



ISSN 1984-5634

ARTIGO LIVRE

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX A PARTIR DA ÓPERA *CARMEN*, DE GEORGES BIZET

Women's representation in the 19th century through the analysis of the opera Carmen, by Georges Bizet

FERNANDA VIEIRA TRINDADE*

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar a representação feminina na ópera *Carmen*, obra do compositor francês Georges Bizet e dos libretistas Henri Meilhac e Ludovic Halévy, estreada em Paris em 1875. Privilegiando o recorte de gênero como categoria analítica, pretendemos demonstrar como essa ópera construiu uma representação da mulher que, ao mesmo tempo em que conflitante, estava profundamente embasada nos discursos e valores socialmente construídos sobre as mulheres no século XIX. Buscamos ainda apresentar a ópera em termos de criação artística, ambiente de interação social, e espaço de manifestação da burguesia, público para o qual *Carmen* foi produzida. Para tanto, defendemos uma proposta de História da Música que articule as dimensões sociais, políticas e culturais da sociedade francesa no século XIX através do uso da ópera como fonte para a pesquisa histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina. Ópera. Gênero.

GESTÃO EDITORIAL:

Bruna Cristina Oliveira Pupe
Pedro Haas Zanotto

SUBMETIDO: 27/05/2024

ACEITO: 27/08/2024

ABSTRACT

The present research intends to analyze the feminine representation in *Carmen*, an opera by the French composer Georges Bizet and librettists Henri Meilhac and Ludovic Halévy, premiered in Paris, in 1875. By privileging gender as analytical category, we seek to demonstrate how this opera constructed a female representation that was, at the same time, conflicting and deeply founded on the ideas and values socially created about women in the nineteenth century. We also intend to present the opera as a space of bourgeois expression, the public for which *Carmen* was intended, both in terms of artistic creation and as an ambient of social interaction. For this purpose, we defend an approach to Music History that articulates the social, political and cultural dimensions of French society in the nineteenth century, using opera as the main source for this historical research.

KEYWORDS: Women's representation. Opera. Gender.

COMO CITAR:

TRINDADE, F. V.
A representação feminina no
século XIX a partir da ópera
Carmen, de Georges Bizet.
Aedos, Porto Alegre, v. 18, n.
41, p. 178-192, ago.–dez., 2026.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

*Graduada em História pela Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9964-1126>. E-mail: fernandavieira@mx2.unisc.br

A pesar da revolução pela qual passou a ciência histórica ao longo do século XX, o campo da História da Música permanece eminentemente a-histórico, e muitos dos títulos sobre o tema constituem-se como meros catálogos de compositores, obras e datas. A partir dessa constatação, nos propomos neste artigo a pensar uma articulação possível entre História e Música que discuta os contextos social, político e cultural no qual uma obra de arte se insere. Além disso, a atual amplitude e relevância das discussões de gênero nos fizeram pensar tais questões também no universo da ópera, através dos discursos e representações ali (re)produzidos.

Assim, iremos analisar a representação feminina na ópera *Carmen*, obra do compositor francês Georges Bizet (1838-1875) e dos libretistas Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908), apresentada pela primeira vez no *Théâtre de l'Opéra-Comique*, em Paris, em 1875. A partir de seu libreto (elemento textual que apresenta a narrativa operística), buscamos compreender como a ópera construiu uma representação da mulher, conflitante e, ao mesmo tempo, baseada nos valores burgueses do século XIX.

Também pretendemos apresentar o espaço da ópera como um ambiente de interação social e afirmação de *status* da burguesia, em ascensão no século XIX, público a que se destinavam as produções operísticas. Definiremos o contexto social da composição da ópera *Carmen* e, em seguida, partiremos para uma análise da representação feminina na ópera, especialmente na figura de sua protagonista, a partir da discussão das normas sociais e modelos de conduta impostos à mulher pela sociedade burguesa.

Para tal fim, teremos como fonte o libreto¹ da ópera e sua encenação, através dos quais serão discutidos o exotismo e a sensualidade como elementos centrais de *Carmen*, o protagonismo feminino e a morte da personagem como desfecho da ópera. Todos esses elementos constroem uma representação e um discurso dentro da narrativa que caracterizam a mulher como entendida pela visão masculina no contexto francês de fins do século XIX.

A ÓPERA COMO FENÔMENO SOCIAL E O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DE *CARMEN*

Nos planos social e político, a França passava por um período de grandes mudanças durante o século XIX: o ano de 1830 marcou a ascensão da burguesia ao poder na figura do monarca Luís Felipe I. Conforme Lauro Machado Coelho, ao tratar das transformações na

Europa ocidental:

assiste-se, do ponto de vista social, ao deslocamento da aristocracia como classe dominante e à ascensão da burguesia, cujos interesses, preocupações e ideologia passarão a condicionar o estilo de vida, a estrutura política e econômica e, conseqüentemente, as formas de produção artística. A burguesia será, portanto, o público para o qual a ópera romântica passará a ser escrita. Ela refletirá seus gostos, sua cultura, suas preocupações e seus costumes (Coelho, 1999, p. 118)

No que diz respeito às características da ópera no século XIX, Paula Ribeiro (2012, p. 164) também aponta para esse novo público receptor das produções, “a classe burguesa que se observa a si

¹ Libreto em francês com a respectiva tradução em inglês, disponível em: http://www.murashev.com/opera/Carmen_libretto_French_English. Acesso em: 02 nov. 2019. Para fins de comparação, o libreto francês publicado em Paris pelo editor Calmann Lévy em 1885, mais completo que o anterior, também foi consultado, a partir de tradução livre de nossa autoria. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP285241-SIBLEY1802.14566.12f9-39087009008022text.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2019.

mesma, na plateia e no palco”. Ribeiro ainda chama atenção para a ópera no que tange à representação de gênero “como instrumento ideológico estratégico de educação moral, estratificação e autorregulação social”. Assim, segundo a autora:

O sistema dramático 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. (Ribeiro, 2012, p. 163)

Sobre essa plateia burguesa que passou a encher as salas de ópera, Abbate e Parker comentam, demonstrando a importância da ópera como espaço de sociabilidade: “ver e ser visto, exibir status social num palco público, era crucialmente importante nas aspirações desse público” (Abbate; Parker, 2015, p. 315). Segundo os autores, o comportamento das audiências no passado também comprova essa função social do espetáculo operístico, como por exemplo, a prática comum entre os parisienses de chegar ao teatro já durante a execução da obra ou apenas para ouvir os trechos preferidos.

