



Sociedade e Cultura

ISSN: 1415-8566

brmpechincha@hotmail.com

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Gomes Ribeiro, Paula

Repensar os cânones de representação da família e do gênero nas práticas líricas

Sociedade e Cultura, vol. 15, núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 163-172

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70324609014>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Repensar os cânones de representação da família e do gênero nas práticas líricas

Paula Gomes Ribeiro

Doutora em Musicologia (Université de Paris VIII)

Investigadora e Professora da Universidade Nova de Lisboa

pgr@fcsh.unl.pt

Resumo

O presente artigo debate os sistemas de significado e as dimensões ideológicas subjacentes a quadros de reprodução de cânones músico-dramatúrgicos baseados em fórmulas construídas, em grande medida, na primeira metade do século XIX, no contexto do enraizamento e da disseminação dos modelos italianos do *bel canto*, e das condições de produção que a estes presidem. Argumento, através da referência a quadros concretos de produção, que a necessidade de fixação, e subsequente reprodução, de uma gramática de situações e de um esquema dramático se deve, por um lado, às exigências do mercado, que estimulam o incremento da circulação de produtos operísticos e, por outro, às necessidades do exercício de autorregulação dos comportamentos e normas sociais. Neste contexto, incidirei especialmente sobre dois aspectos, o da representação do núcleo familiar e o da estratificação de gênero neste processo, problematizando-os como instrumentos ideológicos de controle social.

Palavras-chave: dramaturgia de ópera, ideologia, gênero, representações da família, sociabilidades e consumo cultural.

Ideologia dos modelos de representação da sociedade na ópera burguesa

O SISTEMA DRAMATÚRGICO DA ÓPERA oitocentista francesa e italiana desenvolve-se a partir de um processo de racionalização da ordem social burguesa, estabelecendo um modelo que sintetiza a disposição econômica, política e sociocultural da audiência visada. A organização das esferas pública e privada, as relações de poder, os papéis e as funções assumidas pelos gêneros e pelas diferentes gerações, bem como os valores e normas que lhes estão associados, definem-se, nos modelos dominantes da ópera italiana e francesa oitocentistas, por intermédio de núcleos básicos de relações interpessoais: a célula familiar e a tríade amorosa. Estabelece-se um paradigma lírico de reprodução dos costumes burgueses, inventariam-se e cristalizam-se tipologias de personagens, funções, situações, atitudes, espaços, numa estrutura dramática que vai regular uma parte significativa da criação e da representação líricas até a atualidade. De acordo com Philippe-Joseph Salazar, a ordem social é reduzida a um conjunto de quadros previamente estipulados, nos quais se evitam quaisquer possibilidades de desvio pela integração e pela formalização dos conflitos e irregularidades (cf. Salazar, 1980, p. 131).

Este processo de estabilização de um sistema dramatúrgico é tão impositivo que causará, segundo Salazar, uma inversão das realidades. O paradigma dramático se assume como mais intransigente do que o mo-

delo social que lhe dá origem: « Por um lado – afirma o autor – o drama lírico representa [...] o imaginário sexual e familiar do século XIX, do qual procura uma perfeição e um sistema – se tornando assim autônomo em relação ao modelo –, por outro lado, ele destitui-se de toda a evolução histórica, negando à ideologia o direito de mudar: de regressivo ele torna-se defunto”¹ (Salazar, 1980, p. 130).

Proponho-me, numa primeira instância do presente artigo, interrogar os sistemas de significado e as dimensões culturais e ideológicas inerentes à fixação – e subsequente reprodução –, de um sistema músico-dramatúrgico associado a um modelo de comunicação baseado na empatia,² e a processos de produção e recepção determinados pelo quadro de valores da esfera pública burguesa, no contexto da prática lírica italiana nas primeiras décadas do século XIX. A formação de um sistema de produção dependente, em grande medida, de modelos músico-teatrais desenvolvidos no círculo espaciotemporal e sociocultural delimitado pela criação lírica de Rossini, Bellini e Donizetti, vai ancorar-se primordialmente na determinação de um conjunto circunscrito de temas e circunstâncias dramáticas, bem como na fixação de tipologias de personagens, associadas a mecanismos de ‘familiarização’ dos conflitos sociais e políticos. A principal referência destes modelos, que procuram reproduzir e sintetizar o estilo de vida, os comportamentos, os valores e as estruturas sociais, é o novo público dos teatros de ópera, a classe burguesa que se observa a si mesma, na plateia e no palco.³ Irei, neste contexto, problematizar o processo de fixação das normas de representação do núcleo familiar e do gênero se estabelecer como instrumento ideológico estratégico de educação moral, estratificação e autorregulação social.

O legado das reformas teatrais e musicais ocorridas ao longo do século XVIII, designadamente as de Diderot, Metastasio e Gluck, e as muitas possibilidades abertas pela produção operística de Wolfgang Amadeus Mozart, entre as de outros compositores da sua época, marcam as progressivas transformações dramatúrgicas na viragem do século XVIII para o século XIX, estabelecidas sobre as ideias de verdade

dramática, e de verossimilhança da ação músico-teatral, bem como na confiança atribuída ao sentimento como modo de aquisição de conhecimento. Na construção de um novo sistema, a assimilação desta herança conjuga-se, entre outras diretrizes, com o aprofundando da complexidade psicológica das personagens, a readequação das relações texto-música e a intensificação do papel da própria orquestra no desenvolvimento da ação e na caracterização das figuras. O referido novo sistema vai, assim, anunciar à sociedade o poder soberano da classe burguesa, dos seus costumes, valores e princípios. Renunciando a uma lógica subordinada à do espetáculo de ópera de corte, a ópera de inícios do século XIX destina-se ao público burguês, tornando-se mesmo um dos veículos centrais da sua educação cívica, e da própria escrita e disseminação da sua história.

