

WITCHES, BITCHES, AND BREECHES: UM PANORAMA HISTÓRICO-JURÍDICO DO GÊNERO FEMININO NA ÓPERA**WITCHES, BITCHES, AND BREECHES: A HISTORICAL AND LEGAL OUTLOOK ON FEMININITY IN OPERA****MANOELA NASIASENE LINS FEITOSA GALVÃO¹**

Resumo: A história da ópera é permeada por paradoxos pouco abordados no meio musical, tampouco no âmbito jurídico. No entanto, o direito canônico exerceu um papel axial no estabelecimento dessas antíteses, uma vez que o efeito surtido pelo banimento das mulheres nos palcos das igrejas, no Barroco, foi a ascensão dos castrati, enquanto a posterior proibição dos castrati originou os trouser roles, que pertencem ao estereótipo dos papéis de meio-sopranos e contraltos: witches, bitches and breeches. Esse artigo almeja esmiuçar a extensão da influência religiosa na música, bem como explorar as contradições entre o cross-dressing aceitável nos teatros e a avassaladora opressão das leis florentinas, que previam castigos assaz cruéis para aqueles que, no Inferno dantesco, localizar-se-iam no sétimo círculo. Por fim, faz-se uma análise das repercussões sociais dos dogmas católicos na sociedade italiana do século XXI, comparando a Itália a outros países europeus em termos de direitos das pessoas LGBT, bem como se apontam montagens modernas que desafiam o conservadorismo ainda vigente na ópera.

Palavras-chave: ópera; gênero; direito canônico.

Abstract: The history of opera is paved by paradoxes the musical field doesn't discuss, and little does the legal sphere. However, canonic law performed a main part in the establishment of theses antithesis, for the effect of banning women from churches' stages, in Baroque, was the ascension of the castrati, while the posterior prohibition of the castrati originated the trouser roles, one the three stereotypical parts for mezzo sopranos and contraltos: witches, bitches and breeches. This article intends to examine the extension of the religious influence in music, as well as explore the contradictions between the allowed cross-dressing in theatres and the overwhelmingly oppressive florentine laws that assigned inhumane punishments for those whom Dante would place in the seventh circle of hell. Lastly, an analysis of the

¹ Pesquisadora do Laboratório Internacional de Investigação em Transjuridicidade (LABIRINT). Graduanda do curso de bacharelado em Direito da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, João Pessoa/PB. CV Lattes : <http://lattes.cnpq.br/0306561656388054>. E-mail: manoela99@gmail.com.

social repercussions of catholic dogmas in twenty-first century italian society is made, comparing Italy to other european countries in terms of LGBT rights, in addition to mentions of modern stagings that defy opera's still present conservatism.

Keywords: opera; gender; canonic law.

INTRODUÇÃO

Quando o papa Clemente VIII admitiu os *castrati* no coro papal em 1599, cativado por suas “vozes angelicais”, fê-lo sob a justificativa de São Paulo, em primeiro Coríntios, capítulo 14, versículos 34 e 35:

Conservem-se as mulheres caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar; mas estejam submissas como também a lei o determina. Se, porém, querem aprender alguma coisa, interroguem, em casa, a seu próprio marido; porque para a mulher é vergonhoso falar na igreja.

Posteriormente, em 1686, Inocêncio XI, ratificando a decisão de 1588 de Sisto V, redigiu uma bula papal que banuiu as mulheres dos palcos operáticos.

Em uma Itália anterior ao *Risorgimento*, os documentos redigidos pelo Sumo Pontífice – entre os quais a bula detinha peso maior – tinham força de lei, reverberando no ordenamento jurídico com efeitos vinculantes e imprimindo vultosas alterações no cotidiano. As medidas desses chefes eclesiásticos serviram à função de reiterar a institucionalização da misoginia repercutida pelos dogmas religiosos, infligindo uma imensurável transformação do decurso da história da música ocidental.

Dessa forma, a ilustração da jornada feminina na história operática deve, indiscutivelmente, começar pelos prediletos do clero, os *castrati*: cantores que, desde a tenra idade, expuseram seu potencial – muitas vezes, nos corais católicos –, cuja preservação era feita pela castração², oficialmente ilegal, antes da puberdade, uma vez que as mudanças hormonais propiciam o engrossamento das cordas vocais³ e, por conseguinte, a descaracterização de seu talento celestial.

