



SEÇÃO: TRADUÇÃO

## Goethe e Mozart – o problema Ópera (1991)<sup>1</sup>

*Goethe and Mozart – the Opera problem (1991)*

*Goethe y Mozart – el problema Ópera (1991)*

**Hans-Georg Gadamer**

**Raimundo Rajobac<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0003-3008-1676](https://orcid.org/0000-0003-3008-1676)

[rajobac@ufrgs.br](mailto:rajobac@ufrgs.br)

**Recebido em:** 8/11/2020.

**Aprovado em:** 23/11/2020.

**Publicado em:** 12/01/2021.

**Resumo:** O texto de Hans-Georg Gadamer que apresentamos traduzido para o português compõe um esforço mais amplo que investiga uma Hermenêutica da Música no contexto das Obras Completas (Gesammelte Werke) do hermeneuta. Segue de um ponto de vista fundamental, as questões levantadas a respeito dos fenômenos da compreensão e da interpretação apresentados em Verdade e Método (1960) (Wahrheit und Methode), principalmente no que diz respeito à experiência da arte na primeira parte da Obra. Busca-se apresentar a experiência da música a partir dos diversos textos sobre música que podem ser encontrados no todo da Obra e que ainda não se encontram traduzidos para o português. Dessa forma, ao considerarmos o êxito contemporâneo da Hermenêutica no contexto do debate das ciências, contra as pretensões metodológicas objetificadoras e, a conseqüente crítica à epistemologia, o recurso gadameriano à música desdobra-se nas trilhas da crítica ontológica sobre o modo de ser do estético. O escrito "Goethe e Mozart – o problema Ópera (1991)" compõe o nono Tomo das Obras Completas com o título Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug.

**Palavras-chave:** Música. Goethe. Mozart. Gadamer. Hermenêutica.

**Abstract:** The text by Hans-Georg Gadamer, which has been presented in Portuguese translation, comprises a broader effort to investigate Music Hermeneutics in his Complete Works (Gesammelte Werke). From a fundamental point of view, it brings about the issues raised upon the comprehension and interpretation phenomenon presented in Truth and Method (1960) (Wahrheit und Methode), concerning mainly the art experience in the first part of the Work. The music experience is sought after through several texts about music that can be found in the whole Work and which have not yet been translated into Portuguese. This way, by considering the contemporary success of Hermeneutics in the scope of science debate against the objectifying methodological claims and the resulting critique about epistemology, the Gadamerian resource applied to music unfolds on the paths of ontological criticism about the aesthetic way of being. The writing Goethe and Mozart - the Opera problem (1991) establishes the ninth Volume of Complete Works under the title Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug.

**Keywords:** Music. Goethe. Mozart. Gadamer. Hermeneutics.

**Resumen:** El texto de Hans-Georg Gadamer que presentamos traducido al portugués forma parte de un trabajo más amplio que investiga una Hermenêutica de la Música en el contexto de las Obras Completas (Gesammelte Werke) del hermeneuta. Sigue un punto de vista fundamental, las cuestiones levantadas con respecto al fenómeno de la comprensión y la interpretación presentado en Verdad y Método (1960) (Wahrheit und Methode), sobre todo en lo relacionado a la experiencia del arte en la primera parte de la Obra. Se pretende presentar la experiencia de la música a partir de los diferentes textos sobre música que se pueden encontrar por toda la Obra y que todavía no se han traducido al portugués. De este modo, al considerar el éxito contemporáneo de la Hermenêutica en el contexto del debate de las ciencias, contra las pretensiones metodológicas co-



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Título original: Goethe und Mozart - das Problem Oper (1991). In: GADAMER, H.-G. Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993. G. W. Bd. IX, p. 114-121. Copyright-Vermerk - Mohr Siebeck Tübingen. Tradução: Raimundo Rajobac. Revisão: Luiz Carlos Bombassaro e Hans-Georg Flickinger.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

sificadoras y, la consecuente crítica a la epistemología, el recurso gadameriano a la música se despliega en los senderos de la crítica ontológica sobre el modo de ser de lo estético. El texto Goethe y Mozart – el problema Ópera (1991) forma parte del noveno Tomo de las Obras Completas con el título *Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug*.

