



PUC
RIO

MARIA ALICE DE MEIRELES RABELO

A TURANDOT DE PUCCINI OU A RETÓRICA DA ESFINGE

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Novembro, 1996

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO**

**Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
<http://www.puc-rio.br>**

N.Cham. 150 R114 TESE UC
Título A tarandot de Puccni ou a retórica da esfinge



Ex.1 PUCB

0135769

MARIA ALICE DE MEIRELES RABELO

**A TURANDOT DE PUCCINI
OU
A RETÓRICA DA ESFINGE**

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DA PUC/RJ

Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1996



MARIA ALICE DE MEIRELES RABELO

**A TURANDOT DE PUCCINI
OU
A RETÓRICA DA ESFINGE**

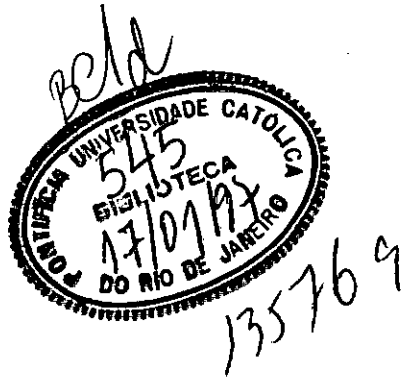
Tese apresentada ao Departamento de
Psicologia da PUC/RJ como parte dos
requisitos para a obtenção do título de
Doutor em Psicologia Clínica.

Orientadores: Prof. Circe Navarro Vital Brazil
Prof. Maria Helena Novaes.

**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO**

RIO DE JANEIRO, 15 DE OUTUBRO DE 1996

UC 68982-1



150
R114
TESE UC

A Violeta (*in memoriam*), Laura, Pedro, Alexandre e Félix.

E a Circe (*in memoriam*), indicadora de caminhos,
entusiasmada companheira no percurso que fizemos juntas.

AGRADECIMENTOS

A todos que generosamente souberam me ajudar das mais variadas formas na elaboração desta tese:

Alexandre Weinberg
Carla Nascimento de Souza
Elizabeth Tolipan
Jean Bessière
Jão Antonio de Moraes
Laura Rabelo Erber
Maria Helena Novaes (orientadora)
Maria Inês Reinhoefer Ferreira França
Maria Lucia Salvo Coimbra
Maria Luiza Arrojado Lisboa
Marise Lira de Souza
Michel Meyer
Norma Braga
Patrícia Boeyen
Pedro Rabelo Erber
Pietro Erber
Rodrigo Guerizoli
Rosaura Oldami Felix
Sara Fux
Solange Lourenço
Vera Lucia Lima da Silva
e às instituições PUC, CNPq, CAPES e Université Libre de Bruxelles.

RESUMO

A história de Turandot é uma história antiga, enraizada na tradição oral. A história da Princesa que apresenta enigmas aos candidatos à sua mão para se casar com aquele que os resolvesse tem sido recontada durante os séculos e percorre tanto o Ocidente como o Oriente. Como disse W. Benjamin são estas as histórias que escondem em si alguma sabedoria.

Para Freud Lacan e a Psicanálise a mulher tem sido até hoje um enigma, o que nos levou à hipótese de que a princesa Turandot é metáfora de todas as mulheres.

Para sustentação e argumentação em favor desta hipótese analisou-se o libreto de Adami e Simoni da ópera Turandot de Puccini, o qual foi dividido em cinco fatos tomados como premissas de acordo com a Nova Retórica de Chaim Perelman.

Ao final da leitura do libreto, palimpsesto de muitos outros textos sobre o mesmo enredo, conclui-se a favor da hipótese de Turandot metáfora de todas as mulheres no processo de se tornar mulher.

ABSTRACT

Turandot's story is an ancient one, rooted in the oral tradition. The story of a Princess that presents enigmae to the candidates to her hand, and marry the one that solves them, has been retold during centuries and traveled throughout the West and the East.. As W. Benjamin said, these are the stories that hide in themselves a wisdom.

For Freud, Lacan and the psychoanalysis, the woman is to this date an enigma, which brought us to the hypothesis that the princess Turandot is a metaphor of all women.

To support and argue in favor of this hypothesis, the libretto by Simoni and Adami of the opera Turandot was analyzed and for this end divided in five facts taken as premises in accordance with Chaim Perelman's New Rhetoric.

At the end of the reading of the libretto, palimpsest of other texts of similar tenor the conclusion is favorable toward the hypothesis that Turandot is a metaphor of all women in the process of becoming woman.

ÍNDICE

Introdução 2

Primeira Parte

Capítulo 1 - PUCCINI E TURANDOT 19

Capítulo 2 - AS MIL E UMA TURANDOT 31

Capítulo 3 - OS FATOS DE PERELMAN E TURANDOT 50

Segunda Parte

Capítulo 4 - ÓPERA EM CINCO FATOS

4-1 O Casamento da Princesa 62

4-1-1 Os Enigmas de Turandot 96

4-2 A Princesa Recua Ante o Príncipe Vencedor 110

4-3 O Nome Próprio do Príncipe 118

4-4 A Outra Mulher Sabe Sobre o Amor e o Desejo 126

4-5 De Amada a Amante 140

Conclusão - TURANDOT METÁFORA DE TODAS AS MULHERES 152

Bibliografia 156

Anexo LIBRETO DA ÓPERA

Mulheres, o enigma sois vós mesmas.

Freud

INTRODUÇÃO

A história da ópera Turandot de Puccini suscitou questões que despertaram em mim o desejo de prosseguir no caminho das indagações que se multiplicavam a cada leitura, a cada reflexão. No primeiro encontro com o texto, encantou-me a fria e cruel Princesa que se degela pelo amor. Mais tarde, especialmente intrigada por sua posição enigmática, li e reli o libreto, procurando respostas de Puccini e seus libretistas, respostas que esclarecessem a posição da Princesa frente aos homens.

Mas, já tinham dito tudo e nada mais me respondiam. Já haviam contado toda a história da Princesa cuja imagem de intensa beleza encantava e despertava

paixões que ela desprezava, pois não queria unir-se a nenhum homem, embora continuasse a apresentar enigmas aos candidatos à sua mão, e então se casar com aquele que viesse a solucioná-los. Quando, porém, um Príncipe desconhecido tem sucesso na solução dos enigmas ela se recusa ao casamento. A história se desenvolve de forma que ela termina apaixonada pelo vencedor e decide-se pelo casamento por amor.

Neste ponto me abandonavam Puccini e os libretistas, sem as respostas sobre o que leva a Princesa a se apresentar enigmática para os homens e finalmente se entregar por amor, de acordo com o que escreve Proust na apresentação de sua tradução de J. Ruskin:

E eis aí, com efeito, uma das grandes e maravilhosas características dos bons livros (...) Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e desejaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é nos dar desejos (...) Mas por uma lei singular e além disso providencial da ótica dos espíritos (lei que significa talvez que não possamos receber a verdade de ninguém, e que nós devamos criá-la nós mesmos), o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como o começo da nossa, de maneira que é no momento que eles nos dizem tudo o que poderiam nos dizer, que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda não nos disseram nada. Além disso, se nós lhes colocamos questões, às quais eles não podem responder, nós lhe pedimos respostas que não nos instruiriam. ¹

Freud havia dito: "Mulheres, o enigma sois vós mesmas." E continuou: "Se quiserem saber mais sobre a feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais coerentes."²

¹ PROUST, M. "Sur la lecture", Paris, H. Nysse Editeur, 1988.

² FREUD, S. "La feminidad" (1932), A.E. Vol. XXII, p.104.

Freud, que havia afirmado ser a mulher o "continente negro da psicanálise". Freud, que se sentira incapaz de levar até o fim as questões que lhe colocaram suas clientes desde as primeiras histéricas, indica os poetas. Os poetas teriam mais a dizer sobre as mulheres? O texto da ópera de Puccini, que tanto me atraía, ofereceria as condições necessárias, a direção mais conveniente para seguir os conselhos de Freud?

A opção pela espera das respostas que a ciência poderia nos trazer se descartou por si, pois é incompatível com a realização de qualquer trabalho. Porém, poderia ser discutida no sentido da análise das possibilidades de a ciência nos fornecer, no futuro, tais respostas, o que implicaria na discussão de seus cânones, ou de seu estatuto.

Tomar como opção primeira a da via da experiência pessoal me pareceu perigoso, pois como Freud adverte sobre os poetas que podem chegar mais longe que um estudioso, pois falam do que lhes vai na alma sem pudores, também, por esta mesma razão permitem que aí participem as distorções de sua história pessoal. Pior ainda se não se tem a habilidade do poeta. No entanto sabe-se como é impossível abandonar, negar as próprias experiências, especialmente quando se propõe falar sobre mulheres em sendo uma delas. Com tais argumentos decidi não privilegiar as conclusões determinadas pela experiência pessoal, mas aceitá-las como inevitáveis.

Logo, levando em conta a sugestão de Freud, a decisão já estava tomada. Consultaria os poetas, buscaria mais algumas vezes o que o texto me oferecia, porém sabendo com Proust que deveria criar as respostas às minhas perguntas, pois os poetas já haviam dito tudo.

Várias questões então se impuseram: O que é uma ópera? O libreto de uma ópera pode ser considerado poesia, no sentido mais específico do termo? Freud indicava o caminho da poesia, ou da poética como criação humana, englobando aí a arte literária como um todo? E as respostas foram se delineando, mas não necessariamente se precisando.

Primeiro era preciso saber sobre ópera, onde todo interesse tinha se originado. A ópera, tendo

suas raízes no teatro grego antigo, mas que como a temos hoje teve seu começo há quatrocentos anos em Florença, por um grupo de artistas intelectuais, tentando recapturar a glória do drama grego em histórias baseadas na vida dos deuses e da realeza¹

é definida por vários autores de acordo com o interesse específico de sua pesquisa. Assim ópera é "uma história cantada. É o amálgama de muitas artes: teatro, música, dança e design."²; "é um drama, no qual a música é o fator essencial, compreendendo canções, prelúdios orquestrais e interlúdios" *Webster's Dictionary*; ou ainda, "é um drama musical no qual os atores cantam algumas ou todas as partes", *New Grove Dictionary of Music*.

Nestas definições já se evidencia a questão do que é considerado mais importante na construção da ópera, se a música ou a história. Discussão que no momento não importa para este trabalho, já que a investigação sobre a Princesa determinava o texto como objeto privilegiado da pesquisa.

¹ ENGLANDER, Roger. "Opera, What's all the screaming about", Nova York, Walker and Company, 1983.

² Idem, p. 19.

A música sendo, em geral, o que nos toca primeiramente, deve ter entrado como o elemento retórico que me levou à história, inclusive porque as palavras quando cantadas são dificilmente identificadas. O fato de as palavras não aparecerem de início como significantes referidos a um significado tem sido motivo de investigação psicanalítica, referido ao gozo que essas vozes ininteligíveis provocam. Nesta direção, Michel Poizat¹ desenvolve interessante trabalho sobre o gozo com a voz na ópera, especialmente nos momentos em que a cantora exhibe seu virtuosismo, e que a platéia encantada aplaude, sem poder atribuir significado a qualquer palavra. No entanto, também não era essa a minha direção.

Era então o texto, o libreto da ópera, o objeto da pesquisa. Libreto é palavra que vem do italiano, *libretto*, livrinho, porque desde as primeiras óperas o texto era editado em pequenos livros, que vinham separados da música. O libreto "forma a espinha dorsal da ópera e em geral é escrito antes da música."² Puccini afirmava: "A base de uma ópera é o tema e seu tratamento",³ e costumava dedicar mais tempo e trabalho na construção do libreto que na composição da música. Quem escreve libreto é denominado libretista e é comum serem dois para uma mesma ópera. O libreto é em geral pouco conhecido, inclusive seu autor nem sempre tem o nome impresso nos programas. Alguns libretistas, porém, obtiveram fama pela excelência de seu texto, e foram em grande parte responsáveis pelo sucesso da ópera correspondente. Vários podem ser citados,

¹ POIZAT, M. "L'Opéra ou Le Cri de L'Ange". *Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*, Paris, Éditions A.M.Métailié, 1986.

² Idem, p. 42.

³ Idem, "La base di un' opera è il soggetto e la sua trattazione".

como Pietro Metastásio, Lorenzo da Ponte, Arrigo Boito, Luigi Illica, o próprio Wagner e outros não menos importantes.

Uma interessante discussão absorve boa parte da literatura atual sobre ópera, pois o status do libreto é mais difícil de se definir, do que o de qualquer texto literário convencional. Para esta situação contribui a sua origem e seu destino. E o libreto é ainda considerado por alguns apaixonados da ópera, ou mesmo estudiosos, como subliteratura, fenômeno ou preconceito, que, segundo Arthur Gross, organizador de interessante coletânea de artigos sobre o tema, tende a seu fim, pelos estudos que têm sido realizados sobre esta manifestação literária¹. Apesar da qualificação do libreto como menos importante que a música na ópera, o debate entre essas duas partes dessa arte de performance sempre existiu.

O trabalho do libretista depende sempre da determinação dos outros participantes da construção da ópera, como principalmente do compositor, cantores, e até empresários; logo, sua criação não é independente, nem pode ser determinada por ele mesmo. A linha melódica e o ritmo, em resumo, a forma musical, impõem freqüentemente regras rígidas para a criação do texto. Assim pelos textos existentes, os libretistas são qualificados desde poetas até simples versejadores, isto é, como aqueles que não têm verdadeira inspiração poética, mas que sabem fazer versos. Wagner, quando afirma:

minha carreira como poeta começa no momento em que abandonei a de "making opera libretti". (...) Com o "Flying Dutchman" tomei nova carreira,

¹ GROSS, A. e PARKER, R. (orgs.) "Reading Opera". Nova Jersey, Princeton University Press, 1988.

tornando-me eu mesmo o poeta de um tema, que existia previamente na forma simples e primária da tradição popular¹.

concorda com a opinião de que um libretista pode ser um poeta, ou simplesmente um fazedor de libretos. Alguns libretistas reclamaram da sua classificação diminutiva e, quando a importância da fonte literária para o libreto foi acentuada, o ofício do libretista foi ainda mais discutido, pois não era o autor da história, mas quanto mais alto fosse o valor literário da obra fonte, sua tarefa era mais difícil e mais era exigido em qualidade poética. Muitos ao se iniciarem nesse ofício já eram conhecidos como poetas ou teatrólogos, como Pietro Metastásio do século XVIII, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, dupla de Puccini para, *La Bohème*, *Tosca* e *Madame Butterfly* e o citado Wagner.

Jurgen Maehder fala de decadência e crise na produção de libretos no princípio de nosso século, especialmente na Rússia, França e Alemanha. Na Itália não se pode detectar tal crise, pois sua tradição de textos criados especialmente para música estava mais enraizada que noutros países. Esta crise gerou a *literaturoper*, nome criado para o fenômeno da aplicação da música a textos literários preexistentes. Este termo é empregado especificamente para as óperas cujo texto não sofre adaptações ou mudanças. Na Itália este fenômeno é irrelevante.

As discussões que se dão a partir das idéias e controvérsias mencionadas indicam a dificuldade na definição de um libreto como poesia. Para uma conclusão indiscutível sobre a literariedade de um libreto, é preciso uma análise do texto em termos de estrutura, ritmo, rima e das imagens ou metáforas que constituem o específico dessa arte. E como o libreto não é uma peça

¹ JACOBS, R.L. e SKELTON, G. (orgs.) "A first night at the opera", Nova York, 1973.

independente dos outros campos aos quais está inevitavelmente ligado, pode-se então completar com a citação do *Grove Dictionary of Music*:

Embora na história não faltem exemplos de libretos que despertaram interesse pelo seu mérito poético autônomo, ou que devem ser considerados como artefatos literários, uma avaliação do libreto não pode deixar de considerar seu propósito, e é preciso ligar as várias artes que compreendem o "melodrama": a poética mesma, a dramática, visual e o elemento coreográfico do teatro.¹

A solução para as controvérsias sobre a literariedade do libreto e para a dificuldade da definição de seu estatuto como poética independente foi encontrada no próprio Freud, pois, já na primeira página de seu trabalho sobre a "Gradiva" de Jensen, usa o termo alemão *Dichter*, que o tradutor tem o cuidado de explicar, em nota de pé de página, que deve ser tomado no sentido lato de "criador literário" ou autor, já que *Dichter* pode significar igualmente poeta, no sentido restrito do que faz poesia, ou no sentido empregado aí por Freud, quando se refere ao autor da novela Gradiva. A sugestão de Freud, "consultem os poetas", se refere então ao sentido mais amplo da consulta à poética da literatura, o que nos libera do estabelecimento do nível da poesia do libreto. Freud assim havia feito, e tinha se inspirado em vários textos literários para estabelecer suas construções psicanalíticas. Nesse sentido tomei sua sugestão.

Além disso, sabe-se também que *Poiesis*, para os gregos, era a visão das origens, o ato da criação, o surgimento das coisas. A visão das origens, donde viemos, a visão da forma original, a primeira de todas, a forma arcaica, aquela que dá origem a todas as outras. Assim, sob esta visão, o termo criação poética é pleonástico e limitador, pois seu domínio não se restringe à feitura de versos, mas

¹ "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", Londres, 1980.

à criação, e não tem sua meta no objeto produzido, mas na produção. A obra de arte teria como meta revelar a força criadora contida no ato da criação.¹

Em 1884, Freud já havia dito:

A arte dá (aos artistas) uma chave que permite penetrar facilmente nos corações femininos, enquanto nós - investigadores imersos nos pormenores de uma pesquisa científica - continuamos embaraçados diante dessa estranha fechadura, e somos obrigados a torturar nossa mente para descobrir a chave que lhe convém.

Dessa forma a indicação de Freud determinou meu retorno ao libreto da ópera como produto da criação artística.

Nesse retorno as surpresas e descobertas me incitam mais ainda. Muitas "cabeças famosas" já tinham se interessado pela história da Princesa enigmática, e a haviam recontado de formas variadas.

Puccini tinha se inspirado no texto do teatrólogo veneziano Carlo Gozzi de 1700, *Turandotte*, o qual havia buscado seu argumento na história homônima de François Pétis de la Croix, do final de 1600 que, por sua vez, a havia trazido diretamente do Oriente e a incluíra no livro intitulado *Os Mil e Um Dias*, inspirado nas *Mil e Uma Noites*. Nessa coletânea de contos árabes, a Princesa Turandot aparece em duas noites, duas histórias contadas por Scherazade. Também um poeta persa, Nezami, de 1100, havia escrito sua Turandot em versos. É o mais antigo texto pesquisado, e faz parte do livro *As Sete Princesas*, que Ítalo Calvino² considera um dos clássicos da literatura medieval. De 1100 até

¹ SANTORO, F. "Poesia e verdade". Rio, Sette Letras, 1994.

² CALVINO, I. "Por que ler os Clássicos". São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

1924, a Princesa tem aparecido com roupagens e cores diversas, porém sempre enigmática.

O libreto da ópera se apresenta então como um texto derivado de texto, onde se podem ler as marcas dos anteriores, às vezes mais nítidas, às vezes mais veladas. Isto me levou a Genette com sua concepção de palimpsesto ou hipertexto.

Entendo aqui por hipertextos todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação como na paródia, ou por imitação como no pastiche. (...) Um texto pode sempre ler um outro, e assim até o fim dos textos. Lerá bem quem ler o último?¹

Genette desenvolve seu tema de forma aguda e interessante no livro *Palimpsestes*, que desperta o desejo de seguir na direção da pesquisa sobre um texto, analisando e evidenciando as inserções, transposições, modificações dos vários textos que participam da construção do privilegiado para a análise. Esta sugestão, sem dúvida atraente, significaria outra tese. Abandonei em parte esse trabalho. Em parte porque foi difícil evitar a tentação dos comentários sobre as outras versões da história.

Quanto à pergunta sobre a boa leitura, passei ao largo, pois a escolha, como já disse, já havia sido feita, determinada simplesmente pela atração pela ópera, que apenas por acaso nos traz o último texto da série.

Turandot, como já foi dito, aparece pela primeira vez para o Ocidente no texto das *Mil e Uma Noites*. (Esta pesquisa não se estendeu aos textos orientais que não atravessaram a barreira da tradução para o ocidente.) Tem, portanto, sua origem na narrativa oral, origem que imprime suas marcas nos textos, até nos

mais atuais. Esta questão nos remete a Benjamin, que desenvolve a idéia de que a narrativa, especialmente a que menos se distingue da narrativa oral, carrega em si uma sabedoria: a sabedoria da transmissão da experiência, sob a autoridade que a morte lhe confere. Esta sabedoria a incita a repetições, ao eterno retorno aos textos, pois a narrativa, com sua "sóbria concisão que as salva da análise psicológica"², facilita a memorização, e, assimilada à própria experiência, cria desejo irresistível de recontá-la um dia. "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas."³ E Turandot, que tem sua origem na tradição oral deve conter então uma sabedoria. E a questão que se segue é: que sabedoria essa história nos transmite? Um saber sobre mulheres?

Sabemos que, sobre mulheres e feminilidade, Freud e Lacan indagaram freqüentemente na Psicanálise, desenvolvendo uma série de interpretações conclusivas ou não. Evidentemente, seriam os autores mais indicados para iluminar o texto de Turandot. Freud, como já foi dito deixou questões em aberto. Lacan pergunta sobre o gozo das mulheres até a suas colegas psicanalistas e conclui que não dizem muito. O mesmo Lacan da perplexidade sobre o silêncio das mulheres em relação a seu gozo, afirma: "A Mulher não existe." Daí, com as lanternas da Psicanálise, voltamos ao palimpsesto de Puccini.

As leituras de Freud e Lacan já me haviam inspirado a pergunta: Turandot é metáfora de todas as mulheres ? Tal pergunta sobre o texto transformou-se em minha hipótese de trabalho.

¹ GENETTE. G. "Palimpsestes". Paris, Seuil 1982.

² BENJAMIN. W. "O narrador - Considerações sobre a obra de N. Leskov". São Paulo, Brasiliense, 1985.

³ Idem.

A questão, contudo, não se resolveria colocando a Princesa no divã, demanda que ela também não nos dirigia. Ao contrário, ela parecia saber de seu desejo. Também não se resumia em colocar no divã a narrativa e seus autores, seguindo o método de uma Psicanálise aplicada. Como dirigir a leitura psicanalítica? Como argumentar em favor da hipótese, que se delineou a partir de Freud e Lacan?

Freud, todavia, com seu trabalho sobre a *Gradiva* de Jensen¹, já havia exemplificado como se pode, do interior da Psicanálise, fazer a leitura de um texto literário, extraindo dele os conceitos, o conhecimento que o artista pode nos transmitir, enriquecendo com eles a própria teoria psicanalítica. É desse lugar, do interior da teoria de Freud que pretendi realizar este trabalho. Seguindo a direção que Freud indicava quando tomava os autores de sua escolha.

Em 1961, Chaim Perelman realizou conferência no Instituto de Filosofia de Paris, à qual estive presente, além de intelectuais de grande importância, Jacques Lacan. Quando o debate foi aberto Lacan fez alguns comentários que mais tarde transformou no texto "A Metáfora do Sujeito", publicado nas edições posteriores dos *Écrits*. Nesses comentários, afirma:

E é este sentido que levará a observação da qual eu faço adversão: que é a partir das manifestações do inconsciente, do qual eu me ocupo como analista, que desenvolvi uma teoria dos efeitos do significante em que encontro a retórica. Disto dá testemunho o fato de que meus alunos, ao lerem suas obras, ai reconhecem a mesma água, onde eu os coloco.²

¹ FREUD, S. "El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen", (1907 (1906), A.E., vol. IX.

² LACAN, J. "Écrits", Seuil, Paris 1966, pag. 889: "*Et c'est en ce sens que portera la remarque dont je l'avertis: que c'est à partir des manifestations de l'inconscient, dont je m'occupe comme analyste, que je suis venu à développer une théorie des effets du signifiant où je retrouve la rhétorique. Ce dont témoigne le fait que mes élèves, à lire ses ouvrages, y reconnaissent le bain même où je les mets.*"

Perelman, em resposta aos comentários de Lacan, diz que a colaboração entre os estudiosos da Nova Retórica e psicanalistas poderia produzir muito na direção desse antigo e novo campo de saber.

Com a Nova Retórica, Perelman defende a metodologia da argumentação, inspirada nas questões judiciais, em que a prova da verdade é substituída pela adesão do auditório. Essa adesão deve se dar a partir da apresentação de premissas básicas, com a concordância do auditório, a partir das quais seriam desenvolvidas as idéias em defesa de tais premissas, com argumentos que não se submetem aos procedimentos da lógica formal, mas que por isso não são menos válidos, já que o conceito de razão não se limita ao uso de tais recursos. Durante alguns séculos a lógica formal era o legitimador dos raciocínios, reflexões e comprovação das hipóteses. Com esta convicção não era possível abordar o libreto da ópera, porém Perelman poderia me fornecer a direção, a forma da abordagem do texto escolhido.

A pesquisa foi então dirigida pela metodologia de Perelman, que orienta a organização formal do texto e a constituição das premissas, além dos conceitos de Freud e Lacan sobre as mulheres e a feminilidade, que determinam os subsídios teóricos para a argumentação. Como a teoria da argumentação de Perelman não indica os conceitos que devem dirigir qualquer argumentação, ao contrário, sua teoria é uma metodologia, aplicável a qualquer campo de conhecimento que subentenda um processo argumentativo e que forneça os conceitos com os quais se procede a tal argumentação, o seu casamento com a Psicanálise parece-me não só harmônico, como produtivo.

Na leitura com Freud e Lacan utilizei os conceitos que me foram necessários, numa escolha pessoal, já que a bibliografia é rica em trabalhos sobre o tema da mulher e feminilidade, conhecidos certamente pelo auditório especializado, o que tornaria repetitiva e cansativa uma revisão de tais conceitos.

Além disso, era claro que não buscava a verdade única e inquestionável, mas uma verdade possível sobre Turandot, tão verdadeira quanto momentânea, já que "a fixidez é momentânea"¹, pois sempre existirão argumentos de qualquer ordem, para rebater um instante de certeza.

Assim os capítulos seguem a ordem do desenvolvimento da reflexão da seguinte forma: a primeira parte compõe-se dos três primeiros capítulos, que situam o tema da tese.

O primeiro capítulo, "Puccini e Turandot", localiza a ópera, sua história e a paixão de Puccini pelo enredo. Como sua última ópera, ela se situa num ponto final da série de suas heroínas, que achei interessante lembrar já que constituem degraus para se chegar à Turandot.

O segundo capítulo, "As Mil e Uma Turandot", trata das várias versões da história, privilegiando as que diretamente participam da genealogia da Turandot de Puccini. Também são apresentadas as idéias de Benjamin sobre a narrativa oral, e a hipótese da sabedoria que encerram em si, idéia que animou o trabalho sobre o tema.

No terceiro capítulo, "Turandot de Puccini e os Fatos de Perelman", são apresentados os conceitos da Nova Retórica, que permitiram a definição dos fatos, tomados como premissas básicas para o desenvolvimento da argumentação

¹ PAZ, Octávio. "O Mono Gramático". Rio. Guanabara. 1988.

em favor da hipótese, isto é, a articulação da teoria da Nova Retórica com a Teoria Psicanalítica.

A segunda parte é constituída pelo quarto capítulo, "Ópera em Cinco Fatos", e cinco subcapítulos, em que é desenvolvida a tese propriamente dita, ou os fatos e sua interpretação, de acordo com Freud e Lacan, a partir do recorte feito no libreto. As interpretações que me sugeriam o texto foram trabalhadas passo a passo, de acordo com o desenvolvimento da ópera, e os trechos escolhidos como determinantes das conclusões que iam se delineando são apresentados no corpo da tese.

O primeiro subcapítulo intitulado: "O Casamento da Princesa", é o mais longo, correspondendo ao que na ópera é desenvolvido nesse fato, e ainda comporta a subdivisão: "Os Enigmas da Princesa", que, fazendo parte do primeiro fato, exigem análise mais minuciosa para caracterizar o que se entende por enigma.

Os seguintes são assim intitulados:

- 4-2 A Princesa recua ante o Príncipe vencedor
- 4-3 O nome próprio do Príncipe
- 4-4 A outra mulher sabe sobre o desejo e o amor
- 4-5 De amada a amante

e correspondem aos momentos de mudança, definidos como fatos, e determinantes no desenvolvimento da hipótese.

Na "Conclusão", é apresentada a síntese das idéias desenvolvidas, aí sem as interrupções dos trechos do libreto.

Como o texto do libreto foi recortado para dar maior realce aos trechos que mais interessavam para este trabalho, apresento como "Anexo" o libreto integral,

em italiano, para aqueles que não o tiverem à mão, e quiserem fazer também a sua escolha.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

PUCCINI E TURANDOT

Quando Puccini se apaixonou pela Princesa Turandot, tema de sua última ópera, já havia percorrido com sucesso o caminho de várias heroínas como Anna de "Le Villi", Manon Lescaut, Mimi e Musetta de La Bohème, Tosca, Madame Butterfly, La Fanciulla del West e Suor Angelica. Turandot é a última das mulheres de Puccini. Numa carta de 25 de março de 1924 escreve: "Eu coloquei toda minha alma nesta ópera."¹

¹ "Io ci ho messo. in quest'opera. tutta la mia anima."