A segunda metade do século foi também marcada por agitações políticas e sociais na França: a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), a deposição de Napoleão III e implantação da III República (setembro de 1870), e a Comuna de Paris (1871). Em tais condições, o público burguês que frequentava a ópera, desmoralizado e fragilizado pela derrota contra a Prússia, buscava esse entretenimento como forma de escapismo de um contexto social instável e conturbado (Santini, 2014).

Em contrapartida, com o fim da guerra tem início o período de prosperidade e efervescência artística e intelectual conhecido como *Belle Époque*. Foi também a partir de 1870 que a predileção desse público pelos estilos em voga nas últimas três décadas (a *grand-opéra*, a opereta e a *opéra-lyrique*) foi diminuindo e a produção operística francesa passou por um período de transição no qual surgiram novos modelos, que melhor representavam a realidade experimentada (Coelho, 1999).

No fim do século XIX, à medida que o romantismo entrava em declínio, novas vertentes artísticas e literárias se desenvolviam, notadamente o realismo e o naturalismo, que a seu modo também repercutiram na produção operística, na busca por enredos e personagens que melhor refletissem a realidade. *Carmen* se encontra no limiar desse processo de transformação, sendo uma das precursoras da tendência realista na ópera ao mesmo tempo em que ainda continha fortes elementos românticos, sendo assim, a obra que melhor representa esse contexto de transformações (Coelho, 1999).

Georges Bizet nasceu em 25 de outubro de 1838, em Paris. Filho de um professor de canto e de uma pianista e aluno do Conservatório de Paris, ganhou um prêmio de composição que lhe permitiu estudar durante três anos na Itália, entre 1857 e 1860 (Abbate; Parker, 2015).

Em 1872, os diretores do *Opéra-Comique* encomendaram uma ópera a Bizet, deixando a seu cargo a escolha do enredo, enquanto os experientes Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908) ficaram responsáveis pela escrita do libreto (Abbate; Parker, 2015). A escolha de Bizet foi *Carmen*, uma novela de Prosper Mérimée, publicada na revista *Revue des deux Mondes*, em 1845 (Santini, 2014). Para Abbate e Parker, a obra de Mérimée “daria um libreto claramente inadequado

para um teatro de família, com indivíduos de classe inferior, uma heroína promíscua e mulheres que lutavam com facas” (Abbate; Parker, 2015, p. 380-381).

Embora a estrutura narrativa da novela de Mérimée acabasse por neutralizar a imoralidade e a sensualidade de Carmen, através de um narrador masculino, a ópera de Bizet foi recebida como um escândalo (Santini, 2014). Isso porque o libreto de Meilhac e Halévy, com várias modificações em relação à fonte original, adaptou a história de Mérimée às “necessidades dramáticas” do gênero operístico em geral, e de Bizet, em particular. Essas alterações mudaram significativamente a natureza da narrativa e de sua personagem principal (Coelho, 1999):

Em Merrimée [sic], ela é ladra, mentirosa e promíscua, e exerce sobre José uma dominação essencialmente sexual. Na ópera, a sensualidade é, obviamente, um componente dos mais importantes; mas ela é também uma mulher livre, dona de seu próprio nariz, que não aceita as imposições do moralismo vigente ou do repressivo mundo masculino. (Coelho, 1999, p. 201)

Bizet encontrou obstáculos à livre execução de sua idealização artística. O compositor entrou em conflito com Adolphe de Leuven, um dos diretores do *Opéra-Comique*, que divergia quanto ao final, e era absolutamente contra a ideia de um assassinato no palco (Abbate; Parker, 2015; Santini, 2014). Esse mesmo diretor, “que deveria reger a estreia, desistiu por não ter conseguido convencer Bizet a eliminar certas cruezas: mulheres fumando em cena, alusões à liberdade sexual, a impunidade dos bandidos [...]” (Coelho, 1999, p. 205).

Carmen, *opéra-comique* em quatro atos, estreou em 3 de março de 1875 no *Théâtre de l’Opéra-Comique*, não sendo bem recebida pelo público e pela crítica (Coelho, 1999; Santini, 2014). Seu realismo e imoralidade para os padrões da burguesia frequentadora do teatro, e a própria interpretação escandalosa e o erotismo da *mezzo-soprano* Galli-Marié² foram responsáveis pelo escândalo que a ópera provocou na sociedade parisiense (Santini, 2014). Bizet morreu em 3 de junho de 1875, aos 36 anos, poucos meses após a estreia de *Carmen*, sem imaginar o sucesso e o prestígio que a ópera ganharia nos anos seguintes (Coelho, 1999).

ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *CARMEN*

O século XIX produziu um grande número de representações femininas, segundo Anne Higonnet (1991), consistentes e contraditórias, a partir das quais se construíram, em um processo constante e renovador, discursos sobre a feminilidade. Nesse contexto, o imaginário masculino sobre as mulheres continuou dominado pelo modelo da *musa*, que personificava valores como a república e a liberdade, e pelos modelos da *sedutora* e da *madona*, que “organizavam a feminilidade em torno de dois polos opostos: um normal, ordenado e tranquilizador, o outro desviante, perigoso e sedutor” (Higonnet, 1991, p. 299). Em seu ensaio *Idolatrias: representações artísticas e literárias*, Stéphane Michaud discute a representação feminina na arte, e brevemente na ópera, do século XIX. Segundo o autor:

Nunca se falou tanto sobre as mulheres como no século XIX. Para confusão dos mais lúcidos, o assunto está em todo o lado: nos catecismos, nos códigos, nos livros de boa conduta, nas obras de filosofia,

2 Sobre a interpretação de Galli-Marié, Abbate e Parker (2015, p. 382) nos trazem o comentário de um contemporâneo: “Vê-la, balançando os quadris como uma potranca num haras de Córdoba: ‘quelle vérité, mais quel scandale!’ (que realismo, mas que escândalo)”.

de medicina, de teologia e, evidentemente, na literatura. [...] Qual é então essa força que supera as ideologias e exclui a mulher do registo dos factos? Impossível acreditar que seja a Natureza, como na época se afirma com uma temerária insistência. É a das imagens. A mulher aqui é *imaginária*. Ídolo, ela fascina o século (Michaud, 1991, p. 145).

Em um século no qual apenas em circunstâncias muito específicas a mulher conseguiu publicamente expressar-se por si mesma, sua figura (fonte dos desejos, fantasias e temores masculinos) foi incansavelmente representada por escritores, poetas, compositores e pintores³ (Michaud, 1991). A ópera, muitas vezes apresentando “os fantasmáticos e cobardes compromissos da moral burguesa” (Michaud, 1991, p. 151), produziu também seus arquétipos femininos:

Inocentes seduzidas (cujo modelo poderia ser a Margarida do *Fausto* de Gounod) ou devoradoras de homens (a Salomé de Strauss, por exemplo, que retoma com absoluta fidelidade a figura criada para o teatro por Oscar Wilde) atravessam a cena, submissas ou temíveis, em todo o caso reflexos dos mais puros sonhos masculinos. (Michaud, 1991, p. 151)

A ópera também construiu suas imagens do feminino, e nesse sentido, a representação de Carmen pode ser entendida dentro do modelo das “sedutoras”, categoria que, conforme Higonnet (1991), engloba as figuras femininas que destoavam do ideal familiar da sociedade burguesa: prostitutas, mulheres trabalhadoras, e mulheres não brancas, que eram apresentadas como depravadas, miseráveis e castigadas. Se insere também em um movimento, no final do século, no qual alguns artistas franceses, abandonando o modelo tradicional da mulher como mãe e esposa, passaram a representar figuras femininas transgressoras⁴ (Higonnet, 1991).

A música de *Carmen* reflete os elementos centrais da narrativa e a própria personalidade da cigana como transgressora, seus principais atributos sendo o uso da dança e do canto como forma de sedução. Assim, podemos dizer que tanto a música quanto a narrativa dessa ópera carregam um duplo olhar sobre a alteridade⁵: em um primeiro plano, nos aspectos culturais, na apresentação da cultura cigana, e, em segundo lugar, na questão de gênero, na representação que a narrativa constrói sobre a mulher.

O cenário da ação é a cidade de Sevilha, na Espanha do início do século XIX, escolha que se insere em um contexto de “espanholismo” na França (Coelho, 1999). Tal cenário criou um ambiente exótico, a que Eric Hobsbawm (1990) se referiu ao comentar a busca incessante da civilização ocidental por exotismo, como forma de renovação cultural. Segundo ele, um dos sintomas de tal realidade é a descoberta por “intelectuais românticos” do “*frisson* das Carmens e Don Josés andaluzes” (Hobsbawm, 1990, p. 29). O exotismo e a sensualidade da música são as características mais marcantes do trabalho de Bizet, elementos que dão vida ao cenário de uma Espanha culturalmente distante, de ciganos e touradas. Essa ambientação permitiu ao compositor experimentar com sonoridades distantes dos

3 Sobre a produção artística feminina, Higonnet afirma: “Os atributos da feminilidade eram diametralmente opostos aos do génio; uma mulher que aspirasse à grandeza artística era suspeita de trair o seu destino doméstico. [...] Os valores da actividade, da imaginação, da produção e da sexualidade masculina estavam estreitamente ligados entre si e opunham-se aos valores igualmente inseparáveis da passividade, da imitação, da reprodução e da sexualidade feminina. Os homens criavam obras de arte originais; as mulheres recriavam-se a si próprias nos seus filhos”. (Higonnet, 1991, p. 304)

4 Algumas célebres representações francesas de mulheres transgressoras, em outras formas artísticas, são o caso da pintura da prostituta *Olympia* (1863), de Edouard Manet, e da personagem adúltera Emma Bovary, do livro *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert.

5 Conceito que aqui tomamos emprestado de Santini (2014), em seu trabalho *The Allure and Scandal of Otherness in the Operas of Georges Bizet and their Source Texts* (O fascínio e o escândalo da alteridade nas óperas de Georges Bizet e suas fontes textuais). Tradução nossa.

padrões franceses, como “melodias e ritmos espanhóis e mouros, mesmo que, desejamos ressaltar, seja questionável o entendimento que possuía sobre essas formas culturais” (Abbate; Parker, 2015).

Durante este século, a arte francesa foi marcada por tendências que apontavam o “exotismo” de povos culturalmente distintos dos ocidentais, tal como a abordagem da cultura cigana em *Carmen* e a moda do “orientalismo”, que lançaram sobre esses povos um olhar de estranhamento que na maioria das vezes vinha carregado de um discurso de inferioridade. Como aponta Santini (2014), esse contexto cultural de interesse pelo exótico foi resultado da expansão imperialista da França, que estabeleceu ao longo do século colônias na África e na Ásia.

Grande parte do fascínio que *Carmen* tem exercido sobre o público, do passado e do presente, se deve a esse exotismo, à representação, ainda que estereotipada, de uma cultura que, mesmo hoje, nos causa estranhamento e apreensão, e que muitas vezes é associada à criminalidade no discurso popular. Esse “outro” que é o cigano, cujos valores e modo de vida divergiam tanto da sociedade burguesa do século XIX quanto ainda diferem da nossa, fez de *Carmen* um caso singular dentro do repertório operístico e a torna ainda hoje igualmente atrativa e sedutora.

Se em *Carmen* os ciganos estão ligados a atividades criminosas, praticam o contrabando e desrespeitam a autoridade, às mulheres ciganas cabe um papel não menos censurável para os padrões vigentes de moralidade. No segundo ato, enquanto planejam o próximo crime, dois contrabandistas ciganos pedem o auxílio de Carmen e outras ciganas, participação feminina da qual depende o sucesso do “esquema”. No terceiro ato as ciganas devem novamente entrar em ação, nesse caso, se trata de utilizar seu charme para conseguir que os contrabandistas passem pelos fiscais de alfândega. Nesse momento as ciganas cantam:

“Não é uma questão de batalha, não, é simplesmente uma questão de se deixar ser pega pela cintura e de ouvir um elogio.

Se é necessário sorrir,

o que se faz? nós sorriremos! E de antemão, posso dizer, o contrabando passará!”⁶

As ciganas são mostradas na ópera como seres sedutores por natureza, que se utilizam dessa sensualidade para atingir os objetivos mais imorais e reprováveis para os valores da época. A própria liberdade de Carmen, sua maneira de viver sem amarras a lugares ou amantes, está ligada à sua condição de cigana. Tal liberdade e desprendimento não poderiam ser representados através de uma mulher da sociedade burguesa, para quem a quebra das convenções representaria provavelmente a exclusão social. Carmen está imune a isso porque, sendo cigana, já vive em uma cultura marginalizada, e em seu próprio meio social, entre seus iguais, a liberdade, e aparentemente inclusive a sexual, é mestra absoluta. Ilustrativa é a canção de Carmen no segundo ato, quando tenta convencer José, um soldado da guarda que se envolve com ela, a viver a vida dos ciganos:

⁶ “Il ne s’agit plus de bataille,/ non, il s’agit tout simplement/ de se laisser prendre la taille/ et d’écouter un compliment./ S’il faut aller jusqu’au sourire,/ que voulez-vous? on sourira!/ Et d’avance, je puis le dire,/ la contrebande passera!” (TERCEIRO ATO, 1885, p. 52). Todas as traduções de trechos de *Carmen* utilizadas nesse trabalho são livres, e de nossa autoria.

*“O céu aberto, a vida errante, por país o universo;
e por lei sua vontade,
e principalmente a coisa intoxicante: a liberdade! a liberdade!”⁷*

Nesse sentido, é interessante analisarmos os espaços nos quais a ação da ópera se desenvolve. O primeiro ato tem como cenário uma praça de Sevilha; o segundo, a taverna de Lillas Pastia; o terceiro se passa novamente a céu aberto, em uma região agreste; o quarto, na praça em frente à arena de touradas. Podemos perceber que os espaços da narrativa são marcadamente lugares públicos, mesmo nos momentos de alguma intimidade. Exemplo disso é a cena em que Don José declara seu amor a Carmen, no segundo ato, e que se desenrola na taverna de Lillas Pastia, ambiente que havia servido há pouco para uma grande festa cigana, e que logo é invadido por nova multidão.

Essa ambientação, que reflete a liberdade cigana como entendida por Bizet, contrasta com a ideia socialmente construída sobre os espaços disponíveis à mulher no século XIX. Esses eram por excelência a casa e o ambiente doméstico, como demonstra Perrot (1992, p. 180) ao afirmar: “A ação das mulheres no século XIX consistiu sobretudo em ordenar o poder privado, familiar e materno, a que eram destinadas”. Esse século levou ao extremo a divisão sexual dos espaços e tarefas: à mulher se reservou a maternidade e o lar, os limites de uma vida de intimidade e repetição (Perrot, 1992).

Carmen é a contradição dessa normatização burguesa sobre o papel feminino: está longe de representar a figura maternal imposta às mulheres e habita os espaços públicos com a naturalidade de quem nunca conheceu o ambiente recluso e recatado do lar. Em relação a essa contradição, vale ressaltar a diferença entre os ideais da burguesia e a realidade vivida pelas classes menos favorecidas. Como apontado por Perrot (1992), há uma certa indefinição no que tange à divisão sexual dos espaços pelas camadas populares, para as quais a casa era local de alimentação e descanso, e a rua (o pátio, a fábrica, o lavadouro), inclusive para as mulheres, era espaço de sociabilidade e subsistência⁸.

Carmen, sendo cigana, está ainda menos submetida às convenções burguesas sobre os espaços de atuação da mulher e, assim, sua representação livre não era provavelmente o tipo feminino que a plateia do *Opéra-Comique* esperava encontrar em uma ópera. Também em desacordo com essa ordenação da sociedade burguesa está esse mundo, habitado por ciganos e pessoas comuns, representado pela completa ausência de limites ou normas que regulem as relações sociais entre homens e mulheres, que se divertem juntos na taverna de Lillas Pastia, e flertam sem qualquer pudor na praça em frente à fábrica das *cigarières* (mulheres, em sua maioria representadas como ciganas, que trabalham em uma fábrica de cigarros mostrada no início da ação).

Em contraste com todos os modelos de conduta impostos à figura feminina no século XIX, Carmen é mostrada ao longo da ópera como uma mulher forte, inflexível, sedutora e absolutamente livre. Diferente da abordagem de Mérimée, a ópera fez de Carmen realmente a protagonista, ela aparece em quase todas as cenas e é em torno dela que tudo na narrativa gira (Santini, 2014). Sua primeira

7 “Le ciel ouvert, la vie errante, / pour pays l’univers; / et pour loi sa volonté, / et surtout la chose enivrante: / la liberté! la liberté!” (SEGUNDO ATO, 1885, p. 42).

8 Segundo Perrot (1992, p. 220), “a mulher do povo se mantém muito presente na cidade do século XIX. De forma alguma encerrada no interior do lar, já que ele praticamente não existe no que se refere a ela”.

aparição se dá no primeiro ato, momento em que, cercada pelos homens que esperavam pela chegada das *cigarières*, é questionada por eles sobre quando ela os amará. Sua resposta é zombeteira:

*“Quando eu vou amá-los? Por minha fé, eu não sei. Talvez nunca, talvez amanhã; mas não hoje, isso é certo.”*⁹

Em seguida, Carmen canta sua mais famosa ária, a *habanera*. Nessa canção a cigana fala aos admiradores que a rodeiam sobre o amor e sua natureza instável e fugidia. O próprio Bizet escreveu o texto para essa ária (Coelho, 1999), o que demonstra seu forte envolvimento e sua visão artística na criação da personalidade de sua protagonista. Ao falar do amor, a letra da canção reflete a própria natureza de Carmen, cujos envolvimento amorosos seguem apenas a sua própria vontade:

*“O amor é filho do cigano, ele jamais conheceu a lei:
Se tu não me amas, eu te amo;
se eu te amo, tome cuidado!”*¹⁰

Essa ária não demonstra apenas o caráter inconstante de Carmen, ela também é importante por apresentar a visão, particular e incomum, da cigana sobre o amor. Carmen canta uma metáfora na qual o amor é um pássaro a quem não se pode aprisionar, pois para ela a ideia de amor se vincula inseparavelmente à de liberdade. Segundo Liblik (2018, p. 11), “Esse amor manifesta-se como exemplo vivo da substância errática do desejo que, em sua irracionalidade e imprevisibilidade, foge a regras e esquemas normativos”.

