



VOL.7 | N. 13 | JAN/JUN DE 2021 | ISSN 2359-4489

# ARTE E POLÍTICA: RAÇA, GÊNERO E NACIONALIDADES



FACES DE CLIO

## Um pássaro rebelde:

### Violência simbólica e subversão feminina na ópera “Carmen”

Tatiana de Carvalho Castro<sup>1\*</sup>

Jéssica Wisniewski<sup>2\*\*</sup>

#### Resumo

O presente trabalho procura trazer uma análise de dois momentos do texto da ópera *Carmen* (G. Bizet) para evidenciar como a personagem principal, que leva o nome da obra, foi um instrumento de recepção de violências simbólica e física, fundamentando-se nos Estudos de Gênero. Carmen é um produto do imaginário e do cotidiano do século XIX que, dentro de sua totalidade, diz muito sobre a sociedade que a produziu. Contudo, como mecanismo de representação cultural, é possível hoje ressignificar a obra, de forma que esta possa dialogar e contribuir para os Estudos de Gênero, servindo como meio de mapear as formas de violência sofridas por mulheres, assim como compreender de que maneira essas representações perpassaram o século XX, até chegar aos dias atuais.

**Palavras-chave:** Representação, ópera, estudos de gênero.

#### A rebellious bird:

### Symbolic violence and female subversion in the opera “Carmen”

#### Abstract

The present work brings an analysis of two moments contained in the text of the opera *Carmen* (G. Bizet) to emphasize how the main character, who carries the name of the opera, was an instrument of symbolical and physical violence. Carmen is part of the 19th century imagery and daily life which, inside of its totality, says a lot about the society that build her up. However, as a mechanism of cultural representation, this opera can find a new meaning, dialoguing and contributing with the Gender Studies as a way to map the forms of violence suffered by women, as well as understand in which ways these forms of representation traversed the XX century until today.

**Keywords:** Representation, Opera, Gender Studies.

1 \* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista CAPES. E-mail: tccastro6@gmail.com

2 \*\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagem pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: jessicawisnie@gmail.com

## 1. Resignificações necessárias: a transgressão do gênero e as representações

Pensar as representações femininas na história e na historiografia requer caminhos que façam a mulher falar e protagonizar a sua figura, seja na autoria como também nas construções de leituras. Abordaremos neste trabalho como a personagem Carmen, da ópera que leva o seu nome, representou a violência e a discriminação de gênero na obra e como as interpretações do leitor/espectador através dos séculos consumiram essa transgressão.

Quando Georges Bizet compôs *Carmen*, lá na década de setenta do século XIX, nunca imaginou que a sua obra representaria para a contemporaneidade uma forma de se pensar a “transgressão feminina” ou a “mulher indisciplinar”, que não seguia os preceitos sociais e culturais construídos e defendidos, por interesses comuns, pela burguesia moderna.

Essa reflexão só existe hoje devido aos estudos de gênero e aos estudos sociais das relações humanas e as problematizações pela diferença sexual.

Mas antes de qualquer coisa, essa representação traz a violência. Dentro dos estudos de gênero, a violência é o termo que justifica as ações das relações de poder. Rachel Soihet<sup>3</sup> diz que o próprio corpo feminino é o lugar de violência, um lugar de idealizações e tutela. Quando esse corpo é questionado e não corresponde aos *status quo* do patriarcado, é violentado, seja de forma simbólica ou física.

Podemos dizer que a posição que a mulher ocupa nas estruturas patriarcais é de um “não sujeito”, como justifica Simone Beauvoir (1970). É como uma falta de dignidade humana, correspondente ao que é ser sujeito na ordem das coisas. Dentro da relação de poder, podemos dizer que ainda hoje o homem – o sujeito absoluto – branco e que corresponde à heteronormatividade conduz os espaços e os discursos.<sup>4</sup>

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*.<sup>5</sup>

As mulheres, assim como os negros, ainda seguindo a linha de raciocínio de Beauvoir (1970), ocupam um espaço de “minorias” no discurso estabelecido pelas relações de gênero. Ainda pensando as ideias de Scott (1995), podemos considerar a categoria de análise “gênero” como uma forma de espaço às vozes e às narrativas sociais e históricas de sujeitos categorizados como oprimidos e compreender o seu processo de opressão.

3 SOIHET, Rachel. O corpo feminino como lugar de violência. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 25, 2002.

4 Na década de 70 do século XX Foucault concebeu o problema dos discursos e como o poder interfere na legitimidade e na viabilidade das falas. Para uma compreensão mais aprofundada do problema ver: FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. [s.l.], Edições Loyola, 1996. E ver também: GIMBO, Fernando Sepe. Da ordem do discurso ao discurso da ordem: da relação entre saber e poder em Foucault. *Sapere Aude*, [s. l.], v. 7, n. 13, p. 132-154, 2016.

