

Ópera e Judith Butler desnaturalizando os papéis *en travesti* a partir da teoria da performatividade

Luiza Helena Francesconi*

* Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, SP, Brasil. Rua Muniz de Sousa, 985 ap. 23, Aclimação, São Paulo, SP, CEP: 01534-001. lufrancesconi@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6064-3513>.

Resumo |

Este artigo, partindo da experiência da autora com papéis *en travesti* em ópera (papéis masculinos interpretados por mulheres), pretende discutir uma possível relação da interpretação desses papéis com a teoria da performatividade de gênero, proposta por Judith Butler. Essa teoria é analisada e associada à performance na ópera e à natureza da voz, relacionando-as com os estudos atuais em musicologia feminista e musicologia *queer* (McCLARY, 1991; SMART, 2000; SOLIE, 1993; BLACKMER; SMITH, 1995; WOOD, 1995; BRETT, 1994; KOESTENBAUM, 1993), que abordam esse tipo de personagem. O artigo cria a hipótese de tratar os papéis *en travesti* como práticas subversivas que desnaturalizam e ressignificam o gênero e ampliam o leque expressivo das intérpretes.

Palavras-chave: Papéis *en travesti*. Ópera. Teorias de gênero. Judith Butler. Performatividade.

Uma pessoa vai à ópera pela primeira vez e, durante a apresentação, nota que há um homem cantando com voz bastante aguda. Prestando um pouco mais de atenção, percebe que não é um homem, e sim uma mulher vestida de homem. Mas afinal, o que levou aquela cantora a vestir-se dessa maneira para cantar em uma ópera? Esse fato não é uma novidade, pois, desde o século XVII, mulheres vestem-se de homens para interpretar óperas. Vestir-se aqui é a palavra-chave, pois esses personagens específicos são chamados, em âmbito operístico, de papéis *en travesti*, ou seja, papéis nos quais mulheres interpretam homens no palco. O dicionário **Oxford** traduz o galicismo *en travesti* como “[...] vestido como membro do sexo oposto para um papel teatral” (EN TRAVESTI, 2019, tradução nossa)¹. É um termo francês usado desde o século XVIII que significa, literalmente, “disfarçado”. No vocabulário operístico, assim como no teatro e no balé, essa expressão é bastante frequente para designar mulheres que interpretam personagens masculinos. Outras expressões e palavras utilizadas com o mesmo sentido são os termos ingleses *pant role*, *breech role* ou *trouser role*, além do alemão *Hosenrolle*. Neste artigo, opto por usar o termo francês *en travesti* por duas razões: primeiramente, por ser uma expressão já consolidada tanto em âmbito de estudos em ópera como no universo de performance; em segundo lugar, porque ao buscar traduzir para “papéis-travesti”, penso que se cria uma ambiguidade, visto que o termo *travesti* possui um outro sentido em nossa cultura, ligado aos homens que se vestem como mulheres.

Tenho presente na lembrança a sensação de interpretar meu primeiro papel *en travesti* em ópera: Orfeu, em **Orfeu e Eurídice**, de Gluck. Minha experiência anterior havia sido somente a de cantar árias do personagem Cherubino (**As bodas de Fígaro**, de Mozart), mas nada comparado a vestir calças e, sobretudo, estar no palco como homem.

¹“Dressed as a member of the opposite sex for a theatrical role.” (EN TRAVESTI, 2019).

Penso que o que mais me cativou foi a possibilidade de maior liberdade de expressão, mesmo tendo que cuidar para que as “feminilidades” do meu corpo e do meu gestual não comprometessem o “ser masculino”. Mas a sensação de liberdade era ampla, nova e excitante. Liberdade no caminhar, no sentar, no estar no comando. Tudo isso parecia positivamente intensificado na condição do masculino. Ao enfatizar essa liberdade, não quero dizer que o masculino não tenha suas restrições. Basta pensar na condição social e política atual dos homossexuais, para que a perspectiva que associa homem à liberdade não seja uma regra. No entanto, penso que, dentro de nossa cultura, tanto ocidental quanto oriental, ainda existam estereótipos muito mais fortes e restritos em relação à condição feminina, nos quais a mulher é vista como inferior, mais fraca e mais dependente (ressalto que estou somente apontando estereótipos existentes na sociedade atual).