**Palavras clave:** Música. Goethe. Mozart. Gadamer. Hermenéutica.

Certa ocasião ouvi uma apresentação da Flauta Mágica em Dresden, logo após a Segunda Guerra Mundial. Naquela época, Dresden encontrava-se totalmente em escombros e cinzas. Eu era professor da Universidade de Leipzig e lá, depois da guerra, fui eleito reitor. Por isso, precisei viajar muitas vezes para Dresden. Uma vez viajei para lá com o Prefeito, e ali, juntos, ouvimos a Flauta Mágica. A apresentação aconteceu em um pavilhão de esportes, pois todos os outros lugares estavam destruídos. O que, contudo, não estava destruído era a extraordinária cultura musical da Ópera de Dresden, vinculada a nomes de tão famosos maestros como Fritz Busch e Karl Böhm. Ela havia resistido ao regime, assim como às bombas e à tragédia de Dresden. Foi para mim uma experiência rara, como que um prelúdio da reconstrução do mundo devastado e uma esperança para a cultura da humanidade. Dei-me conta, então, de que havia também uma continuação para a Flauta Mágica, dada por Goethe; uma continuação com a qual eu em breve me deveria ocupar. Eu, na verdade, não tinha nenhum interesse específico no libreto da ópera de Mozart. Quando eu tinha doze anos, disse-nos, uma vez, um muito impressionante professor de alemão: "Sim, a Flauta Mágica não é nada mais do que uma bobagem cantada". Ora, ao ouvir essa apresentação, a mim pareceu algo diferente, como uma mensagem plena de sentido. Foi um espetáculo vocal e instrumental magistral, que nem sequer tentou competir com a grande arte maquinica e de iluminação do período barroco. De fato, havia apenas o pódio do ginásio de esportes, aos pés do qual a orquestra e, no pódio, as cantoras e os cantores. Mesmo assim, essa apresentação superou para mim todos os espetáculos da Flauta Mágica que eu tinha visto antes. A música de Mozart, a própria força

imagística e o ânimo abalado eram mais fortes que a cultura técnica de nossa época com seus recursos ilusionistas. Vi-me assim confrontado com a pergunta de como a música consegue, a partir de si, intermediar sentido e gestar, sem ajuda do palco, imagens de modo que não se sentisse falta de nada. Eram as mais belas imagens de contos de fadas, a mais bela prova de fogo que aí tinha diante dos meus olhos; no entanto nada fiz a não ser auscultar a música e as vozes.

O que é a Ópera? Em primeiro lugar, ela é uma tentativa de reconquistar a tragédia grega para o moderno mundo cristão e humanista, resuscitando-a para uma nova vida. Deste modo, Monteverdi abriu com seu estilo monódico um espaço novo para a arte sonora. E a partir da Ópera italiana desenvolveu-se, em seguida e em várias ramificações, o que denominamos cultura da ópera. Na sequência de preleções que aqui ouvimos nas últimas semanas, ficou muito plástico como essa cultura da ópera se desdobrou a partir da necessidade de festejos da época barroca e das cortes dos príncipes, e que foi levada adiante, no século XIX, sob as condições da competição burguesa.