Como Puccini colocou toda sua alma na composição desta última ópera, buscamos saber sobre as demais heroínas que fazem uma lista considerável para um só compositor. É evidente sua preferência pelos papéis femininos, num percurso que termina em Turandot, a figura procurada desde o início, como se Puccini buscase A Mulher. Como se estivesse no encaixe desse significante inexistente no inconsciente que pudesse dar conta do conjunto das mulheres, - busca semelhante a de um processo analítico, segundo Freud e Lacan.

Essas heroínas anteriores à Turandot são, em geral, jovens cuja relação amorosa sempre acaba, de variadas formas, num fracasso. Apresentam-se como metáforas das figuras da histeria, onde o que determina o desenrolar do enredo, é a impossibilidade de sair da insatisfação paralisante, cuja causa é sempre atribuída ao outro, ou ao destino. Somente em "La Fanciulla" e em Turandot esse momento histórico é ultrapassado, pois elas não se matam nem morrem.

Assim, em "Le Villi" (espíritos das jovens abandonadas, que se vingam de seus amados, levando-os a dançar até morrer) (1884), "Anna inaugura a galeria das frágeis heroínas de Puccini"¹. Anna, depois do noivado com Roberto, comemorado na Floresta Negra, é abandonada pelo amado, que parte para receber rica herança, jurando amor eterno. Ele se apaixona por outra que o seduz e Anna morre de paixão. Quando volta arrependido em busca de Anna, ela lhe aparece em espírito, uma "villi", o abraça e o faz dançar até morrer. A série das heroínas inicia-se portanto com o espírito de uma jovem apaixonada e vingativa.

"Manon Lescaut" (1893) é a história da jovem Manon que, a caminho do convento onde seria educada, para depois se casar com o rico Geronte, encontra Des Grieux que se apaixona por ela, e fogem juntos.

¹ CARNER, Mosco. "Giacomo Puccini", Milano, Saggiatore. 1961.

Mais tarde, porém ela decide voltar para Geronte e com ele se casa. Entediada da vida, reencontra Des Grieux, deixa renascer seu antigo amor e foge novamente, levando as jóias que Geronte lhe havia presenteado. Mais uma vez é desgraçada, pois Geronte a busca e a reencontra, levando-a à prostituição e à deportação. Des Grieux, que ainda a ama, consegue viajar com ela no navio para a América, mas Manon termina morrendo num deserto da Louisiana.

Em "La Bohème" (1896), Mimi é a jovem romântica e pobre de Paris que, ao procurar fogo para sua vela no apartamento vizinho, se apaixona pelo escritor que lá encontra. Doente do pulmão, morre no final depois de ter sido abandonada por seu apaixonado. Musetta, a outra heroína da ópera, é frívola, alegre, e protegida de um velho rico que abandona quando se apaixona por Marcelo, companheiro de Rodolfo, o escritor amado de Mimi. Musetta termina com Marcelo, enquanto Mimi morre doente.

"Tosca" (1900) é a amante do pintor republicano Mario Cavaradossi, que protege da polícia o amigo Angelotti, que havia fugido do Castelo S'Ant'Angelo. O cruel barão Scarpia, chefe da polícia, que procura Angelotti, também se apaixona por Tosca. Depois que Angelotti se mata para acabar com as torturas, Scarpia, que também prende e tortura Mario, propõe a Tosca trocar a vida de Mario por um momento de amor. Tosca concorda, sob condição de que ele assinasse um salvo-conduto para ela e Mario, partirem logo depois. Quando, depois de ter assinado os papéis que o libertariam, Scarpia se volta para cobrar sua parte do negócio, Tosca o mata com um punhal. Mas Scarpia a enganara dizendo que a execução de Mario seria simulada, e o mandara matar

verdadeiramente. Com a descoberta da morte do amado, ela se desespera, jogando-se do alto do castelo.

"Madame Butterfly" (1904) é a história de Cio-Cio-San, jovem japonesa de Nagasaki, que se apaixona por um oficial americano com o qual se casa, renunciando à sua religião, sendo por isto abandonada pela família. O oficial Pinkerton volta para a América pouco tempo depois, prometendo-lhe amor eterno e breve retorno. Butterfly tem um filho desse casamento e espera o amado por três anos, acompanhada apenas pela fiel ama Suzuki. Ele volta, porém casado com uma americana, e ela, que de início recusa acreditar na verdade, termina entregando-lhe o filho, e praticando "harakiri".

1910 é o ano da "La Fanciulla del West", que se passa num acampamento de mineradores de ouro, nas montanhas da Califórnia. Minnie é proprietária de um saloon e protege em sua cabana o ouro dos mineradores. Encontra o bandido Ramerrez, se apaixonam, mas ele esconde sua verdadeira identidade. Na busca, o xerife o descobre escondido na cabana de Minnie que, depois de se sentir enganada, perdoa o amado, negocia com o xerife e os mineradores, e parte com ele para uma nova vida.

Depois da "Fanciulla", compõe "El Trittico" (1918), conjunto de três óperas de um só ato, num único espetáculo: "Il Tabarro", "Suor Angelica" e "Gianni Schicchi".

"Suor Angelica" é filha de nobres que, por ter pecado e como consequência ter tido um filho, se recolhe num convento para expiar suas culpas. Após sete anos de angústia por ter abandonado o filho, e sem notícias do mundo, recebe a visita de uma tia, para tratar de questões de herança, que traz a notícia de que sua criança morrera há dois anos. Enlouquecida, prepara uma poção de veneno de

plantas, que ingere e morre, tendo porém antes a visão da Virgem com seu filho, que vem buscá-la para levá-la ao paraíso.

Assim são essas mulheres, denominadas pela literatura operística de heroínas de Puccini, anteriores a Turandot.

Os biógrafos escrevem que a escolha da história de Turandot se deu por acaso. Em 1919, numa viagem a Londres, Puccini havia assistido a uma adaptação cênica de *Oliver Twist* que lhe parecera ter grandes possibilidades operísticas, especialmente pela atmosfera da vida popular de Londres, e pela heroína Nancy, que termina nas mãos do bruto Bill Sykes. Sugeriu então a Adami e Simoni tentarem um libretto da peça, que, um ano mais tarde, não lhe agradou. Além disso, não lhe atraía "um drama sentimental convencional"¹. Queria um tema fantástico e "fiabesco", que fosse, ao mesmo tempo, humano e comovente. Puccini e Simoni almoçavam num restaurante em Milão, quando Simoni, diante das idéias de Puccini, lembrou-se de Gozzi.

Se repensássemos em Gozzi? (...) Uma fábula que fosse talvez a síntese de outras fábulas mais típicas? (...) Qualquer coisa de fantástico e remoto, interpretado com sentimento de humanidade e apresentado com cores modernas.²

Puccini sugere então "Turandot", da qual vira em Berlim a adaptação de Karl Vollmoeller com música de Busoni. Após esse encontro toma o trem, já com a cópia que Simoni mandara buscar em sua casa, para que fosse lida ainda em viagem. Era a versão que Schiller escrevera a pedido de Goethe, para levar a Princesa para o teatro alemão.

¹ Idem "un convenzionale dramma sentimentale".

² Idem.

Tendo se decidido por Turandot, Puccini escreve aos libretistas:

Simplificá-lo quanto ao número de atos e trabalhá-lo para torná-lo enxuto, eficaz e sobretudo exaltar a paixão amorosa de Turandot que durante tanto tempo sufocou nas cinzas de seu grande orgulho (...) Em suma, acho que Turandot é a peça de teatro mais normal e humana de todas as outras produções de Gozzi.¹

A correspondência que manteve nesses últimos anos comprova seu grande interesse pela história. Em 1922, escreve para Adami: "este tema deixou-me num estado de ânimo de grande angústia."² Quando os libretistas se demoram no trabalho, ele se irrita e escreve alguns versos. Não só escreveu alguns versos que eram melhorados pelos libretistas, mas determinou toda a construção do libreto, sugerindo, criticando, e muitas vezes, não aceitando o que era proposto pelos dois, que o refaziam até ficar a contento do compositor.

Além da paixão pela história, ele sentia perto a sua morte, e por isto escreve: "Se não conseguir terminar a ópera, neste momento alguém virá à ribalta e dirá: o autor musicou até aqui, depois morreu", o que fez Toscanini, quando, em 25 de abril de 1926, regeu a primeira encenação de Turandot no teatro Scala de Milão, pois, como temia, Puccini morrera antes de compor os acordes finais. Posteriormente, a ópera foi terminada por um discípulo seu, Franco Alfano, seguindo suas indicações.

Mosco Carner, na extensa biografia de Puccini, a quem os interessados e biógrafos posteriores sempre se referem, interpreta de forma um pouco superficial

¹ Idem.

² Idem.

e convencional, o casamento, e o interesse do compositor pela história da Princesa e das outras heroínas, por sua intensa relação com a mãe.

Puccini foi o filho preferido, de uma mãe que é descrita como figura de grande força e autoridade, tendo se dedicado especialmente à educação dos dois filhos e cinco filhas, depois de ter ficado viúva, quando Giacomo tinha apenas 5 anos. Depois da morte da mãe, Puccini saiu de casa para se casar com Elvira, com quem viveu um casamento infeliz até sua morte. Manteve durante toda sua vida relações amorosas com mulheres de nível social muito abaixo do dele, inclusive com Doria, uma empregada da casa, que se suicidou pressionada pela difamação que sofreu por parte da mulher de Puccini. Isso gerou um processo aberto pela família de Doria, que tornou a vida da família difícil na pequena cidade de Torre Del Lago. Esse romance com a empregada é associado por alguns interessados em Puccini à história de Turandot. Sua experiência de vida com tantas mulheres certamente marcou a personalidade de suas heroínas, seu interesse e conhecimento da figura feminina.

Nas cartas para os amigos, e versos que não guardam nenhum interesse literário, fala de uma vida infeliz e constante preocupação com o amor e a morte. Suas reflexões são comparáveis a de outros artistas de sua época, e interpretadas pela situação de descontentamento do final do século.

A literatura psicanalítica ou leiga, frequentemente, associa a vida do artista com sua obra. Em Puccini isto chega a ser atraente tantas as evidências das imbricações entre vida e arte. Não foi a opção desta tese, mas de qualquer forma é impossível dissociar seu interesse pelas mulheres de suas óperas. É evidente que a construção de suas heroínas, tem a ver com o enigma feminino que o incitava, como a Freud e Lacan. Por esta razão, e para situar a Turandot como

última da lista, apresentamos suas heroínas, que parecem se encaminhar na direção de uma metáfora que pudesse satisfazer ao que estava sendo buscado na vida e na obra, ou seja, a resposta ao enigma das mulheres.

Turandot é drama-lírico em 3 atos, inspirada basicamente na peça homônima de Gozzi, considerada seu melhor drama. Das transformações que Puccini fez na peça de Gozzi, a primeira e mais evidente é a redução do número de atos. Em Gozzi "Turandotte" tem cinco atos, com muitas cenas e muitos personagens, cujos três últimos atos não mantêm a mesma força dos outros, criando certo desequilíbrio na peça. A intenção de Gozzi era ilustrar um tema moral, no caso "a força onipotente do verdadeiro amor"¹, e exaltar as virtudes da coragem, lealdade, força de ânimo, e gratidão. Estas virtudes aparecem no Príncipe Calaf, no seu pai Timur e no amo Barach. Puccini criou a escrava Liù, na qual reúne os personagens de Barach e Adelma (ama de Turandot), porém com traços novos, que ele determinou pessoalmente, e que marcam mais nitidamente o papel de uma outra mulher na história, representando a mais significativa mudança no enredo. Esta outra mulher aparece desde as Mil e Uma Noites, mas adquiriu novas cores com Puccini.

As figuras ou máscaras da "Commedia dell'Arte" de Gozzi trouxeram alguns problemas para Puccini, que chegou a pensar em abandoná-las, como também sugeriram os libretistas. Ele as queria presentes mas sem abusos e sem petulância. Em Gozzi eram quatro: Pantalone, secretário de Altoum; Tartaglia, o grão-chanceler; Brighella, mestre dos pagens; e Truffaldino, chefe dos eunucos de Turandot. Falavam em dialeto veneziano com comentários prosaicos e, às vezes, de um alegre cinismo. Entre si falavam de forma vulgar e até mesmo

¹ Idem

obscenidades apareciam nos seus comentários, sustentando um papel semelhante ao do coro grego.

Puccini os quis mais comedidos, como filósofos ou palhaços, fazendo observações engraçadas, mas sem presença excessiva. Como em Gozzi, porém, eles deveriam trazer o elemento atual, nacional, em meio a tanto maneirismo chinês. Assim, transforma as quatro máscaras de Gozzi em três ministros chineses; Ping, Pang e Pong, "figuras grotescas, sinistras, com certa veia sádica e com humorismo macabro". Estes adjetivos de M. Carner são discutíveis, pois não expressam bem o que realmente se passa em cena. No espetáculo da ópera, essas figuras, em geral, aparecem com certa grandeza e sabedoria, vez por outra com sentimentos humanos, e até certo romantismo.

Há em ambas as versões a intenção de ilustrar a força do amor, mas Gozzi não o conseguiu tão bem como Puccini, que dá mais realce à relação entre Calaf e a Princesa. Como último comentário acrescentamos a modificação no personagem Altoum, imperador e pai de Turandot, que, na peça de Gozzi, tem força e presença, e em Puccini foi reduzido a um pai velho e fraco.

Se o objetivo maior de nosso trabalho fosse ilustrar o palimpsesto que representa a peça de Puccini, teríamos que analisar as transformações dos textos desde o das Mil e Uma Noites, para se chegar até o mais atual, o que certamente seria um interessante trabalho, mas nos desviaria da nossa linha principal.

Para introduzir os comentários sobre a composição musical de Puccini trazemos novamente as palavras de M. Carner:

O musicista tem as mãos livres, sem por isto danificar a substância do drama. Além disso, esculpidas todas as alusões pseudo-históricas de Gozzi e centrado o libreto sobre a fábula pura, são acrescentados não só a atmosfera arcaica e

atemporal, mas também o significado universal do tema-base, que assim se torna mais abrangente - coisa jamais vista nas óperas de Puccini. Isto bastaria para conferir a Turandot uma posição única na sua produção. O que todavia torna seu trabalho maior e mais rico é a bem sucedida fusão de quatro elementos diferentes do seu estilo: o lírico-sentimental (Liù), o grandioso-heróico (Calaf e Turandot), o cômico-grotesco (as máscaras), e o exótico. O canto do cisne de Puccini representa assim o coroamento de sua inteira carreira criativa.¹

Esta crítica evidencia a busca do elemento universal, pode-se dizer mítico, também através da música, que coloca Turandot numa posição de não só última, mas única entre suas heroínas.

O elemento exótico na música aparece do princípio ao fim, com melodias chinesas autênticas e inventadas, acompanhadas de harmonias primitivas, e ritmo que se pode qualificar de "bárbaro". Puccini empregou o elemento oriental cuidadosamente para que esta ópera não se assemelhasse à anterior (*Butterfly*), onde também aparecem tais exotismos. Inclusive, Puccini busca na Turandot a China fantástica, a China do imaginário, apesar de usar fragmentos de um hino nacional de 1912, enquanto na *Butterfly* há localização temporal contemporânea muito precisa. As harmonias empregadas são consideradas as mais avançadas da linguagem de Puccini e em nenhuma das óperas precedentes a orquestra tinha tido participação tão ativa, para a criação dos momentos dramáticos e do clima psicológico.

A personagem Turandot é tratada musicalmente de forma mais variada que os outros. Para ela, Puccini cria dois temas diferentes. O primeiro com a melodia "Moo-Lee-Wha", que certamente ouviu na casa de seu amigo, o barão Fassini, com quem dialogava sobre a composição desta ópera, na busca de conselhos e sugestões. O barão possuía grande coleção de objetos chineses, entre eles um

¹ CARNER, M. "Giacomo Puccini", Milão. Saggiatore

carrilhão que tocava o hino imperial e a citada melodia, que já era conhecida na Europa, tendo ambas finalmente sido utilizadas na ópera. Com este tema, "Moo-Lee-Wha", aparece a Turandot "oficial" ¹, filha do imperador. O outro tema é empregado quando aparece a Turandot "cruel", antes da "miraculosa" transformação do terceiro ato. Esse segundo tema é apresentado com inúmeras modificações, mais ousadas do que costumava usar anteriormente.

Quanto ao libreto, cuja construção depende sempre da determinação dos outros participantes da criação da ópera, como dos cantores empresários e principalmente do compositor, não constitui então obra poética independente. A linha melódica e o ritmo, em resumo, a forma musical, impõem frequentemente regras rígidas para a criação do texto.

Para Turandot, Puccini escolheu dois libretistas, ambos de Verona, que já haviam trabalhado com ele nos libretos de "Il Tabarro" e "La Rondine". Eram Renato Simoni (1875-1952) e Giuseppe Adami (1879-1946). Adami escrevia peças teatrais. Sua primeira peça, "I fioi di Goldoni" (Os filhos de Goldoni), fora escrita em dialeto veneziano. Durante a composição da ópera, de 1920 a 1924, escreveu outras sete. Além disso produziu roteiros e dirigiu filmes. Renato Simoni, em 1899, chegou em Milão para seguir carreira de jornalista, já porém como dramaturgo e libretista. Em 1903, escreveu a peça "Carlo Gozzi"; conhecendo bem a obra desse autor, pôde sugerir sua peça "Turandotte" para Puccini.

Percebe-se então que os libretistas escolhidos não eram apenas versejadores, mas mesmo assim Puccini participou da feitura do libreto bem de perto. Isto legitima o fato de considerarmos o texto da Turandot como sendo

¹ Idem.

também de Puccini, já que ele determinou a forma e as modificações que desejava no enredo, desta ópera que foi considerada a última da "Grande Tradição Romântica Italiana".¹

¹ ASHBROOK, W. e POWERS, H. "Puccini's Turandot". Nova Jersey, Princeton University Press, 1991.

CAPÍTULO 2

AS MIL E UMA TURANDOT

O saber que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição - dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência.

W. Benjamin

Um palimpsesto é literalmente um pergaminho do qual se raspou a primeira inscrição para substituí-la por outra, mas onde esta operação não apagou irremediavelmente o texto primitivo, de maneira que aí se pode ler o antigo sob o novo, por transparência (...) um texto pode sempre ler um outro, e assim até o fim dos textos.¹

¹ GENETTE, G. "Palimpsestes", Paris, Seuil, 1982.

Assim se mostra a *Turandot* de Puccini, um palimpsesto que através da sua transparência permite que sejam lidas as várias redes de significantes antecedentes, que decifradas mantêm a mesma estrutura. Vários textos são então revelados ao se "arranhar" a superfície do libreto. Textos que se sobrepõem, se interrogam, e se modificam dialogando entre si.

Neste desvelamento das Princesas anteriores à *Turandot* de 1924, descobre-se que a história que tanto atraiu Puccini havia encantado também outras "cabeças famosas" e laboriosas, que não só se interessaram pelas versões existentes, mas por sua vez a recontaram em estilos e formas variadas.

Turandot nasce na tradição oral do Oriente, pois sabe-se que as histórias das *Mil e Uma Noites* (em que aparece para nós a sua primeira versão) eram narradas oralmente. São histórias de diversas origens étnicas, que circularam durante séculos, antes de serem colecionadas e manuscritas. Ninguém sabe exatamente quando uma dada história se originou; todas, porém, passaram muito pelo mundo oriental, em diferentes cópias manuscritas até serem escritas em forma definitiva, ou na versão dita final, na segunda metade do século XIII.

Têm então indiscutivelmente a forma narrativa da qual diz Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos.¹

Essas histórias das *Mil e Uma Noites*, de um imaginário rico e colorido, verdadeiras narrativas, não explicam nada " Metade da arte da narrativa está em

¹ BENJAMIN, W. "O Narrador". in *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

evitar explicações"¹, abandonando ao leitor a tarefa individual da interpretação. Além disso, pela sua estrutura, suportam, sem se tornarem irreconhecíveis, as modificações, as criações da fantasia, nas incontáveis revisitações que tais textos suscitaram, durante anos e anos. Como conservam na sua forma escrita a marca da tradição oral pode-se dizer delas o que Benjamin afirma sobre a narrativa de Heródoto:

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.²

Segundo os editores da primeira edição da tradução de Mardrus, da coletânea de contos populares, o livro das *Mil e Uma Noites*, "este documento da literatura imaginativa árabe teve como protótipo uma coletânea persa, que foi perdida". Daí a presença de lendas persas, ao lado de histórias legitimamente árabes. Os orientistas costumam datar esta coletânea nos anos 955 e 973, da qual ainda são preservados alguns manuscritos.

Apesar de sua origem persa, foi em língua árabe que ela conquistou o mundo muçulmano.

Inúmeros e variados estudos trataram da origem dos contos, da formação da coletânea, onde se pode distinguir a presença de diversas épocas, e de diversas províncias do mundo muçulmano, e ainda sobre os múltiplos temas e motivos que neles se entrecruzam.³

¹ Idem. p. 206.

² Idem.

³ SEBAG, P. Introdução de "Les Mille et Un Jours de François Pétis de la Croix", Paris. C. Bourgeois Éditeur, 1980.

Quase mil anos depois, de 1704 a 1711, surge na Europa a primeira tradução dessa obra, ou a primeira que tem difusão e leitura intensa, que é a de Antoine Galland, que Borges considera a pior delas. Não é uma tradução completa, apesar de seus dez volumes, e não contém a história da Princesa Turandot. Outras a seguiram, como a do orientalista Edward Lane e a de Richard Burton em 1872, também conhecidas, embora não tenham suplantado em popularidade a de Galland.

Em 1899,

pela primeira vez na Europa uma tradução completa e fiel das *Mil e Uma Noites* foi oferecida ao público. O leitor encontrará a palavra, palavra pura, inflexível. O texto árabe simplesmente com caracteres mudados: aqui ele está em caracteres franceses, é tudo.¹

é a tradução do Dr. A.C. Mardrus, à qual Borges faz tais comentários elogiosos na *Historia de la eternidad*. A veracidade e literalidade podem ser questionadas em Mardrus, porém não comprometem o mérito de seu trabalho. Em vários trechos se deixa levar pela forma francesa e noutros momentos altera também a ordem das histórias e

continuamente quer completar o trabalho que os lânguidos árabes anônimos descuidaram. Só me consta que a tradução de Mardrus é a mais legível de todas, depois da incomparável de Burton que também não é verdadeira (...) Celebrar a fidelidade de Mardrus é omitir a alma de Mardrus, é nem sequer aludir a Mardrus. Sua infidelidade criadora é feliz, é o que deve nos importar.²

¹ BORGES, J.L. "Historia de la Eternidad", Buenos Aires. Alianza Emece, 1953.

² Idem

Mardrus partiu do texto de um egípcio de nome Boulak, que era considerado mais rico em expressões árabes e mais completo. E são dessa tradução as duas versões da Princesa Turandot, que constam da nossa lista.

E têm gerado histórias que são contadas até hoje, e que, apesar das modificações que sofreram ao longo dos séculos, como os comentários psicológicos (psicologismos), não contidos na narrativa e introduzidos nas versões de Lesage e Gozzi junto com os personagens da comédia veneziana, ainda conservam as marcas de sua origem.

As histórias de Turandot, então, passam para o papel nas *Mil e Uma Noites*. Se outras versões anteriores existem escritas no Oriente não foi possível saber na pesquisa por mim realizada entre 1991 e outubro de 1995, no Brasil, na biblioteca da Université Libre de Bruxelles, e na Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Turandot chega ao Ocidente diretamente da Pérsia, ou através do Egito nas repetidas traduções do árabe. Borges conta no mínimo dez, do século XVIII ao século XIX. Já estabelecida na Europa, a história de Turandot é destacada das coletâneas e passa ao teatro e ópera, isoladamente.

Chegamos ao nosso século com 19 versões relacionadas neste trabalho. Algumas, as que participam diretamente da genealogia da Turandot de Puccini, figuram com pequeno resumo, e as restantes apenas como referência de sua existência. Além disso, de algumas não foi possível encontrar senão a referência nos compêndios literários, ou musicais, quando se tratava de ópera.

Assim, numa organização cronológica temos:

1. *Palavras sobre as 99 cabeças cortadas (Paroles sous les 99 têtes coupées)*: Relato da noite 845, das *Mil e Uma Noites*. Trad. de Mardrus.

Nesta noite Scherazade conta que havia na antiguidade um adolescente filho de rei, belo e cheio de sabedoria, que perdeu a fortuna e o reino com sua família, por uma provação de Alah. A partir desse infortúnio o jovem saiu em busca de seu destino. Cavalgou até uma grande cidade onde havia uma Princesa que morava numa torre, de cujo terraço pendiam as 99 cabeças dos jovens que se candidataram a sua mão, mas não conseguiram resolver os enigmas que ela propunha. O adolescente recém-chegado, ao ver a bela Princesa, se apaixona e se candidata. Conseguindo resolver os 11 enigmas propostos, vitorioso casa-se com ela.

2. *História Esplêndida do Príncipe Diamante (Histoire Splendide du Prince Diamant)*: *Mil e Uma Noites*, noites de 904 até 922. Trad. de Mardrus.

Esta é uma longa e bela história que preenche várias noites de Scherazade.

O Príncipe Diamante entediado com a vida na casa dos pais, parte para uma caçada. Perseguindo um cervo, se distancia de seus companheiros e chega até um oásis onde um velho e solitário rei lhe conta a triste história de seus dois filhos. Apaixonado por Mohra, Princesa de extraordinária beleza que impunha a resolução de um enigma como condição para casar-se, tiveram a cabeça cortada e pendurada nas muralhas do palácio, conforme era ordenado que fosse feito com os candidatos vencidos. O Príncipe Diamante, ao ouvir a história, sentiu-se tomado de amor pela imagem da Princesa e volta à casa dos pais, apenas para se preparar para a viagem até a terra da Princesa Mohra. Mil são as aventuras que vive para chegar até ela, e outras mil para resolver o enigma. Vencedor, obtém

sua mão em casamento, e também a de mais outras três jovens, que o ajudam no caminho de sua aventura.

3. *Bahram passa a quarta feira no Pavilhão Vermelho e ouve a história da filha do rei do quarto continente*: Eslavonia. Nezami di Ganjè, 1141-1204

Esta versão é uma das histórias do livro do poeta persa Nezami, intitulado *Haft Peikar*, com traduções diversas como *As sete Princesas*, *Os sete retratos* ou *As sete belezas*. Nezami é o maior narrador da literatura persa clássica, provavelmente iraniano, de naturalidade discutida entre turca, persa e azerbaijanesa. O grande poema que constitui esse livro é obra de maturidade, pois foi escrito quando já tinha cinquenta anos e grande produção literária. Faz parte de um conjunto maior intitulado *Os cinco tesouros*, narrativa poética à qual deve grande parte de sua fama. Como o título indica, é dividido em cinco partes independentes, sendo a quarta o livro das *Sete Princesas*, que simbolizam os sete aspectos do destino humano, relacionando cada uma a um continente e a cada dia da semana, associadas com a idéia "genial das cores planetárias, em fantasmagórico caleidoscópio, no qual cada fábula assume a marca do planeta e do dia ao qual se refere." ¹

A quarta história dessa quarta parte, associada ao planeta Marte e à cor vermelha, é de uma Princesa russa que evita o casamento, sacrificando os candidatos, até se apaixonar por aquele que resolve seus enigmas. Essa história é uma narrativa de narrativa, contada por uma das Princesas do rei do Irã, Bahram V, cujo reinado foi de 421 a 439. A narrativa principal é a vida de guerra e de amores desse rei.

¹ GANJÈ, N. "Le sette principesse". Milão. Rizzoli. 1982.

Os poemas de Nezami são repletos de simbolismos orientais e de mensagens éticas. Segundo o comentarista da edição italiana, são de uma ética própria que contrapõe o determinismo fatalista persa, com a idéia de liberdade humana. Nezami tem muito apreço às palavras, por isso as escolhe cuidadosamente, já que as compara a pérolas. Este poeta, amante das palavras, é quem faz a Princesa apresentar seus enigmas sob a forma de jogos com pedras preciosas.

4. *História do Príncipe Calaf e da Princesa da China (Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine)*: Capítulo "Jour XLV" do livro *Les Mille et Un Jours* de François Pétis de la Croix.

As histórias dos *Mil Dias* são contadas pela ama Sutlumemé à Princesa de Cachemira, que depois de um sonho se recusava ao casamento. A ama se propôs a pôr fim a seu horror aos homens através de histórias, em que a apresentaria a belas figuras masculinas. Assim, entre os *Mil e um Dias*, alguns são dedicados à história de Tourandocte, dando maior ênfase à figura do Príncipe Calaf. A narrativa é dividida em duas partes, cada uma dividida em alguns dias. Na primeira, conta detalhadamente as vicissitudes do destino do Príncipe Calaf, antes de conhecer Tourandocte.

Depois de intervalo de alguns dias, continua na segunda parte, em que narra as peripécias do Príncipe até se apaixonar pelo retrato da Princesa, e se dispor a resolver os enigmas que ela propõe, apesar de saber das mortes dos candidatos anteriores. Embora os tenha respondido satisfatoriamente, a Princesa se recusa ao casamento e a questão da descoberta de seu nome para liberar a

Princesa do casamento aparece aí como em Puccini. Finalmente Tourandote se apaixona e termina a história com o final feliz do amor.