Quando volto ao palco, percebo que algo que sempre se repetiu, em todas as vezes que interpretei outros papéis masculinos além de Orfeu, foi a sensação de liberdade e poder que interpretar um homem no palco me proporcionava. Mas, por quê? Por que sinto essa mesma coisa? Uma das possíveis explicações é porque aqueles homens, naqueles libretos, são livres e, mesmo que não sejam vistos como fortes, têm uma independência em termos de destino que as mulheres, normalmente, não têm. Cherubino está sempre fugindo do destino que lhe é imposto e adora brincar de seduzir as mulheres; Orfeu, apesar de seu sofrimento, *decide* ir atrás de Eurídice; os heróis barrocos em geral são caracterizados por ações nobres e decisões sábias; Tancredi também é um herói; Octavian *opta* por ficar com Sophie; Romeo faz de tudo para ficar com Giulietta. É algo cultural que transparece nessas histórias; são estereótipos repetidos muitas e muitas vezes.

Voltando à minha experiência, cada vez que posso subir ao palco e encarnar esses estereótipos, sinto-me feliz e desafiada. A partir da

primeira experiência com Orfeu, vieram muitas outras, nas quais pude explorar essas sensações e outras mais, sempre vinculadas ao “ser homem”: ir para a guerra, lutar com monstros, lutar contra inimigos, seduzir condessas, suicidar-me para estar junto da minha amada, discutir com a rainha das fadas, ajudar minha irmã para nos livrarmos da bruxa má etc. Discorro sobre esses personagens no presente artigo, visto que a construção, interpretação e entendimento do que está por trás de todo o processo performático de um papel masculino impelem-me à possibilidade de criar, pensar e fazer ciência.

Nunca havia pensado profundamente sobre essas sensações, até querer escrever sobre elas. Ao questionar por que seriam as sensações do “ser homem no palco” tão diferentes e mais fortes que interpretar mulheres em cena, passei a investigar o tipo de vínculo existente em relação à nossa realidade social e cultural. A partir destas indagações, busquei bibliografia que abordasse esses assuntos e deparei-me com uma extensa lista de livros de um novo tipo de musicologia, surgido a partir dos anos 1980: a musicologia feminista. Dentro desse campo, encontrei autoras como Susan McClary (1991), Ruth Solie (1993), Carolyn Abbate (1991, 1993), Heather Headlock (2000), entre outras. Aprofundando minha busca em relação aos papéis *en travesti*, identifiquei fontes bibliográficas que falam sobre a sexualidade e o gênero na ópera e descobri também a musicologia *queer*², um campo teórico razoavelmente novo³.

²A palavra inglesa *queer* significa estranho ou esquisito, mas também tem como acepção, especialmente a partir do século XX, homossexual. Atualmente, a teoria *queer* atua em campos tão amplos como a sociologia, a filosofia, a antropologia e a musicologia, a partir de um ponto de vista que abrange o que é considerado fora da norma heterossexual, como gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgênero. Para maiores detalhes sobre o significado de cada termo, consultar Jesus(2012).

³Para aprofundamentos sobre o tema, ver os trabalhos de Brett (1994) e Koestenbaum (1993).

McClary (1991), uma das pioneiras da musicologia feminista, relata que não foi por acaso ou acidente que a crítica musical feminista começou com a ópera, visto ser nela que as relações de gênero e os conflitos sexuais normalmente ocupam o centro do palco. Clément (1979) defende a sua controversa teoria de que todas as personagens mulheres nos libretos de ópera são produto de um mundo machista ou misógino e, por isso, elas sempre acabam por sofrer e morrer. Smart (2000), afastando-se de Clément, oferece novas referências de estudo, ao enfatizar como a ópera era vista como forma de arte que perpetrava crimes contra mulheres e agora se revela, ao contrário, como lugar de múltiplas intervenções e experimentos teóricos. Solie (1993) trata a questão da musicologia em relação às diferenças culturais, atendo-se particularmente aos estudos de gênero e enfatizando que há hoje uma situação delicada e complexa, na qual obras de arte podem desafiar, satirizar ou subverter valores dominantes. A autora conecta o estudo musicológico aos tópicos socioculturais e, mais especificamente, às questões de identidade. Abbate (1993) vem escrevendo sobre ópera desde os anos 1980 e relata que, apesar de a música ser escrita pelo compositor e o texto elaborado pelo libretista (se este não for também o próprio compositor), esses elementos são, de fato, transformados em realidade pelo intérprete. A autora estabelece, com essa frase, a importância do intérprete, tema que desenvolve ao longo de seus textos. Também critica Clément, ao lembrar como essa autora negligenciou o maior trunfo das mulheres: o som de suas vozes. Ela destaca que as mulheres podem até ser invalidadas (ou desfeitas) pelo roteiro, mas sempre serão triunfantes em suas vozes.