Nessa história, Mozart ocupa uma posição excepcional, como aperfeiçoamento e ao mesmo tempo como transição. Permito-me aqui recordar meu falecido amigo Thrasyboulos Georgiades, que falava em um "teatro musical". Segundo Georgiades, Mozart teria criado, antes, o específico teatro musical, alcançando nisso uma perfeição própria. Certamente, ele preparou o desenvolvimento posterior da ópera e também do drama musical, mas sua fórmula do teatro musical permanece algo inultrapassável; algo que nós jovens, à época do movimento estudantil, isto é, nós que depreciávamos em geral a ópera, sempre excluimos de nosso juízo negativo. Mozart não era apenas ópera, ele era mais. Seu teatro não era mais o mero jogo de números do teatro operístico italiano, aquela sequência de recitativos, árias e coros. Não se dirigia mais totalmente ao modo de ouvir, tido como evidente para as grandes casas de ópera do século XVIII. (Aí, por exemplo, abriu-se a cortina do camarote

somente quando o famoso cantor cantou sua ária, para em seguida voltar a fechá-la outra vez). Todavia, quando abrimos o libreto da Flauta Mágica também a encontramos dividida em números. De fato, Mozart relata o sucesso da Flauta Mágica no teatro suburbano de Viena, por terem sido solicitadas algumas repetições de números singulares! Ninguém quer afirmar, contudo, que esse público, que se encantou com os diferentes números, compreendesse o sentido do enredo, assim como nós normalmente compreendemos o enredo de uma peça teatral.

Gostaria de refletir sobre esse sentido do enredo da Flauta Mágica, servindo-me, para tanto, do olhar de Goethe. Ele escreveu e publicou uma continuação da Flauta Mágica, embora essa permanecesse apenas um fragmento. O que acontece no enredo da ópera de Schikaneder e, depois, em Goethe com seu libreto é, de certo, em nenhum dos dois casos um drama. Ainda assim, há uma diferença substancial entre o libreto do experiente poeta do teatro Schikaneder e a continuação de Goethe. Algo que se evidencia no sucesso. Goethe não completou seu ensaio. Ele não conseguiu encontrar um compositor para o libreto que havia preparado. Ao que tudo indica, ninguém se atreveu a entrar em uma competição com Mozart. Ou será que talvez cada um tenha sentido algo do excesso linguístico, contido nas palavras poéticas de Goethe, e que se subtrai à música? É verdade que Goethe queria escrever um libreto; mas poderia ele subordinar o poeta em si a essa tarefa?

O que é um libreto em comparação com um texto puramente poético? O primeiro é simplesmente um livro de texto para música, que dessa recebe seu sentido, ao passo que o outro é um texto que cumpre sua tarefa nele mesmo como poesia. Aqui me permito inserir uma observação semântica. A palavra "poesia" (Dichtung) significa, na verdade, "ditado" (Diktat), e deriva de "dicere", de "dictare"; o que faz pensar em algo inviolável, no qual nada deve ser mudado, nem sílaba nem tom. Como todos sabemos, poemas líricos não podem ser traduzidos por isso para línguas estrangeiras.

Pode-se tratar apenas de recriações poéticas mais ou menos boas. No entanto, se os tradutores são verdadeiros poetas, então as recriações poéticas são, por sua vez, obras originais do poeta recriador. A sonoridade linguística de uma criação poética terá de provir da sonoridade linguística da língua materna, se quiser reivindicar uma pretensão poética. Quando Hölderlin empreendeu traduzir Sófocles, criava-se poesia – porém uma obra de Hölderlin, dificilmente uma obra de Sófocles.

