

O SUBLIME EM TRÊS ÓPERAS ORIENTALISTAS

Fedra Rodríguez Hinojosa (Brasil)¹

ABSTRACT

This article briefly places the opera as an important artistic genre in which several different features are combined, such as musical elements, *mise-en-scène* and literary ones, the *libretti*, resulting in a unique artwork. Moreover, a closed analysis of the plots displayed in *libretti* of three orientalist operas was carried out: two composed by Giacomo Puccini, *Turandot* and *Madame Butterfly*, and *Iris*, composed by Pietro Mascagni. In spite of an excessive sentimentalism and false exoticism that support the stereotypes related to the Oriental world and stimulate the Western preconceived clichés, the three operas present remarkable characteristics that can be evaluated and framed through some concepts about the sublime formulated by many philosophers as Edmund Burke and Immanuel Kant.

Keywords: opera, orientalism, sublime

¹ Licenciada en Ciências Biológicas por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), con segunda licenciatura en Letras Lengua y Literatura Francesa en la misma universidad. Máster en Estudios de Traducción, actualmente cursa el Doctorado, también en Traducción (UFSC). Ejerce la docencia en dicha universidad en las disciplinas de francés, español e inglés de los cursos Extracurriculares. Integra en la actualidad, como investigadora, el proyecto DITRA-PGET-UFSC (Dicionário de Tradutores) y como colaboradora, el Banque Données Littératures du Maghreb de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines.

O gênero operístico

A busca pela definição do conceito de ópera nos remete a duas formulações teóricas bastante distintas como o *dramma per musica* da Itália do século XVII e à principal de Wagner em seu importante tratado *Oper und Drama*. Assim, a ópera pode ser definida como uma forma musical de drama que combina diversos elementos, desde a orquestra sinfônica até aspectos visuais e cenográficos, representando uma forma de arte que evoca valores culturais, crenças e paixões, com o objetivo de gerar a catarse descrita na Poética de Aristóteles (350 a.C).

A ópera como é conhecida atualmente, teve origem em Florença, no ano de 1597, quando um grupo de eruditos acompanhados do mecenas Bardi se reuniu para discutir a imitação da tragédia grega por poetas italianos do século XVI e o papel da música em ditas representações. No mesmo ano, Ottavio Rinuccini começou a escrever o primeiro libreto *Daphne* e o maestro Jacopo Peri a compor as músicas, num novo gênero cujos princípios eram o canto monódico e o baixo-contínuo, elementos presentes na música barroca (Kerman, 1990).

Segue então à ópera florentina, criada por intelectuais, a ópera barroca, arte aristocrática que combina artes cênicas, teatrais e musicais, visando a expressão das emoções humanas através da melodia cantada (Carpeaux, 1999). Dessa forma, o objetivo principal do artista passou a ser “o controle purificador sobre a fonte emocional da arte”, dando forma e foco até alcançar a proeza de Orfeu: comover o próprio inferno. (Kerman, 1990).

Como ocorre em todo processo de desenvolvimento artístico, o gênero operístico se reinventou ao longo dos séculos, entretanto, sempre com os olhos voltados para a inter-relação entre ação e continuidade musical. Da ópera barroca e suas árias ornamentadas, forma na qual se destacaram compositores como Monteverdi e Purcell, à reforma de Gluck e ao estilo clássico de Mozart, houve uma alteração da natureza do movimento musical, o que pode ser percebido nas óperas *Orfeo ed Euridice* (1762) de Gluck e *Don Giovanni* (1787) de Mozart. As alterações no gênero também se deram em virtude do novo público, a burguesia, que passou a apreciar esses espetáculos e que, ao contrário da Igreja e da aristocracia que tinham a função de mecenas, simplesmente desejava algo novo (Carpeaux, 1999).

