

O PAPEL DA MULHER NA ÓPERA ITALIANA DO SÉCULO XIX

THE ROLE OF WOMEN IN 19th CENTURY ITALIAN OPERA

VIANA, Isabel¹

RESUMO: Neste artigo refleti sobre o papel que a mulher desempenhou na ópera italiana do século XIX, que, no fundo, espelhava essencialmente o seu papel na sociedade, embora de forma intensificada, pois as emoções, atitudes e comportamentos eram descritos na ópera de forma mais veemente. Analisei ainda o período romântico e as suas características na ópera italiana e dos seus representantes mais célebres: Rossini (1792–1868), Donizetti (1797–1848), Bellini (1801–1835), Verdi (1813–1901) e Puccini (1858–1924), ainda que este seja já catalogado como pertencente ao Verismo (Realismo / Naturalismo nos estudos literários).

PALAVRAS-CHAVE: Papel da Mulher, Século XIX, Romantismo, Ópera Italiana.

ABSTRACT: In this paper, I have analyzed the role that the women played in nineteenth-century Italian opera, which primarily reflected their role in society, albeit intensified, as emotions, attitudes, and behaviors were described in the opera more vehemently. I have also examined the romantic period and its characteristics in Italian opera and its most renowned agents: Rossini (1792-1868), Donizetti (1797-1848), Bellini (1801-1835), Verdi (1813-1901) and Puccini (1858-1924), although is already classified as belonging to Verism (Realism / Naturalism in literary studies).

KEYWORDS: Role of Women, 19th Century, Romanticism, Italian Opera.

INTRODUÇÃO

O Período Romântico é uma época da história cultural e literária cuja definição e delimitação temporal não tem sido consensual, mas que, normalmente, está associada a

¹ Isabel Viana, Assistente Convidada na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, Mestrado em Música, especialização em Canto, docente de Voz e Dicção, Voz e Canto e Teatro Musical, email: belviana@utad.pt.

uma mudança dos conceitos ideológicos, psicológicos, estéticos, formais, temáticos, políticos, e, até, morais e éticos com a época imediatamente anterior. Com efeito, assistiu-se, na passagem do século XVIII ao XIX, a um progresso e, conseqüente, “elevação” das classes sociais consideradas “mais baixas” e o quase nivelamento da burguesia com a nobreza e o clero, devido a muitos fatores, mas a que a Revolução Industrial e a Revolução Francesa não foram indiferentes, alterando completamente o modo de viver e de pensar da sociedade.

These changes assumed various guises and they occurred at varying rates from one area to another; sometimes by nearly imperceptible stages and sometimes through convulsive upheavals, they ultimately transformed societies, governments, economies, and the mind and sensibilities of an entire continent. (PLANTINGA, 1984, p. 1)

De facto, a Revolução Industrial (meados do século XVIII) provocou uma deslocalização das populações rurais para os meios urbanos, uma alteração do conceito de trabalho e dos fatores de produção, uma melhoria das condições económicas da população em geral, das condições sanitárias e da saúde pública, e, por conseguinte, um aumento crescente da natalidade e da necessidade de uma cultura de massas. Por outro lado, a Revolução Francesa (finais do século XVIII), influenciada pelos ideais do Iluminismo² e da independência americana (1776), fez surgir a burguesia na cena política, destituindo o clero e a nobreza da sua importância social anterior, e proclamou a “liberdade, igualdade e fraternidade” como princípios fundacionais da idade moderna. Com os seus aspetos positivos e negativos, estes factos históricos são, realmente, duas das mais importantes revoluções da história da humanidade e provocaram alterações significativas no *modus vivendi* das populações.

No caso de literatura, a ascensão das classes sociais consideradas mais baixas, na maior parte dos casos sem grande escolarização, fez com que os próprios autores se comesçassem a adaptar às necessidades deste novo público. “Ou fosse porque o grande

² O Iluminismo foi um movimento cultural europeu de um grupo de intelectuais durante os séculos XVII e XVIII, contra a intolerância e os abusos da Igreja e do Estado, que procurou reformar a sociedade e o conhecimento através do uso da razão. Destacaram-se alguns nomes, como, por exemplo, os filósofos Baruch Spinoza (1632–1677), John Locke (1632–1704), Pierre Bayle (1647–1706), Denis Diderot (1713–1784), Voltaire (1694–1778) e Montesquieu (1689–1755), entre outros.

público não entendia a estética clássica, por ser demasiado académica, ou fosse porque o género tinha atingido a saturação, os escritores começaram a tentar novos temas e novo modo de os comunicar.” (BARREIROS, 1966, p. 242) Óscar Lopes e António José Saraiva acrescentam que é este novo público que provoca definitivamente a mudança do estilo romântico, por oposição ao Classicismo anterior:

O público do Romantismo não tem uma grande preparação especificamente literária. Ignora as convenções e os padrões da literatura clássica (...). Não compreende os valores literários clássicos. Aprecia mais a emoção que a subtileza; gosta da expressão concreta imediatamente acessível, das imagens e símbolos que dão corpo sensível ao pensamento. Está enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares (...). Tem uma noção mais sensorial que os literatos de salão do mundo ambiente (...). A sua própria impreparação estética torna-o sugestível pela peripécia romanesca, pela simples intensidade e diversidade das impressões. (SARAIVA e LOPES 1989, pp. 713-714)