A bibliografia que alia estudos de gênero aos estudos musicais cresce a cada dia, o que contribui significativamente para a ampliação, revisão e transformação da área. No Brasil, Moreira (2012) escreveu sua dissertação sobre três trabalhos acadêmicos que associavam música a gênero, fazendo uma espécie de estado da arte desse campo de

estudo. Em 2013, a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM publicou, dentro da série **Pesquisa em Música no Brasil**, um volume que inclui diversos artigos interessantes dentro dessa área, intitulado **Estudos de Gênero, Corpo e Música**: abordagens metodológicas e organizado por Nogueira e Fonseca (2013). Por sua vez, a bibliografia estrangeira, até o momento, é muito mais extensa, embora seja pouco traduzida. Os autores tratam da análise de obras musicais, de intérpretes específicos, da relação da ópera com a literatura e com o teatro, entre outros temas. Poucos (ou praticamente nenhum) voltam-se especificamente para a visão do intérprete da obra: a performance em si acaba sendo deixada de lado. Carter (2014), contrapondo-se a esse vazio, ao discorrer sobre a complexidade de estudar e investigar a ópera, a define como sendo essencialmente um projeto colaborativo, que envolve diversas pessoas e especialidades e que tem, como foco final, a performance. Ainda segundo o autor, esse aspecto tornaria o estudo dessa categoria musical mais intrigante, porém mais complexo.

Por meio de estudos musicológicos que estabelecem uma conexão entre música e gênero, é possível criar novas abordagens que enriqueçam e transformem o discurso nesse campo de estudo. Neste artigo, direcionamos a investigação para a subjetividade da intérprete de ópera que interpreta papéis travestidos e observamos que forma de impacto esse tipo de personagem pode ter junto ao público e à sociedade. Para realizar essa conexão, adentrei nos estudos de gênero e comecei a investigar teóricas *queer* e feministas. Foi assim que entreei em contato com a teoria da performatividade, de Judith Butler.

Judith Butler, filósofa norte-americana que atualmente leciona Literatura Comparada e Retórica na *University of California*, em Berkeley, é autora de diversos livros, muitos deles sobre teoria *queer* e feminista. Uma de suas publicações mais conhecidas é **Problemas de**

Gênero (Gender Troubles), escrita em 1990 e traduzida para o português em 2003, que divulga sua teoria sobre gênero a partir da noção de atos performativos. Esses atos performativos constituiriam social, política e culturalmente o gênero do indivíduo. O sujeito, então, não é ou não pertence a um gênero, pois esse é um efeito construído através da repetição contínua e imitativa de atos performáticos inseridos em uma prática reguladora político-cultural que visa a “[...] uniformizar a identidade de gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003, p. 67). Vale ressaltar que a performance de gênero em Butler não se relaciona com a performance teatral ou musical: enquanto na performance teatral há um sujeito que atua, a performatividade de gênero não possui um sujeito atuante e determinado. Filósofos, como cita Butler (1988, p. 519), raramente pensam sobre atuação no sentido teatral do termo, mas possuem um discurso sobre “atos” que mantém significados semânticos que poderiam ser associados às teorias da performance e da ação teatral.

É, portanto, relevante diferenciar a performance de gênero, como teorizada por Butler, da performance musical/teatral, definida pelo **Oxford Dictionaries** como “1. o ato de apresentar uma peça, um concerto ou outra forma de entretenimento [...]”, ou “1.1 o ato de interpretar um papel dramático, uma canção ou uma peça musical” (PERFORMANCE, 2019, tradução nossa)⁴. Zumthor (2005) define performance artística como: “[...] a materialização (a ‘concretização’, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.” (ZUMTHOR, 2005, p. 55-56). A obra escrita (nesse caso, refiro-me especialmente à ópera, embora outros estilos também possam ser incluídos) inexistente, senão na realidade produzida pelos intérpretes, que “criam” um papel e “fazem” música.