Roger Parker salienta, no artigo “Opera”, no *New Grove dictionary of music and musicians*, que “mesmo que alguns possam lamentar a situação, e considerando que se verificam atualmente sinais de uma mudança significativa, uma grande maioria das óperas que forma o repertório internacional nos nossos dias provém ainda de um ‘prolongado’ século XIX, de cerca de 1780 até cerca de 1920. As óperas mais frequentemente interpretadas pertencem todas a esse período”⁴ (Parker, 2012). Na verdade, associado à reiteração contínua de um repertório estável, constituído majoritariamente pela ópera oitocentista, com relevante incidência no cânone italiano, que define a programação dos teatros de ópera em todos os pontos do mundo,⁵ está, em minha opinião, a circunstância, menos abordada pela literatura científica, da própria escrita músico-teatral continuar a refletir, no presente – não negligenciando as relevantes transformações decorridas neste âmbito –, códigos fixados em inícios do século XIX, como atrás mencionamos.

A necessidade de aplicação reiterada, por parte de várias gerações de compositores, de alguns dos códigos inerentes ao sistema mencionado, está relacionada com duas dimensões principais. A primeira pauta-se pela vontade de estabilização e facilitação dos processos de comunicação entre a cena e a sala, por um lado, para que a sensação de empatia se pro-

1. Tradução da minha responsabilidade.

2. Neste processo de ‘democratização’ da arte, preconiza-se a aquisição do conhecimento por via emocional, difundindo-se o modelo de identificação, ou empatia, na comunicação operística, que promove precisamente a identificação do público com as personagens ou circunstâncias expostas no palco. Entre a literatura musicológica sobre este assunto ver nomeadamente Carvalho (2005).

3. Sobre as transformações nos modelos de comunicação na ópera perante a emergência da esfera pública, especialmente em finais do século XVIII, ver Carvalho (2005). Para um questionamento mais alargado das dinâmicas institucionais no contexto da produção e da recepção da ópera, ver nomeadamente Johnson, Fulcher e Ertman (2007).

4. Tradução da minha responsabilidade.

5. Como exemplo, observe-se que, na presente temporada de 2011-2012, das 10 óperas apresentadas pela Royal Opera House (Londres), 8 foram do século XIX (considerando o período alargado considerado por Parker) – cinco das quais de compositores italianos –, uma da segunda metade do século XVIII e uma criação absoluta. A Opéra National de Paris-Bastille apresentou nesta mesma temporada 13 óperas oitocentistas (6 das quais italianas) por entre as 20 produzidas. Na Metropolitan Opera (Nova York), das 25 óperas da temporada, 19 foram criações do séc. XIX, e 11 destas de compositores italianos.

duza e o processo de aprendizagem social e moral do espectador se possa desenvolver de modo expressivo e pleno e, por outro, para assegurar o sucesso comercial das temporadas. A segunda reside na necessidade de uma sistematização e uma simplificação da circulação do repertório nas novas condições oferecidas pelos teatros, como são exemplo a ampliação das dimensões do palco e da plateia, o incremento do dispositivo orquestral, e a consequente necessidade de revisão dos desempenhos vocais neste novo quadro.⁶ Dois planos interagem neste processo: se, por um lado, a constituição de novos públicos e da sua matriz de gostos interfere substancialmente nos planos de produção, a própria estrutura da oferta regula a sensibilização⁷ e a formação de públicos, designadamente, na determinação de normas e categorias de percepção. A reconfiguração do quadro de produção e das redes de sociabilidade nela envolvidos exige assim a definição de novos instrumentos, e a promoção cada vez mais expressiva das competências vocais do intérprete, e a sua adequação aos papéis que lhe são propostos. No entanto, apesar da reiteração progressiva dos referidos modelos reagir, durante algumas décadas, a necessidades do mercado e da comunicação com as audiências num quadro sociocultural específico, a sua longevidade ultrapassa o quadro sociocultural em que é originado. Logo, a reverberação deste sistema, seja na produção de novas criações de ópera, seja nas sucessivas práticas que deste gênero decorrem, pode ser encarada como um índice da necessidade de reprodução da ordem social e da preservação de normas e valores morais associados à burguesia ou, mais especificamente, nos aspectos que nos importam neste texto, da manutenção da estratificação de gênero e da centralidade do núcleo familiar decorrente das formas de sociabilidade patriarcal.

Não tenciono abranger aqui de modo panorâmico a multíitude de propostas operísticas que dependem do universo de argumentos propostos, mas, pelo contrário, inquirir alguns eixos e casos específicos do quadro em debate, no contexto da produção de ópera, que se salientam no processo de tipificação da construção da identidade feminina e de um plano relacional entre os gêneros, assegurando a distinção das respectivas posições socioculturais e procurando salvaguardar este dispositivo hierárquico numa estrutura social e moral em reconfiguração.

Gilles de Van defende que os compositores praticam, no modelo dramatúrgico em análise, uma “familiarização dos conflitos” (cf. De Van, 1992, p. 94-

96), por considerarem que os grandes temas políticos e sociais da época são mais facilmente compreendidos pelas audiências das salas de ópera se forem introduzidos por intermédio de situações familiares e passionais concretas. O núcleo familiar e todas as interações que este comprehende na sua dinâmica, bem como o espaço doméstico, centrais na codificação e na regulação de funções e desempenhos sociais, estabelecem-se como índices decisivos dos grandes debates sociais e políticos no processo de construção da narrativa lírica. A própria teatralidade do quotidiano familiar é evidenciada por Michelle Perrot: “principal teatro da vida privada do século XIX, a família forneceu-lhe as suas figuras e os seus primeiros papéis, as suas práticas e os seus ritos, as suas intrigas e os seus conflitos” (Perrot, Martin-Fugier, 1990, p. 91). Reconhecendo que a cena teatral desempenha um papel relevante na formação social e ética dos espectadores, os administradores dos teatros procuram garantir que a audiência assiste a um espetáculo edificante, devidamente integrado nos protocolos que moderam o seu quotidiano. A preponderância de elementos provenientes da observação das práticas de sociabilidade do grupo familiar na dramaturgia operística pode assim reconhecer-se como dispositivo de manutenção do *status quo* dominante, promovendo ideais de edificação moral e cívica do público.