A língua que todos nós falamos ganha, no ato de falar, algo como corporeidade. No entanto, somente como linguagem poética essa corporeidade ganha estabilidade. Em geral, na fala estamos já sempre além da sonoridade linguística, naquilo que queremos comunicar ao outro ou que nos será comunicado pelo outro. Como acontece que na linguagem poética a própria linguagem ganha "corpo" alcançando peso próprio? Eis um tema que interessa sobretudo o filósofo que se ocupa com a hermenêutica. Na linguagem poética, a significação das palavras e a sonoridade musical da linguagem estão tão intimamente entrelaçados que quem quiser ter o poema, terá de ter a unidade de ambos. Ele precisa ouvir a música da linguagem e, simultaneamente, ratificar junto o significado e o sentido da fala do todo. Um libreto, ao contrário, não pretende vir a ser percebido, deste modo, como linguagem. Seu sentido realiza-se apenas no ouvir da música cantada e tocada. Esses são, isto sim, textos que esperam por uma representação musical, ou seja, pelo cumprimento de sua tarefa para além deles próprios. De certo, também os textos das tragédias gregas esperaram pela sua apresentação no palco, e isso também pelos meios musicais. Na ópera, porém, a distribuição dos pesos entre arte da palavra e arte dos sons é, de fato, muito diferente daquela na tragédia grega. Em sua obra póstuma sobre nomear e soar, Georgiades analisou os dois lados; a saber, a força nominal das palavras e o soar da linguagem, investigando, especialmente, o modo de como os dois cooperam na arte musical.<sup>3</sup> Trata-se de

<sup>3</sup> THRASYBOULOS G. GEORGJADES, Nennen und Erklängen: die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. v. IRMGARD BENGEN. Mit e. Geleitwort v. H.-G. GADAMER. Göttingen 1985.

questões difíceis que exigem sempre outras investigações, especialmente no caso de Schikaneder, Mozart e Goethe, onde se encontram entrelaçados problemas tão diferentes.

O que veio a se tornar evidentemente próprio à música do tempo moderno são suas peculiares leis de repetição, as sempre novas variações de retomada ou inversão, em virtude das quais a técnica composicional clássica reúne todos os elementos particulares em uma grande configuração unificada. Isso vale, naturalmente, também para a Ópera, pois, especialmente no canto, as forças repetitivas desde sempre foram ativas. No entanto, também para o texto, que quer ser um modelo para a música, elas têm importância no cunhar da forma. Em Shakespeare, um caráter, um destino e um enredo que nos força a acompanhá-lo tremendo, vêm-se enfeitados nas palavras, sendo, por sua vez, desnecessário, na época, um cenário no palco substancialmente maior do que aquele com o qual me deparei no ginásio de Dresden com a Flauta Mágica. Na ópera, e especialmente na Flauta Mágica, o enredo determina a forma só por concatenações vagas. A psicologia é desperdiçada quando se procura em toda parte motivações claras e evidentes que levem os atores a apresentar suas árias e melodias, as respostas de dueto ou a sua integração no elenco. Todavia, em qualquer apresentação normal o grau de compreensão dos textos deveria ser incomparavelmente inferior do que, por exemplo, no teatro shakespeariano e no teatro falado em geral. À ópera e a seu libreto subjazem leis de formação totalmente diferentes em comparação com o drama de caráter. A motivação psicológica e, por ela dirigida, a forma de acompanhar o enredo não é, de modo algum, o único princípio unificador do teatro. Também a tragédia antiga com seu jogo de máscaras – adverso à psicologia – alerta-nos a não esperar tudo do envolvimento emocional com as motivações do enredo, em vez de se entregar à nova interpretação do mito já conhecido por todos. Pois também a Comédia antiga está trabalhando com motivos típicos como parentesco, confusão, troca – e com tipos de caráter que continuam vivos na Ópera Buffa.