² O procedimento geralmente era feito em impúberes de origem humilde, já que, ao mandar seus filhos para o conservatório, poupariam dinheiro. (Iwamoto, 2012, p. 15)

³ Antes da puberdade, as cordas vocais dos homens e das mulheres têm o mesmo tamanho. Enquanto as cordas vocais masculinas aumentam drasticamente, as femininas têm um aumento inexpressivo como

No século XVII, em face das resoluções papais, houve tamanha valorização de tais artistas, que se davam prêmios àqueles que os trouxessem para serem treinados nos conservatórios, onde praticavam e estudavam por mais de sete horas diárias, dentro de um programa que durava entre seis e dez anos. Em face disso, os meninos se tornaram objetos rentáveis, e se acredita que muitos deles chegaram a ser vendidos por seus benfeitores em Roma.

O século XVII, vale-se ressaltar, foi o período em que a ópera difundiu-se no Ocidente, principalmente, na Itália, cujo principal centro era Veneza, com seus internacionalmente afamados palcos. Apesar de, *a priori*, cantarem nas missas, em funerais, em coroações e em cerimônias religiosas em geral, a celebridade dos cantores advinha dos teatros, nos quais eram considerados superiores a mulheres, tendo em vista seus rigorosos e eficazes treinamentos musicais; tinham vozes com timbre feminino, mas pulmões com potência masculina.

Desse modo, desde o início do século, os donos de tais vozes cultivavam entusiastas, entre os quais estava Goethe, cuja interpretação acerca do gênero ilustra com propriedade o pensamento de parcela considerável de espectadores contemporâneos a essa época:

I reflected on the reasons why these singers pleased me so greatly, and I think I have found it. In these representations, the concept of imitation and of art was invariably more strongly felt, and through their able performance a sort of illusion was produced. Thus a double pleasure is given, in that these persons are not women, but only represent women. The young men have studied the properties of the female sex in its being and behavior; they know them thoroughly and reproduce them like an artist; they represent, not themselves, but a nature absolutely foreign to them. (Iwamoto, 2012, p. 18)

O auge dos *castrati*, no século XVII, precedeu uma previsível ruína; a música, em sua fluida forma, moldou-se no sentido de sua prescindibilidade. Além disso, em vistas, principalmente, da Revolução Francesa e da presença de tropas napoleônicas na Itália, em 1796, a prática da castração tornou-se mal vista de tal forma que, em 1898, o Papa Leão XIII proibiu que eles cantassem nas igrejas, mas ainda fizeram parte da música sacra até meados do século seguinte⁴.

consequência das alterações hormonais, ou têm aumento nenhum. Daí a correspondência entre o timbre de um *castrato* e aquele de uma cantora. (André, 2006, p. 30)

⁴ A Capela Sistina, por exemplo, só interrompeu a admissão dos *castrati* em 1902.

Alessandro Moreschi, o último de sua espécie e o único *castrato* cuja voz foi gravada, faleceu em 1922, depois de trabalhar no coral do Vaticano durante quase toda sua vida.

2 **WITCHES, BITCHES AND BREECHES**

À medida que a relevância do *castrato* minguava, avanços sociais alavancavam o *status* das mulheres, também sob influências revolucionárias. Apesar de se falar, no presente artigo, sobre o Barroco na música, iniciado pelo surgimento da ópera de Monteverdi, em 1600, e finalizado pela morte de Bach, em 1750, a história da mais icônica representante feminina da arte barroca demonstra mais adequadamente o que significava ser mulher nessa era: Artemísia Gentileschi foi artista em um período em que às mulheres restava a vida materna ou a vida sacra. Sua obra sofria com a ausência de crédito, já que a opinião pública a atribuía por inteiro a seu pai Orazio, também pintor, e, quando foi estuprada, aos 18 anos, em 1611, por Agostino Tassi, seu professor de desenho, sua denúncia deu início a um processo público e deveras invasivo, dentro do qual era alvo dos mesmos olhares duvidosos, outrora direcionados ao seu trabalho.