A definição musical da personagem lírica depende diretamente, no referido contexto social e dramatúrgico, da sua identidade social e da posição que ocupa no grupo familiar – gênero, idade, posição hierárquica, função. Em torno da diáde central soprano–tenor, jovem e heroica, estabelece-se uma estrutura de personagens coadjuvantes e oponentes definida por uma tipologia detalhada de tessituras e registros, que dependem das respectivas funções dramáticas, no contexto de um sistema circunscrito de ações que sustentam toda uma variedade de narrativas. Veja-se o modo como Aldo Palazzeschi, aludindo às expectativas do público do teatro Pagliano em Florença, no séc. XIX, refere: “O centro de todas as atenções era sempre o tenor, que assumia as aventuras mais movimentadas e complexas, o destino mais injusto [...]. Era um guerreiro aguerrido, um trovador, um bandido, mostrava as suas belas pernas robustas nuns collants de seda reluzente, e o seu tronco coberto de uma esplendida couraça ou de um casaco brocado com franjas de ouro. [...] Havia sempre, no meio, um homem de negro, um velho sinistro e absurdo: o baixo, que parecia ter nascido com a única finalidade de levar o tenor ao desespero” (Palazzeschi, apud De Van, 1992,

6. Por entre a prolífica literatura musicológica na área da historiografia da ópera oitocentista, podem mencionar-se nomeadamente, no que respeita a aspectos relacionados com as alterações nos sistemas de produção e recepção da ópera em inícios do século, os volumes de *Storia dell'opera italiana*, de Bianconi e Pestelli (1988), além de Rosselli (1984) e Parker (2002).

7. Entenda-se estratificação de gênero como distribuição hierárquica, ou desigual, pelos gêneros, de recursos sociais, econômicos, culturais. Conceito usado na antropologia cultural, sociologia, estudos do gênero, estudos culturais, entre outros domínios. Para o aprofundamento do conceito e das suas aplicações, vejam-se, por exemplo, Blumberg (1984); Nerad (1999); Chafetz (2006); Duley (1986) etc.

p. 82).⁸ A atribuição de vozes médias e graves a faixas etárias mais avançadas, funções paternas, ou outras posições de autoridade, principalmente masculina, a definição de circunstâncias de alteridade feminina através da associação a timbres mais escuros e tessituras médias,⁹ a definição do oponente do tenor como barítono, são figurações bem conhecidas no desenho da personagem lírica oitocentista. Este código foi abordado de modo assinalável no já referido estudo de Philippe-Joseph Salazar (1980), a tipologia de situações dos *libreti* foi investigada por Mario Lavagetto (1979) e aprofundada por Gilles de Van (1992), que se concentra na identificação e na análise dos diversos planos de uma gramática verdiana.

Esta tipologia que associa funções dramáticas a tessituras vocais específicas adquiriu uma dimensão de tal modo hegemônica e nuclear nas estratégias de comunicação lírica que, apesar das muitas transformações que caracterizaram o gênero operístico ao longo do século XX, vários dos seus elementos continuaram a ser utilizados, no que respeita à criação de textualidades múscico-dramatúrgicas. Veja-se designadamente os casos de *Die Tote Stadt*, de Korngold, estreada em 1920; *The Rake's progress*, de Stravinsky, 1951;¹⁰ *Boulevard solitude*, de Hans Werner Henze, 1952; *The midsummer marriage*, de Michael Tippet, 1955; *West side story*, de Leonard Bernstein, 1957, entre tantos outros. Mesmo depois dos intensos movimentos de rebelião em relação à ópera, considerada por muitos dos representantes das vanguardas artísticas do pós-Segunda Grande Guerra como um gênero conservador e ultrapassado, e do intenso florescimento de práticas de experimentação múscico-teatral, se continua a observar o recurso à associação entre a disposição vocal e os índices dramático-sociais decorrentes da lógica burguesa como mecanismos elementares de comunicação lírica. Evidencia-se, na referida reprodução de elementos de um sistema oitocentista, o desejo nostálgico de preservação de uma ideia de ordem e de lógica comunicacional baseada nos desígnios da ópera burguesa, num panorama social em viva reconfiguração. Veja-se o caso de *Les rois*¹¹ ou de *Faust*,¹² de Philippe Fénelon, a primeira tendo estreado a 23 de maio de 2004, no Grand Théâtre de Bordeaux, e a segunda em 25 de maio de 2007, no Théâtre du Capitole de Toulouse. O compositor estabelece os se-

guintes comentários em relação a *Les rois*: “Thésée é o jovem conquistador, como Siegfried, sempre decidido: estaria fora de questão que assumisse uma voz de baixo, por exemplo. Minos é o peso da autocracia, do mundo do passado que teme o Minotauro: neste caso, o uso de um baixo parece ser evidente. [...] Ariana é um soprano e Pasifé – mãe de Ariana pela sua união com Minos e de Minotauro da sua união com o Touro – é uma *coloratura* com fás sustentados agudos – é uma mulher histérica”¹³ (Fénelon, 2004).

Fénelon prossegue a justificação da escolha das tessituras das personagens alegando a dificuldade de decifração, da parte do público, dos diversos níveis do registro dramatúrgico da ópera, se não se fizer uso de códigos reconhecidos pela audiência: “Estes temas [Fénelon refere-se aos temas de *Faust* e de *Les rois*] não permitem que a voz seja tratada de modo ridículo. Não posso atribuir um soprano coloratura a Fausto, um contratenor a Mefistófeles ou um travesti a Ariana; não tenho vontade de criar discrepâncias de percepção, pois o ângulo de leitura é já suficientemente original. É necessário perceber que em ópera é muito difícil compreender os diferentes níveis de leitura. No cinema é possível, mas não em ópera”¹⁴ (Fénelon, 2004). O compositor perpetua, assim, o uso de alguns dos códigos oitocentistas por considerar que estes constituem uma base de leitura indispensável à compreensão do texto operístico.