A esse respeito existe mesmo uma certa analogia entre o teatro antigo e a ópera com sua sequência de números. Precisamos lembrar a grande tradição da retórica e sua capacidade em alcançar propósitos pré-concebidos despertando emoções por meio da arte do falar. Essa virá a ser também a tarefa da ópera: não tornar tão crível um enredo pré-concebido no libreto senão, antes, usá-lo para levar os afetos e as paixões enquanto tais à imprescindível presença e efeito que nos movem enquanto humanos. No teatro falado valem outras leis. Por mais que, por exemplo, também as peças de Calderón sejam determinadas pelo princípio formal da retórica – em Shakespeare é imperativo, contudo, que o drama se desenvolva a partir dos caracteres dos personagens atuantes na peça. Aqui não contam tanto as emoções que irrompem no desenrolar da ação, quanto o ser dessas pessoas, seu caráter que determina seu destino. Um caráter é um *Habitus* que se expressa em todas as emoções, uma *Hexis*, uma identidade que se mantém, que se apresenta nas *Pathemata* alternantes, nas paixões. O ator no drama de Shakespeare é um formador do ser humano, que, com certeza, não pode mais usar uma máscara estática. Por outro lado, são as *Pathemata*, as paixões, atribuídas aos papéis e plasmados pela música, que configuram a lei formal da ópera. Por isso, a ária possui uma posição privilegiada nela, não sendo – como geralmente o monólogo no drama – uma espécie de interlúdio. Foi a maestria de Mozart que proporcionou à forma da ópera tradicional tamanha coerência musical interna, de modo que, pelo elenco artístico de Mozart, os diferentes números ficam afinados, formando um acontecimento de alma unificado. Por isso, no seu caso cometer-se-á também um erro se procurarmos desenvolvimentos de personagem onde reina a alegria de atuar no palco. Veremos como o papel de Sarastro, por exemplo, leva o psicólogo ao engano.

Na Flauta Mágica lidamos com um jogo de conto de fadas. A trama peculiarmente rica em contrastes, elogiada por Goethe precisamente por causa desses contrastes, é uma farsa mágica do gênero popular, que, no entanto, é elevada a

esferas altamente espirituais – até à iniciação de um casal de alta classe no templo da sabedoria –, porém, ao mesmo tempo, ao acompanhamento contrastante pelo elemento popular. Eu gostaria de mostrar mais tarde como Goethe deu continuidade, em seu próprio fragmento, a esse libreto, elaborado, conjuntamente, por Schikaneder e Mozart. Porém queremos lançar, antes, um olhar para o texto da ópera clássica de Mozart.

O estudioso de Mozart, Otto Jahn, um importante filólogo clássico de meados do século XIX, pensou poder comprovar que o libreto da Flauta Mágica, por razões externas que não queremos recolocar mais uma vez aqui, apresentaria uma interrupção; que ocorreria, portanto, uma mudança total no programa entre o primeiro e o segundo ato. Naquela época essa argumentação ousada e naturalmente bem elaborada foi amplamente reconhecida. Ela correspondeu a uma tendência da filologia daquele tempo de enxergar em textos camadas sobrepostas, edições posteriores e montagens em todo lugar, como se pode frequentemente descobrir, de fato, em peças teatrais, mas também nos escritos da antiguidade tardia. Ele supôs, portanto, que também o libreto de Schikaneder havia sido produzido com esses meios. Hoje não se aceita mais essa opinião outrora dominante. Eu mesmo também já a questioneei em meu ensaio sobre a Flauta Mágica de 1947.<sup>4</sup>

Como sabemos, o enredo inicia quando o jovem príncipe Tamino se perde durante a caça, é perseguido por uma serpente e é salvo por três damas, que matam a serpente. Verifica-se que foi a Rainha da Noite que o protegeu. Parece-me que – embora eu nunca tenha encontrado isso nas interpretações das apresentações – é o próprio anoitecer que aparece como o salvador em forma mítica e que as três damas com suas flechas prateadas são o primeiro cintilar das estrelas que indica ao aflito a redentora proteção da noite. Eu poderia imaginar que isso se deixaria também realizar cenicamente: pelo escurecimento, pelo aparecimento das primeiras

estrelas e, finalmente, de todo o céu estrelado (A montagem de Johannes Schaaf em Salzburgo chegou impressionantemente muito próxima disso, quando faz a Rainha da Noite aparecer em um luar simplesmente brilhante).

