

“... porque um preto é feio” – A *Flauta Mágica* de Mozart e a figuração do Outro

Klaus Eggensperger*

Resumo:

Crítica da figuração do Outro na ópera iluminista de Mozart e Schikaneder. O presente artigo investiga a *Flauta Mágica* como narrativa identitária, que conta da formação da subjetividade do protagonista masculino e do papel do feminino nesse processo. Além disso, as figuras do meio-selvagem branco Papageno e do malvado negro Monostatos são questionadas a partir de observações histórico-culturais de uma perspectiva pós-colonial.

Palavras-chave:

Mozart, Flauta Mágica, crítica pós-colonial, figuração do outro

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.”

Walter Benjamin

1. Preliminares

No seu ensaio *Culture and Imperialism*, Edward W. Said, um dos pais da teoria pós-colonial e entendido em música clássica, incluiu um pequeno capítulo intitulado *The Empire at Work: Verdi's Aida*, onde trata da famosa ópera egípcia de Verdi:

“many great aesthetic objects of empire are remembered without the baggage of domination [...]. Yet the empire remains, in inflection and traces, to be read, seen, and heard. And by not taking account of the imperialist structures of attitude and reference they suggest, even in works like *Aida*, which seem unrelated to the struggle for territory and control, we reduce those works to caricatures [...]” (SAID 1994, p. 130)

Said mostra como *Aida* está cheia de estereótipos ocidentais em relação ao Egito e localiza a gênese da obra verdiana e a sua encenação no Cairo, no

* Professor da UFPR, mestre em Literatura alemã pela Universidade de Hamburg/Alemanha, doutor em Linguística pela Universidade de Osnabrück/Alemanha.

ambiente do imperialismo europeu dos anos 60 e 70 do século XIX. A sua análise não pode ser simplesmente transferida para a *Flauta Mágica*, uma obra oriunda de um contexto cultural e político bem diferente, mas pode servir de orientação básica.

A Viena da última década do século XVIII é a capital do Império Austro-Húngaro, que domina grandes partes da Europa Central e Sudeste, incluindo cidades tão diferentes como Amsterdã, Milão e Budapeste. Certamente, a *Flauta Mágica* não faz parte do legado cultural do colonialismo como *Aida*, mas ocupa seu lugar dentro da complicada topografia social do Império dos Habsburgos. Ademais, tem-se a impressão de que essa ópera de Mozart está no centro da cultura europeia e, principalmente, no coração da cultura de língua alemã. O germanista suíço Peter von Matt considera a *Flauta Mágica*, ao lado do *Hamlet* shakespeariano e da *Mona Lisa* de Leonardo, o terceiro grande mistério da nossa cultura, uma obra enigmática que nunca será revelada (apud BORCHMEYER 2005, p. 80) – “nossa cultura”, aqui, significa a cultura ocidental. Nos países de língua alemã, a *Flauta Mágica* é a ópera mais visitada e mais encenada até hoje.

Numa cidade europeia grande como a Viena no final do século XVIII, a distância entre a cultura da elite aristocrática e a cultura popular era enorme. Mozart escreveu várias óperas-sérias exclusivamente para a corte e a elite aristocrática do Império Austro-Húngaro. O lugar social da *Flauta Mágica*, porém, é diferente. Das grandes óperas mozartianas – *Idomeneo* e (da década em Viena) *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La Clemenza di Tito* e *Die Zauberflöte* – a última é um “trabalho livre”, uma obra genuinamente burguesa, criada para o teatro do amigo Schikaneder *Theater auf der Wieden* num subúrbio de Viena com uma platéia bem diversa de todas as camadas da população. “More than anything, it was this unusual proximity of high and low culture that determined the basic tone of *Die Zauberflöte*.” (BERGER 2004, p. 445)

Nesse contexto é interessante observar que, para Joseph II, o imperador iluminista do império, a diferença entre as óperas italianas tradicionais e as novas óperas de língua alemã era politicamente importante. Quando Schikaneder quis encenar a comédia francesa *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, traduzido para o alemão (*Die Hochzeit des Figaro*), a estréia foi simplesmente proibida. Contudo, a versão como ópera em língua italiana 15 meses mais tarde recebeu todo o apoio do imperador. Ópera italiana era uma diversão para a elite e o imperador crítico ao antigo regime aristocrático

provavelmente quis usar *Le Nozze di Figaro* para influenciar a sua aristocracia na capital do império (v. BRAUNBEHRENS 2006, p. 302 e p. 397). Teatro crítico para a população em geral não era bem visto e logo chamaria a atenção da censura; os teatros sabiam disso e tomavam as suas providências.

O exemplo de *Figaro* pode evidenciar que a cultura como ordem simbólica não é um campo livre de interesses, pelo contrário, é um sistema, ou melhor: é um suprasistema de discursos e narrativas, onde poder e domínio se expressam, se afirmam e ao mesmo tempo sofrem as mais duras críticas – ninguém sabia disso melhor do que o imperador austríaco reformista.

A cultura estabelece o lugar da luta pelo significado (v. também EAGLETON 2005). Certos conceitos centrais da teoria pós-colonial como *domination* (dominação), *critique of Power* (crítica do poder), a voz do Império, a voz do Outro, são válidas para os estudos culturais em geral. Escreve Edward Said: "Far from being a placid realm of Apollonian gentility, culture can even be a battleground on which causes expose themselves to the light of day and contend with one another" (SAID 1994, p. xiii). Sob essa perspectiva, a literatura e o teatro formam um campo estético para elaborar narrativas do Próprio e do Outro, para expressar e questionar desejos e pavores sociais que vão até a xenofobia, por exemplo. Tratam das questões de gênero (O que é masculino? O que é feminino?), da ordem social (Quem merece estar no topo da hierarquia social, quem abaixo?) e da diferença étnica ou racial (Quem pertence a nós e quem não?). Na Europa Central, literatura e teatro tiveram um papel-chave na formação da subjetividade social da elite e da classe média por mais ou menos 250 anos. Faremos então em seguida uma pequena viagem, não ao Coração das Trevas, mas ao Coração das Luzes, ao coração europeu iluminista com a finalidade de questionar as suas mistificações do Próprio e do Outro: do feminino, da plebe e do negro.

2. Tamino, Sarastro e os iniciados – o masculino

"Um ser humano se produz" (GOETHE 2006, Fausto II, v. 6835) poderia ser um dos lemas da *Flauta Mágica* – lema não no sentido biológico do laboratório na segunda parte do Fausto, mas no sentido social. O enredo começa com Tamino numa situação de extremo perigo e termina com a apoteose do casal Tamino e Pamina; entre esse início e o fim conta-se a formação do príncipe, um jovem da elite. Nesse sentido, poderia se falar numa ópera de formação, *Bildungsoper*, em analogia com o primeiro romance de formação (*Bildungsroman*), "Wilhelm Meister", de Goethe, que data da mesma década. E a analogia vai mais longe:

um papel decisivo para o desenvolvimento de Wilhelm Meister cabe à *Turmgesellschaft*, à Sociedade da Torre. Essas sociedades secretas são típicas da época: nos anos oitenta do século XVIII, a grande maioria da elite intelectual e política nos países de língua alemã tinha contatos com a maçonaria e participava, pelo menos temporariamente, das atividades iluministas dos maçons, inclusive Goethe, Mozart e o autor do libreto da nossa ópera, Schikaneder. A *Turmgesellschaft* e a irmandade do sábio Sarastro na *Flauta Mágica* são bem parecidas: ambas as associações eram (quase) exclusivamente masculinas, com fins iluministas e humanistas, os quais tentavam alcançar por meios autoritários. Uma vez que não podiam assegurar um consenso, os governantes iluministas insistiam no uso da coerção. No segundo ato, cena 12, Sarastro canta sua ária *In diesen heil'gen Hallen*, onde faz elogios ao amor, ao dever e ao perdão, condenando qualquer vingança. Não obstante a mensagem humanista, a ária termina com a frase: "Quem não se alegra com tais doutrinas / não merece ser um ser humano" (II, 12; a citação do libreto é por ato e cena, edição MOZART 2005).

Pela primeira vez, Tamino entra em contato com esse universo iluminista com sua auto-identidade e lógica coercitiva, em I, 15, quando tem a conversa com o porta-voz do templo da irmandade de Sarastro. No início da cena, os três meninos aparecem acompanhados por uma lenta marcha de procissão de instrumentos de sopro (trombones e trombetas) e timbales. O discurso dos três meninos ao príncipe não deixa de ser o mais direto possível:

Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!

Bedenke dies; kurz, sei ein Mann.

Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen. (I,15)

Seja firme, paciente e calado!

Pense nisso, em suma, seja um homem.

Assim, jovem, vencerás como um macho.¹

Esse *Sei standhaft, duldsam und verschwiegen* é repetido. Tamino cria, então, ânimo e tenta entrar no templo da irmandade. As três entradas ou portas que levam ao interior são designadas por "natureza", "sabedoria" e "razão". Dessa maneira, o templo é declarado um santuário iluminista, e as letras do libreto não deixam a menor dúvida a respeito disso:

¹ As traduções são do autor deste artigo.

*Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen,
Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen;
Wo Tätigkeit thronet, und Müßiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht. (I,15)*

As portas mostram, as colunas mostram,
que aqui moram sabedoria, trabalho e artes.
Onde reina a atividade e não há ócio,
o domínio do vício não é facilitado.

Anunciado assim, parece tratar-se de um templo para a adoração dos valores burgueses mais importantes, onde as perversas idéias aristocráticas não têm acesso. As encenações da ópera costumam destacar a luz e os livros como atributos iluministas do sacerdote porta-voz. Esses dois atributos lembram a representação iluminista mais conhecida no mundo inteiro, a estátua da Liberdade norte-americana do século XIX. O universo esclarecido da *Flauta Mágica*, porém, é um universo exclusivamente masculino. O caminho do esclarecimento leva da escuridão à luz e termina com a vitória do sol – essa é a metáfora principal da burguesia européia em ascensão, seja na França, na Inglaterra, na Alemanha ou na Áustria. Na teoria, o conceito de humanidade tem fortes implicações igualitárias mas, na prática do século XVIII (como naquela dos séculos seguintes), os poderes simbólicos são extremamente desiguais, e as relações sociais entre homem e mulher, mais assimétricas ainda. A busca do príncipe pela luz é o motivo central da ópera, o qual permeia a obra toda, sendo o lado da luz o da ordem patriarcal dos iniciados. O sujeito desse iluminismo é masculino, branco e racional.

Num trecho central da sua “Dialética do Esclarecimento”, sobre a relação mito (grego) – razão, Adorno e Horkheimer comentam: “A humanidade teve de se submeter a terríveis provocações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso” (ADORNO/HORKHEIMER 1985, p. 44). A formação do eu do jovem príncipe no seu caminho da fraqueza à firmeza e da ignorância à sabedoria, passa por situações terríveis, no sentido de Adorno e Horkheimer. No final do primeiro ato Tamino tem a sua cabeça coberta por um pano ou um saco para enfrentar depois, durante o segundo ato, três provas difíceis. Apenas como vencedor ganharia a moça e seria admitido no clube maçônico iluminista. Durante a primeira prova, não pode deixar seduzir-se pelas damas da Rainha da

Noite que representam, nessa cena (II,5), o poder inimigo. Depois, tem de manter o silêncio perante a mulher amada; em consequência disso, provoca a aflição extrema da mesma (II,7). Ele enfrenta essas duas provas junto com Papageno, seu companheiro desde o início. A última e mais importante prova, porém, Tamino enfrenta ao lado de sua parceira Pamina, o que significa um desvio importante no ritual exclusivamente masculino. Na primeira parte da prova, os dois enfrentam o fogo (*Feuerprobe*), na segunda parte a água (*Wasserprobe*). Como vencedor dos elementos, Tamino torna-se um herói, que descobre a sua força interna. No final da peça, ele desenvolveu as qualidades necessárias para reinar junto com sua parceira Pamina. Tamino torna-se senhor devido aos seus próprios méritos, não pelos seus títulos e os do seu pai, que ele menciona tão orgulhosamente durante a sua primeira conversa com Papageno no início da peça (I,2) – eis a idéia profundamente antiaristocrática e burguesa dessa formação.

O programa envolve aprender a autodisciplina, o refreamento dos impulsos básicos e implica, assim, na auto-dominação como forma individual de submissão sem coerção. Uma das sentenças goethianas mais populares na Alemanha dos últimos 200 anos tem sido: "Quem brinca com a vida, nunca terminará bem; quem não manda em si mesmo, sempre estará sujeito a mandamentos." (*Wer mit dem Leben spielt, / Kommt nie zurecht; / Wer sich nicht selbst befiehlt, / Bleibt immer ein Knecht.* GOETHE 2006, vol. 18.1, p. 68). Papageno, que não consegue entender essa lição, ocupa conseqüentemente um lugar inferior na hierarquia social.

No começo dos anos noventa do século XVIII, o auge da maçonaria já tinha passado, a revolução francesa preparou-se para entrar na sua fase mais radical e a contra-revolução européia começou a se formar. Nessa situação, a *Flauta Mágica* era a única obra musical-teatral, que se posicionou politicamente e tomou parte das forças progressistas contra o poder simbólico do *Ancien Regime*. Essa dimensão da ópera foi ignorada pelos estudiosos, musicólogos e diretores de teatro durante quase dois séculos. Somente pouquíssimos pesquisadores, como o musicólogo Georg Knepler, um vienense na Alemanha Oriental socialista, ou o germanista Jost Hermand nos Estados Unidos, interessaram-se pelo cunho progressista da última ópera de Mozart (KNEPLER 2005; HERMAND 2008). Mas, por mais que reconheçamos os seus méritos, a perspectiva atual é diferente. Vivemos numa época que não sabe muito bem como lidar com todos esses ideais iluministas de fazer com que a humanidade seja feliz; uma época em que, depois das experiências frustradas do século

passado, aprendeu a desconfiar profundamente da liderança de homens sábios como Sarastro. Até sua primeira aparição no final do primeiro ato é contrário ao gosto do público esclarecido atual: Sarastro entra em cena como um autocrata ou um imperador romano num carro puxado por leões, símbolos de poder imperial, acompanhado de uma corte de subordinados, inclusive escravos, e homenageado pelo povo como *unser Abgott* / nosso ídolo (I,18). Ele e o seu grupo de iniciados personificam o futuro estado de sabedoria iluminista com ênfase em virtudes como amizade e fraternidade, mas também com sua crença na perfectibilidade do homem, na ordem patriarcal e no progresso universal. Um defensor de um universalismo humanista moderno deve se confrontar com a pergunta, se a exigência universal do iluminismo clássico não tem um lado totalitário. Para os pós-estruturalistas da atualidade, universalismo é anátema. Elisabeth Bronfen critica “a harmonia totalitária” dos iniciados, que tende a acabar com as diferenças entre os homens (BRONFEN 1998, p. 151); se bem que é óbvio, no caso da *Flauta Mágica*, que o universalismo dos iniciados não vai muito longe, fica num plano restrito.

E quanto ao ambiente egípcio da *Flauta Mágica* e à questão de Isis e Osiris? Estes foram temas recorrentes na época e trabalhados em cenários famosos, como aquele de Karl Friedrich Schinkel em 1816. Mas, ao contrário de *Aida*, que foi criada por incumbência do governo egípcio e baseou-se na pesquisa mais avançada da época sobre o Egito antigo, no caso da ópera mozartiana trata-se de um Egito completamente imaginário, que estava na moda, principalmente nas décadas anteriores e posteriores à virada do século. O egiptólogo alemão Jan Assmann explicou detalhadamente, na sua monografia erudita sobre a *Flauta Mágica*, o porquê desse fenômeno. Para ele, a ópera executa o ritual maçom-iluminista com o fim de iniciar Pamina (e junto com ele o público) no mistério egípcio de uma religião da razão. Entretanto, quase todas as encenações modernas simplesmente ignoram tudo isso e, mesmo assim, funcionam bem. A questão egípcia não necessita, portanto, estar no centro da ópera mozartiana.

3. “Que a mulherada vá para o inferno!” – o feminino

O campo oposto do universo iluminista, com sua auto-identidade e lógica coercitiva, é formado pela Rainha da Noite e suas subordinadas. Visto politicamente, ela representa as forças reacionárias do *Antigo Regime*, a superstição católica e o atraso do poder aristocrático. Outrossim, a Rainha e Sarastro estão posicionados musicalmente um contra o outro com suas árias no

segundo ato, números 14 (*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* - A vingança do inferno ferve no meu coração) e 15 (*In diesen heil'gen Hallen / Kennt man die Rache nicht!* - Em estas naves sagradas / não se conhece a vingança). A ária da Rainha não deixa de ser uma orgia de ódio com suas coloraturas rápidas que chegam a alturas impressionantes no registro agudo, enquanto a resposta, um pouco mais tarde, consiste em uma ária do baixo Sarastro bem tranquila e sem coloratura alguma. Nas últimas cenas da ópera aumenta o antagonismo noite versus dia, superstição versus sabedoria, Rainha versus Sarastro, e acontece, então, a luta final com a queda dramática do grupo da Rainha ao fundo do palco, acompanhada por raios e trovões.

Nos últimos trinta anos têm surgido interpretações feministas e pós-feministas da Rainha e suas partidárias. A figura da Rainha participa da tradição das *enchanteresses* (v. STAROBINSKI 2005), das feiticeiras poderosas que, na Europa, datam do tempo pré-cristão e sobreviveram nos palcos burgueses do século XIX. Já na entrada em cena, quando ainda não sabemos que a mãe de Pamina lidera o lado do mal, ela mostra fortes traços narcísicos e histéricos, ao menos na maravilhosa interpretação de Diana Damrau na Royal Opera House Covent Garden de Londres, em 2003. Para a anglista Elisabeth Bronfen, tal figura representa o reino materno e noturno da *jouissance*, do desejo descontrolado, da libido desenfreada, enquanto o seu opositor Sarastro aposta no controle social e individual dos impulsos, como já comentamos. Com a sua ária de vingança no segundo ato, a rainha insere-se na tradição do furor feminino que data dos tempos da antiguidade; um exemplo são as Erínias, divindades ctônicas presentes desde as origens do mundo, conforme a mitologia grega. Convém recordar aqui a sabedoria trivial, segundo a qual não existe luz sem sombra e, quando não se presta atenção, as forças obscuras tentam dominar. Pensando com a *Dialética da Razão* de Adorno e Horkheimer, podemos até chegar à conclusão de que é o próprio esclarecimento, com sua preocupação de desencantar o mundo, que produz as trevas, o lado do mal com suas criaturas desprezíveis.²

“Que a mulherada vá para inferno!” (*Hinab mit den Weibern zur Hölle!*) – Com estas palavras do coral dos sacerdotes, a três damas da Rainha afundam-se na cena II,5. Sem dúvida, o clube dos iniciados mostra uma forte aversão ao feminino. Ao final, todas as seguidoras da Rainha são arrojadas na noite eterna e, com elas, um mundo feminino de afetos que, para a perspectiva iluminista,

² Isto parece ser também uma interpretação válida para o famoso *Capricho* número 43, *El sueño de la razon produce monstruos*, do pintor espanhol e contemporâneo de Mozart, Francisco Goya, uma gravura que data da mesma década da *Flauta Mágica*.

parece um mundo regressivo. Contudo, a tendência misógina não é da ópera em geral, mas se manifesta exclusivamente nas palavras e nos atos dos iniciados. As grandes óperas mozartianas apresentam figuras femininas positivas e, às vezes, mais impressionantes e mais fortes do que as masculinas; um bom exemplo disso é *Le Nozze di Figaro*. A música de Mozart parece até debochar da misoginia do libreto, como no caso do dueto do sacerdote porta-voz com o segundo sacerdote, quando cantam: "Cuidado com as insídias femininas / É o primeiro dever da nossa aliança" (II,3; *Bewahret euch vor Weibertücken / Dies ist des Bundes erste Pflicht*). E mais: a aparência de que se trata de uma vitória exclusivamente masculina ao final da peça, pela partitura mozartiana³, não se verifica na música. O coral que fecha a obra é o coral dos sacerdotes, que não toleram mulheres no seu meio, mas as vozes femininas no coral triunfante da partitura têm o mesmo peso das masculinas.

Para entender melhor a luta entre o masculino e o feminino, o musicólogo americano David J. Buch defende, antes de qualquer abordagem pós-moderna, pós-feminista ou pós-colonial, uma perspectiva histórico-musical: "From a historical perspective, *Die Zauberflöte* is a kind of ambitious German version of recent *opera-comique* with an oriental fairy-tale text" (BUCH 2008, p. 345). Em alemão fala-se de *Zauberoper* e também de *Maschinenkomödie*. Estas foram peças populares principalmente do século XVIII, que tentavam impressionar a platéia com figurinos especiais e uma cenografia tecnicamente avançada, utilizando os mecanismos mais modernos da época (por isso *Maschinenkomödie*). Muitos elementos dos seus enredos são emprestados de contos de fadas, e as narrativas têm estruturas simples. Esse tipo de teatro popular foi cultivado principalmente na Viena do século XVIII. Schikaneder foi um mestre na arte de divertir o público austríaco; ele e suas companhias já viviam disso, como os profissionais do teatro hoje em dia. Com cerca de 50 peças, 40 libretos e seu próprio teatro, ele foi um dos atores/diretores/empresários que mais fizeram sucesso na época.

A *Flauta Mágica* participa de tal tradição. Existem várias antecessoras e sucessoras, como a ópera *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* (A pedra filosofal ou a Ilha encantada), de 1790, fruto de um trabalho em conjunto: o libreto é de Emanuel Schikaneder, a música de cinco pessoas, todos colaboradores seus, inclusive Mozart. Como no caso da *Flauta Mágica*, um ano mais tarde, o enredo se baseia em diversos contos da coletânea *Dschinnistan* de

³ A partitura da *Zauberflöte* está digitalizada e pode ser consultada on-line a partir da pagina <http://dme.mozarteum.at/DME/main/index.php> (acesso 09/2009).

Christoph Martin Wieland, que apresenta também conto homônimo. À maneira dos contos de fada, narra-se na *Pedra filosofal* a luta entre o bem e o mal, nesse caso entre a divindade Astromonte e seu irmão Eutifronte, o deus vilão da história. David Buch, que conseguiu provar a colaboração de Mozart com a partitura, chama a atenção para muitas semelhanças de enredo, estrutura e linguagem musical entre as duas óperas (BUCH 2008). Uma delas é a entrada em cena de Eutifronte, que representa o lado das trevas – uma entrada muito parecida com aquela da Rainha da Noite, o que se nota já na primeira vez ao ouvir as duas cenas.

Diferentemente de nossa ópera, em *A pedra filosofal* a temática iluminista tem menos importância, e não existe um antagonismo forte entre masculino e feminino; em compensação, o lado fantástico do enredo apresenta-se bem elaborado. A ópera poderia ter servido de exemplo a outras obras parecidas, o que poderia relativizar também a questão da Rainha. Contudo, isso não significa que o problema do gênero não tenha importância para a *Flauta Mágica*. As relações Tamino – Pamina, Pamina – Monostatos, Sarastro – Pamina e Papageno – Papagena merecem toda nossa atenção.

4. A força do amor, a força da música

A *Flauta Mágica* apresenta-nos uma concepção de amor e casamento avançada para a época. Tradicionalmente, o esquema heróico de uma história de amor apresenta-se da seguinte maneira: o herói tem de passar por provas difíceis (como Tamino) e matar uma criatura perigosa, como um dragão, a fim de libertar a donzela e ganhá-la. A ópera começa com uma situação parecida, mas modificada. Tamino foge da serpente dragão, gritando por socorro (*Zu Hilfe, zu Hilfe!* são suas primeiras palavras – não é um “valentão” que aqui entra em cena) e desmaia perante o perigo. Quem mata o animal são as três damas da Rainha. No decorrer da narrativa, Tamino não ganha sua donzela devido às suas façanhas, mas cria coragem e consegue todos os seus feitos no segundo ato pelo seu amor pela donzela (v. BORCHMEYER 2005, p. 40-41). Quer dizer: é o sentimento que faz dele um herói. Dá-se o nascimento desse sentimento com a sua ária *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*:

*Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn!
Ich fühl es, wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.*

*Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
 Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen.
 Soll die Empfindung Liebe sein?
 Ja, ja, die Liebe ist's allein.
 O wenn ich sie nur finden könnte!
 O wenn sie doch schon vor mir stände!
 Ich würde – würde – warm und rein –
 Was würde ich? –
 Ich würde sie voll Entzücken
 An diesen heißen Busen drücken,
 Und ewig wäre sie dann mein! (I,4)*

Este retrato é encantadoramente belo,
 jamais um olho viu outro igual!
 Sinto como esta imagem divina
 enchesse meu coração de emoção.
 Esta, na verdade, não consigo denominar,
 mas sinto meu coração arder.
 Será amor esta sensação?
 Sim, sim! É exclusivamente amor
 Oh, se pudesse encontrá-la!
 Oh, se ela estivesse ante meus olhos!
 Eu... eu faria.., ardente - e puramente -
 O que faria? –
 Apertaria-a deliciosamente
 contra este peito ardendo
 e então ela seria minha para sempre! (I,4)

O príncipe recebe a pintura em miniatura, logo repara a beleza extraordinária da moça e passa por um processo de *amour naissant*, de amor *in statu nascendi*, documentada pela letra e música de sua ária. De início ainda não sabe muito bem que tipo de sentimento está tomando posse de si (*Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen, / Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen*). Depois, ao encontrar a palavra *Liebe* (amor), dá início à sua paixão, formula o desejo de ficar com a moça, mas ainda sente-se inseguro, interrompe-se à procura de vocábulos certos, pára completamente – e, junto com ele, pára também a música por um momento; finalmente ganha segurança e consegue formular o desejo definitivo. Comparada a outras árias mozartianas, que já são extraordinárias, a de Tamino se destaca ainda mais. A música não simplesmente acompanha a letra – na medida em que os instrumentos estão à frente do

cantor –, mas dão existência ao seu motivo musical (Idem, p. 35). Não se trata de uma ária de amor tradicional, como quando Belmonte canta “Wenn der Freude Tränen fließen” em *Die Entführung aus dem Serail*, que tem a estrutura repetitiva comum na época (ária *da capo*). No caso de Tamino, a música cria a presença física e psíquica do amor com uma intensidade do momento (do *Augenblick* em alemão) até então desconhecida.

Ao tratar da figura de Tamino, a crítica costuma apontar para o antigo mito de Orfeu, e realmente as semelhanças são nítidas. O mito grego fala do poder da música e da força do amor entre marido e mulher, invencível até pela morte. Igual a Orfeu, Tamino tem que virar as costas à mulher amada, fazer de conta que não a ama mais, mas, diferentemente do modelo grego, não falha. Na mais famosa ópera sobre o mito, *Orphée et Eurydice* de Gluck (1762), a lamentação de Eurídice acerca da suposta falta de amor do marido faz com que o sentimento em Orfeu prevaleça: ele se vira com a intenção de acalmar a esposa e, com isso, perde-a para sempre. Ao contrário de Orfeu, Tamino não segue seus sentimentos e fica mudo diante de Pamina. Para ele, a lei paternal, que estabeleceu a prova, prevalece sobre o sentimento amoroso, ainda que seja muito penoso. Pamina não consegue compreender tal comportamento, pois para ela o amor é a lei superior. Quando vê este amor aparentemente traído por Tamino, decide matar-se. Somente no último momento, com a interferência dos três meninos, seu suicídio é impedido.

Como nos séculos anteriores, no século XVIII a idéia de amor e a instituição de casamento são opostos nas classes abastadas. Casa-se devido a interesses sociais e/ou econômicos das famílias envolvidas; os dois noivos pouco têm a decidir acerca do assunto – a moça menos ainda do que o moço. Todavia, com o advento do sentimentalismo como movimento cultural na Inglaterra, na França e na Alemanha (*Empfindsamkeit*), o sentimento individual é muito valorizado durante a segunda metade do século. Típico para o novo conceito de unir casamento e amor é a seguinte observação de Mozart, que escreve com 22 anos a respeito do casamento de um amigo aristocrático de infância: “Aquilo não deixa de ser um casamento por interesse financeiro. Eu não quero me casar dessa forma, quero fazer minha mulher feliz e não fazer a minha felicidade através dela.” (MOZART 2006, carta ao pai, 7 fevereiro 1778). Naturalmente, muitas vezes a ideia do casamento por amor entrava em conflito com a antiga ordem patriarcal. “A mulher e o homem / alcançam a esfera da divindade” (I,3; *Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an*): Quando Pamina e Papageno cantam esse dueto, questionam implicitamente a família

tradicional e a *patria potestas*, nesse caso o poder paternal de um Sarastro esclarecido, mas autoritário.

Certos pesquisadores falam, inclusive, de “revolução do amor” nas óperas mozartianas (cf. BORCHMEYER). Mas, no caso da *Flauta Mágica*, podemos argumentar também que este impulso revolucionário não vai muito longe. Consagra-se a união entre homem e mulher no final da ópera com a aceitação incondicional da lei paterna dos iniciados. No entanto, seria ingênuo exigir dos artistas e intelectuais do século XVIII o mesmo ponto de vista que seus sucessores têm duzentos anos mais tarde. Visto de uma perspectiva histórica, Mozart está à frente de seu tempo com os dois namorados Tamino e Pamina, que vencem os maiores perigos juntos.

Outra tendência (mais utópica ainda) mostra-se na relação da figura de Tamino com o mito órfico. No mito, Orfeu é o músico mais talentoso que já viveu. Quando toca sua lira, os pássaros param de voar para escutá-lo, e os animais selvagens perdem os seus impulsos agressivos. Na mesma tradição, é o profeta Isaías, que esboça no Antigo Testamento, o ideal de uma sociedade que chegou à realização plena:

O lobo será hóspede do cordeiro, a pantera se deitará ao lado do cabrito; o bezerro e o leãozinho pastarão juntos, e um menino os guiará; pastarão juntos o urso e a vaca, e suas crias ficarão deitadas lado a lado, e o leão comerá capim como o boi. O bebê brincará no buraco da cobra venenosa, a criancinha enfiará a mão no esconderijo da serpente. (Isaías 11,6-8)

Tamino se insere nesta tradição utópica tão antiga. Devido à força musical de sua flauta, até os animais ferozes sentem alegria, como diz o libreto (I,15). Um pouco mais tarde é Papageno, com seu carrilhão, que faz as feras humanas – Monostatos e seus escravos subordinados – sentirem a alegria da música, dançarem e perderem por um momento a sua agressividade.

Tamino como figura órfica

may be read as a sign of the political and cultural optimism that prevailed for a brief historic moment between 1789 and 1793, an optimism unthinkable two hundred years earlier, when Monteverdi's Orfeo first sang. It was an optimistic belief, born of the French Revolution, in the possibility of remaking the world [...]. (BERGER 2004, p. 447)

Esse otimismo é expressado pelo coro:

*Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Der Großen Pfad mit Ruhm bestreut,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich. (I,19)*

Quando a virtude e a justiça
glorificam o caminho dos grandes
então a terra é um reino celestial,
e os mortais são semelhantes aos deuses.

Estas são as últimas palavras do primeiro ato. Trata-se de um otimismo, não somente inimaginável duzentos anos antes da *Flauta Mágica* (como observa a musicóloga americana Karol Berger), mas também duzentos anos mais tarde. Na sua encenação em Zurique 2007, o diretor austríaco Martin Kušej deixou bem claro que a virtude e a justiça para a burguesia atual não vão além de caridade barata. “Os mortais semelhantes aos deuses” dessa encenação são os convidados de uma festa social. Estes, ao cantarem as palavras citadas, fazem uma coleta de dinheiro para fins caritativos – isto hoje em dia se chama *fund-raising* – enquanto na sua esfera dominam a violência, a escravidão, o cinismo e uma frieza social que mata.

5. A figuração do outro I: “sou mais um tipo de ser natural”

Problemas da ordem social não são questionados na *Flauta Mágica*, pelos menos não tão diretamente como no *Figaro* de Mozart. Com Papageno temos um personagem da esfera social baixa que é, ao mesmo tempo, uma *Lustige Figur* (figura humorística) introduzida para produzir risos na platéia. Mas não é uma figura secundária, ao contrário: com três árias longas e dois duetos, ele tem na ópera mais peso musical que os outros protagonistas e acompanha Tamino durante a peça toda, servindo assim de contraste ao nobre Príncipe.

A origem de Papageno encontra-se no teatro popular vienense dos séculos XVII e XVIII na figura de *Hanswurst*, uma variante alemã do *Arlecchino* e de outros tipos humorísticos da *Commedia dell'arte*. Hanswurst costuma apresentar uma ansiedade carnal insaciável; seu apetite – também no sentido sexual – é tão grande quanto seu vocabulário escatológico. É uma figura do carnavalesco no sentido de Bakhtin. Dividiu os profissionais e teóricos do teatro alemão no século XVIII: alguns queriam banir o Hanswurst do palco, enquanto outros o defendiam (v. MÜLLER-KAMPEL). Logicamente uma figura barroca como Hanswurst, que provoca o humor mais elementar, não poderia ser bem vista

pelos iluministas do século e principalmente na Alemanha, onde se tentava estabelecer o teatro literário orientado por valores burgueses. No entanto, acabar com uma figura tão popular não foi tão fácil. O centro dessa popularidade encontrava-se na maior cidade de língua alemã, Viena, onde a comédia de improvisação finalmente foi proibida em 1790. Schikaneder, empresário, autor, ator, compositor, cantor e diretor, conhecia muito bem o gosto popular; elaborou a figura de Papageno para ele mesmo e a representou por muitos anos no palco. Comparado com seus antecessores hanswurstianos, Papageno certamente é uma “versão light”. Não usa o vocabulário de insultos e tenta se comportar dentro dos limites morais válidos. Mesmo assim, é uma figura profundamente enraizada na tradição teatral popular: é um comilão, beberrão, fanfarrão, patife e covarde igual a Leporello, o servo de Don Giovanni. Diferentemente dele, Papageno é um astuto que nunca saiu da sua região, é inculto, mas esperto e tem uma autoavaliação bem realista. Quando na terceira cena do segundo ato Tamino jura cumprir a missão dos iniciados sem temer a morte, Papageno responde aos sacerdotes abertamente: “Lutar não é o meu caso. No fundo também não exijo sabedoria. Sou mais um tipo de ser natural (*ich bin so ein Naturmensch*), que se contenta com sono, comida e bebida – e, se for possível, um belo dia com a captura de uma mulherzinha bonita.” (II,3)

Com seu traje de pássaro ele leva à cena um ser entre humano e animal, um caso limite da humanidade. E, além de caçar os seus pássaros e viver bem, este homem-pássaro sempre pensa naquilo... O verbo *vögeln* com seu uso informal em alemão significa “aquilo que fazem *die Vögel*, os pássaros”; a melhor tradução para o português é “trepar”. Bem entendido: Papageno não usa nenhuma palavra tão direta; ao invés disso, fala em ganhar criancinhas, primeiro um pequeno Papageno, depois uma pequena Papagena e assim por adiante. Mas as encenações modernas como aquelas de Londres de 2003 ou de Zurique de 2007 não deixam a menor dúvida (sobre) como se deve entender esse dueto na penúltima cena da ópera.

Papageno, como personagem, segue diretamente aos seus impulsos e não sabe sublimar; ele representa, portanto, tudo o que um moço esclarecido da classe média ou da elite não poderia ser. É uma figuração do Outro, do não-burguês. O programa educativo dos iniciados não funciona com ele; o *Naturmensch* com seu lado subversivo simplesmente não serve para o projeto iluminista. Parece difícil encaixá-lo na ordem social rígida pretendida mas, finalmente, ele acaba por ser inserido e recebe uma posição inferior (não participa do triunfo final) para fundar a sua família e produzir as criancinhas. Com isso, o homem-pássaro

está integrado na base da hierarquia social, formada pela quantidade enorme dos subalternos, para citar um conceito central da teoria pós-colonial.

Entretanto, ao contrário do caso dos subalternos⁴, Papageno tem voz; aliás, recebeu uma das vozes mais bonitas da tradição musical europeia. Quando encontra finalmente a sua Papagena, ele começa a balbuciar seu famoso “pa - pa - pa - pa” (II,29). Esse dueto com suas notas repetitivas e a sua harmonia bem simples é um exemplo da evidência excepcional pela qual a música de Mozart ficou conhecida. Entre duas cenas patéticas, a música leva o ouvinte ao mundo carnavalesco, ao mundo de Arlequino, “paradigmas para a tentativa do homem de salvar restos da sua natureza para a cultura repressiva, ou fazer aparecer um pedaço da natureza dentro da cultura repressiva.” (GECK 2005, p. 227)

6. A figuração do outro II: “... porque um preto é feio”

Além de Papageno, temos mais um representante do Outro, um “mouro” de pele escura, guardião dos escravos de Sarastro e ele mesmo um escravo. Monostatos se insere na tradição dos guardiões das chamadas “óperas turcas” (*Türkenopern*), que passaram num ambiente exótico-oriental muçulmano e fizeram sucesso no século XVIII; são óperas como *La rencontre imprévue* (1764) de Gluck, *Die Entführung aus dem Serail* (1782) de Mozart ou *Soliman II.* de Joseph Martin Kraus (1789). O primeiro encontro entre Papageno e Monostatos é bem instrutivo no que diz respeito à posição do negro no imaginário da época. Ao confrontar-se com o guardião, o homem-pássaro fica tão chocado com a cor da pele escura como Monostatos fica com a aparência ornítica de Papageno. É sem dúvida uma cena engraçada que não sacrifica simplesmente o mouro, pois se dá às custas dos dois seres exóticos. O riso é provocado pela *performance* humorística de ambos, que se assustam por terem encontrado o diabo e cantam juntos: *Hu! Das - ist - der - Teuf - el - sich - er - lich! / Hab Mitleid, und verschone mich!* (I,12; É o diabo, com certeza! Tenha clemência, poupe-me!). O comentário de Papageno em seguida é: “Será que sou tão bobo, que me deixei assustar? No mundo existem pássaros pretos, porque não também homens pretos?”. O que aqui parece um reconhecimento da diferença do outro, nas cenas seguidas não é continuado, ao contrário: Monostatos tem que cumprir o papel do malvado, e a sua cor de pele é associada à maldade e à fealdade. A oposição semântica construída em torno

⁴ Para lembrar um clássico da teoria pós-colonial: “Can the subaltern speak?” de Gayatri Spivak (SPIVAK 1994). A autora dá uma resposta negativa à sua pergunta.

dessa personagem é simples, e a mensagem, a mais direta possível: preto é feio, branco é bonito, e quem tem um rosto negro tem uma alma negra também (cf. as palavras de Sarastro em II,11).

Não bastasse tanta negatividade, assistimos ainda às suas ações perversas. O mouro quer possuir Pamina, a princesa branca e, como ela rejeita esse desejo, Monostatos está disposto a matá-la (Figura 1). É difícil imaginar uma figura mais racista no palco do que esse escravo-guardião. O negro estuprador e assassino é um ícone do racismo moderno, na Europa amplamente divulgado, pela primeira vez, a partir da revolução haitiana, que tem início no mesmo ano da estréia da *Flauta Mágica* e muda definitivamente, nas duas décadas seguintes, a imagem do escravo preto submisso, vigente até então.



Figura 1

Este caso levanta, sem dúvida, uma série de questões de cunho histórico, ideológico, cultural e, também, especificamente literário. Antes de abordar algumas delas, convém conhecer melhor a figura de Monostatos, o que vai relativizar o nosso dito. Como ele explica suas intenções e seus atos no palco?

*Alles fühlt der Liebe Freuden,
Schnäbelt, tändelt, herzet, küsst;
Und ich soll die Liebe meiden,
Weil ein Schwarzer hässlich ist.
Ist mir denn kein Herz gegeben?
Ich bin auch den Mädchen gut?
Immer ohne Weibchen leben,
Wäre wahrlich Höllenglut.*

*Drum so will ich, weil ich lebe,
Schnäbeln, küssen, zärtlich sein! –
Lieber, guter Mond – vergebe,
Eine Weiße nahm mich ein! –
Weiß ist schön! – ich muss sie küssen;
Mond! verstecke dich dazu! –
Sollt es dich zu seh'n verdrießen,
O so mach die Augen zu.(II,7)*

Todos os seres sentem as alegrías do amor,
namoricam, trocam carinhos, abraçam-se e beijam-se;
e eu devo evitar o amor,
porque um negro é feio.
Será que não tenho coração?
Será que não gosto das moças?
Viver sempre sem mulherzinha
seria realmente o fogo do inferno.
Por ser um ser vivo, quero
trocar carinhos, beijar, ser carinhoso!
Querida boa lua, me perdoe,
uma mulher branca me conquistou.
O branco é belo! – Vou ter que beijá-la;
lua, vire-se para lá!
Caso isso te moleste demais,
fecha então os olhos.

Será que o ponto de vista de Monostatos difere basicamente do homem branco comum da época? A ária contribui para construir o discurso racista – que forma a ordem simbólica da cultura e faz parte dela – e, ao mesmo tempo, esta construção é revelada e denunciada diretamente para todos. “Sou humano, mas devo evitar o amor, porque um negro é feio”. Antes de ser excluído definitivamente, o outro, no feitiço de mouro, ainda recebe uma voz sem distanciamento estético qualquer. “Será que não tenho coração?” Isto traz lembranças de um outro discurso mais famoso: “I am a Jew! Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, affections, passions?” (*The Merchant of Venice*, III,1; SHAKESPEARE 1975). Monostatos e Shylock, ambos excluídos da comunidade por razões racistas, defendem-se com argumentos parecidos com os quais, entretanto, tentam justificar seus atos.

Desde a Idade Média, nos países de língua alemã, existiram várias imagens coletivas e discursos diversos a respeito do mouro (africano), oscilando entre

admiração e repulsa (v. MARTIN 2001). Ainda no final do século XVIII, a idéia de que um negro seria feio não era dominante. A tragédia *Oronoko*, por exemplo, uma tradução de uma peça inglesa, fez muito sucesso na Alemanha em 1789. O seu protagonista é um príncipe negro nobre e bonito, que fora escravizado, mas não perdeu a sua atitude moral de clemência e misericórdia, suas características profundamente humanistas e nobres. Mesmo assim, a tendência geral do século foi em direção contrária: o discurso de que africanos seriam mais primitivos que europeus e, com isso, inferiores, aos poucos tornou-se hegemônico. O mouro da Idade Média virou o preto e no século XIX, o racismo foi abertamente justificado nas academias e na ciência em geral. O iluminismo e a teoria estética do classicismo (Winckelmann) contribuíram indiretamente e sem intenção para essa tendência deplorável, na medida em que o conceito classicista da harmonia reconhecia um só ideal estético, a justa proporção da plástica grega. A síntese da razão (do verdadeiro), do belo e do bom (do ético), o *kalós kai agathós* tão propagado por intelectuais e escritores alemães como Goethe, Schiller e Hölderlin, tem o seu lado excludente quando é usado para hierarquizar a humanidade em termos estéticos e morais. O teórico da fisionomia, o suíço Johann Caspar Lavater, contemporâneo de Mozart, declarou simplesmente: "Quanto melhor moralmente, tanto mais belo; quanto pior moralmente, tanto mais feio" (apud MARTIN 2001, p. 260).

Quando se fala sobre a figuração do Outro na literatura e no teatro alemão, não se pode esquecer de um passado nada humanista. De fato, até as últimas décadas do século XX, pouquíssimos africanos viveram nos países de língua alemã, mas houve minorias étnicas importantes como os Judeus-Alemães e os Sinti, um povo cigano. Em 1926, Arnold Zweig, grande prosaísta judeu-alemão, socialista e admirador de Freud, publicou um livro sobre o antisemitismo na Alemanha democrática da República de Weimar, *Caliban oder Politik und Leidenschaft* (Caliban ou: política e paixão). Para citar apenas um de seus muitos exemplos: durante um encontro da liga patriótica dos estudantes universitários alemães em Eisenach, todos os membros dessa associação influente comprometeram-se a educar seus sócios no sentido de nunca se casarem com uma mulher não-branca ou de descendência judia (ZWEIG 1993, p. 145). Um espírito como este dominou por mais ou menos cem anos na classe média alemã, até a derrota total do nacionalismo fanático em 1945. Atrás disso estava a definição de nação como comunidade cultural e etnicamente unificada, a idéia hegemônica do nacionalismo alemão.

Diante desse passado, é de estranhar que a crítica acadêmica alemã sobre a *Flauta Mágica* quase não discute o caso de Monostatos. Hans Mayer, um dos mais importantes germanistas na segunda metade do século passado, foi uma exceção, não por acaso (MAYER 1981), pois a sua descendência judia o levou a se interessar pelas minorias e excluídos do imaginário cultural. Mas a crítica atual de pesquisadores de peso como Assmann, Borchmeyer e Bronfen, e de musicólogos importantes como Martin Geck, ignora simplesmente a questão do racismo ou tenta diminuí-la. No palco, a situação é parecida: Monostatos parece ser uma figura que deixa os diretores modernos perplexos. A encenação na Opera Real do Covent Garden (Londres), do ano de 2003, é um bom exemplo disso: o mouro londrino virou um cortesão branco, um monstro barroco antiquado, e qualquer alusão à cor de sua pele foi evitada. Para isso, várias partes do libreto tiveram de ser alteradas como, por exemplo, a ária de Monostatos anteriormente citada. Ao invés de cantar: *weil ein Schwarzer hässlich ist*, foi cantado: *weil kein Mensch mag mein Gesicht* (porque ninguém gosta do meu rosto); ao invés de *weiß ist schön* (branco é belo), a letra foi: *sie ist schön* (ela é bela). Desse modo produz-se uma versão adulterada, porém politicamente correta, que pode ser vendida sem qualquer constrangimento no mundo inteiro e, entre outros países, no Brasil.

O que sabemos de Mozart e sua relação com africanos? Existe o caso interessante e bem documentado de Angelo Soliman, um negro de descendência africana desconhecida, escravizado quando criança, que cresceu como mouro de corte (*Hofmohr*) na casa de um general aristocrático a serviço dos Habsburgos e que viveu suas últimas quatro décadas em Viena. Soliman é um exemplo de uma integração feliz. Conseguiu fazer a sua vida a serviço de vários senhores nobres, casar oficialmente numa igreja vienense e fundar uma família – o que para a grande massa dos subalternos nos países alemães da época não era possível. Morreu velho em 1796, conhecido e muito respeitado pela sociedade. Era membro da associação *Zur wahren Eintracht* ("À união verdadeira"), uma loja maçônica influente que foi freqüentada, também, por irmãos simpatizantes como Mozart e Haydn (BASCHNEGGER 2006, p. 286). Ou seja: é muito provável que Soliman fosse conhecido de Mozart e Schikaneder; contudo, uma pessoa que tanto ganhou o respeito de seus compatriotas brancos não serve como modelo para o repugnante Monostatos.

De onde vem então a figura do mouro sinistro? O musicólogo David Buch observa:

The rather harsh pronouncements against women in this libretto are rare in eighteenth-century operas, as it is the negative view of dark-skinned Moors. This aspect was [...] probably carried over from the oriental fairy tales that served as the basis for these librettos. (BUCH 2008, 342)

O modelo literário para várias óperas (ou melhor, *Singspiele*) de Schikaneder foi a já mencionada *Dschinnistan*, uma coletânea de contos de fadas com fortes tendências iluministas. Escrita por Wieland e colaboradores, fez muito sucesso nos países alemães nos anos anteriores e posteriores à virada do século. O título *Dschinnistan* é derivado da palavra *Dschinn* (*djinn* em português), um vocábulo de origem árabe, que designa uma entidade supernatural, maléfica ou não, na literatura e no imaginário popular árabe. Wieland baseou muitos de seus motivos na famosa obra clássica *As Mil e Uma Noites*. Não fez isto diretamente do original, mas através de coletâneas francesas de contos de fadas exóticos. No seu conto *Adis und Dahy*, por exemplo, aparece a figura de um escravo negro e extremamente feio, que exige namorar a sua senhora branca. Na edição alemã das *Mil e Uma Noites* editada por Enno Littmann, encontro na *História do príncipe petrificado* um motivo não exatamente igual, mas semelhante (cf. LITTMANN 1976, 85). Desse modo, pode-se achar vestígios racistas na tradição da literatura europeia que aparentemente vêm de culturas orientais – um assunto que merece ser pesquisado.⁵

Existe uma outra relação intertextual importante e pouco explorada, que é aquela com a obra de Shakespeare *The Merchant of Venice*, que já foi mencionada acima. Shakespeare sempre esteve presente nos palcos alemães, mas foi na segunda metade do século XVIII, com as primeiras traduções legítimas, que o entusiasmo pela sua obra chegou ao seu ápice. A figura mais aparentada com Monostatos – da última ópera de Mozart – é sem dúvida Caliban – da última peça shakespeariana. *The Tempest* está no centro da crítica pós-colonial desde os seus inícios, desde Aimé Césaire, que reescreveu a peça, e desde Roberto Retamar (v. RETAMAR 2004), ambos não por acaso caribenhos. A analogia da relação Monostatos – Sarastro com a relação Caliban – Prospero é evidente. São dois pares de senhores e servos escravizados. Enquanto o senhor branco leva à cena toda sabedoria europeia com sua iconografia de luz e livros já comentada, o servo não-europeu é o seu oposto inculto, representando os

⁵ Um personagem secundário no *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna é o Negro Ludugero ou Ludugero Cobra-Preta, que chefia um assalto à Cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco e se apresenta com a seguinte estrofe desafiadora: "Filha de branco, / linda e clara como a Lua! / eu vou pegar você nua, / mas não é para casar! / É pra lascar, / que eu me chamo é Ludugero! / Eu nasci Negro e só quero / moça branca pra estragar!" (SUASSUNA 2007, p. 52). De onde vem esta figura de negro estuprador e assassino tão parecida com Monostatos?

impulsos primitivos. Recordamos também que Caliban fala em *The Tempest* de sua mãe, da bruxa Sycorax, e da magia negra dela. Ela forma, junto com Caliban, a oposição à cultura europeia incorporada em Prospero. Como se sabe, no final da *Flauta Mágica*, Monostatos toma partido do lado feminino e conspira contra seu chefe – uma conspiração que falha como a de Caliban. Além disso, é o motivo literário “mouro atrás da donzela branca” que sugere a analogia Caliban – Miranda com Monostatos – Pamina. E mais: o amor à primeira vista entre Tamino e Pamina lembra muito o amor instantâneo entre Ferdinand e Miranda.

Junto com Adorno e Horkheimer observamos acima que é o próprio iluminismo que produz suas criaturas sinistras. A constelação básica é aquela entre senhor e servo, como foi analisada pela primeira vez num trecho famoso da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel em 1806 (HEGEL 1979, p. 145-155). Trata-se de uma relação dialética, visto que nenhum dos dois lados, que lutam pelo reconhecimento, pode existir sem o outro. Em termos psicológicos, podemos considerar o servo o *alter ego* do seu senhor. Na ópera de Mozart, seria Monostatos, com sua sexualidade agressiva, que incorpora o que o sábio Sarastro excluiu de si mesmo. Visto assim, entende-se também melhor as primeiras frases estranhas, que Sarastro dirige a Pamina em I,18: “Amas muito um outro. Não quero te obrigar ao amor”.