Este autor era especialista em assuntos do Oriente, onde viveu muitos anos em missão diplomática e cultural. Quando voltou à França, no fim de 1680, sucedeu a seu pai como intérprete da corte de Luís XIV, das línguas árabe, turco e persa.

Apresentou seu livro *Os Mil e Um Dias - Contos Persas*, como se fosse tradução de livro homônimo, *Hazâr Yek Roûz*, cujo autor seria o Derviche Moclès. Porém, no fim do século XVIII algumas pesquisas colocaram em dúvida a questão da tradução. Pelo que se sabe até hoje, o livro do Derviche Moclès nunca foi encontrado, outros existem desse autor, e supõe-se com mais segurança que François Pétis de la Croix o tenha escrito ele mesmo, inspirado em contos persas, criando o título e a forma de acordo com as *Mil e Uma Noites*. *Os Mil e Um Dias* aparecem na França de 1710 a 1712, praticamente contemporâneos da tradução das *Mil e Uma Noites* de Galland. Foi reeditado oito vezes, pois despertou muito interesse durante alguns anos.

Voltaire o admirava muito e o cita em *Zadig*, de que o organizador da edição de 1980, Paul Sebag, retira a seguinte frase para epígrafe de sua introdução:

Era no tempo em que árabes e persas começavam a escrever *Mil e Uma Noites*, *Mil e Um Dias* etc. Ulubeg comprazia-se mais no *Zadig*, mas as sultanas preferiam os *Mil e Um Dias*. "Como podeis suportar", dizia-lhes o sábio Ulubeg, "histórias completamente desarrazoadas e que não significam coisa alguma?" "Por isso mesmo é que gostamos", retrucavam as sultanas.¹

¹ SEBAG, P. "Introdução de *Les Mille et Un Jours* de F.P. de La Croix. Paris, C. Bourgois, 1980.

Quando François Pétis de La Croix publica seus contos persas, ditos traduzidos, pediu a seu amigo Lesage, escritor conhecido pelo romance *Gil Blas*, para rever o francês, pois, como passara muitos anos fora do país, não se sentia seguro da correção do texto. Isto gerou a Turandot de número cinco.

5. *La Princesse D'Élide*: Molière, 1650.

É peça teatral cujo tema é a reprodução muito fiel da lenda de Turandot.

6. *La Princesse de La Chine*: Peça musical de Alain-René Lesage e D'Orneval, 1729.

O francês Lesage, 1668-1774, que havia feito a revisão do texto de F. de la Croix, foi novelista e dramaturgo que se popularizou pelas novelas picarescas, das quais a mais conhecida é *As aventuras de Gil Blas Santillana*. Foi autor ou co-autor de aproximadamente 100 farsas e comédias para o teatro popular francês.

La Princesse de la Chine é ópera cômica, em cinco pequenos atos, inspirada na história de François Pétis de La Croix. Não é considerada obra de grande valor, mas apresenta além da Princesa Diamantine, filha do rei Altoun-Can, o Príncipe vencedor Nouredine, quatro mandarins e como novo detalhe Pierrot, Arlequin e Scaramouche, figuras da comédia veneziana. A ópera apresenta três enigmas e finaliza com um balé glorificando o amor.¹

¹ AUBANIAC. R. "Turandot, Puccini. L'avant-scène opéra". Paris. Éditions Première Loges. 1991.

7. *Turandotte*: Peça teatral de Carlo Gozzi, 1762.

Esta história começa com a entrada do Príncipe por uma das portas de Pequim, cercada de barras de ferro, nas quais estão espetadas cabeças dos Príncipes que não solucionaram os três enigmas de *Turandotte*. O enredo é o mesmo da de Puccini, diferindo pela forma, extensão da peça e alguns personagens e diálogos, o que torna a trama mais desenvolvida. A peça termina com o encontro de amor de Turandot, e sua reconciliação com o sexo masculino, expressa na frase: "Saiba este gentil povo de machos que eu os amo a todos." ¹

Carlo Gozzi, veneziano, contemporâneo do famoso teatrólogo Goldoni, também de Veneza, inclui nas suas *Fiabe Teatrali* esta peça em cinco atos, muito semelhante à de F. Pétis de la Croix, da qual conserva os nomes e o encantamento do Príncipe pela imagem da Princesa, constituindo a grande diferença a introdução das figuras da *commedia dell'arte*², que comentam e criticam a ação. Isto introduz um elemento diverso, que é o comentário, quase explicação, afastando-se assim da forma narrativa. Inspirou-se também na história de Lesage, que conhecia igualmente bem.

Gozzi e Goldoni, seu rival, disputavam sobre a "Commedia dell'Arte", disputa esta que deu origem à peça da Princesa dos enigmas. Gozzi apreciava a forma teatral da "commedia", enquanto Goldoni a criticava defendendo um teatro moderno, com figuras e histórias mais populares, mais reais, que ameaçavam a antiga forma defendida por Gozzi, que por sua vez usou panfletos e poemas

¹ GOZZI, C. "Fiabe Teatrali". Milão, Bulzoni Editore.

² *Commedia dell'arte*, nome dado a companhias ambulantes que apareceram na Itália no séc. XVI. e se espalharam na parte ocidental da Europa no séc. XVIII. Elas se apresentavam em teatros e praças, e os atores usavam máscaras, improvisavam diálogos sobre a peça encenada, com personagens típicos que incluíam o capitão Baggart, jovens amantes, Arlequim, e servos cômicos. Eram os únicos a usar a improvisação como estilo e captaram a vitalidade do vulgar e da farsa.

satíricos para atacá-lo. A grande novidade de sua peça foi a extravagância que usou ao introduzir, arbitrariamente, figuras típicas da comédia de máscaras veneziana, num ambiente totalmente oriental. Estas figuras falam em dialeto veneziano e Gozzi os aproveita para apresentar as críticas que fazia sobre hábitos das pessoas de sua época. Em *Turandotte* estas críticas são especialmente dirigidas às questões da situação de inferioridade da mulher.

Consta que, em 1786 Goethe assistiu as *Fiabe Teatrali* de Gozzi em Veneza, e confessou especial predileção por *Turandotte*, na qual via "o venturoso entrelaçamento dos destinos humanos" o que provavelmente foi levado em conta para a inclusão dessa peça, em tradução e adaptação de Schiller, no teatro de Weimar.¹

8. *Turandot*: Schiller, 1803.

Nesta adaptação para o alemão os caracteres principais são mais marcantes que na peça de Gozzi. Esta versão de Schiller volta ao italiano numa tradução de Andrea Maffei, e foi a primeira *Turandot* lida por Puccini, que depois, aconselhado pelos libretistas, conheceu a versão de Gozzi.

9. *Turandot*: Peça musical de Carl-Maria von Weber, 1809.

É a segunda *Turandot* musicada, de uma série não desprezível. É música para cena, com abertura e seis números. Dizem ser ainda muito ouvida na Alemanha, mas ignorada na França e Itália. Foi composta sobre o texto de Schiller.

¹ CARNER, M. "Giacomo Puccini". Milão. Il Saggiatore. 1961.

10. *Turandot*: Ópera de Karl Blumenroeder.

Também inspirada no texto de Schiller, criada e encenada, em 1810, em Munique. É a primeira das *Turandot* líricas, porém sem grande sucesso.

11. *Turandot*: Franz Danzi, Karlsruhe, 1816.

12. *Turandot*:

Ópera de Karl-Gottlieb Reissiger, que era Mestre da Capela Real de Dresden, substituindo Weber. 1835.

13. *Turandot, Princesse de Schiras*: Viena, 1838.

Ópera do austríaco Johan Vesque von Puttlingen que, além de músico, era jurista e usava o pseudônimo de Johan Hoven.

14. *Turandot*: Ópera de Hermann Loevenskjold, Copenhague, 1854.

15. *Turandot*: Opereta de August Konradin, Viena, 1866.

16. *Turanda*: Ópera de Antonio Bazzini, 1867.

Bazzini era professor de composição do Conservatório de Milão e teve Puccini como aluno. Esta volta de *Turandot* para a Itália foi sua única incursão no campo do lírico, cuja apresentação no Scala, em 1867, é descrita como solene fiasco.

17. *Turandot*: Ópera cômica de Rehbaum.

Sua criação data de 1888 em Berlim. É a última das *Turandot* catalogadas do século XIX.

18. *Turandot*: Ópera de Ferruccio Busoni, 1917.

Busoni era pianista e compõe esta ópera em dois atos, para a qual ele mesmo escreve o libreto.

19. *Turandot*: Puccini, Libreto de G. Adami e R. Simoni, 1924.

Em 1920, Puccini decide que queria uma *Turandot* atravessada pelos cérebros modernos, dele e dos libretistas.

A esta lista podem ser acrescentadas outras versões que, apesar de não conservarem a linha principal do enredo, têm a ver de alguma forma com a primeira. Assim, a *Lenda das Amazonas*, *O Mercador de Veneza* de Shakespeare, *O Enigma*, *Das Ratzel*, fábula de Grimm, a *Turandot ou o Congresso das Lavadeiras* de Bertolt Brecht, e *Turandot*, o primeiro livro de poemas do americano John Ashbery em 1953.

A *Turandot* de Puccini é então a última da lista das Princesas dos enigmas, que aparece primeiro nas palavras de Scherazade, depois nas histórias de uma das Princesas que entretêm o rei Barham e, em seguida, é contada pela ama Sutlumemé, em uma bem sucedida tentativa para convencer a Princesa de Cachemira de que existem homens fiéis. Mais tarde, no seu percurso de narrativa, a história da Princesa é separada das demais que constituem as coletâneas, o

narrador deixa de ser personagem, e desde então até agora, Turandot fica só em cena.

Só uma narrativa que traz em si o germe do recontar sucessivo poderia produzir tantas versões.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.¹

O narrador remete sempre à história natural, com a morte como autoridade, não só incluída, mas especialmente determinante. "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar."² É na hora da morte que a sabedoria fica disponível para a transmissão, e como a morte tem sido alijada de nosso espaço cotidiano, como um momento que deve ser preservado da convivência com os outros, pouco hoje temos dessa transmissão. E é dessa sabedoria disponível do agonizante, dessa experiência da sua vida que desfila no seu pensamento nesse momento final, dessa matéria é que são feitas as histórias.

Quando Benjamin fala da morte como a autoridade que incita a produção de narrativas, conselhos, transmissão da experiência, acende em nós a lembrança de Scherazade, aquela jovem que contava histórias a cada noite, até o raiar do dia, para o rei Schariar, que, tendo sido traído pela sua favorita e executado, por isto odiava todas as mulheres. Como vingança ele dormia a cada noite com uma virgem que sacrificava pela manhã. Scherazade, uma das virgens do reino não

¹ BENJAMIN, W. "O narrador", in Obras Escolhidas. São Paulo. Brasiliense. 1985

² Idem, p.208.

esperou ser escolhida, e se ofereceu para passar com ele sua primeira noite. Porém, pediu a Shariar que permitisse a presença de sua irmã num cantinho do quarto das núpcias, para vê-la uma vez mais, e dizer-lhe o último adeus. Assim foi feito, e pouco antes do amanhecer depois da primeira noite, Dinazar, a irmã, lhe diz: "Scherazade, conte uma das histórias que sabes tão bem." Schariar permitiu e aí se seguiram mil e uma histórias que ela interrompia pelo sono, mantendo ao amanhecer, porém, o rei Schariar atento e desejoso de conhecer o episódio que ela prometia para a noite seguinte, se ele a deixasse viver. Scherazade usava com maestria o corte do discurso, o corte que mantém aberta a possibilidade da manifestação do desejo. Porém, ao contrário do analista, ela tentava, e com sucesso, manter o encantamento do imaginário com a narrativa, para que o rei não acordasse para a realidade do seu projeto de vingança. Este procedimento também a mantinha na posição de objeto causa de seu desejo.

Este episódio da introdução das *Mil e Uma Noites*, ilustra o pensamento de Benjamin, pois a autoridade que determina o narrar de Scherazade não é outra senão a morte. E só uma razão tão especial, o adiamento ou a proximidade da morte, pode produzir tantas histórias. De fato a interrupção de Scherazade tem exatamente a função de "não cortar", duplamente: não cortar o interesse do rei pela narrativa, interrompendo nos momentos inconcluídos, e não deixar que a morte lhe corte a vida. Só o reconhecimento da morte, e a sua aceitação sem espanto, pode nos levar a produzir alguma sabedoria.

Quando Benjamin fala da natureza da narrativa, em *O Narrador*, ensaio sobre Leskov, explica:

A narrativa que floresceu num meio artesão é forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma

informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.¹

E na Turandot pode-se sentir a "mão" de Puccini, a sua presença, pelas determinações, modificações que fez na construção do libreto e na paixão que não esconde pela história. Também porque construiu sua versão, não como

"short-story" que, tendo se emancipado da tradição oral, não permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.²

Ele teceu a rede que em

última instância todas as histórias constituem entre si, uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando.³

Puccini, como Scherazade, também vivia, no momento da composição de sua última ópera, a presença da autoritária morte. Já estava doente de câncer, e sentia perto seu fim. Queria terminar logo e por isto apressava os libretistas. Era o momento da transmissão da experiência de toda uma vida, que resumiu bem na história que se propôs musicar. A verdadeira narrativa

tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir, seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida, de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se dar conselhos parece hoje algo de

¹ Idem, p. 205.

² Idem, p. 206

³ Idem, p. 211

antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.¹

E Puccini aparece para nós como um narrador, um contador de histórias. Já havia contado a história de várias mulheres, não era estranho no ofício. Além disso, deu várias sugestões para modificações nos personagens, por exemplo na escrava Liù, e na própria Princesa, com a sabedoria de um narrador, não impondo ao leitor-ouvinte a sua explicação, mas buscando na China o imaginário e o simbólico das relações entre homens e mulheres, e não a informação, que se esgota no seu tempo, e só tem valor no momento em que é nova e os fatos são acompanhados de explicação.

Lacan² também busca na ficção a verdade, e quando relê as *Teorias da sexualidade infantil* de Freud interpreta a atividade de pesquisa relativa à realidade sexual como um conjunto de ações ou de atividades cerimoniais, referidas ao mito. O mito quer seja religioso ou folclórico, se apresenta como uma narrativa.

Pode-se dizer muitas coisas desta narrativa, e tomá-la sob diferentes aspectos estruturais. (...) Pode-se tomá-la sob sua forma literária, na qual é marcante que ela tenha algum parentesco com a criação poética, enquanto o mito é ao mesmo tempo muito distinto, no sentido que demonstra certas constâncias que não são absolutamente submetidas à invenção subjetiva. Indicarei também o problema que traz o fato de que o mito tem no conjunto um caráter de ficção. Mas esta ficção apresenta uma estabilidade que não a torna maleável às modificações que podem lhe ser introduzidas, ou mais exatamente, que implica que toda

¹ Idem, p. 200.

² LACAN, J. Le Séminaire, IV. "La relation d'objet". Paris, Seuil, 1994.

modificação deste fato implica um outro, sugerindo invariavelmente a noção de uma estrutura. Além disto, esta ficção tem uma relação singular com qualquer coisa que está sempre implicada atrás dela, e da qual ela tem a mensagem formalmente indicada, quer dizer a verdade. Eis qualquer coisa que não pode ser separada do mito.¹

No parágrafo seguinte, a propósito da sua análise do conto "A carta roubada", de Allan Poe, Lacan defende a legitimidade do seu trabalho, porque em toda ficção corretamente construída toca-se a estrutura da verdade, que é a da ficção.

A formulação de Lacan toca, ou se harmoniza com a de Benjamin, e com as duas pode-se ler Turandot nas suas incontáveis variações que, apesar dos séculos que atravessam, mantêm a estrutura básica da ficção, o que dá indício de que alguma verdade se esconde nas tramas das versões e dos enigmas.

E Turandot, a Princesa dos enigmas, foi recontada tantas vezes, numa repetição que se constitui fato indiscutível, com o qual qualquer auditório não pode deixar de concordar, e que, de acordo com Perelman, constitui-se em premissa da argumentação.

Pode-se então dizer que é da sabedoria que se alimentam os narradores sucessivos. E nos resta a questão: que conselho, que sugestão, que sabedoria está contida na estrutura da história da Princesa Turandot?

¹ Idem, p. 253.

CAPÍTULO 3

A TURANDOT DE PUCCINI E OS FATOS DE PERELMAN

Nossa análise da argumentação se refere primeiramente ao que é admitido como ponto de partida do raciocínio, e em seguida à maneira como este se desenvolve, graças a um conjunto de procedimentos de ligação e de dissociação.¹

Para se iniciar uma argumentação em favor de uma idéia, que nesta tese é a hipótese de que Turandot é metáfora de todas as mulheres é preciso primeiramente definir as premissas básicas, ou o "ponto de partida do raciocínio",

a base a partir da qual serão desenvolvidos os argumentos. A escolha de tais premissas, e também sua apresentação, está referida à adesão do auditório.

Obtendo o acordo do auditório sobre tais premissas básicas, acordo indispensável para que se prossiga na argumentação, passa-se para as etapas posteriores. Se as premissas primeiras são recusadas pelo auditório o discurso é rejeitado, e o orador, caso queira prosseguir, deverá rever tais premissas e rerepresentá-las. Isto implica de certa forma em procedimentos argumentativos num sentido mais amplo.

Quando o orador se descuida desta adesão inicial, pode incorrer na petição de princípio, o que é considerado erro ou falta na argumentação, já que consiste em postular o que se quer provar, não sendo porém falta de lógica, mas de retórica.

A importância da consideração do auditório na construção do discurso já em Aristóteles aparece como fundamental, e isso apresenta especialmente no seu tratado sobre a arte retórica.² No segundo livro da Retórica, as paixões do locutor e do auditório são estudadas com o propósito de advertir o locutor de como ele deve levá-las em conta, para que seu discurso seja primeiramente ouvido, em seguida considerado, e aí então julgado. Assim também Buffon, num trecho de seu discurso de posse na Academia Francesa, bela peça literária, fala da importância dos diversos auditórios.

Em todos os tempos se acharam homens que souberam comandar aos outros pelo poderio da palavra. E não é tampouco nos séculos iluminados que se escreveu bem e se falou bem. A verdadeira eloquência supõe o exercício da

¹ - PERELMAN, C. e OLBRECHTS-TYTECA, L. "Traité de l'Argumentation". Bruxelles. Université de Bruxelles, 1988.

² - ARISTÓTELES. "Rétorique". Paris. Les Belles Lettres. 1932

cultura e do espírito. Ela é bem diferente dessa facilidade natural de falar, que não é senão um talento, uma qualidade atribuída a todos aqueles que têm as paixões fortes, os órgãos flexíveis e a imaginação rápida. (...) O que é preciso para emocionar a multidão e arrebatá-la? O que é preciso para sacudir a maioria dos homens e persuadi-los? Um tom veemente e patético, os gestos expressivos e freqüentes, as palavras rápidas e sonoras. Mas para o pequeno número daqueles que têm a cabeça firme, o gosto delicado e o sentido apurado, para quem, como vós, senhores, contam muito pouco o tom, os gestos e o vão som das palavras, é preciso coisas, pensamentos, a razão, é preciso saber apresentá-los, matizá-los, ordená-los: não basta ferir os ouvidos e ocupar os olhos, é preciso agir sobre a alma e tocar o coração em se falando ao espírito.¹

Buffon acentua a importância das idéias, em detrimento dos recursos oratórios para o auditório dos que têm a "cabeça firme, o gosto apurado e o sentido refinado".

Na conferência de Perelman em Paris, em 1961², Lacan afirma nos comentários que apresentou, que o discurso nasce naquele que escuta, que se pode considerar ponto fundamental de seu pensamento. "Não digamos que eu escolho meus termos aqueles que tenho a dizer. (...) O que é preciso dizer é que o eu desta escolha nasce num lugar diferente daquele no qual o discurso se enuncia, precisamente naquele que escuta."³

Perelman, com a Nova Retórica, restaura a importância dessa consideração do auditório, que havia sido num certo sentido esquecida, ou relegada a um plano secundário, já que é impossível não considerar aquele que escuta, mesmo que disso não se tenha consciência. Assim, coloca como fundamental a adesão do que escuta, daquele para quem o discurso é dirigido, e propõe teoria sobre os tipos de auditório.

1 BUFFON. "Discours sur le style", Paris. Librairie Hachette. 1883.

2 Comentada na introdução.

3 LACAN, J. "Écrits", Paris. Seuil. 1966.

Três são então os tipos de auditório, ou conjunto de pessoas às quais o orador quer influenciar através de sua argumentação. O auditório universal, constituído pela humanidade inteira; o segundo, formado no diálogo com um único interlocutor, e enfim o terceiro, constituído pelo sujeito consigo mesmo.

O auditório universal, que, como todos os outros, é concepção do orador, exige desse argumentação que não permita discussão, deve constranger à certeza, ou melhor, convencer da evidência e validade absolutas, atemporais e independentes das contingências locais ou históricas das idéias propostas. O orador que pretende falar para este auditório está certo de que todos aqueles que conhecerem suas idéias estarão de acordo com elas. Somente a retórica que utiliza a prova lógica é eficaz para este auditório. Em relação ao auditório universal fica mais evidente, ou é mais importante, o que é devido à concepção e representação própria de cada orador, "pois é constituído por cada um a partir do que sabe de seus semelhantes, de maneira a transcender às oposições das quais ele tem consciência".¹ Mas, a concepção deste auditório só pode ser legitimada por outro auditório particular, logo os auditórios não são independentes, mas se legitimam entre si.

Quanto ao auditório de uma só pessoa, que foi tido como superior pelos que, na antiguidade, aderiram à dialética em detrimento da retórica, e do qual se tem os melhores exemplos em alguns dos diálogos de Platão, diz Perelman:

Não há dúvida, com efeito, de que a possibilidade que lhe é oferecida de colocar questões, de apresentar objeções, dá ao auditório de uma única pessoa, a impressão de que as teses com as quais concorda, ou com as quais está de

¹ PERELMAN, C. "Traité de l'Argumentation". Bruxelles, Université de Bruxelles. 1988, p.43

acordo, são mais solidamente sustentadas que as conclusões que o orador desenvolve num discurso contínuo.¹

É bom lembrar, porém, que a adesão de uma só pessoa é em geral tomada como representativa de um grupo, que no fundo consistiria no auditório principal. Toda argumentação se desenvolve, como foi dito, a partir de acordo do auditório em relação às premissas básicas.

Após a determinação de seu auditório: "O orador, utilizando as premissas que servirão de fundamento para a sua construção, estima a adesão de seus auditórios sobre suas proposições de partida," procurando estender esta adesão aos procedimentos argumentativos. O acordo do auditório deve ser buscado então em relação às duas etapas do processo; ou seja, a apresentação das premissas e a argumentação conseqüente.

O objetivo da argumentação não é como o da demonstração, provar a verdade da conclusão a partir das premissas, mas de transferir para as conclusões a adesão acordada às premissas. Essa transferência é realizada pelo estabelecimento da solidariedade entre as premissas e as teses que se tenta admitir.

A preocupação com a concordância do auditório é conseqüência da concepção da palavra do orador, não como verdade indiscutível, como o evangelho, e supõe no orador certa modéstia, e quanto mais próxima da realidade for a concepção do auditório, mais eficaz será seu discurso.

Tendo como resolvidas as questões relativas ao auditório, importa tratar dos tipos de matéria ou objetos dos acordos, que podem servir de premissas que têm papel diferente no processo argumentativo. Essas matérias são definidas em

¹ Idem.

duas grandes categorias, segundo Perelman, que não pretende fazer um inventário exaustivo e completo das mesmas. A primeira dessas categorias é denominada a dos objetos relativos ao real, que seriam os fatos, as verdades e as pressuposições. A segunda comporta o que é relativo ao preferível, logo, os valores, as hierarquias, e os lugares do preferível. É bom sempre lembrar que o real na Nova Retórica é concepção filosófica submetida a acordo de auditório. Assim variará com a metafísica de cada orador.

No entanto tudo que, na argumentação, é suposto sobre o real, se caracteriza por uma pretensão de validade pelo auditório universal. Ao contrário, o que é relativo ao preferível, aquilo que determina nossas escolhas, e que não está conforme uma realidade pré-existente, será ligado a um ponto de vista determinado, que não se pode identificar senão com um auditório particular.¹

Na primeira categoria tem-se então os fatos, do quais Perelman diz em que é impossível uma definição (de um fato) que satisfaça em todos os tempos e lugares. "A noção de fato é caracterizada apenas pela idéia que se tem de certo gênero de acordo relativo a certos dados que se referem a uma realidade objetiva."² Implica, portanto, numa pretensão de validação pelo auditório universal, ou no estatuto de realidade objetiva que deve ser comum a "muitos seres pensantes, e poderia ser comum a todos."¹ Porém, a maneira de caracterizar o auditório universal, as formas de encarnação desse auditório, é que determinarão, se em cada caso, será considerado um fato. Logo, só se está em presença de um fato, do ponto de vista argumentativo, se se pode afirmar que há acordo pleno. Porém, nenhum enunciado goza definitivamente desse estatuto,

¹ Idem

² Idem

logo, qualquer fato é sempre susceptível de ser questionado como tal. Os fatos são então ponto de partida da argumentação, e podem ser fatos de observação, fatos convencionados, fatos possíveis ou prováveis.

Quanto às verdades, que não discutirei aqui, Perelman define como "tudo que se diz dos fatos". Os fatos são em geral limitados, precisos, enquanto as verdades são "sistemas mais complexos", relativos às ligações entre os fatos.

Estabelecidas as premissas iniciais da argumentação (por exemplo, fatos), o orador passa para a segunda etapa, que é a de falar sobre os fatos, criar as ligações entre os elementos da premissa. A partir de uma fato pode-se argumentar com o que Perelman denomina "verdades dos sistemas mais complexos"², relativas às ligações entre os fatos, quer se trate de teorias científicas, concepções filosóficas ou religiosas.

Além dos fatos e verdades na primeira das categorias da matéria dos acordos tem-se as pressuposições ou conjecturas, relativas ao normal e ao verossímil, sendo a pressuposição do normal (como sendo o mais provável de acontecer) conjectura geral admitida por todos auditórios, restando apenas a definição do conteúdo do conceito de normal para cada auditório. As conjecturas podem ser objeto do acordo universal, mas essa adesão pode sempre ser reforçada através de argumentação. Apesar de não terem estatuto definido como os fatos, as conjecturas podem também servir de premissa de argumentação.

Na segunda categoria, a das premissas relativas ao preferível, aquelas em relação às quais se pretende a adesão de grupos particulares, os valores aparecem

¹ Idem

² Idem

em primeiro lugar. Perelman se interessou especialmente pelo estudo dos valores, dedicando grande parte de seus trabalhos a esse tema.

Estar de acordo sobre algum valor é admitir que um objeto, um ser ou um ideal deve exercer, sobre a ação e a disposição à ação, uma influência determinada, a qual se deve levar em conta numa argumentação, sem que se considere contudo que este ponto de vista se imponha a todos.¹

Toda argumentação, em algum momento, é atravessada pela questão dos valores, e Perelman considera que na ciência estas questões ficam geralmente escondidas antes da formação dos conceitos.

Perelman iniciou seus estudos sobre a argumentação jurídica na busca do fundamento da determinação dos valores, e como não encontrou nada que o satisfizesse, desenvolveu o estudo da retórica, que o permitia refletir a forma de pensar e construir discursos sobre valores.

As hierarquias, ainda na segunda categoria, são consideradas como apoio da argumentação e são justificáveis pelos valores, por exemplo, a superioridade dos homens sobre os animais, hierarquia concreta; e abstrata, a superioridade do justo sobre o útil.

Na questão dos lugares Perelman vai diretamente se fundamentar nos antigos, especialmente nos Tópicos de Aristóteles. Aristóteles classifica os lugares como rubricas sob as quais são classificados os argumentos. Assim há os lugares comuns, utilizáveis em todas as circunstâncias por sua generalidade, e os lugares específicos, que são próprios a uma ciência particular. Os lugares comuns levaram à degeneração da retórica e foram responsáveis pelas críticas de que foi alvo por parte dos lógicos. Além disso, em Aristóteles os lugares são

classificados segundo as perspectivas de sua filosofia, e na Nova Retórica o propósito é diferente. Primeiramente, seu ponto de vista não está ligado a nenhuma metafísica em particular, como em Aristóteles, mas estará de acordo com a concepção filosófica do locutor. Além disto, como distingue os tipos de objeto que concernem ao real dos que concernem ao preferível, denomina então lugares as premissas de ordem mais geral que permitem fundar valores e hierarquias, que estão mais freqüentemente subentendidas, intervindo para justificar a maior parte de nossas escolhas.

Sem pretender, e melhor, sem mesmo se propor a isto, ele não apresenta lista exaustiva dos lugares, mas insiste na consideração dos mesmos na análise da deliberação dos auditórios. Assim nomeia lugares da quantidade, onde uma coisa vale mais por razões quantitativas; lugar da qualidade, que é mais facilmente identificável quando se quer contestar a virtude do número; e lugares da ordem, da existência, da essência e da pessoa. Isto o permite analisar os acordos de auditórios particulares quanto aos lugares, assim como às forma de pensamento, por exemplo, auditórios românticos e clássicos.