Na verdade, o enredo é uma sucessão de improbabilidades. No primeiro ato, a Rainha da Noite aparece como a mulher amargurada por uma estranha força oposta. Seu oponente Sarastro roubou sua filha Pamina. Porém, o ladrão malvado aparece, mais tarde, como o nobre protetor paternal de Pamina, sendo ele o guia dos iniciados no templo da sabedoria. Essa mudança na avaliação de Sarastro dentro do enredo evocou as mais esquisitas construções por parte dos intérpretes. Sarastro é apresentado, aí, como o amante rejeitado por Pamina; o amante que, finalmente, amadurece para renunciar e introduzir o jovem casal no seu círculo secreto de iniciados. Em outra perspectiva, Pamina é interpretada como uma jovem lutando por sua libertação, mas que é impedida, pelo próprio malvado Sarastro e sua "proteção", de alcançar a verdadeira libertação do feminino devido à pressão do mundo masculino, e que, no final, acaba cedendo.

Como podem ser conciliadas as contradições do Libreto? Ora, trata-se de um conto de fadas. A lógica do conto é, isto sim, a metamorfose. E aí parecem concatenar-se, de fato, algumas metamorfoses bastante compreensíveis. No meio do enredo fica evidente que a Rainha da Noite havia tido um tipo de disputa por herança com o moribundo Rei do Mundo Solar. Ela havia querido dominar o mundo inteiro, ao passo que, pela sua última vontade, o Rei entregou sua filha e o domínio sobre o Mundo Solar, "o círculo solar", a Sarastro e seus amigos. Nenhum roubo, portanto, mas a execução de um patrimônio.

É mais duvidoso se por trás do "roubo" de Sarastro há ainda outro motivo à espreita – que ele esperava conquistar o amor de Pamina; quando fracassa nisso, ele parece renunciar voluntariamente. Há uma passagem no libreto que pode

<sup>4</sup> Ver Vom geistigen Laufdes Menschen.Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes I(Do curso espiritual do homem. Estudos sobre poesias incompletas de Goethe). In: GADAMER, H.-G. Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993. G. W. Bd. IX, p. 80 – 111.

ser interpretada dessa maneira ("Eu não quero te forçar ao amor"). Certamente, porém, não era no interesse do poeta do texto e do compositor retratar processos de amadurecimento de pessoas particulares. São, antes, as etapas do próprio amor, é a história das paixões humanas que formam o fio propriamente dito da trama. E assim, consta ao início o amor materno e o amor vital da filha pela mãe. A seguir são-nos retratados tanto a metamorfose e remissão de Pamina quanto aquelas de Tamino. Abrem-se, por assim dizer, os olhos para ambos, sendo evidentemente o amor seminal entre os dois que começa com a famosa Ária do Retrato do início e se completa, finalmente, com a prova e a admissão no círculo dos iniciados. Fases do amor, despertar do amor, metamorfose do mundo por saber ser amado. Certamente, são os meios próprios dos contos de fadas com os quais se apresenta essa lógica. Entende-se, por fim, a prova de discrição como preparação para as tarefas do homem na sociedade, e admira-se a fidelidade inabalável de Pamina como prova da força de ligação moral do amor que leva à fundação da família – veremos que é precisamente nesse ponto que Goethe continuou a pensar.

Como todos os contos de fadas falam com a frequência de suas improbabilidades uma linguagem oculta da sabedoria, assim ocorre também na Flauta Mágica. Se seguirmos a trama não muito elaborada artisticamente, mas de modo adequado em termos teatrais, veremos então como os sinais para a história de amor dos dois, ou melhor, para a história do amor são colocados. Vemos como a garota inicialmente ainda deseja, ao fundo, voltar para a mãe. Ao que parece, ela ainda não está verdadeiramente iluminada pela centelha transformadora do amor. No entanto, quando isso ocorre, tudo se mostra de repente sob uma luz nova. Como representante da ordem do espírito frente ao vínculo materno elementar, Sarastro aparece agora no seu papel protetor e de liderança, em uma dignidade superior. Ele guiará os amantes em todas as provas e os elevará ao círculo dos iniciados.