A sociedade barroca romana, na qual Artemísia cresceu, com os resquícios inquisitórios da Contrarreforma, possibilitou a edição da supracitada bula, em 1686, a qual, entre outras sequelas, forçou que diversas cantoras utilizassem trajes masculinos em seus ofícios, para que fossem identificadas tais quais *castrati*.

Contudo, curiosamente, a prática do *crossdressing* formalizou-se com o pós-Revolução – várias óperas de Handel, desde antes de 1789, foram adaptadas às artistas, predominantemente sopranos, as quais interpretavam as heroínas ou as vítimas mortas pelo rigor de um barítono. Às meio-sopranos e às contraltos, as quais atingem notas mais graves, sobraram personagens provenientes de um visível *typecasting*, as bruxas, as megeras e os papéis de calças, ou, como define a infame expressão do meio musical, *witches, bitches and breeches*.

Os poderes imensuráveis de uma feiticeira desnudam-na da fragilidade, por vezes, associada ao feminino. Carmen, de Bizet, encanta Don José, tornando-se tão irresistível que ele a assassina, quando se vê, no último ato, impossibilitado de tê-la. As megeras também são, de certo modo, masculinas – ao passo que, enquanto anti-heroínas, apresentam empecilhos no alcance do êxito dos personagens principais, por isso detêm

controle eminente sobre o andamento do enredo. Na ópera de Verdi, Princesa Eboli, em sua ira provocada pela rejeição de Don Carlos, denuncia ao rei Philippe II que Elisabeth e Carlos são amantes, fazendo com que ele seja capturado pela Inquisição, enquanto, na obra de Saint-Saëns, Dalila obstinadamente procura destruir Sansão, seduzindo-o e subordinando-o, por completo, culminando em sua morte.

Com a decadência dos *castrati*, a reescritura das óperas ocorreu para suprir suas faltas, frequentemente, com mulheres, cuja ausência motivou o sucesso desses cantores. O *Orfeu* de Gluck, por exemplo, estreou na Itália, em 1724, com um *alto castrato* no papel-título, porém, na França, onde essa modalidade de cantor não era benquista, foi substituído por um tenor, em algumas apresentações, e, em outras, por uma meio-soprano.

Assim, o último estereótipo – o papel de calças – foi iniciado por Handel – que escreveu o papel de Sesto, em *Giulio Cesare* (1724), intencionalmente para uma cantora –, porém popularizado por Wolfgang Amadeus Mozart, que visualizou o potencial erótico do *trouser role*, em detrimento de seu caráter de alívio cômico, primeiramente com Cherubino, em *Le nozze di Figaro* (1786). Por meio da descrição desse personagem, define-se como foram majoritariamente escritos os papéis-travestis:

Cherubino is the adolescent page of Count Almaviva in W.A. Mozart's *Le Nozze di Figaro*. He experiences all of the feelings and emotions of an adolescent boy but must remain in the proper attitude of the court. He is hopelessly in love with every woman in the palace, but he is especially enamoured with the Countess. To Cherubino, she is the ultimate conquest. [...] Overall, he is overwhelmed by his own lovesickness and by his own plight with adolescence. [...] The feelings of adolescent boys of today are the very same that Cherubino feels. The context of his environment may be different from that of the twentieth century, but the emotions and physical changes are the same. [...] Cherubino, as with all adolescent boys, endures the physical changes that accompany puberty. Therefore he, in the presence of Susanna, the Countess, and all the other women of the palace, must deal with many forms of physical, mental, and emotional awkwardness. Along with this awkwardness, however, comes the subtle eroticism of a boy overcome by fresh love and passion. (Burger, 1999, pp. 27-29)

Em 1791, Mozart compôs sua última ópera, *La clemenza di Tito*, que contou com dois *pants roles*: Sesto, completamente devoto à Vitellia, filha do Imperador de Roma, à qual se declara com a ária *Parto, parto*, e Annio, enamorado por Servillia, com quem

canta o dueto *Ah! Perdona al primo affetto*. Rossini e Donizetti também criaram diversos desses personagens, como Enrico, Pippo, Malcolm, Arsace, Jemmy, Smeaton e Pieretto.