⁴“1. An act of presenting a play, concert, or other form of entertainment [...] 1.1 An act of performing a dramatic role, song, or piece of music”.

Pretendo aqui discutir como a performance teatral/musical atual em ópera pode ser vista e debatida através da teoria dos atos performativos, de Butler. Ainda diferenciando entre performance artística e performance de gênero, uso o adjetivo “performático” para falar da primeira, e “performativo” para referir-me à segunda. Performativo encaixa-se na teoria de Butler, pois é uma palavra que o filósofo da linguagem, Austin, citado e utilizado pela autora, emprega em seu conceito de texto (ou enunciado) performativo (*performative utterance*) para descrever os atos da fala. Para Austin, o enunciado performativo são atos de fala que criam eventos e relações no mundo. Embora Butler (1993, 1997, 2004) não incorpore de maneira rígida essa teoria, ela a associa a pensadores como Derrida, Searle, Foucault e Lacan e defende a ideia de que o gênero também é socialmente construído através de atos de fala e comunicação não-verbal, que são igualmente performativos e contribuem, assim, para definir e manter identidades.

O gênero como performance, de acordo com Butler, não seria condicionado pelo sexo (sendo sexo a informação biológica que recebemos quando nascemos), e sim seria uma construção política, social e cultural. Para a autora, vê-se no mundo uma divisão binária dos sexos e do gênero em masculino e feminino. Efetivamente, estamos muito acostumados a pensar em termos binários em nosso dia a dia. O bebê que é do sexo feminino (digo sexo pois o bebê ainda não construiu culturalmente o seu gênero) ganha roupas e adereços de cor rosa, mas, se for do sexo masculino, ganha roupas e um quartinho azul. Meninas brincam de boneca, meninos de carrinho. São exemplos infundáveis de como esse binarismo está presente em nossa cultura.

Mas por que o binarismo de gênero seria prejudicial? Ele, de acordo com Solie (1993), omite diferenças culturais e históricas, por considerar somente aspectos singulares do sujeito, isolados de outras

características que também constroem a especificidade da experiência individual (SOLIE, 1993). Além disso, essa visão restritiva coíbe as experiências que ambos os sexos podem ter e não abrange todas as categorias não-binárias existentes no mundo ocidental atual, como os transexuais, transgêneros e travestis, para citar algumas. Há uma visão masculina predominante que impõe regras políticas, culturais e sociais construídas historicamente. A heterossexualidade é vista como norma dentro dessas regras (o que também é chamado heteronormatividade), assim como os modelos binários de gênero (masculino e feminino), os quais teriam sido reforçados politicamente ao longo da história.

Não haveria, para Butler, uma identidade de gênero preexistente, ou seja, uma ontologia do gênero, e sim a construção e a constituição performativas dessa identidade. Exponho abaixo um aprofundamento do que seria gênero como prática performática, segundo a autora:

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

O efeito da repetição estilizada de atos, que corresponderia à performance de gênero, seriam os gestos, movimentos e estilos corporais, que acabam por fazer com que os indivíduos exerçam uma fantasia criada como se estivessem permanentemente marcados pelo gênero. A autora tem como intenção inserir, nas leis e normas do mundo sociopolítico moderno, não só a homossexualidade (que não diz respeito a gênero, mas a escolhas sexuais) como categorias outras de

gênero (como os transexuais, cuja existência tornou-se mais conhecida nos dois últimos decênios).