A inclinação elementar tem de elevar-se a um compromisso moral – eis o sentido das provações

do jovem casal. É assim que se compreende a cena de Pamina com o punhal e a superação final do meramente elementar na disposição para a morte. Pamina é testada para ver se está determinada a preferir não viver, em vez de se deixar separar daquele que ela ama. Também isso não deve ocorrer apenas nos contos de fadas. Algo parecido vale para as provas de Tamino, nas quais a determinação masculina deveria se afirmar como força preservadora do Estado.

Goethe continuou a pensar as etapas do amor, apresentadas na Flauta Mágica, com uma fase nova. Também em sua continuação, a Rainha da Noite aparece como uma das potências fundamentais no âmbito da experiência anímica da humanidade: a escuridão, seu mistério, seu perigo e sua riqueza, e, por outro lado, a claridade do pensamento e do espírito, corporificada em Sarastro. Goethe queria que essas duas potências se deixassem mostrar mais uma vez em combate, no momento em que a família começava sua existência. A Rainha da Noite quer roubar a criança que nasceu do matrimônio. Ainda que a criança permaneça com os pais, ela está trancada em uma caixa que não pode ser aberta. A caixa precisa estar sempre em movimento para manter a criança viva: "Enquanto vocês se movimentam, a criança vive". Ora, cada criatura nova que se torna de repente objeto de todo cuidado e toda atenção de seus pais, é em si um segredo fechado. Dessa forma tão confinada como uma planta, o nenê vira uma preocupação totalmente nova, diferente do que se tece, para lá e para cá, nas oscilações do amor entre os amantes. "Enquanto vocês se movimentam, a criança vive". Goethe retrata como, no final da longa luta entre escuridão e luminosidade, a força elementar que domina a natureza humana, eleva-se a uma liberdade nova no milagre da linguagem e na troca das palavras. Na primeira troca de palavras com seus pais, a criança suspende toda distância – erguendo-se para distâncias novas. No final, a abertura do espírito surge da escuridão do ser da natureza, semelhante ao que ocorre no Fausto II de Goethe, quando Euphorion voa para o céu.

Começa uma luta nova; mais uma vez nas eta-

pas de amor a criança amada separa-se dos pais amorosos. Assim, Goethe continuou a pensar a trama em linhas gerais. Mais uma vez, na invenção de Goethe torna-se clara a essência das provas, quando o próprio Sarastro se vê submetido a um teste novo. Vida significa ser testado; é isso que Goethe entendeu como a verdadeira abordagem do libreto de Schikaneder. Ele o leu e continuou a pensá-lo como poeta. Essa continuação de pensar mostra novamente, é claro, a diferença entre o poeta e o libretista, entre a arte das palavras e a arte sonora, e a diferença entre as musas.

Visando esclarecer isso, apresento para fins de comparação duas passagens da Flauta Mágica de Mozart e da continuação de Goethe. No libreto de Schikaneder encontra-se o que Goethe introduziu à sua maneira. São os homens de armadura, colocados como guardiões da prisioneira Pamina, que Goethe, em sua continuação, põe para vigiar a caixa com o filho de Tamino e Pamina. Com a adoção desse motivo eu gostaria de ilustrar concretamente, mais uma vez, a diferença entre o texto de um libreto e um texto poético. Conhecemos os versos dos dois homens de armadura: "Quem trilhar a estrada que tanto perigo encerra,/ será purificado por fogo, água, ar e terra;/ quando o terror da morte ele sobrepujar,/ da terra até o céu se há de elevar./ Iluminado, então, pode entregar-se a Ísis e, aos seus mistérios, consagrar-se".<sup>5</sup> Sem dúvida são versos razoáveis, mas neles há pouco de puramente poético para convencer. Os versos de Schikaneder devem somente indicar que, agora, o mundo hostil é rechaçado e o amor triunfará sobre o oposto mundo da noite e da escuridão. – Em Goethe tudo isso ocorre em uma geração posterior e os homens de armadura alternam-se assim: "Virá o dia?/ Talvez sim./ Chega a noite?/ Ela está aí./ O tempo passa./ Mas como?/ Passa a hora então?/ Para nós nunca". Assim se passa a conversa entre os dois homens de armadura. Nela se apresentam essas figuras demoníacas como elas, excluídas da vida humana, nada podem aguardar e esperar pelo tempo. E elas continuam: "Esforçam-se em vão/ vocês aí em