O período romântico, que domina o século XIX e na literatura faz florescer nomes como E.T.A. Hoffmann, Keats e Scott, traz um dos maiores nomes para o gênero operístico: Richard Wagner. Suas óperas se caracterizaram por uma orquestra com um papel central, que assegura a unidade da obra, e a idéia do *leitmotiv*, onde os temas estão associados aos personagens e às situações durante todo o drama musical. O controverso compositor da famosa ópera *Tristan und Isolde* (1857), deixou sua marca no gênero operístico, influenciando outros compositores da fase romântica e neo-romântica, como Giuseppe Verdi. Aliás, é no romantismo italiano de Verdi que a ópera atinge o grande público e alcança o *status* de arte popular. Da mesma forma, Giacomo Puccini, que compôs óperas de linguagem musical internacional como *La fanciulla del West* (1910), contribuiu para colocar a ópera num conceito de arte oposto ao aristocrático. Entretanto, Puccini e seus libretistas alcançaram êxito internacional pela capacidade de criar óperas que mantêm uma sincronia entre ação e continuidade musical e onde os personagens pendem para o sentimentalismo. Todavia, a tendência sentimentalista que agrada ao público e o exotismo falso das óperas *Madame Butterfly* (1904) e *Turandot* (1924) renderam ao compositor inúmeras críticas: ele era apenas o compositor exprimindo-se dentro de uma moldura e cenários orientais, ou seja, Japão e China que existiam em sua imaginação (Newman, 1960). Para Gómez (2006), a ópera de Puccini reflete as relações políticas desiguais entre Oriente e Ocidente, além de reforçar os clichês associados à China e ao Japão, marca registrada do orientalismo.

O orientalismo na ópera

A arte operística sempre esteve voltada para a estimulação da imaginação e das nuances emocionais no público espectador e para tanto, empregou diversos elementos na composição dos *scénarios*. No fim do século XIX e início do século XX, houve um aumento no interesse pelo Oriente, já que, naquele período, ocorria a expansão comercial dessa região e as constantes viagens de navios ocidentais à costa do Japão. Não apenas a ópera estava influenciada por esse momento histórico, mas também outras artes, e principalmente, a literatura, que revelava a curiosidade dos ocidentais na época por um misterioso e exótico Oriente, onde os costumes eram tão distintos. O romance do escritor francês Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (1887). Posteriormente adaptado

por John Luther Long e chamado *Madame Butterfly* (1898), mostrava a complexa relação intercultural entre um tenente da marinha francesa e uma mulher de Nagasaki.

Assim, o Orientalismo se consolida nas artes nesse período e contribui para firmar os estereótipos vinculados à imagem de um Oriente enigmático. Para Edward Said, autor da obra *Orientalismo* (1990), o produto da arte orientalista atua como “o estilo ocidental de dominação, reestruturação e autoridade sobre o Oriente”. O autor afirma ainda, que o orientalismo reflete as várias formas do que Michel Foucault denominava de “prática discursiva de uma sociedade” alcançada por estereótipos culturais que reforçam, neste caso, a idéia de um Oriente de esplendor, sensualidade, prazer idílico, terror e crueldade (Locke, 1993). A composição de tal retrato orientalista se estende à mulher asiática, representada como submissa e complacente, que se entrega ao homem amado e é capaz de abrir mão da própria vida em nome de seu amor. Tal estereótipo da mulher oriental, que faz incomensuráveis sacrifícios e que prefere a morte à vergonha ou abandono, está presente nas óperas de Puccini, *Madame Butterfly* (1904), com a personagem central Cio-Cio San e *Turandot* (1924), com a personagem Liú, e na ópera *Íris* (1898) de Pietro Mascagni, com a personagem-título.

Outro aspecto do gênero operístico de ambiente oriental é a presença de fortes elementos religiosos e místicos, que levam consigo uma marca cerimonial rígida e intolerante, características dos povos orientais, de acordo com a representação ocidental. Maldições lançadas às moças que transgridem regras religiosas ou sociais, como a adolescente Íris, que se deixa levar pelo mundo de fantasia que supunha ter encontrado e é violentamente amaldiçoada pelo pai furioso que a vê numa *okiya* (casa de gueixas), ou Butterfly, que se converte ao Cristianismo por amor ao americano Pinkerton, mas é declarada funesta por seu tio Bonzo. Além disso, o poder repressivo e atemorizante das religiões do Leste se entrelaça com o comportamento social dos personagens periféricos, como a multidão que acompanha o desenredo em *Turandot* e os amigos e familiares de Cio-Cio San, que são dominados pelas regras impostas há várias gerações.