Problemas de Gênero analisa que tipo de atividade pode ser vista como uma ação política com o intuito de desnaturalizar as categorias binárias de gênero. Butler (2003, p. 68) chega à formulação da teoria das práticas subversivas e pergunta: “[...] que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade?”. Para ela, a prática subversiva dos atos performáticos de gênero seria uma das respostas para lutar politicamente por igualdade, pela inclusão de grupos minoritários e conscientização da sociedade. Isso quer dizer que essa prática, a partir do conhecimento ou da consciência da existência de um modelo – que, assim como foi constituído socialmente, é passível de desconstrução ou alteração – pode alterar a lei política/social para que haja inclusão e igualdade. A autora considera que a subversão deve ser operada a partir do universo binário normativo (ou seja, inserida nas regras), através de possibilidades culturais que descontroem o corpo culturalmente construído. Ela, então, questiona o que poderia ser uma prática subversiva, dentro do conceito de “performance repetida”, que expusesse o caráter imitativo e repetitivo do gênero performativo, a fim de que este possa ser desnaturalizado e ressignificado. Então, propõe:

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

Mas o que seriam essas práticas parodísticas? Seriam, segundo a autora, performances que imitam o modelo binário de gênero e, assim fazendo, denunciam a ilusão de gênero como identidade, pois esta, como já foi dito acima, seria um efeito e não uma causa. Pode-se, então,

entender a “[...] prática originária como sendo tão performativa quanto a cópia e, através dos atos performáticos, tanto as normas de gêneros dominantes quanto as de gêneros não dominantes são equalizadas”⁵ (BUTLER, 2004, p. 209, tradução nossa). A autora cita, como exemplos de práticas subversivas, a performance *drag* e a estilização sexual das identidades lésbicas *butch/femme*. Considera que o travesti subverte a distinção entre os espaços internos e externos da mente, zombando do modelo normativo de gênero e da ideia de sua identidade.

Em **Bodies That Matter** (BUTLER, 1993), Butler discute como a performance *queer* pode se apropriar da performatividade para imitar e expor tanto o poder restritivo da lei dominante da heterossexualidade quanto a sua capacidade de expropriação. Em **Undoing Gender** (2004), a autora volta ao conceito da performance de *drag* como prática subversiva para destacar alguns pontos da sua teoria, dos quais citamos dois:

(C) O ponto a enfatizar aqui não é que *drag* é subversiva das normas de gênero, mas que vivemos, mais ou menos implicitamente, com normas de realidade recebidas, relatos implícitos de ontologia, os quais determinam que tipos de corpos e sexualidades serão considerados reais e verdadeiros, e que tipos não serão. (D) Esse efeito diferencial de pressuposições ontológicas sobre a vida incorporada dos indivíduos tem consequências. E o que *drag* pode apontar é (1) esse conjunto de pressuposições ontológicas está em ação (2) isso está aberto para rearticulação (BUTLER, 2004, p. 214, tradução nossa).⁶

⁵ “[...] *the origin is understood to be as performative as the copy. Through performativity, dominant and nondominant gender norms are equalized*”. (BUTLER, 2004, p. 209).

⁶ “[...] (C) *the point to emphasize here is not that drag is subversive of gender norms, but that we live, more or less implicitly, with received notions of reality, implicit accounts of ontology, which determine what kinds of bodies and sexualities will be considered real and true, and which kind will not. (D) This differential effect of ontological presuppositions on the embodied life of*

Mas como penso associar a interpretação travestida na ópera à teoria de gênero de Butler? Buscam-se muitos construtos sociológicos, antropológicos, linguísticos e psicológicos para apoiar a análise no campo dos estudos musicais. Esses construtos colaboram para definir, associar, e esclarecer teorias ligadas à música em sua associação com o campo sociocultural. Considero que o pensamento crítico, na performance e na análise em ópera, deve estar sempre em atualização em relação a teorias sociológicas e filosóficas, em especial para o aprofundamento das questões interpretativas. Seguindo esse caminho e procurando relacionar a teoria da performatividade ao travestismo na ópera, penso que este possa ser definido dentro da perspectiva de práticas subversivas de Butler como uma mescla da estilização *butch* (lésbica que se veste e age de forma mais masculina) com uma performance *drag* invertida (enquanto a *drag* é um homem, heterossexual ou não, que se veste e age de modo estereotipado como mulher, no papel *en travesti* temos uma mulher, heterossexual ou não, que se veste e age como homem).