Já em 1830, a tradição culmina com *I Capuleti e i Montecchi*, de Bellini, que reservou o papel de Romeu a uma *mezzosoprano*, e, em 1911, estreia *Der Rosenkavalier*, de Strauss. Nessa obra, Octavian, que tem entre 16 e 17 anos de idade, é um aristocrata que se apaixona perdidamente pela Marechala, anos mais velha que ele. Na cena de abertura, os dois trocam carícias na cama da nobre mulher, e, no primeiro ato, Octavian, para se esconder do marido da Marechala, veste-se de mulher, assim como o faz Cherubino, em *La nozze di Figaro*, para fugir do Conde Almaviva. Um ano após a estreia de *Der Rosenkavalier*, Strauss lança *Ariadne auf Naxos*, novamente atribuindo um papel masculino – o Compositor – a uma cantora.

A análise do antitético salto cultural entre o Barroco (1600-1750) e o Classicismo (1750-1810) expôs que, a princípio, homens castrados ocupavam posições femininas, e, algumas décadas depois, as mulheres, além de poderem preencher a vacância deixada pelo fracasso dos *castrati*, passaram a interpretar personagens masculinos.

Sustentavam-se tais desvios dentro dos teatros, quando, em seu exterior, vigiam normas intrinsecamente opressoras dos mesmos comportamentos. A Igreja lhes deu seu aval desde o surgimento do gênero operático, ainda que, menos de um século antes, tivesse reativado o Tribunal no qual a reincidência da pederastia era punida com a castração, o apedrejamento e a morte na fogueira.

Florença e Veneza almejavam erradicar a impureza sexual por meio de leis cujas penas estabelecidas para o crime de sodomia, por exemplo, chegavam à multa de 400 florins, com a proibição de assumir cargos públicos, na quarta incidência, e, na quinta, à execução. Florença, em especial, desenvolveu uma espécie de equipe judicial exclusiva à investigação de acusações de sodomia, denominada “*office of the night*”, que, durante seus 70 anos de atuação, incriminou mais de 17 mil homens.

Renaissance definitions of homosexuality were articulated through the church and state with the term “sodomy”. Sodomy was effectively an umbrella term for any act that did not serve the purpose of procreation; additionally, homosexual sex, sex with members of the clergy, acts of bestiality, and sexual intercourse in any position that was not the church-accredited missionary position were all considered instances of sodomy. [...] Not only were sodomy laws thought to stop corruption in the political sphere, but they were also theorized to protect the social order. In Florence, attempts to control sodomy date as far back as 1284, where being caught in the act had the opportunity for the offender to be

exiled. A statute in 1325 exacerbated the punishments, ordering castration for men who sodomized boys as well as fines for boys who were sodomized. By 1432 Florence organized the Office of the Night, a specialized magistracy with the express job of prosecuting sodomy, which, as Michael Rocke writes in *Forbidden Friendships*, “in practical terms was surely understood as sexual acts between males” [...] As Laura Ruggiero notes in “The Forbidden Fruit,” Florentine authorities would go so far as to shut down taverns after hours in order to get rid of potential meeting places for men who wanted to engage in sodomy. Although oppressive even by the standards set down in 1284, the harsh penalties introduced by the Office of the Night allowed the state to fully manage what was considered a grievous problem. (Hajek, 2015, p. 2).

Já na Espanha, estima-se que, entre 1540 e 1700, mais de 1600 pessoas tenham sido processadas pelo Tribunal da Inquisição pelo crime de pederastia, só na região de Barcelona, Valência e Saragoça. Além disso, mesmo que, na vigência do Código Napoleônico, à época da ascensão social feminina, a homossexualidade não fosse crime – sendo o pioneiro na descriminalização –, com o fim do governo de Napoleão e a restauração da monarquia, o Código foi gradualmente abolido e a homossexualidade voltou a ser desprotegida pelo Direito. Essa conduta desviante, rechaçada em sociedade, quando se fantasiava com as vestes da heteronormatividade, era aplaudida nos palcos.