7. O arlequim Mozart

Final da ópera: a última instrução do libreto diz: “Trovão, raio, tempestade. De repente, o teatro todo fica ensolarado. Sarastro está de pé, elevado; Tamino e Pamina, ambos vestidos de sacerdotes. Juntos com eles, dos dois lados, os sacerdotes egípcios. Os três meninos com flores.” (II,30). Desse modo, a ópera nos apresenta uma apoteose do futuro par reinante, que se uniu sob o signo do patriarcado esclarecido. Pode-se concluir que a luta, no campo simbólico, é decidida em favor do imaginário josefino.⁶ O jovem príncipe sujeitou-se ao processo de iniciação, aprendeu a auto-dominação e virou um sujeito masculino preparado para dominar. Ao seu lado está sua parceira inseparável sob o signo do casamento-amor. O povo, na feição do meio-selvagem branco Papageno e sua parceira, ocupa seu lugar subalterno na escala social. E o outro, na feição do malvado meio-selvagem negro, recebeu o seu castigo justo e foi excluído – juntamente com as forças matriarcais, tão elementares quanto retrogradadas.

⁶ Uma luta que o imperador iluminista Joseph II parece ter perdido. Morreu no ano anterior da *Flauta Mágica*, isolado e abandonado até pelos seus antigos aliados reformistas.

Este fecho da narrativa, com toda sua franqueza e simplicidade, lembra uma pintura *naïf*, por exemplo aquela de Henri Rousseau *Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix*, que a editora americana Vintage Books resolveu inserir na capa da edição de bolso de *Culture and Imperialism* de Said. A *Flauta Mágica* como narrativa identitária, que trata da formação do moderno sujeito coesivo europeu e separa binariamente o branco civilizado dos não-civilizados, terminaria então numa espécie de *tableau vivant*, apresentando uma estrutura de poder rígida e completamente assimétrica. Quem conhece Mozart sabe que um desfecho assim não combina com sua vivacidade nem com seu espírito crítico: “Sempre questionando regras estéticas, sociais e políticas peculiares, a criação operística de Mozart era, no fundo, provocante.” (BRAUNBEHRENS 2006, p. 364).

A *Flauta Mágica* não estaria presente em nossa memória cultural se não tivesse a composição de Mozart. Quanto à música, são os instrumentos de cordas que induzem ao cenário final. Um *crescendo* enorme acompanha o aniquilamento da Rainha e o canto da pequena frase *wir alle gestürzt in ewige Nacht* cai por quase duas oitavas, até que os violonistas mudam para a agradável escala maior de mi bemol (cf. a análise de ASSMANN 2005, p. 255). Sarastro anuncia a sua posição elevada: “Os raios do sol expulsam a noite / destroem o poder trapaceado dos hipócritas!”, e a reação do coral é acompanhada da orquestra completa: “Glória a vocês, iniciados!”(II,30). Sem dúvida, trata-se de um final muito solene, mas o *pathos* finalizador da cena é avivado com constantes mudanças de *solis* e *tutti*, de andamento (largo - presto) e de dinâmica (piano - forte). Mozart nunca desiste completamente da leveza, até quando usa timbales e trombones. Comparado com Beethoven, com o Verdi ou outros – sem falar de Wagner –, Mozart apresenta um lado tão subversivo como Papageno apresenta o seu, comparado a Tamino. Entre os grandes compositores clássicos, é o arlequim (v. GECK 2006, *Harlequin komponiert*) que subverte qualquer discurso ideológico.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento - fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ASSMANN, Jan. *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München, Wien: Hanser 2005.

- BASCHNEGGER, Hanno. Im Schatten der Aufklärung: Angelo Soliman in Wien. In: LACHMEYER 2006.
- BERGER, Karol. Beyond Language. In: WELLBERY, David E and RYAN, Judith (orgs.): *A new history of German Literature*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus 1990.
- BORCHMEYER, Dieter. *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*. Frankfurt, Leipzig: Insel 2005.
- BRAUNBEHRENS, Volkmar. *Mozart in Wien*. 2. ed. München: Piper, 2006.
- BRONFEN, Elisabeth. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk & Welt 1998.
- BRONFEN, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser 2008.
- BUCH, David J. *Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century musical theater*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2008.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- FATH, Rolf. *Reclams elektronisches Opernlexikon*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- GECK, Martin. *Mozart – Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Suhrkamp, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe). München: btb, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Werke vol. 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- HERMAND, Jost. Emanuel Schikaneder und Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte (1791). Die Utopie einer menscheitsbeglückenden Bruderschaft. In: _____, *Glanz und Elend der deutschen Oper*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.
- KNEPLER, Georg. *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*. 2. ed. (1. ed. 1990) Berlin: Henschel, 2005.
- LACHMAYER, Herbert (ed.). *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, Da Ponte Institut, 2006.
- LITTMANN, Enno (ed.). *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. vol. 1. Wiesbaden: Insel, 1976.

- MARTIN, Peter. *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewusstsein der Deutschen*. 2. ed. (1. ed. 1993). Hamburg, Hamburger Edition, 2001.
- MAYER, Hans. *Versuche über die Oper*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix. *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Schöningh, 2003.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sämtliche Opernlibretti*. Ed. ANGERMÜLLER, Rudolph. Stuttgart: Reclam, 2005.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Briefe*. Ed. DONHÄUSER, Sarah. Wiesbaden: Marix, 2006.
- RETAMAR, Roberto Fernández. Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America. In: DEL SARTO, Ana; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abril (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2004.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. New York: Gramercy Books, 1975.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press, 2004.
- STAROBINSKI, Jean. *Les Enchanteresses*. Edition du Seuil: Paris, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*. 9ª. ed. Riode Janeiro: José Olympio, 2007.
- WIELAND, Christoph Martin. *Ausgewählte Märchen*. vol 1: *Das Wintermärchen. Märchen in Versen*. vol. 2: *Die Entzauberung. Märchen in Prosa*. Ed. RUDOLPH, Wilfried. Berlin: Rütten & Loening, 1990. (*Dschinnistan* on-line: <http://buecherquelle.com/wieland/dschinn/dschinn.htm>, acesso 10/ 2009)
- ZWEIG, Arnold. *Caliban oder Politik und Leidenschaft. Versuch über die menschlichen Gruppenleidenschaften dargetan am Antisemitismus* (1. ed. 1926). Berlin und Weimar: Aufbau, 1993.
- em formato CD/DVD:
- Die Zauberflöte*. Encenação Opernhaus Zürich 2007. Deutsche Grammophon/Universal Music 2007.
- Die Zauberflöte*. Encenação Royal Opera House Covent Garden 2003. Movieplay do Brasil, 2009.
- A Flauta Mágica (Trollflöjten)*. Filme de Ingmar Bergman, 1975. Versatil Home Video, 2006.

Orphée et Eurydice de Christoph Willibald Gluck. Encenação Théâtre du Chatelet, Paris, 2000. EMI Music Germany 2009.

Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel. Boston Baroque, diretor Martin Pearlman, 1998. 2 CDs. Telarc International, 1999.

Title:

"... because a black is ugly" – Mozart's *Magic Flute* and the figuration of the Other

Abstract:

Critique of the representation of the other in Mozart's and Schikaneder's enlightened opera. This paper investigates the Magic Flute as a narrative of identity, which is all about the formation of the protagonist's male subjectivity and the role of the female in the process. Besides, the key figures of the buffoon Papageno and the black bad-guy Monostatos are being questioned, basing on a post-colonial approach.

Key-words:

Mozart, The Magic Flute, post-colonial critique, otherness.

Recebido em 10.02.2010. Aprovado em 20.02.2010.