5 DE BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p. 15.

Contudo, precisamos salientar que a categoria “gênero” não exclui os homens das investigações sobre a participação das mulheres nos meios sociais, culturais e políticos. Neste trabalho buscamos salientar que a violência gerada à personagem está diretamente atrelada aos espaços de poder que os homens limitaram como exclusivamente seus. Sobre isso, Scott escreve:

O termo “gênero”, além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo.<sup>6</sup>

Podemos assim dizer que pela ordem das estruturas sociais e culturais, estabelecidas e reescritas pela burguesia moderna conservadora, o homem branco ocupa o espaço de “sujeito” universalizante. Como aponta Beauvoir, “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele”.<sup>7</sup>

*Carmen*, que traz no seu nome o indício do pecado, representa uma personagem do “não silêncio”. A personagem sofre uma série de violências, por ser uma transgressora, mas ao mesmo tempo adquire viabilidade e visibilidade por reivindicar uma liberdade emocional e corporal.

Podemos dizer que “representações” são práticas ou estruturas produzidas e reproduzidas por grupos ou por um indivíduo com o intuito de se fazer entender dentro de uma sociedade. As representações são formas e práticas de leituras, seja por meio das palavras ou por comportamentos, que permitem um determinado grupo ler e entender os seus indícios.

Os receptores, então, apropriaram-se dessa linguagem e formam, por meio delas, interpretações. As representações interligam-se na formação de inúmeros “pontos de vista” e transformam as manifestações culturais em verdadeiras subjetividades. Em suma, cada pessoa encontra uma forma de ver e entender um determinado texto ou símbolo, com base na sua criação, vivência, experiência e leitura de mundo.

Interpretamos *Carmen* como a representação de um “não silêncio” com o intuito de dizer mais sobre os direitos corporais femininos, dentro do nosso contexto social, e como a transgressão resultou em violências – físicas e simbólicas – e como ainda vive e dialoga com a nossa contemporaneidade.

Contudo, devemos levar em consideração que Bizet fez uma leitura da sua própria obra embasado nos fundamentos estruturais do seu tempo. A leitura da obra de Bizet é passível de mudanças na sua releitura com o decorrer do tempo e isso é um processo normal e muito aceitável, segundo Chartier.

6 SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, [Rio Grande do Sul], v. 20, n. 2, p. 75, 1995.

7 DE BEAUVOIR, Simone. Op., Cit., p. 10.

A leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência: é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro. Por isso devem ser reconstituídas as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores [aqui podemos incluir qualquer tipo de obra].<sup>8</sup>

Se seguirmos os passos da ópera, podemos concluir que Bizet entregou, à burguesia consumidora de ópera da época, a imagem de uma mulher vulgar ao mesmo tempo livre. A emancipação feminina, interpretada pela burguesia conservadora ainda nos dias de hoje, representa um perigo ameaçador à moral e aos interesses.<sup>9</sup>

Mas o que faz de *Carmen* um atrativo? Por meio da sua recepção no Brasil, por exemplo, ela foi entendida como uma obra imoral, mas de originalidade e muito aceita pelo público, como aparece nas páginas dos periódicos do século XIX. Em específico trouxemos um fragmento do periódico carioca *Amphion*<sup>10</sup> de 1885:

Georges Bizet, esse formoso talento que a morte prematuramente roubou deixa-nos na *Carmen* uma das poucas exceções que conhecemos às nossas anteriores palavras. A originalidade do seu libretto, a beleza da sua musica, o seguimento, a instrumentação, tudo enfim tornam esta opera um dos primeiros trabalhos artísticos da actualidade.<sup>11</sup>

E em outro fragmento, agora do século XX, no periódico *Revista da Semana*<sup>12</sup>, o colunista Gustave Samazeuilh escreveu uma homenagem ao centenário de Bizet e realçou a importância da obra na sua vida. Podemos entender por este fragmento a permanente recepção vitoriosa da ópera. Podemos considerá-la importante para o campo das artes. Junto com a sua visibilidade esteve o seu magnetismo estético e suas canções inesquecíveis. Nas palavras de Samazeuilh,

Sabem que *Carmen*, a obra-prima de Georges Bizet, é sem dúvida a opera lyrica francesa que, no momento em que estamos, fez soar sua harmonia no maior numero de theatros do mundo inteiro? Sabem que era ella, ultimamente, na Opera, do Estado de Berlim, a partitura mais representada (860 representações) pondo a distancia sensível as obras alemãs mais favoritas? Quem diriam disso os augures da critica parisiense de 1875, que foram pródigos, quando da sua criação, em tolices? [...] A história é, aliás, eterna.<sup>13</sup>

Com os dois exemplos podemos considerar o sucesso da Ópera *Carmen* como evidente para além das décadas e dos séculos. Mas o que de fato nos interessa neste processo de análise é

8 CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991, p. 181.

9 DE BEAUVOIR, Simone. Op., Cit., p. 18.

10 Periódico musical vinculado às artes e a cultura que circulou pelo Brasil no século XIX e responsabilizou pela difusão de conteúdos europeus no Brasil. Lembrando que o Brasil nesse contexto histórico inclinava seus costumes aos modos europeus. Para compreender melhor VER: SANTOS, Luís Miguel Lopes dos. O periódico musical *Amphion* e o discurso sobre música sinfônica em Portugal em finais do século XIX. *4º Seminário Música, Teoria Crítica, Comunicação*, [s.l.], 2015.