Perelman desenvolve toda esta teoria da argumentação de forma clara, minuciosa e agradável num Tratado, que foi escrito com a colaboração de sua companheira de pesquisa, a senhora Lucy Olbrechts-Tyteca, na Université Libre de Bruxelles.

A partir de tais concepções da Nova Retórica, foram construídos os pressupostos básicos, as premissas, os fatos, ponto de partida da argumentação em favor da tese que se pretende defender.

¹ Idem

Estes fatos foram tomados da história do libreto da ópera de Puccini, sendo portanto fatos de observação, que poderão usufruir da adesão de qualquer auditório. Porém, a seleção dos fatos foi determinada pela teoria psicanalítica, Freud com Lacan, já que houve antecipadamente julgamento do valor de sua importância para o desenvolvimento da argumentação.

Partindo desta idéia o enredo se apresenta como uma seqüência de acontecimentos significativos. Tais acontecimentos são assim considerados porque são decisivos para que ocorram mudanças no rumo da história propriamente dita, mais especificamente, nas posições internas de Turandot. Assim, constituem os fatos, a partir dos quais será desenvolvida a argumentação em favor da tese, que busca adesão de um auditório particular.

Está definido, que as premissas básicas pertencem à categoria (de Perelman) dos objetos relativos ao real,¹ fatos da história, portanto não serão verdades nem pressuposições.

Cinco momentos de mudança, mais especificamente cinco fatos, foram ressaltados, e através deles o texto será redefinido, isto é, será dividido diferentemente dos critérios de cenas e atos determinados pelo libreto.

O primeiro fato é intitulado "O casamento da Princesa". Uma Princesa é colocada em posição de escolher um pretendente. A lei é apresentada de forma que o casamento só se dará com aquele que resolver os enigmas que proporá. Este primeiro fato inclui a apresentação dos enigmas e sua solução pelo candidato vencedor, isto é, implica na questão do casamento de Turandot, que depende da

¹ É importante lembrar que o texto não se refere ao real, conceito de Lacan, em oposição ao simbólico e imaginário, mas a realidade objetiva, podendo ser comprovada por qualquer auditório.

solução de tais enigmas. É o fato que determina a própria existência da história, e a primeira posição de Turandot frente os homens .

O segundo fato, "A Princesa recua ante o Príncipe", desenvolve a recusa da Princesa ao cumprimento da lei, a recusa do casamento após a solução dos enigmas que apresenta o Príncipe desconhecido. É a primeira mudança de posição de Turandot. Ela se nega a seguir o rumo, que ela mesma havia determinado. Psicanaliticamente importa saber porque isto se deu.

O terceiro fato, "O nome próprio do Príncipe", é constituído pela questão que o vencedor lhe apresenta para liberá-la do cumprimento da promessa de casamento. É a questão do nome próprio do Príncipe que respondeu a todos os enigmas, venceu todas as provas, e que ela desconhece, e tem de descobrir até o amanhecer, para não ter de se casar. É um acontecimento que surpreende Turandot e inicia uma outra mudança na sua posição interna.

O encontro com a outra mulher constitui o quarto fato, cujo título é "A outra mulher sabe sobre o amor". É a outra mulher, a escrava, que lhe falará sobre o amor, é a outra mulher que, morrendo, lhe indica o homem que merece ser amado. Turandot muda mais uma vez, após a fala da escrava.

"De amada a amante" é o quinto e último fato. As mudanças que foram iniciadas com a proposição do casamento chegam a um ponto final quando a Princesa se apaixona pelo Príncipe e de amada se torna amante. A consequência é a aceitação do casamento, por desejo seu.

A ópera de atos se transformará pois em ópera de fatos.

2ª PARTE

CAPÍTULO 4

ÓPERA EM CINCO FATOS

4-1 O CASAMENTO DA PRINCESA

Uma Princesa e seu pai, o imperador, estabelecem as condições para seu casamento.

Este é o primeiro fato desta história, determinante dos outros e constitui o primeiro momento de mudança. Mudança em relação à situação anterior, pois

quando uma mulher decide se candidatar à relação com um homem, isto significa que algo de novo se deu.

É o fato cujo desenvolvimento na ópera se dá num tempo mais dilatado, pois aí são apresentados os antecedentes da situação do casamento e a contextualização do cenário da história.

Hora do sol se pôr em Pequim. Três gigantescas portas se abrem nas muralhas do palácio. O mandarim do alto de seu poder anuncia para a "pitoresca" multidão chinesa.

Mandarim:

Povo de Pequim, a lei é esta: Turandot,
a Pura,
esposará aquele que, de sangue real,
decifrar os três enigmas que ela proporá.
Mas os que enfrentarem a prova e forem
vencidos perderão a cabeça.
O Príncipe da Pérsia
teve má sorte,
e ao surgir da lua,
nas mãos do carrasco morrerá!

A multidão grita palavras de morte ao candidato vencido; deve morrer logo.

A ópera se abre com o anúncio da lei do imperador para o povo de Pequim, determinando as condições do casamento de Turandot. Um mandarim, figura de importância na corte, fala ao povo anunciando o tema da ópera: o casamento da Princesa. O auditório do mandarim é o povo de Pequim, a quem interessa esse casamento. Os casamentos das Princesas sempre interessam ao povo.

O mandarim, falando em nome do imperador, apresenta a lei do pai, ou simplesmente a lei do império, a lei universal. O mandarim é então, o embaixador do embaixador, já que o pai é o representante da função fálica, representante da lei. Uma metáfora, na sua dimensão simbólica, um nome, como diz Lacan.

O pai aparece na plenitude de sua função, dando provas do poder fálico. Daquele poder que como homem não possui, mas que na função de pai exerce. É justamente o falo, que ele apresenta, que constitui o quarto elemento da triangulação edipiana, ao qual estão referidos pai, mãe e filho.

Apresenta a lei, marcando a proibição do incesto, pois a Princesa deve se casar com alguém de nobre estirpe, que implica não ser da sua linhagem, o que dispensaria a exigência. É a lei do pai determinando a aliança pelo casamento e a sucessão do império, portanto estabelecendo a ordem cultural, marcando a entrada da filha nesta ordem. Um pai precisa, num certo momento, assumir esta posição, que o imperador Altoum aí representa exemplarmente.

Fica claro que Turandot já está a salvo da posição de objeto de desejo da mãe, pois o pai, cuja função é a de quebrar a harmonia da relação dual da mãe com a filha como um terceiro intruso, não faltou. Ela foi submetida à operação simbólica da metáfora do pai, tendo substituído o significante do desejo da mãe pelo significante Nome-do-Pai. Isto já nos indica que o processo de "tornar-se mulher", como denomina Freud o percurso da menina até a vida adulta, está iniciado. Basta que ela possa prosseguir-lo, vencendo as vicissitudes, e evitando os desvios da via principal.

Nas versões de Gozzi, de François P. de la Croix, e nesta de Puccini, a lei do matrimônio é apresentada pelo pai ou por seu representante, por este pai que com Lacan sabe-se que frequenta os planos do simbólico, imaginário e real. O pai da lei é essencialmente o pai do simbólico, mas o nível do imaginário tem também sua participação, já que a figura paterna é sempre revestida de roupagens originadas no imaginário da cultura.

A lei do matrimônio, ou da aliança, determina o estatuto da mulher como objeto de troca original. Lacan diz que "sejam quais forem as autoridades que uma dita ordem matriarcal possa revestir, a ordem simbólica, em seu funcionamento inicial, é androcêntrica, isto é um fato."¹ Um fato que ajuda entender a posição dissimétrica da mulher nas relações amorosas.

Que a mulher seja desta forma introduzida numa ordem de trocas em que ela é objeto, é isto mesmo que confere o caráter fundamentalmente conflitivo, eu diria sem saída, de sua posição - a ordem simbólica, literalmente, a submete, a transcende.²

O que para ela pode significar algo de insuperável, inaceitável: o fato de ser colocada na posição de objeto na ordem simbólica, à qual está submetida assim como o homem. E Turandot, a Princesa "Pura", que propõe enigmas para o auditório específico de homens nobres, candidatos à sua mão, é colocada aí como objeto de troca na aliança conjugal.

A primeira condição do candidato é ter sangue real, ser nobre. *Nobre* pode ser desdobrado como metáfora de homem de algum valor. Aliás, é comum nas escolhas familiares de casamento para as filhas a determinação de critérios de valor, se não explícitos pelo menos determináveis. Aqui o primeiro valor que aparece é o da nobreza, que excluiria aqueles que não o tivessem. O auditório masculino é delimitado já de início por este requisito.

A segunda condição também é dada nas primeiras palavras. Além de nobre deve resolver os enigmas que ela irá propor. Essa segunda condição é

¹ LACAN, J. O Seminário, livro 2. "O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise". Rio, Zahar, 1985.

² Idem

determinada pela Princesa, e não pelo pai, ou pelo povo. Foi Turandot quem decidiu pela prova com os enigmas, e assim acontece nas várias versões pesquisadas. É a condição que a mulher impõe ao homem, denunciando um outro valor como exigência para o auditório masculino, a posse de algum saber sobre enigmas, ou melhor, sobre mulheres. A Princesa sabe bem a quem endereça suas palavras.

Pode-se dizer então que deve ser homem na posição masculina, como explica Lacan em *L'Étourdit*.¹ Foi empregada a expressão "*deve ser*", porque a Princesa dirá mais no decorrer da história, e até aqui só podemos supor, que é de um saber sobre a castração a que essa situação se refere.

Quando Marie Bonaparte disse que "O homem tem medo da mulher", Freud concordou respondendo: "Ele tem razão"². Como sabemos que Freud confessou até o final não ter conseguido um conhecimento sobre as mulheres que o satisfizesse, pode-se levantar a hipótese de que Turandot sabia ser difícil encontrar algum homem que, mesmo temendo as mulheres, pudesse se defrontar com seus enigmas. Um homem que não se deixasse paralisar frente a eles. Turandot se apresenta na posição de uma mulher para um homem, enigmática, como descreve Freud. "Através da história, as pessoas têm quebrado a cabeça com o enigma da natureza da feminilidade"³ afirma Freud em 1932, citando os seguintes versos de Heine:

Cabeças com toucas de hieróglifos,
Cabeças com turbantes e com barretes negros,

¹ - LACAN, J., "L'Étourdit", Scilicet 4, Paris. Seuil, 1973.

² - ASSOUN, P.L., "Freud et La Femme", Paris. Calmann-Lévy, 1983.

³ - FREUD, S., "Feminilidade", in Obras Completas, A.E. Vol. XXII, 1988.

Cabeças com perucas e milhares de outras
Pobres suadas, cabeças humanas. (*Heine, Nordsee*)

Até as cabeças famosas se perdem diante do enigma das mulheres, e Freud cria metáfora semelhante à da história de Turandot, metáfora das cabeças quebradas. Logo na primeira ária, a questão da relação homem e mulher se coloca problemática, como na Psicanálise, com Freud e Lacan.

O perder a cabeça é literalmente interpretado no texto, pois são duas as possibilidades para quem se coloca na posição de candidato: casar-se com a Princesa ou ser decapitado. Não saber "resolver", ou melhor se confrontar com os enigmas de uma mulher significa perder a cabeça.

O mandarim reforça o decreto do imperador com a história do Príncipe da Pérsia, que morrerá ao surgir da lua. É argumento para convencer. O decreto tem sido cumprido, logo o perigo é real.

Nesta primeira cena Turandot já se apresenta então como metáfora do texto freudiano, como verdadeiro enigma.

A multidão canta em coro: "*Morra! Morra!*", promovendo o decreto imperial com tanto entusiasmo, agitando-se de tal forma que é contida pelos guardas.

Esta multidão do imaginário pode ser compreendida ao longo da história, com a ajuda de Baudrillard, na sua resistência ao imperativo da comunidade racional.

Que se lhes dá é sentido, e elas querem espetáculo... O que elas rejeitam é a dialética do sentido. E de nada adianta alegar que elas são mistificadas. Hipótese sempre hipócrita que permite salvaguardar o conteúdo intelectual dos produtores de sentido: as massas aspirariam espontaneamente as luzes naturais da razão. Isso para conjurar o inverso, ou seja, que é em plena "liberdade" que

as massas opõem ao ultimato do sentido, a sua recusa e sua vontade de espetáculo.¹

Assim, pode-se ver a multidão anônima que se reúne na praça do palácio

à espera do espetáculo que aí está sempre como potencialidade. Durante toda a história ela participará pedindo vida ou morte, desde que o espetáculo continue. "Nenhum dos guardiães do sentido pode entender isso: toda a moral do sentido se levanta contra a fascinação."²

Tão logo o mandarim anuncia a lei, a multidão se agita gritando, "morra, morra", para o Príncipe da Pérsia. Os guardas tentam conter a agitação, e na confusão alguns caem, e outros imploram humanidade aos guardas, o que parece paradoxal, já que pediam com vigor a morte dos candidatos.

Elas farejam o erro simplesmente que está atrás da hegemonia ideal do sentido e reagem à sua maneira, reduzindo todos os discursos articulados a uma única dimensão irracional e sem fundamento, onde os signos perdem seu sentido e se consomem na fascinação: o espetacular.³

No meio da multidão aparece o velho Timur, cego, guiado pela escrava Liù, reencontrando aí com o filho, o Príncipe ainda desconhecido para a multidão. Emocionados falam do reino perdido, da perseguição e da bondade de Liù que acompanha e enxuga o pranto de Timur. O Príncipe pergunta quem é Liù ao que ela responde:

¹ - BAUDRILLARD, J. "À Sombra das Maiorias Silenciosas". São Paulo, Brasiliense, 1985.

² - Idem.

³ - Idem.

Não sou ninguém... uma escrava, meu senhor..."

Liù já se posiciona no lugar de escrava, uma das posições possíveis para uma mulher, também evidentemente para um homem. Escrava do desejo do outro, tanto escrava do velho rei destronado a errar pelo mundo, como escrava do sorriso do Príncipe. O desejo é sempre do Outro, mas pode ser significado no outro, no outro da relação especular.

O amor da escrava porém não emociona o Príncipe. Para que o amor de escrava toque o outro, ele deve estar na posição de senhor, se se pode falar de amor entre escrava e senhor. Não é nesta posição que o Príncipe se coloca frente à mulher.

A multidão em coro continua gritando por sangue para os vencidos, enquanto os servos do carrasco cantam:

O trabalho não esmorece
onde reina Turandot!
()
Doces amantes, avante, avante!
Com o anzinho e com as facas,
estamos prontos a bordar
as vossas peles.

A multidão explica:

Aquele que o gongo percutir,
a verá aparecer.
Branca como a geada,
fria como a espada,
é a bela Turandot.

Vão é o amor se não se tem sorte.
Os enigmas são três, a morte é uma."

Esta última frase será repetida algumas vezes, em diferentes momentos. Nestas palavras a procura da mulher está associada à morte, já que os enigmas são de Turandot, ou numa outra linha Eros e Thanatos constituindo o par antitético, se se coloca a procura da mulher como a busca do amor. Ou decifra os enigmas da mulher ou morre, que é também o sentido do mito da esfinge: “decifra-me ou te devoro” ela diz para Édipo. E Édipo decifrou o enigma.

Vão é mesmo o amor, se não se tem sorte de não se deixar levar pelo engano sobre a vida e a morte, com que o amor seduz os incautos. O amor nessa vertente traria o objeto que completa, escondendo assim o vazio estrutural. “Os amantes se encontram no paraíso”, afirma o mito popular da eternidade do amor.

À imagem de Turandot, da mulher que fascina, são acrescentados adjetivos, “além de pura é branca e fria” e, na seqüência da ópera, aparece o candidato perdedor, acompanhando um cortejo de rapazes que cantam o seu infortúnio:

(...) a cegonha cantou.
Mas abril não refloriu,
e a neve não degelou.

Nada mesmo aconteceu entre o nascimento e morte do jovem Príncipe da Pérsia, como dos outros inúmeros candidatos, cujas cabeças enfeitam a fortaleza do castelo da Princesa, numa das versões das *Mil e Uma Noites*, acreditando no poder fálico tiveram que sofrer a castração promovida pela Princesa.

A multidão que gritava por morte transforma seu apelo em piedoso pedido de clemência à Princesa, diante da vítima jovem, “quase infantil”. A este pedido do povo se junta a voz do Príncipe ainda desconhecido, que clama também pela sua aparição.

Que eu te veja! Que eu te amaldiçoe!
Cruel, que eu te amaldiçoe!

Pura, que no libreto aparece com maiúscula, é o primeiro significante na direção da construção de sua imagem, que se adianta na palavra cruel, e será completada quando nesse momento, do alto de seu trono, se mostra Turandot, e a multidão se cala, prostrando-se em terra, como descrevem os libretistas. Descrição que não é cantada, mas é texto explicativo, entusiasmado e eloquente, entre falas ou árias.

A mulher que encanta é a mesma que mata, que mata o desejo, na ausência da falta que o encantamento promove.

Mas o grito se quebra nos lábios,
porque do alto da varanda imperial se
mostra Turandot. Um raio de lua a ilumina.
A Princesa aparece quase incorpórea,
como uma visão.
A sua atitude dominadora e o seu olhar
altivo faz cessar por encanto o tumulto.
A multidão se prostra, de face no chão.

É a fascinação com a imagem da Princesa, que aparece coberta por véus transparentes que não a ocultam totalmente, mas não a desvelam para os olhos dos candidatos e do povo. Turandot aparece como a imagem da sexualidade feminina da teoria freudiana, com o véu que encobre a falta, ao mesmo tempo que a evidencia pelo esconder, tornando-se assim mais atraente, e, pelo medo do enfrentamento do que existe por trás do véu, encanta e afasta.

O encantamento com a imagem da Princesa bela e cruel lembra a Medusa que, Freud, no texto de 1922¹, interpreta como aquela que tem poder apotropaico, isto é, de afastar pelo horror. Horror da castração, horror que petrifica, provoca ereção, pois em vista da castração a presença do pênis é evidenciada como consolo. Os candidatos que se apresentam apontam para sua potência fálica, na qual acreditam: "posso solucionar os enigmas, pois tenho o falo", dizem na posição destemida frente a morte. O pênis também tem efeito apotropaico, por razão diferente. Assim quer dizer: "Não tenho medo de ti, eu te desafio, tenho um pênis."² Pênis com valor de falo, e não como esse órgãozinho, como diz Lacan.

A deusa Atenea tem no seu vestido a cabeça de Medusa, afastando a concupiscência sexual, e para os gregos era a mulher que horrorizava pela castração. Para Freud a cabeça da Medusa é o substituto do genital feminino, excitante de horror, como acontece com o diabo, que em Rabelais foge depois que a mulher lhe mostra a vulva.

Mas deve-se refletir, não somente sobre o apavorante da castração assim exibida, mas sobre a possibilidade da mulher se fazer Medusa, ela mesma assumir este papel. Ora isto não acontece sem que ela se "meduse" ela mesma. Homem e mulher seriam assim como dois polos do "medusamento".³

Esta interpretação de Assoun é pertinente para Turandot, que se faz Medusa para os candidatos, como narra a história.

Também no fetichismo é a falta do pênis na mulher que provoca a criação de mecanismos e imagens encobridoras da castração feminina. E a mulher como

¹ - FREUD, S. "La cabeza de Medusa". (1922), in Obras Completas, A.E.vol XVIII, 1988.

² - Idem

³ - ASSOUN, P. L. "Freud et La Femme". France, Calmann-Lévy, 1983.

castração ou morte, sendo sempre um enigma para o homem, é interpretação freqüente da Psicanálise desde o próprio Freud.

Oh divina beleza! Oh maravilha!
Oh sonho!

São as exclamações do Príncipe quando a vê pela primeira vez. Exclamações de encantamento imaginário. Do encantamento de que falam todas as versões, inclusive às vezes de forma mais intensa. E é desse encantamento que o velho pai, Timur, que acaba de reencontrá-lo, tenta demovê-lo, pedindo para isso a ajuda da escrava Liù. Mas escravas não têm poder para isto.

"Em Sócrates a referência à beleza do corpo é permanente."¹ E no que a paixão toca inicialmente senão no imaginário? Não é somente a partir da captura pela imagem no espelho, que o eu pode ser construído, para se completar nos níveis do simbólico e do real? Trata-se, sem dúvidas, do momento de predominância do imaginário, o que nas versões das *Mil e Uma Noites* aparece com maior evidência, pois a figura de Turandot é pintada e mostrada aos candidatos que, mesmo sabendo de sua crueldade, não escapam à atração pela beleza. Na ópera de Puccini esta etapa da apresentação da imagem é substituída pelas falas e pela aparição da própria Princesa no momento descrito acima.

Turandot aparece como aquela que tem o "agalma", aquilo que atrai. "O que é importante, é isto que está no interior. Agalma pode bem querer dizer ornamento ou enfeite, mas aqui é antes de tudo objeto precioso - alguma coisa que está no interior."² E na Princesa aparecem os dois aspectos, o do ornamento

¹ - LACAN, J. Le Séminaire, livre VIII. "Le transfert". Paris, Seuil, 1991.

² - Idem.

que esconde o horror da castração, e do objeto precioso, escondido, indicando a presença de um tesouro, o que nas falas dos ministros Ping, Pang e Pong será evidenciado.

O pai, que percebe o encantamento do filho pela mulher, tenta desviá-lo da prova mortal. A vida só é possível longe das mulheres que seduzem.

Timur:
A vida é lá longe!
Príncipe:
Esta é a vida, pai! Turandot!

Quando acaba de pronunciar o nome da Princesa, o Príncipe da Pérsia o grita antes de morrer, produzindo um momento de hesitação no próximo candidato que, rapidamente, se recobra e continua defendendo sua posição.

Timur:
Queres morrer assim?
Príncipe:
Vencer, pai, gloriosamente, na sua beleza!

E se "lança em direção ao gongo (o candidato, ao se apresentar para as provas, deve tocar o gongo) e entre ele e o disco luminoso três misteriosas figuras" aparecem: os três ministros Ping, Pang e Pong, grão-chanceler, grão-provedor, e grão-cozinheiro que, durante toda a história, exercerão papel importante, como de consciência reflexiva, quase comentadores, os correspondentes às quatro máscaras de Gozzi.

Os três ministros:
Parado! Que fazes! Para-te!
Quem és? Que fazes? Que queres? Vá embora!
Vá, a porta é esta

do grande matadouro.
Aqui se estrangula! Se degola!
Se perfura! Se esfola!
Se fura e decapita
Se serra e se estripa!
Rápido, precipita
Volta a teu país!
Em busca de um poste
para romper-te os chifres!
Mas aqui, não!

Não querendo ouvir, o Príncipe pede passagem entre a multidão,
para se apresentar.

Estes são os personagens, dos quais Puccini cuidou para que não fossem "importunas ou petulantes". Puccini e os libretistas conseguem inseri-las nas cenas, sem excessos, resumindo nas suas reflexões o pensamento que a história continha sobre as mulheres, mas sem contextualizar no presente da Itália, como fez Gozzi, intencionalmente, no de Veneza de 1700.

Nas versões das Mil e Uma Noites, e na dos Mil e Um Dias, estas figuras não existem, mas suas idéias são reveladas e desenvolvidas ao longo das situações, e das advertências de outros personagens. Scherazade, por exemplo, narra suas histórias porque o rei concebia as mulheres como os ministros as apresentam nas suas falas. Daí, ele busca uma a cada noite, já que são todas iguais e traidoras.

Nas histórias anteriores a Lesage (1729), o primeiro a introduzir as figuras da "commedia", a narrativa não era interrompida pelos comentários psicologizantes. O que permite fixar no texto de Lesage, a diferença da qual fala Benjamin, isto é a narrativa não comporta tais comentários. A narrativa sofre esta transformação, porém a Turandot de Puccini conserva ainda traços de sua origem na tradição oral ou, como comenta Umberto Eco, a propósito do filme Casablanca: "Porque nele(a) se desdobram, em força quase telúrica, as Potências

da Narratividade em estado selvagem, sem que a Arte intervenha para disciplinar."

Os ministros continuam suas advertências sobre os perigos de se desejar uma mulher. Com Freud pode-se dizer: pode dar sífilis, pode dar duelo, sinônimos de morte, como nas associações de seu sonho de *Autodidasker*.

A preocupação que eu sentia com o perigo de me arruinar por causa de uma mulher - pois esse era o cerne de meus pensamentos oníricos - encontrou um exemplo em Breslau nos casos de Lasker e Lassale, o qual possibilitou dar uma imagem simultânea das duas maneiras porque essa influência fatal pode ser exercida. "Cherchez la femme," a frase em que esses pensamentos podiam ser resumidos, levou-me, tomada em outro sentido, a meu irmão ainda solteiro, cujo nome é Alexandre ¹.

Os ministros:

Aquí todos os cemitérios estão ocupados!
Aquí bastam os loucos indígenas.
Não queremos mais loucos forasteiros!
Ou foges, ou para ti o funeral se apronta!

Mas o Príncipe insiste:

Deixem-me passar!

Os ministros, cantando cada um uma frase:

Por uma Princesa!
O que é?
Uma mulher
com a coroa na cabeça
e o manto com a franja!
Mas se a desnudas
é carne, carne crua!
É coisa que não se come.

Ping:

Deixa as mulheres! Ou toma cem esposas,
cem esposas, que no fundo,
a mais sublime Turandot do mundo

¹ FREUD, S. "La interpretación de los sueños", A.E. vol. VI.

tem um rosto, dois braços
e duas pernas, sim belas.
Deixa as mulheres! Ou toma cem esposas,
imperiais sim, mas sempre aquelas!
Com cem mulheres, oh bobo,
terás pernas aos montes!
Duzentos braços!
E cem doces peitos
espalhados por cem leitos!

Os ministros tentam interferir nos fatos, criticam e comentam a cena, questionando a mulher, como Freud, Lacan e todas as cabeças masculinas, quando perguntam sobre o desejo do Príncipe. Quem és, que fazes, que queres? Na tentativa de fazê-lo desistir argumentam sobre a morte, e sobre o que é enfim uma Princesa. São iguais todas as mulheres, a todas falta o pênis, todas apresentam no corpo a metáfora da castração. Somente os adereços imaginários e a inscrição no simbólico, como a coroa e o manto, fazem a diferença. Mas não é no nível do imaginário e do simbólico que se dá a diferença entre as mulheres?

E o Príncipe sabe que as mulheres não são iguais. Ele sabe, como Lacan, que elas só podem ser contadas uma a uma. Não há, no inconsciente, um significante da feminilidade que as represente. Ele busca uma mulher e não qualquer, por isto não fica atraído pela proposta dos ministros de cem leitos com cem mulheres.

O valor do único pode se exprimir por sua oposição ao comum, ao banal, ao vulgar. Esta seria a forma depreciativa do múltiplo oposta ao único. O único é original, ele se distingue, e por isto marca, e agrada até a multidão.¹

Enquanto o Príncipe defende o valor do único, que é um dos itens da qualidade, os ministros argumentam a favor do lugar da quantidade. Muitas

mulheres valem mais que uma. Argumentam na tentativa de provocar a adesão do auditório, que é neste momento formado de uma única pessoa, o Príncipe. Porém, não o convencem, e ele insiste em seguir em frente.

As servas de Turandot pedem silêncio porque ela dorme.
Servas:

Silêncio, olá!
Lá em baixo quem fala? É a hora
dulceíssima do sono.
O sono pouca nos olhos de Turandot!
Perfuma-se dela a escuridão!

Esta última frase o Príncipe repete, enquanto os três ministros se preocupam que ele não toque o gongo.

Os ministros:

Olha-o Pong! Ping! Pong!
Está ensurdecido! Estonteado! Alucinado!

Aproximando-se do Príncipe, em voz baixa, quase como em ritmo de história para crianças, os ministros tentam convencê-lo de que os enigmas são impossíveis de serem solucionados.

Os ministros:

Falemos os três!
Noite sem lamparina,
garganta negra duma chaminé,
são mais claras que os enigmas de Turandot!
Ferro, bronze, muro, rocha,
e sua cabeça obstinada,
são menos duros que os enigmas de Turandot!
Então vá! Saúda a todos!
Ultrapassa os montes, corta as ondas,
fica ao largo dos enigmas de Turandot!

¹ - PERELMAN. C. "Traité de l'argumentation". Bruxelles. Université Libre de Bruxelles. 1988

Os enigmas aparecem como o rochedo da castração. Enigmas de uma mulher, o ponto, além do qual nada existe senão o vazio do qual se origina o desejo.

Nesse momento, ouvindo as vozes dos fantasmas dos candidatos que perderam a prova, ele se sente quase sem forças para persistir no propósito de enfrentar os enigmas. As vozes incitam o Príncipe a continuar, a não desistir, pois ela ainda os faz sonhar, eles ainda a amam, ao que o príncipe replica que ele sim, a ama. O mito do "amor vence até a morte", sugerido pelos fantasmas ao próximo candidato.

Ministros:	A amas? O que? Quem? Turandot? Ah! Ah! Ah!
Pong;	Oh rapaz demente,
Pang:	Turandot não existe!
Ping:	Não existe senão o Nada, no qual te anulas...
Ping:	Turandot! como todos aqueles bobocas seus pares! O homem! O Deus! Eu! Os povos! Os soberanos (...) Pun-Tin-Paot!
Juntos:	Não existe senão o Tao!