A herança deixada por um alicerce preconceituoso é visível na Itália hodierna, submetendo os direitos LGBT a uma árdua trajetória. Em 2002, o parlamentar Franco Grillini introduziu um projeto legislativo que proibia a discriminação sexual no ambiente de trabalho; a legislação foi vetada, mas, um ano depois, diretivas da União Europeia efetivaram o anseio inicial de Grillini. Em 2004, a região da Toscana foi a pioneira italiana na efetivação da ilegalidade da discriminação nas áreas profissional, educacional, do serviço público, entre outras, porém o então primeiro-ministro Silvio Berlusconi protestou contra tal lei, cuja aprovação se deu apenas com o veto de várias previsões.

De acordo com dados da ILGA - Europa, submetidos, em 2014, para a Revisão Periódica Universal do Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), o país carece de previsões legais que combatam crimes de ódio. Em Roma, em 2009, uma boate gay sofreu um ataque incendiário em agosto, e, em setembro, duas bombas pequenas foram jogadas por *skinheads* em direção a uma multidão, na rua Laterano, conhecida por ser frequentada pela comunidade LGBT da cidade. Em 2016, quando houve, além do assassinato de cinco pessoas transgênero e um atentado a um

centro de apoio em Roma, o congresso italiano aprovou, apenas após ultimatoss da Corte Europeia de Direitos Humanos, a lei que protege as uniões homoafetivas com todos os direitos de um casamento.

Quanto ao processo adotivo, o Estado segue desprovido de legislação que permita que casais homossexuais tenham acesso à adoção conjunta. O recente agravante dessa situação foram os comentários homofóbicos do Ministro para as Famílias e Deficiências Lorenzo Fontana, que declarou, em 2018, que famílias homossexuais não existem, e que, enquanto ele exercer seu cargo, “gametas à venda e ventres para aluguel não serão permitidos” (Giuffrida, 2018). Em face do exposto, em 2017, não surpreende que a Itália se encontre na 32ª posição, entre 49 países do continente, do *ranking* da *Rainbow Europe* em relação à proteção dos direitos desse grupo minoritário.

É válido notar que, historicamente, a homossexualidade masculina sempre provocou os protestos mais ferveiros, em detrimento da feminina, porque esta pôde ser subvertida, aproveitada e comercializada sob a *male gaze*. Contudo, ao passo que uma mulher decide adentrar a ambiguidade da androginia, sofre retaliações graves: foram vítimas de chacota os *castrati* – posto que o pensamento de Goethe não representava a unanimidade da população – e, inclusive, as cantoras que ocupavam papéis-travestis. Katharine Hepburn, Greta Garbo e Marlene Dietrich, em pleno *Golden Age* de Hollywood, antes da inserção das calças no guarda roupa feminino *mainstream*, ousaram vesti-las, quando havia precedente, de 1938, de prisão por desacato provocado pelo uso da vestimenta – quando o juiz Arthur S. Guerin adiou o testemunho de Helen Hulick, uma professora de primário, sob o argumento de que ela estava vestida erroneamente, ela retornou ao tribunal usando, de novo, suas calças. O magistrado adiou o testemunho novamente e ameaçou-a, mas ela apareceu, pela terceira vez, usando a mesma roupa, sendo condenada a cinco dias na prisão.

Na edição de 1933 da revista *Movie Classic*, no artigo *Will it be trousers for women?*, a opinião da atriz dinamarquesa Gwili Andre confirma a aversão provocada não só nos homens, como também nas mulheres:

“I shall not take up mannish suits,” says Gwili Andre, who, before coming to Hollywood, was the highest-paid clothes model in New York City. “They are not my type. But I think they are not becoming to any type of woman. They are show-off. True style is never sensational. I have modeled for the best couturiers and dress-designers in New York and I have never worn an immodest gown. Here in Hollywood I rebelled at the nakedness of some of the evening dresses. I refused to wear them.

I refuse to wear trousers, too. Suggestion is so much more fascinating than reality – but what sort of suggestion is there in a man’s garments? Satins, chiffons, laces, velvets – these are the materials that enhance woman’s femininity. After all, women are not made like men. Why try to look like them? The result is grotesque. Mannish styles for women Will never succeed to any extent. Women want to look charming and attractive, and I do not know one who can in masculine-type clothes” (Movie Classic, 1933).