11 S. Carlos. Theatros: *Carmen* e Guilherme Tell. *Amphion*. Rio de Janeiro, a. 2, n. 15. 1885, p. 125.

12 Periódico lançado no início do século XX com o intuito de propagar a modernização carioca e difundir informações culturais e projetos artísticos para o público leitor. Circulou no Brasil de 1900 a 1959.

13 SAMAZEUILH, Gustave. O centenário de Bizet. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, a. 40, n. 1, p. 17, 10 dez. 1938.

entender as representações de violência de gênero simbolicamente vividas pela figura principal, uma mulher, a própria Carmen.

Primeiro precisamos considerar qual é o público que consome essas representações. Na passagem do século XVIII para o XIX, o teatro constituía um papel fundamental na esfera pública da vida moderna, caracterizado principalmente como elemento social diante da burguesia. Conforme Sennett (2014), tanto em Londres quanto em Paris, as casas de teatro tendiam a ser frequentadas majoritariamente pela elite, em uma mistura de classes média e alta, devido ao alto valor cobrado nos ingressos.

Os assentos agora também passariam a ser setorizados hierarquicamente, conforme a posição financeira e social de cada família. Vários desses modelos de teatro são vistos ainda no século XXI. Por esse motivo, fomos induzidos a pensar que a ópera era um produto de consumo exclusivamente elitista, renegado ou inexistente nos meios e nos costumes da cultura de massa.<sup>14</sup>

Com a experiência da modernização, no final do século XIX e início do XX, a eletricidade e os deslocamentos urbanos, as óperas se transformaram em atrações mais rápidas e mais difundidas. Podemos contar aí com a participação dos meios publicitários, as revistas e os jornais, que mesmo voltados para o público letrado, circulavam com figuras e imagens, inserindo a maioria da população nos costumes e nas representações culturais da época.

A ópera passou a ser uma arte não mais elitista, sobre isso escreve Beatriz Andrade:

muito menos inacessível, mas um segmento artístico forte e que continua a atrair, inspirar e emocionar milhões de pessoas por todo o mundo, das mais diversas crenças e que carregam os mais diversos valores, sendo assim um segmento que merece atenção e análise mais profunda dos sentimentos e pensamentos que inundam a mente do público ao assisti-las.<sup>15</sup>

*Carmen* é uma obra que dialoga com a violência e com a criminologia com o intuito de atrair a atenção pública. Contudo, essa representação de violência é uma prova das relações de poder que se acham no direito de violentar e discriminar uma mulher por suas escolhas.

As práticas de violência interpretadas pela Ópera *Carmen* ainda são consumidas como algo grandioso, o que não deixa de ser a obra em si, um clássico. Contudo, hoje podemos ressignificar a personagem Carmen e atribuir-lhe as interpretações por meio dos estudos de gênero e das relações sociais do sexo.<sup>16</sup>

Partimos da ideia de que no contexto de hoje, *Carmen* é a representação de um “não silêncio”, com base nas nossas estruturas e na forma como podemos ler e nos dar a ler as

14 Para uma leitura mais aprofundada sobre a relação social e o consumo da ópera VER: SENNETT, Richard. *O Declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro, Record, 2014, p. 47-64.

15 ANDRADE, Beatriz Lima da Silva. *Criminologia cultural e ópera: uma análise da obra “Carmen” de Georges Bizet*. (Monografia) - UniCEUB, Brasília, 2015, p. 41.

16 Para um aprofundamento na discussão sobre a divisão sexual VER: KERGOAT, Danièle. *Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. Trabalho e cidadania ativa para as mulheres: desafios para as Políticas Públicas*. São Paulo: *Coordenadoria Especial da Mulher*, p. 55-63, 2003.

práticas culturais, e o que Chartier diz sobre “*novos públicos e novos usos*”.<sup>17</sup> Este texto se preocupou em trazer a ópera *Carmen* para as discussões de gênero hoje e entender como o seu comportamento na obra levanta novas discussões para o campo de estudos culturais.

## 2. Adentrando à ópera: uma análise do texto e personagem

Esclarecidos os conceitos referentes aos Estudos de Gênero, o presente trabalho estrutura-se em encontrar no texto da ópera *Carmen* possíveis vestígios atrativos e relacionados a tais questões. Para isso, serão analisados dois momentos da ópera tidos como cruciais: a primeira aparição de Carmen (recitativo e ária “Habanera”) e o dueto final com Don José, quando a personagem cumpre com seu destino final.

Para que se possa analisar o texto e a personagem, faz-se necessário primeiramente compreender a função da ópera no século XIX, bem como mensurar o impacto que a obra em questão causou à sociedade da época, sendo temática ainda atual após dois séculos.