Todavia, para o público espectador, o exotismo falso e a religiosidade tergiversada não são relevantes, ao ponto de que presença de elementos místicos orientais se torna ainda um meio atraente, pois traz consigo a idéia de religiões e filosofias milenares, que causam medo e comoção, ou seja, o sentimento do sublime. Para alguns filósofos como Emmanuel Kant, a emoção diante do sublime é evocada em diversas nuanças, segundo

o que se esteja vivenciando diante do terrível, do nobre ou do magnífico (Zárate, 1994). A seguir serão discutidos os aspectos que caracterizam o sentimento do sublime e a presença dos mesmos nas óperas *Turandot* e *Madame Butterfly*.

O sublime e a ópera

O conceito de sublime nasceu na Antigüidade clássica, e é aplicado em diversas áreas do saber, desde a retórica, a filosofia até a literatura e outras artes. O vocábulo sublime tem origem latina *sublimis*, que significa “em posição superior” ou “elevado”. Está associado à grandiosidade, enleação e transcendência. Foi primeiramente empregado como um termo retórico, referindo-se a determinadas qualidades que uma obra literária possui que transmitem ao leitor o êxtase e permitem conduzir seus pensamentos a um plano mais elevado. Sob essa visão, a ópera, que harmoniza “imagens e ritmos, criando uma delicadeza, uma inevitabilidade e uma grandiosidade penetrante” (Kerman, 1990) é um gênero artístico capaz de eliciar o sentimento do sublime.

Ao longo da história o conceito de sublime foi sendo construído: o filósofo e orador romano Cícero, sistematizou e renomeou a divisão dos estilos para a oratória romana e é com ele que se assumiu o significado estilístico do sublime (Barbas, 2006). Em resposta ao retor Cæcilius de Calacte, que polemizava contra o sublime inautêntico, surge o texto de Pseudo-Longino, que desejava identificar as fontes do sublime e acaba por propor que o mesmo é resultado de uma mistura de cinco fontes: grandeza de pensamento, afeto veemente que acarreta as paixões (admiração, alegria, terror, espanto), palavras, figuras de pensamento e composições harmoniosas. Embora tal conceito tenha sido discutido em outros momentos da história das artes e, sobretudo da literatura, como o foi por Robortello em 1554 e por Boileau em 1693, foi com Edmund Burke e sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* de 1757, que se sintetizaram as questões trazidas à tona no que diz respeito à percepção da arte e a discussão do sublime. De acordo com Barbas (2006), Burke propôs-se a averiguar a possibilidade de existência de uma teoria exata das paixões humanas a partir da descoberta das suas fontes genuínas. Assim, em sua obra podemos encontrar três objetivos centrais: estudar as paixões humanas, as coisas que influenciam as paixões e as leis da natureza que excitam as paixões e afetam os corpos.

Burke é também, um dos principais teóricos da paixão mista do sublime, composta por morte, dor e prazer e da oposição entre o belo e o sublime. Para ele, tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, ou tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, constitui uma fonte do sublime. Na luz desse conceito, as óperas orientalistas trazem consigo a dita mescla de paixões que evoca tal sentimento. A presença do medo, representada pelos elementos místicos, a presença da morte, representada pelos suicídios em *Turandot* e *Madame Butterfly* e da dor-prazer, pelo personagem Calaf (*Turandot*), provoca no espectador a amálgama entre prazer e piedade, resultando na catarse.

O sublime em Turandot

Turandot, a última ópera composta por Giacomo Puccini, finalizada por Franco Alfano, com libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni, estreou em 1924 no Teatro alla Scalla de Milão e está baseada na peça escrita por Carlo Gozzi em 1762. Conta a história da Princesa Turandot, filha do Imperador Altum da China, que odeia todos os homens, e jura que nunca se casará em vingança pela violência sofrida por Lo-u-Ling, sua antepassada. Mas por questões dinásticas e tradições chinesas, o imperador exige que ela se case. Ela aceita, mas impõe uma condição: somente se casará com o homem que acertar os três enigmas que proporá; quem não acertar será executado. O rancor e a implacabilidade da “princesa de gelo” plantam uma paixão avassaladora no coração do Príncipe Desconhecido (Calaf), filho de Timur, o deposto rei dos tártaros, cuja serva Liú, guarda um amor idílico pelo Príncipe. Este decide aceitar o desafio e acaba vencendo, não apenas pela paixão por Turandot, mas por compartilhar de sua natureza sádica e impiedosa.

A ambientação exótica somada à força dos personagens nesta ópera de Puccini permite identificar diversos elementos capazes de evocar o sentimento do sublime, não apenas no próprio *mise-en-scène* mas também na platéia. A *mimesis* das paixões e fragilidades humanas gera um prazer relativo que costuma ser desencadeado quando nos colocamos diante dos infortúnios representados pela arte, de acordo com a concepção de Burke.

Logo no início do 1º ato desta ópera, a presença de uma multidão ansiosa diante da regra imposta por Turandot e que clama com veemência pelo verdugo, que executará

quem não souber responder aos enigmas é um exemplo claro do que Burke chamou de “simpatia pelos infortúnios de nossos semelhantes”. O filósofo afirmava que sentimos deleite diante das desgraças e das dores de outras pessoas e que tal sentimento não apenas prendia a atenção, mas nos leva a contemplar cenas dessa natureza. Assevera ainda, que nosso deleite intensifica-se se a pessoa que está sofrendo é alguém de valor elevado que abate-se por um destino humilhante. No público, por sua vez, a situação dos pretendentes da princesa provoca um deleite, que mistura terror e piedade, fontes do sublime.

Mais adiante, ainda no 1º ato, Calaf deslumbra-se diante da beleza de Turandot, que na verdade, poderia ser interpretada sob a ótica das concepções de Burke, como assombro diante do poder, da beleza como qualidade social, que acaba por resultar numa sensação de alegria e prazer que faz com que o indivíduo seja dominado por uma paixão incontrolável. A beleza, para Burke, “consiste, na maioria das vezes, em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos” (Burke, 1993). Nesse aspecto, a reação de Calaf diante da imagem de Turandot é resultado da mescla de elementos que agem diretamente sobre a alma humana, gerando o sublime. Ainda, podemos ressaltar, que nesse momento da ópera a beleza e o sublime se entrelaçam, se fundem, mantendo entretanto, suas características intrínsecas e destacando o aspecto que tem em comum: o poder de incitar as paixões.

Questiona-se aqui, na luz das concepções filosóficas sobre o sentimento do sublime, o verdadeiro perfil psicológico da personagem central desta ópera: Turandot poderia ser apenas uma mulher malvada ou alguém que sofre da paixão social chamada simpatia, por sua antepassada Lo-u-Ling. Para Burke, a simpatia nos leva à preocupação pelo outro, ao ponto de nos comovermos e colocarmos no lugar de quem está sofrendo. Assim, ao compartilhar da dor de outrem, o indivíduo produz em si o próprio sentimento da dor, fonte do sublime, que pode vir acompanhado de um certo prazer. Dentro dessa noção, o sofrimento e humilhação infringidos à Lo-u-Ling foram diretamente transferidos à Turandot, juntamente com um prazer intenso na amargura e na infelicidade, sendo este aglomerado de sentimentos o responsável pela natureza sádica da personagem. Assim como essa idéia de alteridade e simpatia foi passada para

Turandot, a mesma foi transferida a Calaf, como um conglomerado de dor-deleite-morte, levando-o à paixão sem limites.

Outro personagem que se destaca dentro das concepções que apresentam-se aqui é o de Liú, a jovem serva que acompanha Timur e que ama profundamente o filho deste. Quando o Príncipe Desconhecido decide se arriscar na difícil tarefa de responder os enigmas, Liú revela seu amor e tenta de todas as formas persuadir Calaf, num momento alto da ópera com a ária *Signore, ascolta*. Nesse momento, Liú sofre um tormento terrível, sendo gerada em seu coração “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (Burke, 1993). Ignorando as súplicas, o Príncipe Desconhecido aceita o desafio imposto por Turandot, produzindo em Liú o sentimento de privação, que grandioso e terrível, é uma das origens mais poderosas do sentimento do sublime. A jovem apaixonada que sofre e se sacrifica por um amor não-correspondido, gera no público o sentimento catártico que nasce da piedade e da identificação que se apóiam na sincronia entre ação e continuidade musical. É possível traçar um paralelo entre as personagens Liú e Cio-Cio-San da ópera *Madame Butterfly*, onde o deleite e o sublime se encontram.

O sublime em Madame Butterfly

Ópera orientalista composta por Giacomo Puccini, com libreto de Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, que estreou em 1904 também no Teatro alla Scalla de Milão, sob a regência de Arturo Toscanini. A inspiração para sua composição surgiu a partir de uma peça do dramaturgo norte-americano David Belasco, que, em colaboração com o autor da obra *Madama Butterfly*, John Luther Long, a adaptou para que fosse aos palcos. A peça, que Puccini assistiu em Londres em 1900, contava a comovente história de uma gueixa abandonada por um oficial da marinha americana. Segundo Newman (1960), Puccini ficou fascinado pelo enredo que mostrava uma mulher oriental que sofria profundamente por amor e percebeu que sua “música poderia tornar aquele interlúdio ainda mais comovedoramente sugestivo do que o fizera Belasco.”

A trama, que serviu de inspiração para inúmeras versões e para o musical *Miss Saigon*, começa com um tenente da marinha dos Estados Unidos, B.F. Pinkerton, que compra uma casa em Nagasaki e o direito de adquirir uma esposa, a gueixa Cio-Cio-San (*Butterfly*) de 15 anos. Esta se apaixona perdidamente por Pinkerton ao ponto de renunciar às tradições e à própria religião, sendo por este motivo, abandonada pelos

familiares e amaldiçoada por seu tio Bonzo, em pleno casamento. No dia seguinte, Pinkerton volta para os EUA, prometendo voltar. Butterfly, sempre acompanhada da dedicada criada Suzuki, tem um filho de Pinkerton e anos se passam, mas ela sempre espera a volta de seu grande amor. Pinkerton retorna, mas está casado com outra mulher, Kate, para horror de Cio-Cio-San, que entrega seu filho Trouble ao casal e comete *seppuku* (ritual suicida).

No 1º ato de *Madame Butterfly*, Pinkerton se mostra um homem despreocupado e incoseqüente, que não hesita em debochar dos costumes e até mesmo dos nomes japoneses (*Nomi di scherno o scherzo*), reforçando a idéia do Oriente como um lugar distante e de costumes distintos onde entretanto, as regras impostas pelo Ocidente se sobrepõem. Apesar do exotismo, que poderia inspirar temor, o Japão de Puccini se afasta do sublime, pois se apresenta como submisso, não tendo nada de grandioso ou imponente. Na concepção de Burke sobre o poder e a sobreposição de forças, o sublime está ligado ao terror e o desprezo à docilidade e subserviência, sendo talvez por essa razão que o personagem Pinkerton se mostra tão irreverente para com os costumes orientais.

Ainda no 1º ato, Bonzo, o tio de Cio-Cio-San que irrompe na festa de casamento, praguejando contra a sobrinha e amaldiçoando-a por sua renúncia às tradições e à religião por Pinkerton, representa um momento de tensão violenta para o público e para os personagens, produzindo terror, fonte do sublime. Na obra de Burke, destaca-se que tudo o que é capaz de produzir esse tipo de excitação nervosa, dá origem a uma paixão semelhante, ainda que não esteja ligada a nenhuma idéia de perigo. Efetivamente, Butterfly não se encontra em perigo imediato, todavia, a idéia de medo do infortúnio vir a se tornar real afeta até mesmo seu corpo físico (Butterfly quase desfalece) pela ação do espírito tomado de horror, sendo esse instante a base para o sentimento do sublime.

A espera da jovem gueixa pelo retorno do seu amado figura como uma reunião heterogênea entre alegria e pesar que afeta o espírito. A expectativa da chegada de Pinkerton dilacera Butterfly ao mesmo tempo que a faz sobreviver. Segundo Burke, a pessoa que sofre da paixão intensa chamada pesar é dominada por ela, cede a ela e a suporta voluntariamente. Assim, para o autor, quando sentimos profundamente que um objeto de desejo está completamente perdido, nasce o pesar em nosso espírito e com ele são eliciados os aspectos mais agradáveis e as circunstâncias que acompanharam o

objeto, produzindo o prazer. No pesar de Cio-Cio-San e também de Liú, não apenas encontra-se o prazer, mas também a angústia detestável, uma mescla que tem origem nas modificações da dor pura e apresenta uma grave natureza.

O sublime em Iris

Esta ópera em três atos que estreou no Teatro Constanzi de Roma em 1898 serviu de inspiração para *Madame Butterfly* de Puccini e é um dos maiores sucessos do compositor Pietro Mascagni após a estrondosa apresentação de sua *Cavalleria Rusticana* (1890). Da mesma forma que a ópera de Puccini ambientada no Japão, *Iris* tem libretto de Luigi Illica e conta, através de um excesso de simbolismo e exotismo decadente (a começar pelos nomes dos dois personagens masculinos), a história da bela e inocente jovem de quinze anos que cuida de seu pai cego e é objeto de desejo do rico e inescrupuloso Osaka. Para obtê-la, Osaka conta com o auxílio de Kyoto, o proprietário de uma casa de tolerância. Ambos executam o sequestro de Iris, por meio de um teatro de fantoches que atrai a jovem e a afasta de seu pai. Este, a procura desesperadamente até encontrá-la na no estabelecimento de Kyoto, onde furioso pela desonra, a amaldiçoa. Iris, percebendo a armadilha e sofrendo pela humilhação e repúdio do pai, se atira em um fosso que havia no bordel. Nesse momento, os raios de sol iluminam Iris e a levam a um mundo supostamente melhor.

No primeiro ato, Iris revela os sonhos que tivera na noite anterior dando a impressão de pressagiar algo ruim. Rico em simbologia, este trecho explora a antítese entre elementos irrealis como dragões, monstros e reais como flores e libélulas, reforçando o clichê do misticismo oriental. Mais ainda, Illica, que também é librettista de *Madame Butterfly*, emprega sempre elementos do belo que estão ligados à cultura japonesa e têm a conotação de efemeridade, como as flores. O crisântemo, que Iris coloca no cabelo e que também dá nome à obra de Pierre Loti, evoca os dois sentimentos analisados por Burke em seu ensaio: o belo, pois encanta e o sublime, visto que é uma flor que representa o Oriente e ao mesmo tempo é associada à morte pelos europeus e seus descendentes. Logo no início pressagia-se a morte da bela jovem, o crisântemo efêmero, gerando uma tensão no público, fonte do sublime. Burke salientou que quando o perigo ou a dor se apresentam como ameaças iminentes não proporcionam nenhum deleite, no entanto, quando são prováveis e certa forma atenuadas, podem ser deliciosas. Assim, a

fragilidade e vulnerabilidade de Iris são elementos-chave do sublime, pois provocam o deleite catártico na platéia.

Ainda no 1º ato, Osaka dá vazão à curiosidade e à atração pela menina, aspecto do não apenas analisado por Burke, mas também por Immanuel Kant. Sob a ótica kantiana, o conhecimento curioso tem o afã de possuir o objeto assim como saber seus detalhes resumindo-o a alguns princípios (Artola, 1990). Desta forma, o indivíduo que é movido pelo desejo de possessão cognoscitiva tem a atitude afetiva de superar a independência do objeto, ainda que este não seja verdadeiramente dono de si mesmo, fechando o círculo de um jogo de poder extremamente prazeroso. Para Burke, a curiosidade examina seus objetos e os esgota, buscando incessantemente sempre uma nova faceta para se maravilhar e surpreender. Assim, seja pelo jogo de poder kantiano ou pelo exame frenético de Burke, na curiosidade e no desejo de posse o indivíduo se compraz. O ponto da atração e da curiosidade une de certa forma os personagens Calaf e Osaka: a harmonia presente na beleza de Turandot e Iris e na relação sujeito-objeto entre os pares, é uma anagnórise na qual os dois personagens masculinos se encontram a si próprios pela experiência do outro, a quem aos poucos desejam apreender pelo processo de assimilação cognoscitiva. Contudo, a partir deste ponto filosófico os dois personagens tomam rumos distintos: Calaf busca o absoluto e passa por cima dos valores relativos no jogo de poder kantiano, por sua vez Osaka busca outros aspectos em seu objeto de desejo e quando não os encontra se transforma no entediado, de acordo com a ótica de Burke. O fundo no qual mergulha o entediado (Osaka no 2º ato dizendo *che noia*) é apenas um desejo de plenitude no qual os objetos propostos parecem ou insuficientes ou inalcançáveis.

No teatro de fantoches criado por Kyoto e Osaka, há um excesso de sentimentalismo proposital, visando gerar um efeito dominó: Iris é atraída e comovida (*Oh, la istoria pietosa! Mi par che dentro al cuore mano mi prema e tocchi*) e conseqüentemente, o público da ópera. Da mesma forma, no instante em que o pai da menina chora desesperado e sai em busca de sua filha é um dos pontos altos da ópera em que os efeitos da tragédia levam a platéia ao deleite. Burke afirmou que quanto mais uma tragédia se aproxima da realidade, maior é seu poder de catarse. No caso das óperas orientalistas, ainda que sua veracidade seja questionável e que os elementos ali apresentados não passem de lugares-comuns cristalizados no imaginário ocidental, o público é ‘impedido’

de perceber que é apenas uma ficção e ao mesmo tempo aceita tal impedimento, pois a obra é uma fonte de prazer. Mais ainda, se a vida do espectador está a salvo de qualquer desastre iminente, ele auferirá deleite dos sofrimentos reais ou imaginários que possa vir a assistir.