3 CONCLUSÃO

Os avanços do microcosmo do meio musical, em consonância com o ritmo do Ocidente, indicam a flexibilização das tradições centenárias. Afora a criação de uma das primeiras personagens lésbicas da história, no início do século XX – Condessa Geschwitz, de Lulu (1937), de Alban Berg –, diretores de ópera assumiram postos ativos na reprodução do conteúdo dos *librettos*, torcendo, estendendo e recriando cenários e personagens de acordo com suas imaginações.

O “revisionismo” incitou controvérsias, ao passo que trazia os enredos para contextos mais próximos – sendo, muitas vezes, acusado de politizar a ópera, como a utilização de *Fidelio* (1805), a única ópera composta por Beethoven, para fins de propaganda, na Áustria nazista, transformando Leonore em uma metáfora para o país, Florestan, em Hitler e Bouilly – escritor da peça na qual o *libretto* se baseou –, em Göring.

Não obstante, a liberdade criativa permite atualizar os conflitos e entraves pelos quais os protagonistas passeiam, aventurando-se em tópicos que o conservadorismo anterior não permitia discutir, inclusive com o maior aprofundamento na complexidade das personalidades dos personagens, tarefa reservada conjuntamente ao desempenho dos atores e ao imaginário do idealizador. Nesse diapasão, as produções desenvolvidas desde então têm sido pouco pudicas, não se excluindo aquelas com *trouser roles* – as demonstrações de afeto entre as atrizes se tornaram espontâneas e, de fato, plausíveis entre amantes, livrando-se da mecanicidade associada à sempre presente manutenção da moral.

A versão de *La clemenza di Tito*, apresentada no Festival de Salzburg, em 2003, dispôs, em um cenário de concreto e minimalista, de Sesto trajando terno e gravata, e Vitellia, *lingerie*. A Ópera de Paris, em 2006, também produziu uma *Clemenza* deveras simples, com paredes brancas e quase sem adereços. A MET Opera, de Nova Iorque, não

fugiu à modernização; mesmo conhecida pelo tradicionalismo de suas montagens, na temporada de 2017-2018, *Der Rosenkavalier* conteve beijos apaixonados entre Renée Fleming e Elīna Garanča.

No início de 2018, uma montagem florentina de Carmen não só modificou a última cena de seu ato final, como também atestou o indubitável progresso quanto à posição social da mulher, pois, nela, há a inversão integral da trama: a cigana, após ser esfaqueada até a morte por 140 anos, é a assassina de Don José. O diretor da casa, Cristiano Chiarot, diante de inúmeros casos perturbadores de violência doméstica que estampam os noticiários, disse que se sentiu desconfortável com a ideia de o público aplaudir o corpo de Carmen sem vida na cena final:

At a time when our society is having to confront the murder of women, how can we dare to applaud the killing of a woman? [...] I believe one can remain faithful to the spirit of the opera whilst taking certain liberties – as happened in classical times, when there were various versions of the most famous myths, without their original meaning being compromised (Squires, 2018).

O Teatro Del Maggio Musicale Fiorentino, onde Carmen, finalmente, não pereceu, pertence ao mesmo território de cujas igrejas as cantoras foram outrora expulsas, destituídas de suas carreiras e forçadas a viver na clandestinidade, vítimas de um sistema sexista e discriminatório ao extremo.

O caminho trilhado pelas mulheres, não só no âmbito em questão, como também em todas as esferas do conhecimento, foi permeado pela violência e pela desigualdade, entretanto conquistas como a de Carmen tornam evidente que, a despeito do conservadorismo da música clássica, houve o desvencilhamento de seu fulcro dominado por noções anacrônicas do feminino, permitindo que ela, hoje, caminhe em consonância com a rapidez das transformações contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Naomi. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2006. E-book.

BIANCO, Marcie. *The most daring thing about Katharine Hepburn? Her Pants*. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/katharine-hepburn-style-pants>. Acesso em: 13 dez. 2018.

BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1995. E-book.

BURGER, Kimberly Louise, *Trouser Roles in Opera: Finding the Boy Within*. Tese (Licenciatura em Música) – University of Tennessee, Knoxville, 1999. 65 f. Disponível em:

https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1289&context=utk_chanhonoproj. Acesso em: 15 jul. 2018.

CLASSIC, MOVIE. 1933. Will it be trousers for women? Disponível em: <https://archive.org/stream/movieclassico4moti#page/n237/mode/2up>. Acesso em 13 dez. 2018.