A antiga arte da ópera, de acordo com a maioria das fontes históricas, surgiu na Itália renascentista com o objetivo de retomar os moldes dramáticos do teatro grego em consonância com a música vigente nos salões e academias da Florença de então. Não demorou muito a ser importada para a França e, em seguida, para a Inglaterra.

Com o passar dos anos, tomou a forma de drama musical, incorporando teatro, canto, dança e instrumentos musicais.<sup>18</sup> É evidente que esta se modificou diversas vezes ao longo dos séculos, passando por estilos igualmente diversos, que variavam de acordo com o que estava musicalmente em voga no momento. Era invariável, no entanto, o fator social atribuído à ópera até o século XIX, sendo especialmente na modernidade oitocentista também um veículo de costumes morais e parâmetros comportamentais na ordem social burguesa frequentadora dos teatros. Liblik (2018) afirma a respeito das óperas:

[...] são dotadas de uma função social que mobiliza reflexões, sentimentos e comportamentos. Na experiência operística, portanto, verifica-se o processo de fixação das normas, da representação do núcleo familiar burguês e dos papéis sociais/sexuais que se esperava fossem cumpridos por homens e mulheres, caracterizando-se como instrumento ideológico estratégico de educação moral e autorregulação social.<sup>19</sup>

A partir desse enfoque social, pretende-se destacar as diversas representações femininas surgidas a partir da modernidade, especialmente ao longo do século XIX, com os avanços do capitalismo, urbanização, tecnologia, expansão midiática, etc. Observa-se, de acordo com Felski (1995), que a diminuição da barreira entre as esferas da vida pública e privada provocou

17 CHARTIER, Roger. Op. cit, p. 187.

18 ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

19 LIBLIK, Carmem Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 163, 2018.

o surgimento de novos tipos de participação das mulheres de classe média no âmbito público – em lojas de departamento e fábricas, por exemplo. Com isso, o leque de novos papéis femininos também se ampliou tal como o imaginário masculino a respeito destes, algo extensamente demonstrado na literatura do período, tornando-se parte da cultura moderna. Entre algumas dessas novas representações estavam a prostituta, a atriz, a mulher-robô (máquina), a lésbica.

As representações femininas são múltiplas, portadoras das formas modernas de desejo masculino e predefinidas pela hierarquia simbólica de poder. É possível, desta forma, considerar tais representações como objetos de manutenção do capital simbólico, visto que as mesmas se apresentam como mercadoria de consumo do desejo masculino. De acordo com Bourdieu: “as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens.”<sup>20</sup>

É a partir da cristalização dessas premissas que surgirá a ópera *Carmen* (1875), composta por Georges Bizet (1838 – 1875), tendo texto assinado por Henri Meilhac (1831 – 1897) e Ludovic Halévy (1834 – 1908), baseado no romance homônimo de Prosper Mérimée (1803 – 1870), publicado em 1845. Como há variação de enredo e personagens entre Mérimée e Meilhac/Halévy/Bizet, este estudo irá deter-se na versão operística, analisando as personagens de Carmen, Micaela – personagem criada para a ópera – e Don José a partir do contexto histórico abordado e dos estudos de gênero.

Estreada no teatro *Opéra Comique* de Paris, o melodrama em IV Atos é ambientado na Sevilha de 1830 e narra a estória da cigana Carmen, que durante o dia trabalha em uma fábrica de cigarros e à noite vive a boemia das tabernas, circulando entre ciganos contrabandistas. Figura feminina que prega a liberdade, o prazer e a obtenção de seus próprios desejos, Carmen envolve-se amorosamente com Don José, um cabo da polícia e noivo da jovem Micaela.

José, apaixonado pela cigana, abandona seu posto e seu noivado para seguir Carmen e seu bando quando esta, aos poucos perdendo seu interesse pelo policial, envolve-se com o toureiro Escamillo. Enciumado, José promete que se vingará. Ouve-se então o prenúncio da morte, premeditado nas cartas pelas companheiras de Carmen. A ópera finda quando, em um dia de festa e touradas na cidade, José reaparece e suplica Carmen por mais uma chance.

A mesma se nega, clamando estar apaixonada por Escamillo, e diz preferir morrer a ser obrigada a reatar o romance. Don José então, em atitude impulsiva de possessão, acaba por assassiná-la. O corpo de Carmen, esfaqueado, cai às portas da arena onde Escamillo esfaqueia touros. Aos braços de José, que logo será preso pelo delito, a cigana morre. Fim de cena.<sup>21</sup>

Em relação às representações femininas apresentadas e objetos de manutenção do capital simbólico, adianta-se destacar na ópera dois tipos presentes: a prostituta, mulher dita imoral, e a virgem, mulher “pura”, que representa os padrões comportamentais da sociedade burguesa,

20 BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 55.

21 Para uma leitura precisa da obra VER: HAREWOOD, Conde de. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

digna das instituições do casamento e da família. Na obra de Meilhac/Halévy/Bizet, a paradoxal combinação é designada a Carmen e Micaela. Micaela veste a imagem da pureza, inocência e racionalidade para José, enquanto Carmen é o seu objeto de consumo e paixão. Don José, nessa trama, é a figura masculina que projeta as demandas do capital simbólico.