Também na música, a democratização e o acesso das camadas sociais consideradas mais baixas à cultura foi um dos motivos para a alteração da estética e dos conceitos fundamentais. Para Grout e Palisca (2001, p. 575), a passagem de um público do século XIX relativamente pequeno, homogéneo e culto para um público da burguesia, mais numeroso, diversificado e pouco formado já se iniciara *mutatis mutandis* há cerca de um século. O fim do mecenato individual e o crescimento acelerado, no início do século XIX, de um público de concertos e de festivais de música foram alguns dos sinais dessa tendência. Para conseguir audiência e algum êxito, os compositores tiveram de se adaptar ao novo auditório. Plantinga (1984, p. 6) refere mesmo que foi a ópera “the most magnificent and costly variety of musical entertainment, that the patronage system first began to disintegrate.”

Assim, em meados do século XVIII, alguns poetas ingleses começaram a inspirar-se na natureza tal como a viam e sentiam, e não como os grandes escritores romanos a “mandavam ver”, marcando, com isso, um desvio e um afastamento com a estética anterior.

O sentimentalismo subjectivo veio assim substituir a gama imensa, mas limitada, de temas catalogados pelos Gregos e Romanos. Nunca mais os escritores aceitariam temas impostos do exterior. Desta maneira, foi aparecendo uma nova escola, que depressa se alastrou pela Alemanha, Itália, França, Portugal, por toda a Europa, a qual passaria à história com o nome de **romantismo**. (BARREIROS, 1966, p. 242)

António José Barreiros (1966, pp. 246-247) sintetiza a psicologia do homem romântico no culto do “eu”, na ânsia da liberdade (política, moral e dos sentimentos), na angústia metafísica, no espírito idealista e no choque com a realidade. Na verdade, o Romantismo vem proclamar a independência criativa do indivíduo, com todas as suas consequências, não estando agrilhado a ditames ou regras de outrem, e as realidades externas só poderiam ser conseguidas através da emoção, do sentimento e da intuição individual.

António José Saraiva e Óscar Lopes apresentam a seguinte síntese relativa ao estilo romântico:

(...) estilo declamatório, por vezes redundante e um tanto vago, em que a abundância prejudica a concisão e o rigor; o gosto das hipérbolas e das exclamações que dão forma tribunícia ao pensamento; o gosto das imagens, que o concretizam e popularizam; o uso de um vocabulário mais rico em alusões concretas, menos selecto, mais correntio, mais familiar e mais sensorial, a introdução de dados captados no ambiente; a presença física das personagens humanas, dos interiores e das paisagens (...); o recurso ao romanesco, à peripécia que prende a imaginação, e a certos ingredientes fáceis e de quilate duvidoso, mas de resultados garantidos (exotismo, fantasmagoria do *romance negro*, também chamado *romance gótico*); o tom de mensagem ao próximo que assume a obra literária, convertida em meio de comunicação e não já expressão de um mundo fechado de valores. (SARAIVA e LOPES, 1989, pp. 713-714)

Cronologicamente, o Romantismo literário é, para os especialistas, muito difícil de delimitar. A “cronologia tradicional é um tanto arbitrária. Baseia-se sobretudo na existência de agrupamentos e personalidades afins” (SARAIVA e LOPES, 1989, p. 715),

como, por exemplo: em Inglaterra, Lord Byron (1788–1824), Mary Shelley (1797–1851) e John Keats (1795–1821); na Alemanha, August Wilhelm von Schlegel (1767–1845), os irmãos Grimm, Jacob (1785–1863) e Wilhelm (1786–1859), e Hoffmann von Fallersleben (1798–1874); em França, Marie-Henri Beyle (1783–1842) (Stendhal), Victor Hugo (1802–1885) e Alfred de Musset (1810–1857); em Itália, Giacomo Leopardi (1798–1837) e Alessandro Manzoni (1785–1873); em Espanha, Ángel de Saavedra (1791–1865), José de Espronceda (1808–1842) e José Zorrilla y Moral (1817–1893); e, em Portugal, Almeida Garrett (1799–1854), Alexandre Herculano (1810–1877) e Camilo Castelo Branco (1825–1890), etc.

Também na música, a delimitação dos períodos não é um processo consensual e essa delimitação tem sido feita, por vezes, de forma arbitrária. Por exemplo, Donald Grout e Claude Palisca (2001, p. 571) referem que,

(...) quanto mais aprendemos sobre a música de um determinado período, lugar ou compositor, mais claramente nos apercebemos de que as caracterizações estilísticas geralmente aceites são inadequadas e as fronteiras cronológicas um tanto arbitrárias. Ainda assim, a divisão da história da música em períodos estilísticos tem a sua utilidade. A periodização é, na história, um meio de fazer simultaneamente justiça à continuidade e à mudança. Por muito grosseiras e imprecisas que sejam, designações como *clássico* e *romântico* podem servir de pontos de referência na abordagem da música que efectivamente se compôs.

Também Leon Plantinga (1984, p. 20) fala do uso convencional do termo romântico, “as a general designation for the dominant strains of music in the nineteenth century.”

