

cada vez mais impossível, na medida em que se desvendam as rotas traçadas por esse contraceptivo e seus "estragos" no corpo das mulheres", admitem as autoras.

Sem perder o valor como documento, *As Rotas do Norplant* transcreve uma boa dose de emoção, desespero e arrependimento confidados nos depoimentos das 52 mulheres entrevistadas pelas autoras em sua pesquisa realizada em 90/91. As 52 entrevistadas moram no Rio de Janeiro e fazem parte do grupo de 301 mulheres que se submeteram aos testes com o Norplant feitos pelo Centro de Pesquisas de Assistência Integrada à Mulher e à Criança (CPA/IMC) e pela Sociedade Civil do Bem Estar Familiar no Brasil (Bemfam). A maioria é pobre e vive em favelas ou em bairros da periferia e admitiu que buscou no Norplant um último recurso antes da laqueadura.

Através desses depoimentos, a maioria dramática, fica-se sabendo que as mulheres que se submeteram a esses testes não tiveram suas condições clínicas avaliadas dentro dos menos exigentes critérios internacionais. Muitas receberam o Norplant apesar de serem portadoras de diabetes, epilepsia, obesidade

severa, hipertensão arterial e outros 10 casos de doenças ou deficiências. Quanto ao acompanhamento, dadas as condições econômicas e sociais das mulheres envolvidas nos testes, não é de se estranhar as consequências - distúrbios de menstruação (84% dos casos), aumento de peso, acne, enxaqueca, irritabilidade, depressão, dispnéia, perda da libido e distúrbios sociais e de comportamento.

As primeiras denúncias sobre os efeitos colaterais do Norplant no Brasil começaram em meados da década de 80 quando boa parte das mulheres que traziam no corpo o contraceptivo já deveriam tê-lo retirado. Sem negar o envolvimento emocional com as mulheres ouvidas na pesquisa e admitindo a parcialidade nessa reportagem sobre o anticoncepcional, as autoras encerram *As Rotas do Norplant - Desvios da Contracepção* - que começa como livro didático e poderia virar documento se não derrapasse para o emocional - sem tirar algumas dúvidas. Como, por exemplo: onde andam essas mulheres e onde anda o Norplant no Brasil e no resto do mundo?

ANGELA REGINA CUNHA ■

A representação feminina na ópera

A Ópera ou a Derrota das Mulheres

CLEMENT, Catherine. (tradução de Rachel Gutiérrez).

Rio de Janeiro: Rocco, 1993, 260p.

- Tenho pena dela.

Em Pélleas et Mélisande - ópera de Debussy extraída da peça homônima de Maurice Maeterlinck - a heroína Mélisande é, sem dúvida alguma, de todas as que o bel-canto nos tem apresentado, aquela cercada de maior mistério. O príncipe Golaud a encontra no bosque, como uma ninfa, e é com algum esforço que lhe consegue saber o nome. Sobre suas origens, nada se conhece. Nem sua idade. Ela diz pouco, nunca se revela. Mas é Mélisande - essa personagem tão distante e que guarda consigo tantos segredos - que, ao final da ópera, prestes a morrer, aponta, com suas últimas palavras

dirigidas à filha recém-nascida, para o destino trágico e quase sempre fracassado que tem sido reservado à maioria das mulheres durante o correr dos séculos:

- Tenho pena dela.

Mélisande se apieda porque de antemão não lhe vê saída. Como às outras, não lhe será dada a liberdade de gerir a própria vida, traçar seu rumo e proceder, com desenvoltura, à escolha do homem amado. Presas a padrões sociais que cerceiam, subestimam e inibem sua capacidade de decisão, basta que se arrisquem um pouco ou que se insurjam contra quaisquer das regras que determinam o procedimento feminino, para que estejam invariavelmente fadadas à derrota. A derrota das mulheres. Assim é na vida. Assim se faz na ópera.

Catherine Clément, jornalista e filósofa francesa, é, sobretudo, uma amante do espetáculo lírico, em tudo o que ele possa encerrar de fascínio e sedução. Desde o próprio cerimonial que envolve a ida do espectador a uma casa de ópera. "Entrar na ópera. Transportar, um após outro,

os umbrais do rito; entregar as entradas, saber seu preço, deixar-se guiar por uma senhora que abre as portas, entrar lá dentro", passando pela beleza arquitetônica das construções. "A platéia enorme, em vermelho e dourado, azul e dourado, branco e dourado; sempre o ouro, nos balcões e nas galerias. Nessa arquitetura, lê-se um mundo inteiro que não existe mais", e chegando aos enredos rocambolcosos - "Um mundo de esconderijos, de disfarces; um mundo de barganhas secretas, pequenos tráficos com os quais se misturam, diante do público distraído, histórias de amor e de morte" -, nada lhe escapa. Sobretudo as vozes das mulheres. As mulheres mologradas que, através dos anos, têm ocupado a cena para cantar seu sofrimento e deleitar as platéias: "Elas se expõem, decotadas até o estômago, molhadas de lágrimas,..."