"Amas? Quem? Turandot não existe?" Lacan também afirmou que a mulher não existe, e se tomam Turandot como sinônimo de A mulher, encontram-se com Lacan, "só existe o nada no qual te anulas".

Isto quer dizer que quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-toda a se situar na função fálica. É isto que define a... a o que? - a mulher justamente, só que A

mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois - já arrisquei o termo e por que olharia eu para isso duas vezes? Por sua essência ela não é toda.¹

A mulher não existe. Existe apenas o Tao, caminho ditado pelo princípio de ordem universal, que rege a atividade mental e o cosmos. Só existe o caminho, já que isto é Tao, palavra chinesa que significa caminho (chemin-voie).²

À afirmação de que só existe o Tao, o Príncipe responde;

Príncipe:

A mim, o triunfo! A mim, o amor!

Insinua que sabe lidar com a castração, com a existência apenas do nada da morte. No amor pode-se buscar uma forma de se enfrentar o real da castração, no amor como paixão narcísica ao nível do imaginário, como a paixão dos candidatos à mão de Turandot, ou no amor como o que propicia o Um de cada um. Em não se encontrando A Mulher, no sentido do que se procura numa análise, pode se encontrar antes do real da morte - uma mulher - e o amor. Amor como possibilidade de desejo.³

Os ministros:

Louco! O amor!

¹ - LACAN, J., O Seminário, livro 20. "Mais Ainda". Rio. Zahar. 1982.

² CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. "Dictionnaire des Symboles". "Poder-se-ia considerar o Tao, mas um resumo é sempre muito simples, como o regulador de sua alternância. Assim ele explicaria a regra essencial que se encontra no fundo de todas as mutações, reais ou simbólicas; o que permitiria olhá-lo como um princípio de ordem, regendo indistintamente a atividade mental e o cosmos. Com reservas poder-se-ia compará-lo à noção estóica do Logos, esta razão imanente no universo, no seu destino particular."

³ LACAN, J. Le Séminaire, livre VIII. "Le transfert". Paris. Paris 1991.

E apontando para o alto, onde aparece o gigantesco carrasco que mostra a cabeça decepada do Príncipe da Pérsia.

A três:

Mesmo assim a lua beijará o teu rosto!

Timur, o pai desesperado, lhe fala, pedindo ajuda:

Oh filho! Queres então
que eu sozinho arraste pelo mundo
a minha torturada velhice?
Socorro! Não há voz humana
que mova teu coração feroz?

O amor pode ser a ilusão que obtura o desejo, logo é quase como a morte do sujeito. Disso sabem os ministros.

Liù, a escrava, chega suplicante ao Príncipe e reforça o pedido do pai, numa ária pungente, e cai por terra soluçando. O Príncipe aproxima-se emocionado, e lhe pede que acompanhe Timur. Às escravas estão reservados os senhores.

Príncipe:

(...) o teu senhor
talvez esteja só amanhã.
Não o deixe, leva-o contigo!
Adoça-lhe a estrada do exílio!

É preciso abandonar o pai e a mãe para seguir o destino do sujeito. Assim faz o Príncipe, busca seu próprio caminho e não se deixa ficar no lugar de objeto do desejo do Outro. Nas histórias das *Mil e Uma Noites* e dos *Mil e Um Dias*, são descritas em detalhes as vicissitudes por que passa o filho de Timur, para deixar a casa paterna. Mas Puccini fez a ópera de Turandot e o caminho do Príncipe só o interessou enquanto ligado à sua última heroína. Assim, ele aparece apenas no final de seu percurso, quando passa do amor como fascinação para o amor do simbólico, como amante e desejante.

Os ministros que tinham se afastado aproximam-se juntando insistentes pedidos aos de Liù e Timur.

Timur: Ah! pela última vez!
Liù: Vence o terrível fascínio!
Os ministros: A vida é tão bela!
()
Não te percas assim!
Príncipe: Sou eu que peço piedade!
Ninguém, ninguém mais escute!
Eu vejo sua face fúlgida!
A vejo! Me chama! Ela está lá!

Novamente o Príncipe, clamando piedade, reconhece que está dominado pela fascinação imaginária que exerce sobre ele a face reluzente de Turandot. Imagem que o chama, e atração sobre a qual não tem domínio. O Príncipe está tomado pelo amor narcísico. Ele se ama na imagem da Princesa. E mais adiante afirmará que este é o seu destino.

Aqui o Príncipe pode ser comparado à Antígona, que também segue o seu destino de desejante. A diferença está no motivo da determinação. Enquanto em Antígona é o desejo de fazer valer a lei, para o Príncipe Calaf a questão ainda é o amor, que tem o seu despertar no encantamento imaginário.

Os ministros insistem pedindo que o tirem dali, Timur se agarra ao Príncipe, e Liù repete o pedido de que fujam os três, mas ele diz, desembaraçando-se com violência:

Príncipe: Não há força humana
que me detenha! Eu sigo a minha sorte!
Timur:

Ninguém jamais venceu, ninguém.
Sobre todos a espada caiu!

Os ministros:

O vulto que vedes é ilusão,
a luz que brilha é funesta.
Jogas com a tua perdição,
apostas a cabeça.
A sombra do carrasco no alto é a morte.

Vozes distantes e misteriosas cantam:

Já cavam a fossa para ti
que queres confiar no amor!
No escuro, contudo é escrito
o teu cruel destino!

Freud escreve em 1925 que em sua opinião é a ameaça da castração que ocasiona a destruição da organização genital fállica da criança, isto se dando efetivamente pela visão dos órgãos femininos.¹ Daí pode-se falar das consequências clínicas da sexualidade feminina para todo sujeito, lembrando como Freud reclamava que os relatos dos pacientes eram pobres em relação à mãe, o que o dificultava na pesquisa desta relação tão fundamental para o sujeito.

E aqui temos o Príncipe às voltas com o sexo feminino, ele que já havia deixado a casa paterna, já pertencia ao mundo dos que saíram da relação edipiana, como as versões que se dedicam à sua história nos contam. Era então uma outra mulher, não a mãe, que o perturbava. Mas uma outra mulher que ele queria que o amasse como a mãe o amou.

O Príncipe persiste e antes de tocar o gongo, fixando o olhar no aposento de Turandot, canta:

Sou todo febril!
Sou todo um delírio!

¹ FREUD, S. "El sepultamiento del complejo de Édipo", (1924), A.E. vol.XIX. 1988.

Todo os sentidos são martírio feroz!
Em todas as fibras da alma há uma voz
que grita: Turandot!

O Príncipe está tomado por uma força estranha, talvez o anseio da busca do amor como o "tapa buraco", na ilusão do reencontro do objeto perdido desde sempre. Parece viver aí o delírio da possibilidade da relação sexual, do encontro entre os sexos. O caminho do desejante não é unívoco, e pode ser marcado ou desviado pela atração da completude do objeto. Se este desvio se torna a estrada principal, o desejo sucumbe.

Finalizando o primeiro ato, e também os argumentos que tentam fazê-lo desistir da prova, os ministros cantam:

Deixemo-lo prosseguir!
É inútil gritar
em sânscrito, em chinês, em língua mongol!
Quando bate o gongo, a morte ressoa!

Na ópera muda-se de ato. O destino do Príncipe é inexorável. Uma força maior que a da razão o faz prosseguir, e chega o momento da prova. Os ministros saem da posição de tentar dissuadi-lo e passam à preparação do que pode vir em seguida. Morte ou bodas, numa analogia marcante, terão sua cerimônia de acordo com os rituais.

Freud já havia falado da associação de mulher com perdição ou morte, no sonho de "*Autodidasker*".

E para a apreensão de perder-se por culpa de uma mulher, que constituía o núcleo de meus pensamentos oníricos, encontrei em Breslau os exemplos de Lasker e de Lassalle, que me permitiram figurar ao mesmo tempo os dois

modos em que esta influência fatal pode exercer-se. O "Cherchez la femme!" em que estes pensamentos podem ser resumidos.¹

Lasker havia morrido de sífilis, contraído de uma mulher, e Lassalle num duelo, também por causa de uma mulher. Prosseguindo sobre os sonhos e

condensações verbais, conta que havia dado à sua governanta um livro sobre prostituição, para instruí-la sobre o assunto, mas que ao mesmo tempo poderia influir nela como veneno, depois de ter associado a palavra sífilis a veneno. Então o contato com as mulheres, bem como a sexualidade podem ter tais efeitos. Como se elas tivessem um poder mortal, junto com um poder de atração, que o verbo *chercher*, usado em francês, nos permite deduzir.

Com o Príncipe ainda desconhecido, ou melhor com os candidatos de Turandot, o "cherchez la femme" de Freud é todo o tempo o "núcleo central" das questões. É a busca da mulher que atrai e tem poderes mortais.

Ping está no centro da cena, e chama os companheiros, que chegam acompanhados de escravos com lanternas, as colocam sobre uma mesa baixa saindo em seguida. Os três ministros conversam entre si.

Ping:

Que o funesto gongo deste império
esteja pronto para qualquer evento:
se o estrangeiro vence, para as bodas,
e, se perde, para o sepultamento.

Pong:

Eu preparo as bodas.

Fang:

E eu o funeral!

E cantam alternadamente:

As lanternas vermelhas de festa!
As lanternas brancas de luto!
O incenso e as oferendas
moedas de papel dourado.
A bela liteira escarlata!

¹ FREUD, S.. "La interpretación de los sueños". (1900). cap.VI. A.E. vol IV. A. E., 1988

O féretro, grande, bem feito!
Os bonzos que cantam.
Os bonzos que gemem.
E todo o restante,
segundo manda o rito.
minucioso, infinito!
(...)

Os três:
Tudo andava segundo
a antiquíssima regra do mundo...
Depois nasce Turandot...

Ping:
E há anos que nossas festas
são reduzidas a alegrias como esta:
três batidas do gongo, três charadas
e abaixo a cabeça!...

Ping:
Tenho uma casa em Honan
com seu lagozinho azul
rodeado de bambu...
E estou aqui a dissipar a minha vida
a desgastar o cérebro sobre os livros sagrados
E poderei retornar lá
perto de meu lagozinho azul
rodeado de bambu

Pong:
Tenho um jardim perto de Kiù
que não existe mais belo,
que não tem sombra para mim!

Pang:
Tenho um jardim perto de Kiù
que deixei para vir aqui
e que não verei mais!

Ping:
E aqui estamos a desperdiçar nossa vida
a desgastar nosso cérebro sobre livros sacros
(...)

Pong:
Oh mundo, oh mundo cheio
de loucos enamorados.

Os ministros sonham com o paraíso perdido pela castração, que a mulher representa. Tudo andava segundo a antiquíssima regra do mundo, e podemos dizer, a regra da dominação fállica, sem questões, rememorando o mito de Adão. E "Deus criou a mulher", e nasce Turandot, que vem apresentar a falta no

homem. Os enamorados, aqueles que atestam a existência das mulheres, do seu fascínio, a existência do amor, não os deixam viver em paz. E depois da divisão do sujeito pelo simbólico, depois da intermediação da linguagem, não há mais paraíso, não há mais paz. O tempo é sempre "perdido" nos rituais de amor e morte. Perdido porque os rituais do amor apenas trazem a ilusão do reencontro com o objeto que nunca existiu. O "trabalho não mais cessa" depois do conhecimento das mulheres.

Vozes:
O trabalho nunca esmorece
onde reina Turandot.
(...)
Os três
E decapita.
E mata.
Extingue.
Mata.
Adeus, amor! Adeus raça...
Adeus, estirpe divina!
E acaba a China!

Às vezes, retomam as esperanças da salvação pelo amor, e cantam a entrega de Turandot ao esposo que a espera.

Pang:
Eu quero lhes perfumar a alcova!
Ping:
Guiarei os esposos com as luzes!
Os três:
Depois, todos três no jardim
cantaremos amor até a manhã, assim:
Não há na China, por sorte nossa,
mulher que renegue mais o amor!
Uma só havia, e esta
que foi gelo, hoje é chama e ardor!
Princesa, teu império se estende
do Tse-Kiang ao imenso Yang-Tsé!
Mas lá, dentro das macias tendas,

há um esposo que impera sobre ti!
Tu, dos beijos já sentes o aroma,
já estás domada, és toda langor!
Glória, glória à noite secreta
que o prodígio agora ve realizar!
A coberta amarela de seda
é testemunha dos doces suspiros!
Nos jardins as rosas sussuram
e tilintam campânulas de ouro...
Suspiram palavras amorosas
de pérolas de orvalho se cobrem as flores!
Glória, glória ao belo corpo desatado
que o mistério ignorado agora conhece!
À embriaguez, ao amor que venceu,
e à China a paz restitui!

Os ministros sabem que a mulher é também submetida, apesar de não-toda, à dimensão fálica. Apesar do poder de Turandot, lembrado pela extensão de seu império, há algum poder maior que o dela, uma lei que a transcende. É esta lei à qual todos, homens e mulheres, estão submetidos, a fará buscar o amor no leito que a espera. Que outra lei, senão a fálica, faz os pares buscarem o amor? É a procura daquilo que um não tem, em troca do dom do que o outro, supostamente, pode dar, mas que também não possui.

Fong:

Ouves as trombetas!
Nada de paz!

Os três:

Vamos gozar o enésimo suplício.

A grandiosa praça do império tem ao centro enorme escada de mármore, que se perde nas alturas. Servos a ornamentam com lanternas coloridas. A multidão se aproxima, chega o Mandarim e, no alto aparecem oito velhos sábios, cada um com um rolo de seda contendo soluções dos enigmas de Turandot.

A multidão:

Graves, enormes e imponentes,
com o mistério dos enigmas
já se aproximam os Sábios.

Envoltos pelo incenso, aparecem os três ministros com a indumentária amarela de cerimônia.

Também envolto em fumaças aromáticas aparece no alto da escadaria o Imperador, velhíssimo, todo de branco e venerável como um deus. O Príncipe, ainda desconhecido, está ao pé da escada, e Timur e Liú à esquerda.

O Imperador, com voz lenta e distante:

Um juramento atroz me constrange
a ser fiel ao foscó pacto. E do santo
cetro, que eu seguro, escorre
o sangue! Basta de sangue!
Vá embora, jovem!

O Príncipe, com firmeza:

Filho do céu, eu peço
para enfrentar a prova!

Imperador:

faça com que eu possa morrer sem levar
o peso da tua vida jovem!
O Príncipe repete tres vezes o pedido.

Imperador:

Estrangeiro ébrio de morte! Assim seja!
Cumpra-se o teu destino!

Um cortejo de mulheres, servas de Turandot, aparece enquanto a multidão cumprimenta o Imperador, e o Mandarim se coloca em posição de destaque para anunciar a lei, como já o fez na abertura da ópera.

Nesse momento Turandot aparece e se coloca diante do trono, "belíssima, impassível, com olhos frios para o Príncipe que, de início ofuscado, retoma o domínio de si e a fixa com ardente voluptuosidade". Depois de breve silêncio ela canta a sua primeira ária.

Turandot:

Neste Palácio, há mil anos,
um grito desesperado ressoou.
E aquele grito, através de estirpe e estirpe,
se refugiou em minha alma!
Princesa Lo-u-ling,
Avó doce e serena, que reinava
no seu escuro silêncio, em alegria pura,
e desafiou inflexível e segura
o áspero domínio, hoje revive em mim!

A multidão submissa:

Foi quando o Rei dos Tártaros
as sete bandeiras desfraldou!

Turandot:

Também, no tempo que cada um recorda,
houve desespero e terror e trovejar de armas!

O Reino vencido! O Reino vencido!
E Lo-u-ling, a minha avó, arrastada
por um homem como você, estrangeiro,
na noite atroz,
onde se apagou sua fresca voz!

A multidão:

Há séculos ela dorme
na sua enorme tumba!

Turandot se remete ao passado para justificar a sua posição frente aos homens. Um passado longínquo, passado mítico.

Nesse passado mítico, Turandot fala da relação pré-edípiana com a mãe, aquela que a fez já com a marca da castração no próprio corpo, ela que por sua vez também a possuía. Remete ao passado da inveja e das dificuldades da identificação com a mãe, primeiro objeto de amor, e também de raiva e hostilidade pela descoberta da sua castração.

Nos problemas que encontrou para construir a entrada e saída do Édipo para as mulheres, quando descobriu a dissimetria entre o desenvolvimento das identificações e mudanças de objeto dos dois sexos, Freud concebeu a importância da relação pré-edípiana da menina com a mãe.¹ E é essa etapa que vemos Turandot rememorar, com indícios das ambiguidades de que nos fala Freud.

As meninas não teriam então razões para deixar completamente a situação edípiana, já que nela entraram pela descoberta da castração, e nenhum outro acontecimento tão marcante determinaria sua saída dessa triangulação. Também pelo fato de não terem de abandonar a mãe como objeto de amor, já que a ameaça de castração não as atinge, podem persistir nessa relação mais

¹ - FREUD, S.. "Sobre la sexualidad feminina". (1931) . A.E. vol.XXI. 1988.

prolongadamente, realizando também metonímia do amor da mãe, para o pai. Por isso, pode-se dizer que realizam metáfora incompleta do nome do pai. Metáfora incompleta, mas metáfora, pois senão seriam todas psicóticas, e não é isto que a clínica confirma. Serge André diz que o destino da mulher seria uma eterna luta para a completude dessa metáfora paterna.

Turandot, de início, nos mostra que está submetida à lei do pai, mas ainda canta os infortúnios da antepassada com quem se identifica, apesar de parcialmente, por não querer ter o destino de submissão ao homem, a dessubjetivação. Fala desta ligação pré-edipiana que, por não ser totalmente abandonada, pode então retornar sempre.

Turandot chora o destino da antepassada que se deixou dominar pelos homens, por isto morreu, deixou apagar sua "fresca voz". No medo de seguir o mesmo destino, abandonando sua identificação com o pai do poder fálico, não quer se identificar com a mãe, ao mesmo tempo que reconhece o primeiro modelo de feminilidade, quando diz sobre a avó: "revive em mim".

Mas, ao último passo que lhe falta, o assumir a via da feminilidade, ela resiste, pois ainda a concebe através do complexo de inferioridade, que traz da fase pré-edipiana. O que a faz resistir é o medo da dessubjetivação, medo de calar sua fresca voz na relação com o homem, perigo que ameaça as mulheres, se não descobrem também a castração dele.

A partir da descoberta da castração Freud indicou três caminhos para a mulher: o da neurose, o da masculinidade e o da feminilidade. Na via da neurose a descoberta da castração da mãe levaria a um certo abandono da sexualidade, que era essencialmente fálica. No complexo de masculinidade a menina recusa a reconhecer a castração da mãe, e revoltada se entrega à identificação com o pai,

ou com a mãe fálica. No caminho da feminilidade "normal", ela troca o objeto de amor mãe, e se volta para o pai, na busca de uma identidade propriamente feminina. Para isto tem que também resolver a questão da identificação feminina na passividade que viveu na primeira relação com a mãe.

Turandot parece estar envolta na problemática das três possibilidades. Não abandonou totalmente nem a relação pré-edipiana com a mãe, nem a edipiana com o pai, e aí resiste, pois sem o casamento estaria reservada para esse pai que a acompanha, mantendo a imagem da mãe no ressentimento de seu destino.

"Qualquer que seja o ângulo sob o qual se aborde o trajeto que a menina deve percorrer, da relação pré-edipiana à relação edipiana, vamos sempre esbarrar com a mesma objeção. Quer se considere esta passagem do ponto de vista da troca de objeto, ou da mudança de identificação, de zona genital ou de modo de gozo, chega-se sempre à conclusão de que essas mudanças atuam menos como substituições do que como desdobramentos. Por conseguinte, os caracteres da relação pré-edipiana jamais são verdadeiramente eliminados, e estão sempre prontos a voltar à tona. O destino da menina aparece, assim, como o de uma metáfora impossível ou de uma luta permanente para se elevar do registro da metonímia para o da metáfora.¹

E Turandot luta para não se deixar calar, vacilando na aproximação e afastamento do homem, de um novo homem diferente do pai. Ser possuída, ser objeto do desejo do Outro, encarnado por esses candidatos, e na passividade que isto implica, é o que ela teme. Mas, ao mesmo tempo, rememora esse pai que gozava com todas as mulheres e que pode reencontrar num candidato. Se ele existe, ela pode se manter distante, mas terá a ilusão de um coletivo de mulher,

¹ ANDRÉ. S. "O que quer uma mulher?". Rio. Zahar. 1987.

num todo da Mulher, um universal que suporia o traço simbólico que suportaria sua própria posição feminina.¹

Turandot, ameaçadora ao Príncipe
Oh Príncipes, que em longas caravanas
de todas as partes do mundo
viestes arriscar a vossa sorte,
eu vingó em vós aquela pureza,
eu vingó aquele grito e aquela morte!
Jamais alguém me terá!
O horror daquele que a matou
está vivo no meu coração.
Renasce em mim o orgulho
de tanta pureza!

(E ameaçadora para o Príncipe)
Estrangeiro! Não tentes a fortuna!
Os enigmas são três, a morte é uma!

Príncipe:
Não, não!
Os enigmas são três, uma é a vida!

A multidão:
Ao Príncipe estrangeiro
ofereça a arguta prova,
oh Turandot!

O auditório está determinado. É o próximo candidato. Para ele são dirigidas suas palavras, os enigmas que proporá. Turandot se dirige a este auditório.

O auditório é sempre para o orador uma construção mais ou menos sistematizada, correspondendo ou não à realidade. O bom orador, ou locutor em Bakhtin¹, aquele que é ouvido no sentido mais amplo, tem como construção hipotética de seu auditório uma idéia que se aproxima bem da realidade do suposto auditório. Assim, a cultura, ou características próprias de cada auditório, transparecem, ou podem ser deduzidas dos discursos que lhe são destinados.

¹ MILLOT. C.Rio. Zahar. Rio,1989.

Portanto, o auditório tem o papel principal na determinação da qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores.²

Quando fala sobre o contato dos espíritos, Perelman desenvolve a idéia de que, para que haja comunicação, não é suficiente haver linguagem comum, e lembra Alice no País das Maravilhas, onde apesar dos estranhos seres daquele país compreenderem suas idéias, ela tinha dificuldades de estabelecer relações, porque no mundo das "Maravilhas" não havia nenhuma razão para que as discussões começassem.

Supõe-se então que Turandot tinha alguma razão, algum motivo, ou melhor, um desejo, que a fizesse colocar seus enigmas, entrar em contato com esse auditório masculino dos candidatos, presos de fascinação imaginária ou desejantes. Outra razão que não a do império que almeja o casamento de suas Princesas, para a continuidade do poder. Ela buscava na relação com um homem poder encontrar, o que anteciparemos em referência à ópera, o amor.

Qualificando-se o auditório de desejante, remete-se logo à posição de Turandot objeto causa de desejo. A mulher como responsável pelo despertar do desejo dos homens é tema recorrente nos textos, presente até na Bíblia como lembra Paul-Laurent Assoun³, quando reaviva a memória do leitor sobre a história de Adão e Eva. É a mulher na posição de objeto "a", causa de desejo, posição que também ocupa o psicanalista na clínica. Esta posição refere-se principalmente ao lugar que ocupa na fantasia dos pretendentes, mas não todas as mulheres aí se deixam ficar, como também quantos analistas impedem que os

¹ BAKHTIN, M., "Marxismo e Filosofia da Linguagem", São Paulo. Hucitec, 1988.

² PERELMAN, C. "Traité de l'argumentation". Editions de L'Université de Bruxelles. 1989. Pag. 27 e 32.

³ - ASSOUN, PAUL-Laurent. Freud et la femme. Paris, Calman-Lévy, 1983.

analisando-os coloquem como causa. É então uma posição construída na dialética das relações, amorosas, analíticas ou não. Turandot permite que os homens a procurem como objeto causa.

E Turandot prossegue, não desanima, não optou pela recusa da sexualidade ainda, mais uma vez apresenta, de acordo com o ritual, os seus enigmas. Puccini compôs a música de acordo com a cerimônia. Era o ritual que queria marcar, como fato de repetição.

4-1-1 OS ENIGMAS DE TURANDOT

"A rainha de Sabá ouviu falar de Salomão e vem pô-lo à prova por meio de enigmas para saber se era um verdadeiro homem.¹

Quando a Princesa Turandot apresenta os enigmas ao Príncipe desconhecido, a música se torna monótona, quase um recitativo, o que não é uma característica de Puccini. Porém a apresentação dos enigmas faz parte de um rígido cerimonial que é repetido com todos os candidatos. Esses rituais são, em geral, de sacra rigidez e monotonia, produzindo efeitos hipnóticos. Puccini musicou a cena de

¹ LAURENT, E. "L'enigme et la psychose". in *Revue de la Cause Freudienne*. Paris, 1993.

acordo com a cerimônia, repetindo a mesma forma para os três enigmas e as respostas do Príncipe.

Primeiro enigma:

Estrangeiro, escuta. Na noite escura
voa um fantasma iridescente. Sobee,
abre as asas sobre a negra infinita humanidade!
Todo mundo o invoca!
Todo mundo o implora!
Mas o fantasma desaparece com a aurora
para renascer no coração.
E toda noite nasce,
e todo dia morre.

O Príncipe, com segurança:

Sim! Renasce! E exultante
me leva com ela, Turandot,
a esperança.

Os sábios, abrindo o primeiro rolo:

A esperança!

Turandot com olhos ferozes, riso frio:

Sim! A esperança que engana sempre!

E propõe o segundo enigma:

Brilha como fogo, e não é chama!
É às vezes delírio!
É febre de ímpeto e ardor!
A inércia o transforma em languidez.
Se és derrotado ou morres se resfria!
Se sonhas com a conquista, refulge, cresce.
Tem uma voz que trepidante escutas,
e do poente o vívido esplendor.

O Príncipe hesita e Turandot tem expressão de triunfo!

O Imperador:

Não desistas, estrangeiro!

A multidão:

Pela vida! Fala!
Não percas, estrangeiro! Fala!

Liú, com um soluço:

É pelo amor!
O Príncipe:
Sim, Princesa!
Ferve e simultaneamente enlanguece
nas veias, se tu me olhas.
O sangue!
Os sábios:
O sangue!

A multidão:
Coragem, decifrador de enigmas!

Ela desce a escadaria, e já bem próxima dele, que cai de joelhos, apresenta o terceiro e último enigma.

Gelo que produz fogo! E de teu fogo
mais gelo toma. Cãndida e obscura!
Se livre te quer, te faz mais servo!
Se como servo te aceita, te faz rei!
Anda, estrangeiro! Estás branco de medo!
Te sinto perdido! Vamos, estrangeiro!
Gelo que incendeia, que coisa é?

Príncipe reflete um instante e fala:

A minha vitória me é dada por ti!
O meu fogo te enregela,
Turandot.

Turandot vacila e se torna imóvel.

Os sábios:
Turandot, Turandot!

Quando o Príncipe responde corretamente os três enigmas a multidão aplaude.

A palavra "enigma"¹ vem do grego, *ainigma*, passando para o latim como *aenigma*, significando "obscuro". Porém, para os gregos a palavra enigma tinha

¹ O dicionário Aurélio define enigma como: "Descrição obscura, ambígua, de alguma coisa para que seja difícil adivinhá-la, ou decifrá-la", e no verbete do dicionário francês Petit Robert, aparece como "Coisa a adivinhar através de uma definição, ou uma descrição feita em termos obscuros, como o enigma proposto a Édipo pela Esfinge".

um sentido mais geral do que lhe atribuímos hoje. ¹

Entendiam por enigma todo "jeu d'esprit" no qual o assunto, era designado por um discurso obscuro de qualquer tipo, reservando a palavra "griphos" ao nosso enigma tomado no sentido restrito, ou enigma propriamente dito.²

Eram associados aos mitos e à religião. Era a forma de falar do oráculo, e muitos ficaram conhecidos através da literatura, não havendo melhor exemplo do que aquele que a Esfinge coloca para Édipo.

Marcel Bernasconi, na "Histoire des Énigmes"³ o classifica como figura de retórica, "mais precisamente, de tropo," e propõe a reabilitação dessa figura de retórica, que teve grande popularidade na Antiguidade, mas desde então passou por lento processo de degradação.

Os primeiros enigmas se fazem no Oriente e daí passam para a Grécia e Itália, onde foram especialmente desenvolvidos e, sem grandes modificações chegam aos tempos modernos. Na França fizeram parte dos jogos dos *jongleurs*¹ e dos trovadores.

A partir de 1500, apareceram na Europa, algumas coletâneas de enigmas, e vários literatos se interessaram pelo assunto, como Voltaire, Vitor Hugo, Petrarca, Ariosto, Galileu. À Schiller, que também faz parte desta lista, foram atribuídos os enigmas da peça Turandot em alemão, o que não corresponde à verdade, pois ele apenas traduziu a peça de Gozzi. Goethe escreveu alguns enigmas, sendo que os primeiros foram construídos logo após a segunda

¹ A palavra *énigme*, em francês, era a princípio do gênero masculino, pois as palavras gregas eram traduzidas para esse gênero, e não se sabe exatamente quando o gênero feminino prevaleceu.

² BERNASCONI, M. "Histoire des Énigmes". Paris, PUF, 1964

³ Idem, p. 12.

apresentação de Turandot, em 1802. Também os enigmas da rainha de Sabá, que não são citados pela Bíblia, têm sido objeto de estudo de exegetas e hermeneutas, em várias versões. Enigmas sem palavras, tais como os da Princesa russa, na "Turandot" do poeta persa Nezami, também participam das intermináveis listas.