Os papéis *en travesti* poderiam, portanto, ser classificados como práticas subversivas parodísticas que promovem a resignificação do conceito de gênero dentro de sua definição como atos performativos. Associo, assim, termos e teorias propostos nos estudos atuais de gênero à análise em musicologia, psicologia da música e sua relação com a performance e a análise em ópera. Esse tipo de associação teórica, que alia estudos de gênero em ópera a questões musicológicas, já foi pensado e investigado por diversas autoras. Mary Ann Smart (1995, p. 169) acredita que inovações dentro dos estudos em ópera podem ter tido origem nos próprios fãs cuja paixão pelo estilo é tida como

individuals has consequential effects. And what drag can point out is that (1) this set of ontological presuppositions is at work and (2) that it is open to rearticulation". (BUTLER, 2004, p. 214).

excêntrica. Wood (1995) elabora um estudo que denomina “Sapponics” para criar um modo de descrever um espaço sonoro de possibilidade lésbica entre mulheres que compõem e interpretam e aquelas que ouvem. Assim, ela almeja reconectar textos musicais e partituras a padrões culturais e sociais mais amplos, que a música, especialmente ópera e *lieder*, tanto espelha como produz. Propõe fazer com que “[...] a interpretação acadêmica seja mais improvisada, inventiva, desinibida, especulativa e polifônica” (WOOD, 1995, p. 286, tradução nossa)⁷. Hisama (1994) também cita a prática do travestismo crítico em ópera como sendo relevante para um melhor entendimento de uma realidade que a outra pessoa (tanto os intérpretes quanto o público) não vivenciou.

Minha proposição neste texto é de associar os papéis travestis com a prática parodística subversiva de Butler, trazendo um novo olhar não só a partir do intérprete, mas também a partir dos diretores de cena, dos estudiosos da área e do público. De que modo podemos introduzir a interpretação/representação de um papel travestido para que ele seja visto como obra de arte que desafia ou subverte valores dominantes? Ao fazer um paralelo entre a prática paródica das *drag queens* e a representação *en travesti* em ópera, podemos considerar as duas atividades como tipos similares de inversão que podem obter o mesmo efeito de subversão e ressignificação. Mas não só a subjetividade da intérprete fará com que haja uma mudança de paradigma a respeito do significado de gênero. A realidade que se consolida durante uma representação, integrada à visão de ato subversivo, pode ser uma ferramenta para ressignificar os lugares do gênero também junto ao público. Não só as intérpretes devem ser capazes de entender melhor a sua condição subversiva e de agentes de ressignificação e consequente desnaturalização do binarismo de gênero, mas também os diretores de

⁷“*Scholarly interpretation be improvisatory, inventive, uninhibited, speculative, polyphonic*”. (WOOD, 1995, p. 286).

cena podem e devem usar os conceitos aqui propostos para indicar novas perspectivas de leitura do repertório operístico. Com isso, os intérpretes e o público poderão ampliar suas perspectivas de entendimento tanto da ópera em si quanto dos personagens e, por conseguinte, das definições de gênero.

Há também um outro fator relevante: a música e a voz operística, ou seja, as cantoras que, com seus corpos e vozes, fazem com que o público seja afetado e sensibilizado. A voz operística, como nos diz Carter (2014), chega a causar sensações físicas, e o seu fascínio é tal que faz com que ela tenha sido cultivada, cultuada e feita fetiche desde os seus primórdios até os dias atuais. A voz, segundo Zumthor (2005), ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. Ela chega de maneira diferenciada ao ouvinte, o qual Zumthor (2005) considera como parte da performance tanto quanto o autor e as circunstâncias. O ouvinte (ZUMTHOR, 2005) acaba por contracenar de modo consciente ou não com o intérprete, e o seu poder de identificação com a performance é muito maior do que com a leitura, pois, ao se envolver com a voz que comunica o texto, é capaz de experimentar sensações intensas, podendo inclusive passar por transformações internas. A catarse que pode ocorrer a partir da visão/audição de uma ópera faz com que se possa perceber, de maneira diferente, o que são os gêneros no palco e fora dele. Com isso, pode haver uma ressignificação do que o ouvinte vê/ouve no palco e, a partir disso, uma expansão de perspectiva. Ao observar a performance a partir do ponto de vista da “voz em ópera” e sua capacidade de tocar as pessoas de um modo geral, amplio a capacidade da intérprete, durante a interpretação de um papel masculino, de fazer com que o espectador possa ter uma experiência não só estética, mas também cognitiva e até mesmo espiritual.