As rejeitadas, as odiadas, as abandonadas; as que tombam, dilaceradas, à dor de uma traição; as que se entregam, com dignidade, ao exílio e à morte; as que ousam, de alguma forma, subverter o poder estabelecido e por isso são severamente punidas. As transgressoras. É nelas justamente que se centraliza o foco do discurso, num passo instigante pelo universo arrebatador das grandes divas e dos dós-de-peito.

O que se pretende, porém, agora, não é mais analisar a beleza das frases musicais, o arrojo das harmonias ou a textura orquestral da partitura. Tampouco importa a organicidade teatral do texto. A proposta da autora é clara: "Vou falar de mulheres e de suas histórias de ópera". A abordagem me parece tão nova quanto interessante e certamente abre caminho a diversas frentes de discussão.

Clément segue a trilha inusitada das palavras: "Meu assunto é a parte morta da ópera: é a linguagem". Para ela, só o conhecimento integral do texto é capaz de possibilitar um envolvimento total com o espetáculo. Dessa forma, acaba por contrariar a maioria dos melômanos que entendem ser o libreto apenas um acessório para que possa reinar a música, esta sim, condutora das grandes emoções.

A dicotomia música x palavra é assunto antigo e ao que parece inesgotável, merecendo não só estudos de diferentes áreas do conhecimento acadêmico, como também o interesse de músicos e escritores notáveis de épocas e nacionalidades distintas.

No Brasil - vale a pena a digressão -, o nosso grande Machado de Assis, frequentador assíduo das temporadas líricas, faz o seguinte registro, em 1893, na *Gazeta de Notícias*:

"... mas leve o diabo libretos. Antes do dilúvio, ou mais especialmente, pelo tempo do Trovador, dizia-se que o autor dessa ópera era o único libretista capaz. Não sei; nunca o li. O que me ficou é pouco para provar alguma coisa. Quando a cigana cantava *Al nostri monti ritorneremo*, a gente só ouvia o vozalhão da Casafoni, uma mulher que valia, corpo e alma, por uma companhia inteira. Quando Maurício rompia o famoso *Di quella pira iórrendo fuoco*, rasgavam-se as luvas com palmas ao Tamberlick ou ao Mirate. Ninguém queria saber do Cammarano, que era o autor dos versos"¹.

A respeito da controvérsia também se manifestou José de Alencar, outro expoente da nossa literatura, e em cujo romance Carlos Gomes se baseou para compor a mais famosa das óperas brasileiras de todos os tempos, *O Guarani*. Alencar é autor também do libreto *A Noite de São João*, publicado em 1857 e que mais tarde, musicado por Elias Álvares Lobo, tornou-se o primeiro marco na formação do teatro lírico nacional. Na introdução que escreve para a primeira edição, o autor, a essa altura já lançado em sólida carreira literária, mostra-se comoventemente modesto e serviçal em relação à arte da música:

"Se alguns dos nossos jovens compositores entenderem que isto merece as honras do teatro, a melodia da música disfarçará a dissonância da versificação.(...) Não espero nada de semelhante publicação: pois ninguém ignora que a poesia lírica de uma ópera fica inteiramente obscurecida pela música.(...) À vista disso, creio não entrará na cabeça de ninguém pretender uma mínima parcela de glória escrevendo uma ópera; isto é, a mais absurda, e a mais extravagante das composições dramáticas, a que só a música com o seu mágico poder anima e dá vida"².

Embora até hoje permaneça em muitos estudiosos a idéia de que a palavra, na ópera, desempenha função meramente secundária, é cada vez mais acentuada a tendência que se observa, notadamente a partir do século XX, da procura, por parte dos compositores, de textos que se revistam de excelência literária.

