (geral)</li> <li>- medo de ficar falso ou caricato</li> <li>- expectativa sobre o que o público vai pensar</li> <li>- tendência a “ligar e desligar” o personagem, tem que pensar em deixar tudo mais fluido</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quando pensa em não fazer uma ação ou gesto que faria no dia a dia, acha mais fácil pois abre-se muitas outras possibilidades de ação que não são da própria pessoa e sim do personagem</li> </ul>
C3	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não relatou dificuldades</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- acha muito interessante o desafio de interpretar um personagem masculino</li> <li>- como não se considera muito feminina, considera mais fácil o personagem masculino</li> <li>- sente facilidade e maior empatia</li> </ul>

Tabela 7 - Dificuldades/pontos negativos e facilidades/pontos positivos

C4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não sente “propriamente” dificuldade</li> <li>- teve medo de que a chamassem só para esse tipo de papel</li> <li>- sente-se mais “self-conscious” (consciente de si mesma) e mais preocupada com os gestos</li> <li>- Fica preocupada pelo próprio corpo por pensar que é feminino</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “sempre foi uma coisa prazerosa”</li> </ul>
C5	<ul style="list-style-type: none"> <li>- papéis masculinos a deixam mais constrangida por acreditar não ter habilidade para interpretá-los</li> <li>- acredita não conhecer e não entender o gestual masculino (especialmente a coluna)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pensa que fazer criança é mais prazeroso pois elas não tem tanta consciência de gênero</li> <li>- gosta do foco, assertividade e gerenciamento do tempo dos homens, e tenta usar isso na interpretação</li> </ul>
C6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não sente dificuldades e vê como desafio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não relatou facilidades</li> </ul>
C7	<ul style="list-style-type: none"> <li>- relata que começar a “sair” da mulher é difícil, mas que depois fica fácil. Em um dos papéis, dificuldade de usar bem um chapéu, ou empunhar uma arma e correr (como homem)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- facilidade em construir homem, pensa que não cai no caricato</li> </ul>
C8	<ul style="list-style-type: none"> <li>- relatou não ter nenhuma dificuldade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não precisar se preocupar muito com as ações, no sentido de poder fazer o que quiser, de “não ter que...”</li> </ul>
C9	<ul style="list-style-type: none"> <li>- acha que possui um corpo muito feminino (quadris largos, seios grandes) e por isso crê não se adaptar corporalmente tão bem aos papéis masculinos</li> <li>- dificuldade de achar caminhada e corrida masculinas por causa do corpo</li> <li>- difícil entender o personagem dentro do próprio corpo feminino</li> <li>- ter que treinar movimentos específicos (mão, correr) para deixa-los mais masculinos</li> <li>- por algumas melodias incitarem um movimento feminino do corpo, tinha que prestar mais atenção</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a postura e o vestuário, o sapato traz mais conforto, uma postura mais “pro chão”</li> </ul>

Tabela 7 - Dificuldades/pontos negativos e facilidades/pontos positivos

C10	- difícil não esquecer durante a ópera que tem que ser um homem e não uma mulher, e para isso presta muito mais atenção aos gestos e ao corpo	- poder ser um pouco mais “bruto”, como um soldado ou guerreiro - considera mais difícil fazer uma personagem feminina, delicada, que usa saia e salto, pois no dia a dia é uma pessoa muito prática então o masculino fica mais fácil
-----	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Três das cantoras (C3, C6 e C8), ou seja 30%, relataram não ter dificuldades ou pontos negativos ao interpretar um personagem masculino. Em relação a facilidades e pontos positivos, só 20% das cantoras (C1 e C6) não relataram nada. 60% das entrevistadas (C1, C2, C4, C5, C9 e C10) relatam alguma dificuldade ou atenção maior em relação ao corpo e ao gestual. C4 e C9 falam especificamente da dificuldade de ter um corpo feminino e ajustá-lo ao masculino. C4 e C5 utilizaram a palavra *prazeroso*, uma em relação a fazer personagens masculinos no geral, a outra em relação a interpretar crianças, independente do sexo. C3 e C6 consideram um desafio, posto como um ponto positivo.

No oitavo item da entrevista, perguntei porque as cantoras achavam que os compositores haviam escrito um papel para uma mulher. Acredito ter sido essa a questão mais racional da entrevista, onde as cantoras não tiveram necessidade de acessar algum conteúdo pessoal e subjetivo para responder. Na Tabela 8 vemos as respostas a essa pergunta :

Tabela 8 - Compositores e papéis em travesti

Cantoras	Motivo composição papéis <i>en travesti</i>
C1	Proibição de <i>castrati</i> e busca por voz parecida, Cherubino por ser menino, voz mais aguda, Strauss talvez pelo timbre e intervalos das duplas, fetiche. Relata não saber exatamente.
C2	Ser engraçado e ao mesmo tempo um tabu uma mulher vestindo calças na época (em relação a Cherubino), por ser um menino que não mudou de voz (tessitura), Pedro e Garcia em Dom Quichotte, para fazer uma escrita vocal a 4 vozes, pajem por ser muito jovem, Max por ser um menino, mulher ser mais maleável, com maiores nuances de corpo e voz, muito expressiva, “delicadeza aliada a tónus”
C3	Trazer uma voz não amadurecida, que não mudou, jovialidade, e um “portfólio” de valores de um homem jovem: “idealismo, fazer justiça, romper com o status quo”
C4	Voz de menino e não de homem, porte físico pela altura da mulher: por ser em geral mais baixa, é mais adequada

Tabela 8 - Compositores e papéis en travesti

C5	“Tessão dos homens nisso”, questão de idade do personagem, voz pré-passagem, relata não ter embasamento pra responder
C6	Primeiro os <i>castrati</i> , depois proibição e mulheres cantando a partir do período clássico, trazer traços mais femininos para o homem, diz não saber exatamente e não ter ideia
C7	Compositores escrevendo pra vozes das quais gostavam, que o timbre combinava com personagem, homens deixariam alguns papéis pesados demais, como Oscar. Tipo de voz para um cantor menino, que não está com a voz madura. Relata estar pensando e não saber ao certo. “nunca li sobre isso e não sei”
C8	Cherubino porque o compositor queria um adolescente, tipo de voz que fica híbrido, quando o homem está mudando de voz. Uma voz que transparece a juventude
C9	Em relação ao Stephano, não se caracterizar como um machão que tem que provar algo, no caso de meninos talvez pela voz mais fininha, no caso do Nero, ele foi escrito pra <i>castrato</i> , possibilidade de fazer com tenor ou mezzosoprano, relata não ter “parado para pensar nisso”,
C10	“Cherubino acho que o Mozart queria uma voz mais delicada”, no fim substituímos os castrati. Romeo, eram os cantores que Bellini tinha disponíveis no teatro.

Metade das cantoras (C1, C5, C6, C7 e C9) relatou nunca ter pensado ou lido a respeito da razão pela qual os compositores escreveram para mulheres, ou não saber exatamente a resposta. 80% das entrevistadas deram como uma das respostas o fato da voz mais aguda caracterizar meninos ou homens jovens. C10 fala em voz mais delicada. C1, C6 e C9 citaram cantores castrados, sendo que as duas primeiras expuseram que a partir de um determinado momento os *castrati* tornaram-se proibidos e com isso os compositores passaram a escrever papéis *en travesti* para mulheres.

Perguntei sobre a relação entre corpo e voz e como vê a parte psicológica da interpretação de um papel masculino. A pergunta durante as entrevistas já englobava tanto corpo e voz quanto parte psicológica e voz, mas para categorizar melhor, dividirei as respostas em duas tabelas, uma com as perguntas sobre a relação entre corpo e voz, e outra sobre a parte psicológica. Muitas cantoras não responderam especificamente às perguntas, e nesse caso existe a possibilidade de alguma falha de entendimento da questão. As entrevistadas que não responderam de modo específico voltaram-se para os aspectos corporais, mas não a sua relação com a voz. A Tabela 9 mostra o que foi respondido quanto à relação corpo - voz. Essa pergunta refere-se ao item 9 da pesquisa.

Tabela 9 - Relação corpo e voz

<b>Cantoras</b>	<b>Corpo e voz no papel en travesti</b>
C1	Em relação ao teatro, voz menos melodiosa e mais cortante. Em relação ao Cherubino, "normal"
C2	Relatou só a diferença de fazer mais aquecimento corporal e alongamento.
C3	Gesto mais firme dependendo do que esteja dizendo, gestos específicos que não vê mulher fazendo, "por ser mais Yin". Ex: como empunhar uma espada. As emoções trazidas para a voz são mais contidas, escondidas, mais elegantes. Trazer isso pro corpo e pra voz.
C4	Não respondeu especificamente este item
C5	Diz construir muito no palco, e que as mulheres tem mais agilidade e são mais "quebradinhas". "Enquanto o homem tem um movimento de ombro, a mulher vai ter ombro, cotovelo, pulso e dedos"
C6	Não modifica a maneira de cantar pelo papel ser masculino
C7	Acha que a voz altera um pouco através da interpretação e do corpo diferente, a maneira de falar as palavras: finalizações um pouco mais bruscas, buscar no texto cores mais masculinas, como um dublador.
C8	Fazia quebra de voz de vez em quando, para caracterizar a mudança do adolescente para o adulto.
C9	Relata só a diferença que sente no piano (dinâmica) do personagem masculino e do feminino, sendo o masculino um pouco mais "forte"
C10	Não modifica a maneira de cantar pelo papel ser masculino

As cantoras que responderam de modo específico foram C1, C3, C6, C7, C8 e C10, sendo que dessas, 50% (C1, C6 e C10) relatam não modificar a voz para fazer um papel masculino, uma (C3) relata fazer gestos diferentes em relação ao que está cantando, e duas (C7 e C8) dizem fazer algumas mudanças na voz, seja pela interpretação do texto no papel masculino, seja para caracterizar a voz do adolescente homem com a quebra de voz.

O item 10 remete à subjetividade da intérprete, como ela se sente no palco. Também para facilitar e deixar mais claro o entendimento das respostas, a Tabela 10 traz as respostas obtidas :

Tabela 10 – Subjetividade da Intérprete

<b>Cantoras</b>	<b>Subjetividade da intérprete</b>
C1	Usava para Cherubino a sensação de se apaixonar pela qual tinha passado.
C2	Não respondeu especificamente este item
C3	Trazia a feminilidade para o homem interpretado por considera-lo romântico e sonhador, trazer para a voz as emoções.

Tabela 10 – Subjetividade da Intérprete

C4	Não respondeu especificamente este item
C5	Não respondeu especificamente este item
C6	Relata que “tanto o intelectual afeta o físico como o físico afeta a maneira de pensar, uma coisa junto da outra”
C7	Sentia-se muito à vontade e natural, “me senti poderoso”, trazer um pouco da fragilidade da mulher para os sentimentos do homem, pode permitir ao homem ser frágil, e é bonito ver um homem podendo se expressar com mais abertura emocional, sente liberdade, pode fazer o quiser sendo homem, libertação, se sentir livre ao fazer homem.
C8	Fazer homem como mostrar mais força e obter mais respeito
C9	Homem forçado a aparecer mais do que a mulher, ser forte sempre, “machão”
C10	Não respondeu especificamente este item

Em relação a estas respostas, observa-se que 40% das cantoras (C2, C4, C5 e C10) não responderam especificamente o item. Essa foi uma das razões que me levou a fazer uma pequena segunda entrevista com todas as cantoras, cujo resultado consta nas Tabelas 14 e 15, abaixo. Algumas das perguntas encontradas neste item foram repetidas na Tabela 15. C1 foi a única a relatar ter acessado o sentimento de paixão. C3 e C7 descreveram o uso de uma fragilidade ou delicadeza feminina para fazer um homem que pode se mostrar mais romântico, sonhador, ou mesmo mais aberto aos sentimentos, e nesse sentido mais frágil. C6 argumentou que a parte física e a parte psicológica se influenciam concomitantemente. C7 foi a única neste item a relatar sentir-se mais livre e com mais poder. C8 e C9 tiveram em comum o uso da palavra força, em um sentido mais mental, ao falar sobre o papel masculino.

Segue abaixo a Tabela 11 que indica os resultados do item 11, no qual perguntei como as entrevistadas se sentiram ao fazer cenas de amor, ou cenas próximas com outras mulheres. Vale ressaltar que não todos os papéis interpretados possuíam cenas deste feitio, e por isso as respostas de algumas cantoras estão em branco.