A construção da feminilidade e a estratificação de gênero na cena lírica

A fixação das normas de representação dos gêneros no texto operístico baseia-se numa disposição cultural que encontra as suas origens no dualismo cartesiano, e se desenvolve nomeadamente com Rousseau, Kant, Hegel e Schopenhauer, entre muitos outros autores. Marcia Citron, na sua obra de referência *Gender and the musical canon* (1993, p. 52-53), refere que a teorização da mente e do corpo por Descartes, como duas substâncias distintas e opostas, conduzirá a um reforço da distinção dos papéis de gênero e da dife-

8. Tradução da minha responsabilidade.

9. Recorde-se a observação de Marilyn Horne sobre as funções associadas aos seus desempenhos como meio-soprano: “I'm either the girl who doesn't get the guy, or I am the guy, and that's fine with me” (Blackmer, Smith, 1995, p. 1).

10. Observe-se o modo como o sistema de personagens definido por Stravinsky invoca a associação entre função, identidade e tessitura que caracterizam o repertório canônico italiano e francês oitocentista. O casal de apaixonados Tom e Anne é respectivamente assumido por um tenor e um soprano; o pai de Anne é assumido por um baixo; Nick, amigo de Tom que lhe transmite notícias que farão mudar o curso da sua vida, é barítono; Mother Goose, mulher mais velha, proprietária de um bordel, é meio-soprano.

11. O libreto é da responsabilidade do próprio compositor, segundo *Los reyes* de Julio Cortázar.

12. O libreto baseia-se no *Fausto* de Nicolaus Lenau e é da autoria do próprio compositor.

13. Tradução da minha responsabilidade.

14. Idem.

renciação entre a consciência feminina e a masculina. No mesmo âmbito que o estudo de Susan Bordo (1987) sobre as *Meditações de Descartes*,¹⁵ a argumentação de Citron distingue o impacto desta dicotomia na associação entre a dimensão emocional, corporal, feminina à dimensão irracional e ao ‘natural’, e, consequentemente, do homem, à razão, à mente, e logo, à ordem social ou moral. Veja-se o que Ruskin escreve, em 1865, num momento em que, apesar das identidades femininas se multiplicarem e se diversificarem num quotidiano em transformação, normas colectivas mantêm ainda uma definição estreita da posição social feminina, regulamentando os seus direitos e deveres (Fraisse, Perrot, 1994, p. 12):

O poder do homem é ativo, progressivo, protetor. Ele é eminentemente o fazedor, o criador, o descobridor, o defensor. O seu intelecto é dado à especulação e à invenção; a sua energia destina-se à aventura, à guerra e à conquista... Mas o poder da mulher é o da regra, não da batalha – e o seu intelecto não serve a invenção ou criação mas a doce ordenação, arranjo e decisão... Ela deve ser permanentemente e incorruptivelmente bondosa; instinctivamente, infalivelmente sensata, não para o auto-desenvolvimento mas para a auto-renúncia: sensata, não que se possa definir acima do seu marido, mas que nunca deixe de estar a seu lado. (Ruskin, 1865)¹⁶

Mesmo com a progressiva conquista de direitos por parte da mulher, esta se mantém agregada a um conjunto de normas que a afastam da criatividade e da ação. Barbey d’Aurevilly, enquadrado nos debates críticos sobre a atividade intelectual feminina, declarava, em 1878, que as mulheres que se ocupavam da arte da escrita deixavam de ser mulheres: “São homens [...] e falhados!” (Aurevilly, 1878, p. XXI).

A construção da identidade feminina na ópera define uma tipologia assente sobre uma visão patriarcal da mulher, apresentando como posições extremas, por um lado, a personagem angelical, que se caracteriza por um desempenho fundamentalmente doméstico,¹⁷ convenientemente enquadrada num ambiente familiar, e no sistema patriarcal, e por outro, a mulher perigosa, sedutora e transgressora, grande parte das vezes desvinculada de um núcleo parental. Veja-se, como exemplo da primeira, os casos de Leonora di Vargas (*La forza del destino*, Verdi), Michaëla (*Carmen*, Bizet), e da segunda, os de Violetta, (*La traviata*, Verdi), Ulrica (*Un ballo in Maschera*, Verdi) ou

Carmen (da ópera homônima). Entre estes dois polos, qualidades e desempenhos femininos distribuem-se por identidades múltiplas, que se congregam, no entanto, na necessidade de preservar a ordem social, a hierarquia patriarcal, erradicando potenciais desvios. A intriga operística conduz a personagem feminina que se desvia de um trajeto dominado pelo respeito da ordem social, patriarcal e moral à punição ou à morte. A transgressão é, assim, a maior parte das vezes, abolida pelo desenlace do drama, reforçando a ideia de que as condutas desviantes conduzem a repreensões. O herói – poderoso, autoritário, intelectualmente competente – faz a ação avançar, interfere nos acontecimentos de modo direto e determinante. A heroína – cujas qualidades de delicadeza, beleza e sensibilidade são frequentemente enaltecididas – circunscreve-se à influência indireta sobre a ação, reforçando ou provocando a intervenção dos seus pares masculinos (cf. Chanan, 1994; Tambling, 1987; Hutton, 1995, entre outros).

Veja-se que, no caso da tipologia verdiana, o enaltecimento das virtudes guerreiras e a correspondente valentia masculina estão associados, em múltiplas instâncias, a traços de caráter relativamente ingênuos e idealizados, como é referido por De Van (1992), remetendo para um perfil que visa a um ideal de perfeição, enquanto a heroína apresenta uma interioridade mais flexível, complexa, uma consciência privilegiada da realidade e um recorte psicológico que progride ao longo do drama. A protagonista assume-se frequentemente como ‘simulacro’ do herói, partilhando os seus ideais e valores – imagem que só se completa quando a retro-ação amorosa é definida. O herói completa a heroína. A angústia, a tristeza, o sofrimento, o desapontamento, o desejo sacrificial são temas comuns nas árias que lhe são consignadas. O fato de o posicionamento da mulher na sociedade ser legitimado pela sua ligação filial e conjugal confere-lhe, repetidamente, no contexto do modelo dramatúrgico referido, uma ausência de autonomia ou de poder de decisão, protagonizando, em consequência, múltiplos episódios de abnegação, devoção e sacrifício. Annelise Maugue salienta a “aprendizagem insistente da humildade” (1994, p. 584), da qual a mulher tem grande dificuldade de se libertar, visto ser “o dever que continua a ter prioridade, o dever que remete para a irrepreensível preocupação com o bem do outro. A identidade genérica herdada pelas mulheres não é simplesmente desfavorável à afirmação do eu feminino: fundada no esquecimento de si em benefício do outro, ela exclui essa afirmação, transforma-a no

15. Susan Bordo salienta que o discurso cartesiano não é neutro no que respeita ao gênero e defende que este se encontra na origem do texto cultural que definimos, na cultura ocidental, para o corpo, e sobretudo para o corpo feminino (cf. Bordo, 1987).