cima tanto./ O homem corre, foge./ Diante dele o alvo em movimento./ Ele puxa e arrasta, em vão,/ a cortina, que, pesada, sobre o mistério/ da vida repousa dia e noite".

Esses versos são cheios de sonoridade e sentido. Para os guardiões aí embaixo trata-se de um mistério: a alternância de dia e noite, o mistério da vida em sua mutabilidade alternante e sua continuidade entre vigília e sono, e talvez – como mistério mais profundo – entre vida e morte. Tudo isso é aludido por Goethe, e nesses versos tudo isso é transformado em sonoridade. Com isso, ergue-se aí um nível de consciência novo do que se passa na mítica batalha da Flauta Mágica entre a Rainha da Noite e o Reino do Sol. "Ele puxa e arrasta, em vão, a cortina... da vida...". O modo de como esse "em vão" é colocado no verso voltando a repetir-se em sua palavra rimada – ali não é dito algo, senão algo se vê puxado na realidade. O puxar e arrastar e sua inutilidade – aos olhos dos guardiões atemporais – está corporalmente presente. Isso é poesia: não se considera somente algo, senão o que é considerado está aí em execução – mostra-se.

Goethe não poderia, de modo algum, escrever poesia como se algo fosse apenas considerado. É por isso que a música aqui não tem espaço para poder fundir-se completamente com a sonoridade das palavras. Para isso, deveria haver reformulações poderosas, assim como Schubert as imprimiu aos poemas de Goethe; e raros são os casos de uma fusão íntima da linguagem poética e musical. O fato de a música poder fazer o que a poesia sozinha não pode, não impede que também à música é negada a expressividade onde a poesia desdobra o seu próprio poder.

Meu retorno atual à Flauta Mágica de Mozart e à continuação de Goethe neste ano dedicado a Mozart pode complementar meu trabalho mais antigo de 1947/1949. Deixei-me ensinar pelas discussões recentes sobre a obra e, não por último, pelo acompanhamento, outra vez, do magistral espetáculo da Flauta Mágica, por ocasião do Festival de Salzburg neste ano. Que é o que nos traz sempre de volta a essa ópera? De certo,

<sup>5</sup> Cf. W.A. Mozart; E. Schikaneder. A flauta mágica. Trad. Renato Icarah. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 129.

contribuiu para o seu êxito mundial ao longo dos séculos exatamente o fato de ela corresponder ao pensamento humano do século burguês que se anunciou; e, nesse sentido, deve significar algo o fato de, sem qualquer motivação psicológica, o grande dueto de amor da Flauta Mágica não é colocado na boca do casal de amantes, senão dos desiguais, Pamina e Papageno: em uma alma que desperta para o amor e em um homem de natureza sensual. O voo alto da ação principal é lançado de volta à natureza. No entanto, em ambos os níveis, ressoa o Cântico dos Cânticos: "Homem e mulher, mulher e homem/atingem a divindade".

### **Agradecimentos**

Meu agradecimento à criteriosa e cuidadosa revisão de: Luiz Carlos Bombassaro, professor de Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

---

### **Raimundo Rajobac**

Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil; professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

---

### **Hans-Georg Flickinger**

Professor emérito na Universidade de Kassel, em Kassel, Alemanha.

---

### **Endereço para correspondência**

Raimundo Rajobac  
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Rua Senhor dos Passos, 248  
Centro Histórico, 90020180  
Porto Alegre, RS, Brasil