Tabela 11 - Cenas com mulheres

Cantoras	Cenas com mulheres
C1	-----

Tabela 11 - Cenas com mulheres

C2	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uma das cantoras relatou estar com medo por considerar a entrevistada “um tarado”</li> <li>- “É tranquilo para mim, não tenho nenhum problema com isso”</li> <li>- As outras cantoras ficavam com medo</li> <li>- Precisa lidar com a questão do desejo por ser hétero.</li> <li>- Em cena, acreditava mesmo, e o corpo reagia. Fora da cena, tudo voltava ao normal</li> </ul>
C3	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Para a colega deve ser mais complicado.</li> <li>- Importância da colega cooperar para atuar aquele momento, aquela fantasia, jogo cênico</li> <li>- Precisa ser divertido, e não ficar com vergonha</li> <li>- Já teve que beijar, e não teve problema nenhum</li> <li>- Tem que ensaiar e combinar, para que seja mais fácil lidar com as questões psicológicas.</li> </ul>
C4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- não teria problemas com isso, acha divertido</li> <li>- cantou uma pianista em uma apresentação que estava fazendo um caráter masculino, e a pianista ficou um pouco sem graça</li> </ul>
C5	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acha tranquilo, mas em geral não gosta do cheiro das mulheres</li> <li>- Faz o que o personagem precisa fazer.</li> </ul>
C6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Foi tudo amoroso e carinhoso</li> <li>- Nunca teve que beijar na boca, mas se tivesse não teria problema, pois é o personagem que está ali</li> <li>- Quando há abertura da outra pessoa, pode-se criar uma afetividade, uma conexão, que não precisa ser necessariamente sexual</li> <li>- Por não saber o que a outra pessoa está pensando, há sempre um medo da outra pessoa achar que é pessoal e não profissional, e no caso da interação com outra mulher, algo do tipo “vai achar que sou sapata”, e a partir daí ter que provar que é só o personagem.</li> </ul>
C7	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A cantora com quem contracenava ficava confusa e achava que a entrevistada tinha “pegada”. Não achava estranho mas sentia mesmo algo masculino</li> <li>- Não teve problema com beijo, e ser cavalheiro</li> <li>- Achou “legal” ser cavalheiro, interagir, seduzir.</li> <li>- Nunca fez cena mais picante, não sabe se tem alguma limitação.</li> </ul>
C8	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dificuldades mais das colegas do que dela, de aceitarem que ela está interpretando um homem.</li> <li>- Não lembra se já teve que beijar ou não, mas não teria problemas</li> </ul>
C9	<ul style="list-style-type: none"> <li>- achou tranquilo, mas notou que algumas colegas aceitavam bem as cenas e outras tinham mais problemas e ficavam tensas, pra uma em especial teve que respeitar muito o espaço.</li> <li>- Costumava pedir licença para algum gesto mais ousado ou beijo</li> </ul>
C10	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tinha que morrer em cena abraçada com uma colega, e achou fácil pois era também amiga e tinham proximidade</li> <li>- não sabe se conseguiria beijar uma mulher</li> </ul>

Com relação a cenas com mulheres, só 20% das cantoras disseram não ter tido nenhum tipo de experiência com isso (C1 e C4), apesar de C4 ter usado uma espécie de sedução masculina em um show que fez. C2, C3, C4 (no show citado),



C7, C8 e C9 (60%) relataram alguma dificuldade das cantoras (no caso de C4, pianista) com quem tinham que contracenar, e não delas próprias. C10 e C6 citaram a questão ou da colega ser amiga, ou de se criar um ambiente de carinho e afeto como um fato positivo. C10 e C5 relataram alguma dificuldade: C10 disse que poderia ter algum tipo de dificuldade nas cenas ou em beijar uma mulher em cena, e C5 disse não gostar do cheiro das mulheres em geral.

No item 12 e 13, perguntou-se sobre a plateia, sendo a primeira questão ligada a como a entrevistada percebia a plateia e a segunda a respeito de como se sentia como plateia. Na Tabela 12 mostro o resultado das duas questões :

Tabela 12 - Percepção de plateia - sentir e ser

<b>Cantora</b>	<b>Percepção da plateia</b>	<b>Ser plateia</b>
C1	- Relata que precisa convencê-los, e para isso tem que acreditar em si mesma como homem para que eles também acreditem, ou se envolvam.	- Enquanto público, tem um julgamento inicial mas se envolve. Percebe coisas boas e coisas ruins, como corpo, maquiagem, gestual
C2	- Um certo medo de ficar caricato demais ou pouco, ou ficar falso, e se a plateia vai ter uma boa reação - Pensa até que ponto a plateia consegue enxergar o homem - Às vezes consegue esquecer o público, às vezes tenta trocar com a plateia - Não ter controle sobre o que a plateia vai pensar - Vez que achou que tinha saído ruim, todo mundo ficou chocado que era uma mulher	- quando vai assistir a um espetáculo, vai para gostar, para se envolver - pode criticar se não gostar de alguma coisa - pega ideias que considera boas para personagens próprios - vai para ver os detalhes
C3	- Nunca pensou nisso - Espera que quanto melhor se faça, mais o público possa "viajar" no personagem.	- percebe quando a cantora não está preocupada em ser homem, e não gosta disso. Por outro lado, acha muito bom quando vê pessoas fazendo bem, com profissionalismo
C4	- Pensa se está convencendo - Foi criticada por ser "bicha" então agora presta mais atenção	- Acha lindo, adora e fica de olho se a cantora está convencendo ou não - observa elementos que possa vir a usar

Tabela 12 - Percepção de plateia - sentir e ser

C5	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pensa se a plateia está entendendo a biografia do personagem, com seus desejos e anseios</li> <li>- Ficaria chateada com ela mesma se ninguém acreditasse no personagem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- gosta da entrevistadora e Anne Sophie Van Otter fazendo Octavian, que considera muito delicada</li> <li>- acha que muitas cantoras ficam presas ao aspecto sexual do personagem, e que não é só isso</li> <li>- pensa que sopranos tem mais dificuldade por não terem tanta “quilometragem” com esse tipo de papel.</li> </ul>
C6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- relata : “não estou nem aí, só quero que eles me achem um homem, mas não fico muito preocupada”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Avalia muitos elementos ao escutar uma ópera</li> <li>- acha a atuação em geral um pouco engessada na opera</li> <li>- percebe quando alguém não faz também, mas não gosta de comentar sobre isso, acha antiético</li> </ul>
C7	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Depois do espetáculo as pessoas vinham perguntar como era fazer um homem</li> <li>- Compravam a ideia e ela ficava feliz</li> <li>- Quer que vejam um homem, sabendo que é uma mulher, ou pelo menos fiquem confusos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- adora papéis travestidos, acha legal e divertido, como plateia, e acha um desafio para o cantor/ator.</li> <li>- Observa quando alguém não faz bem, mas não fica “apontando erro”</li> <li>- Considera que ainda há muitos gestos caricatos e falsos nas encenações</li> </ul>
C8	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “nunca penso, mas é extraordinário”</li> <li>- as pessoas achavam que era um homem, e ficavam assustadas quando ela tirava a peruca e mostrava ser mulher</li> <li>- acha que quando faz bem, muita gente se projeta no personagem</li> <li>- a reação do publico tem mais a ver com atuação do que performance vocal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- se é um papel que ela já cantou, se coloca no lugar da pessoa, torcendo por ela.</li> <li>- Nunca senta e relaxa, sempre torcendo</li> </ul>
C9	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ficou preocupada quando começou a ensaiar Nerone, se ia ser chocante, mas na hora não pensou na plateia, queria fazer bem para que o texto tivesse uma reação máxima.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- apaixonada pelo registro de mezzosoprano e pelos papéis. Vê nisso um equilíbrio entre masculino e feminino</li> <li>- quando assiste opera tenta não pensar tão tecnicamente, mas se emocionar e contagiar pelo que vê.</li> </ul>
C10	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nunca pensou nisso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- gosta de ver, e sempre chamou sua atenção a questão de transformar o corpo, como virar homem (físico, jeito de andar)</li> </ul>

Em relação a se pensam ou não na plateia enquanto interpretam o papel masculino, 50% relatou nunca ter pensado sobre a plateia em momento algum ou não pensar durante a performance. 90% (somente C10 não falou sobre isso) das entrevistadas preocupa-se com a própria atuação e quer que o público acredite no homem que está interpretando. 30% (C2, C7 e C8) cita a reação do público depois da performance, ou ao não achar que era uma mulher, ou ao perguntar como é fazer um homem.

A última pergunta da primeira entrevista (ressaltando que por ser uma entrevista semiestruturada, as perguntas não foram feitas sempre na mesma ordem) foi o que elas pensavam ser o gênero, ou o que significava ser masculino e feminino, quando elas não entendiam tão claramente a pergunta. As repostas em geral foram extensas, e por esta razão exponho na Tabela 13 só algumas sentenças, frases-chave usadas pelas cantoras. Ressalto que nesta tabela usei diretamente as frases das cantoras, pela sua relevância na definição individual de gênero/masculino e feminino.

Tabela 13 - Definições de gênero (frases-chave)

Cantoras	O que é gênero
C1	“Muitos homens são Yang, muitas mulheres são Yin” “Que é isso que eu sinto que é o masculino pra mim, ou yang” “Questão cultural do homem, entre aspas, superior à mulher, mas não é” Quando colocada em uma situação vista por ela como mais masculina, “sentiu mais poder sobre a outra pessoa” “homem mais forte fisicamente, normalmente, mulher tem mais gordura corporal” “Mulher tem a questão dos hormônios, menstruação, oscilações de humor que são femininas” “homens são mais seguros, objetivos” “mulheres prezam mais por segurança” “acho que os direitos devem ser iguais, eu acho que os homens tem que ser mais bem criados pelas mulheres, que nós temos o poder, na verdade, em cima deles, quando são pequenos” “talvez seja cultural mas de muito tempo atrás, de ancestral mesmo, da idade da pedra, quando o homem ia caçar e a mulher protegia a cria. Mulher fica grávida, mulher tem que ser mais resistente que o homem, a mulher tem que aguentar mais dor que o homem... pra mim é fisiológico mesmo.” Fala que o cara que assobia na rua o faz porque crê ter esse poder.

Tabela 13 - Definições de gênero (frases-chave)

C2	<p>"quando eu faço homens, que foi aquela coisa que eu falei da liberdade, eu tinha que ter essa... era como se eu tirasse o filtro do porque, do como e do quando... eu simplesmente tinha que fazer"</p> <p>"eu sempre brinquei 'das' coisas de meninos, eu jogava bola, pião, pipa, andava de carrinho de rolimã, fazia sempre coisas de meninos[...]a minha mãe e as pessoas falavam: você tem que fazer isso porque isso é de menina, mas quando eu ia brincar eu só brincava de coisas de meninos, então isso era sempre muito confuso"</p> <p>"eu sempre achei que pensar ou delimitar o que é de menino e o que é de menina sempre foi uma grande bobagem"</p> <p>"Eu não posso simplesmente começar a agir como homem porque eu acho que é legal. Tem uma coisa do entorno, do contexto, o contexto espera muito da gente, né, e a gente acaba esperando também, um retorno."</p> <p>"Acho que o gênero tem a ver com o que faz bem"</p>
C3	<p>"é uma coisa que tem até um pouco a ver com estereótipos e tudo mais, é complicado isso, né? A gente traz o estereótipo mesmo pros personagens porque eles são feitos disso também, né?"</p> <p>"eu acho que o masculino tem um pouco mais de assertividade, ele é mais objetivo, um ser masculino, ele é mais objetivo"</p> <p>"uma mulher que tem um aspecto mais yang, ela em geral é um pouco assim(tem mais iniciativa, é mais atirada); homens que são mais Yin, mais femininos, e isso não tem nada a ver com sexualidade, são mais sensíveis, são pessoas talvez mais empáticas um pouco com o outro"</p>
C4	<p>"essa coisa do homem que tem iniciativa, que vai, que faz e que a gente não é autorizada a ter..."</p> <p>"elas falavam e mandavam só que a última palavra era sempre deles"</p> <p>"no fundo a gente sempre tem aquela figura do homem que vai salvar a pátria, que vai tomar conta da gente, mesmo a gente vendo que não é bem assim, né?"</p> <p>"quando a gente fala de gênero, agora, que a gente está falando dos papéis, eu acho que a gente fala de estereótipo, então quando a gente fala : ah, como é que eu vou fazer um homem, porque que não sei que lá... a gente pensa não no real, é um estereótipo, é o que a gente acha que é.."</p> <p>"eu brinco bastante (no cabaré) com essa coisa da androginia, de ser feminina mas ao mesmo tempo ter um texto masculino ousado"</p> <p>"não sei, por isso que eu acho que é libertador ter essa postura... ter esse repertório e fazer essas coisas.. eu meio que me liberto desse.."</p> <p>"o cara vai ser seu provedor, vai ser seu amante, vai ser seu marido, namorado, tudo.. meu, é muito pra esperar de uma pessoa..."</p> <p>Fala que o cara que a canta na rua não tem o direito de fazê-lo, mas foi ensinado assim e acha q a mulher vai gostar.</p>