Em síntese, o Romantismo ou Período Romântico, enquanto corrente literária, mas também na música, veio democratizar a obra artística, deixando de se dirigir apenas às classes sociais consideradas mais importantes, mas a todo o povo, e, por isso, os temas favoritos passaram a ser aqueles que interessavam a todos, com o predomínio da emoção e da descrição dos sentimentos comuns a todo o ser humano...

1. A ópera italiana no Romantismo

Na música, o período romântico, também conhecido como era ou época romântica, tem sido convencionalmente, *mutatis mutandis*, delimitar-se entre o final do século XVIII e o início do século XX, podendo mesmo considerar-se uma data posterior (Neorromantismo) desde que se enquadre na estética romântica.

Para Boyden (2002, p. 117),

Romanticism is not so much a precise concept as a swarm of ideas that coalesce in combinations that vary from country to country and from artist to artist. As in its art and literature, certain notions dominate the opera of the Romantic age: the beauty and terror of Nature; the power and ubiquity of supernatural forces; the purity of the rural life; and idealized vision of the Middle Ages; the concepts of liberty and fraternity; the artist's mission (...) «to give life to that within». But as with all great cultural epochs, the Age of Romanticism has many histories and it has historians.

A música na época romântica é caracterizada por uma maior flexibilidade das formas musicais, procurando evidenciar mais o sentimento transmitido pela música do que propriamente a estética, ao contrário da época clássica anterior. Plantinga (1984, p. 21) apresenta, em síntese, as seguintes características da música do período a que habitualmente se designa por romântico: uma preferência pelo que é original, em detrimento do que era normativo; uma busca por efeitos únicos e extremamente expressivos; uma mobilização para um vocabulário harmónico rico; uma incursão de novas figurações, texturas e novas cores tonais.

De facto, o termo clássico

(...) sugere uma obra acabada, perfeita, exemplar, um modelo com base no qual pode ser avaliada a produção ulterior. As obras de alguns autores mais admirados são conhecidos como «os clássicos», mas nos séculos XIX e XX foi a música de Haydn, Mozart e Beethoven que passou a constituir o ideal clássico (...).

Um outro motivo por que a tradicional antítese clássico-romântico gera confusão na história da música é que não se trata inteiramente de uma antítese. A continuidade entre os dois estilos é mais fundamental

do que o contraste. Não nos referimos simplesmente ao facto de ser possível detectar traços românticos na música do século XVIII e traços clássicos na do século XIX; importa antes sublinhar que a grande maioria da música escrita desde cerca de 1770 até cerca de 1900 constitui um *continuum*, com um repertório comum limitado de sons musicais utilizáveis, um vocabulário básico comum de harmonias e convenções básicas comuns nos domínios da progressão harmónica, do ritmo e da forma. (Grout e Palisca 2001, pp. 571-572)

Blume, citado por Plantinga (1984, p. 22), refere mesmo que “Classicism and Romanticism, then, form a unity in music history. They are two aspects of the same musical phenomenon just as they are two aspects of one and the same historical period”.

Tal como na literatura, a estética musical romântica procura a liberdade, a paixão, o inatingível, a perfeição impossível. Segundo Grout e Palisca (2001, p. 573),

(...) a impaciência romântica em relação aos limites dissolve todas as distinções. A personalidade do artista confunde-se com a obra de arte; a clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencional, a afirmação clara pela sugestão, pela alusão ou pelo símbolo. As próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades da música, e a música as características da poesia.

Especificamente em Itália, na segunda metade do século XVIII a ópera permaneceu a forma mais popular de entretenimento musical público (PLANTINGA, 1984, p. 127). No início do século XIX, “the Italian operatic stage clearly needed rejuvenation of some sort if it was to retain its European hegemony” (PLANTINGA, 1984, p. 130). Para Boyden (2002, p. 118), Rossini (1792–1868) foi em grande parte o responsável por esta revitalização e sucesso popular, na medida em que desenvolveu um estilo flexível, estereotipado, de composição que praticamente convidou imitadores. Igualmente adepto da criação de comédias e grandiosos melodramas, Rossini exerceu uma profunda influência em toda a Europa, mas em Itália ele foi especialmente importante para a arte do *bel canto*.

Em apenas doze anos, entre os 18 e os 30 anos de idade (1810–1822), Rossini compôs 32 óperas, 2 oratórias, 12 cantatas, 2 sinfonias e algumas obras instrumentais. Deste vasto repertório selecionou-se para este trabalho uma ópera cómica e outras séria: *La Scala di Seta* (*A Escada de Seda*, 1812) e *Maometto II* (1820).

No caso da ópera cómica, este

(...) era um campo onde Rossini se movia com especial à-vontade, e muitas das suas obras neste género mantêm ainda hoje toda a sua frescura. (...)

O estilo de Rossini combina um fluxo melódico inesgotável com a vivacidade dos ritmos, a clareza do fraseado, a estrutura equilibrada e por vezes um pouco convencional do período musical, uma textura leve, uma orquestração escurrita que respeita a individualidade de cada instrumento e uma estrutura harmónica que, embora não sendo complexa, é muitas vezes original. (GROUT e PALISCA, 2001, pp. 633-634)

De facto, estes autores defendem que a grande maioria das obras de Rossini provam que a ópera foi a mais alta manifestação da arte sofisticada do canto, cujo objetivo fundamental consistia essencialmente em deleitar e emocionar o público através de uma música harmoniosa, espontânea e popular.