Em 1655, é publicada pelo abade Cotin uma coletânea de enigmas, em que enigma, charada, anagrama, metagrama, logogrifo, são comparados à mudança de roupa de uma mesma pessoa, um disfarce para tornar obscuro, e foram antigamente a diversão dos Príncipes e filósofos.²

Hegel, por sua vez, tratou de enigmas, e no capítulo sobre o simbólico diz:

O símbolo propriamente dito é enigmático em si, no sentido de que a exterioridade que torna perceptível uma significação geral ainda é distinta daquela, de maneira que pode-se ter dúvidas quanto ao sentido que convém atribuir à forma. Mas o enigma faz parte do simbolismo consciente e difere do símbolo propriamente dito, pois aquele que coloca o enigma conhece bem, e de maneira muito clara, a forma de mascará-lo, através da qual se deve advinhá-lo. Os símbolos propriamente ditos ficam sempre sem solução, enquanto o enigma tem nele mesmo sua resposta. É isto que faz Sancho Pança dizer, que preferiria ter primeiro a palavra (solução) do enigma e depois ouvi-lo. O enigma tem portanto um sentido conhecido, e sua significação nada tem de misterioso.³

Esta concepção do enigma como tendo um significado preexistente é contestada por Agamben, e, mais que isso, ele entende que seu conhecimento não era, de forma alguma, essencial, pois esta solução escondida foi acrescentada posteriormente, quando o que subscrevia verdadeiramente a linguagem tinha perdido o sentido, e o enigma era mais conhecido como jogo ou diversão.

¹ Músico ou poeta ambulante da idade média.

² Idem.

³ HEGEL, "Esthétique". Paris, Flammarion. 1979.

Ora, o enigma era tão pouco um divertimento, que experimentá-lo significava sempre se expor a risco mortal. (...) O propósito da Esfinge não era simplesmente um significado escondido, velado atrás de um significante enigmático: no seu dito, a fratura original da presença era evocada pelo seu paradoxo de uma palavra que se aproxima de seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância.¹

No capítulo III da *Retórica*, Aristóteles apresenta a metáfora como enigma, o que leva Michel Meier a afirmar: "Uma boa metáfora é um bom enigma, e são os enigmas que alimentam o metafórico, logo, o poético."² E foi Aristóteles quem primeiro definiu a metáfora para o mundo ocidental, elegendo-a como a figura das figuras e expressão do enigmático.

Na *Poética*, quando trata da qualidade da expressão, Aristóteles considera enigma um texto composto de metáforas, e define:

a metáfora é uma transferência de um nome estranho, estrangeiro, de uma coisa para outra, transferência do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie para a espécie e por fim pela relação de analogia.³

Sob o rótulo de metáfora, Aristóteles abrange toda sorte de figuras de transferência de significado.⁴

¹ AGAMBEN, G. "Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale". Paris, Payot et Rivages, 1994.

² MEYER, M. *Introduction de "Rhétorique de Aristote"*. Paris, Livre de Poche, 1992.

³ ARISTOTE. "Poétique". "A expressão nobre e que escapa à banalidade é aquela que recorre à termos estranhos. Por termo estranho entendo um nome raro, uma metáfora, uma extensão de tudo que se descarta do uso corrente. Mas se um texto é inteiramente composto com as palavras deste gênero, será um enigma ou uma charada: enigma se ele é composto de metáforas, charada se é de nomes raros. O princípio mesmo é, falando da realidade, usar palavras de associação impossível. Não se pode fazê-lo com outras palavras, mas sim reunindo metáforas."

⁴ As concepções do grupo anglo-saxônico, bem como de Ricoeur, não foram mencionadas no texto, mas foram consideradas na pesquisa prévia.

Os enigmas de Turandot são então metáforas. Enigma como "formulação que coloca a questão, e chama e exige uma resposta, e que tem nele mesmo a solução."¹ E mesmo concordando com Agamben, que o que importa não é o significado escondido atrás de um significante enigmático, mas a fratura original da presença evocada do objeto, e que é mantida à distância pela palavra, consideramos os enigmas de Turandot como enigmas com respostas previamente determinadas pelo proponente, apesar de manterem a possibilidade das diversas metáforas que sustentam, e sem constituírem simples jogos de adivinhação.

A resposta definida por quem o propõe lembra Humpty-Dumpty, quando Alice lhe pergunta: "A questão é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes." Humpty Dumpty replica: "A questão é saber quem é que manda."²

E é Turandot quem determina as respostas a seus enigmas. Respostas registradas nos rolos de seda que os sábios do império têm em seu poder, e nos quais conferem publicamente a solução dos candidatos.

Entre os "argumentos que fundam a estrutura do real",³ Perelman inclui a metáfora que considera uma analogia condensada, e as analisa como uma

¹ BESSIÈRE, J. "Enigmaticité de la Littérature". Paris. PUF. 1993.

² CARROL, L. "Through the Looking Glass". Londres. London Press, 1989. "The question is, whether you can make words mean so many different things?" - "The question is, which is to be master - that's all... They've a temper, some of them - particularly verbs: they're the proudest - adjectives you can do anything with, but not verbs - however, I can manage the whole lot of them!"

³ PERELMAN, C. "Traité de l'Argumentation" Bruxelas. U.L.B., Bruxelles. 1988. A argumentação é uma ação que tende sempre a modificar um estado de coisas pre-existente. Os argumentos que visam a fundar a estrutura do real são aqueles que partem do caso particular. Os argumentos de analogia que se esforçam para reestruturar certos elementos do pensamento, conforme admitidos em outros domínios do real.

proporção matemática de quatro termos, pois admite que é em função da analogia que o papel da metáfora será esclarecido.

Assim propõe os elementos A e B que constituem o Tema, e dos quais se deseja concluir ou esclarecer algo, e Foro¹, os elementos C e D, que constituem o apoio para o raciocínio. Logo, de acordo com a proporção matemática, A está para B, assim como C está para D. Na metáfora, concebida como analogia condensada, um elemento do Foro se funde com um elemento do Tema, fusão esta que nas metáforas, "as mais ricas e as mais significativas"² criam uma nova expressão, deixando fora os termos B e D, que não devem ser considerados subentendidos, pois uma vez realizada a fusão a nova expressão é auto-suficiente.

Perelman analisa a conhecida analogia de Aristóteles: "Da mesma maneira que os olhos do camundongo são ofuscados pela luz do dia, a inteligência de nossa alma é ofuscada pelas coisas mais naturalmente evidentes."

Então: A-inteligência da alma = C - olho de camundongo

B-coisas mais evidentes = D - luz do dia

E para mostrar como a metáfora advém da analogia, Perelman cita, de Empédocles, uma analogia registrada por Aristóteles, e exemplo constante nos mais importantes tratados sobre o tema: "O que a velhice é para a vida, a tarde é para o dia."

Assim: A - velhice C - tarde

B - vida D - dia

Tão simples ou escolar, diz Perelman, esta analogia permite concluir: se A está para B, como C para D, pode-se estabelecer C de B (-tarde da vida-), para

¹ Foro - vem do grego phorós: que conduz. que leva. Novo Dicionário Aurélio.

² PERELMAN, C. "Traité de l'argumentation". Bruxelas. ULB. 1988.

designar A (velhice), não sendo porém a única forma de realizar a fusão dos termos.

O trabalho de Perelman na aproximação da metáfora da analogia teve um objetivo bem definido, que era o de separar a metáfora da imagem, definindo-a no domínio da palavra, o que Lacan considera favoravelmente.

Lacan porém, discorda da necessidade de remeter a metáfora à analogia, não considerando esse procedimento válido, já que

a metáfora é radicalmente um efeito de substituição de um significante por outro, numa cadeia, sem que nada de natural o predestine a esta função de foro, senão que se trata de dois significantes, e como tal redutíveis a uma oposição fonética.¹

Lacan parte das manifestações do inconsciente, que o faz desenvolver como afirma no texto citado, uma teoria dos efeitos do significante, o que propiciou seu encontro com a retórica, e conseqüentemente a metáfora.

A diferença entre as concepções de Perelman e as de Lacan não nos parecem tão radicais, porque Perelman não se mostra ingênuo em relação à limitação da interpretação ao nível literal, pois implica no risco de tornar a expressão ridícula. Porém ele não conta com o recurso de trabalhar com a metáfora como Lacan, levando em conta os efeitos de significantes como manifestações do inconsciente.

Já na definição de Dumarsais, citada pelo próprio Perelman, esta abertura aparece quando deixa um lugar para o espírito. "Transporta-se, por assim dizer, a significação própria de um nome a uma outra significação, que não lhe convém

¹ LACAN, J., "La Métaphore du sujet". in *Écrits*. Paris. Seuil. 1958.

senão em virtude duma comparação que está no espírito",¹ e que talvez fosse melhor dizer: em virtude de uma substituição como manifestação do inconsciente, que aí teria implicações do desejo.

Vejamos então como se constituem os enigmas de Turandot.

Na metáfora do primeiro enigma pode-se aplicar a fórmula que leva em consideração a fusão de um termo do tema com um termo do foro.

Na noite escura voa um fantasma iridescente, voa, abre as asas sobre a negra infinita humanidade! Todo mundo o invoca, todo mundo o implora! Mas o fantasma desaparece com a aurora para renascer no coração! E toda noite nasce e todo dia morre.

Assim:	TEMA	FORO
A - x (a resposta)		C - fantasma
B - nasce de noite e morre de dia		D - nasce de noite, morre de dia

Os elementos B e D podem ser fundidos; logo, tem-se uma metáfora de três termos.

A - x	C - fantasma
B e D - nasce de noite e morre de dia e todo mundo invoca	

Assim a resposta é a esperança, que contudo não esgota as possibilidades de significação, já que a enunciação não se reduzirá jamais ao enunciado de qualquer discurso.

O segundo enigma é, como Aristóteles o caracteriza, um texto composto de múltiplas metáforas, com vários transportes de significação.

¹ PERELMAN. C. "Traité de l'argumentation", Bruxelas. ULB. 1988.

Brilha como a chama e não é chama. É às vezes delírio! É febre de ímpeto e ardor! A inércia o transforma em languidez. Se és derrotado ou morres se esfria! Se sonhas com a conquista, refulge, cresce. Tem uma voz que trepidante escutas, e do poente o vivido esplendor.

Assim o A do tema, o que se quer descobrir, brilha como chama, é delírio, é febre, tem voz e tem esplendor do poente. Perelman argumenta que nem sempre é possível estabelecer os termos A, B, C e D, como nas metáforas mais simples, e a interpretação variará, portanto, de acordo com o intérprete.

Não só o enigma se compõe de várias metáforas, como sua solução, "sangue" é tomada no sentido metafórico e literal, pois com a morte se esfria, ao mesmo tempo que tem voz, refulge etc...

O terceiro e último enigma tem como solução o nome próprio de Turandot:

Gelo que te incendeia! E de teu fogo fica mais gelada. Cãndida e obscura! Se livre te quer, te faz mais servo! Se como servo te aceita, te faz rei!

Apesar do jogo metafórico, o que caracteriza este enigma é o jogo com as ambigüidades que aparece nas três partes que o constitui. Assim: gelo que incendeia, fogo que resfria o gelo, cãndida, alva e ao mesmo tempo escura e ambigüidade também no querer: servo, transforma em rei, e vice versa

Na posição desejada por Sancho Pança, isto é, sabendo de antemão a resposta, como nós, que somos auditório de Puccini e não da Princesa, como o é o Príncipe, este enigma não oferece dificuldades. Ele expressa a ambigüidade de Turandot, ambigüidade em relação a seu desejo na relação com um homem: "Se livre te quer te faz servo, se como servo te aceita te faz rei." Será submetido aquele que se exhibir como portador do poder fálico, e ficará na posição de rei o

que se apresentar como servo, servo do simbólico, castrado pela linguagem, sem as fantasias de onipotência vivida na ilusão de "ter".

Além de nos remeter às dificuldades da Princesa, neste ponto de seu processo de tornar-se mulher, de seguir o caminho de desejante, este enigma toca no que foi a questão de Freud sobre o querer de uma mulher. Pode-se aí perguntar com ele: O que quer esta mulher, afinal de contas?

E Turandot é resposta, metáfora da ambigüidade que apresenta no enigma. É resposta, é um nome de mulher, é Princesa de Turan, e produz o aparecimento de uma mulher real: "Dir-se-ia que não era possível pronunciar inocentemente um nome de mulher. Bastava pronunciar um nome de mulher para que uma mulher real lhe respondesse."¹

Paul Assoun escreve esta frase quando comenta o episódio de Freud, do último capítulo da *Psicopatologia da vida cotidiana*, que numa conferência quer falar de Dora e percebe que duas outras Doras o escutam. Por isto ele pede desculpas, e por se sentir desconfortável, pois teria de repetir algumas vezes o nome das ouvintes resolve trocá-lo. O nome que lhe vem à mente é Erna. Depois da conferência, refletindo porque lhe tinha surgido este nome, descobre que o sobrenome da outra dama, era Lucerna, donde havia retirado o Erna, e conclui que o que temia, usar o nome de outra mulher, havia disfarçadamente acontecido. Assoun conclui:

Se não fosse uma seria outra, portanto a assumir em seu corpo a função de referente. Foi uma advertência no sentido de se ter que abordar a mulher de outra maneira que não como um universal: como a singularidade de uma nomeação.²

¹ ASSOUN, P.L. "Freud et la femme". Paris. Calmann-Lévy. 1993. p. 51.

² Idem p.51.

Os enigmas são resolvidos, o Príncipe é vencedor. Como enigmas não deixam resíduos, restos inconclusos. Mas o último enigma, cuja solução é o nome de uma mulher, nos permite concluir que a enigmaticidade persiste.

O que determina esta posição de mulher não só na ambiguidade explícita apresentada no último enigma, mas o que a leva, o que incita Turandot a esta posição de apresentar enigmas? Enigmas que têm resposta mas que respondidos mantêm a enigmaticidade do querer dessa mulher.

Ping Pang e Pong tentaram definir Turandot para o Príncipe, no literal do que é uma mulher, uma Princesa, e não o convenceram. Seus argumentos não foram suficientes para persuadí-lo de que uma mulher é aquela que tem dois peitos, dois braços duas pernas. Seu sentimento o remetia a uma mulher, e não ao impossível universal das mulheres.

As soluções são então apenas respostas às questões, mas não à significação, o que nos remete à Michel Meier:

Poder-se-ia pensar que as questões que se tem em mente, desaparecem uma vez que as respostas sejam proferidas, e não se deveria talvez falar de resposta, mas de proposição, porque nada de interrogativo aparece na superfície da linguagem assertiva. Nada contudo é tão contestável quanto esta tese. Mesmo se são consideradas frases aparentemente declarativas da única verdade, a interrogatividade está presente, como um traço, uma origem, uma significação.¹

E é ao nível da significação, que as respostas às questões de Turandot, deixam como resíduo o enigmático. Então qualquer que seja o jogo entre o enigma e sua resposta no literal, persiste a questão do velamento da verdade. A

¹ - MEYER, M., *Introdução de "Rhétorique de Aristote"*, Livre de Poche, Paris, 1991.

resposta se torna então questão, e questionar a resposta é questionar a verdade do que está em jogo. É isto que interessa em Turandot, onde os enigmas variam de forma nas versões examinadas, com soluções exatas, que porém não desfazem o enigmático do questionar. "O enigmático que se define então: como o resíduo do jogo calculado da questão e da resposta..."¹

Enquanto a multidão dá vivas ao vencedor, porque todos ansiamos pelas respostas que solucionem, Turandot persiste na posição enigmática.

A multidão:

Glória! Oh vencedor!
Te sorri a vida!
Te sorri o amor!
Dez mil anos para o nosso Imperador!
Luz, rei de todo o mundo!

¹ - BESSIÈRE, J.. "Enigmaticité de la Literature". PUF, 1993.

4-2 - A PRINCESA RECUA ANTE O PRÍNCIPE

Turandot recusa-se a cumprir o prometido, isto é, casar-se com o candidato que solucionasse todos os enigmas. Isto constitui o segundo fato da ópera, e uma significativa mudança no rumo dos acontecimentos. Todo o império esperava que, depois das respostas acertadas do Príncipe desconhecido, o casamento se realizasse. Mas a Princesa recua.

Turandot se aproxima do trono do pai imperador, pedindo para não ter de cumprir o contrato. Ela não quer cumprir o desejo do pai, de colocá-la como objeto de troca na aliança matrimonial.

Até aqui Turandot já havia realizado a troca de objetos, do primeiro objeto mãe, e investido parte de sua libido no objeto pai. Fala-se parte porque a mãe continua por algum tempo como objeto, nas variadas formas da ambiguidade amor-ódio, resultante da intensa situação pré-edipiana. Decidindo-se pelo casamento, a Princesa se expõe a perda de amor do pai, trocando-o por outro homem. Como a perda de amor é o que, segundo Freud, mais ameaça a mulher, já que a castração não se constitui para ela como perigo, é esperado que no momento de fazer mais uma troca de objeto, a mulher vacile. Esta segunda perda só pode se dar com a garantia de um outro amor, ou da possibilidade do desejo.

E Turandot resiste para não tirar o pai do lugar do grande Outro idealizado.

Turandot:

Filho do céu! Pai Augusto! Não!
Não entregueis sua filha nos braços
do estrangeiro!

Ao que ele responde reafirmando sua posição de pai da lei do simbólico:

O juramento é sagrado!

E a multidão repete de acordo com o imperador que a lei é sagrada.

Turandot

Não! Não digas! Tua filha é sagrada!
Não podes dar-me a ele como uma escrava
morrente de vergonha.

E Turandot dirigindo-se ao príncipe:

Tu que te ris do meu orgulho
não me olhes assim!
Não serei tua! Não quero!
Ninguém jamais me possuirá!

Pode-se dizer como Lacan, a propósito do sonho de Freud da injeção de Irma: "Um limiar é transposto." Os enigmas foram resolvidos, e Turandot recua frente à promessa feita, frente à lei.

Turandot resiste. Lacan, no Seminário II¹, diz que as mulheres não resistem mais aos homens, só algumas poucas vitorianas que restam. Mas Turandot resiste, e a mulher resiste apesar dos comentários de Lacan. As mulheres resistem da posição não toda, quando sua subjetivação é ameaçada. E isto Turandot deixa claro, como escrava do desejo do Outro ela não se deixa ficar.

A Princesa vive também uma vacilação histórica. Aceitar o Príncipe seria aceitar também a possibilidade de Turandot aceitar seu próprio desejo. Sua recusa mantém o desejo sempre na insatisfação, e ela na posição de demandante: na demanda do falo perdido pela antepassada, e na demanda de amor ao pai.

Se Turandot clama pela antepassada é não somente a sua castração, mas também a perda da relação com essa mãe, causada pela descoberta da falta do falo da mãe, e pela entrada do terceiro, o pai, um homem, que a arrastou para longe.

Quanto ao Príncipe, ainda aparece, para ela, não como o que deseja e ama. Mas o que quer gozar dela, escravizá-la, usá-la para satisfazer sua paixão imaginária. Satisfazer sua demanda de falo numa mulher, que ela, com os véus e insígnias de uma Princesa, representa bem.

No tão conhecido sonho da injeção de Irma, Freud conta:

¹ LACAN, S.. "O Seminário. livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise". Rio Zahar Editor. Rio. 1985.

"Irma que levo imediatamente para um lado, como se fosse para responder à sua carta e repreendê-la por não haver aceito a "solução". Digo-lhe: "Se você ainda sente dores, é realmente apenas por sua culpa." Ela responde: "Se você soubesse as dores que sinto na garganta, no estômago e na barriga, isto me sufoca." Fico amedrontado e olho para ela. Ela parece pálida e inchada. Penso: afinal deixei escapar, então alguma coisa orgânica. Levo-a até a janela e examino-lhe a garganta. Ela se mostra um tanto quanto recalcitrante como as mulheres que usam dentadura postiça. Penso comigo mesmo: no entanto ela não precisa disso. Então ela abre bem a boca e descubro, à direita, uma grande mancha branca, e em outro lugar avisto extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre extraordinárias estruturas crespas que evidentemente são modeladas nos cornetos do nariz. " ¹

Examinando a garganta de Irma, Freud chega às manchas brancas e às estruturas crespas, que vêm a ser interpretadas como o umbigo do sonho, ao indizível da sexualidade feminina.

A fenomenologia do sonho da injeção de Irma nos levou a distinguir duas partes. A primeira vai dar no surgimento da imagem aterradora, angustiante, nesta verdadeira cabeça de Medusa, na revelação deste algo de inominável propriamente falando, o fundo desta garganta, cuja forma complexa, insituável, faz dela tanto objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino, de onde sai toda vida, quanto o vórtice da boca onde tudo é tragado.²

Também resolvendo os enigmas, Calaf chega ao núcleo do enigmático, ao que não tem mais palavras, pois todas as palavras que deveriam ser ditas já o foram nos enigmas e suas soluções. E nada foi solucionado. Como Irma no sonho, Turandot também não aceita a "solução". Será que existe solução para o enigma da feminilidade, como Freud imaginava, enviando o auditório aos poetas ou à própria experiência de vida, com o propósito de se conhecer mais sobre as mulheres?

¹ FREUD, S. "La interpretación de los sueños". (1900). A. E., 1988.

² Idem I, p. 208.

Não serei tua! Não quero!
Ninguém jamais me possuirá!

Mas ela havia se oferecido como pretendida, e neste momento recua. Para Turandot sagrada é ela, ainda a imagem fálica da identificação com o pai Augusto.

Quando a Princesa toma essa posição, afirma que ainda existe a possibilidade de ser sujeito, de abandonar esta identificação fálica - identificação com o poder fálico, o lugar de mestre, e não identificação ao homem como na homossexualidade - ainda que, como afirma Lacan, não toda inscrita, não tendo o significante inconsciente que a represente. Ela não é a escrava Liù, que se deixou ficar como objeto de desejo do Outro. Os libretistas deixam claro na frase que constroem para ela: "Não sou ninguém, apenas uma escrava."

Neste segundo fato conclui-se a passagem do imaginário para o simbólico, que teve início com a apresentação dos enigmas. No terceiro enigma a questão da relação no nível do imaginário havia sido colocada. "Se livre te quer, te faz mais servo, se como servo te aceita, te faz rei!"¹ Ou sou eu ou é você. É nesta dimensão que ela não aceita o casamento. Turandot deixa de ser somente a imagem que fascina. Quando se nega ao casamento, diz que para além da imagem existe um sujeito que pode mudar a regra do jogo. "Toda relação imaginária se dá numa espécie de você ou eu entre o sujeito e o objeto. Ou seja - Se for você, não sou. Se for eu, é você que não é."² É aí que intervém o elemento simbólico. E apareceu quando a solução do terceiro enigma é seu próprio nome.

¹ Idem.

² Idem.

Mas Turandot sabe que corre o risco de ser seduzida pelo Príncipe, pela promessa do falo, por isto teme seu olhar apaixonado e tenta evitá-lo.

Turandot:
Não me olhes assim!

A multidão novamente se manifesta a favor da lei, do poder do imperador e da justiça em relação ao desconhecido que soube dar as respostas exigidas:

Multidão:
O juramento é sagrado!
Ele venceu, Princesa!
Ofereceu a vida por ti
Sejas prêmio à sua audácia!

Turandot:
Me queres
nos teus braços à força
relutante e trêmula?

Na argumentação com o Príncipe, Turandot apresenta as razões de sua resistência além do capricho histérico. É a razão para que uma mulher, que se sabe com possibilidades de se inscrever como sujeito, negar o amor de um homem. Como a mulher demanda a subjetivação a um outro, já que não tem o significativo que a inscreva no inconsciente, ela sabe que é tênue o limite entre o que retorna como possibilidade de subjetivação e o lugar de objeto de desejo.

Príncipe:
Não, Princesa orgulhosa!
Te quero toda ardente de amor!

A Multidão:
Oh audaz! Oh corajoso! Oh forte!

Este é um momento dos mais importantes da história, pois é aí que o Príncipe, desconhecido na sua pessoa, mostra que sabe algo sobre as mulheres, e responde com os argumentos que podem fazer até uma Princesa refletir, repensar sobre seu sentimento em relação a um homem. Ele a quer amante, desejante, sujeito, não só amada.

E Turandot resiste ao cumprimento da lei do pai. Deixa evidente que a lei não a domina, mesmo vinda do pai.

Não posso fugir à noção (embora hesite em lhe dar expressão) de que, para as mulheres, o nível daquilo que é eticamente normal é diferente do que ele é nos homens. Seu superego nunca é tão inexorável, tão impessoal, tão independente de suas origens emocionais como exigimos que o seja nos homens. Os traços de caráter que críticos de todas as épocas erigiram contra as mulheres - que demonstram menor senso de justiça que os homens, que estão menos aptas a submeter-se às grandes exigências da vida, que são mais amiúde influenciadas em seus julgamentos por sentimentos de afeição ou hostilidade -, todos eles seriam amplamente explicados pela modificação na formação de seu superego que acima inferimos.¹

Concebendo o complexo de Édipo, diferente entre meninos e meninas, e o superego seu herdeiro, conseqüentemente este só pode ser estruturado de forma diversa, inclusive porque a menina aceita a castração como fato consumado, deixando de ter um poderoso motivo para o estabelecimento do superego, e "Para a interrupção da organização genital infantil, nela muito mais que no menino, essas mudanças parecem ser o resultado da criação e da intimidação do exterior, que a ameaçam com a perda de amor."²

¹ FREUD, S. "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos". (1925), A. E., 1988.

² - FREUD, S. El sepultamiento del complejo de Edipo. 1924. A.E. vol. XIX. 1988.

A lei do pai, que, para o menino ameaça com a castração, e por isto o impele a sair da relação edipiana com a mãe, não tem mesmo para a menina a mesma força. Que mandato a fará sair dessa triangulação? Freud diz mesmo que a mulher pode seguir muito longe com sua situação edipiana, e só a ameaça da perda do amor a fará dar um passo para fora do Édipo.

Serge André escreve que Lacan utilizou a palavra “devastação” para qualificar a relação da mãe com a filha, essa relação de amor e ódio, ambos dirigidos para o mesmo objeto. Essa ambiguidade dificulta o abandono desse objeto primeiro, que além disso é o modelo de identificação feminina para a relação com o pai. Com tantos obstáculos a ultrapassar, é esperado que Turandot, nesse momento, vacile entre se casar com um homem e repetir o modelo da mãe, que até então era desvalorizado e ficar na identificação fálica.

Freud diz que um resto dessa relação mãe e filha aparece às vezes na relação amorosa. Assim, algumas mulheres que se casam com homens identificados por elas com o pai repetem com esse mesmo homem a relação que tiveram com a mãe. Se é vislumbrada essa possibilidade, o casamento também será temido.

4-3 - O NOME PRÓPRIO DO PRÍNCIPE

O Príncipe propõe uma questão à Princesa: descobrir o seu nome próprio, desconhecido até então. Se ela o conhecer até o amanhecer, não terá mais que se casar, e ele morrerá. Este é o terceiro fato.

Príncipe:

Três enigmas me propusestes! Três decifrei.
Um apenas te proporei.
O meu nome não sabes! Diga-me o meu nome
antes da aurora e à aurora morrerei!

A noite cai e Turandot ordena que ninguém durma em Pequim. É o momento da ária "Nessun dorma!", cantada pelo Príncipe e glória de muitos tenores.

Príncipe:

Que ninguém durma! Tu também, ó Princesa
no teu quarto frio olha as estrelas
que tremem de amor e de esperança.
Mas o meu mistério está encerrado em mim
meu nome ninguém saberá.
Não, sobre tua boca o direi,
quando a luz resplandecer
E o meu beijo dissolverá o silêncio
que te faz minha!
Desfaça-se, ó noite! Declinem-se as estrelas!
Na aurora vencerei!

E Turandot passa a noite à procura do nome que a libertará da obrigação do casamento.

O Príncipe apresentou sua questão. Apesar de assim intitulá-la, não é mesmo um enigma. Não se estrutura de forma que permita essa qualificação. Aqui discordamos de Pierre Bruno, que considera a questão do Príncipe de mesmo tipo que as questões de Turandot.¹ As questões de Turandot devem ser decifradas, enquanto a do Príncipe deve ser apenas descoberta, não se trata de um jogo metafórico.

Mas é questão que impede que Turandot durma toda a noite. Ele se coloca para ela como um homem marcado pelo simbólico, pois tem um nome próprio. Ela o desconhece, mas não pode mais desconhecer o fato de que ele se sabe castrado, dividido pelo simbólico. Ele não se coloca como os outros candidatos, não se expõe à castração de Turandot. Pode até morrer, mas por decisão própria.

¹ - BRUNO, Pierre. "Examen de la psychose II" *Analytica*, n.37. Paris, Navarin, 1984.

Ele mostra sua falta, e é só a partir da falta que alguém pode estar na posição de desejante.

O Imperador, levantando-se:
O céu deseja que com o primeiro sol
sejas meu filho!