Tabela 13 - Definições de gênero (frases-chave)

C5	<p>"Ele habita o sexo e tem os hormônios, né? O que a gente chama de gênero, ele é uma derivação dessa noção de habitar as limitações e as sujeições que o corpo dá."</p> <p>"Acredito que os hormônios delimitam, e acredito também em ancestralidade [...] eu acho que nós fomos filtradas, selecionadas geneticamente, geração após geração, quem tinha essas características é que ficava [...] então a nossa assimilação do que é gênero é relacionada a sexo e é relacionada àquilo que cada população reconhece como atributos válidos e que permitiam àquela população se propagar, se manter."</p> <p>"nós fomos filtrados geneticamente"</p> <p>"o homem tem que mostrar resultados, 'tem que'"</p> <p>"feminino, redondo (mandala, enfatizar igualdade e vínculos horizontais) , masculino é o triangular (ângulos, hierarquias, a casa grande - do senhor - no topo).. é o amplo, o feminino é côncavo, o masculino é convexo... o feminino é multi-nuances, o masculino é em contraste [...] o masculino é rede e a mulher é água"</p> <p>"a instrução acho que é algo essencialmente feminino"</p> <p>"o homem não podia assustar a caça, estava no mato; se você não pode assustar a caça você não pode falar muito, então quando eu falo de penetração, é essa mente aguda da mulher, a mulher tem uma mente aguda."</p>
C6	<p>"Quando você falou gênero feminino e masculino me veio o princípio único do taoísmo, o yin e o yang, a força de expansão e a de contenção, o frio e o calor, esse contraste, mas quando eu penso no gênero humano, eu tento não ver tantas diferenças.. mas existem, a gente tem uma história"</p> <p>"eu queria ser menino porque eu gostava dessa liberdade, e achava as meninas às vezes um pouco forçadas, assim, tinha que ser feminina, eu queria ser livre, não ter que ser feminina, eu acho que por isso, desde cedo eu tive um pouco essa relação com o ser masculino."</p> <p>"a gente realmente tem uma questão hormonal que influencia nosso humor, nosso corpo, e isso pra umas mulheres mais que outras, mas isso existe"</p> <p>"eu falei que não tinha muita diferença mas tem sim, tem essas questões básicas, no cotidiano, na sociedade contemporânea hoje, ainda existem diferenças, porque essas questões afetam o meio ambiente, afetam uma empresa [...] a gente vê os salários, os cargos de poder são ocupados por homens, então a diferença social ela existe ainda"</p> <p>"todo mundo pode aceitar as diversas emoções indiferente do sexo."</p> <p>Acha que é totalmente construção cultural.</p>
C7	<p>"o órgão masculino é muito evidenciado, o nosso órgão genital já é pra dentro, um mistério, como a mulher é vista, como misteriosa, como alterada, que muda rápido, e o homem não, símbolo de força, de poder. A força do símbolo do pênis."</p> <p>"a gente está caminhando pra uma coisa [...] não tão definido, e eu acho isso bacana, eu não gosto dessa definição do que é feminino..."</p> <p>"eu acho muito limitado, porque eu tenho aspectos muito masculinos às vezes e muito femininos e os homens são muito femininos às vezes mas a gente não se permite isso"</p> <p>"Independente da sua escolha sexual, você tem o seu jeito de ser" (pode ser uma mulher mais masculina ou um homem mais feminino, e não necessariamente homossexuais)</p> <p>"em geral os homens tem mais tônus, mais força"</p> <p>"os homens não tem consciência de como eles tem liberdade e a gente não."</p> <p>"o homem, ele pode ser inteligente, ele pode ser poderoso, ele pode ser rico, ele pode ter poder, é só isso... não é uma briga, é só igualar"</p>

Tabela 13 - Definições de gênero (frases-chave)

C8	<p>"eu não sou só preocupada e responsável com as coisas da casa, que seria uma coisa feminina.. é, eu sou preocupada também com as finanças, com as pessoas"  "porque a mulher suscita assim uma fragilidade que eu não tenho"  "É ridículo porque tem mulher que dá de mil a zero em homens nessa coisa de cargos importantes aí...Sabe assim, não sei nem se a gente... por causa da sensibilidade, dos hormônios... eu não estou me contradizendo, não, eu to dizendo que tem que ter a mesma chance [...] não é porque é mulher que não sabe administrar."  "Então culturalmente é o ambiente [...] podíamos mostrar a capacidade de administrar várias coisas ao mesmo tempo, trabalho, os filhos, a carreira"  "toda vez que eu falei de força masculina, leia virilidade, me veio a palavra agora, era virilidade masculina que a gente demonstra, e que é a força."  "Então, é cultural..."</p>
C9	<p>"o mais difícil é você separar essa questão cultural : de pelos, de batom, etc"  "eu estou tentando ainda um caminho de perceber o gênero [...] desvincular essas coisas de roupa, de vestuário, de maquiagem, e tentar achar o homem e a mulher nisso, as essências, a essência de um Ying Yang, por exemplo, o que que é claro e escuro, o que é sensibilidade e o que é mais razão... Eu acho que tem a totalidade, todos nós temos um pouco da luz e das sombras."  "eu acredito que uma mulher geralmente tem um pouco mais de capacidade de ir realmente fundo num assunto, e de permitir que um homem ou uma mulher falem, talvez com a mesma importância"  "Mas é porque eu superestimo mulher"</p>
C10	<p>"meu primo, desde que começou a falar, que começou a brincar, ele era feminino, ele era uma mulher, e ele gostava de coisas de menina. Com ele a gente viu que tem a questão biológica."  "meu pai era muito de que isso não tinha gênero, que trabalho não tem gênero, que você tem que fazer as coisas na escola, e fazer faculdade, pós-graduação, e se eu quisesse ser astronauta, ir atrás"  "não penso muito nessa coisa de não fazer determinadas coisas, morar fora ou dirigir ou fazer coisas porque sou 'menina'. Faço porque faço"  "masculino: homem, força, pênis; feminino: delicadeza, mãe, doçura."</p>

Em relação a gênero ser cultural ou fisiológico, 30% (C1, C5 e C10) acham que o gênero é fisiológico, 40% (C2, C4, C6 e C8) acreditam que seja cultural e os 30% restantes (C3, C7 e C9) não responderam especificamente. Algumas das categorias encontradas nestas respostas estão presentes na Tabela 16, analisada mais à frente.

Criei, em relação às respostas da primeira entrevista, um item relativo a frases relevantes, muitas das quais já foram usadas nas tabelas acima. Este item teve a função de coletar indicações de fontes de estudo, como filmes, livros, cantoras, etc. Algumas entrevistadas não referiram nenhum tipo de fonte específica, outras citaram livros, outras filmes, outras citaram cantoras das quais gostam e observam gravações. Também houve citação de personagens históricos, como

Joana D'Arc e Madre Teresa. Essas informações acabaram por não ser analisadas por não ter grande relevância dentro dos objetivos da pesquisa.

A segunda entrevista que realizei foi um tanto mais curta que a primeira, e constou só de duas perguntas. A primeira referia-se a como a cantora se sentia logo antes da sua performance, ou seja, logo antes de entrar no palco, e como chegava o papel masculino ou o homem para ela nesse momento. A segunda foi feita para aprofundar o elemento subjetivo das respostas, pois considerei não ter obtido resultados suficientes nesse quesito com a primeira entrevista. Perguntei como a cantora se sentia no palco como homem durante a performance, questão essa que se mostrou clara, direta, e de fácil entendimento. Muitas das respostas a essa última questão não diferiam do que tinha sido levantado durante a primeira entrevista, mas mesmo por causa da repetição, pude observar o que era mais relevante para cada cantora de maneira mais consistente.

Na Tabela 14 estão os resultados relativos à primeira questão da segunda entrevista :

Tabela 14 – Como o homem chega

Cantoras	Como o homem chega
C1	“Vem a energia Yang...aí a energia passa pro corpo e eu entro no palco” “Força e a coisa da firmeza, do Yang mesmo (ação, força, tesão)”
C2	“Muito conectado com as ações... que eu tenho que executar em cena, que o personagem tem que executar” “quais as ações, onde ele está na história, objetivo na cena”
C3	“acho que já vem vindo na hora de colocar a roupa, vou me olhando na roupa e chamando aquele personagem, vou me lembrando do que ele vai fazer” “fundamentalmente é a roupa mesmo, que vai fazendo a gente vestir o personagem mesmo” “vai vindo um momento de introspecção e não é bom conversar com mais ninguém... é uma coisa mediúnica mesmo, você vai chamando aquela entidade... por meio do teu corpo, aquela pessoa vai se expressar, é uma coisa até mediúnica mesmo, é um instrumento” “quando é um homem a diferença vem na postura do corpo, tem que vir uma coisa mais...na pélvis mesmo”
C4	“Eu acho que na respiração a na postura corporal” “Tem a postura do homem... de como sentir o corpo, dos músculos, das pernas, acho que pra mim é isso” “Sempre lembro da sensação de... respirar, fechar o olho, sentir o corpo, os músculos, né? [...] pensar na posição do corpo”

Tabela 14 – Como o homem chega

C5	<p>“Eu acho que ele me dá coragem, ele aparece como coragem”</p> <p>“No papel feminino há mais dúvida que no masculino”</p> <p>“Deixa eu fazer direito porque isso é muito fácil de ficar ridículo... aí a minha responsabilidade com o masculino é bem maior”</p> <p>“Eu vou sempre querer pensar na coluna desse homem.... como vou usar a coluna, os ombros, os pés, e tentar fazer uma adequação disso à voz”</p> <p>“do ponto de vista psicológico, acho que é o elemento coragem, o elemento atrevimento”</p>
C6	<p>“por ser mulher, tem primeiro um esforço em tentar sentir esse homem no corpo, me lembrar fisicamente esse personagem que naturalmente está tão distante de mim...”</p> <p>“acho que até foca mais e sai um pouco do pânico de entrar em cena”</p> <p>“acho que é uma coisa de conectar com a emoção da cena que você entra pra fazer”</p> <p>“tenho uma desconfiança que homem talvez tenha uma energia mais.... yang... de uma presença.... mais forte, talvez”</p>
C7	<p>“no Ballo eu fiquei muito agitado... agitado, olha só.... no camarim. Estava agitada, arteira, brincando meio taradinho”</p> <p>“ele chegou muito agitado, muito brincalhão, muito divertido, e já chegou no camarim, na preparação, na maquiagem”</p> <p>“Cefalo também chegou na caracterização, mas como ele era um príncipe, eu já me sentia galanteador... aquele homem educado... um pouco querendo flertar, querendo ser viril”</p>
C8	<p>“não gosto que fiquem conversando muito comigo, porque já estou começando a me sentir a outra pessoa”</p> <p>“no caminho do camarim, na verdade, até o palco, eu já começo a andar diferente”</p> <p>“a gente não tem que ter escrúpulos, não está me ferindo ser mais masculino”</p> <p>“30 segundos antes, quando eu estou começando a ouvir a música que eu vou entrar, que eu.... respiro diferente”</p> <p>“eu posso até brincar já dentro do personagem assim, pega nos peito das mulié, [...] Coçar o saco pra ver... isso quando fazia cherubino...”</p> <p>“eu tenho essa força diferente, de não ser mulherzinha, de ser mais viado, né? Então no homem existe em primeiro lugar.... nessa hora, eu deixo vir meu... sei lá, talvez seja uma coisa de inconsciente individual [...] ver como é que eles andavam, como que eles se portavam, mas é inconsciente, não é que eu force a barra”</p>
C9	<p>“eu tento focar mais no apoio, eu penso nisso mais tecnicamente”</p> <p>“eu acho que a gente passa um tempo fazendo o personagem, que quando eu entro eu fico mais pensando em técnica mesmo e cena”</p>
C10	<p>“meio que a transformação já vinha quando eu colocava o figurino”</p> <p>“eu já era um outro ser [...] talvez a única coisa que eu pensasse fosse de mudar a caminhada, de ter essa coisa de que eu tinha que caminhar mais dura.”</p>

Há 4 vertentes significativas nas respostas das entrevistadas: C1, C2 e C3 (30%) falam em ação, no que se tem que fazer; C3, C7 e C10 (também 30%) mencionam vestir o figurino, se maquiar e se preparar; C3, C4, C5 e C6 (40%) falam da relação do corpo do homem, e como é senti-lo e caminhar de modo masculino;



C3, C7, C8 e C10 (40%) falam que incorporam o homem a partir do momento em que vestem o figurino, ou que estão no camarim. Em termos subjetivos, C5 fala de coragem e atrevimento e C6 de conexão com a emoção da cena. C9 é a única que menciona só pensar em termos técnicos.