Gaetano Donizetti (1797–1848) é outro dos mais importantes representantes do romantismo operático italiano. Escreveu 73 óperas, uma centena de canções, várias sinfonias, oratórias, cantatas, música de câmara e música sacra.

He wrote too quickly, and chose some terrible libretti, but he was astute enough to recognize that for many people the opera house was a place to hear the world's greatest singers, rather than the world's greatest composers. Though never an innovator, he did much to relax the divisions between aria and recitative, he increased the role and widened the expressive range of the chorus, and he helped establish the cavatina (a languid, melancholic song) and the cabaletta (a quick, rhythmically urgent showpiece) as features of Romantic opera. (BOYDEN, 2002, p. 186)

Segundo Grout e Palisca (2001, p. 635),

Donizetti possuía, até certo ponto, o mesmo instinto que Rossini para o teatro e o mesmo talento melódico (...). No conjunto, as óperas cômicas resistiram melhor do que as óperas sérias ao desgaste do tempo. O carácter um tanto rude, primitivo e impulsivo da música de Donizette (sic) adapta-se bem à representação das situações francamente melodramáticas (...). Donizetti foi o precursor histórico imediato do Verdi; os dois compositores tinham em comum uma confiança implícita no gosto e no critério do público nacional, e as suas obras estão profundamente enraizadas na vida do povo italiano.

Em contrapartida, Vincenzo Bellini (1801–1835) escreveu apenas 10 óperas, apesar de tudo um número impressionante se tivermos em consideração que ele faleceu quando ainda não tinha completado os 34 anos de idade. Todas as óperas de Bellini são sérias e ele esforçou-se no sentido de criar uma dramatização proporcionada e equilibrada apelando às emoções em vez de se dirigir apenas ao ouvido dos espetadores (BOYDEN, 2002, p. 199).

Quase todas as suas óperas ficaram para a posteridade e fazem parte do repertório *standard* dos teatros de ópera. Grout e Palisca (2001, p. 636) entendem que o estilo de Bellini é de um lirismo extremamente elegante, as harmonias são de grande suavidade, e as melodias, intensamente expressivas, têm um fôlego, uma flexibilidade formal, uma graciosidade de contornos e um tom elegíaco que as aproximam dos *Noturnos* de Chopin. Para eles, estas qualidades são bem evidentes na cavatina *Casta Diva* da *Norma*.

Boyden (2002, p. 200), por seu turno, entende que Bellini, “(...) the most scrupulous of the bel canto composers, (...) used solid classical principles as the basis of the headily emotional style that exalts melody as an expression of character. In short, Bellini’s work is the apotheosis of singer’s opera.” No entanto, o carácter romântico da sua obra não advém tanto da música mas dos libretos e das narrativas apresentadas. As histórias provêm, especialmente com Donizetti e com Bellini, das fontes literárias românticas, em detrimento das fontes clássicas do século anterior. De acordo com Grout e Palisca (2001, p. 636), foi a ópera francesa que forneceu o modelo para os temas pseudo-históricos tratados em grande parte das obras de Bellini, como é o caso de *I Puritani*, e, até certo ponto, da *Norma*. Esta influência é visível mais nos libretos que na

música propriamente dita. Segundo estes autores, “nada ou quase nada há de romântico nas partituras do extrovertido Donizetti, e em Bellini o romantismo manifesta-se mais no subjectivo dos sentimentos do que nos pormenores musicais.” (GROUT e PALISCA, 2001, p. 636)

Os autores costumam dividir a obra de Giuseppe Verdi (1813–1901) ora em três ora em quatro fases. Nós seguimos a perspetiva que nos pareceu mais consensual, isto é, que a confinam apenas a três períodos, como, por exemplo, Grout & Palisca (2001, p. 637) e Leon Plantinga (1984, pp. 301-323): o primeiro período (“early period”) é compreendido entre 1839 (*Oberto*) e 1853 (*La Traviata*) e caracteriza-se por uma continuidade estética da ópera italiana, com uma forte influência de Rossini, Bellini e Donizetti (PLANTINGA, 1984, p. 301); no segundo (“the middle-period”), entre 1855 (*Les vêpres siciliennes*) e 1871 (*Aida*), “Verdi uses the most standard of musical manners — with adjustments — in the servisse of somewhat convoluted dramatic ends” (PLANTINGA, 1984, p. 311); e, por último, do terceiro período (“the last period”) apenas fazem parte as óperas *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), em que Verdi, já com mais de 70 anos, se inspira nas obras de Shakespeare e na música de Wagner, com uma exibição de virtuosismo musical cheio de vigor e de força dramática (PLANTINGA, 1984, p. 323). No entanto,

Verdi nunca cortou com o passado nem fez experiências radicais com base em teorias novas: a sua evolução foi no sentido de um refinamento progressivo da concepção e das técnicas, e a verdade é que, ao cabo deste processo, Verdi levou a ópera italiana a um grau de perfeição nunca ultrapassado. (GROUT e PALISCA, 2001, pp. 636-637)

Uma das características das óperas de Verdi é a presença de um coro, o que lhe confere um tom imponente e grandioso e, no seu tempo, tinha ainda a intenção de apelar ao patriotismo dos italianos, contra a presença e o domínio dos estrangeiros em território italiano³. Outra importante característica das suas óperas tem a ver com a forma como Verdi explora e trata musicalmente grandes dramas humanos. Para Grout e Palisca

³ No século XIX, a Itália lutava pela unificação da península italiana. Esta unificação só foi conseguida / declarada em 1861.

(2001, pp. 637-638), as suas principais exigências no que concerne à elaboração dos libretos eram a presença de emoções fortes e de contrastes acentuados. Por isso, a maior parte das suas narrativas são melodramas tempestuosos e impiedosos, repletos de personagens inverosímeis e de acontecimentos caricatos, mas com inúmeras oportunidades para as melodias animadas, vigorosas e violentas.

Esta ideia é corroborada por Boyden (2002, p. 211), ao afirmar, por exemplo, que Verdi, o criador de uma série de óperas veementes e melodramáticas, que nunca perderam a sua capacidade de atrair as multidões, era, mais do que um músico — profundamente envolvido na luta política para unificar a nação italiana —, uma figura emblemática para o seu público, que, nas palavras de um de seus colaboradores, ouvia nas suas óperas «a voz da alma italiana»!

Em síntese, merecem ser mencionadas duas frases de Isaiah Berlin citadas por Boyden, que sumarizam toda a obra de Verdi:

Noble, simple, with a degree of unbroken vitality and vast natural power of creation and organization, Verdi is the voice of an world that is no more. His enormous popularity among the sophisticated as well as the most ordinary listeners today is due to the fact that he expressed permanent states of consciousness in the most direct terms, as Homer, Shakespeare, Ibsen and Tolstoy have done. (BERLIN, citado por BOYDEN, 2002, p. 215)

Giacomo Puccini (1858–1924) é tradicionalmente colocado na fase de transição entre o Romantismo e o Modernismo, denominada Verismo (Realismo/Naturalismo), que surge em Itália na década de 1870, quando a península italiana se encontra já unificada. O Verismo ou Realismo procurava, em síntese, reagir contra o sentimentalismo exagerado do Romantismo e descrever a realidade tal qual era vista pelo artista. Nas palavras de Eça de Queirós (citado por SARAIVA e LOPES, 1989, p. 930), o Romantismo

(...) é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade

absoluta. — Por outro lado, o realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; — O Realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para condenar o que houver de mal na nossa sociedade.

No entanto, para alguns especialistas da história da música, as óperas do final do século XIX e princípios do século XX são classificadas como pertencentes a uma fase decadente do Romantismo; para outros, na fase inicial do Modernismo; e para outros ainda, no Verismo (BOYDEN, 2002, p. 351). Contudo, embora possa ser um tema controverso, até para os especialistas, consideramo-lo ainda como um lídimo representante do Romantismo italiano, porque, nas palavras de Boyden (2002, p. 362), Puccini possuía um gosto por grandes dramas, uma sensibilidade altamente desenvolvida de teatro, uma facilidade incrível para melodias memoráveis e um génio para a manipulação emocional. Assim, Puccini conseguiu os meios mais eficazes para atingir os seus fins.

Para Grout e Palisca, Puccini também integrou o Verismo, principalmente nas óperas *Tosca* (1900) e na *Il Tabarro* (1918). No entanto, de acordo com os mesmos,

(...) a maior parte das suas óperas são mais difíceis de classificar. Puccini foi (...) um eclético bem sucedido, reflectindo ora o gosto sentimental do romantismo tardio (...), ora o realismo (...), ora o exotismo (...), em música de uma grande intensidade lírica, incorporando discretamente alguns toques modernos de harmonia, e concebida com um faro magnífico para os efeitos teatrais. (GROUT e PALISCA, 2001, p. 691)

Efetivamente, é o sentimentalismo de Puccini, que para alguns é a sua maior fraqueza, que permite caracterizá-lo e integrá-lo ainda no Romantismo. Boyden (2002, p. 363) afirma mesmo que Puccini frequentemente cai em sentimentalismos lamechas, tem um toque de misoginia nas suas preferências por heroínas indefesas dominadas por homens despóticos e os seus enredos, às vezes, são fracos e triviais. No entanto, para a maioria dos espetadores, essas fraquezas não são importantes, pois as suas óperas contêm

alguma da música mais agradável alguma vez composta, sendo o grande responsável por levar, para o século XX, o legado de Bellini, Donizetti e Verdi.

2. O papel da mulher na ópera italiana do século XIX

É, grande parte, através da arte e, em particular, da literatura que nos tem sido possível compreender o estatuto e o papel da mulher na sociedade. Em todo o caso, poucos estudos se debruçam especificamente sobre o papel da mulher na ópera, destacando-se, contudo, Catherine Clément, que tem refletido bastante sobre o tema.