16. Tradução da minha responsabilidade.

17. Germont (*La traviata*, Giuseppe Verdi) descreve a sua filha do seguinte modo: “bela e pura como um anjo”, posicionando-a no polo diametralmente oposto a Violetta, mulher mundana e livre, não inserida em uma estrutura familiar.

interdito supremo” (Maugue, 1994, p. 584). A anulação voluntária da sua individualidade em função de outrem repercute na multiplicidade de finais sacrificiais. Clément (1979) sustenta que os libretos de ópera condenam as mulheres a destinos trágicos para que, desse modo, o seu potencial desviante seja controlado, mas Abbate defende que, apesar de serem sacrificadas pelo libreto, elas triunfam pela sua voz (1991).

Valores patriarcais

A dramaturgia da ópera burguesa exerce, através do uso da estrutura familiar como núcleo modelo, a reflexão sobre as relações entre Estado e sociedade civil, privilegiando a análise da vida privada como repercussão e síntese da esfera pública.¹⁸ A integração num quadro familiar estável ratifica a consistência ética da personagem, a sua civilidade, enquanto o seu alheamento deste núcleo é um índice da sua degenerescência, sobretudo quando se trata de uma personagem feminina, como já observamos. Veja-se os casos de Violetta, Flórida Tosca, Manon, Carmen, Mimi ou Mélisande. Subtraídas dos respectivos vínculos parentais, ou enquadradas em situações familiares disfuncionais,¹⁹ emergem como alteridades transgressoras, surgindo a sua morte como indispensável recurso para a resolução de conflitos éticos, psicossociais e políticos. O julgamento moral sobre os seus desvios aos cânones sociais é frequentemente incorporado em índices de doença física, de fatalidade ou, em certos casos, de ‘loucura’. Recorde-se a ária em que Germont roga a Violetta que deixe o seu filho Alfredo – no II ato de *La traviata*, de Verdi²⁰ – com quem a jovem mulher partilha a sua vida. Perante o anúncio do casamento da irmã do seu companheiro e aceitando que a honra parental não pode ser manchada, Violetta acaba por concordar em deixar bruscamente o homem que é o seu único elo afetivo e familiar e regressar à vida mundana. A ordem é reposta, perante um público imbuído na ação: a cortesã será sacrificada e, depois de morta, integrada numa família que por fim a redime, celeste e descorporalizada...²¹

Em *Carmen*, de Bizet,²² a organização racional masculina, representada pelos soldados, confronta-se com o predomínio da sensorialidade e da corporalidade femininas, manifestas nos comportamentos das sedutoras cigarreiras. Micaëla e Carmen determinam os dois polos antagônicos da representação da figura feminina, sendo a primeira integrada e acolhida na comunidade, pela legitimação que lhe confere a pertença e a dependência de um núcleo familiar – através do seu noivado com Don José e da rede parental que os rodeia – e a segunda, caracterizada pela sua autonomia, por estar desligada de um núcleo familiar, pelo exercício do poder de sedução e de liberdade, inaceitáveis no quadro moral da época. Carmen surge como entidade poluidora de um sistema baseado numa lógica patriarcal, sendo a sua tessitura de meiosoprano ou soprano dramático um desafio à norma e uma afirmação do seu caráter infrator e ‘exótico’.

Susan McClary, na sua abordagem a esta ópera, salienta precisamente o modo como a dramaturgia musical se preocupa em sintetizar o sistema de valores prevalecente na sociedade parisiense sua contemporânea, propondo claras estratégias de distinção entre classes e grupos (McClary, 1992). A inquietude de Du Locle, diretor da Opéra-Comique, perante o tema que lhe é proposto por Bizet é reveladora dos constrangimentos éticos e morais impostos na comunicação lírica. Seria inadequado apresentar no seu teatro, frequentado pelas famílias, uma intriga passada num submundo habitado por cigarreiras, ladrões e ciganos... (Du Locle, apud McClary, 1992, p. 19). A adequação das figuras centrais da novela de Mérimée, e do seu interrelacionamento, às exigências da cena lírica, terá sido um processo indispensável para que a obra pudesse ser aceita e representada. A postura audaciosa dos protagonistas e das cenas é submetida às normas impostas pelo paradigma sociocomunicacional vigente nos teatros líricos da época, envolvendo o processamento e o acondicionamento das ideias ou textos originais à padronização defendida pelo cânone cênico.²³ Porém, mesmo com esta gestão criteriosa, a obra não deixará de ser sentida, no entanto, como transgressora, não só pelo caráter controverso e mar-

18. Uma vez que o presente artigo não pretende, no seu âmbito, problematizar as transformações da esfera pública ou das relações Estado e sociedade civil, mas desenvolver uma inquirição centrada na tipificação da representação dos comportamentos do gênero e da família na ópera de inícios do século XIX e da sua importância como sistema de autorregulação social, optei por não aprofundar este assunto, concentrando-me nas problemáticas centrais do artigo. Para o aprofundamento desta questão, ver Elias (2006), Habermas (1996), Arendt (2004), entre outros.

19. No sentido de famílias que não se enquadram nos padrões estipulados pela sociedade da época.

20. *La traviata*, de Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave, estreou em 6 de março de 1853, no teatro de La Fenice, em Veneza. A ópera é inspirada no romance *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

21. “É difícil corresponder mais fielmente à expectativa de um público apaixonado pelo prazer e pela ordem”, afirma Stéphane Michaud (1994, p. 151), examinando o modo como a intriga de Violetta Valéry se conforma à necessidade de manutenção da ordem social e moral. Sobre este assunto, ver ainda Nicholas John (1994).

22. *Carmen* estreou na Opéra-Comique, em Paris, a 3 de março de 1875.

23. A inclusão da figura de Micaëla é uma das mais determinantes alterações estabelecidas pela ópera ao texto de Mérimée. A boa e angelical jovem mulher assume-se como a antítese de Carmen. Ao enfatizar a dialética entre as duas personagens femininas centrais, Bizet permite ao público escolher o quadro de valores com o qual se quer identificar.

ginal da personagem central e da comunidade feminina cigana que a rodeia, cujos hábitos representados no palco, em desempenhos invulgarmente realistas exigidos pelo compositor, chocam as sensibilidades da audiência.²⁴ Observe-se o que se escreve no jornal *Le Figaro*, no dia a seguir à estreia: “mas as pobres coralistas, habituadas às entradas solenes e às saídas calmas de *La dame blanche* devem sentir-se muito infelizes desde que começaram as representações da *Carmen*. Não se consegue imaginar o que se exige delas: elas dançam, desafiam-se e – coisa inaudita – fumam cigarros”²⁵ (*Le Figaro*, 4 de março de 1875, p. 3). O autor deste artigo, que se identifica unicamente como “um senhor da orquestra”, mostra ainda a sua preocupação com as exigências feitas à cantora principal, mlle. Chevalier, que ele define como uma jovem honesta, tímida, pudica: “ela devia assegurar um papel de cigana exigindo atitudes um pouco fora do habitual, que não lhe são familiares. [...] Meu Deus! Perguntava-se ela, será que me tornei realmente uma desavergonhada?”²⁶ (*Le Figaro*, 4 de março de 1875, p. 3)

Desconstruções da família e do sujeito

Com o despertar do século XX, às importantes transformações socioculturais, artísticas, econômicas e políticas, associam-se decisivas mudanças no drama lírico, estimuladas, em grande medida, pelos questionamentos estabelecidos sobre o sujeito, associados ao paradigma psicanalítico emergente.²⁷ O desequilíbrio do sujeito, cuja unidade se fragmenta, é exercitado no interior da obra, expresso frequentemente nos comportamentos de uma personagem central feminina, e do núcleo parental que a rodeia. Os desequilíbrios de uma figura complexa são evidenciados no centro de uma família cuja formação apresenta, no contexto da dramaturgia de ópera, alterações significativas em relação ao modelo do século anterior. A emergência de um grupo familiar considerado então disfuncional definirá progressivamente um novo paradigma de representação parental na dramaturgia operística, começando designadamente a questionar-se o desenho canônico das condutas e comportamentos relativo aos

gêneros. Observe-se como o declive da personagem coincide com o da família tradicional burguesa em óperas como *Salomé* ou *Elektra*, de Richard Strauss, e em *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy.

Os novos grupos que alicerçam o drama lírico questionam os sistemas de valores canônicos da sociedade urbana do século XIX, as hierarquias de poder e autoridade, a confiança na razão, optando por formas mais complexas e fragmentadas. Como alternativa às personagens heroicas que, ancoradas em desígnios causais, defendem e se sacrificam pela honra e pelos valores do núcleo familiar, salvaguardando a ordem e as regras de bom funcionamento social, começamos a encontrar figuras dissonantes, perdidas nas suas imperfeições, na gestão da sua impotência perante os imponderáveis que se lhes deparam. As mutações no discurso, na forma musical e no desenho das funções múscico-dramáticas, patentes na dramaturgia de ópera em inícios do século XX, espelham e dependem desta perplexidade perante o desmantelamento de todo um conjunto de narrativas que outrora sustentavam os alicerces da esfera pública e privada burguesas.

A decadência do sistema comunicativo baseado em pressupostos de coerência e lógica racional revela-se em discursos múscico-dramáticos em que a palavra já não pode sustentar a razão, a corporalidade assume condutas arriscadas e a família deixa de poder assegurar o bem-estar do indivíduo. A desintegração da tonalidade e a procura de outros sistemas e discursos alternativos coincidem com a falência do sujeito uno e da família onipotente (Weber, 1997). Da exuberante dança sedutora e letal de Salomé, na ópera de Richard Strauss, perante o seu tio e assassino de seu pai, à emoção suicida de Elektra, após ter perpetrado, com os seus irmãos, o planejado matricídio, passando pelos diversos episódios da conduta imoral de Lulu, e do seu consequente homicídio, o indizível sofrimento e loucura de Wozzeck,²⁸ o delírio de Tom em *The rake's progress...* os comportamentos excessivos, arriscados, multiplicam-se nos protagonistas das óperas das primeiras décadas do século XX, expressando-se sob diferentes perfis estéticos e dramáticos, fragmentando-se progressivamente o sujeito ao mesmo tempo em que se questiona a formação convencional da família nuclear, patriarcal, procriativa, e o equilíbrio moral e social dos gêneros.

24. Para uma abordagem à recepção da estreia de *Carmen*, veja-se Susan McClary, “The reception of Carmen” (1992, p. 111-129).

25. Tradução da minha responsabilidade. Por *La dame blanche* o autor refere-se à *opéra comique* de François-Adrien Boieldieu, com libreto de Eugène Scribe.

26. Tradução da minha responsabilidade.

27. A emergência e a disseminação da psicanálise, e os métodos e instrumentos que utiliza para problematizar o sujeito, são um fator que assume um grande impacto nas transformações da ópera (cf. Ribeiro, 2002) na transição entre os séculos XIX e XX. Este debate insere-se no contexto dos prolíficos discursos e discussões sobre o assunto que ocorrem nas ciências, na literatura e nas artes. O impacto da psicanálise na ópera pode constatar-se nomeadamente nos casos de *Salomé* e de *Elektra*, de Richard Strauss (respectivamente de 1905 e 1909), de *Erwartung*, de Arnold Schoenberg (1909), entre vários outros casos.

28. *Lulu* e *Wozzeck*, de Alban Berg.