A última resposta da entrevista, como relatado acima, foi a respeito de como as entrevistadas se sentiam atuando o papel masculino, no exato momento da performance. A Tabela 15 mostra os resultados.

Tabela 15 - Sensações como homem no palco

Cantoras	Sensações como homem no palco
C1	Energia mais ativa, andadas mais retas, mais atitudes. Sente-se com mais ação e controle. Fazer as coisas, decidir.
C2	É um pouco libertador, de certa forma não tem limite, pode agir como quiser. Sensação de liberdade, de poder fazer o que quiser. Concentração nos gestos para que não fiquem femininos. Estado de alerta e ao mesmo tempo de liberdade
C3	Sente que tem facilidade, por ser meio moleca desde criança. Chama algo que já está dentro dela. Sente-se bem e sente que faz bem, e uma coisa leva à outra.
C4	Como sempre fez papéis menores, acredita sentir-se mais tranquila, tinha mais liberdade para brincar de ser menino, e poder usar o corpo, a respiração, tudo para aquele momento. Em termos de roupa é geralmente mais confortável e é gostoso brincar de ser menino.
C5	Fala da fragilidade do homem, do medo de não potencia, sente-se bem, tem uma sensação de encaixe no personagem masculino em comparação ao feminino, que diz ficar pequenininho.
C6	Sente energia nas pernas e entre as pernas. Emocionalmente, depende do personagem.
C7	Sente-se bem livre e realmente um homem. Não sente limites e não se sente forçada, é natural. Sente-se à vontade como se fosse natural, e gosta muito.
C8	Fica completamente imbuída, sente-se à vontade e acha que o homem tem menos responsabilidades comportamentais, menos cobranças. Sente-se mais à vontade no papel masculino. Nos papéis masculinos há uma intensificação da liberdade masculina, tanto de atuação quanto de comportamento. Há partes estudadas, como mão, gesto, mas sente que é natural, não forçado, e sente uma coisa forte de “mão, de perna, de parada”.
C9	Não sabe se sente alguma coisa diferente. Talvez um poder, sendo esse poder mais físico, de menos fragilidade. Acha, no entanto, que papéis para mezzosoprano, tanto femininos quanto masculinos, são mais fortes. No Nero sentiu mais a fisicalidade e sexualidade.
C10	Sente-se estranha, pois tem que se lembrar o tempo todo que está fazendo um homem. Não é confortável, tem que fazer algo que não é ela e que não sabe fazer.

As respostas a essa pergunta tem relação direta com as respostas da Tabela 10, pois enquanto lá perguntei como era fazer o papel masculino subjetivamente, ou a parte psicológica, nesta averigui como as cantoras se sentiam como homem no palco. Procurei assim complementar a pergunta feita durante a primeira entrevista, ao buscar acessar um componente subjetivo das entrevistadas. Por estarem relacionados, traçarei um paralelo entre os resultados das referidas tabelas. C1, que na primeira tabela só havia falado da sensação de se apaixonar que usava ao interpretar Cherubino, dessa vez relata um maior controle e capacidade de fazer e decidir; C2, que da primeira vez não respondeu especificamente, relata na segunda entrevista a sensação de liberdade; C3, na primeira tabela, fala que por acreditar ser o papel interpretado mais romântico e sonhador, traz a sua própria feminilidade para criar essas características, e pensa também em trazer a voz para as emoções. Nesta última tabela a cantora volta a isso, falando que “chama algo que já está dentro dela”. C4, que não respondeu especificamente na primeira vez, relata na Tabela 15 uma liberdade maior em ser um menino. C5, que também não respondeu especificamente a Tabela 10, fala de uma fragilidade masculina e um medo de não potência que aparecem ao interpretar um homem. C6, que na Tabela 10 cita uma interdependência entre o intelectual e o físico, na Tabela 15 relata que o modo como se sente depende do personagem que interpreta. C7 relata que sentia-se com mais poder e mais livre, sendo que na Tabela 15 reafirma a sensação de liberdade na interpretação de papéis masculinos. C8 na Tabela 10 relaciona o papel masculino a ter mais força e respeito. Já na Tabela 15 fala de sentir-se mais à vontade pois há uma “intensificação da liberdade masculina”. C9 na Tabela 10 fala que o homem é sempre forçado a ser forte e aparecer. Já na Tabela 15 relata o possível sentimento de poder físico mais exacerbado. C10 não respondeu especificamente o item relacionado à Tabela 10, e na Tabela 15 relatou sentir-se estranha e não confortável.

## 5.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS

Na investigação dos resultados, não foi considerado relevante qual papel as cantoras interpretaram, e sim o componente subjetivo de como era estar no palco como homem. A cantora C1 foi a única que atuou também em teatro fazendo papéis masculinos.

Ao observar todas as respostas que foram concedidas durante as entrevistas, tem-se um relevante corpo de dados, como por exemplo como as cantoras se preparam para interpretar um papel *en travesti*, ou qual a ideia que elas tem sobre a plateia, ou sobre ser plateia. Essas perguntas foram feitas com o objetivo de coletar o maior número de elementos possível em relação aos papéis masculinos e sua interpretação, já que esse é o tópico principal do presente estudo. No entanto, sua análise não será o foco, pois a hipótese primordial é ligada somente a um determinado número de respostas.

Faço algumas observações a respeito das perguntas realizadas (aquelas que não são meramente informativas, como a primeira) relacionando-as à minha hipótese. No que se refere à segunda pergunta (Tabela 4), em relação a qual personagem foi mais importante e por qual motivo, ressalto o fato de que mais da metade das cantoras fala em nuances psicológicas, empatia com o personagem ou mesmo densidade dramática e emocional. Este dado chama a atenção pois ao relacioná-lo com outras respostas, não observei muitos elementos que corroborassem uma construção profunda de personagens em termos subjetivos. A terceira pergunta é sobre preparação para o papel, que foi dividida em preparação física e preparação geral (Tabela 5). Todas as entrevistadas trouxeram algum dado sobre a sua preparação física, ligadas a postura e gestual. Em relação à preparação geral, só 4 cantoras citaram um entendimento e estudo do personagem. Outras citaram observação e cópia do modo de atuar e comportar-se de homens e adolescentes.

Sobre isso, Stanislavsky relata, ao falar de um aluno: “[...] você deixa-se levar puramente por uma imitação externa. Mas cópias não são trabalhos construídos. Essa é uma má orientação para seguir.” (STANISLAVSKY, 1950, tradução nossa)<sup>60</sup>. Além disso, Stanislavsky também relata os três tipos de ator: o primeiro tipo é o que copia determinados clichês que possivelmente descrevem determinado tipo amplo de personagem. Esses personagens em geral existem de verdade, mas não abrigam a essência do papel e não são particulares. O segundo tipo de ator seria o que possui maior poder de observação e que consegue escolher subdivisões dentro de uma categoria geral, ou seja, em vez de encarnar um político com maneirismos amplos, este tipo de ator percebe a diferença entre um senador, um deputado, um

---

<sup>60</sup> “[...] you indulge in purely external imitation. But copies are not created works. That is a bad line to follow.”

político de direita ou de esquerda, etc. O terceiro e último tipo é o ator que tem um senso de observação ainda mais elevado e detalhado, e cria um personagem com detalhes muito mais específicos, com um nome e uma história. Vejo pelo resultado das entrevistas realizadas que poucas cantoras parecem encarnar o terceiro tipo de atriz ao qual Stanislavski remete. Muitas parecem ficar na cópia de estereótipos masculinos gerais, e outras parecem conseguir construir um personagem um pouco mais particular.

Creio que há diversas razões para que isso aconteça, especialmente no Brasil, mas também em muitos outros lugares onde trabalhei, como Europa e América Latina, onde também pude perceber muitos intérpretes sem saber como interpretar seus papéis. O primeiro fator é a falta de atenção dada à parte teatral, essencial na consolidação de um cantor de ópera, durante a formação, seja esta técnica ou universitária. Segundo, em ópera tem-se um tempo diferente, tanto de ritmo de cena quanto de ensaios. O ritmo em ópera é basicamente definido pela música, enquanto que no teatro, os atores criam a velocidade e altura de suas falas e pausas. Enquanto na ópera ensaia-se em geral por 3 a 5 semanas antes da estreia, no teatro esse processo pode levar diversos meses, o que possibilita um aprofundamento do trabalho de personagem que é muitas vezes impossibilitado na ópera pela curta duração de ensaios.

A quarta pergunta relatada refere-se a diferenças entre interpretar um papel masculino e um papel feminino. Os dados relevantes destas respostas (Tabela 6) aparecem em uma outra Tabela (16) onde discuto as categorias, mais abaixo.

Julgo ser de grande importância a caracterização do personagem masculino para que ele possa ser mais facilmente entendido tanto física quanto subjetivamente. Este foi o quinto item, que não foi exposto em tabela e que se referia a maquiagem e figurino, ou seja, caracterização. Stanislavski já dizia que “[...] todos os atores que são artistas, criadores de imagens, devem usar as caracterizações, que possibilitam que fiquem ‘incarnados’ em seus papéis” (STANISLAVSKI, 1950, p.30-31, tradução nossa)<sup>61</sup>. Acredito ser este dado, levantado como importante por diversas cantoras, junto com um trabalho interno em relação ao personagem masculino, de grande valia para que o homem interpretado fique natural, não caricato e possa, assim construído, emocionar o público.

---

<sup>61</sup> “[...] all actors who are artists, the creators of images, should make use of characterizations which enable them to become ‘incarnate’ in their parts.”

Em relação à facilidade/dificuldade de interpretar os papéis *en travesti* (Tabela 7), julgo relevante o fato da maioria das cantoras achar a construção de um personagem deste tipo um bom desafio ou uma coisa prazerosa, e não sentir dificuldades específicas a não ser a construção gestual própria do homem. Só duas cantoras relataram uma dificuldade mais generalizada na interpretação do homem. Ao analisar as respostas a este item, não ficaram claras as razões pelas quais o papel masculino seria um desafio, ou prazeroso. Logo, não é possível usar esses dados para a hipótese, apesar de ser significativo o fato das entrevistadas não sentirem nenhuma dificuldade muito expressiva, a não ser a construção física do homem.

Na Tabela 8 vemos as respostas à pergunta sobre o porquê dos compositores terem escrito papéis masculinos para mulheres. Esse questionamento foi feito com o objetivo de perceber se as cantoras que interpretam esses papéis tem conhecimento específico histórico a respeito da origem desse tipo de personagem. Apesar de muitas das respostas se aproximarem de uma contribuição historicamente correta, 50% das entrevistadas relatou nunca ter lido ou pensado a respeito. Julgo que essa lacuna deve-se tanto à falta de preparo durante a formação, assim como uma escassez de empenho por parte das cantoras para entender o que fazem no palco, o que pode vir tanto de uma falta de tempo hábil para isso, como de uma escassez de curiosidade a respeito desses aspectos. Muitas delas, no entanto, relataram gostar muito das perguntas feitas pela entrevistadora, e achá-las interessantes.

Em relação a corpo e voz, e se há alguma mudança significativa ao interpretar um papel masculino (Tabela 9), só duas entrevistadas relataram mudar alguma coisa, uma em termos de finalizações um pouco mais bruscas ou duras, e outra que ao interpretar um adolescente colocava algumas quebras de voz para caracterizar a idade e mudança vocal. Como relatei anteriormente, considero que a vocalidade do papel travestido não é necessariamente específica do mesmo, ou seja, a performance vocal da mulher em relação ao papel travestido não muda significativamente em relação à performance vocal de papéis femininos em geral.

O item 10, em relação a como as entrevistadas sentiam-se psicologicamente ou subjetivamente (termos usados com o mesmo intuito durante as entrevistas) no palco, é analisado abaixo junto aos resultados encontrados para a pergunta sobre como as cantoras se sentiam ao interpretar um homem no palco. (Tabelas 10 e 15).

Quanto a cenas com outras mulheres, creio que as respostas são bem claras e individuais (Tabela 11), e podem ter um vínculo com a sexualidade da intérprete, dado que não foi solicitado por ser considerado intrusivo dentro do escopo da pesquisa. É pertinente observar o relato da dificuldade das cantoras que contracenavam com as entrevistadas, pois remete a uma possível complexidade em realizar cenas entre duas mulheres. No entanto, reitero o fato de que essa é uma questão muito pessoal e que pode ter um vínculo com a sexualidade.