Faz-se ainda necessário abordar o tipo de sexualidade projetada nas representações femininas para caracterizar a personagem de Carmen. Conforme Toneli (2012), é necessário compreender que: “A sexualidade é da ordem do indivíduo. Diz respeito aos prazeres e às fantasias ocultas, aos excessos perigosos para o corpo [...]”.<sup>22</sup> Uma mudança comportamental em relação a mesma é observada durante a passagem do século XVIII para o XIX. Antes tida como aspecto indiferenciado e relativamente livre, agora a sexualidade passa a ser controlada e vigiada. Pois, se vigiada, esta se torna conseqüentemente digna de punição caso não concorde com os moldes sociais.

Um fenômeno congruente a esta sexualidade tolhida é também notado em relação ao corpo. Conforme Adorno & Horkheimer (1947), o corpo vem a tornar-se tabu, objeto de atração e repulsão, evidenciando uma relação dicotômica de amor-ódio, reforçada pela cultura das massas e pela modernidade ocidental. Afirma: “O corpo se vê de novo escarnecido e repellido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como o proibido, reificado, alienado.”<sup>23</sup> Bourdieu corrobora o menosprezo do corpo feminino evidenciado pela dominação masculina, da qual a personagem de Carmen vem exemplificar:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis.<sup>24</sup>

Conclui-se, portanto, de acordo com as representações femininas modernas até o recente estudo de gênero, como seria possível analisar Carmen? Se por um lado as representações da mulher (prostituta, atriz, etc.) surgiram a partir de um imaginário masculino – como é o caso da obra em questão, criada por homens – e Carmen, a personagem, vem a corroborar como esse objeto de desejo, dominação e, por fim, violência, por outro, a cigana também vem a representar uma tentativa de embate aos valores morais da época e uma expressão da sexualidade feminina em atitudes contrapostas àquelas que regulamentavam a vida das mulheres da época. De acordo com Bittencourt, Carmen “é a possibilidade concreta de a mulher vivenciar seu corpo com alegria, liberdade e coragem; [...] O pecado de Carmen foi rejeitar uma sociedade rigidamente ordenada e normativa [...]”.<sup>25</sup>

22 TONELI, MJF. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In: JACÓ-VILELA, A. M.; SATO, L. (orgs.). *Diálogos em psicologia social* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 147-167, 2012, p. 152.

23 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O interesse pelo corpo. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. [s. l., s. d.]. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf). Acesso em: 14 jan. 2021, p. 109.

24 BOURDIEU, Op., Cit., p. 82.

25 LIBLIK, 2018, Op., Cit., n.p.

## 2.1 Carmen a partir dos Estudos de Gênero: dominada e dominante

A personagem protagonista desta ópera individualiza-se e faz-se existir através de sua sexualidade, caracterizando-se por ser portadora de uma exuberância, pela vitalidade impressa no próprio corpo, pelos impulsos desmedidos, atitudes impetuosas, desejos obscuros e uso da sensualidade para obter tais desejos; imagem esta que é impressa de forma muito concisa já na primeira aparição da personagem, que se dá durante o Ato I da ópera, detalhada a seguir.

É mais um dia comum em certa praça sevilhana, quando surge a jovem Micaela à procura de seu prometido José, em meio a outros guardas que ali circulam, para contar-lhe de sua mãe e da terra natal. Entre tantas pessoas que ali povoam, Micaela não acha o noivo, saindo de cena logo em seguida para retornar mais adiante.

José surge então, e logo é questionado pelos demais guardas a respeito da bela moça que lhe procurava. Responde que a ama e que só tem olhos para ela, portando-se indiferente às demais mulheres que saem da fábrica de tabaco ao fundo da praça.<sup>26</sup>

Dentre essas moças, porém, há uma que provoca a inquietação de todos. Os soldados em cena exclamam: “*Mais nous ne voyons pas la Carmencita!*” (em tradução livre: “Mas nós não vemos a Carmencita!”). A música enche-se de excitação e tensão quando Carmen adentra a cena com uma flor de cássia nos cabelos e outras mais em meio aos seios no corpete que traja. Don José a olha discretamente, há uma aura de mistério presente no ar. Os rapazes ali presentes a exaltam e perguntam quando ela os amará novamente, ao passo que Carmen responde, lançando olhares a José em sua primeira frase na ópera:

Quando amarei-vos?  
 Meu Deus, eu não sei.  
 Talvez nunca, talvez amanhã;  
 Mas hoje, certamente não.<sup>27</sup>

Nessa cena inicial já é possível observar a personalidade de Carmen. Aqui a mulher Carmen é quem decide quando terá vontade de amar um homem; ela possui o controle das próprias atitudes, o domínio do próprio corpo. Nesse momento, a personagem mostra-se como figura dominante, representando parte da conquista dos poderes femininos que viriam aflorar mais de um século depois, pois que apresenta de forma evidente exercer suas próprias relações de poder no meio.