A performance dos papéis *en travesti*, quando investigada a partir da perspectiva proposta, adquire novo significado. A

heterossexualidade compulsória e a noção restrita do modelo binário de gênero ainda estão muito presentes em nossa sociedade ocidental contemporânea, e o fato de que, ao interpretar um homem, eu me sinta mais livre ou com mais poder, é apenas mais um dado de realidade e um aspecto de nossa cultura a ser investigado. A representação desse tipo de personagem não perduraria simplesmente como tradição dentro da história da ópera, mas como ressignificação subversiva de atos performáticos de gênero, na qual estes são desconstruídos e desnaturalizados. Nessa desconstrução, evidencia-se a ilusão do modelo binário. A fantasia, citando Butler (2004, p. 217, tradução nossa)⁸, “[...] é o que estabelece o possível para além do real. Ela aponta para outro lugar e quando é incorporada, traz este outro lugar para casa”. Ao mudar o olhar, desnaturalizar, contestar e conscientizar, a possibilidade de trazer o possível para o real fica cada vez mais próxima. A prática subversiva dirige o olhar para um outro lugar, de equidade e inclusão, nos obrigando a ver conceitos e corpos de maneira distinta, clara e desvelada.

Referências |

ABBATE, Carolyn. Opera; or, the Envoicing of Women. In: SOLIE, Ruth (org). **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993.

_____. **Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century**. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana. **En travesti: women, gender subversion, opera**. NY: Columbia University Press, 1995.

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

⁸ “[...] *fantasy is what establishes the possible in excess of the real; it points, it points elsewhere, and when it is embodied, it brings the elsewhere home*”. (BUTLER, 2004, p. 217).

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, v. 40, n. 4, p. 519-531, Dez.1988.

_____. **Bodies that Matter: on the discursive limits of “sex”**. NY: Routledge, 1993.

_____. **Excitable Speech: politics for the performative**. NY: Routledge, 1997.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Undoing gender**. NY: Routledge, 2004.

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

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

EN TRAVESTI. In: LEXICO.COM. **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/en_travesti>. Acesso em: 25 fev. 2019.

HEADLOCK, Heather. Drowning in music: Ophelia's death and feminist hermeneutics. In: GREER, David (org.) **Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future: Proceedings of the 16th international congress of the International Musicology Society, London, 1997**. New York: Oxford University Press, 2000. p.139-153.

HISAMA, Ellie M. Reviewed Works: Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship by Ruth A. Solie; Gender and the Musical Canon by Marcia J. Citron. **The Journal of Musicology**, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, v. 12, n. 02, p. 219-232, 1994.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos – guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião**. E-book: Brasília, 2012. Disponível em: <<http://www.diversidadessexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

KOESTENBAUM, Wayne. **The Queen’s Throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire**. NY: Poseidon Press, 1993.

McCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender and sexuality**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991.

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais (PPGM/UFMG), Belo Horizonte, 2012.

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

PERFORMANCE. In: LEXICO.COM. **Oxford Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/l>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

SMART, Mary Ann. **Siren Songs: Representations of gender and sexuality in Opera**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

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

YOUNG, Stephen. Judith Butler: Performativity. In: **Critical Thinking – Law and Political**. 14 nov. 2016. Disponível em <<http://criticallegalthinking.com/2016/11/14/judith-butlers-performativity/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

WOOD, Elizabeth. The Lesbian in the Opera: Desire Unmasked in Smyth's *Fantasio* and *Fête Galante*. In: BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana. **En travesti: Women, Gender Subversion, Opera**. NY: Columbia University Press, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Submissão em: 15/05/2019
Publicação em: 30/06/2019

Abstract |

This article, starting from the author's experience with operatic pants roles (male roles performed by women), intends to discuss a possible bridge between the performance of these roles and the gender performativity concept as theorized by Judith Butler. This theory is examined and associated with breeches roles and opera performances through the investigation of modern studies in feminist and queer musicology (McClary, Smart, Solie, Blackmer et al., Wood, Brett, Kostenbaum), which approach this type of character in opera. This paper considers the hypothesis of viewing pants roles as a subversive practice that can unnaturalize and resignify gender as a social norm as well as amplify expressiveness range of performers

Keywords: Pant roles. Opera. Gender studies. Judith Butler. Feminism. Performativity.