Em relação às perguntas feitas no que concerne a plateia (Tabela 12), é relevante notar que 90% das entrevistadas querem que sua atuação seja vista pelo menos como convincente, ou seja, elas criam uma expectativa em relação ao público e querem interpretar de maneira adequada o papel masculino. Esse é mais um dado que valida a ideia de que a formação teatral é falha e de que o tempo para a construção de personagem em ópera é muitas vezes inadequado. As respostas desta tabela também trazem algumas informações significativas em relação à nossa hipótese quanto ao papel *en travesti*, especialmente no que diz respeito a como os espectadores podem ficar confusos em relação ao gênero sendo interpretado no palco. Como citado anteriormente, essa confusão é um dos fatores que pode criar um espaço para a subversão, para um diferente entendimento do conceito de gênero. Drorbaugh (in FERRIS, 1993) relata que a perturbação que pode existir ao observar uma inversão (travestismo) no palco pode ser amenizada quando o foco da leitura torna-se quão bem as ditas “cópias” estão interpretando o original, ou seja, quão competentes são os intérpretes como “ilusionistas de gênero”. (DRORBAUGH, in FERRIS, 1993, p. 142, tradução nossa)<sup>62</sup>. Considero que a competência da intérprete pode sim amenizar a confusão, mas ao mesmo tempo abre a possibilidade de observar com que facilidade a inversão pode ser realizada, e com que facilidade retemos como real o gênero interpretado no palco, mostrando assim, uma vez mais, a fragilidade do construto gênero em relação aos binários opostos masculino-feminino. Acabei de interpretar meu nono papel masculino, Octavian em *Der Rosenkavalier* de Strauss. Tenho recebido diversos relatos de pessoas cujos amigos, conhecidos ou familiares, não acostumados a assistir a óperas, só se davam conta de que eu era uma mulher pelo programa do espetáculo. Outros

---

<sup>62</sup> “The possible disruption of sex and gender norms by inversion is often relieved when the reading focuses on how well the copy matches the so-called original, in other words, how skilled the performers are as gender illusionists.”

perguntavam porque aquele homem cantava com a voz tão “fina”. O fato do público muitas vezes não perceber se aquele cantor no palco pertence ou não ao gênero que interpreta, reforça a já citada instabilidade do entendimento de gênero, podendo levar a uma ampliação de concepção do mesmo.

A Tabela 13 se relaciona exatamente com o entendimento de gênero ou o que é masculino e feminino para as entrevistadas. Em relação a esta tabela, há dados muito interessantes e heterogêneos. Há cantoras que consideram o gênero biológico, outras cultural e social. Algumas parecerem ter certa dificuldade em pensar o construto e defini-lo. Quando percebi que isso estava acontecendo, usei uma pergunta considerada mais fácil: o que consideravam ser o masculino e o feminino. Usei as respostas a essa pergunta aliadas à análise de conteúdo das entrevistas para a definição das categorias ligadas ao masculino, tanto no geral quanto relacionadas aos papéis *en travesti*. As categorias criadas estão citadas no corpo da metodologia e na Tabela 16.

A Tabela 14 relaciona-se com a questão de, logo antes do momento da performance, como o homem chegava, ou era encarnado pelas entrevistadas. Foi relevante o fato que 30% das entrevistadas falou da caracterização, o que é um ponto muito importante do trabalho interpretativo. Ainda mais relevante foi observar que 40% disse que o homem chegava ainda no camarim, e que no caminho para o palco ia se materializando cada vez mais. Esse fato é um importante passo na interpretação do personagem, como nos relata Stanislavski (1975, p.51, tradução nossa)<sup>63</sup>: “Você deve sempre ir para o palco já tendo começado a representar o seu personagem nas coxias, antes de chegar ao público”. Só 04 cantoras entre 10 citaram esse fato, ou seja, uma porcentagem abaixo da metade. A partir desses dados também volto à hipótese de pouco tempo de preparação aliada a uma fraca formação no quesito teatro/interpretação.

Investiguei o resultado das entrevistas em relação à hipótese principal do trabalho, de sentir-se mais livre ou com mais poder no palco, ou seja, a capacidade de absorver e internalizar estereótipos presentes em nossa sociedade e senti-los durante a performance. Essa hipótese acabou por não ser comprovada. Quando perguntadas durante a primeira entrevista em relação a como viam a parte psicológica ou como se sentiam subjetivamente, 40% das entrevistadas não

---

<sup>63</sup> “You must always come onstage having begun to act your roles in the wings, before you reach the audience”

responderam especificamente. Das que responderam, só uma entrevistada respondeu sentir-se “mais poderoso” e com mais liberdade, e duas citaram a força maior que sentem com esse tipo de personagem.

Os resultados foram em geral muito voltados para a percepção corporal. Em relação a isso, todas as entrevistadas em algum momento discorreram sobre gestual, postura, dificuldades relacionadas a determinadas posturas, ou mesmo facilidade ao fazê-las. Esse fato vai de encontro a Stanislavski (1975), que julgava não haver beleza em gestos ou posturas realizadas somente como um fim em si. Deveria haver sempre, segundo o autor, uma ação por trás, baseada na imaginação. Ele também dizia (STANISLAVSKI, 1975, p.217) que os intérpretes de ópera aprendem muito rápido a fazer uma declaração de amor, a sofrer, a meditar, a morrer, e assim por diante, e repetem essas formas (ou fórmulas) em todas as situações análogas. Relata que em geral fala-se muito mal desse tipo de interpretação, mas que a maioria dos cantores continua usando esse subterfúgio. É surpreendente perceber como essa explicação, relatada nos anos 1920-30, é ainda bastante atual.

Na Tabela 16, que apresento aqui e não nos resultados, por ser um resumo e análise dos dados da pesquisa, relaciono todas as vezes que cada cantora mencionou determinadas características (que foram separadas em categorias) durante as entrevistas. Estas categorias foram extraídas diretamente das transcrições das entrevistas, quando apareciam em mais de uma delas. Algumas categorias, como forte/força/tônus, ou firme/firmeza, tem tanto uma característica física quanto subjetiva. Já categorias como poder/poderoso e livre/liberdade foram analisadas como características mais subjetivas.

Tabela 16 – Categorias e citações

	C1
Livre/liberdade	--
Poder/poderoso	3*
Seguro/segurança	4/1*
Forte/força/tônus	3/2*
Firme/firmeza	2
Estereótipo	--
Sexual/sexualidade	2
Instinto/impulsividade	--
Iniciativa	--
Assertividade/ objetividade/foco	2
Yang	4/3*





travestidos, sendo esta a única associação citada. 40% relacionou a palavra estereótipos à interpretação. 50% das entrevistas associaram os papéis masculinos à categoria sexual/sexualidade, sendo que uma delas também a relacionou a gênero masculino e outra a papéis femininos operísticos. Sobre a categoria instinto/impulsividade, 40% das cantoras citaram-na associada aos papéis *en travesti*. Destas, uma também relacionou-a a gênero masculino. Só duas cantoras falaram a respeito da categoria iniciativa, uma em relação aos papéis masculinos e outra em relação a gênero masculino. Em relação à categoria assertividade/objetividade/foco, 30% das cantoras usaram-na em relação aos papéis travestidos, e somente em relação a estes. Foi necessário incluir a categoria Yang<sup>64</sup> pelo número de vezes que foi citada: 5 vezes no geral (30% relacionado a papéis masculinos e 30% relacionado a gênero masculino – uma das entrevistadas associou aos dois itens).

Apesar de minha hipótese inicial não ter sido confirmada, pois não houve uma percentagem suficiente de cantoras que se sentissem livres e/ou poderosas ao interpretar papéis masculinos, posso considerar ter existido uma confirmação parcial, pois outras considerações puderam ser demonstradas, como o fato de que 90% das entrevistadas falou em maior força ou tônus associado ao papel masculino, e 60% associou, se não ao papel travestido, ao gênero masculino, uma maior liberdade.

Como linha geral, acredito que a maior parte das entrevistadas não chegou a um nível de entendimento emocional profundo dos personagens, relatando quase sempre algo relacionado à corporeidade e não à subjetividade. Para analisar esta importante faceta da interpretação, baseio-me em algumas citações de Stanislavski (1975), especialmente onde ele fala que as ações físicas só colocam o ator no caminho certo, e como se viaja através deste caminho toca ao intérprete. Ao mesmo tempo explica que os intérpretes não podem esquecer em nenhum momento que

---

<sup>64</sup> *Yin Yang* é um princípio da filosofia chinesa, onde yin e yang são duas energias opostas. Yin é o princípio passivo, feminino, noturno, escuro e frio, enquanto Yang é o princípio ativo, masculino, diurno, luminoso e quente. O *yin yang* faz parte de algumas correntes de pensamento como o confucionismo, ou religiões como o Taoísmo e Budismo, remetendo para uma perspectiva de contínua mudança e equilíbrio. Fonte: <https://www.significados.com.br/yang/>, consultado em 04/08/2018

estão no palco, e que um dos fatores mais importantes para o cantor-ator em ópera é o subtexto que guia as suas ações, pois este permite sentir o que o texto fala através das palavras. Diz que para causar uma boa impressão no público, a primeira coisa a se fazer é entender profundamente as palavras cantadas. Se não há uma vida a partir da qual o ator vem (vida anterior do personagem), se não há nada por trás do papel que ele está interpretando, se ele não imaginou nada, então não haveria nada para ele fazer quando está no palco. O que pode ser visto a partir das respostas é que poucas entrevistadas conseguem atingir esse nível de construção profunda dos personagens *en travesti*. Além da questão da formação das cantoras em geral, creio que também a dificuldade e o tempo para encarnar o gestual masculino possam prejudicar a dedicação maior aos aspectos subjetivos destes personagens.

Stanislavski acredita que a linha de sentimentos interna pode até vir de ações físicas externas, mas que se estas não estão genuinamente baseadas na imaginação e entendimento do personagem, não adquirem nenhum efeito ou verdade. Antes de começar qualquer frase é necessário estar preparado com um processo geral de visão interna do personagem. Olhar com “os olhos da mente” para o que se canta seria para o autor uma posição óbvia, “apesar de que ainda poucos cantores tirem proveito desse meio poderoso de aumentar a expressividade vocal” (STANISLAVSKI, 1975, p.211, tradução nossa)<sup>65</sup>

Não pretendo aqui discutir um modelo ou método de interpretação para os personagens masculinos<sup>66</sup> e sim observar como essa atuação foi realizada pelas entrevistadas. Como dito acima, de modo geral houve uma importância dada aos aspectos físicos e gestuais da construção dos papéis *en travesti*, em detrimento de um entendimento subjetivo mais significativo. Esta compreensão mais interna dos personagens seria mais construtiva e completa por ir em direção às indicações de Stanislavski.

---

<sup>65</sup> “[...] even though so few singers as yet avail themselves of this powerful means of enhancing their vocal expressiveness”

<sup>66</sup> Bello-Guse (2011) é uma ótima referência para o desenvolvimento do trabalho de atuação do cantor em ópera.

## 6. CONCLUSÃO

*The exercise of freedom is something that does not come from you or from me, but from what is between us, from the bond we make at the moment in which we exercise freedom together, a bond without which there's no freedom at all. Butler, 2015*

O que vemos no palco? Uma mulher interpretando um homem, somente um homem, uma mulher que tenta fugir de estereótipos, uma mulher encarnando estereótipos? Mas o que é ser homem, o que é ser mulher? É possível dizer que isso exista? E se existe, deveria realmente limitar-se a essas duas categorias? Se há mais categorias, o que pode ser feito para que elas sejam social e politicamente reconhecidas?

Não introduzo a conclusão deste trabalho a partir de perguntas de modo leviano, e sim porque este estudo não pretende dar respostas específicas e definitivas às perguntas e hipótese levantadas. Os questionamentos expostos, no entanto, nortearam o meu trabalho a respeito dos papéis travestidos na ópera. O que posso e devo fazer aqui é associar os resultados obtidos nas entrevistas com o arcabouço teórico levantado e discutido.