Podemos recordar as óperas principalmente pela sua música, mas as personagens e a sua história também podem ditar o sucesso ou o fracasso de uma ópera e marcar-nos tanto quanto a sua música. Talvez esse facto explique o motivo por que, por exemplo, “La Traviata” foi vaiada na estreia e a “Tosca” foi considerada como sendo uma história “sórdida e repugnante” pelos críticos de então: uma prostituta permite-se ter um amor conjugal (*La Traviata*) e uma cantora assassina o chefe da polícia (*Tosca*). Contudo, atualmente, por exemplo, “(...) *La Traviata* is no longer the story of an unhappy love between a prostitute and a slightly crazy young man, it is the cruel conflict between the family, its property interests, and the parallel world of prostitution.” (CLÉMENT, 1997, p. 19)

Para termos um melhor entendimento do melodrama e uma visão social da Itália oitocentista, é necessária a leitura dos seus libretos. Num país onde a literacia não chegava a todos os estratos sociais, a ópera era o elo de ligação cultural que podia chegar a todos. Esta era, de facto, apreciada e bem recebida por grande parte da população, desde trabalhadores da cidade, artesãos e gentes do campo, especialmente a partir do Romantismo, até aos burgueses ricos e intelectuais (ROSS, 1988).

De acordo com Catherine Clément, o papel das mulheres na ópera do século XIX refletia essencialmente o seu papel na sociedade. A imagem do homem e da mulher na ópera é intensificada pelo que se poderia esperar na vida real, mas com emoções ainda mais intensamente expressas não só musicalmente, mas também em atitudes e comportamentos. Clément diz-nos especificamente que a ópera diz respeito às mulheres. No entanto, não existe uma versão feminista nem há uma libertação da mulher. Muito pelo contrário: elas sofrem, choram e morrem. Cantar e desperdiçar o fôlego pode ser a

mesma coisa. Olhos a brilhar com lágrimas, decotes ao nível do coração, expõem-se ao olhar de quem possa ter prazer nas suas supostas agonias. Nenhuma delas escapa com vida, ou poucas conseguem escapar (CLÉMENT, 1997, p. 11).

Clément refere ainda que sem as personagens femininas não existiria ópera. As mulheres eram as suas joias, quer como “ornamento”, quer como “papel decisivo” no enredo:

Women are its jewels (...), the ornamental indispensable for every festival. No prima donna, no opera. But the role of jewel, a decorative object, is not the deciding role; and on the opera stage women perpetually sing their eternal undoing. The emotion is never more poignant at the moment when the voice is lifted to die. (CLÉMENT, 1997, p. 5)

As atitudes expressas na ópera pelas personagens femininas também se estendiam às mulheres da plateia e podia refletir-se nelas. Clément pergunta-se mesmo onde estavam as mulheres na estrutura deste edifício? E responde que é no seu devido lugar... Clément (1997, pp. 6-7) vai mais longe e afirma mesmo que as mulheres tornam a frente da plateia bonita, com toda a graciosidade inerente ao seu sexo. Nada pode perturbar a pirâmide social que faz do próprio público um ornamento da ópera. E nada virá, no século XIX, quando a ópera romântica floresceu, perturbar a ordem refletida da plateia para o palco. Nesta ordem de afetos humanos, a luta das mulheres, e desde o momento em que essas mulheres deixam a sua função familiar e ornamental, têm por destino acabar punidas, caídas, abandonadas ou mortas! “The «fair sex», indeed.” (CLÉMENT, 1997, p. 7)

A imagem das mulheres é muito consistente: estas, nas óperas italianas do século XIX, choram, sofrem e morrem, e tudo por uma razão única: o amor. Em todo o caso, isto apenas acontece na ópera séria, uma vez que na ópera *buffa*, por norma, não ocorrem mortes trágicas e, normalmente, têm um final feliz, quase sempre com o casamento dos protagonistas.

Na ópera séria, por seu turno, o amor é para a mulher a força motriz que determina o seu comportamento, a sua vida e a até a sua morte. No palco operático, as heroínas choram, desesperam e morrem pela negação do seu amor, por um casamento que desejam,

mas que é impedido, por uniões odiadas, mas impostas, por ciúmes e por traição real ou imaginada.

No período romântico, as mulheres são reconhecidas como seres apaixonados, mas a manifestação dessa paixão é permitida apenas dentro dos limites do que é socialmente aceitável e, se insistir em cumprir os seus desejos, será punida. As mulheres que se rebelam contra as restrições da sociedade são destruídas e mesmo as que não se revoltam não encontram melhor destino. Os homens que levam uma vida dissipada podem ser moralmente castigados, mas não sofrem como as mulheres que fazem o mesmo.

Para Clément (1997, p. 59),

(...) this is how opera reveals its peculiar function: to seduce like possums, by means of aesthetic pleasure, and to show, by means of music's seduction (making one forget the essential), how women die — without anyone thinking, as long as the marvelous voice is singing, to wonder why (...). But always, by some means or other, they cross over a rigorous, invisible line, the line that makes them unbearable; so they will have to be punished. They struggle for a long time, for several hours of music, an infinitely long time, in the labyrinth of plots, stories, myths, leading them, although it is already late, to the supreme outcome where everyone knew they would have to end up.