<sup>26</sup> HAREWOOD, Op., Cit., 1991.

<sup>27</sup> Em texto original: “*Quand je vous aimerai?/Ma foi, je ne sais pas./Peut-être jamais, peut-être demain;/mais pas aujourd’hui, c’est certain.*” (MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. Carmen libretto. Disponível em: [http://www.murashev.com/opera/Carmen\\_libretto\\_French\\_English](http://www.murashev.com/opera/Carmen_libretto_French_English). Acesso em: 06 set. 2020, n.p.).

Em contraposição às subjetividades femininas oitocentistas dominadas e às privações da sexualidade, Sayão<sup>28</sup> discute que, mecanismos de poder e resistência vindos de grupos menores existiram na história com a finalidade de conter o crescimento desenfreado do autoritarismo teoricamente masculino.

A personagem de Carmen, por exemplo, utiliza-se das brechas existentes entre as atribuições femininas e masculinas em seu ambiente para obter espaço. Isto é, ao mesmo tempo em que se permite ser um objeto de dominação simbólica, a personagem utiliza-se do recurso da própria sexualidade e de seu corpo com objeto de desejo para galgar uma posição dominante. Soihet explica:

a aceitação pelas mulheres de determinados cânones não significa, apenas, vagarem-se a uma submissão alienante, mas, igualmente, construir um recurso que lhes permita deslocar ou subverter a relação de dominação.<sup>29</sup>

A ária que dá sequência ao texto, “*L’amour est un oiseau rebelle*” (“O amor é um pássaro rebelde”), popularmente conhecida como “Habanera”, é um outro momento da ópera que vem a corroborar com a ideia de uma mulher dominante nas relações de poder. O trecho a seguir refere-se à primeira estrofe e refrão da ária:

O amor é um pássaro rebelde  
Que não pode ser aprisionado,  
É em vão chamá-lo,  
Se lhe é conveniente recusar.  
Nada adiantará, ameaça ou súplica,  
Um fala, outro se cala;  
E o outro que eu prefiro:  
Ele nada diz, mas é quem me agrada.  
O amor!

O amor é filho da boemia,  
Ele jamais conheceu as leis:  
Se tu não me amas, eu te amo;  
E se eu te amo, cuidado!<sup>30</sup>

28 SAYÃO, Deborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 121-149, 2003. p. 9.

29 SOIHET, Rachel. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 77-87, 1998, p. 85.

30 “*L’amour est un oiseau rebelle/que nul ne peut apprivoiser;/et c’est bien en vain qu’on l’appelle;/s’il lui convient de refuser./Rien n’y fait, menace ou prière,/l’un parle bien, l’autre se tait;/et c’est l’autre que je préfère:/il n’a rien dit, mais il me plaît./L’amour!/L’amour est enfant de bohème,/il n’a jamais connu de loi:/Si tu ne m’aimes pas, je t’aime;/si je t’aime, prends garde à toi!*” (MEILHAC; HALÉVY, Op., Cit., n.p.).

Observa-se, portanto, que Carmen faz-se valer de seu corpo para obter poder simbólico como figura dominante. Nessa cena, todos os homens estão aos seus pés. Ela, porém, canta e dança para conquistar aquele que por ora a recusa, Don José. Mais uma vez a personagem utiliza seu poder para escolher o homem que deseja. “O amor é um pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar”, aqui se parte do princípio de que Carmen utiliza a metáfora do pássaro para falar de si mesma. Conforme Bittencourt: “A liberdade que se manifesta na vida de Carmen consiste na sua tentativa de superar os valores de uma qualidade de moral marcada pelo ideal de submeter o homem [...]”.<sup>31</sup>

A “Habanera” cantada pela personagem surge justamente com o intuito de reafirmar essa mulher dominante, livre, que possui controle do próprio corpo e que jamais será subordinada aos homens e aos parâmetros de moralidade. No texto da ária, pode-se observar ainda tal correlação na seguinte frase: “O amor é um filho da boemia, que jamais conheceu as leis. Se tu não me amas, eu te amo. E, se eu te amo, cuidado!”. É interessante observar aqui, caso ainda não fora esclarecido, que Carmen, além de figura dominante, possui a consciência de seu poder simbólico.

Ao final da cena de “Habanera”, a cigana que ainda não conseguiu os olhares de Don José utiliza mais um recurso para exercer sua vontade: caminhando em direção a José, joga-lhe a flor de cássia que estava em seu cabelo. Nessa cena, observa-se a iniciativa amorosa e, nesse caso, sendo tomada por uma mulher (novamente, algo impensável para a sociedade da época). De acordo com Clément, esse momento compõe-se como a “primeira transgressão da cigana: ela toma a iniciativa amorosa. O resto virá: a sedução, a evasão, a canção perpétua, a liberdade.”<sup>32</sup>

A dualidade entre uma Carmen dominada e dominante pode ser vista na cena final da ópera, correspondente ao dueto final: “*C’est toi? C’est moi!*” (“És tu? Sou eu!”). Em prelúdios de um dia festivo e ensolarado, dia este em que ocorrem as touradas na arena principal da cidade e a rua é tomada por cotejos e pela multidão. Carmen, a mulher livre, já sabe de seu destino – pois para os ciganos as cartas não mentem.<sup>33</sup> Em meio à multidão, ela é perseguida às escondidas por um Don José encapuzado e tomado por sombrios ressentimentos. Alertada de tal perseguição por suas companheiras, Carmen ressalta: “*Je ne crains rien!*” (“Eu não tenho medo de nada!”). Todos adentram a arena para ver as touradas e Don Escamillo, o toureiro... Mas não Carmen. A personagem é impedida por Don José de passar para dentro da arena. Conforme Clément: “Um homem é um obstáculo: ele a amarra, ele a ama, ele a imobiliza.”<sup>34</sup> Na praça vazia restam os dois. Don José suplica:

31 BITTENCOURT, Renato Nunes. O trágico na música: a Carmen de Bizet como expressão da tensão apolínea-dionisiaca. *Revista Exagium*, Ouro Preto, n. 9, p. 67-86, 2011, p. 11.

32 CLÉMENT, Catherine. *A ópera; ou, a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993. p. 73.

33 Remete-se a cena do Ato III da ópera, quando as companheiras de Carmen tiram as cartas que leem o futuro para ela. A resposta é: “*la mort!*” (“a morte!”). A partir desta cena fica claro o porvir da narrativa, tanto para a personagem quanto para o público.

34 CLÉMENT, Op., Cit., p. 75.

Carmen, há tempo ainda,  
 Sim, há tempo ainda.  
*Ó minha Carmen, deixe-me*  
 Te salvar, tu, a quem adoro,  
 E salvar-me contigo!<sup>35</sup>

Ele, o homem dominante, possui a intenção de salvar Carmen e salvar-se com ela. Pois após ter sido desertado, seguir Carmen e os ciganos, e por ela ter seu amor rejeitado, José sente seu orgulho ferido, o que dentro de instantes irá justificar o assassinato, pois de acordo com Soihet: “A violência surgia, assim, de sua incapacidade de exercer um poder irrestrito sobre a mulher, sendo antes uma demonstração de fraqueza e impotência do que força e poder.”<sup>36</sup> Poderia, no entanto, um pássaro rebelde ser domado? Percebe-se no texto a relutância da personagem em ter a sua liberdade aprisionada:

Não, eu sei bem que é chegada a hora,  
 Eu sei bem que tu me matarás;  
 Porém, caso viva ou caso morra,  
 Não, não, eu não cederei jamais!<sup>37</sup>

Fatalista, ela está decidida de que não cederá e que prefere morrer em seus próprios termos a obrigar-se a algo. Reafirma: “*Non, ce cœur n’est plus à toi!*” (“Não, este coração não mais lhe pertence!”). José continua a insistir. Para ele, a mulher é seu objeto de dominação, e crê fielmente de que seu amor (isto é, sua possessão) é suficiente para encorajá-la a ficar e construir uma nova vida para os dois, na qual ela, Carmen, torne-se salva, isto é, pura e submissa. Sobre essa passagem, acrescenta Clément: “Ah! Está aí a verdade nua e crua: o que é preciso salvar é a imagem do homem, atingida pelo simples ciúme, o portador de todas as mortes do mundo.”<sup>38</sup>

A cena torna-se tensa quando, ao fundo, ouve-se a música das touradas. Escamillo venceu, Carmen deixa escapar um suspiro de felicidade e tenta correr dali para ir ao encontro de seu novo amante. José estremece e bloqueia seu caminho: “*Tu vas le retrouver. Dis... tu l’aimes donc?*” (“Tu vais ao encontro dele. Diga-me... o amas?”). A cigana, destemida, diz que sim, e que em face à própria morte ela continuará dizendo que o ama. Estaria Carmen provocando-o

35 “*Carmen, il est temps encore./oui, il est temps encore./Ô ma Carmen, laisse-moi/te sauver, toi que j’adore,/et me sauver avec toi!*” (MEILHAC; HALÉVY, Op., Cit., n.p.).

36 SOIHET, Op., Cit., 2002, p. 3.

37 “*Non, je sais bien que c’est l’heure./je sais bien que tu me tueras;/mais que je vive ou que je meure,/non, non, je ne te céderai pas!*” (MEILHAC; HALÉVY, Op., Cit., n.p.).