A minha hipótese de que a intérprete de papéis masculinos pudesse sentir-se mais livre e com mais poder no palco não foi confirmada, mas como foi visto dentro da análise dos resultados, houve outros resultados que mostram como o papel masculino é visto de forma diferenciada pelas entrevistadas. No entanto, ao perceber a falta de preparação das cantoras no que se refere ao entendimento profundo do personagem, espero, citando Bello-Guse (2011, p. 224), “[...] que os assuntos relacionados à atuação cênica do cantor possam ser abordados mais profundamente nas instituições de ensino”. Julgo que quanto maior for este entendimento, maior é a probabilidade de:

- 1) a intérprete passar a perceber melhor como se sente no palco dentro daquele personagem, tendo maior consciência do seu papel artístico e social no momento da performance;
- 2) o público, ao ver uma performance mais engajada, poder vir a se envolver mais profundamente com o que está por trás desta performance.

Ao constatar através da análise das entrevistas que as cantoras pareciam algumas vezes não conseguir ultrapassar o entendimento mecânico gestual do

homem no palco, comecei a pensar qual seria o entendimento do público nestes casos. Utilizando algumas das ideias de Drorbaugh (in FERRIS, 1993), como por exemplo, a confusão e perplexidade que a inversão causa ou pode causar no público, especulo que quanto mais profunda e internalizada a interpretação do personagem *en travesti*, mais o espectador pode entrar em um espaço psíquico onde possa questionar o que é ser homem, o que é ser mulher e o que está entre essas duas coisas. Em outras palavras, considero que quanto mais profundo o entendimento e interpretação do personagem masculino por parte da cantora, maior a possibilidade do espectador engajar-se racional e emocionalmente com o que está sendo feito no palco, e responder a isso com questionamentos, comentários e opiniões.

Ao agregar os papéis *en travesti* com a prática subversiva de Butler, não só as intérpretes podem e devem ser capazes de entender melhor a sua condição subversiva e de agente de ressignificação (e conseqüente desnaturalização do binarismo de gênero), como também os diretores de cena podem e devem usar os conceitos aqui propostos para indicar novas perspectivas de leitura do repertório operístico. Não só a voz operística pode atingir o público e fazê-lo sentir, pensar e transmutar. Essa voz sempre está presente. A direção de cena também pode encorajar um pensamento crítico do público ao ressaltar o conteúdo e o mundo retratados no palco, fazendo assim com que o espectador se veja assistindo e possa refletir a respeito. Considero esse fato um aprofundamento do *seeing-with-reading* sugerido por Drorbaugh (in FERRIS, 1993), onde o espectador vê, observa-se vendo e pensa a respeito da experiência. Hunter (in SMART, 2000, p.59-60) dá exemplos de como isso pode ser e já foi feito, especialmente em óperas de Mozart. Pensar e escrever sobre como realizar essa ressignificação palco-público pode ser uma das continuações ou ramificações deste trabalho.

Clément (2000), em uma de suas frases com a qual concordo, diz que os diretores de cena tem que lidar com os papéis sociais e estereótipos impostos pelas próprias vozes dos cantores. Creio que não só isso, mas ao lidar com vozes e estereótipos, eles tem a chance de modificar o entendimento do público em relação aos mesmos. Nesse sentido, o uso dos papéis *en travesti* traz uma ampla gama de possibilidades de subversão e ressignificação. Com isso os intérpretes e o público podem ampliar suas perspectivas de entendimento tanto da ópera em si como dos personagens e, por conseguinte, das definições de gênero. Abre-se, deste modo,

espaço para que a discussão que associa teorias de gênero à musicologia e performance possa ser ampliada tanto dentro do âmbito acadêmico musical quanto fora, chegando assim também ao público.

Desde que estudos com este tipo de abordagem, associando a música a gênero, começaram a surgir, multiplicou-se o arcabouço teórico necessário para acompanhar a sua evolução. Muitos livros sobre o assunto citam filósofos como Adorno, Foucault, Butler, Hyussen, Kristeva, o que significa que sem algumas leituras prévias destes autores torna-se cada vez mais complexo o entendimento da área. A bibliografia que alia estudos de gênero à estudos musicais cresce a cada dia, o que contribui significativamente para uma ampliação, revisão e transformação da área, mas também torna difícil manter-se atualizado em relação a tudo que tem sido pesquisado e escrito. Com esse trabalho pude associar diversas vertentes do pensamento atual sobre gênero e música, fazendo com que os leitores possam aprofundar-se nesse amplo campo de estudo.

Espero contribuir para aumentar a percepção de ao menos uma parcela da sociedade em relação a como a desconstrução do corpo da mulher ao interpretar um personagem masculino *en travesti* pode contestar o poder da heterossexualidade normativa. Sugiro assim elementos que podem vir a ampliar discernimento e levar a ações que criem maior aceitação e inclusão de gêneros não-binários. Essa percepção vem não só do público em si, mas de um trabalho maior de formação e estudo (especialmente teatral) por parte das intérpretes que atuam os papéis *en travesti*.

O universo no qual a maior parte das óperas foi composta é inegavelmente diferente do nosso. Isso acontece tanto no âmbito do que era a predileção pelas vozes agudas, como nos diz André (2001) com o *period ear*, quanto no que diz respeito a sexo, gênero, e as relações socioculturais ligadas a eles. É exatamente por isso que não devemos nos privar de novos modos de ver, analisar e performar ópera. Com esse trabalho eu não busco por nenhuma conclusão ou fechamento teóricos específicos, e sim maneiras novas de olhar um campo de estudo vasto e complexo. Bourdieu lembra que para que haja uma pesquisa inovadora são necessárias *lacunas estruturais* dentro do sistema, que parecem esperar e exigir o preenchimento. Esse seria um “[...]caminho possível de pesquisa”, e a mesma necessitaria também da possibilidade de ser recebida por um número mínimo de pessoas, que a aceitassem como plausível (BOURDIEU, 2000, p.266). Pretendo que

a pesquisa desenvolvida aqui esteja em concordância com as ideias do autor, e que possa preencher, ou começar a preencher, alguma *lacuna estrutural*.

Considero como contribuição teórica pertinente deste texto, a associação dos papéis *en travesti* com a prática parodística subversiva de Butler, e busco com isso trazer esse novo olhar, não só a partir do intérprete, mas também a partir dos diretores de cena, dos estudiosos da área e do público.

Butler (2017) relata como a política relativa à identidade não consegue apresentar uma concepção mais ampla do que significa, em termos políticos, viver juntos, unidos, superando nossas diferenças em uma proximidade que muitas vezes nos é imposta. Trata-se de suavizar a capacidade opressiva das normas e leis sobre certas formas de gênero – que ainda são marginalizadas - para que possam ter uma vida mais livre e mais possível. Gênero ideal não deve ser, como diz a autora, um embuste, e sim uma forma desejável de vida. Desejo com esse trabalho contribuir de algum modo para que as pessoas deem-se conta de que diferenças são bem-vindas e podem estar presentes no nosso cotidiano.

## Referências Bibliográficas

ABBATE, Carolyn. **Unsung Voices**: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century. Princeton University Press, 1991.

ANDRÉ, Naomi. **Voicing Gender**: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian opera. Indiana University Press, 2006.

APPOLONIA, Giorgio. **Le voci di Rossini**. Torino, Edizioni Eda, 1992.

AUGUSTIN, Kristina. **Os Castrati**: visão holística da prática da castração na música. Em *Música e Linguagem – Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo*. V. 01, No 01, 2012.

BALZAC, Honoré de. **Sarrasine**. Paris, Le Livre de Poche, ed. Éric Bordas, 2001.

BELLO GUSE, Cristine. **O cantor-ator**: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na Ópera. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Editora Bertrand Brasil, 2002.

BLACKMER, Corinne E. & SMITH, Patricia Juliana. **En travesti**: Women, Gender Subversion, Opera. Nova York, Columbia University Press, 1995.

BRETT, Philip, WOOD, Elizabeth & THOMAS, Gary C. **Queering the pitch**: the new gay and lesbian musicology. Londres, Routledge, 1994.

BROSSES, Charles de. **Lettres Historiques et Critiques sur L'Italie**, vol. 3. A Paris Chez Ponthieu, 1798.

BROWN, Jennifer Williams. **The “Suitcase” Aria**. In GLIXON, Beth L. *Studies in Seventeenth-Century Opera*. Nova York, Routledge, 2010, pp 262-280.

BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política**: hacia una teoría performativa de la asamblea. Barcelona, Paidós, 2017.

\_\_\_\_\_. **Notes toward a performative theory of assembly**. Cambridge, Harvard University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **Undoing gender**. Nova York, Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Editora Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of “sex”. Nova York, Routledge, 1993.



CARTER, Tim. What is Opera. In: GREENWALD, Helen (Org.). **The Oxford Handbook of Opera**. Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 15-32.

CIXOUS, Hélène. Le Rire de la Méduse. Paris, **L'Arc**, pp 39-54, 1975.

CLAYTON, Ellen Creathorne. **Queens of song**: celebrated female vocalists who have performed on the lyric stage from the earliest days of opera to the present time. Harper and Brothers, 1865.

CLÉMENT, Catherine. **L'Opera ou la défaite des femmes**. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1979.

CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. **Perspectives of New Music**. Vol. 32, No. 1, Inverno/1994, pp. 8-27.

DOWNES, Stephen. **Music and Decadence in European Modernism**: The Case of Central and Eastern Europe. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

FAUSTO-STERLING, Anne. The Five Sexes: why Male and Female are not Enough. **The Sciences**, March/April 1993, p. 20-24. Consultado em 07/03/2018 em [http://www.fd.unl.pt/docentes\\_docs/ma/tpb\\_MA\\_5921.htm](http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/tpb_MA_5921.htm).

\_\_\_\_\_. Site oficial visitado em 07/03/2018. Disponível em <http://www.annefaustosterling.com/fields-of-inquiry/gender/>

FERRIS, Leslie. **Crossing the Stage**: Controversies on Cross-Dressing. Nova York, Routledge, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2014.

GREEN, Lucy. **Music Education as Critical Theory and Practice**: Selected Essays. Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology. Nova York, Routledge, 2014.

HEARTZ, Daniel. Hasse at the Crossroads Artaserse (Venice, 1730), Dresden, and Vienna. **Opera Quarterly** (2000) 16 (1): 24-33 doi:10.1093/oq/16.1.24

HELLER, Wendy. **Emblems of Eloquence**: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice. University of California Press, 2003.

HELLER-LOPES, André. **Vozes Brasileiras**: 1844-1852 – Ópera no Rio de Janeiro através de suas Primas Donas. Dissertação apresentada para obtenção de grau de Mestre em Música pela UFRJ, 2001.

HENDERSON, William J. **Some Forerunners of Italian Opera**. Dodo Press, 2007.

HERIOT, Angus. **The castrati in opera**. Londres, Calder and Boyars, 1956.

HISAMA, Ellie M. Reviewed Works: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* by Ruth A. Solie; *Gender and the Musical Canon* by Marcia J. Citron. In **The Journal of Musicology**, Vol. 12, no 02, pp. 219-232. University of California Press, 1994.

KERMAN, Joseph. **Opera as Drama**. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1988.

KOESTENBAUM, Wayne. **The queen's throat**: opera, homosexuality, and the mystery fo desire. Nova York, Poseidon Press, 1993.

LAJARTE, Théodore de. **Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra**: Catalogue historique, chronologique, anecdotique, Vol. 2. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

McCLARY, Susan. **Feminine Endings**: Music, Gender and Sexuality. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez C. **Iamurikuma**: Música e mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, 2005. Tese disponível em pdf no site [www.musa.ufsc.br](http://www.musa.ufsc.br)

MOINDROT, Isabelle. **L'opera seria ou le règne des castrats**. Paris, Fayard, 1993.

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, Materialidade e Relações de Gênero**: Categorias Transbordantes. Dissertação de Mestrado em Música. PPGM/UFMG, 2012.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: Female Impersonators in America. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org). **Estudos de Gênero, Corpo e Música**: abordagens metodológicas. Pesquisa em Música no Brasil, Vol. 3, ANPPOM, 2013.

OSBORNE, Peter. **A Critical Sense**: Interviews with Intellectuals. Nova York, Routledge, 1996.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. Londres e Nova York, Routledge, 1996.

PUTVIS, Philip.(Org). **Masculinity in Opera**. Routledge, Nova York, 2013.

ROMANO, Lucia Regina. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. ECA/USP, 2009.

RUTHERFORD, Susana. **The Female Singer and Opera, 1800-1930**. A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of PHD in Arts, Department of Drama, 1995.

SELFRIEGDE-FIELD, Eleanor. **A New Cronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760**. Stanford, Stanford University Press, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. **The Fantasy of Feminist History**. Durham and London, Duke University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fantasy Echo: History and the Construction of Identity**. **The University of Chicago Press Journals**. *Critical Inquiry*, Vol.27, n.2, Inverno, 2001, pp. 284-304.

\_\_\_\_\_. Gender: a Useful Category of Historical Analysis. In **The American Historical Review**, Vol.91, n.5, pp.1053-1075. Dezembro, 1986.