Um exemplo dessa rebeldia, apresentada por Catherine Clément, é Violetta da ópera *La Traviata* de Verdi. Segundo esta autora, Violetta é uma revoltada nata. À sua volta, os membros da família julgam, estabelecem e executam a lei. Ela dança e bebe, mas o champanhe não tem a grandiosidade da taça de Don Giovanni. Os seus passos e a sua vida são controlados pelos outros. Ela valsa a sua tristeza e os seus dias, e encarna a sua dança nos esquemas da burguesia (CLÉMENT, 1997, pp. 60-61).

Com efeito, no século XIX, a burguesia protegia a família patriarcal no sentido de aumentar o seu poder social, com a acumulação de riqueza e um sistema de herança através da linha masculina. O papel da mulher foi reduzido ao papel de “fornecedora de herdeiros”, mas com o controlo social que esse papel implicava. A educação da mulher vai ao encontro de um único objetivo: um bom casamento, seguido do nascimento de muitos filhos, preferencialmente rapazes. Clément (1997, p. 5) afirma inclusivamente que as estruturas sociais são diferentes: as mulheres davam às crianças do sexo masculino o

nome de família e, como parte de sua rotina diária, os homens perdiam um pouco de tempo com as suas esposas. Mas, apesar das distâncias e das sociedades, e da inversão dos códigos sociais, “there is still this large, strange house in the central place, at the heart of the assembled group: a men’s house, forbidden to women, where men’s voices sing.” (CLÉMENT, 1997, p. 5)

Qualquer desvio desse destino traçado, traria à mulher pouca sorte — o ostracismo social como certeza, ou a própria morte. Nas óperas deste período as mulheres são tratadas à mercê deste destino, dependentes das vontades do seu pai, onde se arranjam casamentos para que ele possa ingressar na nobreza ou receber um belo dote, seguida da vontade do seu marido.

Desprezado ou exaltado, pecaminoso ou puro, o que move a heroína do melodrama é o amor. O destino dele depende, a felicidade se aprovado e a sua própria vida se condenado ou rejeitado. E tudo isto depende da vontade do homem. É ele que decide o caminho e os acontecimentos, é ele o verdadeiro protagonista na ópera, embora em algumas óperas possa não parecer, como em “Norma”. Sendo a ópera escrita por homens é natural que reflita um desejo masculino de controlo. Embora o tema da ópera tenha mudado ao longo do tempo, podemos verificar este desejo de controlar desde muito cedo.

Em lugar de representar pessoas ou simples mortais, a ópera começou por apresentar personagens que ou eram Deuses ou monstros ou seres capazes de feitos impensáveis ou intransponíveis ao homem comum. No entanto, quando o protagonista é um homem este é também um herói e/ou um sedutor. Em muitas óperas do romantismo italiano, o mesmo desejo de controlar e as fantasias masculinas são explorados e até mesmo exagerados, sendo o sedutor um papel recorrente, como o Don Giovanni da ópera *Rigolletto* de Verdi. O papel da mulher, nestas óperas, é o de vítima de algum modo, ou vítima de estupro, de rapto, ou objeto de sedução. Esta imagem inclui concepções sobre o comportamento feminino que faz com que todas as mulheres pareçam iguais. O sedutor é um papel que podemos encontrar em grande parte das óperas, da mesma forma que encontramos as mulheres em papéis que as tornam vítimas desse mesmo sedutor.

Na ópera, a mulher é denominada de “diva”, “rainha da casa”, “prima dona”, “anjo na terra”, ela é “adorada”, “reverenciada” e os “seus desejos são ordens”, mas o que realmente acontece é que ela nunca é reconhecida como capaz de decidir o seu próprio destino, a sua própria vontade, a sua própria vida. De facto, para Clément (1997, p. 31),

“there are prima donna characters in opera itself. Because they are objects of reflection, a place where mirages occur, they had to give rise to operas with their own character as heroine.”

Ela está sempre pronta para sacrificar o que quer que seja — honra, família, até a sua própria integridade física e mental —, para salvar um amor por um homem que a trai, que não a entende, que vai partir e está sempre pronto para a deixar ou mesmo matar, se existir a mais pequena suspeita da sua fidelidade. Embora apaixonado, este homem, de um modo geral, nem sempre ama com a mesma medida do amor da mulher e podem existir na sua vida outros sentimentos e questões que ocupam um lugar ainda mais importante — a honra, o dever, a sede de poder e glória, a vingança e o patriotismo —. Para além disso, esse amor é, na maior parte das vezes, passageiro, volúvel e inconstante, esquecendo rapidamente os juramentos e promessas.

Tomemos como exemplo a ópera “Norma”, onde Pollione, o procônsul Romano na Gália, que se apaixona pela jovem Adalgisa, e por ela está pronto a esquecer Norma, a sacerdotisa, e os dois filhos que teve com ela (CLÉMENT, 1997, pp. 102-103); em “Rigoletto”, o mulherengo duque de Mântua provoca lágrimas e morte com as suas breves paixões (CLÉMENT, 1997, p. 119); é ele que canta “La donna è mobile”!