Para concluir esta reflexão, recorde-se o modo como *Pelléas et Mélisande*, única obra lírica completa de Claude Debussy, sobre um texto de Maurice Maeterlinck,²⁹ se posiciona entre a inscrição e a recusa dos cânones da dramaturgia lírica oitocentista. A necessidade de evasão às convenções oitocentistas expressa-se no abandono da intenção de representar a realidade e os modelos psicológicos inerentes à sociabilidade burguesa, procurando-se novas formas e estruturas musicais para reconstruir as identidades e expressar os relacionamentos familiares, agora em declínio. Em *Mr. Croche*, Debussy satiriza a retórica ‘de efeitos’ da prática lírica, representada designadamente, segundo o autor, pela ‘industriosa apatia’ do teatro que prevê a sua exibição, referindo-se especificamente à Opéra de Paris. “[O que aí se apresenta], refere, importa tão pouco, que se instalaram, com meticuloso luxo, ‘loges à salons’, assim designados por aí se poder estar mais comodamente para não se ouvir de todo a música” (Debussy, 1921, p. 51).³⁰ Contestam-se as convenções na encenação social do processo artístico, a artificialidade conferida por uma pretensa mimética da boa sociedade, garantida pelos diretores dos teatros e espelhada na arquitetura das salas, que permitem o olhar regulador da sociedade sobre ela mesma, numa autopreservação dos seus costumes e normas.

Pelléas et Mélisande evidencia, pela análise e pela desconstrução músico-teatral do dispositivo familiar convencional e da unidade do sujeito, a ambiguidade do eixo patriarcal, alicerce racional e social, simultaneamente dominante e decadente em inícios do novo século. A confluência de representantes de quatro gerações masculinas, definidora de uma linearidade temporal, política e social,³¹ exaltando a presença da história, de um sistema de valores parental, de uma hierarquia, permite a análise das narrativas em declínio: família, autoridade e razão. A linhagem aristocrática, feudal, não se materializa num discurso padronizado e positivo, como seria previsível numa intriga canônica, revelando-se um modelo ambivalente e frágil, que nos faz prever o seu próprio desmoronamento. Neste quadro, Golaud é um anti-herói que, perdido na floresta do inconsciente, revela, em privado, a sua fragilidade humana.³² A sua intranquila pseudoautoridade, que culminará no assassinato

do irmão, revela uma nostalgia pelos valores do passado, incapazes de assegurar uma nova ordem social. É nesta frágil genealogia masculina que as atitudes e comportamentos da jovem recém-chegada, Mélisande, se assumem como elementos desestabilizadores, conducentes a um desenlace trágico.³³

A contestação das convenções da dramaturgia e da retórica operística burguesa desenvolve-se através de uma abordagem a grandes conflitos psicossociais do *fim de siècle*, relevantemente ligados a paradigmas da psicanálise emergente, e desenvolvidos sobre um paradigma poético simbolista (cf. Ribeiro, 2002). A família que detém o poder no reino de Allemonde revela-nos toda uma multidão de receios e de problemas relacionais associados à falência do sistema de valores morais patriarcais. O desafio às práticas hegemônicas da música teatral oitocentista, bem como do seu caráter, não impede, no entanto, que Debussy mantenha intacta a tipologia marcada pela ideologia oitocentista: personagem/função/tessitura vocal. Os heróis e apaixonados, Mélisande e Pelléas, são respetivamente soprano e tenor; o oponente desta relação, Golaud, meio-irmão mais velho de Pelléas, esposo de Mélisande, é barítono; a mulher mãe, Geneviève, mezzo-soprano; e o sábio patriarca, Arkel, baixo. Allemonde e os seus habitantes situam-se na base de um paradigma sociocultural que irá assistir ao desenvolvimento de grupos familiares polimorfos, à decadência do sujeito, e às suas múltiplas reverberações na criação e performance operística do século XX.

O espetáculo músico-teatral, ao mesmo tempo em que renova a sua estrutura dramática a partir da assimilação de instrumentos decorrentes de novos sistemas de valores e modelos de sociabilidade, mantém uma nostalgia em relação aos arquétipos da ópera burguesa, que se encaram como dispositivos privilegiados de comunicação e de regulação social. Assiste-se, assim, em muitas propostas líricas até a atualidade, a uma contínua negociação simbólica que visa dimensões de inovação e reação, submissão e transgressão da ordem, fidelidade ou desobediência ao cânone, perpetuando-se, com objetivos de otimização da comunicação e controle da desordem, o recurso a arquétipos padronizados na música teatral oitocentista.

29. *Pelléas et Mélisande* estreia em Paris, na Opéra-Comique, a 30 de abril de 1902.

30. Tradução da minha responsabilidade.

31. Arkel, Golaud e o seu meio-irmão Pelléas, o pai deste último, ausente, e Yniold.

32. A primeira afirmação de Golaud – primeira personagem a entrar em cena – é: “Creio que estou perdido, e os meus cães já não me reconhecem.”

33. Golaud vai encontrar Mélisande, perdida, e desposá-la, sem conhecer a sua identidade e o seu passado. O seu conflituoso relacionamento com Mélisande será revelado mais tarde, nomeadamente no segundo ato, numa violenta cena de agressão e ciúmes: o rei suspeita que existe algo mais do que uma ligação fraternal entre a sua mulher e o seu meio-irmão Pelléas. O relacionamento com o seu filho, Yniold, é igualmente complexo e tumultuoso, circunstância exposta na cena em que Golaud obriga, numa situação extrema, o rapaz a espreitar, e a descrever, a interação entre os dois jovens suspeitos. Sendo a desconfiança cada vez mais determinante, e os ciúmes levados a um estado limite, Golaud assassina o próprio irmão.