NATIONS HUMAN RIGHTS COUNCIL, UNITED. 2010. ITALY: The Status of Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Rights. Disponível em: https://lib.ohchr.org/HRBodies/UPR/Documents/Session7/IT/J1_UPR_ITA_S07_2010_JointSubmission1.pdf. Acesso em: 14 dez. 2018.

CRUTCHFIELD, Will. Giving voice to sexual ambiguity. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/03/31/arts/giving-voice-to-sexual-ambiguity.html>. Acesso em: 13 dez. 2018.

ELLIS, Samantha. All mouth and no trousers. Disponível em: <https://theguardian.com/music/2002/aug/05/classicalmusicandopera.artsfeatures>. Acesso em: 15 jul. 2018.

EMERSON, Isabelle Putnam. *Five Centuries of Women Singers*, Santa Bárbara: Greenwood Publishing Group, 2005. E-book.

EQUALDEX. 2018. LGBT Rights in Italy. Disponível em: <https://www.equaldex.com/region/italy>. Acesso em: 14 dez. 2018.

EUROPE, RAINBOW. 2017. Italy according to ILGA-Europe. Disponível em: <https://rainbow-europe.org/#8640/o/o>. Acesso em: 14 dez. 2018.

FONE, Byrne. *Homophobia: a history*. Nova Iorque: Picador USA, 2001. E-book.

GIUFFRIDA, Angela. Italian minister takes aim at same-sex couples who seek surrogacy abroad. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/jul/27/italian-minister-takes-aim-at-same-sex-couples-who-seek-surrogacy-abroad>. Acesso em: 15 dez. 2018.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2008. 759 p.

HAJEK, Nicolaus J.. Still a Rivalry: Contrasting Renaissance Sodomy Legislation in Florence and Venice. Disponível em: <http://openworks.wooster.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=blackandgold>. Acesso em: 15 dez. 2018.

HOPKINS, Kate. Girls being boys being girls: a short history of opera's trouser roles. Disponível em: <https://www.roh.org.uk/news/trouser-roles-opera-history>. Acesso em: 10 dez. 2018.

INTERSEXIONI. 2014. Italy: the status of the Human Rights of Lesbian, Gay, Bisexual,

Transgender and Intersex people. Disponível em: <https://www.intersexioni.it/wp-content/uploads/2014/04/UPR-Italy-2014.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2018.

IWAMOTO, Tabita C., *Trouser Roles – The development of the role in opera from the seventeenth to twentieth century*. Tese (Mestrado em Música) – Georgia State University, Geórgia, 2012. 66 f. Disponível em: https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=music_theses. Acesso em 15 jul. 2018.

L.A TIMES, THE. 2014. In 1938, L.A. woman went to jail for wearing slacks in courtroom. Disponível em: <https://www.latimes.com/local/california/la-me-california-retrospective-20141023-story.html>. Acesso em: 13 dez. 2018.

LOCAL.IT, THE. 2017. Italy one of the worst countries in Western Europe for gay rights: report. Disponível em: <https://www.thelocal.it/20170517/italy-one-of-the-worst-countries-in-western-europe-for-gay-rights-report>. Acesso em: 14 dez. 2018.

PRONO, Luca. GLBTQ Archive – Italy. Disponível em: http://www.glbqtarchive.com/ssh/italy_S.pdf. Acesso em: 13 dez. 2018.

ROTHSTEIN, Edward. A new breed of director changes the face of opera. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/03/11/arts/a-new-breed-of-director-changes-the-face-of-opera.html>. Acesso em: 14 dez. 2018.

SCHONBERG, Harold C.. History's last castrato is heard again. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/09/16/arts/history-s-last-castrato-is-heard-again.html>. Acesso em: 14 dez. 2018.

SENELICK, Laurence. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 2000. *E-book*.

SMART, Mary Ann. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Nova Jérsei: Princeton University Press, 2000. *E-book*.

SQUIRES, Nick. Italy gives world-famous opera Carmen a defiant new ending in stand against violence to women. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/2018/01/02/italy-gives-world-famous-opera-carmen-defiant-new-ending-stand/>. Acesso em: 14 dez. 2018.