Os exemplos são inúmeros: as qualidades revolucionárias de Buchner, bem como seu texto com características expressionistas

¹ ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

² ALENCAR, José M. de. *A Noite de São João*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1877.

motivaram Alban Berg em direção a *Wozzeck*; Dostolevsky, por sua vez, inspirou dois grandes compositores - Janáček, autor de *Da Casa dos Mortos*, e Prokofiev, que compôs *O Jogador* a partir do seu romance *Igrok, o Jogador*; Prokofiev trabalhou ainda Tolstói e transformou seu *Guerra e Paz* em versão operística; perseguidor incansável de uma forma para a ópera no século XX, Britten elege para suas obras grandes nomes da literatura: *Peter Grimes*, a mais encenada, é escrita com base no poema de Georg Crabbe, enquanto Thomas Mann dá o argumento de *Death in Venice*; Strauss se aia a Hofmannsthal, e dessa parceria resultam obras-primas do repertório operístico, como *O Cavaleiro da Rosa*, *Electra* e *Ariadne em Naxos*, entre outras.

A ópera avança cumprindo sua função secular; representar, através do canto, o mundo e seus conflitos. Nos textos, as palavras que condenam, que tramam, que investem contra as mulheres. O lamento feminino nas vozes privilegiadas das primas-donas.

Callas, Malibran - divas adoradas e cultuadas, mulheres que constantemente têm suas vidas marcadas pelo infortúnio e pela tragédia. Ciosas do seu talento, o assédio dos admiradores termina por aprisioná-las e elas se tornam escravas da própria imagem, sem direito à privacidade ou ao descanso. Às cantoras, frágeis artistas que consagram suas vidas a sofrer no palco, Catherine Clément presta pungente homenagem. Flória Tosca, heroína de Puccini, representa a personagem de cantora na própria ópera (incomum exemplo de *mise-en-abîme*). Ela ama Cavaradossi, pintor de idéias progressistas e inimigo político de Scarpia, chefe da polícia. É no meio dessa violência política que Flória trafega. Um mundo vedado às mulheres. Sozinha, ela se vê cercada por toda sorte de intrigas, chantagens e constrangimentos. A pressão é grande e Flória, após assassinar Scarpia e presenciar o fuzilamento do noivo, não resiste e se precipita para a morte. A morte sempre presente. Enforcadas, afogadas, envenenadas. *Mortas pelo fogo, pelo punhal ou pela tuberculose*, o fato é que quase todas sucumbem à dor de sua própria tragédia.

A galeria é extensa e pouco a pouco Catherine Clément vai traçando o painel das vencidas. As transgressoras. A sacerdotisa Norma - da *Norma*, de Bellini - quebra seu voto de castidade e entrega-se a Pollione, chefe romano em luta contra seu povo. Para a mulher que trai, a condenação máxima: a vítima, arrependida,

se oferece em sacrifício aos deuses e arde nas chamas sagradas do templo.

Ao casar-se com Pinkerton, oficial americano, a jovem gueixa Butterfly - da *Madame Butterfly*, de Puccini - renega a religião de seus antepassados e é amaldiçoada por seu tio sacerdote. Abandonada pela família e pelo esposo, só lhe resta uma alternativa: recuperar a dignidade através da morte. Ela renuncia ao filho e pratica o haraquiri. Violeta Valéry - de *La Traviata*, de Verdi - é a cortesã que abre mão do prazer pelo amor. Impossível. A sociedade não o permite. Violeta pertence à vida mundana, à classe das mulheres desfrutáveis e lá deve permanecer. Ou santa ou prostituta, a honra da família burguesa precisa ser preservada. Para as pecadoras, não há salvação. Seu fim funciona como uma advertência: decadente, namiséria, Violeta é devorada pela tuberculose.

Há, também, as que escapam para a loucura, como Lucia - da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti -, incapaz de suportar as provocações pelas quais o irmão a faz passar.

E ainda há aquelas que morrem por amor, simplesmente, como Isolda - de *Tristão e Isolda*, de Wagner -, e que para a autora apresenta-se como a mais bela das mortes de ópera, por ter dado seu nome "a uma forma lírica de morte, *Liebestod*, a morte de amor".

Desfechos menos dolorosos não estão excluídos da narrativa. É o caso, por exemplo, da Marechala de Werdenberg - de *O Cavaleiro da Rosa*, de Richard Strauss -, que vivencia o conflito da mulher mais velha, excluída do amor pela idade. Segue por aí Catherine Clément procurando desvendar, em cada libreto, as telas de preconceitos a partir dos quais são julgadas e condenadas as mulheres.