Referências

- ABBATE, Carolyn. *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio. *Storia dell'opera italiana*, IV: Il sistema produttivo e le sue competenze; V: La spettacolarità. Torino: EDT/Musica, 1988.
- BLACKMER, Corinne; SMITH, Patricia Juliana (Eds.). *En travesti – women, gender subversion, opera*. New York: Columbia University Press, 1995.
- BLUMBERG, Rae Lesser. A general theory of gender stratification. *Sociological theory*, v. 2, p. 23-101, 1984.
- BORDO, Susan. *The flight to objectivity: essays on cartesianism and culture*. Albany: State of New York Press, 1987.
- CARVALHO, Mário Vieira de. A ópera, a esfera pública e a mudança de sistemas socio comunicativos. In: *Por lo imposible andamos, a ópera como teatro* – de Gil Vicente a Stockhausen. Lisboa: Ambar, 2005. p. 37-60.
- CHAFETZ, Janet Saltzman. *Handbook of the sociology of gender*. Houston: Springer, 2006.
- CHANAN, Michael. *Musica Practica: the social practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London: Verso, 1994.
- CITRON, Marcia. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CLÉMENT, Cathérine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset, 1979.
- D'AUREVILLY, Barbey. Les Bas-bleus. In: *Les oeuvres et les hommes*. Paris: Palmé; Bruxelles: Lebroucqy, 1878.
- DEBUSSY, Claude Debussy. *Mr. Croche, antidillettante*. Paris: Dorbon-Ainé, 1921.
- DE VAN, Gilles. *Verdi, un théâtre en musique*. Paris: Fayard, 1992.
- DULEY, Margot I. Toward a theory of gender stratification: selected issues. In: DULEY, Margot, EDWARDS, Mary (Eds.). *The cross-cultural study of women*. New York: The feminist press, 1986. p. 78-106.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizacional*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- FÉNELON, Philippe. Entrevista a Philippe Fénelon por Bertrand Bolognesi, 26 de abril de 2004. Disponível em: <http://www.anaclase.com/dossier/articles/philippefeneilon.htm>. Acesso em: 6 dez. 2011.
- FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Ordens e liberdades. In: FRAISSE, Geneviève, Michelle Perrot (Eds.). *História das mulheres: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1994. p. 9-15.
- HABERMAS, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Oxford: Polity Press, 1996.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *Opera: desire, disease, death*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- JOHN, Nicholas John (Ed.). *Violetta and her sisters: the lady of the camellias, responses to the myth*. London: Faber, 1994.
- JOHNSON, Victoria; FULCHER, Jane; ERTMAN, Thomas (Ed.). The institutional basis for the production and reception of opera. In: *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 135-267.
- LAVAGETTO, Mario. *Quei più modesti romanzi, il libretto nel melodramma di Verdi, tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*. Milan: Garzanti, 1979.
- MAUGUE, Annelise. A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In: FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle (Eds.). *História das mulheres: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1994. p. 581-601.
- McCLARY, Susan. Sexual politics in classical music. In: McClary, Susan (Ed.). *Feminine endings – music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 53-79.
- McCLARY, Susan. The genesis of Bizet's *Carmen*. In: McClary, Susan. *George Bizet Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 15-28.
- MICHAUD, Stéphane. Idolatrias; representações artísticas e literárias. In: FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle (Eds.). *História das mulheres: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1994. p. 145-169.
- NERAD, Maresi. *The academic kitschen: a social history of gender stratification at the University of California*. Albany: New York Press, 1999.
- PARKER, Roger. The opera industry. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 87-117.
- PARKER, Roger. Opera: the 19th century. In: *Grove music on-line*. Oxford music on-line, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg5>. Acesso em: 5 maio 2012.
- PERROT, Michelle; MARTIN-FUGIER, Anne. Os actores. In: ARIÈS, Philippe, Georges Duby (Ed.). *História da vida privada – da Revolução à Grande Guerra*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 91-304.
- RIBEIRO, Paula Gomes. *Hystérie et mise en abîme: le drame lyrique au début du XXème siècle*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- ROSSELLI, John. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- RUSKIN, John. *Sesame and Lilies*, Lecture II: Lilies Of Queens' Gardens, 1865. In <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1293/pg1293.txt>. Acesso em: 29/12/2011.
- SALAZAR, Philippe-Joseph. *Idéologies de l'opéra*. Paris:

- PUF, 1980.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera, ideology and film*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- WEBER, Max. *Sociologie de la musique*: Les fondements rationnels et sociaux de la musique. Paris: A.-M. Métailié, 1997.

Rethinking family and gender representation canons in lyrical practices

Abstract

This article discusses the meaning systems and the ideological dimensions involved in the reproduction of musical and dramaturgical canons based on models built, mainly, in the first half of the 19th century, in the context of the stabilization and dissemination of *bel canto* Italian models, and of their production conditions. I advocate, through the reference to concrete production frameworks, that the need for fixation, and subsequent reproduction, of a grammar of situations and of a dramatic structure is due, on one hand, to market requirements, which stimulate the circulation of operatic goods and, on the other hand, to the needs of self-regulation of social norms and behaviours. In this context, I will focus mainly on two aspects: the representation of the nuclear family and the specific issues of gender stratification, discussing them as ideological instruments of social control.

Key words: opera dramaturgy, ideology, gender, family representations, sociabilities and cultural consumption.

Repensando los cánones de representación de la familia y del género en las prácticas de la ópera

Resumen

Este artículo discute los sistemas de significado y las dimensiones ideológicas subyacentes a circunstancias de reproducción de cánones músico-dramatúrgicos basados en fórmulas construidas, en gran parte, en la primera mitad del siglo XIX, en el contexto de lo enraizamiento y de la difusión de los modelos italianos del *bel canto* y de sus condiciones de producción. Haciendo referencia a circunstancias específicas de producción, sostengo que la necesidad de la estabilización, y posterior reproducción, de una gramática y una estructura de situaciones dramáticas se debe, por un lado, a las demandas del mercado, que estimulan la circulación de los productos de la ópera y, en segundo lugar, a las necesidades de auto-regulación de las normas y comportamientos sociales. En este contexto, yo me centraré principalmente en dos aspectos: la representación de la familia nuclear y la estratificación de género, interrogándolos como instrumentos ideológicos de control social.

Palabras-clave: dramaturgia de la ópera, ideología, género, representaciones de la familia, sociabilidades y consumo cultural.

Data de recebimento do artigo: 26/11/2011

Data de aprovação do artigo: 18/02/2012