A côrte se levanta, bandeiras são acenadas, o Príncipe desce a escada com passo firme, enquanto soa o hino de glória ao imperador cantado por toda a multidão, que continua atenta aos movimentos e palavras dos senhores e se manifesta ali, no meio da praça, lugar dos espetáculos. A exultação do pai parece signo de um reconhecimento de que ali está um homem inscrito no simbólico, já que se confessa nomeável, e por isto podendo faltar, desaparecer. "Não há virilidade que não seja marcada pela castração."¹ Somente o sujeito da falta tem acesso ao desejo.

E o Príncipe anuncia explicitamente essa possibilidade. Posso desaparecer para você, pois tenho um nome. É o nome que aprisiona o sujeito no simbólico, mas ao mesmo tempo o liberta da posição de objeto solúvel no mundo dos objetos.

E nesse instante as modificações no coração gélido da Princesa começam a se dar. A irritação que a toma nessa noite na busca do nome, é um indicio da sua mudança. Turandot não se comoveu com a lei do pai, a lei não a fez mudar de direção. Não está na posição de objeto de desejo do outro desde o início da história. Nem a multidão a emociona. Continua o seu caminho na busca da subjetivação na posição feminina, próprio do percurso de uma mulher.

¹ - LACAN, J.. "Écrits". Paris. Seuil. 1966, pag.733.

Nos jardins do Império é noite. As distantes vozes dos arautos são ouvidas.

Vozes dos arautos e vozes distantes:

Assim comanda Turandot:

Esta noite ninguém dorme em Pequim!

Pena de morte, o nome do estrangeiro

seja revelado antes da manhã!

Aqui aparece ainda a Turandot na identificação fálica, no comando. Na vacilação entre uma posição feminina, da que não tem, e no seu oposto. Vacilação própria também das mulheres.

Turandot mandava matar, numa metáfora da castração porque os candidatos se apresentavam na onipotência da ilusão da completude. Ela promovia a falta que os poderia tornar objeto do amor e desejo. Quem se apresenta sem faltas só pode ser adorado, pois idealizado. Não há amor nessa idealização.

E Turandot, que nas mortes dos candidatos promovia a falta no homem, apesar da procura do falo no próprio homem que castra, quando encontra um que se diz com a falta, se desconcerta inicialmente.

Mas esta é a situação de perigo para uma mulher. Pois o limiar entre a posição de amante, desejante, e de apenas objeto do desejo do outro é tênue, e grande o risco de em encontrando o desejo e o amor em conjunção sobre o mesmo objeto, aí retornar à posição de objeto do outro, e apagar seu desejo. A vacilação é própria deste momento. Bem diz Lacan, tratando das relações entre homens e mulheres, que “do senhor ao escravo e ao rival, há apenas um passo dialético”.¹ E as vozes das mulheres se associam à de Turandot.

¹ - LACAN, J., O Seminário II. “O Eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise”. Rio. Zahar Editor, Rio 1985.

O eco das vozes e o som do gongo se perdem na distância.

O Príncipe desconhecido:

Que ninguém durma! Tu também, ó Princesa,
no teu quarto frio
olha as estrelas
que tremem de amor e de esperança.
Mas o meu mistério está encerrado em mim,
meu nome ninguém saberá!
Não, sobre tua boca o direi,
quando a luz resplandecer!
E o meu beijo dissolverá o silêncio
que te faz minha!
Desfaça-se, ó noite! Desapareçam-se estrelas!
Na aurora vencerei!

Os três ministros juntam-se ao Príncipe:

Ping:

Tu que olhas as estrelas, baixe os olhos.

Pang:

A nossa vida está em teu poder!

Ping:

Ouviste o aviso?
Pela ruas de Pequim, a cada porta
bate a morte e grita: O nome ou sangue!

O Príncipe, erguendo-se contra eles:

Que quereis de mim?

Ping empurra um grupo de belas e seminuas garotas aos pés do Príncipe

Diga-me tu, que queres!
É o amor que procuras? Então toma-o!
Olha!... São belas entre os luzídios véus!

Pang e Pong, exaltando a beleza:

Corpos flexíveis e sinuosos...
Toda embriaguez e promessas
de abraços prodigiosos!

Príncipe:

Não!... Não!...

Ping:

Que queres? Riqueza?
Todos os tesouros para ti!

(E apresentam pedras preciosas e ouro)

O Príncipe, ainda rebelando-se:
Não! Nenhuma riqueza!

Os três:
Queres a glória? Nós te faremos fugir.

Pang:
E irás para longe...

Todos:
Fuja! Fuja! Vá para longe!
E nós todos nos salvaremos!

Os ministros reapresentam as tentações do imaginário para que ele desista de seu caminho de desejante. Mas o Príncipe não cede mais uma vez. As riquezas, a glória, e as inúmeras mulheres são apresentadas como substitutos do caminho do desejo, e da sua posição de sujeito. Substituição muito conhecida de todos.

Príncipe:
Aurora, venha! Este pesadelo dissolva!

Os três ministros se aproximam dele desesperados.

Ping:
Estrangeiro, tu não sabes
de que coisa é capaz a Cruel!
Estrangeiro, tu não sabes
que horrendos martírios a China inventa!

Pong:
Se permaneces e não nos revelam o nome
estaremos perdidos!

O Príncipe:
Inúteis preces! Inúteis ameaças!
Mesmo que desabe o mundo, quero Turandot!

As vozes:
Eis o nome! Está aqui!

Um grupo de esbirros empurra o velho Timur e Liü consumidos, desgraçados, alquebrados, ensanguentados. A multidão se amotina, ansiosa pela espera. O Príncipe se precipita gritando.

Príncipe:
Estes não sabem! Ignoram o meu nome!

Mas Ping, que reconhece os dois, ébrio de contentamento rebate:
Ping:

São o velho e a jovem
que ontem à noite falavam contigo!

Príncipe:

Deixem-nos!

A multidão:

Princesa! Princesa!

Turandot aparece. Todos se prostam em terra. Só Ping, avançando com extrema humildade, diz:

Ping:

Princesa!... Divina!... O nome do desconhecido
está guardado nestas bocas silentes.
E temos ferros para despregar esses dentes
e ganchos para arrancar aquele nome!

O Príncipe, que se continha para não se trair ao presentir a ameaça, faz um movimento de imperiosa rebeldia. Porém Turandot o paralisa com um olhar de poder e ironia.

Turandot:

Estás pálido, ó estrangeiro!

O Príncipe, alterado:

O teu desespero vê
a palidez da aurora no meu rosto!
Estes não me conhecem!

Turandot:

Veremos!
Anda! Fala, velho!

Espera segura, quase indiferente. Mas o velho cala. ()

Turandot continua, com furor, para os ministros:

Quero que ele fale!

Timur é contido novamente, mas antes que o Príncipe tenha tempo de mover-se para defendê-lo, Liú se aproxima rapidamente em direção a Turandot e grita:

Liú:

O nome que procuras só eu sei!

A multidão (com grito de desabafo):

A vida está salva! O pesadelo desvaneceu!

O Príncipe:

Tu não sabes de nada, escrava!

A questão do Príncipe é a questão da morte pela palavra, a palavra que o mantém à distância dos objetos. Assumindo um nome próprio, este nome que o coloca na série do Outro, e não sendo apenas nomeado pelo Outro, sabe que pode estar ausente. E é desta separação que fala à Turandot quando, condiciona o conhecimento de seu nome com a sua morte.

“Sendo o ‘pelo menos um’ que pode faltar, ele se torna simultaneamente senhor e escravo da língua que habita e dos efeitos que o seu uso comporta. A cadeia geracional e as árvores genealógicas constituem provas disto, pois nelas o sujeito desaparece como indivíduo, para fazer valer um sobrenome ou um totem, signos puros de um Outro. Porque pode desaparecer, possibilita que o Outro se constitua, não apenas como imagem, ou como mero interlocutor, mas constituindo o campo do não-Eu ou da realidade”¹.

E a união pelo casamento trata da união entre nomes. A história das sociedades sempre reporta a importância da união entre nomes, e entre os nobres isto é revestido de cerimônias especiais.

Turandot teme essa união entre nomes. Com a descoberta do nome do Príncipe ela tentará fazê-lo desaparecer.

A ópera continua, assim como a procura do nome do vencedor desconhecido. Esta noite ninguém dorme em Pequim.

¹ - BECKER, P., tese de Mestrado do Departamento de Filosofia da PUC, Rio, 1993.

4-4 A OUTRA MULHER SABE SOBRE O DESEJO E O AMOR.

Liù, a "outra" mulher, fala sobre o amor que será despertado no coração de Turandot. Isto constitui o quarto fato da história.

Freud, tratando da tragédia de F. Hebbel, *Judith e Holofernes*, comenta que o autor

sexualizou este relato patriótico tirado dos livros apócrifos do Antigo Testamento. Porém é provável que sua sensibilidade de poeta tenha registrado o antiquíssimo motivo inserido naquele relato tendencioso e não tenha feito mais que devolver ao material seu conteúdo primeiro.¹

Pode-se dizer o mesmo de Puccini em relação à Liù. Sua sensibilidade de poeta acentuou essa personagem de tal forma que deixou mais evidente a

¹ FREUD, S. "El tabú de la virginidad". A.E., vol XI, p. 202.

fundamental importância de sua conduta para a mudança de posição da Princesa. E esta mudança constitui a mais significativa transformação da história.

O nome Liù, foi criado a partir de "Liéou", personagem de um outro conto de François Pétis de La Croix. A escrava Adelmuk dos "Mil e um Dias" deste autor, se mata por despeito. Tomando-a como referência, Puccini explica, em carta de 1922 para Adami, que Liù, escrava de sua ópera, deveria ser amorosa e não má e vingativa. "Creio que Liù deva sofrer uma dor, mas penso que não se pode provocá-la pela tortura. E por que não? Esta morte pode ter grande força para o degelo da Princesa." ¹

E assim fez, dando inclusive igual importância musical às árias das duas mulheres, atribuindo à escrava a ternura e suavidade que faltam à Princesa. Traços de feminilidade que, insistindo na posição de recusa da relação com um homem, ainda não podia experimentar.

Liù, olhando o Príncipe com infinita ternura, depois virando-se para Turandot:

Eu sei o seu nome,
é para mim delícia suprema
guardá-lo em segredo,
e possuí-lo, somente eu!

A multidão, vendo fugir a esperança, irrompe na direção de Liù gritando:

Seja amarrada!
Seja torturada!
Para que fale!
Para que morra!

Príncipe:

Desconsidereis suas lágrimas!
Desconsidereis seus tormentos!

Turandot violenta para os guardas:

¹ AUBANIAC. R.. "La légende de la Princesse cruelle", in Turandot. Puccini. Paris 1991.

Detenham-na!

Liú, com firmeza para Príncipe:
Senhor, não falarei!

O Príncipe é contido pelos esbirros. Turandot retoma sua atitude hierática, quase distraída, enquanto Liú agarrada pelos seus torturadores, cai de joelhos.

Ping insiste para que ela revele o nome, mas ela resiste.

Liú:
A tua serva pede perdão,
mas obedecer não pode!

Liú define melhor sua posição. Não é completamente escrava, reserva para si a possibilidade de decidir sobre seu querer.

A um aceno de Ping, os esbirros a apertam, torcem-lhe os braços. Liú grita. E Timur, que cego não percebia os fatos, quebra seu terrível silêncio.

Timur:
Porque gritas?

Príncipe:
Deixem-na!

Liú:
Não(...)não. Não grito mais. Não me façam mal!
Não...Ninguém me toca.
Apertem-me mas fechem-me a boca,
que ele não me ouça!
Não resisto mais!

A multidão ferozmente:
Fala! O seu nome!

Turandot:
Deixem-na! fala!

Liú:
Prefiro morrer!

E cai.

Turandot, intrigada com seus gestos de firme resistência, quer saber que misteriosa força a sustenta. Turandot enuncia sua questão.

Turandot fixando Liú, como a prescreutar o mistério:
Que dá tanta força a teu coração?

Liú levantando os olhos cheios de ternura:
Princesa, o amor!
Tanto amor, secreto, inconfessado...
tão grande que estas torturas, são
doçuras para mim, porque as presenteio
ao meu Senhor...
Porque silenciando, eu lhe dou o teu amor...
Eu lhe dou, Princesa, e perco tudo...
até mesmo a impossível esperança!
(e revoltada aos soldados)
Amarrem-me! Torturem-me!
Tormentos e torturas dai a mim!
Ah! Como oferta suprema do meu amor!

Turandot que fica meio perturbada e fascinada com as palavras
de Liú, ordena aos Ministros
Arranquem-lhe o segredo!

A multidão:
Para a tortura!
Sim! O carrasco!
Que fale! Para a tortura! O carrasco!

Liú:
Não resisto mais!
Tenho medo de mim!
Deixem-me passar!

A multidão fechando a passagem:
Fala! Fala!

Liú desesperadamente correndo em direção à Turandot:
Sim!... Princesa!... Escuta-me!
Tu que estás envolta em gelo,
vencida de tanta chama
o amarás também tu!
Antes desta aurora
eu fecho exausta os olhos
para que ele vença ainda...
para não vê-lo mais...

Arranca repentinamente da cintura de um soldado um afiadíssimo punhal e o enfia no peito. Gira em torno, com olhar perdido, olha o Príncipe com suprema docilidade, e cambaleante aproxima-se dele e cai morta a seus pés.

Faz-se um grande e terrorífico silêncio. Turandot fixa Liù estendida no chão, e depois, com gesto de cólera, arranca de um ajudante do carrasco um açoite e bate com ele o rosto do soldado que deixou que Liù lhe tirasse o punhal. O soldado cobre o rosto e se retira pelo meio da multidão.

Essa atitude de Turandot é seu último gesto de resistência. Ela resiste ainda em relação à posição feminina. Ela resiste em relação a seu desejo. Sua expressão de tormento é acentuada pelos libretistas.

Agora o velho Timur, como um louco, se levanta, e se aproxima cambaleante da pequena morta. Ajoelha-se e diz:

Timur:

Liù!... Liù!...
Acorda! É a hora clara
de todo despertar...
É a aurora, oh minha Liù!...
Abre os olhos, pomba!

Há em todos um sentimento de piedade, de confusão, de remorso. No rosto de Turandot passa uma expressão de tormento. Ping vai rudemente em direção ao velho para afastá-lo, mas quando se aproxima sua natural crueldade vencida e a dureza do seu tom é atenuada.

Ping:

Levanta-te, velho! Está morta!

Está morta a "outra", representada nesta história pela amorosa escrava Liù. Porém, antes de morrer, fala e diz muitas coisas à Princesa. Fala do amor pelo qual morreu. Deu então ao outro sua vida, e ao dá-la já não mais a possuía. De acordo com Lacan¹ ela amou, já que amar é dar o que não se tem. Essa expressão

¹ LACAN, J. "Le transfert". Le Séminaire, livre VIII, Paris. Seuil, 1991.

qualifica de uma de suas invencionices, indicando, porém, o exato trecho em que aparece no Banquete de Platão.

Dar o que não se tem, porque só se pode dar a falta, como o fez a Pobreza, mãe do Amor. Como amor é sempre uma fala, o que se dá é também um discurso," uma explicação válida, sem tê-lo"¹.

E Liù fala da possibilidade do amor de Turandot. O amor ou o desejo, dos quais sua morte propiciará o surgimento. Amor ou desejo, porque é da falta que os dois se originam. Da falta, ou melhor, da ilusão da falta, já que

no caso do mundo humano, o desejo é sempre desejo de desejo, portanto, um desejo cujo objeto é outro desejo. Se admitirmos que o que funda o desejo humano é a linguagem, e que esta, em relação ao natural, é um vazio e não uma falta, seremos levados a concluir que o desejo humano é um vazio que se volta para outro vazio, mesmo que o eu produza a ilusão de objetos plenos. O desejo é a ilusão da falta de objeto.²

Lacan, na análise do Banquete, relembra as questões de Sócrates para Agatão: "Este amor de que falas, é ou não é amor de alguma coisa? Amar e desejar alguma coisa é tê-la ou não tê-la? Pode-se desejar o que já se tem?"³

Estas questões nos levam diretamente à concepção da função da ilusão da falta como constitutiva do amor, e logo à sua função desejante. E voltando à Lacan não podemos, como não podia o auditório de Sócrates,

recusar a conclusão: "a saber que, neste caso, como em qualquer outro, onde o objeto do desejo, para aquele que experimenta esse desejo, é algo que não está à sua disposição, e que não está presente, em suma, alguma coisa que ele não

¹ Idem.

² GARCIA-ROZA, L. . "Introdução à Metapsicologia Freudiana-2, Rio Zahar. 1991.

³ Idem.

possui, algo que não é ele mesmo, algo de que está desprovido, é desse tipo de objeto que ele tem desejo, tanto quanto amor.¹

E Liù é a que sabe da possibilidade do desejo, por isto pode afirmar para Turandot: o gelo que esconde teu vazio será vencido pelas chamas do desejo, e te fará buscar o amor, e o desejo do outro.

Porém, é preciso que Liù, a "outra", morra, para que o desejo vença em Turandot, e ela possa continuar no caminho de "tornar-se mulher".

A Psicanálise, desde Freud, tem se preocupado com o estatuto da "outra". Mas esta "outra" tem sido estudada especialmente em relação à histérica, como em Dora e Elizabeth. Serge André retoma o tema no seu livro², quando revê o caso de Elizabeth, e remete-se também à "outra" de Dora, a conhecida Sra. K. Partiremos dessa revisão, que foi realizada já levando em conta as contribuições de Lacan.

Lacan diz: "A histérica se prova nas homenagens dirigidas a uma outra, e oferece a mulher na qual adora seu próprio mistério, ao homem cujo papel ela desempenha, sem poder gozar dele."³ Assim:

A irmã que fascina Elizabeth, à maneira pela qual a Sra. K fascina Dora, representa para ela mais do que uma identificação, vale como a própria encarnação da feminilidade, que ela experimentara até então como fraqueza ou impotência. Ela (a irmã) é o objeto de desejo de um cavaleiro, papel de Elizabeth em relação ao pai. A mola mestra de Elizabeth é da ordem de uma identificação ao desejo do cunhado, mais que de um desejo ao anseio amoroso direto. É a relação entre a irmã e o cunhado que constitui o seu bem mais

¹ Idem Este trecho é do Banquete, cuja tradução de Lacan, ele mesmo critica.

² ANDRÉ, S. "O que quer uma mulher". Rio, Zahar, 1987.

³ LACAN, J. "La Psychanalyse et son enseignement," in Écrits. Paris, Seuil, 1981

precioso, e o que ela perde com a morte da irmã, além de ficar privada da referência feminina.¹

Então a irmã, como objeto do desejo do marido, tem para Elizabeth essa importância porque aceita as gentilezas e considerações de um "*chevalier-servant*".

A Sra. K, a "outra" para Dora, havia sido amante de seu impotente pai. E este pai talvez por isto facilitava a corte que o Sr. K. fazia à filha. Mas quando Dora ouve as palavras do Sr. K.: "Minha mulher, (Sra.K.) não é nada para mim", e se torna indignada, evidencia que ele só tinha valor para ela, na medida em que aparecesse desejando a Sra. K. Apenas como desejante podia legitimar o lugar de modelo de feminilidade da Sra. K para Dora.

Depois da cena da resistência aos soldados, para não revelar o nome do Príncipe, Liù se tornou, também, modelo de feminilidade para Turandot. Não é preciso cogitar aqui se Liù estava na posição histórica ou não, como não fazemos para a Sra. K., ou para a irmã de Elizabeth. O que importa é o seu papel para Turandot.

E Turandot enuncia sua questão. Porém não à Sra. K., não a Freud, não a irmã como Elizabeth, mas à escrava Liù. Turandot quer saber o que leva uma mulher a ter força no coração, a força de desejo. Ela quer saber como o amor pode não obturar o desejo, já que assim também se pode viver o amor. Nem sempre o amor aparece na direção do desejo. Pode acontecer que o objeto do amor cumpra sua função como objeto que vem preencher o lugar da ilusão da falta. Aí compete com o desejo, obturando-o.

¹ - ANDRÉ, S., "O que quer uma mulher?" Rio, Zahar, 1987.

Liù, mesmo se a quisermos considerar no lugar da histérica, porque entrega o homem à outra, tem a força do desejo de pelo menos sair da posição do desejo sempre insatisfeito, pois a morte acaba com o desejo, mas também com a sua insatisfação.

E é sobre a solução da feminilidade desta "outra" que a Princesa dos enigmas, pergunta.

Na Conferência 33 de 1931, Freud diz para o auditório de homens e mulheres:

E nem os senhores escaparam de se preocupar com esse problema - aqueles dentre os senhores que são homens; a quem, dentre os senhores, é mulher, isto não se aplica - as senhoras mesmas constituem o problema.¹

Concordando com Freud que a mulher não é enigma para si mesma, surge a pergunta: Porque Turandot questiona uma outra mulher?

Turandot aparece desde o início na posição de objeto causa de desejo para os homens. Vários são os candidatos apaixonados pela figura da Princesa, como contam todas as versões. Porém, a atração que exerce sobre eles apenas nos assinala algo sobre o lugar que representava no fantasma deles. Mas nada nos diz sobre a sua assunção desse lugar. O fato de apresentar os enigmas é, porém, um indicativo de que havia um desejo de chegar até aí. Nada a obrigava a convocá-los. Para uma Princesa, que tinha poder sobre a vida e a morte, não seria difícil se negar completamente ao casamento. Mas ela queria poder se colocar na relação com um homem.

¹ - FREUD, S. "La Feminidad". A.E. vol.XXII. p. 104. 1988. "Tampoco ustedes, si son varones, estarán a salvo de tales quebraderos de cabeza: de las mujeres presentes, no se espera que sean tal enigma para si mismas".

Nas versões anteriores a Puccini também não há evidências de recusa à sexualidade. Turandot se oferece sempre ambigualmente a este lugar de procura de um homem, pois, ao mesmo tempo que o deseja, o teme, por não saber se aí a mulher pode não se anular como sujeito, e continuar desejante.

Dora e Elizabeth também temiam a posição feminina, mas não como Turandot, pois assumiam uma identificação com o desejo do homem.

Turandot, apesar da sua posição ainda muito marcada por uma identificação fálica, não coloca como "outra", uma mulher que usufrua da posição de alvo das atenções ou amor de um homem. Liu não é desejada pelo Príncipe, mas Turandot, sim, é o alvo de seus olhares e sentimentos amorosos.

Lacan demarca a feminilidade como não-toda redutível à sua condição dentro da fantasia masculina. Isso não quer dizer que esta função fálica e esta condição de objeto sejam estranhas ou contrárias ao destino feminino. O que diz Lacan é que o destino feminino não é esgotado por essa referência fálica, mas que é preciso que se lhe acrescente a dimensão de um "suplemento"- dimensão pela qual as mulheres têm relação com o real que os homens só podem estabelecer pela intermediação da fantasia.¹

É disso que Turandot, no seu percurso de tornar-se mulher ainda não está certa.

Serge André critica Lacan em 1951, quando interpreta, como Freud, o interesse de Dora pela Sra. K como homossexualidade, ao que corrige como sendo melhor falar de homossexuação do desejo de Dora,

homossexuação ligada aos desvios das identificações pelas quais ela deve passar para interrogar sua própria feminilidade. Com efeito, por dever, inicialmente, adotar a posição de um homem a fim de tomar a medida do desejo que este

¹ ANDRÉ, S. op. cit., p. 150.

homem pode manter com relação a uma mulher, e portanto para apreciar o valor que a mulher recebe neste desejo, é que ela se acha finalmente confrontada com o enigma da Sra. K.¹

Assim a Sra. K. fica como aquilo que seu pai ama para além dela própria, ou seja como o suplemento da feminilidade da qual ela mesma sente falta. Denunciando nesse processo, não a homossexualidade de Dora, mas a idealização da Sra. K como a encarnação da feminilidade, e "a clivagem que ela efetua assim entre a condição de objeto do desejo masculino e a condição de mulher." ²

A histérica faz a clivagem entre a condição de objeto de desejo masculino e a condição de mulher. Porém, a posição da mulher como suplementar, não-toda submetida à lei do falo, implica que, em parte, ela está submetida a essa lei, sendo também essencialmente feminina a dimensão fállica.

Turandot não se fixa na posição da identificação fállica e na posição da necessária insatisfação do desejo da histérica como Dora, por isto ela pode interrogar sobre a feminilidade e o desejo diretamente a uma outra mulher, e não através do desejo de um homem.

Seu desejo não cessa. Diz o libreto: "O trabalho não esmorece onde reina Turandot".

Está claro que o desejo de Turandot não a deixa na passividade de objeto, e a faz se movimentar na direção da relação amorosa, e da via da feminilidade, de que a história narra as vicissitudes.

¹ Idem, p. 151.

² Idem.

Contudo se o desejo está presente, e a faz caminhar até aí, pode-se perguntar novamente por que Turandot dirige uma questão à outra mulher?

Neste ponto é bom recordar que a menina teve sua relação com a mãe interrompida pela dupla descoberta da castração. A sua própria, e a da mãe. Disto decorre sua entrada no Édipo, com a substituição do objeto de amor, que da mãe passa a ser o pai. E como já foi dito, esta passagem não se dá por inteiro, restando sempre alguma libido investida na figura materna.

Quando dissemos relação interrompida, quisemos marcar que a perda do primeiro objeto de amor não pôde ser completamente elaborada. Inclusive, o ressentimento da menina não facilita essa elaboração, pois ela culpa a mãe pelo seu corpo de mulher. Daí a ambiguidade, amor e ódio dirigidos a um mesmo objeto.

Como então poderá a menina aceitar a possibilidade do desejo e do amor, na via da feminilidade, isto é, sem a referência ao desejo de um homem, como faz a histérica? Por todas as vicissitudes da relação pré-edipiana, e as descobertas desta fase, a menina reluta em se identificar com o desejo dessa mãe. Para que isto se dê, é preciso que a desvalorização, e a conseqüente agressividade em relação à figura materna, possam ser transformadas.

A figura da "outra mulher" aparece aí como representante da figura primeira, a mãe, para possibilitar a elaboração final da perda, que precipitou a entrada no Édipo. É então a "outra", que é outra em relação à mãe, que vem exercer o papel complementar, daquela que indica finalmente o caminho do desejo e da feminilidade. É a "outra" que pode dizer, e pode ser ouvida, que é possível desejar e amar sem ter que se submeter unicamente à identificação fálica.

Essa "outra" tem a função de um operador estrutural, operador que promove a assunção do caminho de "não-toda" submetida à função fálica. Um operador que atua no ponto de mudança da estrutura, no sentido de permitir que a mulher enfrente a própria castração, e, liberta da inveja infantil, possa construir a sua via para a feminilidade, construí-la nas diferenças próprias de cada sujeito nesta posição. A literatura e a clínica evidenciam freqüentemente a importância da figura da "outra" no universo feminino.

O que Turandot pergunta à "outra" é o que todas as mulheres, na opção pela via da feminilidade questionam; a possibilidade do desejo da posição feminina. E Liù lhe responde que é possível para ela, Turandot. Logo numa solução particular, de cada sujeito. Assim pode-se entender a proposição de Lacan de contar as mulheres uma a uma.

Esta pergunta, que não pode ser feita à mãe, ou cuja resposta não podia ser ouvida, deve ser enunciada numa etapa posterior à edipiana, para que o caminho da feminilidade possa ser enfrentado.

Daí a proposição de que o encontro com a "outra," reconhecida na posição feminina, seja necessário no processo de "tornar-se mulher".

Mas é preciso também que morra, que, tendo cumprido sua função, desapareça. Quando a "outra" não morre, reaparece sempre como repetição incessante da mãe, apenas trazendo de volta a rivalidade e ciúmes infantis.

Voltemos à ópera.

Os três ministros estão angustiados. É despertada sua velha humanidade.

Ping:

Ah! pela primeira vez
ao ver a morte não tenho sorriso debochado!

Pang, tocando no peito:

Despertou aqui dentro o velho instrumento,
o coração, e me atormenta!...

Pang:

Aquela jovem extinta
pesa no meu coração como uma mó!

Enquanto todos avançam, a multidão retoma:

A multidão:

Liù! Doçura!...
Dorme! Esqueça!
Liù! Poesia!...

As vozes vão se perdendo ao longe. Todos saíram e permanecem apenas, um de frente ao outro, Turandot e o Príncipe. A Princesa, rígida como uma estátua debaixo de amplo véu, não tem um gesto ou um movimento.

Príncipe:

Princesa de morte!
Princesa de gelo!
De teu trágico céu
desça à terra!
Ah! Levanta o véu;
olha, olha, oh cruel
que puríssimo sangue
foi espalhado por ti!

A “outra” de Turandot cumpriu sua função e desapareceu, e agora pode-se então perguntar o que fará Turandot com o sangue derramado, que significações produzirá.

4-5 - DE AMADA A AMANTE

Turandot desvela seu amor e seu desejo em relação ao Príncipe. Este é o quinto e último fato da história.

Turandot até então ocupava a posição de amada, daquela que busca o amor do outro. E que uma mulher pode buscar além do amor, se é pelo medo da perda deste afeto que sai do Édipo? E assim sendo, concordando com Freud, as mulheres estariam sempre determinadas pelo medo da perda amorosa, o que gera a insistente demanda do amor.

Os libretistas de Puccini acompanham poeticamente a mudança de posição da Princesa.

E o Príncipe precipita-se retirando-lhe o véu.