No 2º ato, o desejo de Osaka por Iris chega ao seu ponto máximo, entretanto não é apenas a beleza física da jovem que o atrai, mas sua bondade e sensibilidade (*Non è mousmè leziosa di città, ordigno fatto per la volutà; qui c'è l'anima!*). Burke destacou que o homem, criado para relacionamentos variados e complexos, liga à paixão a idéia de algumas qualidades sociais que dirigem e aumentam o apetite que tem em comum com outros animais. Para o autor, a beleza consiste, em boa parte dos casos, em alguma qualidade dos corpos que age sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos e que acaba por incitar à paixão, unindo sujeito e objeto belo. Nesta direção, do ponto de vista de Kant, o belo expressa um acordo da sensibilidade com a racionalidade dando lugar ao prazer e à união entre sujeito e o objeto.

Finalmente, analisemos a própria personagem Iris como elemento do sublime e do belo: Burke afirmou em seu ensaio que as pessoas que são escolhidas como companhia nas horas mais difíceis e como amparo na inquietude nunca são as de qualidades mais notáveis, assim como aquelas que têm como características mais marcantes a graciosidade e a afabilidade são de importância menor para a sociedade. Iris, com sua sensibilidade e responsabilidade com o pai cego, representa o belo, ‘o verde suave da alma no qual descansamos nossos olhos fatigados da contemplação de objetos mais deslumbrantes’ e portanto, sublimes. Tendo tal perfil, a personagem não teria o efeito catártico tão desejado por uma obra artística como a ópera. Assim, se ela em si mesma não representava um elemento do sublime, capaz de motivar a platéia e levá-la à purificação de suas emoções, então o desfecho da obra deveria conferir-lhe, ao menos, um momento sublime: uma morte não imediata que lhe dá tempo de se perguntar a razão de seu trágico destino, tendo como pano de fundo um fosso tenebroso repleto de lodaçal. Este último, como uma metáfora de uma desonra não merecida, passando rapidamente a jovem do belo ao sublime.

Em conclusão, podemos notar que apesar do exotismo falso e da reiteração das idéias orientalistas, as duas óperas de Puccini aqui comentadas são capazes de produzir uma forte impressão no espírito, levando ao público a vivenciar imaginariamente a dor

sofrida pelos personagens, numa purgação de suas paixões, que representam a fonte mais intensa do sublime.

Bibliografia

ADAMI, G.; SIMONI, R. **Turandot Libretto**. London: G. Ricordi & Co, 1926. Disponível na web world wide em: <http://opera.stanford.edu/Puccini/Turandot/>

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural, 1999.

BARBAS, H. O sublime e o belo – de Longino a Edmund Burke. **Artigos de Estudos Alemães da Universidade Nova de Lisboa**, pp 2-20, novembro de 2002. Disponível na web world wide em: www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

CAPEAUX, O.M. **O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX**. 5ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2001.

GIACOSA, G.; ILLICA, L. **Madama Butterfly Libretto**. English translation by Carlo Carignani. London: G. Ricordi & Co, 1906. Original disponível na web world wide em: http://opera.stanford.edu/Puccini/Butterfly/libretto_a.html

GÓMEZ, M.I.S. M. Butterfly as total theatre. **Barcelona English Language and Literature Studies**, n.15, pp 1-12. 2006.

KERMAN, J. **A ópera como drama**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

LOCKE, R.P. Reflections on orientalism in opera and musical theater. **Opera Quarterly**, n.10, pp 48-54. 1993.

NEWMAN, E. **História das grandes óperas e de seus compositores**. Volume III. Porto Alegre, RS: Editora Glôbo, 1960.

SAID, E.W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

ZÁRATE, M. Los creadores de ficciones sublimes. **Anales del Seminario de Historia de la Filosofía**, Madrid: Editorial Complutense, n.11, pp 129-136. 1994.