A sexualidade representada em Carmen difere fortemente do ideal burguês sobre a feminilidade. Ao longo do século XIX, esse ideal, amparado pelo discurso médico, era de uma assexualidade feminina, que legava às mulheres, no melhor dos casos, uma sexualidade secundária e passiva, submetida ao prazer masculino, que representava, em oposição, uma sexualidade ativa – mulheres que desviassem desse modelo eram vistas como degeneradas e masculinas (Walkowitz, 1991). Nesse contexto, a partir da década de 1840, o termo “frigidez” passou a ser utilizado para designar a falta de desejo sexual das mulheres (Knibiehler, 1991).

A mulher respeitável deveria cumprir seus deveres de mãe e senhora do lar, e sua atividade sexual estava restrita aos limites das necessidades sociais de reprodução (Knibiehler, 1991; Walkowitz, 1991). Ainda assim, esse século assistiu à manutenção de práticas preexistentes (a prostituição, o aborto, o travestismo e as amizades românticas), que adquiriram no cenário urbano moderno uma nova amplitude como problema social, e se constituíram como transgressões que envolviam a escolha e a vontade da mulher (Walkowitz, 1991). Como reflexo de uma sociedade em transformação, essas práticas compreendiam

9 “Quand je vous aimerai? / Ma foi, je ne sais pas. / Peut-être jamais, peut-être demain; / mais pas aujourd’hui, c’est certain.” (PRIMEIRO ATO, 1885, p. 10).

10 “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!” (PRIMEIRO ATO, 1885, p. 11).

muito mais do que uma conduta sexual desregrada: tinham tanto a ver, se não mais, com o trabalho das mulheres, o seu estilo de vida, as suas estratégias de reprodução, a moda e a exibição de si mesma, os seus afectos não familiares, como com a actividade sexual não reprodutora (Walkowitz, 1991, p. 404).

É interessante notarmos também como Carmen é mostrada desprovida de uma base familiar, como afirma Ribeiro (2012). Sua origem não é mostrada, e ela apenas tem a companhia das amigas Frasquita e Mercédès e dos demais ciganos com quem convive, ao mesmo tempo em que não há menção ao seu passado, exceto no que nos é dado saber sobre seus antigos e instáveis relacionamentos amorosos. Em contraponto, a ópera nos informa, ainda no primeiro ato, das origens de José. A mãe do soldado, que conhecemos através da jovem Micaëla, é a figura da honra e da decência, a quem um amoroso filho promete obedecer antes de ser seduzido pela cigana. Ribeiro (2012) defende que, ao mostrar personagens femininas desprovidas de uma estrutura familiar, que garante a integridade e a moralidade do sujeito em sociedade, as narrativas operísticas constroem um discurso no qual essa ausência é elemento de degenerescência e transgressão.

Por outro lado, o protagonismo de Carmen a torna diferente do modelo operístico feminino do século XIX, a quem, conforme Ribeiro (2012), era geralmente atribuído um papel secundário e indireto na ação. Sobre a inovação de Bizet ao criar tal personagem, Coelho (1999, p. 205) afirma:

[Carmen] nada tem em comum com a heroína tradicional, pura, sofredora, um brinquedo nas mãos dos homens e do destino. É amoral, complexa, combina em si traços tanto de heroína quanto de vilã, mas de uma forma que a coloca acima dos julgamentos da moral corrente. [...]. A cigana, entretanto, é livre mas nada há de sórdido em seu comportamento [...]. Ela é uma fascinante mistura de sensualidade, alegria de viver, destemor, fatalismo, mas também de uma grande capacidade de carinho.

Ressaltamos aqui o aspecto amoral da personalidade de Carmen, para quem os valores do mundo burguês nada significam, pois ela nada mais é do que uma mulher independente, que busca a própria felicidade, mesmo que possa ser moralmente reprovável – para os valores de seu tempo e mesmo ainda para os do nosso –, a experiência feminina de uma sexualidade livre. Carmen é fascinante justamente por ser complexa, e assim, uma personagem profundamente humana. Não pretende apenas, por simples capricho, usar os homens para obter prazer, mas viver uma vida conforme seus próprios desejos e sua personalidade livre.

Além disso, como demonstra na *habanera*, ela não finge ser aquilo que não é, e não esconde a instabilidade de seus afetos, alertando aquele a quem possa vir a amar: “Se eu te amo, tome cuidado!”. Na cena do primeiro ato na qual Carmen busca convencer Don José a deixá-la fugir e a se encontrar com ela na taverna de Lillas Pastia – trecho popularmente conhecido como *seguidilla* –, também podemos perceber como a cigana vive livremente sua sexualidade, sem inibições ou qualquer sentimento de culpa ou vergonha:

*“Sim, mas sozinha é entediante,
e os verdadeiros prazeres são a dois. Então, para me fazer companhia,
eu levarei meu amante!
Meu amante ... ele foi para o diabo: eu o coloquei porta afora ontem. Meu pobre coração tão consolável, meu
coração é livre como o ar.*

Eu tenho uma dúzia de galanteadores, mas eles não são do meu agrado.

Aqui está o fim de semana, quem quer me amar? eu o amarei.

Quem quer minha alma? Ela está à disposição!”¹¹

Segundo Liblik (2018, p. 11), “em oposição [a Carmen], Don José crê num amor estável, fixo e, principalmente, indestrutível, cujo devir incide na posse da pessoa amada”. A incompatibilidade entre os dois amantes, além de seu entendimento particular sobre a natureza do amor, se situa na visão de mundo de cada um, Don José, apesar de abandonar tudo e viver entre os ciganos, não consegue se desprender dos valores e normas sociais que o constituíram (Liblik, 2018), como os valores de honra, dever e dignidade masculina. Já Carmen, acostumada a viver segundo seus próprios desejos, não pode ser controlada, e dificilmente representaria o papel que um homem como Don José esperaria de uma companheira. Por sua vez, ela também não compreende os valores do mundo do soldado, como demonstra o deboche com que reage às preocupações de Don José em acatar o toque de recolher do quartel, no segundo ato.

A incapacidade de Don José em se adaptar ao estilo de vida cigano, a desonra de haver desertado e agora viver na criminalidade, são a causa da tensão entre os amantes, que percebemos logo ao começar o terceiro ato: eles representam dois mundos de valores completamente opostos. A paixão de José pela cigana, entretanto, supera qualquer senso de honra ou moralidade, e ele faria qualquer coisa, como lhe diz no último ato, para ficar ao lado dela.

Atormentado por tal obsessão, o soldado não consegue aceitar a ideia de não ser mais amado por Carmen, e de vê-la com outro homem, especialmente após ter abandonado tudo por ela: sua mãe, a promessa de uma vida digna ao lado de Micaëla, seu posto de cabo junto ao regimento, sua própria honra e dignidade, ao tornar-se um contrabandista. O trecho a seguir é a resposta de José a Carmen, quando ela lhe diz para ir embora com Micaëla, pois a vida cigana não lhe serve; é um dos momentos mais marcantes da ópera, por demonstrar a violência da obsessão de Don José, e já anunciar o trágico desfecho da ópera:

“Eu te seguro, garota maldita, eu te seguro, e eu te forçarei

a se submeter ao destino que liga tua sorte a minha! Mesmo que me custe a vida, não, não, não, eu não partirei!

e a corrente que nos une

nos unirá até a morte!”¹²

Coelho (1999) defende que parte da paixão de Don José por Carmen vem da atração que sente por sua personalidade única. Ao mesmo tempo, podemos concluir que, embora seu caráter livre e

¹¹ “Oui, mais toute seule on s’ennuie,/ et les vrais plaisirs sont à deux./ Donc, pour me tenir compagnie,/ j’emmènerai mon amoureux!/ Mon amoureux...il est au diable:/ je l’ai mis à la porte hier./ Mon pauvre cœur très consolable,/ mon cœur est libre comme l’air./ J’ai des galants à la douzaine,/ mais ils ne sont pas à mon gré./ Voici la fin de la semaine,/ qui veut m’aimer? je l’aimerai./ Qui veut mon âme? Elle est à prendre!” (PRIMEIRO ATO, 1885, p. 21-22).

¹² “Je te tiens, fille damnée,/ je te tiens, et je te forcerai bien/ à subir la destinée/ qui rive ton sort au mien!/ Dût-il m’en coûter la vie,/ non, non, non, je ne partirai pas!/ et la chaîne qui nous lie/ nous liera jusqu’au trépas!” (TERCEIRO ATO, 1885, p. 59).

atrevido tenha encantado José a princípio, ao se envolver romanticamente com a cigana, e se ver incapaz de controlá-la, o soldado passou a ser dominado por sentimentos contraditórios de raiva, desejo e frustração. Como ressalta Liblik,

em Don José, observamos o desejo de posse da pessoa amada, que se origina do anseio de permanecer com honra aos olhos do mundo, na manifestação de uma masculinidade na qual os indivíduos deveriam identificar, na figura da mulher, a marca de posse de um homem (Liblik, 2018, p. 13)

No modo como age sobre a figura de Don José, Carmen é mostrada como uma feiticeira – a flor que lhe atira no primeiro ato, da qual ele não consegue se desfazer, é o símbolo do feitiço que lança sobre ele. Ela representa, assim, o tipo de mulher que atormenta os homens, e os leva a abandonar toda a lucidez e a razão.¹³ Carmen se encaixa na representação oitocentista, de que nos fala Perrot, da mulher que carrega a desgraça, a “devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, devoradora, consumindo as energias viris, mulher das febres e das paixões românticas [...]”; filha do diabo, mulher louca, histérica herdeira das feiticeiras de outrora”. (Perrot, 1992, p.187-188). A personagem de Micaëla, representação da mulher honrada, denuncia esse discurso contido na ópera, ao culpar Carmen pela desgraça de Don José:

*“Eu verei de perto essa mulher cujos artifícios malditos acabaram por fazer um infame daquele que um dia amei: ela é perigosa, ela é bela, mas eu não vou ter medo, eu falarei alto perante ela.”*¹⁴

É interessante analisarmos também a personagem de Micaëla. Inexistente na novela de Mérimée, ela foi inserida pelos libretistas na narrativa para fazer oposição à personalidade de Carmen (Santini, 2014). Segundo Santini (2014), a inserção da personagem buscou atender de alguma forma às expectativas do público burguês e lhes fornecer um referencial em meio ao exotismo dos demais personagens. De acordo com os modelos artísticos femininos vigentes no século XIX, Micaëla representa a ordem, a moral e a decência, enquanto Carmen representa o desregramento, a devassidão e a sensualidade. Micaëla é a boa moça, bondosa e ingênua, a perfeita figura para desempenhar o papel de mãe e esposa que a mãe de José espera para seu filho.

Ao mesmo tempo em que ela representa os valores da família (quando aparece, é sempre uma mensageira da mãe do soldado, de quem é fiel companheira), representa também os da religião, como demonstra sua ária no terceiro ato, em que afirma sua fé na proteção divina. Abbate e Parker (2015, p. 383) apontam Micaëla não apenas como a “mensageira do lar”, mas como “um ponto de estabilidade no mundo em desmoronamento de José”. Em termos musicais, Bizet também apresenta esse contraste: os números de Micaëla, solenes e sentimentais, parecem “fora de lugar”, nas palavras de Abbate e Parker (2015, p. 385), em meio à sensualidade e ao exotismo da música que representa o mundo cigano de Carmen.

¹³ Atributos que, segundo Perrot (1992), estão ligados à masculinidade nos discursos do século XIX sobre a diferença natural entre os sexos, da mesma forma que à feminilidade se atribuía a sensibilidade e a emoção.

¹⁴ “Je vais voir de près cette femme/ dont les artifices maudits/ ont fini par faire un infâme/ de celui que j’aimais jadis:/ elle est dangereuse, elle est belle, / mais je ne veux pas avoir peur, / je parlerai haut devant elle.” (TERCEIRO ATO, 1885, p. 54).

Na luta entre o amor sagrado e o profano, como define Coelho (1999), prevalece o segundo, representado pela sedutora cigana. A paixão doentia que surge então em Don José e o conflito interno que experimenta, devido aos seus valores morais, operam nele uma transformação que, do filho obediente e do soldado honrado do início da narrativa, faz surgir um homem atormentado pelo desejo e pelo ciúme, que no auge de seu desespero e humilhação, assassina a mulher que acredita amar. A cena da morte de Carmen mostra, ao mesmo tempo que a imensa coragem de uma mulher que tem a liberdade como bem supremo, o desespero de um homem incapaz de suportar a ideia de não ser mais amado. Ao questionar Carmen sobre se ela ainda o ama e receber um decidido “não” como resposta, José canta insistentemente: “Mas eu, Carmen, eu ainda te amo; Carmen, ai de mim! eu te adoro!”.¹⁵

Mas a personalidade de Carmen, que ama a liberdade acima de tudo, não poderia aceitar o domínio de ninguém sobre sua vontade, mesmo que isso signifique a sua morte. Sua coragem, nesse sentido, é admirável; mesmo sob as ameaças de Don José, ela afirma resolutamente: “Carmen jamais cederá! Livre ela nasceu e livre ela morrerá!”.¹⁶ Há um paradoxo entre a personalidade ativa de Carmen, sempre aparentemente no controle das situações, e a absoluta resignação com que recebe o destino mostrado pelas cartas no terceiro ato. Mas mesmo após esse único momento no qual é possível talvez entrevermos uma fraqueza, sua impotência frente à implacabilidade do destino, Carmen não perde a alegria despreocupada e a atitude debochada que a caracterizam.

O confronto final entre Carmen e Don José ocorre no quarto ato, do lado de fora da arena na qual a população está reunida para uma tourada. Neste momento, a música que representa o “espetáculo” dentro da arena é interpolada à música dramática entre Carmen e José, em primeiro plano, contrastando a alegria dos espectadores com a tensão do confronto que ocorre do lado de fora, no qual fica claro que o que havia entre os amantes está acabado.

A própria tourada, por sua vez, é simbólica. Como aponta Coelho (1999), é possível ver uma relação entre o embate dentro da arena e o confronto entre os ex-amantes do lado de fora. A música, exaltando o toureiro que apunhala o touro e o solo ensanguentado da arena, ressoa o iminente assassinato da cigana pelo antigo amante. O fato de o assassinato de Carmen aparentemente estar escrito em seu destino demonstra um certo posicionamento no qual, pelas mãos de Don José, ela acaba recebendo a punição por ter almejado a uma liberdade que era negada às mulheres. Assim, conforme Ribeiro,

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 (Ribeiro, 2012, p. 167).

Essa visão ainda é comentada por Liblik (2018), que aponta a extinção desses modelos femininos “imorais” como a solução para os paradoxos e ambiguidades representados por essas mulheres. Da mesma forma, Clément defende os finais trágicos da ópera como forma de controle do potencial transgressor feminino (Clément, 1979 apud Ribeiro, 2012). Em *Carmen*, entendemos que a tragédia final expressa dois elementos: o realismo de uma situação extremamente atual, de inconformismo masculino frente ao fim de um relacionamento e de possessividade sobre o corpo feminino, que resultam na violência

15 “Mais moi, Carmen, je t’aime encore; Carmen, hélas! moi, je t’adore!” (QUARTO ATO, 1885, p. 66).

16 “Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!” (QUARTO ATO, 1885, p. 66).

passional e no feminicídio; e a solução, como apontado acima, do paradoxo criado pela figura feminina que não se submete às normas e convenções sociais, e que precisa ser punida e controlada.

É interessante também pensarmos nas diferentes interpretações e nos processos de ressignificação pelos quais a ópera passou. Enquanto no século XIX Carmen foi vista apenas como uma cigana sedutora, devoradora de homens ou mesmo como uma prostituta sem valores morais, ao longo dos anos novas interpretações passaram a vê-la através de uma perspectiva feminista, atribuindo-lhe o caráter de mulher que luta contra uma sociedade patriarcal (Liblik, 2018). Dessa forma, podemos compreender essa apropriação pelas mulheres de um discurso masculino sobre a feminilidade como um processo de ressignificação pelo qual a ópera passou, e que a torna ainda relevante atualmente por ser capaz de suscitar novas interpretações e identificação por diferentes públicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estrear em 1875, a ópera *Carmen* apresentou um quadro complexo e incomum, em termos operísticos, de personagens e situações que, em certa medida, refletiam os esforços criativos de um artista que possuía uma considerável dose de liberdade para criar sua obra. Ao mesmo tempo, essa ópera simboliza um momento de intensas transformações na arte francesa, de declínio do movimento romântico que dominou o século e ascensão do realismo como forma de expressão das experiências humanas. Através da mistura desses elementos, *Carmen* apresentou um cenário marcado pelo exotismo e pela sensualidade, expressos tanto em termos narrativos quanto musicais.

A partir dos conceitos de Chartier (2002), podemos compreender *Carmen* em seu próprio tempo, como construção discursiva (ou representativa) do social e, simultaneamente, inserida no processo de construção social dos discursos. Nesse caso, a ópera cria um imaginário sobre a figura feminina, constrói um discurso sobre a feminilidade, mas ao mesmo tempo, se fundamenta nos valores/discursos socialmente construídos sobre as mulheres.