Para Clément (1997, p. 120), o amor dos homens é um amor frágil e, à mais pequena dúvida, estes podem amaldiçoar, repudiar e até matar, contrariamente à mulher que precisa de provas evidentes dessa traição e, mesmo depois de traída, muitas vezes continua a amar aquele que a traiu. Mesmo com provas pouco credíveis ou algumas insinuações maliciosas, todos os protestos de inocência são inúteis: em “Un ballo in Maschera”, por exemplo, Amélia é vista como uma adúltera pelo marido porque foi vista na companhia do Rei — e nem sequer numa atitude comprometedora — e, logo, o marido está pronto a matá-la ali mesmo! Se isto acontece quando a mulher é inocente, não podemos estranhar que uma morte violenta seja o destino desta quando é considerada culpada.

Amar outro homem é condenável para a mulher do período romântico. Mas aqui o “outro” não implica que a mulher seja casada, pode apenas significar que não seja o aprovado ou escolhido por quem tem autoridade sobre a mulher, um homem: pai, irmão ou outro. À mulher é negada qualquer possibilidade de escolha pessoal, no amor como em qualquer outro domínio, e, acima de tudo, a autogestão de sua própria sexualidade.

Um outro aspeto pode ser acrescentado às personagens do sexo feminino na ópera do século XIX, a sua categorização maniqueísta em “prostitutas” e “santas”. A capacidade de autoanulação que demonstra o comportamento feminino é suficiente para gerar esta dicotomia.

Com a aproximação do século XX, algo começa a mudar, mesmo na ópera. Embora as mulheres continuem a amar e a morrer, começam a demonstrar uma maior liberdade de ação e uma maior autonomia psicológica. A dicotomia “santa” / “prostituta” é menos evidente e é mais cautelosa a condenação moral.

É, especialmente, com Giacomo Puccini e com as suas óperas que estas subtis mudanças nas representações das personagens femininas se tornam mais evidentes. As suas heroínas continuam a apaixonar-se, mas, em vez de morrerem por amor, escolhem viver por ele. A analogia casamento/amor não é automaticamente factual. A promessa de fidelidade eterna é substituída pelo viver da paixão e o prazer deixa de ser uma exclusividade masculina.

Temos o exemplo de “La Bohème”, onde as personagens Mimi e Musetta gozam de uma vida muito independente. São mulheres que vivem muito felizes em “pecado”, em que os homens que as amam estão prontos a perdoar as suas traições ocasionais, bastando umas carícias e beijos para aquietar os protestos ciumentos. Clément (1997, p. 86) refere que

Musetta is a lively as Mimi is sickly, as solid as the other is delicate, as pigheaded as the other is sweet. She is one of the few women in all of Puccini's work who does not die of dependence (...). Musetta sets herself there, perched up high, something to be reckoned with, scathing; the first thing one hears in her laughter. She sets herself up with glass in hand and sings very loudly to provoke her lover, Marcello (...). She sings. She is queen. Musetta's waltz avenges generations of women (CLÉMENT, 1997, p. 86).

CONCLUSÃO

Em síntese, o papel da mulher na ópera italiana do século XIX refletia, fundamentalmente, o seu papel na sociedade. Clément diz-nos que a ópera não existiria sem a existência da mulher e das personagens femininas que eram vistas como adorno, mas também como papel decisivo no próprio enredo.

Na ópera italiana do século XIX, a mulher é apelidada de “diva”, “rainha da casa”, “prima dona”, onde é admirada e idolatrada, mas onde nunca tem o poder de decidir o seu próprio destino que está sempre nas mãos dos homens presentes na sua vida, seja o pai ou o marido. A imagem desta mulher é a que chora, sofre e morre, tudo por amor. Mas um amor que não saía dos limites daquilo que a sociedade da época tem por aceitável, uma vez que, se transgredir estes limites, será altamente punida com o ostracismo social e mesmo com a morte.

A mulher da ópera italiana do século XIX não tem qualquer possibilidade de escolha pessoal no que reporta a nenhum dos domínios da sua vida, apesar de ser vista como uma figura bela e transcendente.

Esta visão enquadra-se nos padrões do compositor do Período Romântico, onde se ajustam os seus representantes mais célebres: Rossini (1792–1868), Donizetti (1797–1848), Bellini (1801–1835), Verdi (1813–1901) e Puccini (1858–1924). Estes compositores proclamaram a sua independência criativa e elevaram a ópera a um expoente de emoção e sentimento comuns a todo o ser humano, que deixa de ser estritamente dirigido às camadas mais elevadas da sociedade para chegar a todo um povo. Estes compositores procuraram, com a sua estética musical, emocionar e arrebatrar a audiência por meio de música espontânea, harmoniosa e popular, onde a personagem feminina desempenhava um papel determinante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREIROS, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. II. Séc. XVII-XX. 2.^a edição completamente refundida. Braga: Livraria Editora Pax, 1966.
- BOYDEN, M. *The Rough guide to Opera*. London: Rough Guides, 2002.
- CLÉMENT, C. *Opera, or the Undoing of Women*. London-New York: I. B. Tauris Publishers, 1997.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

PLANTINGA, L. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* (The Norton Introduction to Music History). New York / London: W. W. Norton & Company, 1984.

ROSS, M. B. “Romantic quest and conquest: troping masculine power in the crisis of poetic identity”. In: MELLOR, A. K. *Romanticism and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 26-51, 1988.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Ó. *História da Literatura Portuguesa*. 15.^a edição. Porto: Porto Editora, 1989.