Apoiada frequentemente em teorias psicanalíticas, em interpretações históricas ou sociais e chegando mesmo, às vezes, a uma leitura bastante pessoal dos fatos que expõe, o certo é que Clément vai de Mozart a Wagner, passando pelo drama e pelo bufo, para provar o quão impiedosas têm sido as leis dos homens em relação às mulheres. Sim, porque são homens todos os autores do argumento e da música na ópera.

As heroínas sempre reprimidas. Encurraladas pela vontade masculina, que é a vontade do poder. Tal qual a revolucionária Carmen - da *Carmen*, de Bizet -, que se deixa matar pela liberdade. A autora a elege sua preferida, pois na extensa coleção das fracassadas, ela desponta como a precursora: "a mais

feminista, a mais teimosa das mortas". Carmen luta o tempo todo pelo direito de ser livre. Apaixonada, não se acanha em tomar a iniciativa do jogo amoroso, nem em seduzir despudoradamente aquele que deseja. Corajosa, insinuante e atrevida, é impossível manter-se alheio aos encantos dessa personagem que, em nenhum momento, se rende a ameaças ou temores. Nem a morte a medronta. Enfrenta a vida com a altivez das mulheres determinadas. Como diz a famosa *habanera* do

primeiro ato, não só o amor mas também Carmen *est un oiseau rebelle*.

Síntese da imagem da mulher emancipada, dona de sua vontade e de seu destino, Carmen simboliza a longa trajetória que se tem percorrido em busca de conquistas que possam, finalmente, transformar essa herança cultural que invariavelmente concede às mulheres o papel das derrotadas. No palco da ópera. No palco da vida.

CIRLEI MOREIRA DE HOLLANDA ■

Florence Nightingale ambientalista

Teorias de Enfermagem - os fundamentos para a prática profissional

GEORGE, Julia B. et al., (tradução de Regina Machado Garces).

Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1993.

O livro organizado por Julia B. George, catedrática do Departamento de Enfermagem da Universidade do Estado da Califórnia, saiu publicado nos Estados Unidos em 1980. Só agora foi traduzido para o português, mas as teorias nele divulgadas vêm servindo de base para o ensino da enfermagem em muitas escolas de nível médio e superior do Brasil. Essas teorias compreendem os conjuntos de princípios fundamentais da Arte da enfermagem, uma ciência humana, de pessoas e de experiências com campo de conhecimento, fundamentações e práticas do cuidar dos seres humanos que abrangem do estado de saúde aos estados de doença, mediada por transações pessoais, profissionais, científicas, estéticas, éticas e políticas.

Ao reunir num só livro as várias teorias ou modelos de enfermagem, Julia B. George mostra o uso que ainda hoje se faz de ensinamentos sistematizados no século passado pela inglesa Florence Nightingale, idealizadora da primeira escola profissional de enfermagem. Cada teoria é analisada por professoras de enfermagem de universidades americanas que, sob oito prismas, avaliam os pontos positivos e negativos de cada uma delas.

Para Julia B. George, as enfermeiras devem encarar uma teoria de enfermagem como uma forma de relacionar conceitos através do uso de definições que sejam úteis ao desenvolvimento da prática profissional. Para isso, a autora catalogou fatos do dia-a-dia do exercício profissional que serviram de base a esses conceitos. Assim, todas as teorias descritas no livro partem de fatos concretos. Até a década de 70, mesmo nos Estados Unidos, a maior parte dos livros de enfermagem se limitava a descrever a prática profissional, sem um respaldo teórico. No entanto, toda a teoria já tinha sido organizada por várias enfermeiras como, por exemplo, a ousada Dorothea E. Orem, bastante divulgada no Brasil.

Julia B. George esclarece que, em enfermagem, a prática é o objetivo básico da disciplina. A profissão tem a responsabilidade de prestar auxílio a pessoas, grupos, famílias e comunidades a fim de que eles conservem, obtenham e mantenham em estado de saúde. Daí, também, a necessidade de a enfermagem possuir uma base de conhecimento teórico fundamentada nas descobertas de pesquisas realizadas nos campos práticos - hospitais, residências, escolas e fábricas, entre outros.

A organizadora de *Teorias de Enfermagem - os fundamentos para a prática profissional* identificou três diferentes formas de ação na enfermagem. Em primeiro lugar, o(a) enfermeiro(a) deve assumir responsabilidade pelo outro até que este esteja pronto para se responsabilizar por si mesmo. Em seguida, deve modificar ou manipular o ambiente de modo a favorecer a obtenção da saúde. Cabe também ao(à) profissional de enfermagem auxiliar a