SILVA, Helena Lopes da. **Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado em Música. PPGM/UFRGS, Porto Alegre, 2000.

SMART, Mary Ann. **Siren Songs: Representations of gender and sexuality in Opera**. Princeton, Princeton University Press, 2000.

SOLIE, Ruth. **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. University of California Press, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. **Building a Character**. Londres, Methuen Publishing, 1950.

STANISLAVSKI, Constantin; RUMYANTSEV, Pavel. **Stanislavski on Opera**. Theatre Art Books, Nova York, 1975.

STROHM, Reinhard. **Essays on Handel and Italian Opera**. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

VERGARA, Jorge. **Elementos para uma Análise Queer na Musicologia Brasileira: Revisão e Fundamentação Bibliográfica**. Artigo publicado no site SCRIBD, disponível em <<https://pt.scribd.com/document/244161840/VERGARA-igualdade-de-generos-com-resumo-2013-pdf>>

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Ateliê Editorial, 2005.

[https://en.oxforddictionaries.com/definition/en\\_travesti](https://en.oxforddictionaries.com/definition/en_travesti)

Site <https://www.passeidireto.com/>, acessado em outubro/2016.

Site [https://en.wikipedia.org/wiki/Lists\\_of\\_operas](https://en.wikipedia.org/wiki/Lists_of_operas), acessado em janeiro/2018.

Site [https://en.wikipedia.org/wiki/Breeches\\_role](https://en.wikipedia.org/wiki/Breeches_role) acessado em agosto/2017

Site <http://www.italianopera.org/> acessado durante o mês de janeiro/2018

## Bibliografia

- BEASLEY, Chris. **Gender & Sexuality**: Critical Theories, Critical Thinkers. Londres, Sage Publications, 2005.
- EKINS, Richard. **Male Femaling**: a Grounded Theory Approach to Cross-Dressing and Sex-changing. Routledge, Nova York, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité 1**: La volonté de savoir. Gallimard, Editions Gallimard, 1976.
- GLIXON, Beth L. **Studies in Seventeenth-Century Opera**. Londres, Routledge, 2010.
- HADLOCK, Heather. On the Cusp Between Past and Future : the Mezzo-soprano Romeo of Bellini's I Capuleti. In: **Opera Quarterly** Vol.17, No. 3 (2001), p. 399.
- HAAS, Roland; BRANDES, Vera (Org.). **Music That Works**: Contributions of Biology, Neurophysiology, Psychology, Sociology, Medicine and Musicology. SpringerWienNewyork, Viena, 2009.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da Performance Musical – identidade, alteridade e transformação. **Horizontes antropológicos**, vol.11 no.24 Porto Alegre July/Dec. 2005
- IRIGARAY, Luce. **An Ethics of Sexual Difference**. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1993.
- JOHNSON, Victoria, FULCHER, Jane e ERTMAN, Thomas. **Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- JONES, Vivien. **Women in the eighteenth Century**:Constructions of femininity. Londres, Routledge, 1990.
- KELLY, Joan. **Women, History, and Theory**: The Essays of Joan Kelly. The University of Chicago Press, Chigago, 1984.
- KOSKOFF, Ellen. **A feminist ethnomusicology**: writings on music and gender. University of Illinois Press, Chicago, 2014.
- KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Éditions de Seuil, Seuil, 1980.
- KÜHL, Paulo Mugayar. A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Ragueneet e a Irredutibilidade de Duas Tradições. **Revista Música**, USP, [S.I.], v. 14, n. 1, p. 147-195, may 2014. ISSN 2238-7625.

MACKINNON, Catharine A. **Sex Equality: Rape Law**. University Casebook Series, Foundation Press, 2001.

MARIZ, Joana. **Entre a Expressão e a Técnica: a Terminologia do Professor de Canto – um Estudo de Caso em Pedagogia Vocal de Canto Erudito e Popular no Eixo Rio-São Paulo**. Tese de doutorado apresentada ao PPG/MUS – UNESP, São Paulo, 2013.

MATOSEC, Matjaz. **“Female Voices in Male Bodies”**: Castrati, Onnagata and the performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts. Dissertação para Mestrado em Artes, Faculty of Humanities, Utrecht University, 2008.

MATSUO, Hisako; NAKAMURA Karen. Female Masculinity and Fantasy Spaces: transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture. In **Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa**. Routledge, Londre, 2005.

MUIR, Edward. **The Culture Wars of the Late Renaissance**. The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England 2007.

PENDLE, Karin. **Women & Music: a History**. Second edition, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001.

PORISS, Hilary. **Changing the Score: Aria, Prima Donnas, and the Authority of Performance**. Oxford University Press, Nova York, 2009.

PREST, Julia. **Theatre under Louis XIV: Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera**. Palgrave MacMillan, Nova York, 2006.

REBELLO CARDOSO Jr. Hélio. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. Em **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2005, 18, pp. 343-349.

RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Royal Holloway, University of London, Cambridge University Press,

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. Em Rayna Reiter, ed., **Toward an Anthropology of Women**, New York, Monthly Review Press, pp. 157—210, 1975.

SALIH, Sara. **On Judith Butler and Performativity**. Artigo disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/a3e7/8728e9292baa6289c258a8667e0452c82f68.pdf>, acessado em novembro/2017.

SANTOLIN, Rosane Faraco. **Stanislavski na Ópera: procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo**. Dissertação de Mestrado em Teatro, PPGT/UDESC, 2013.

SOMERVILLE, Daniel. **Body Opera: In Search of the 'Operatic' in the Performance of the Body**. Tese de PHD em Música da Universidade de Wolverhampton, Novembro de 2014.

TAYLOR, Jodie. **Playing it Queer**: Understanding Queer Gender, Sexual and Musical Praxis in a 'New' Musicological Context. Dissertação para obtenção do título Doctor of Philosophy no Conservatório de Música Queensland, Universidade Griffith, Novembro de 2008.

VERSIANI, Daniela. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras da PUC- RIO, abril de 2002.

WOODFIELD, Ian. **Opera and Drama in Eighteenth-Century London**: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance. Cambridge Studies in Opera, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

YOUNG, Stephen. **Critical Thinking**. Judith Butler: Performativity. Disponível em <<http://criticallegalthinking.com/2016/11/14/judith-butlers-performativity/>> Acessado em 25/02/2018.

## APÊNDICE A – ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

Primeira entrevista:

- 1) Quais foram os papéis-travesti que você cantou? Há quanto tempo? Qual deles foi o mais importante? Porque?
- 2) Como você prepara um papel travesti?
- 3) Como é agir como homem? Dificuldades, facilidades, pontos negativos ou positivos?
- 4) Quando está no palco, como é interpretar um homem? Nota alguma diferença em relação a interpretar personagens femininos?
- 5) Porque acha que o compositor escreveu um papel masculino para uma mulher?
- 6) Como percebe o corpo, a relação entre corpo e voz? E a parte psicológica?
- 7) Como é fazer cenas de amor com outras mulheres?
- 8) O que você pensa sobre a reação da plateia?

(Durante as entrevistas realizou-se uma pergunta a mais, relativa ao que a entrevistada pensava sobre gênero ou sobre masculino/feminino)

---

Segunda entrevista:

- 1) No momento em que você vai entrar no palco, com a adrenalina em geral alta, como o homem chega para você?
- 2) Como você se sente ao estar no palco como homem?

## APÊNDICE B – LISTA DE PAPÉIS TRAVESTIDOS

Não é o objetivo desta lista enumerar todos os papéis *en travesti* existentes, até porque um levantamento só das óperas barrocas já seria suficiente para constituir um novo trabalho. Ao invés disso, privilegiaram-se as óperas que são produzidas atualmente, ou que foram retomadas em algum momento posterior à época em que foram compostas. (Muitas das composições barrocas e clássicas foram escritas para *castrati*, podendo hoje ser interpretados por mulheres, contra-tenores e em alguns casos, tenores)

Tabela 17 – Lista de papéis travestidos

Ano	Compositor	Ópera	Personagem
1640	Cavalli	Didone	Iarbas, Ascanio, Mercurio
1642	Cavalli	Le Virtù dei Strali d'Amore	Amore, Erino
1643	Monteverdi	L'Incoronazione di Poppea	Nerone, Amore, Ottone
1644	Cavalli	Ormindo	Ormindo, Amore, Nerillo
1649	Cavalli	Giasone	Giasone, Eolo, Sole, Zeffiro
1651	Cavalli	Oristeo	Euralio
1653	Cavalli	Veremonda	Il Sole, Delio, Don Alfonso, Amore
1654	Cavalli	Xerse	Xerse, Elviro, Periarco, Clito
1655	Cesti	L'Argia	Selino, Feraspe, Lurcano
1656	Cavalli	Statira Principessa di Persia	Cloridaspe, Usimano, Eurillo
1657	Cavalli	Artemisia	Ramiro, Eurillo,
1658	Cavalli	Hipermestra	Linceo, Alindo, Amore, Delmiro
1666	Cavalli	Pompeo Magno	Pompeo, Sesto, Farnace, Servilio
1667	Cavalli	Mutio Scevola	Orazio, Melvio, Clodio, Milo
1668	Cavalli	Eliogabalo	Eliogabalo, Alessandro, Zotico
1674	Cavalli	Erismena	Idraspe, Orimeno, Clerio
1675	Legrenzi	La Divisione del Mondo	Apollo, Marte, Amore, Mercurio
1678	Cavalli	Scipione Affricano	Luceio, Polinio, Siface
1679	Stradella	Il Trespolo Tutore	Ciro, Nino
1681	Stradella	Moro per Amore	Feraspe, Fiorino
1683	Scarlatti	Il Pompeo	Scipione, Sesto, Claudio, Farnace
1683	Legrenzi	Il Giustino	Anastasio, Giustino, Vitaliano
1688	Charpentier	David et Jonathas	Jonathas
1694	G. Bononcini	Xerse	Xerse, Arsamene, Elviro, Eumene
1694	Albinoni	Zenobia	Aureliano, Cleonte, Silvio, Lidio
1700	Zani	Duello d'Amore e di Vendetta	Giuliano
1707	Scarlatti	Il Mitridate Eupatore	Mitridate, Nicomede
1709	Händel	Agrippina	Nerone, Narciso, Ottone, Giunone
1710	Pollarolo	Faramondo	Faramondo
1711	Lotti	La Forza del Sangue	Argiro
1711	Händel	Rinaldo	Rinaldo, Goffredo, Eustazio
1711	Albinoni	Il Giustino	Giustino
1712	Händel	Il Pastor Fido	Mirtillo, Silvio
1712	Pollarolo	Spurio Postumio	Spurio Postumio
1713	Vivaldi	Ottone in Villa	Ottone
1714	Vivaldi	Orlando Finto Pazzo	Brandimarte, Argillano, Grifone, Origille
1714	Caldara	Tito e Berenice	Tito, Domiziano, Antiocco
1714	Scarlatti	Narciso	Narciso, Cefalo
1714	Gasparini	Eumene	Eumene
1715	Vivaldi	Nerone fato Cesare	Tigrane, Nerone
1715	Scarlatti	Tigrane	Tigrane, Policare, Oronte
1716	Vivaldi	La Constanza Trionfante	Farnace, Tigrane
1716	Vivaldi	Arsilda, Regina di Ponto	Nicandro, Barzane
1717	Vivaldi	Tieteberga	Ercinio, Guido, Lotario
1718	A.M Bononcini	Griselda	Gualtiero, Roberto
1718	Scarlatti	Il Trionfo dell'Onore	Riccardo Albenori, Erminio