Além disso, precisamos ressaltar a construção essencialmente masculina da representação da mulher, característica dos discursos do século XIX sobre a feminilidade. Assim, *Carmen* nos fornece material para pensarmos o imaginário masculino sobre as mulheres e como ele se relacionava aos valores socialmente compartilhados. Como vimos, a ópera oitocentista deveria espelhar os modelos de conduta estabelecidos pelo ordenamento do mundo social burguês, tais como os papéis atribuídos a cada gênero e a separação dos âmbitos público e privado.

Nesse sentido, e tendo em mente o contexto de transformação em que se insere, *Carmen* fornece algumas contradições ao modelo tradicional, a que se deve em parte a sua má aceitação pelo público burguês do *Opéra-Comique*. A narrativa se desenvolve em um mundo de ciganos e contrabandistas, em cenários abertos e pouco convidativos, e apresenta não os modelos de moralidade esperados, mas uma história sórdida de paixão doentia e assassinato, na qual a criminalidade, impune, é mostrada com naturalidade, e o desejo irracional prevalece sobre o dever e a honra. A protagonista é uma mulher sedutora e envolvente que, em contraste com todos os padrões comportamentais que regulam seu gênero, vive livre e intensamente sua sexualidade. Esses elementos talvez elucidem a recepção escandalizada da ópera pelo público parisiense em 1875.

A representação feminina na figura de Carmen é complexa. Decididamente, a cigana é mostrada como uma mulher forte, independente e que obedece apenas a própria vontade, e em torno da qual tudo se move e ganha vida na narrativa; podemos, mesmo, nos admirar com a ousadia e a originalidade de tal representação. Mas paradoxalmente, Carmen representa o medo e as fantasias masculinas sobre a mulher empoderada. Assim, através de Micaëla, símbolo da decência e do recato feminino, e do próprio discurso de Don José, a cigana é representada como uma feiticeira sedutora e ardilosa, que por meio de seus encantos leva os homens à ruína.

Além de toda a imoralidade de seu comportamento, Carmen também simboliza a negação da feminilidade, como compreendida no século XIX – cujos atributos naturais eram a sensibilidade, a maternidade e a vocação para a vida doméstica. O desfecho trágico da ópera é a solução que põe fim ao conflito criado por uma personagem feminina que não se submete às convenções sociais e à moralidade burguesa, já que mantê-la viva significaria legitimar a existência de semelhantes transgressões. Assim, a ópera constrói uma representação feminina conflitante, mas ao mesmo tempo, profundamente marcada pelas concepções de seu tempo sobre as mulheres e a feminilidade.

Por fim, devemos ressaltar que esta pesquisa se originou do desejo de abordar o recente campo da História das Mulheres, que trouxe as discussões de gênero para o âmbito da ciência histórica, ao mesmo tempo em que buscamos nos aproximar da escrita de uma História da Música, concebida de forma a articular as dimensões sociais, políticas e culturais das sociedades humanas e a romper com sua concepção tradicional como enciclopédia de compositores, obras e datas. Entendemos que a música, popular ou erudita, tem sido uma fonte pouco utilizada pela História e que, ao propormos uma análise da representação feminina na ópera, estamos abrangendo um espaço ainda pouco explorado pela historiografia, e que só contribui para a pluralidade e o enriquecimento da pesquisa histórica.

REFERÊNCIAS

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

BIZET, Georges; HALÉVY, Ludovic; MEILHAC, Henri. *Carmen*. Libreto (francês/inglês). Disponível em: http://www.murashev.com/opera/Carmen_libretto_French_English. Acesso em: 02 nov. 2019.

BIZET, Georges; HALÉVY, Ludovic; MEILHAC, Henri. *Carmen, opéra-comique en quatre actes*. Paris: Calmann Lévy Editeur, 1885. Libreto. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP285241-SIBLEY1802.14566.12f9-39087009008022text.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2013.

CARMEN. Compositor: Georges Bizet. Intérpretes: Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ileana Cotrubas, Sherrill Milnes, The Ambrosian Singers, George Watson's College Boy's Chorus e London Symphony Orchestra, sob a regência de Claudio Abbado. Edinburgh Festival: Deutsche Grammophon, 1977. Áudio (157 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPPzNgBsN6g>. Acesso em: 03 nov. 2019.

CARMEN. Direção: Franco Zeffirelli. Regência: Carlos Kleiber. Intérpretes: Orquestra e coro da Wiener Staatsoper, Elena Obraztsova, Plácido Domingo, Isobel Buchanan, Juri Mazurok. Produção: Wiener Staatsoper. Viena: ORF, 1978. Vídeo (154 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=olPDge6jTC8>. Acesso em: 02 nov. 2019.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Coord.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 4: O Século XIX. Porto: Afrontamento, 1991. p. 297-323.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Disponível em: <https://mega.nz/?fbclid=IwAR1b3bx2kwQBKWZqWHpx8Rw5cnpqTeFTqOcHx3uCvrFp-k6lt2z1r6Q29Qg#F!tkUGQYbS!zGXEAJmZgT96kZYH3oQXaw>. Acesso em: 09 nov. 2019.

KNIBIEHLER, Yvonne. Corpos e corações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Coord.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 4: O Século XIX. Porto: Afrontamento, 1991. p. 351-401.

LIBLIK, Carmem Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/39139/37095>. Acesso em: 08 set. 2019.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Coord.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 4: O Século XIX. Porto: Afrontamento, 1991. p. 145-169.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RIBEIRO, Paula Gomes. Repensar os cânones de representação da família e do gênero nas práticas líricas. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 163-172, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/20681/12332>. Acesso em: 13 out. 2019.

SANTINI, Maria E. *The allure and scandal of otherness in the operas of Georges Bizet and their source texts*. Undergraduate Honors Theses. 2014. Paper 108. Disponível em: <https://scholarworks.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1108&context=honorsthesis>. Acesso em: 20 out. 2019.

WALKOWITZ, Judith R. Sexualidades perigosas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Coord.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 4: O Século XIX. Porto: Afrontamento, 1991. p. 403-441.