38 CLÉMENT, Op., Cit., p. 75.

em tentativa de livrar-se e correr para os braços do vitorioso Escamillo? Ou, como sugere Clément (1993), estaria ela por fim decidida de abraçar a própria morte, sabendo que José não a deixaria escapar?<sup>39</sup>

A situação desenvolve-se ao passo que José, tomado pelo ciúme, em ato de violência a prende: “*Pour la dernière fois, démon, veux-tu me suivre?*” (“Pela última vez, demônio, virás comigo?”). Carmen livra-se das mãos de José e, em derradeiro ato, joga ao chão o anel que ele lhe dera. Avançando em sua direção, agora com o punhal à mostra, José exclama: “*Eh bien, damnée!*” (“Pois bem, condenada!”). Em sua última tentativa de escapar, ele a apunhala. Caído sobre o corpo morto da mulher, chora: “*Vous pouvez m’arrêter. C’est moi qui l’ai tuée! Ah! Carmen! Ma Carmen adorée!*” (“Podei-vos me prender. Fui eu quem a matou! Ah! Carmen! Minha Carmen adorada!”). Caem as cortinas, finda-se a ópera.

A longa cena do dueto final entre Carmen e Don José ocorre em paralelo às touradas na arena. Uma contraposição entre o momento funesto e o momento de festejo geral que, no entanto, possuem uma similaridade entre si: Escamillo mata touros, que por pressuposto são indomáveis, enquanto José mata Carmen, também indomável. Observa-se presente a dominação masculina em ambas as cenas. Carmen, porém, até em sua morte optou pela liberdade: “*Libre elle est née et libre elle mourra!*” (“Livre ela nasceu e livre ela morrerá!”), brada a personagem. Vê-se novamente a mulher dominante, que rechaça o jogo masculino e paga por isso com a própria vida,<sup>40</sup> e a mulher dominada, vista como objeto servil ou como mercadoria de consumo masculino,<sup>41</sup> tornando-se, portanto, um lugar de violência. Quanto a José, Nietzsche (2016) destaca a dominação como parte da crueza do amor-paixão. O caso da redenção para fins de santidade – aqui, a redenção de Don José ao reconhecer em sua última fala que matou sua amada – é a busca moral do homem, comumente expressada no viés da ópera.

Pôde-se concluir a partir deste estudo que a personagem Carmen, seja dominada e dominante, é passível de modificações através do tempo, tendo sua ótica constantemente alterada pelos períodos sociais históricos e pelos Estudo de Gênero. Observa-se ainda a importância desses estudos para o campo da ópera, uma união ainda pouco explorada.

De acordo com Felski (1995), a ideia de gênero é um processo social contínuo, e a vida das mulheres passa constantemente por processos de transformação a partir de diversos fatores sociais. E a ópera, como espelho social de seu tempo, torna possível, através dessa união, compreender o papel feminino e seus paradigmas na sociedade dos séculos passados, podendo elucidá-los e ressignificá-los a partir das premissas atuais.

*Carmen*, portanto, vem a ser um título operístico inquietante e que nunca saiu de voga, seja por continuar sugerindo diferentes interpretações através dos séculos, por apresentar precocemente o que era uma mulher livre de amarras sociais, ou por a marcante violência simbólica e física sofrida pela personagem ser ainda uma temática atual.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 BOURDIEU, Op., Cit., 2012.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O interesse pelo corpo. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf). Acesso em: 14 jan. 2021.

ANDRADE, Beatriz Lima da Silva. *Criminologia cultural e ópera: uma análise da obra “Carmen” de Georges Bizet*. (Monografia) - UniCEUB, Brasília, 2015.

BITTENCOURT, Renato Nunes. O trágico na música: a Carmen de Bizet como expressão da tensão apolínea-dionisiaca. *Revista Exagium*, Ouro Preto, n. 9, p. 67-86, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191.

CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DE BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 4. ed. [s. l.], Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1970.

FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Londres: Harvard University Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. [s. l.], Edições Loyola, 1996.

GIMBO, Fernando Sepe. Da ordem do discurso ao discurso da ordem: da relação entre saber e poder em Foucault. *Sapere Aude*, [s. l.], v. 7, n. 13, p. 132-154, 2016.

HAREWOOD, Conde de. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. Trabalho e cidadania ativa para as mulheres: desafios para as Políticas Públicas. São Paulo: *Coordenadoria Especial da Mulher*, p. 55-63. 2003.

LIBLIK, Carmem Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *Carmen libretto*. Disponível em: [http://www.murashev.com/opera/Carmen\\_libretto\\_French\\_English](http://www.murashev.com/opera/Carmen_libretto_French_English). Acesso em: 06 set. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O caso Wagner: um problema para músicos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

SANTOS, Luís Miguel Lopes dos. O periódico musical Amphion e o discurso sobre música sinfônica em Portugal em finais do século XIX. *4º Seminário Música, Teoria Crítica, Comunicação*, [s.l.], 2015.

SAYÃO, Deborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 121-149, 2003.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, [Porto Alegre], v. 20, n. 2, 1995.

SOIHET, Rachel. O corpo feminino como lugar de violência. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 25, 2002.

\_\_\_\_\_. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 77-87, 1998.

TONELI, M. J. F. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In: JACÓ-VILELA, A. M.; SATO, L. (orgs.). *Diálogos em psicologia social* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 147-167, 2012.

Recebido em: 15/09/2020  
Aprovado em: 27/10/2020