1718	Vivaldi	Armida al campo D'Egitto	Tisaferno, Adrasto, Emireno
1719	Vivaldi	Teuzzone	Teuzzone, Cino, Egaro
1719	Vivaldi	Tito Manlio	Manlio
1720	Vivaldi	La Verità in Cimento	Melindo, Zelim
1720	Händel	Radamisto	Radamisto
1721	Scarlatti	Griselda	Gualtiero, Ottone, Roberto
1722	G. Bononcini	Griselda	Gualtiero, Ernesto
1722	Vinci	Le Zite 'ngalera	Ciccariello, Carlo
1723	Vivaldi	Erocole su'l Termodonte	Theseus, Alceste, Telamone
1723	Händel	Flavio	Flavio, Guido
1723	Händel	Ottone	Ottone, Adelberto
1724	Händel	Tamerlano	Tamerlano, Andronico
1724	Händel	Giulio Cesare	Giulio Cesare, Sesto
1724	Sarro	Diddone Abbandonata	Enea, Iarba
1725	Händel	Rodelinda	Bertarido e Unulfo
1726	Vivaldi	Dorilla in Tempe	Nomio/Apollo, Elmiro, Filindo
1727	Händel	Admeto	Admeto, Trasimede, Orindo
1727	Vivaldi	Farnace	Farnace, Gilade, Aquilio
1727	Vivaldi	Orlando Furioso	Orlando, Medoro, Ruggiero
1728	Vivaldi	Atenaide	Teodosio, Varane, Marziano
1730	Vinci	Artaserse	Artaserse, Arbace, Megabise
1730	Händel	Partenope	Arsace, Armindo
1732	Pergolesi	La Salustia	Alessandro, Claudio
1732	Vivaldi	La Fida Ninfa	Morasto, Osmino
1733	Vivaldi	Motezuma	Fernando, Ramiro, Asprano
1733	Vivaldi	L'Olimpiade	Megacle, Licida
1733	Händel	Orlando	Orlando, Medoro
1733	Pergolesi	Il Prigioner Superbo	Metalce, Viridate, Micisda
1734	Pergolesi	Adriano in Siria	Adriano, Farnaspe, Aquilio
1734	Händel	Oreste	Oreste, Filotete
1735	Händel	Alcina	Ruggiero, Bradamante, Oberto
1735	Händel	Ariodante	Ariodante, Polinesso
1735	Vivaldi	Bajazet	Tamerlano, Andronicus, Idaspe
1735	Vivaldi	Griselda	Roberto, Ottone, Corrado
1735	Pergolesi	Il Flaminio	Flaminio, Ferdinando
1736	Händel	Atalanta	Meleagro
1736	Caldara	Achille in Sciro	Achille, Licomede, Ulisse, Teagene
1737	Händel	Giustino	Giustino, Anastasio, Amanzio
1738	Vivaldi	L'Oracolo in Messenia	Trasimede, Licisco, Epitide
1738	Händel	Xerxes	Xerxes, Arsamene
1740	Händel	Imeneo	Tirinto
1741	Händel	Deidamia	Achille, Ulisse
1743	Gluck	Demofonte	Demofonte, Cherinto, Olinto, Timante
1744	Gluck	Ipermestra	Linceo, Adrasto
1744	Händel	Semele	Athamas
1747	Gluck	Le Nozze d'Erocole ed Ebe	Erocole
1752	Gluck	La Clemenza di Tito	Sesto, Annio
1755	Gluck	L'Innocenza Giustificata	Flavio
1755	Gluck	Antigono	Demetrio, Alessandro, Clearco
1759	Traetta	Ippolito ed Aricia	Ippolito
1760	Gluck	Tetide	Apollo, Imeneo
1762	Arne	Artaxerxes	Arbace
1762	Gluck	Orfeo ed Euridice	Orfeo, Amore
1763	Gluck	Ezio	Ezio, Valentiniano
1765	Gluck	Il Parnaso Confuso	Apollo
1765	Gluck	Telemaco	Telemaco, Merione
1765	Gluck	La Corona	Meleagro
1766	Haydn	La Canterina	Don Ettore
1768	Haydn	Lo Speciale	Volpino
1769	Gasmann	L'Opera Seria	Passagallo

1770	Jommelli	Armida Abbandonata	Rinaldo, Rambaldo, Dano
1770	Gluck	Paride ed Elena	Paride, Cupido
1770	Mozart	Mitridate, Re di Ponto	Farnace, Sifare
1771	Jommelli	Ifigenia in Tauride	Oreste, Pilade, Merodate
1771	Mozart	Ascanio in Alba	Ascanio, Fauno
1772	Mozart	Lucio Silla	Cecilio, Lucio Cinna
1772	Traetta	Buovo D'Antona	Maccabruno
1772	Traetta	Antigona	Ermone
1775	Mozart	La Finta Giardiniera	Ramiro
1775	Mozart	Il Re Pastore	Amintas
1777	Haydn	Il Mondo dela Luna	Ernesto
1781	Mozart	Idomeneo	Idamante
1786	Mozart	Le Nozze di Figaro	Cherubino
1791	Mozart	La Clemenza di Tito	Sesto, Annio
1796	Zingarelli	Giulietta e Romeo	Romeo, Gilberto
1812	Rossini	Demetrio e Polibio	Siveno
1812	Rossini	Ciro in Babilonia	Ciro
1813	Rossini	Tancredi	Tancredi, Roggiero
1814	Rossini	Sigismondo	Sigismondo
1815	Rossini	Elisabetta, Reg. Inghilterra	Enrico
1817	Rossini	La Gazza Ladra	Pippo
1817	Rossini	Adelaide di Borgogna	Ottone
1818	Donizetti	Enrico di Borgogna	Enrico
1819	Rossini	Bianca e Falliero	Falliero
1819	Rossini	La Donna del Lago	Malcolm
1819	Rossini	Eduardo e Cristina	Eduardo
1819	Meyerbeer	Semiramide Riconosciuta	Scitalce
1819	Meyerbeer	Emma di Resburgo	Edemondo
1820	Rossini	Maometto II	Calbo
1821	Rossini	Matilde di Shabran	Edoardo
1821	Mercadante	Andronico	Andronico
1822	Meyerbeer	L'Esule di Granata	Almanzor
1823	Rossini	Semiramide	Arsace
1824	Donizetti	Zoraida di Granata	Abenamet
1824	Mercadante	Nitocri	Mirteo, Ramiro
1825	Vaccai	Giulietta e Romeo	Romeo
1825	Pacini	L'Ultimo Giorno di Pompei	Menenio
1826	Donizetti	Alahor in Granata	Muley-Hassem
1826	Donizetti	Elvida	Zeidar
1826	Mercadante	Caritea, Regina di Spagna	Don Diego
1827	Donizetti	Olivo e Pasquale	Camillo
1828	Rossini	Le Comte Ory	Isolier
1828	Bellini	Bianca e Fernando	Viscardo
1828	Donizetti	Gianni di Calais	Arrigo
1829	Rossini	Guillaume Tell	Jemmy
1829	Bellini	Zaira	Nerestano
1830	Bellini	I Capuleti ed I Montecchi	Romeo
1830	Donizetti	Anna Bolena	Smeton
1831	Donizetti	Francesca di Foix	Edmondo1832
1832	Donizetti	Ugo, Conte di Parigi	Luigi V
1832	Donizetti	Sancia di Castiglia	Garcia
1833	Donizetti	Lucrezia Borgia	Maffio Orsini
1833	Auber	Gustave III	Oscar
1833	Coccia	Caterina di Guisa	Arthur
1834	Donizetti	Rosmonda d'Inghilterra	Arturo
1836	Glinka	A Life for the Tsar	Vanya
1836	Meyerbeer	Les Huguenots	Urbain
1836	Donizetti	L'Assedio di Calais	Aurelio
1837	Donizetti	Pia de' Tolomei	Rodrigo
1838	Berlioz	Benvenuto Cellini	Ascanio

1839	Donizetti	Gianni di Parigi	Oliviero
1842	Donizetti	Linda di Chamounix	Pierotto
1842	Glinka	Ruslan and Lyudmila	Ratmir
1842	Wagner	Rienzi	Adriano
1843	Donizetti	Maria di Rohan	Armando
1843	Auber	La Part du Diable	Carlo Broschi
1845	Wagner	Tannhäuser	Jovem Pastor
1851	Verdi	Rigoletto	Pajem
1857	Thomas	Psiché	Éros
1858	Offenbach	Mesdames de la Halle	Croûte-au-pot
1858	Offenbach	Orphée aux Enfers	Cupidon
1859	Delibes	La Fille du Golfe	Pietro
1859	Gounod	Faust	Siebel
1859	Verdi	Un Ballo in Maschera	Oscar
1859	Offenbach	Geneviève de Brabant	Drogan
1860	Offenbach	Daphnis et Chloé	Daphnis
1861	Offenbach	Le Pont des Soupirs	Amoroso
1861	Offenbach	La Chanson de Fortunio	Valentin, Guillaume, Landry, Saturnin
1862	Offenbach	Les Bavards	Roland
1863	Berlioz	Les Troyens	Ascagne
1864	Gounod	Mireille	Pastor Andreloun
1864	Offenbach	La Belle Helène	Oreste
1867	Offenbach	Robinson Crusoe	Vendredi
1867	Gounod	Romeo et Juliette	Stephano
1867	Verdi	Don Carlo	Tebaldo
1870	Thomas	Mignon	Frédéric
1869	Offenbach	Les Brigands	Fragoletto
1873	Delibes	Le Roi l'a Dit	M. de Florebelle , M. De la Bleurette
1873	Offenbach	La Jolie Parfumeuse	Bavolet
1874	Offenbach	Madame l'Archiduc	Fortunato
1874	Offenbach	Bagatelle	Georges de Planteville
1874	J. Strauss	Die Fledermaus	Prinz Orlofsky
1874	Gomes	Salvator Rosa	Gennariello
1875	Offenbach	Le Voyage dans la Lune	Prince Caprice
1877	Chabrier	L'Étoile	Lazuli
1877	J. Strauss	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem
1878	Lecocq	Le Petit Duc	Le petit duc
1879	Chabrier	Une Education Manquée	Gontran de Boismassif
1879	Gomes	Maria Tudor	Pajem
1881	Offenbach	Les Contes d'Hoffmann	Nicklausse
1882	Wagner	Parsifal	Dois noviços
1882	Thomas	Françoise de Rimini	Ascanio, Virgil
1887	J. Strauss	Simplicius	Simplicius
1891	Mascagni	L'Amico Fritz	Beppe
1891	Gomes	Condor	Adin
1892	Catalani	La Wally	Walter
1893	Humperdinck	Hänsel und Gretel	Hänsel
1893	Puccini	Manon Lescaut	Il Musico
1894	Massenet	Le Portrait de Manon	Jean de Moncerf
1898	Giordano	Fedora	Dimitri
1899	Massenet	Cendrillon	Le Prince Charmant
1901	Dvorak	Rusalka	The Turnspit
1902	Massenet	Le Jongleur de Notre Dame	Jean
1902	Debussy	Pelléas et Mélisande	Yniold
1904	Janacek	Jenufa	Jano
1905	Massenet	Chérubin	Chérubin
1905	R. Strauss	Salomé	Pajem
1910	Massenet	Don Quichotte	Pedro, Garcias
1911	R. Strauss	Der Rosenkavalier	Octavian
1913	R. Strauss	Ariadne Auf Naxos	Komponist

1917	Pfitzner	Palestrina	Ighino, Silla
1919	Strauss	Die Frau Ohne Schatten	Der Hüter der Schwelle des Tempels
1923	De Falla	El Retablo de Maese Pedro	Trujamán (niño)
1925	Hahn	Mozart	Mozart
1925	Ravel	L'Enfant et les Sortilèges	L'Enfant, Pastor, Esquilo
1927	Janacek	The House of the Dead	Aljeja
1937	Berg	Lulu	Gymnasiast
1937	Honegger	L'Aiglon	L'Aiglon
1960	Britten	Midsummer Night's Dream	Oberon
1961	Martinu	The Greek Passion	Nikolios
1979	Menotti	Chip and his Dog	Doctor
1980	Knussen	Where the Wild Things Are	Max
1991	Corigliano	The Ghost of Versailles	Cherubino
1991	Adams	The Death of the Klinghoffer	Omar
1998	Adamo	Little Women	Friedrich Bhaer
2000	Saariaho	L'Amour de Loin	The Pilgrim
2003	Schapfl	Der Kleine Prinz	Der Kleine Prinz
2003	Henze	L'Upupa	Malik
2004	Adès	The Tempest	Ariel
2005	Golijov	Ainadamar	Garcia Lorca
2006	Miranda	A Tempestade	Ariel
2008	Dove	The Adventures of Pinocchio	Pinocchio
2010	Shohat	The Child Dreams	The Child
2010	Goodman	The Man and Men	Man
2010	Heggie	Moby-Dick	Pip
2010	Van Breen	'U'	Kahless, Morath
2013	Sawyer	The Garden of Martyrs	Laertes Fuller
2014	Andriessen	La Commedia	Dante
2016	Langer	Figaro gets a Divorce	Serafin
2016	Woods	Mara	Ananda
2017	Boesmans	Pinocchio	Pinocchio

Fontes: Appolonia (1992); Clayton (1865); Heller(2003); Henderson (2007); Selfridge-Field (2007); : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org); [www.italianopera.org](http://www.italianopera.org); [www.revolvy.com](http://www.revolvy.com); informações informais em [www.facebook.com](http://www.facebook.com) e e-mails. Agradecimento: Sérgio Casoy pela grande contribuição.