Turandot: (com firmeza hierática)
Que mais ousas, estrangeiro!
Coisa humana não sou...
Sou a filha do céu
livre e pura!... Tu
retiras o meu frio véu,
mas a alma esta lá no alto!

Neste momento se dá então o encontro face a face entre Turandot e o Príncipe. E é na relação face a face que se atualiza o imaginário como princípio organizador desde o estágio do espelho,¹ e disto sabe a Princesa, pois pede ao Príncipe que não a fixe tão intensamente.

Não a fixar tão intensamente também para que ele não veja a falta escondida sob o véu do semblante, da máscara. E é para isto, para esconder o que não têm, que as mulheres usam máscaras.

E é um fato que, como testemunham a história e a antropologia, é uma preocupação constante da humanidade velar, cobrir as mulheres. De certo modo pode-se dizer que se cobre as mulheres porque "A" mulher não se pode descobrir, de tal maneira que se tem que inventá-la. Nesse sentido chamamos mulheres a esses sujeitos que têm uma relação essencial (apenas diferente porque todo sujeito tem relação com o nada) com o nada.²

O Príncipe, fascinado por alguns instantes, se endireita, se domina e com ardente audácia exclama:

A tua alma está no alto
mas teu corpo está próximo!
Com mãos ardentes
locarei a borda dourada
de seu manto estrelado!
A minha boca fremente

¹ LACAN, J. Le séminaire, livre VIII. "Le transfert". Paris, Seuil, 1991.

² Idem

colocarei sobre ti!

Mas o Príncipe não teme a castração da mulher. Sabe que o real do corpo, do sexo ali está.

E se precipita em direção a Turandot estendendo os braços.

Turandot, afastando-se, espavorida, desesperadamente ameaçada:
Não me profanes!

Príncipe:
Ah! Sentir-te viva!

Turandot:
Para trás! Afaste-se!

Príncipe:
O gelo é tua mentira!

Turandot insiste no papel da mascarada, tentando esconder a sua falta, mas o Príncipe se mostra corajoso e retira-lhe o véu. Há um momento de medo em Turandot: o medo de se deixar ficar na posição de objeto causa de desejo do outro, pois esse outro está agora mais perto. Não é apenas um candidato desconhecido, mas um homem que ultrapassou o obstáculo dos enigmas. Um outro que teve a coragem do desejo de enfrentar a falta de Turandot. Antes havia o medo de ser apenas objeto do outro, e agora trata-se do medo de ser objeto causa de desejo, que se remete ao anterior. E o Príncipe sabe que a máscara é seu engodo: “O gelo é sua mentira.” O gelo que a mantém distante, inacessível ao homem.

Turandot:
Não! Nunca ninguém me terá!

Príncipe:

Te quero minha!

Turandot:

A tortura de minha Avó
não se renovará!
Não me toque, estrangeiro!... É um sacrilégio!

Príncipe:

Não! O teu beijo me dá a Eternidade!

Dizendo isso, e com forte consciência de seus direitos e da sua paixão, toma Turandot nos braços e a beija freneticamente. Turandot, não tem mais resistência, não tem mais voz, não tem mais força, não tem mais vontade. O incrível contato a transfigurou, Com tom de súplica quase infantil murmura.

Turandot:

O que é feito de mim?
Perdida!

Lacan diz que todas as mulheres têm um certo ar perdido, pois na ausência de um significante próprio têm sempre que demandá-lo a um outro, em algum lugar fora delas.

É o primeiro momento de amor. Turandot se sente perdida, envergonhada, como se a partir do beijo, se presentificasse a dimensão do real do sexo e aí se perdesse sem o simbólico. Mas o encontro não se esgota no primeiro instante.

E Turandot relembra a castração da mãe, no último apelo para não assumir a feminilidade da identificação com as mulheres através da antepassada.

Príncipe:

Minha flor,
minha flor matutina... Te respiro...
Teus seios de lírio
tremem sobre meu peito. Já te sinto
carente de doçura, toda branca
no teu manto de prata...

Turandot: (com os olhos velados de lágrimas)
Como venceste?

Turandot pergunta sobre o desejo do outro, do Príncipe, sobre aquilo que o fez vencer as provas.

Príncipe: (com ternura estática)
Choras?

Turandot, estremeecendo:
É aurora! É aurora!

Príncipe: (com grande paixão)
É aurora! É aurora! E o amor nasce com o sol!

E no silêncio do jardim, onde a última sombra já começa a se desfazer, vozes humildes surgem e se difundem de forma quase irreal.

Vozes:
A aurora! A aurora!
Luz! Vida!
Tudo é puro!
Tudo é santo!

Príncipe:
Que doçura
no teu pranto!

Turandot:
Que ninguém me veja!
(e com docilidade):
A minha glória acabou!

O Príncipe, impetuoso:
Não, ela começa!

Turandot:
Vergonha de mim!

Príncipe:
Milagre!
A tua glória resplandece no encanto
do primeiro beijo,
do primeiro pranto!...

Turandot, exaltada, transtornada
Do primeiro pranto... sim...

Estrangeiro, quando chegaste,
com angustia senti
o calafrio fatal
deste mal supremo!
Quantos vi morrer por mim!
E os desprezei,
mas temi a ti!
Havia nos teus olhos
a luz dos heróis,
a soberba certeza,
e por esta te odiei,
e por esta te amei,
atormentada e dividida
entre dois terrores iguais:
vencer-te ou ser vencida.
E vencida estou!... Ah, vencida,
mais que da prova da aurora,
desta febre que vem de ti!

A rainha de Sabá apresentou enigmas ao Rei David para saber se era um verdadeiro homem. Turandot revela que pressentiu pelo olhar do Príncipe, pela sua "soberba certeza", que estava diante de um desejante, de um verdadeiro homem.

Príncipe:
És minha!

Turandot:
Isto pedias,
agora o sabes!
Maior vitória não querias!
Parte estrangeiro,
com o teu mistério!

O Príncipe com ímpeto caloroso:
O meu mistério? Não há mais! És minha!
Tu que tremes se te toco,
tu que embranqueces se te beijo,
podes perder-me se quiseres!
O meu nome e a vida juntos te dou.
Eu sou Calaf, filho de Timur!

Homem verdadeiro sim, atravessado pelo simbólico, filho de outro homem, por isto não teme as perdas, não teme as mulheres pois se sabe tão submetido à castração quanto elas. "Não há virilidade que não seja consagrada pela castração."¹

Na versão das *Mil e Uma Noites* as vicissitudes do percurso do Príncipe até chegar ao reino de Turandot são descritas minuciosamente, metáfora das vicissitudes do caminho do menino até o homem adulto pronto a encontrar uma mulher diferente da mãe.

Turandot, com a revelação inesperada, como se num momento sua alma orgulhosa se recobrasse ferozmente:
Sei o teu nome! Sei o teu nome!...

Calaf:
A minha glória é o teu abraço!
A minha vida o teu beijo!

Turandot:
Escute? Ressoam as trombetas.
É a hora, é a hora da prova!

Calaf:
Não a temo!

Turandot erguendo-se toda, realmente dominadora:
Ah! Calaf!...Diante do povo comigo!

Encaminha-se para o fundo. Tocam mais alto as trombetas. O céu agora é todo derramado de luz. Vozes cada vez mais próximas se avizinham.

Calaf:
Venceste tu!

A cena se encerra e passa para o exterior do palácio.

¹ LACAN, J. "Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine". in *Écrits*. Paris. Seuil. 1982.

Os libretistas criam aqui certo suspense em relação à atitude de Turandot que se ergue novamente "dominadora" com o poder de decidir sobre seu destino, sobre seu amor, poder que lhe foi devolvido pelo Príncipe quando lhe dá a conhecer seu nome próprio e lhe confere a vitória. Aparecerá a mulher fática ou se deixará ficar na posição feminina?

O exterior do palácio, todo branco onde os reflexos da aurora se acendem como flores. No alto da escada, no centro da cena, o Imperador rodeado pela corte, sábios, soldados. Dos dois lados a multidão que aclama.

A multidão:

Dez mil anos ao nosso Imperador!

Os três ministros estendem um manto de ouro, enquanto Turandot sobe a escadaria. Num momento, o silêncio. E no silêncio a Princesa exclama:

Pai Augusto, conheço o nome do estrangeiro...

Fixando Calaf, que está no pé da escada, finalmente vencida, murmura quase num doce suspiro:

O seu nome... é Amor!

Calaf sobe impetuosamente a escada, e os dois amantes se unem vencidos num abraço, perdidamente, enquanto a multidão estende os braços, joga flores e exclama alegremente.

A multidão:

Amor!... O Sol... Vida!... Eternidade!...

Luz do mundo é Amor...

Ri e canta ao sol

a nossa infinita felicidade!

Glória a ti!

Assim termina a ópera com canto de glória e exaltação do amor, logo com a realização da metáfora do amor. Isto é, Turandot, (*eromenos*) sai da posição de amada para a posição de amante (*erastés*).¹

¹ LACAN, J. Le séminaire, livre VIII, "Le transfert". Paris, Seuil, 1991.

Neste quinto fato, que define a última etapa de seu processo de "tornar-se mulher", Turandot diz: "Seu nome é amor", logo após a ária, na qual o desconhecido que havia decifrado seus enigmas declara seu nome próprio.

É na comunicação ao pai sobre sua decisão que Turandot substitui Calaf pela palavra amor, confessando-se portanto "amante" do Príncipe até então desconhecido. Nesse momento poderia ficar livre do compromisso do casamento, já sabia o seu nome, o que era condição para não ser obrigada a cumprir a lei do pai.

A sua decisão pela união determinada pelo sentimento de amor e não por obediência à lei remete à questão do superego da mulher, que de acordo com Freud não é tão rígido como o do homem. Trata-se aqui do superego da lei, e não do gozo. Não é a obediência a uma lei, o que se poderia esperar de um superego mais bem estruturado, que determina alguns atos de uma mulher. Ela pode fazer mais concessões que um homem, já que a lei interna não a ordena tão duramente, pois a ameaça de castração não a concerne e sim a ameaça de perda de amor.

E como se dá a mudança de posição da Princesa, ou melhor, quando ela pode admitir o amor?

Para amar é preciso a presença da falta. E o amor se inscreve para os dois sexos no lugar da relação sexual que não existe. Assim é fácil compreender o amor por uma mulher, já que na castração imaginária ela encarna o grande Outro barrado. É mais fácil imaginar uma mulher castrada. Porém, para amar um homem é preciso castrá-lo imaginariamente. No amor de uma mulher, que parece dirigido a um homem que tem o falo, há sempre um desdobramento que faz desse mesmo homem um homem castrado. Sempre há amor por trás dessa castração. É

o Outro do amor com duas caras: a do desamparo e da dependência, do que tem e do que não tem.

O Outro da falta exige sempre a busca do objeto que Lacan denominou "a" para o lugar da suplementação, e aí produz a particularidade, a invenção como criação de um saber. Essa interpretação cria inúmeras possibilidades das invenções do objeto de amor como objeto para esconder a falta do Outro, a dimensão imaginária do amor, o amor como objeto fetiche.

Mas no nível do simbólico, com o Outro da falta, é que se situa o verdadeiro amor, o amor do dar o que não se tem. Aí é que a histérica se irrita, pois, procurando o que não tem, encontra exatamente a falta.

No amor freudiano encontra-se sempre a repetição do amor edipiano, por exemplo, na escolha do objeto mãe. Assim toda escolha posterior teria sempre que ver com este primeiro objeto.

Se na relação sexual existisse a condição para a escolha do objeto de amor, esta seria simplesmente a de ser do outro sexo. Um homem amaria uma mulher, e vice-versa.

Para as mulheres a via predominante para o amor é a da convergência de amor e desejo num mesmo objeto, enquanto para o homem predomina a divergência entre amor e desejo em dois objetos.¹

Então quem é esse outro do amor da mulher, esse outro que aparece como objeto de desejo e de amor?

Voltando à Princesa Turandot, que se apresenta no início como aquela que foi ferida no passado através da pessoa de uma antepassada, e por isso, pela ferida da castração, exige de um homem para se casar com ela que decifre seus

¹ - LACAN, J. "La signification du phallus", in *Écrits* Paris. Seuil. 1966.

enigmas, que podemos dizer como tendo que dar provas de que pode, que tem condições de nomeá-la mulher, dar-lhe identidade de sujeito, já que a mulher, ou as mulheres, precisam disto de um homem. Já que é não-toda sujeito, demanda sempre algum tipo de subjetivação.

E não é da posição fálica, quando ela se alinha ao lado dos homens que a mulher é amada. Mas é da posição da que não tem, da divisão entre o que é como sujeito, e o que não é subjetivável.

Já que o amor se dá entre sujeitos, e depende do signo depende essencialmente da fala. E de que se forma se dá o encontro de Turandot com o Príncipe senão através da fala? Fala que do lado dele é fala de amor, e dela de demanda de amor. De discursos que visam a descoberta ou constituição de um saber.

Turandot no nível imaginário procura um outro semelhante, na escolha de candidatos de origem nobre, origem nobre como ela a Princesa. Esse outro que se apresenta de início simplesmente como vozes que respondem a questões enigmáticas. E essas vozes tem de responder a sua demanda de ser reconhecida não apenas como objeto, mas como uma mulher. Apesar de tê-la como objeto causa de desejo o "a" pequeno da fórmula de Lacan, devem reconhecê-la no lugar do Outro da falta já no registro do simbólico.

A fala de amor tem por objetivo apreender o ser do outro, num dizer: tu és. O último de seus enigmas tem como solução o seu nome Turandot. Como esta resposta não atinge nunca o ser do outro, que é sempre inapreensível ela se recusa ao casamento mesmo depois que o Príncipe decifra o último enigma. A fala de amor é sempre incompleta, o que leva à mulher estar sempre demandando declarações de amor.

E Turandot sai da posição de amada, de apenas demandante de amor quando descobre em Calaf aquele que pode ser amado, que se apresenta com a falta e também com a possibilidade de não tê-la, de não precisar dela como objeto complementar. Freud diz que nem todos os homens merecem ser amados, não todos os homens como representantes do sexo masculino, mas como o universal, mas Turandot encontrou um outro que se coloca na posição de amável.

E a ópera termina com o encontro de amor. Mas pode-se perguntar se é um final feliz, se não terão mais questões, Turandot e Calaf? E Octávio Paz com: “A fixidez é instantânea”, nos dá a resposta mais precisa.

Puccini morreu depois de conceber ou delinear o final da ópera. Talvez já soubesse que, a partir daí, a repetição dos encontros e desencontros entre um homem e uma mulher continuariam a história. Mesmo no amor o mal entendido fundamental é determinante nas relações humanas.

CONCLUSÃO

ou

TURANDOT, METÁFORA DE TODAS AS MULHERES

Relembrando Buffon, já sabemos que não basta a paixão forte nem o entusiasmo que se transmite ao outro, para atingir os que “têm a cabeça firme, o gosto delicado e o sentido apurado.”¹ Para isto “conta muito pouco o tom, os gestos e o vão som das palavras, são necessários pensamentos, razões, é preciso saber apresentá-las, matizá-las, ordená-las”².

¹ Citado no capítulo 3

² Idem

Porém como não se escolhe ou dirige o sentimento que nos liga a qualquer tarefa, é preciso dizer que o interesse apaixonado foi o mais importante determinante deste trabalho. Paixão que da música extravazou para o texto e que foi nutrida na descoberta das várias versões. E assim foi realizado o percurso através da Turandot de Puccini tomada como um palimpsesto.

No tempo desse caminhar pelas falas e árias dos divesos personagens a tentação maior era a de abandonar a leitura e apenas reescrever o texto do libreto sem comentários, sem cortes, sem interrupções, deixando-o falar por si. Era o desejo de não interferir na seqüência da narrativa, deixar de lado os comentários psicanalíticos para que o texto pudesse ser lido diretamente e cada leitor criasse suas respostas. Daí a apresentação do libreto original anexo

CONCLUSÃO

ou

TURANDOT METÁFORA DE TODAS AS MULHERES

Concordando com Michel Meyer¹ que a linguagem é resolução de problemas, dos problemas que os homens se colocam pelo simples fato de existir, e que o uso da linguagem é sempre resposta a algum problema, mesmo que se trate apenas de o exprimir, pode-se perguntar o que em Turandot constitui ou causa toda a trama argumentativa.

¹ MEYER..M. "A problematologia" Lisboa. Dom Quixote. 1991.

A *Alice* de Carrol, no país das maravilhas, é movida pelo desejo de entabular conversa com os seres que lhe eram desconhecidos; Turandot pelo desejo do encontro com o auditório masculino dos candidatos à sua mão; desejo de entabular conversa com os candidatos para prosseguir no incessante processo de "tornar-se mulher", no caminho da feminilidade. É o questionar sobre esta possibilidade que a faz buscar o auditório masculino, na procura daquele que tivesse as condições de dialogar com uma mulher.

Turandot questiona o que é "tornar-se mulher" ao mesmo tempo em que o realiza à vista de todos que assistem atentamente à ópera. Assim propõe enigmas e se constitui no diálogo com o Príncipe, e em se constituindo na posição feminina tem seus enigmas respondidos, conservando porém a enigmaticidade da sempre disponível instabilidade das mulheres. Instabilidade como consequência da possibilidade de freqüentar o lugar da referência fálica e ao mesmo tempo não ser toda aí inscrita.

"Se livre te quer, te faz mais servo, se como servo te aceita, te faz mais rei", diz a Princesa, deixando claro que pode não estar onde o outro a espera encontrar.

Pudemos acompanhá-la revendo e revivendo a relação pré-edipiana com a mãe, as dificuldades da saída da relação edipiana com o pai, até a escolha do caminho da feminilidade. Nesta escolha a vimos vacilar na posição de amada, em que é tênue o limite entre a posição de objeto causa de desejo e objeto de desejo. Turandot hesitou também como amante pois, esta posição implica em assumir o lugar de sujeito desejante.

E Turandot propôs enigmas para os homens, e o Príncipe os respondeu corretamente. Calaf os solucionou, não porque tinha mais saber que os outros

candidatos mas, porque tinha a determinação de seu desejo, o que acontece somente quando foi possível o enfrentamento da própria castração, da própria falta. Quando o vazio fundamental não é obturado pelas fantasias.

E Turandot deixa isto bem claro, quando metaforiza a castração do homem no cortar as cabeças dos vencidos, daqueles que se apresentavam na ilusão da completude, até mesmo na busca do amor de uma mulher para tamponar-lhes a falta, revelando o desconhecimento da impossibilidade de sua realização.

Mas foi preciso ouvir de uma outra mulher, da "outra", que ela também podia amar e desejar. Assim como Sócrates no Banquete de Platão, passou a palavra sobre o amor para Diotima, uma mulher, ela deu a palavra à Líu. Líu, aquela outra que completou a tarefa da mãe, operando com suas "árias", com sua fala e seu desaparecimento final, a mudança última de Turandot. Depois dessa morte a Princesa pôde ouvir do outro do homem, o enunciado: "Tú és minha mulher", já que o Outro do simbólico aí falta, e o tornar-se mulher só se dá no encontro, ainda que sempre falho, com um homem. Num encontro onde aparece o amor e desejo sobre o mesmo objeto, como o que pode amenizar a viagem até a morte, sem a ilusão de sua eternidade.

E nesse percurso, nesse dialogar entre um homem e uma mulher se dá a construção de uma retórica própria do feminino, num constante questionar, num constante problematizar para um auditório específico. Auditório que não só responde, mas, que é causa e lugar da produção do discurso. Retórica na qual os enigmas devem ser propostos e cujas respostas apenas mantêm a possibilidade de que sejam recolocados, já que não solucionam a enigmaticidade feminina.

Como a Esfinge, Turandot propõe enigmas, mas não se destrói após a resposta, pois o que busca é somente a possibilidade do contato com o outro, que só pode se dar através do discurso de sua retórica enigmática.

Freud, Lacan e Puccini também se colocaram na posição de candidatos à mão da Princesa. Na busca constante da compreensão das mulheres, na esperança de explicar e assim dissolver sua enigmaticidade, Freud e Lacan teriam suas cabeças cortadas.

Mas Puccini sabia das mulheres, não indicando os poetas ou o futuro da ciência como Freud, nem perguntando a suas colegas como Lacan. Como Calaf chegou ao fim possível sobre elas. Trouxe da narrativa a verdade em Turandot como metáfora de todas as mulheres.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
- ARISTOTELES. *Poetica*, Ed. trilingüe por Valentin García Yebra. Madri, Gredos, 1974.
- ARISTOTE. *Réthorique*, Trad. Mèdéric Defour. Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- ASHBROOK, William e POWERS, Harold. *Puccini's Turandot. The end of the great tradition*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1991.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud et la femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1988.
- BARROS, Romildo do Rêgo. "Notas sobre o supereu feminino", in *A mulher: na psicanálise e na arte*, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1995.
- BECKER, Paulo. *O real do falante*, "tese de Mestrado do Departamento de Filosofia", PUC/Rio, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERNASCONI, Marcel. *Histoire des énigmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

- BESSIÈRE, Jean. *Enigmaticité de la littérature*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Madri, Alianza Editorial, 1981.
- BRUNO, Pierre. *Examen de la psychose (II)*, "Analytica, nº 37". Paris, Navarin, 1984.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CANETTI, Elias. "O ofício do poeta", in *A consciência das palavras: ensaios*. Trad. Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CARNER, Mosco. *Giacomo Puccini*, Milão, Il Saggiatore, 1961.
- CASTRO, Cláudia. "Na magia da linguagem", in *O que nos faz pensar*, Caderno nº 6 do Departamento de Filosofia da PUC, volume comemorativo do centenário de Walter Benjamin. Rio de Janeiro, PUC, 1992.
- CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou A derrota das mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- ENGLANDER, Roger. *Opera, What's all the screaming about?*. Nova York, Walker and Company, 1994.
- ENRIQUEZ, Eugène. *Da horda ao Estado*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, Vol. I - A vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

FREUD, Sigmund. *Estudios sobre la histeria (1893-1895)*, Obras Completas, vol. II. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Historiales clinicos (Breuer e Freud)*, Obras Completas, vol. II. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La sexualidad en la etiologia de las neurosis (1898)*, Obras Completas, vol. III. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La interpretación de los sueños*, Obras Completas, vols. IV e V. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Psicopatología de la vida cotidiana*, Obras Completas, vol. VI. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Fragmentos de análisis de un caso de histeria (1905-1901)*, Obras Completas, vol. VII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Tres ensayos de teoria sexual (1905)*, Obras Completas, vol. VII. Buenos Aires, A.E., 1988.

FREUD, Sigmund. *Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiologia de las neurosis (1906-1905)*, Obras Completas, vol. VII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. FREUD, Sigmund. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen (1907-1906)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El esclarecimiento sexual del niño (Carta abierta al doctor M. Furst) (1907)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El Creador literario y el fantaseo (1908-1907)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna (1908)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La novela familiar de los neuróticos (1909-1908)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (1909)*, Obras Completas, vol. X. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor - I) (1910)*, Obras Completas, vol. XI. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor II) (1912)*, Obras Completas, vol. XI. Buenos Aires, A.E., 1988.

FREUD, Sigmund. *El tabú de la virginidad (Contribuciones a la psicología del amor - III) (1918-1917)*, Obras Completas, vol. XI. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis - III) (1915-(1914)*, Obras Completas, vol. XII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El motivo de la elección del cofre (1913)*, Obras Completas, vol. XII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913-1912)*, Obras Completas, vol. XIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El horror al incesto*, Obras Completas, vol. XIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Introducción del narcisismo (1914)*, Obras Completas, vol. XIV. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Pulsiones y destinos de pulsión (1915)*, Obras Completas, vol. XIV. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La represión (1915)*, Obras Completas, vol. XIV. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (1919)*, Obras Completas, vol. XVIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

FREUD, Sigmund. *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina (1920)*, Obras Completas, vol. XVIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *La cabeza de Medusa (1940-1922)*, Obras Completas, vol. XVIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El yo y el ello (1923)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII (1923-1922)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *El problema económico del masoquismo (1924)*, Obras Completas, vol. Buenos Aires, A.E., 1988. XIX

_____. *El sepultamiento del complejo de Edipo (1924)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925)*, Obras Completas, vol. XIX. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Escritos de Freud que versan predominantemente o en gran parte sobre arte, literatura o estética*, Obras Completas, vol. XXI. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Sobre la sexualidad femenina (1931)*, Obras Completas, vol. XXI. Buenos Aires, A.E., 1988.

FREUD, Sigmund. "La feminidad", in *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933-1932)*, Obras Completas, vol. XXII. Buenos Aires, A.E., 1988.

_____. *Análisis terminable e interminable (1937)*, Obras Completas, vol. XXIII. Buenos Aires, A.E., 1988.

FUX, Sara P. "Do iídiche, do Witz e da mulher", in *A mulher: na psicanálise e na arte*, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1995.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia 2*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia 3*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

GEREZ-AMBERTIN, Marta. *Las voces del superyo*. Buenos Aires, Manantial, 1993.

GRANOFF, Wladimir. *La pensée et le féminin*. Paris, Minuit, 1978.

GROSS, Arthur e PARKER, Roger (orgs.). *Reading Opera*. Nova Jersey, Princeton University Press, 1988.

GUERIZOLI, Rodrigo. *Educação para o vidro: Reflexões em torno a Walter Benjamin*. Monografia para obtenção do grau de Bacharel em Filosofia. Niterói, UFF, 1995.

HUGHES, Spike. *Famous Puccini Operas*. Nova York, Dover Publications, 1972.

JOHN, Nicholas (org.). "Turandot Puccini", in *Opera Guide*. Londres, John Calder Publishers, 1984.

KOFMAN, Sarah. *L'énigme de la femme*. Paris, Galilée, 1983.

LACAN, Jacques. “*L'Étourdi*”, *Silicet* n° 4. Paris, Seuil, 1973.

_____. *O Seminário, Mais, ainda*, livro 20. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982.

_____. *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

_____. *Le Séminaire, La relation d'objet*, livre IV. Paris, Seuil, 1994.

_____. *Le Séminaire, R.S.I. (1974-1975)*, sem referências.

LAURENT, Eric. *L'Énigme et la psychose*, in *Revue de la Cause Freudienne*, Paris, 1993.

MARTIN, George. *The Companion to Twentieth Century Opera*, Cambridge, University Press, 1989.

MEYER, Michel. *Logique, langage et argumentation*, Paris, Hachette, 1982.

_____. *A problematologia*. Lisboa, Dom Quixote, 1991.

MILLER, Jacques-Alain. *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Cuadernos del Pasador, 1994.

_____. *Logicas de la vida amorosa*, Buenos Aires, Manancial, 1989.

MILLOT, Catherine. *Nobodaddy, a histeria do século*. Trad. Leila Longo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

MOLIÈRE, *La princesse d'Élide*, Paris, Hachette, 1949.

MOTTA PESSANHA, José Américo. *A teoria da argumentação ou Nova Retórica*, Rio de Janeiro, Papyrus, 1985.

PAZ, Octávio. *O mono gramático*, Trad. de Lenora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Traité de l'argumentation, La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988

_____. Verbete "Argumentação", em *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. *Justice et Raison*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1972.

_____. *Rhétoriques*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1989.

PICKMANN, Claude-Noele. "L'amour et le signifiant", in *Actes de l'École de la Cause Freudienne*, vol. XVII. Paris, Navarin-Seuil, 1989.

PINZAUTI, Leonardo. *Puccini: una vita*, Florença, Vallecchi, 1974.

POIZAT, Michel. *L'Opéra ou Le cri de l'ange*, Paris, A.M. Métailié, 1986.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*, Arles, Hubert Nyssen, 1988.

QUINET, Antonio. "As formas do amor na partilha dos sexos", in *A Mulher: na psicanálise e na arte*, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1995.

RABINOVICH, Diana S. *Modos logicos del amor de transferencia*, Buenos Aires, Manantial, 1992.

ROSOLATO, Guy. *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985.

STERNFELD, F. W. *The Birth of Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.


VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Oedipe et ses Mythes*, Paris, Complexe, 1988.

VITAL BRASIL, Circe N. *O jogo e a constituição do sujeito na dialética social*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

WAJEMAN, Gérard. *Le maître et l'hystérique*, Paris, Navarin-Seuil, 1982.

WEAVER, William e PUCCINI, Simonetta. *The Puccini Companion*, Nova York, W. W. Norton and Company, 1994.


Tese apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Maria Alice de Meireles Rabelo, intitulada "A Turandot de Puccini ou a retórica da esfinge", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes Professores:



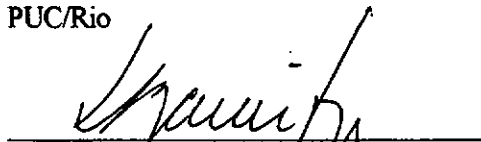
Profa. Maria Helena Novaes Mira
PUC/Rio




Profa. Claudia Amorim Garcia
PUC/Rio



Profa. Ana Maria de Toledo Piza Rudge
PUC/Rio

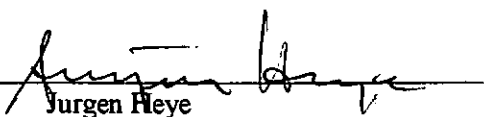


Prof. Luiz Alfredo Garcia-Roza
UFRJ



Prof. Paulo Roberto Borges Seccarelli
Université Paris VII

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1996.



Jurgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas