

EDUARDO SEINCMAN



Tempo histórico,
tempo mítico:
som e silêncio em
Mozart
e Schoenberg



“A coruja de Minerva alça seu voo somente com o início do crepúsculo” (Hegel).

EDUARDO SEINCMAN

é professor do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP e autor de *Do Tempo Musical* (Via Lettera).

Arnold Schoenberg, arte sobre pintura de Egon Schiele



neste ensaio, estabelece-se um paralelo entre duas óperas que, além de distantes no tempo, seriam aparentemente díspares: *A Flauta Mágica* (1791), de Mozart, e *Moisés e Arão* (1930-32), de Arnold Schoenberg. Esse paralelo irá se esclarecer à medida que o texto avançar. Mas, desde já, convém ressaltar que, a despeito de suas diferenças quanto ao enredo, estilo de escrita e forma de atuação no palco, essas obras possuem em comum o fato de se debruçarem, criticamente, sobre a própria linguagem da ópera. Em ambas, essa “autocrítica” é dialeticamente posta em ação por meio de dois eixos principais sobre os quais convém refletir: tempo histórico-tempo mítico; som-silêncio.

Em tese, uma obra já tão estudada e encenada como *A Flauta Mágica*, de Mozart, dispensaria maiores comentários. O mesmo não cabe, entretanto, a *Moisés e Arão*, que, mesmo nos dias de hoje, ainda permanece distante de nossos palcos. Certamente, isso se deve, por uma parte, a suas próprias dificuldades musicais e cênicas e, por outra, ao fato de o estilo de Schoenberg não fazer

qualquer espécie de concessão ao gosto médio do público que geralmente prefere a ópera “tradicional”. Ou, quem sabe, não teria sido a ópera de Schoenberg parcialmente obscurecida por *Wozzeck* (1914-21), de Alban Berg, que se tornou um ícone do expressionismo? De qualquer forma, como previra o próprio compositor, *Moisés e Arão* teve de esperar por mais de vinte anos por sua estréia. A partir de então, uma bem-sucedida sequência de apresentações, sob as batutas de um Hans Rosbaud, em Hamburgo (1954), de um Hermann Scherchen, em Berlim (1959), e de um George Solti, em Londres (1960), permitiu que Willi Reich comentasse: “A intuição de que *Moisés e Arão* é uma das mais importantes óperas de nosso tempo tornou-se uma certeza absoluta” (Reich, 1981, p. 183).

Essa “ousadia” de traçar um contraponto entre duas óperas aparentemente tão diversas poderá, quem sabe, iluminá-las de novos ângulos, o que não ocorreria caso fossem abordadas isoladamente. O fato de uma servir de espelho à outra poderá revelar certas singularidades de cada uma e permitirá averiguar se, para além de seu *conflito*, seria discernível alguma espécie de *continuidade* entre ambas, algum processo que já estando presente em Mozart conduziria a Schoenberg. A fim de iniciar essa trajetória de análise, convém apresentar a sinopse das óperas em questão.

A FLAUTA MÁGICA

Ato I

O príncipe Tamino é salvo de um monstro pelas Três Damas da Rainha da Noite, mas o passarinho Papagueno é que fica com os créditos. Para puni-lo por sua mentira, as Três Damas trancam sua boca com um cadeado de ouro. Elas dão a Tamino um retrato de Pamina, filha da Rainha da Noite, que teria sido abduzida por Sarastro. Apaixonando-se imediatamente pela imagem de Pamina, Tamino parte para resgatá-la. A

Rainha promete a mão de sua filha se ele for bem-sucedido. As Três Damas dão a Tamino uma flauta mágica e a Papagueno, sininhos também mágicos, e ambos partem para o castelo de Sarastro. A chegada precipitada de Papagueno acaba evitando que Pamina seja molestada por Monóstatos, um mouro a serviço de Sarastro. Papagueno e Pamina fogem em busca de Tamino, que chega ao castelo cujo sacerdote, devido ao voto de silêncio, não pode responder onde está Pamina, dizendo apenas que ela está viva e que o “negro véu cairá” (referência à perversidade da Rainha da Noite e não de Sarastro) quando Tamino “unir o amor fraterno ao templo, por um laço eterno”. Tamino fica ciente de que Pamina está viva. Papagueno e Pamina são confrontados por Monóstatos e seus três escravos, mas, utilizando-se dos sininhos mágicos, eles conseguem escapar. Finalmente, os apaixonados Tamino e Pamina se encontram.

Ato II

Sarastro e seus sacerdotes aceitarão Tamino e Papagueno em sua confraria do templo desde que eles cumpram com sucesso três desafios: do silêncio, da água e do fogo. Enquanto Pamina dorme, Monóstatos aproxima-se novamente, mas é afastado pela Rainha da Noite, que dá um punhal a sua filha e lhe diz que só não será deserdada se matar Sarastro trazendo de volta o Círculo do Sol com Sete Raios que está em seu peito e que um dia pertenceu a seu pai. Monóstatos tenta mais uma vez obrigar Pamina a amá-lo chantageando-a. Nisso Sarastro entra e só não pune Monóstatos porque o terrível plano vingativo da Rainha ainda é pior que sua atitude, e sua confraria não é guiada por vingança ou traição. Enquanto isso Papagueno é apresentado a uma velha horrorosa que não é outra senão Papaguena disfarçada. Pamina se encontra com Tamino e Papagueno, que, devido ao voto de silêncio, não respondem a suas perguntas e a deixam desesperada. Pensando que Tamino não mais a ama, ela carrega consigo o punhal para se matar.

Papagueno, ao descobrir o disfarce de Papaguena, é, no entanto, obrigado a separar-se dela, e também resolve se matar. Três Meninos convencem Pamina do contrário e ela se encontra com Tamino para juntos vencerem a prova do fogo e da água. Os mesmos Três Meninos evitam o suicídio de Papagueno lembrando-lhe que ele possui os sininhos mágicos através dos quais trará Papaguena de volta. A despeito de Papagueno fracassar em guardar silêncio, ele é perdoado e poderá desposar Papaguena. A Rainha, as Três Damas e Monóstatos serão engolidos pelo alçapão sendo confinados à “noite eterna”.

MOISÉS E ARÃO

Ato I

O primeiro ato possui quatro cenas. Na primeira, D’us, através da Voz da Sarça Ardente (sexteto vocal), instrui Moisés a tirar os israelitas da escravidão no Egito e levá-los à Terra Prometida. Moisés, que tem a língua travada, recua diante da ousadia dessa tarefa, e D’us designa seu irmão Arão para ser seu porta-voz. Moisés e Arão encontram-se no deserto e discutem sua tarefa; eles são confrontados pelos cada vez mais receosos Setenta Anciãos e pelo Povo israelita, que não acredita que Moisés e seu D’us os libertarão do jugo ao faraó. Moisés acha que fracassou em sua tarefa, mas os israelitas, que primeiramente rejeitaram a ideia de serem guiados por um D’us invisível, são persuadidos a se revoltar e partir para a Terra Prometida graças a três milagres que Arão realiza: transforma o cajado de Moisés em serpente, fulmina sua mão com lepra para em seguida curá-la e, finalmente, transforma as águas do Nilo em sangue. Os israelitas se unem, mas temem passar fome no deserto. Moisés lhes diz que, “no deserto, a pureza de pensamento vos nutrirá, sustentará e desenvolverá”, mas é Arão quem os convence afirmando que “o Todo-Poderoso pode transformar a areia em

fruta, o fruto em ouro, o ouro em êxtase, o êxtase em alma”. Trai, dessa forma, a pureza dos ideais de Moisés, mas convence o Povo a segui-lo pelo deserto.

Ato II

A cena se passa nos pés do Monte Sinai. Apesar das tentativas de Arão para restabelecer a confiança, os israelitas, impacientes com o sumiço de Moisés, ameaçam matar seus representantes espirituais, os Setenta Anciãos, e imploram por um deus visível. Arão, coletando suas joias, funde para eles um Bezerro de Ouro. Eles iniciam uma orgia profana de bebedeira, dança e sacrifício diante do Bezerro, levando ao suicídio, estupro e assassinato. Moisés desce do Monte Sinai, portando as Tábuas da Lei e com sua palavra, destrói a imagem de ouro. Atemorizado, o povo sai deixando Moisés e Arão sozinhos. Arão defende suas ações alegando que ele está fazendo apenas o que lhe foi pedido, interpretando as palavras de Moisés em termos compreensíveis ao povo. Enfurecido, Moisés esmaga uma das Tábuas. Guiado por uma coluna de fumaça, o povo toma o partido de Arão e se põe a caminho da Terra Prometida. Moisés prostra-se ao solo em desespero, e diz: “Fui derrotado! Então foi tudo loucura, tudo o que pensei, e isso não pode e não deve ser dito! Oh palavra, tu palavra que me faltas”¹.

•••

Para discutir, em profundidade, os dois eixos principais apontados – tempo histórico-tempo mítico, som-silêncio –, a base de apoio principal é o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* (1781), de Rousseau. Interessa, em particular, a concepção rousseauiana de que, em seu início, a língua foi simultaneamente poesia e música, as quais, posteriormente, separaram-se. Além disso, enfatizando a *experiência sonora* da linguagem, Rousseau a pensa como forma de comunicação, destacando a íntima conexão entre linguagem e sociedade: a língua surge como antídoto à violência; é o meio pelo

¹ O terceiro ato da ópera não foi terminado, restando apenas o texto preparado por Schoenberg. O próprio compositor havia sugerido que ele poderia ser lido após o segundo ato, mas isso, em geral, não é praticado, pois anula a enorme força dramática e a contundência do fechamento da ópera com o Ato II.

qual se estabelecem os vínculos sociais; é apaixonada e “quente”; há, na linguagem, um sentido de verticalidade, de relação entre aparência e essência. Quando, por questões civilizatórias, a língua se tornar mais “fria” e racional, limitando-se a associar o nome à coisa, ela empobrecerá e a comunicação deixará de existir.

Tomando como premissa esses e outros pontos importantes da ótica rousseauiana, vamos partir de algumas indagações que serão respondidas ao longo do ensaio:

- Que relações ambas as óperas estabelecem entre o sensível e o inteligível? Seria possível, a partir do sensível, alcançar o inteligível, isto é, a “luz da razão”, em *A Flauta Mágica*, e o “D’us Único, Eterno, Onipresente, Invisível e Irrepresentável”², em *Moisés e Arão*?
- De que forma se apresenta, nas óperas, a questão da união/separação entre poesia e música de que fala Rousseau?
- Se para Rousseau a palavra escrita é “palavra morta”, isto é, destituída da *força da voz*, seria a ópera um campo privilegiado para a discussão das relações entre fala e canto na experiência estética?
- De que forma as óperas relacionam som e silêncio, falar (cantar) e calar? Que papéis e significados o silêncio assume em cada ópera?
- Haveria alguma relação entre a autocrítica do classicismo iluminista de Mozart e a do modernismo expressionista de Schoenberg?
- Estariam presentes nas óperas os mitos rousseauianos do “estado de natureza” e do “bom selvagem”? Em caso afirmativo, poder-se-ia abordá-los a partir da distinção entre tempo histórico e tempo mítico?
- Dado que a ópera é uma “obra de arte total”, de que modo as várias linguagens nelas presentes relacionam-se entre si? Quais são suas diferenças nesse aspecto?

Para responder a essas indagações promovendo uma análise conjunta e comparativa de ambas as óperas, é preciso, antes, discutir separadamente algumas

de suas especificidades. Primeiramente, *Moisés e Arão*.

Moisés é uma personagem “intocável” e incomunicável. Quando D’us lhe pede para ser Seu profeta e tirar o povo escravizado do Egito, Moisés, sentido as proporções descomunais de tal tarefa, replica: “Estou velho. Deixe-me cuidar de meu rebanho em silêncio” (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 1). Desde aqui, portanto, o silêncio dá mostras de ser uma importante questão.

Quando D’us diz a Moisés: “através de seus *ouvidos* [referindo-se ao povo] você fará milagres e através de seu *cajado* eles o respeitarão e reconhecerão sua sabedoria”, Moisés replica: “mas minha *língua é travada; posso pensar, mas não falar*” (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 1).

Tendo uma língua travada, como convencer o povo escravizado a fugir do Egito e comunicar-lhe um “*unvorstellbarer Gotter*”, um D’us “irrepresentável porque invisível, porque incomensurável, porque infinito, porque eterno, porque onipresente, porque onipotente” (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 2)?

Moisés não pode se comunicar: quem se incumbirá de tamanha tarefa?

D’us dá a resposta: “Arão será iluminado, *ele será a sua boca!*” (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 1).

Schoenberg, em um lance de mestre, traduzirá essa questão comunicacional para a linguagem musical: a Moisés (barítono), que possui a “língua travada”, é reservado o *sprechgesang*³, e a Arão (tenor agudo) é destinado o *canto* propriamente dito, através do qual ele irá comunicar-se com o povo e tentar convencê-lo. Contudo, expressar a ideia de D’us através da linguagem, que apela aos sentidos humanos, é sempre insuficiente. Cantando, Arão distorce e corrompe a verdade impronunciável, o que, para Moisés, é inaceitável. Assim, a parceria entre ambos, embora útil do ponto de vista político, adquire, para o restante do drama, as proporções de um conflito existencial e metafísico decisivo. Esse embate insolúvel já está anunciado desde o primeiro encontro dos irmãos no deserto (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 2): ao “canto falado” de Moisés

2 Palavras iniciais de Moisés na Introdução da ópera (Ato I, Cena 1): “*Einzig, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!*”.

3 *Canto falado*: meio-termo entre a fala e o canto.

impõe-se, fortemente, a melodia lírica e em ritmo ternário, de Arão, acompanhada da “pastoril” instrumentação para flauta e harpa. Assim, Arão *canta* e *encanta* seu povo, enquanto Moisés o “desencanta”. Só D’us, representado aqui pela Voz da Sarça Ardente, pode sobrepor a fala ao canto, pois é o único capaz de reunir a ideia e sua realização⁴.

A epopeia é contada aqui de maneira mítica, tipicamente judaica, já que Moisés, calando-se, silenciando-se, atua como se fosse o próprio D’us que ele prega. Guia seu povo mantendo-se afastado: é tão inapreensível e incompreensível quanto D’us.

No início (Ato I, Cena 4), Arão tentará traduzir fielmente ao povo a pregação de Moisés:

“ARÃO: *Fechem seus olhos, tapem seus ouvidos! Só assim poderão vê-lo e ouvi-lo. Nenhum vivente o vê e compreende de outra forma!*”.

Mas o Coro (Povo) não o compreende:

“CORO: Não pode ser ele jamais visto? É ele eternamente invisível? Como? Teu D’us todo-poderoso não pode tornar-se visível diante de nós?”.

Arão, tentando argumentar, insiste mais uma vez:

“ARÃO: *O justo o verá.*”

CORO: Fique longe de nós com seu D’us, com esse Todo-Poderoso. Não queremos ser libertados através dele!

MOISÉS: Todo-Poderoso, minha força se exauriu, *a minha ideia é impotente na palavra de Arão!*”.

Para convencer o povo, Arão se vê então obrigado a operar três milagres *visíveis*: o do cajado, o da lepra e o do sangue.

“ARÃO (Exclama): *Silêncio!*”

SEIS VOZES SOLISTAS: Arão!

ARÃO (Arrancando o cajado das mãos de Moisés): *Eu sou a palavra e o ato!*”

CORO: Arão, que fazes?”

ARÃO: Este cajado os guiará. (Atira o cajado no chão.) Vejam, uma serpente!

CORO: Fugam! A serpente cresce! Ela se contorce! Vejam, ela se volta contra todos!

ARÃO: *Na mão de Moisés, um cajado rígido: a Lei; em minha mão, uma ágil serpente: a inteligência!*”.

O silêncio da palavra é correlato ao “silêncio” da visão. A verdadeira compreensão não se dá por via dos sentidos: “*Fechem seus olhos, tapem seus ouvidos! Só assim poderão vê-lo e ouvi-lo!*”. E isso toca na questão ética: “*O justo o verá!*”.

Percebendo que Arão não consegue convencer o povo, a frase de Moisés (“*a minha ideia é impotente na palavra de Arão!*”) sugeriria que a palavra de Arão é “fraca”. Mas, como quem detém o poder é, em última instância, quem domina a palavra, Arão (exigindo “*silêncio*” e arrancando o cajado das mãos de Moisés) proclama: “*Eu sou a palavra e o ato!*”, e transforma-o em serpente. Assim, os milagres de Arão transformam suas palavras em *atos* cuja persuasão situa-se na visão, na *imagem*. Mas, como o sensível não pode dar conta da plenitude do inteligível, para Moisés, Arão é tradutor e traidor: sua “arte” é jogo de aparências. Isso ficará ainda mais patente no segundo ato da ópera: afastando-se para o “mundo superior” do Monte Sinai, Moisés “abandona” o povo que irá idolatrar a “arte pela arte” do Bezerra de Ouro, pura forma material e sensorial que trará irracionalidade, morte, estupro e violência⁵.

O mundo está cindido: não há comunicação e transcendência possível entre os mundos inferior e superior. Nesse sentido, a frase de Arão é sintética e reveladora: “*Na mão de Moisés, um cajado rígido: a Lei; Em minha mão, uma ágil serpente: a inteligência!*”. Moisés é retidão e rigidez – Arão é flexibilidade e malícia; Moisés é ideia – Arão é expressão; Moisés é pensamento – Arão é ação. Esse binômio Moisés-Arão vai além da singularidade de suas personagens: expressa uma cosmogonia, um paradigma desmembrado em visões de mundo ao mesmo tempo antagônicas e complementares.

4 As vozes reinam no primeiro ato. No segundo ato, Schoenberg inverte essa tendência, e a música orquestral da “Dança em Torno do Bezerra de Ouro” dominará a cena até que Moisés retorne do Monte Sinai com as Tábuas da Lei.

5 Essa temática da arte como ilusão e pacto diabólico é uma constante e está presente em muitas obras literárias dos períodos antes e pós-Segunda Guerra Mundial, tal como *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

Mas, para expressar musicalmente essa cisão fundante, Schoenberg não adota apenas o conflito entre fala e canto, mas igualmente dois procedimentos importantes: de um lado, a série dodecafônica como arquétipo sonoro, símbolo do “mundo ideal” (Moisés); de outro, a densidade física e sensorial da música expressionista, símbolo do “mundo real” e “mundano” (Arão, Povo, etc.).

A ópera apresenta, portanto, uma *aparência expressionista* e uma *essência serial*.

Quanto à sua essência serial, poder-se-ia acreditar que a intenção de Schoenberg, ao empregar do começo ao fim da ópera uma mesma e única série dodecafônica, seria a de garantir sua *unidade*. Mas não se trata apenas disso: para apresentar um mundo sem saídas, “achatado” e escravizado, nada mais adequado que o dodecafonismo e sua tendência intrínseca de promover a repetição, quer pelo uso constante e cíclico das doze notas cromáticas, quer pelo ininterrupto reaparecimento da série básica e suas derivações. Além disso – dada a ausência de melodias “cantaroláveis”, modulações, cadências usuais e duplicações de oitava –, o ouvinte, não tendo condições de armazenar os elementos do discurso musical em seu “teatro da memória”, prende-se ao “eterno” presente dos acontecimentos, sendo arrancado do *tempo histórico* para situar-se, mais propriamente, em um *tempo mítico*. A própria série dodecafônica, tal como utilizada, realça esse aspecto, pois, além de possuir uma estrutura interna espelhada e autorreferente⁶, é menos utilizada como tema melódico e mais como um *arquétipo sonoro* subjacente a todos os acontecimentos. A série afasta-se, portanto, do “humano” para se comportar como uma espécie de *Ein Sof*: única, onipresente, invisível, ensimesmada e intemporal, ela paira acima de tudo e de todos, na “eternidade”.

Quanto à aparência, a música expressionista, altamente dissonante e densa, borra os limites entre declamação e canto, entre som e ruído, entre harmonia/melodia e cor. Essa instabilidade proposital de colocar em suspenso os limites das linguagens, inclusive a

da ópera, é reforçada pela “mistura de gêneros” adotada pela ópera que, de fato, além de possuir um conjunto de vozes atuando como coro grego, foi pensada inicialmente como cantata e, em seguida, como oratório. Também não se pode desconsiderar a visão, de alguns, de que essa seria uma obra teatral com música incidental. Para isso contribui, sem dúvida, o fato de o Coro ou parte dele se utilizar frequentemente do *sprechgesang*, que faz com que o texto adquira um caráter livremente falado, mais de prosa do que propriamente operístico.

Mas a adoção do serialismo expressionista terá outros desdobramentos, pois o abandono do modelo tradicional da forma sonata, com sua organicidade temporal progressiva, e o rompimento com a retórica clássico-romântica implicam a adoção de outros recursos técnicos e discursivos. Para tal, Schoenberg recorrerá, como boa parte de seus contemporâneos, à música barroca e renascentista, recolocando em uso a *variação* e a *polifonia*. Mas essas palavras adquirem agora um novo sentido: a *variação* refere-se à “partição” – técnica de repartir a série dodecafônica entre diversas vozes fornecendo, assim, uma fonte inexaurível de linhas melódicas diferenciadas (mas cujo parentesco é difícil de perceber). Com isso, o ouvinte não mais reconhecerá o tradicional “tema com variações”, mas “intuirá” a presença constante do arquétipo sonoro⁷. Isso engendra uma nova espécie de *polifonia*, pois, além do contraponto entre melodias, o ouvinte apreende a sequência dos eventos como simultaneidade ou coexistência, como verticalidade arquetípica, esmorecendo-se assim o tempo linear e as relações de causa e efeito.

Essas maneiras de estruturar a obra musical revelam Schoenberg como produto de seu tempo: é uma reação às crises sociais e estéticas (na música, a crise da tonalidade e do *allegro-de-sonata* e, no campo literário, a crise do romance psicológico). Principalmente após a década de 1920, abandona-se o subjetivismo das eras anteriores e visa-se “[...] cada vez mais ao mito, no qual se manifestam estruturas arquetípicas. No mito, o homem – fundido com a vida universal

6 As últimas seis notas da série são o retrógrado transposto das seis primeiras.

7 Guardadas as devidas proporções, a “Série Dodecafônica”, de Schoenberg, assemelha-se ao “D’us”, de Moisés, ou à “Lei” e ao “Castelo”, de Kafka: é intemporal, inimaginável e inexprimível.

– ainda não conquistou os contornos definidos do Eu” (Rosenfeld, 1994, p. 21).

De fato, na estruturação mítica, não é cada personagem singular ou um evento o que compõe o todo, mas o inverso: a cena primordial (mito, parábola, etc.) desdobra-se em diversas personagens e eventos que são suas faces temporais⁸. Assim, em *Moisés e Arão*, o tempo mítico sobrepuja o tempo histórico: passado e futuro dão lugar à presentidade de um oráculo, o que se realizará quaisquer que sejam as ações de suas personagens. Portanto, o apelo bíblico não é tanto psicológico ou sociológico, mas místico, mítico e existencial. Como a estruturação mítica não pode tergiversar, pois do contrário perde sua força de paradigma, a ópera *Moisés e Arão* adota uma história enxuta e de amplo conhecimento. Mas, antes de desenvolver mais profundamente a análise desses assuntos, é preciso abordar *A Flauta Mágica*.

• • •

Tal como ocorre na relação entre Moisés e Arão, há, aqui, um conflito essencial entre os mundos de Sarastro e da Rainha da Noite. Sabemos que Sarastro é o representante do mundo solar, da iluminação, do reino masculino da razão e que a Rainha da Noite em tudo se lhe opõe: reino feminino do obscurantismo, dos instintos primitivos, das paixões e da vingança. Mas, se na ópera de Schoenberg as posições encontram-se cristalizadas, na de Mozart há um contraponto constante entre os universos antagônicos, surgindo dessa tensão um drama em que as personagens podem mudar de posição, vencer desafios e, portanto, *evoluir*. Essa palavra, tão cara ao classicismo iluminista, sinaliza que as personagens e situações são *humanas*, ricas em diversidade e contradições. Aqui, há uma diversidade de mundos: pré-mercantilista e idílico do “estado de natureza” (Papagueo e Papaguea); civilizado e monárquico (Sarastro, Rainha da Noite, Tamino e Pamina); da barbárie, baixaza, perversidade e violência (Monóstatos, Rainha da Noite); do servilismo (Escravos); das luzes (Sarastro, Orador,

Segundo Sacerdote); angelical e puro (Três Meninos); de príncipes “esclarecidos” e do amor espiritual (Tamino e Pamina); do “crime e castigo” (Monóstatos, Rainha da Noite, Três Damas), da magia (flauta e sininhos), da Natureza (serpente, pássaros, animais da floresta) etc.

Esses reinos expressam-se por meio das linguagens sonoras (ruído, balbucio, palavra, canto), visuais (cores, imagens) e gestuais (comer, dançar, apontar, calar), presentes, em maior ou menor grau, em cada personagem de acordo com seu papel. Se em *Moisés e Arão* a comunicação consiste em um problema, aqui ela transborda: música, palavras, balbucios, cores, gestos permeiam o diálogo apaixonado entre os homens, dos homens com os animais e dos homens com a natureza. Se em *Moisés e Arão* o Povo está reduzido às necessidades básicas e de sobrevivência, aqui se tem “fome de linguagem”, linguagem que surge das necessidades morais, das paixões:

“Todas as paixões aproximam os homens, forçados a se separarem pelas necessidades de procurar os meios de vida. Não foi a fome nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, deles é possível alimentar-se sem falar; persegue-se em silêncio a presa que se quer comer: porém, para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as mais antigas palavras inventadas e eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas” (Rousseau, 2003, p. 104).

Mozart nos apresenta esses diversos componentes, desde os “acentos, gritos e lamentos” até as “línguas cantantes e apaixonadas”: os papagueados e balbucios pré-linguísticos de Papagueo e Papaguea; a agourenta e canora Rainha da Noite com seu articulado *bel canto* vingativo; as exclamações, os gritos inarticulados mas compreensíveis de Papagueo e Monóstatos; a linguagem apaixonada de Tamino; a

8 Há, inclusive, quem encare Moisés como sendo o paradigma por excelência, como sendo a “única” figura: as demais seriam apenas seus desdobramentos, projeções externas de sua psique.

comunicação entre instrumentos “civilizados” (flauta transversal de Tamino) e “selvagens” (flautinha de caniços de Papageno); os sons mágicos da flauta de ouro (Tamino) e dos sininhos de prata (Papageno); a linguagem simples e metódica, mas profunda, da música “hieroglífica” de Sarastro e seu séquito de iluminados.

Mas, para transcender a expressão meramente sensível e atingir o inteligível, o iluminismo fará uso, por um lado, da linguagem musical, com sua capacidade de ir além do sentido das palavras, e, por outro, do trunfo do silêncio⁹. Assim, sua grande mola propulsora é, como em *Moisés e Arão*, o binômio som-silêncio, que se desdobra em outros pares de oposição: gesticular/paralisar, falar/calar, cantar/emudecer, tocar/não-tocar, olhar/não-olhar, todos permeados pelos conflitos entre luz e sombra, dia e noite, razão e paixão, civilização e estado de natureza, sabedoria e ignorância, etc.

A partir de alguns trechos do libreto de *A Flauta Mágica*, pode-se mostrar de que modo as várias formas de expressão contribuem para formar esse universo comunicacional ímpar¹⁰.

1. SILÊNCIO, GESTO

Ato I, Cena III

No início da ópera, Tamino foi perseguido por uma serpente e então desmaiou. As Três Damas, que servem à Rainha da Noite, mataram-na. As Três Damas se escondem e Tamino (que troca os pássaros que apanha por alimentos e bebidas através das Três Damas) encontra Papageno. Mentindo, Papageno dá a entender que foi ele quem matou a serpente. As Três Damas o castigam: a Primeira Dama lhe dá água no lugar do vinho, a Segunda lhe traz pedra no lugar de pão, ao passo que a Terceira anuncia:

“TERCEIRA DAMA: E, em vez de figos e doces, tenho a honra de *trancar a sua boca com esse cadeado de ouro*. (Prende o cadeado na boca de Papageno, que *expressa por gestos* a dor que sente.)

PRIMEIRA DAMA: Quer saber por que a princesa está castigando você de modo tão extraordinário hoje? (*Papageno faz que sim.*)

SEGUNDA DAMA: Para que, no futuro, você nunca mais minta a estrangeiros.

TERCEIRA DAMA: E nunca se vanglorie de feitos heroicos que outros realizaram.

PRIMEIRA DAMA: Diga! Foi você que lutou contra essa serpente? (*Papageno faz que não.*)”

2. IMAGEM

Ato I, Cena III

TERCEIRA DAMA: Fomos nós, meu jovem, que te salvamos. [...] *Olha!* Isto foi enviado pela grande princesa: *é o retrato de sua filha*. Se não permaneceres indiferente a essas feições, felicidade, honra e glória te estarão destinadas, adeus! (Papageno continua *gesticulando*. Tamino, desde o momento em que recebeu o retrato, pôs-se a *observá-lo*, e o amor que o invade *não deixa que escute* as últimas palavras das damas.)”

3. SILÊNCIO CONTRA IMAGINAÇÃO (OBSCENA); BELEZA CONTRA FORÇA E SEDUÇÃO; RUÍDO, GRITO E TREMOR

Ato I, Cena V

“TAMINO [ainda acreditando que Pamina fora arrancada de sua mãe, a Rainha da Noite, por ‘um demônio poderoso e cruel’]: Ó Pamina! Arrancada de mim... em poder de um bandido *obsceno!* Talvez, nesse momento ele... que horrível pensamento!

TRÊS DAMAS: *Silêncio*, meu jovem!

PRIMEIRA DAMA: Não blasfemes contra a amável *virtude da Beleza*. Apesar de todos os tormentos que a Inocência padece, ela *continua intocada*. Nem a *força* nem a *sedução* poderão arrastá-la para o caminho do vício.

TAMINO: Dizei-me, senhoras, onde fica a morada desse tirano? [...] Eu vou salvar Pamina! E o bandido há de sucumbir à *força* de meus braços! Isso eu juro pelo meu amor! Pelo meu *coração!* (Logo se ouve um *acorde violento* seguido de música, que *faz tremer a cena*)”.

Tamino *assusta-se* e segue-se novo *trovão* anunciando o recitativo e ária nº 4 da

9 Na noite anterior à sua morte, Mozart teve um delírio em que se imaginava presente no Wiednertheater, na apresentação de *A Flauta Mágica*. “Ele sussurrou à sua esposa aquelas que se acredita serem suas últimas palavras: ‘*Silêncio! Silêncio!*’ Hofer [a primeira Rainha da Noite] está cantando seu si bemol agudo”.

10 Logicamente, é essencial que a leitura desses textos seja acompanhada de sua audição. (As palavras e frases grifadas realçam as várias formas de expressão apontadas.)



Rainha da Noite afirmando que, se Tamino libertar sua filha, ele a terá para sempre:

“RAINHA DA NOITE: [...] não tenho minha filha ao meu lado; Vi minha alegria esvaecer, raptada por um celerado. Ainda vejo o seu *tremor*, os *calafrios de pavor*, o *pânico convulso*, o *trêmulo pulso*. Vi quando a levaram de mim: ‘*Socorro!*’ Foi o que disse então. Nada adiantou *gritar* assim, Pois meu esforço foi em vão”.

4. GAGUEIRA E PERDA DA ELOQUÊNCIA

Ato I, Cena VII (nº 5: Quinteto)

“PAPAGUENO (Aponta, triste, para o cadeado que tem na boca): *Hm, Hm, Hm, Hm... Hm, Hm, Hm, Hm...*

TAMINO: Bem fala o pobre em penitência: Perdeu de vez toda a *eloquência*”.

Ato I, Cena VIII

As Três Damas *tiram o cadeado da*

boca de Papagueno, que promete não mentir mais.

“TODOS (PAPAGUENO, TRÊS DAMAS): *Se todo mentiroso tivesse um cadeado* assim como esse, sobre o ódio, calúnia e maldade, reinariam o amor e a amizade”.

Em seguida, Tamino e Papagueno recebem das Três Damas respectivamente a *flauta mágica de ouro* e os *sininhos mágicos de prata*.

5. ESPANTO, CORES

Ato I, Cena XII

Papagueno vê, por uma janela, Pamina, que foi acorrentada por Monóstatos.

“PAPAGUENO: Que moça linda encontrei! *É mais branca que o giz!*

MONÓSTATOS E PAPAGUENO [ao se defrontarem – um *verde*, o outro *negro* – um se assusta com o outro]: *Hu! É o di-a-bo em pessoa! Tem dó de mim... me perdoa! Hu! Hu! Hu!”*

Na Cena XIV Papagueno irá comentar: “Será que eu fiquei maluco me deixando assustar assim? Se existem *pássaros pretos* no mundo, por que não haveria também *gente preta*?”.

6. CALAR, FALAR DEMAIS

Ato I, Cena XV (nº 8: Finale)

Tamino, acompanhado dos Três Meninos, chega ao castelo de Sarastro, com três templos: Sabedoria, Razão e Natureza.

“TRÊS MENINOS: O caminho leva ao teu destino: Hás de vencê-lo virilmente. Escuta, pois, o nosso ensino: *Sê firme, calado e paciente.*”

TAMINO: Jovens gentis, digei-me ainda: Poderei eu salvar Pamina?

TRÊS MENINOS: *Não nos cabe te revelar. Sê firme, calado e paciente*”.

Em seguida, Tamino explica ao velho Sacerdote (Orador) do Templo da Sabedoria o que a Rainha da Noite alegou: que Pamina teria sido sequestrada por Sarastro.

“ORADOR [respondendo a Tamino]: Uma mulher te enfeitiçou? Uma mulher *fala demais*. Crês tu em *língua falaz*?”

Depois:

“TAMINO: Para onde a levou, o bandido? Sacrificada terá sido?”

ORADOR: *Contar-te, filho, o ocorrido, Por ora, não me é permitido.*

TAMINO: *Decifra-me, porém, o enigma.*

ORADOR: *Meus votos selam-me a língua*”.

Mas, em seguida, aparecem Vozes (fora de cena) dizendo a Tamino que Pamina ainda vive. De alegria, Tamino toca sua flauta.

7. MÚSICA E CORAÇÃO, MÚSICA E REINO ANIMAL, DIÁLOGO INSTRUMENTAL

Ato I, Cena XV (cont.)

“TAMINO: Ah, se eu pudesse vos honrar, e com minha flauta expressar, a cada nota, a gratidão que ressoa em meu coração!”

(*Aponta para o coração. Toca. Imediatamente surgem animais de toda espécie para escutá-lo. Quando Tamino para de tocar, os animais fogem. Os pássaros cantam ao som da flauta.*)

TAMINO: *Que voz tão mágica e sonora! Doce flauta, tua melodia mesmo às feras traz alegria. Só Pamina fica de fora. (Toca) Pamina! Pamina! Escuta amim! Em vão! (Toca) Onde encontrar-te enfim? (Toca. Papagueno responde, de fora, com sua flautinha)*”.

Ato I, Cena XVI

“PAPAGUENO E PAMINA: Haverá alegria maior? *Nosso amigo já nos escuta; Chegou-nos o som de sua flauta*”.

8. MÚSICA: ADANÇADOSSININHOS, A PERFEIÇÃO DA HARMONIA

Ato I, Cena XVII

Papagueno e Pamina, através dos *sini-nhos mágicos que enfeitiçam Monóstatos e seus Escravos fazendo-os dançar*, conseguem livrar-se.

“PAMINA E PAPAGUENO: Agora estamos perdidos!”

PAPAGUENO: *Quem não arrisca, não petisca! Vamos, meus sinos queridos, Toquem até sair fásca. Tilintando em seus ouvidos!*

MONÓSTATOS E ESCRAVOS: *Que som tão alegre! Que som agradável! Lalará, lalará! Nunca ouvi algo tão formidável! Lalará, Lalará! (Saem dançando).*

PAMINA E PAPAGUENO: *Tivesse um homem consigo sinos iguais a esses, Todo o seu inimigo talvez desaparecesse. Assim ele viveria na mais perfeita harmonia.*

9. SILÊNCIO: VENCENDO A NATUREZA

Ato II, Cena III

Sarastro e seu séquito aceitam Tamino como um iniciado. Para isso aceita passar pelos desafios do *silêncio*, da *água* e do *fogo*. O Orador e o Segundo Sacerdote fazem o mesmo convite a Papagueno.

“PAPAGUENO: Lutar não é comigo. E, para falar a verdade, também não estou procu-

rando o saber. *Eu sou homem da natureza; contento-me em comer, beber e dormir. E se um dia calhar de eu encontrar uma bela mulherzinha...*”.

Eles prometem-lhe, então, uma Papaguena, e Papagueno pergunta *se antes ele poderá vê-la*.

“SEGUNDO SACERDOTE: Ver você pode, mas até que passe o tempo previsto, *não pode falar uma palavra* com ela. *Será que seu espírito tem força de vontade bastante para segurar a língua?*”

ORADOR: Também a ti, príncipe, os deuses impuseram um *silêncio salutar*. Um descuido e estareis perdidos. *Verás Pamina, mas não debes falar* com ela. Aqui tem início o tempo das provas”.

10. SILÊNCIO MASCULINO, FALA FEMININA

Ato II, Cena V

Logicamente, Papagueno *não consegue ficar quieto* apesar dos apelos de Tamino.

“TAMINO: Papagueno, *não fale mais*, quer quebrar sua promessa? *Com mulher, nada de conversa!*”

PAPAGUENO: *Sempre calado e sempre calado!*”.

Entram as Três Damas e ameaçam Tamino comentando que a Rainha da Noite entrou no Templo em segredo. Mas ele e Papagueno *permanecem calados*. Elas acabam desistindo e indo embora.

“TRÊS DAMAS: Vexadas, vamos vos deixar, *ninguém falará* com certeza! *Forte é a alma masculina, em vez de falar, raciocina*”.

11. DESEJO, CORES, AMOR, CORAÇÃO, FEIURA

Ato II, Cena VII

Monóstatos observa Pamina dormindo e comenta.

“MONÓSTATOS: *Essa moça ainda me deixa maluco! O fogo que arde em mim ainda há de me consumir*”.

Mais uma vez não se contém e pretende beijá-la (Ária nº 13).

“MONÓSTATOS: Todos desfrutam do amor, beijam e namoram com ardor. Não posso ter tal anseio, só porque *um negro é feio! Não terei um coração?* Sou também de carne e osso: sem mulher, viver não posso, ou me consome a paixão. Quero, pois, já que estou vivo, beijos, namoros, sorrisos. Perdoa-me, doce *lua*, uma *branca* me fez sua. O *branco* eu quero beijar, *ó lua, esconde-te*, pois! Se isso te contrariar, *fecha os olhos* para nós dois! (Lentamente avança para Pamina)”.

12. MORTE E ROMPIMENTO

COM A NATUREZA

Ato II, Cena VIII (Ária nº 14)

“RAINHA DA NOITE: Arde em meu peito a *vingança infernal*, sinto *morte e desespero* a me inflamar! Se não *matar Sarastro* o teu punhal, de filha nunca mais vou te chamar. Serás banida e abandonada à própria sorte, rompidos serão, para sempre, os *laços naturais*, se não *levares Sarastro à morte!* Deuses, ouvi as juras maternas! (Desaparece no alçapão).”

Monóstatos chantageia Pamina, toma-lhe o punhal das mãos, ameaçando contar tudo o que ouviu a Sarastro. Ela só tem duas opções: amá-lo ou morrer. Ela não quer amá-lo e, no momento em que ele ameaça apunhalá-la, entra Sarastro.

13. SILÊNCIO E CASTIGO

Ato II, Cena XIII

Continua a peregrinação de Tamino e Papagueno (com as *cabeças cobertas*) com o Orador e o Segundo Sacerdote

“ORADOR: Os dois ficarão aqui sozinhos. Ao soar dos trombones, entrarão. [...] E mais uma vez, *silêncio!*”

SEGUNDO SACERDOTE: Papagueno, aquele que romper seu *voto de silêncio* aqui, neste lugar, será castigado pelos deuses com *raios e trovões*”.

14. SILÊNCIO: ALERTA E SOLILÓQUIO
Ato II, Cena XIV

“PAPAGUENO (*Após uma pausa*): Tamino! Tamino!

TAMINO (Alertando): *Psshh!*

PAPAGUENO: Que vida engraçada! Eu estaria bem melhor na minha casinha de palha ou no bosque. Lá, pelo menos, eu *escutaria os pássaros cantarem* de vez em quando.

TAMINO (Alertando): *Psshh!*

PAPAGUENO: *Comigo mesmo eu posso falar. E com você também; nós somos homens...”.*

15. SILÊNCIO: PARADOXOS E AMBIGUIDADES
Ato II, Cena XVIII

Pamina encontra-se com Tamino, que *guarda silêncio absoluto*.

“PAMINA: Estás aqui? Bons deuses! Obrigada por me conduzires por esse caminho. *Ouvi a flauta e, como uma flecha, corri atrás do som*. Mas estás triste? Não vais dizer *nem uma palavra* à tua Pamina?

TAMINO (Suspira): *Ah!*

PAMINA: Como? *Tenho de evitar tua companhia? Não me amas mais?”*

O “diálogo” continua dessa forma e ela pergunta a Papagueno:

“PAMINA: Papagueno, me diga, o que há com seu amigo?

PAPAGUENO [*de boca cheia, segura com as duas mãos a comida e faz sinal para que ela se vá*]: *Hm! Hm! Hm!*

PAMINA: Como? Você também? Expliquem-me ao menos a *razão desse silêncio*.

PAPAGUENO: *Psst! (Aponta para fora)”.*

Depois disso, Pamina pretende se matar e na cena seguinte (XIX) Papagueno comenta: “Viu Tamino? Eu também *sei me calar* quando é preciso. É, numa situação dessas, eu sou homem”. Na Cena XXVII, os Três Meninos, impedindo que Pamina se mate, dizem:

“TRÊS MENINOS (Seguram-lhe o braço): Ó infeliz, espera aí! Se teu marido te visse, à dor, talvez, sucumbisse; pois ama somente a ti.

PAMINA [*caindo em si*]: Quê? Ele me correspondia? Seu amor por mim escondia, olhando para o outro lado? Por que, então, ficou calado?

TRÊS MENINOS: *Não podemos dizer isso, mas vais vê-lo apesar disso!”*

16. MÚSICA: MAGIA DO SOM, DESAFIOS
Ato II, Cena XXVIII

Dois Homens de Armaduras comentam: “*uma mulher que a noite e a morte desafia, é digna de nossa confraria*”. Tamino e Pamina poderão se falar novamente e juntos vencerão, com a ajuda da *flauta mágica*, o *desafio do fogo*.

“PAMINA: *Toca tua flauta encantada*; que ela nos guarde pela estrada. Meu pai, num instante de magia, talhou-a na *madeira fria de um carvalho milenar*, com a tempestade *a trovejar*. Vem, toca tua *flauta encantada*, que ela nos guie na horrível estrada.

TAMINO E PAMINA: *Que o alegre som vos transporte pela noite escura da morte!”*

17. SILÊNCIO E CEGUEIRA: ESPERA E CONTAGEM REGRESSIVA
Ato II, Cena XXIX

Cansado de ser maltratado pela vida, Papagueno resolve cometer suicídio enforcando-se.

“PAPAGUENO: Boa noite, mundo cruel! Já que tanto me maltrata, das lindas moças me afasta, então chega! Então eu morro; belas donzelas, socorro! Se uma vier se apiedar, antes que eu vá me enforçar, pois bem, eu largo de mão! Basta dizer: sim... ou não. *Nada escuto! Nada vejo!* (Olha em torno de si). Então esse é o seu desejo? Papagueno, mãos à obra! Mate a vida que lhe sobra! (Olha em torno de si) *Espero ainda uma vez*, até contar: um, dois, três. (*Toca sua flauta.*) *Um.* (Olha em torno de si; *toca*) *Dois.* (Olha em torno de si) O dois já se desfez (*Toca*) *Três!* (Olha em torno de si)

Pois bem, fico no três! Nada mais há sob o céu. Boa noite, mundo cruel!”

18. MAGIA DA MÚSICA

Ato II, Cena XXIX (cont.)

“TRÊS MENINOS (Descem voando): *Deixe soarem seus sininhos*, sua amada virá direitinho”.

19. PAPAGUEADOS

Ato II, Cena XXIX (cont.)

Os Três Meninos buscam Papaguena (sem disfarces). Quando Papagueno e Papaguena se veem, ambos *gaguejam musicalmente* com vários *ritornellos* as sílabas *Pa... Pa...*, etc. e têm uma atuação cômica.

20. SILÊNCIO DAS SOMBRAS: NOITE ETERNA

Ato II, Cena XXX

Monóstatos, Rainha da Noite e as Três Damas surgem de dois alçapões carregando *tochas negras* nas mãos.

“MONÓSTATOS: *Silêncio! Silêncio! Silêncio!* No templo, já vamos entrar.

RAINHA DA NOITE E TRÊS DAMAS: *Silêncio! Silêncio! Silêncio!* No templo, já vamos entrar.

MONÓSTATOS: Cumpri a promessa, majestade: Vossa filha vou desposar”.

A Rainha da Noite e as Três Damas confirmam essa promessa quando *irrompe o surdo rolar de trovões e ruído de água*.

“MONÓSTATOS: *Silêncio! Ouço um horrível clamor, como trovão e queda d’água*”.

A Rainha da Noite e as Três Damas o confirmam.

“MONÓSTATOS: No templo estarão reunidos. Lá serão por nós surpreendidos, e a beatice da terra, extirpada com o poder do fogo e da espada.

MONÓSTATOS E TRÊS DAMAS: Ó grande Rainha da Noite, da vingança, sede o açoite. (Ouve-se um *altíssimo acorde: trovões, raios, tempestade*)”.

Ato II, Cena Final

“MONÓSTATOS, RAINHA DA NOITE E TRÊS DAMAS: Nosso poder foi esmagado, todos nós *à noite eterna confinados*”.

21. CANTO DAS LUZES: FULGOR DO DIA

Ato II, Cena Final (cont.)

“SARASTRO: *Foi a noite expulsa pelo fulgor do dia*, que anulou o falso poder da hipocrisia.

CORO DOS SACERDOTES: Glória aos iniciados! *Da noite, vencedores!* A Isis e Osíris Graças e louvores! *A força triunfou*, e por prêmio, abençoa o Saber e a Beleza com eterna coroa”.

• • •

A ação do silêncio (imposto ou autoimposto) e da música permite que a comunicação aprofunde tanto os laços sociais quanto o crescimento espiritual individual. Silenciar, seja sob a forma de castigo (cadeado para trancar a boca mentirosa de Papagueno) ou de desafio (Tamino não responde a Pamina, que resolve então se matar), é impor uma ética a um mundo de injustiças e apelos meramente sensoriais (Monóstatos); é opor-se às trevas, ao obscurantismo e à ignorância das ardilosas “forças do mal” (Rainha da Noite); é abandonar a ingenuidade do “estado de natureza” (Papagueno); através da “firmeza, silêncio e paciência”, é passar da minoridade à maioria atingindo o esclarecimento dos templos da sabedoria e da razão (reino de Sarastro); é a capacidade de refletir criticamente a própria situação.

A outra face do silêncio é o som: a música pode expressar o obscurantismo do mal (árias da Rainha da Noite) e também dominá-lo com seus instrumentos mágicos (flauta de Tamino e sininhos de Papagueno). Só a música tem condições de preencher e de transcender o sentido das palavras aumentando-lhes a força de persuasão. À música é dada a magia de expressar o que de outra forma não pode ser dito. Mas se silêncio-música é um binômio, seus respectivos

papéis também podem se inverter: assim como o silêncio é um espaço de tempo em que as ondas sonoras ainda reverberam em nossos ouvidos e memória, a música pode atuar como um sonoro silêncio preenchendo as fissuras da comunicação não-verbal.

Para Moisés, as linguagens e suas formas de manifestação são um erro, uma forma de adoração da imagem, a queda do homem no mundo sensorial e físico. Aqui, a música e a palavra opõem-se ao silêncio, há um conflito insuperável entre o sensível e o inteligível. Em *A Flauta Mágica*, ao invés, o sensível é condição e degrau necessário ao desvelamento do inteligível.

Essa cumplicidade entre som e silêncio, que atravessa a ópera inteira de Mozart, já fica patente desde a Abertura: no compasso inicial do “Adagio”, há três acordes seguidos respectivamente de três pausas (com fermatas a fim de valorizá-las!)¹¹; segue-se o “Allegro” cujo acorde final está na dominante (si bemol maior). Aqui Mozart brinca com seus ouvintes, pois esse último acorde (de uma cadência forte) é seguido de uma pausa dando a impressão de ser o ponto final da Abertura quando, na verdade, é a chave para a “inesperada” introdução (“Adagio”) da seção de Desenvolvimento com seus acordes repetidos, só que na dominante (si bemol)

Mozart tira, pois, o máximo proveito do fato de o som só adquirir sentido comunicativo pela imposição do silêncio e pelo distanciamento por ele propiciado. Ele tem consciência de que o sensível (vibrar, falar) e o inteligível (silenciar, calar) são mutuamente dependentes. Assim, no universo iluminista de Mozart, o silêncio torna-se uma *virtude*: é o distanciar-se do mundo para compreendê-lo e colocá-lo a serviço da própria humanidade. É por essa razão que o silêncio não se restringe à esfera “gramatical” e extrapola para o âmbito “retórico” interferindo, assim, no próprio desenvolvimento das personagens: sua presença eleva Tamino, e sua ausência não dá condições a que o “selvagem” Papagueno voe acima de seu mundo “natural”.

A ópera de Schoenberg reflete o período entreguerras em que o silêncio já não

é mais virtude ou espaço de reflexão, mas sintoma de irracionalidade, fragmentação, individualização e esgarçamento do tecido social. O silêncio torna-se um sintoma de desumanização e incomunicabilidade: passado, o homem se dá conta de que já não há qualquer espécie de transcendência e que tudo o que um dia fora sólido e estabelecido desmanchou-se no ar. Nos termos de Rousseau, poder-se-ia afirmar que esse homem moderno “voltou” a uma era de violência, porém, com uma diferença: sabendo que os mecanismos de eloquência e sedução da linguagem (de massa) são armas por vezes muitos mais perigosas e eficientes do que as da força bruta, ele procurará anulá-los. E o campo artístico não foge desse paradoxo: é que para refletir em suas obras a nova “desordem” civilizatória, os criadores irão minar as linguagens a partir de seu interior, e o silêncio das notas e das palavras, assim como o branco do papel e das telas, irá pouco a pouco arruinar os antigos modelos retóricos e discursivos. Rousseau, aparentemente um pessimista, apontou criticamente para esse processo que conduziria da fé otimista no poder da linguagem iluminista à desconfiança da era moderna em relação à linguagem e seus perigosos ardis.

“Longe de ser o maravilhoso espelho da Razão, o lugar da verdade, a linguagem seria sempre o lugar do mal-entendido e do engodo, um biombo interposto entre os homens” (apud Prado Jr., 2008, p. 18).

Isso poderia ter sido tranquilamente afirmado por Moisés e, de fato, sua postura é de tal forma semelhante à crítica de Rousseau sobre a linguagem que o questionamento de Foucault pode se aplicar a ambos indistintamente:

“Por ter querido algo melhor que a comunicação humana convencional, não estaria ele condenado a sofrer a ausência de comunicação? Não se tornaria ele prisioneiro de uma rede de signos que, em vez de lhe revelarem a alma dos outros, o remetem à sua própria angústia ou o trazem de volta

¹¹ Não há como não pensar no paralelo desse trecho com o início da 5ª Sinfonia, de Beethoven.

ao seu passado? Tal parece, de fato, ter sido, para Rousseau [ou Moisés], o poder dos signos: em vez de lhe darem acesso ao mundo, foram (como para Narciso, a superfície do espelho) o instrumento através do qual o eu se torna escravo de seu próprio reflexo” (Foucault, apud Prado Jr., 2008, p. 22).

Essa leitura nos permite constatar que, de fato, tanto o silêncio de Moisés quanto o Bezerra de Ouro são sintomas de uma era narcísica¹², do “Eu” que não consegue ver a si mesmo pelos olhos do “Outro”:

“Para bem apreciar a ação dos homens é preciso examiná-los em todas as suas relações, e é isso que absolutamente não nos ensinam a fazer: quando nos colocamos no lugar dos outros, colocamo-nos sempre como somos, já modificados, não como eles devem ser; e quando pensamos julgá-los racionalmente apenas comparamos seus preconceitos aos nossos” (Rousseau, 2003, p. 144).

Já em Mozart, esse colocar-se no lugar do outro é plenamente factível, nem que o outro seja, aqui, um estranho ser do rousseauiano “estado de natureza”. Exemplo disso é o diálogo entre Tamino e Papagueño (*A Flauta Mágica*, Ato I, Cena II) que mostra, com ironia, a ingenuidade do “civilizado” frente ao “bom selvagem” e faz deste último um espelho para a autocrítica civilizatória¹³:

TAMINO: Diga, meu alegre amigo, quem é você?

PAPAGUENO: Quem sou eu? (À parte.) Que pergunta idiota! (Em voz alta.) Eu sou gente, que nem você. E se eu perguntasse quem você é?

TAMINO: Eu responderia que sou da linhagem real.

PAPAGUENO: Isso é elevado demais para mim”.

Em um contexto de ignorância e etnocentrismo, o papel da comunicação é fundamental, e só pode manifestar-se em seu sentido mais pleno a partir do binômio

som-silêncio, ou seja, pela manifestação da língua enquanto *ato sonoro*:

“Na leitura, o olho treinado do Gramático ou do Lógico deve subordinar-se a um ouvido atento à melodia que dá vida aos signos: estar surdo à modulação da voz significa estar cego às modalidades do sentido” (Prado Jr., 2008, p. 31).

Embora a potência da ópera provenha especialmente do *ato sonoro*, não se pode, contudo, menosprezar a força da imagem, que se liga intimamente à *imaginação*: Tamino apaixona-se à *primeira vista* por Pamina olhando a imagem de seu retrato, e Papagueño aceita ficar com a horrorosa Mulher Velha, pois necessita de “alguma mulherzinha”. Já no mundo de *Moisés e Arão*, a imagem tem a reversa: realça a deturpação da ideia pura de Moisés empregando uma estética expressionista “mundana” que nega o “belo” e adota o grotesco, o baixo e mesmo o abjeto. Isso poderia nos levar a pensar que, enquanto *A Flauta Mágica* caminharia na direção da leveza e da ascensão espiritual, *Moisés e Arão* teria uma tendência à pesadez material. No entanto, sua construção mítica produz um efeito suspensivo, “sobre-humano”, que possibilita aos espectadores manter um distanciamento crítico da cena, por mais grotesca e chocante que seja. A esse respeito, é relevante o comentário do próprio Schoenberg: “Meu Moisés se parece mais – é claro que só com respeito ao aspecto exterior – com o de Michelangelo. Absolutamente não é humano” (apud Steiner, 1988, p. 171). Portanto, ao contrário de Mozart, que costura a teia dramática a partir das singularidades de tipos humanos ou semi-humanos, Schoenberg, com sua abordagem modernista barroquizante, vai do todo à parte, da “visão instantânea” às particularidades:

“Naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que

12 Na montagem de 2006 de *Moisés e Arão* (Coro da Ópera Estatal de Viena e Coro da Filarmônica Eslovaca, sob a regência de Daniele Gatti), o Bezerra de Ouro foi substituído por grandes letras douradas formando a palavra ICH (“EU”), deixando patente a relação entre idolatria e espelhamento narcísico.

13 Rousseau afirma: “Desde que, de trezentos ou quatrocentos anos para cá, os habitantes da Europa inundaram as outras partes do mundo e não cessam de publicar novos relatos e coletâneas de viagens, estou convencido de que, acerca dos homens, conhecemos apenas os europeus; preconceitos ridículos, que não se extinguiram mesmo entre os homens de letras, levam cada um a fazer apenas, sob o nome pomposo de estudo do homem, o dos homens de seu país. Por mais que os indivíduos se desloquem, é como se a filosofia não viajasse e a de cada povo não prestasse a um outro” (Rousseau, 2008, p. 140).

inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu *Moisés* em mármore sem utilizar esboços, completo em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material” (Schoenberg, 1993, p. 28).

Os elementos particulares já não possuem sentido isoladamente: imbricados ou fundidos entre si, obscurecem os limites que distinguem as linguagens uma das outras das outras. Essa “confusão” imagética seria para Rousseau e sua época um contrassenso:

“Cada sentido tem seu campo que lhe é próprio. O campo da música é o tempo, o da pintura é o espaço. Multiplicar os sons ouvidos ao mesmo tempo ou desdobrar as cores uma após outra significa transformar sua economia, é colocar o olhar no lugar do ouvido e o ouvido no lugar do olhar” (Rousseau, 2003, p. 162).

O que o expressionismo faz é justamente confundir os limites dos sentidos reunindo, em um só corpo, o que resta da fragmentação das linguagens e da existência humana dilacerada¹⁴. Contudo, o afastamento em relação à ótica rousseauiana não é tão grande assim, pois se a língua foi no princípio poesia e música simultaneamente, agora, a música expressionista funde novamente o canto, o gesto, a fala e a cor: daí o bruitismo de Schoenberg ter como fortes aliados os apelos verbal do *sprechgesang* e “visual” da *Klangfarbenmelodie*¹⁵.

Já *A Flauta Mágica* apresenta uma “paisagem sonora” de cores variadas e complementares interagindo seja por meio dos contrastes timbrísticos das vozes solistas, seja através das texturas orquestrais e harmônicas que acompanham o verde Papagueno, o negro Monóstatos, o solar Sarastro, a noturna Rainha, etc. Some-se a isso a noção tridimensional propiciada pelo uso do sistema tonal com sua rica ressonância de harmônicos. Por sua vez, a “paisagem sonora” de *Moisés e Arão*, com sua textura dissonante e sua massa densamente polifônica, será em tons de marrom e cinza pintados em um plano mais bidimensional de menor ressonância harmônica¹⁶. Porém,

no segundo ato, da “Dança em torno do Bezerro de Ouro”, a música, fazendo uso de materiais e formas mais tradicionais com ritmos de marcha e de dança, irá tingir-se de dourado e terá fortes apelos “sensuais”, só retornando à cor original com a volta de Moisés do Monte Sinai.

Esses dados nos mostram que o expressionismo de Schoenberg realiza uma série de inversões: o grotesco é colocado no lugar do sublime, a palavra e o canto mudam de posições continuamente, o todo é valorizado em detrimento das partes, a sinfonia (Ato II) substitui a voz (Ato I), a bidimensionalidade substitui a noção de profundidade e assim por diante.

Mozart também realiza diversas inversões: na Cena VIII do segundo ato, reserva, para a famosa Ária nº 14 (“Arde em meu peito a vingança infernal”) da grotesca e vingativa Rainha da Noite, um “sublime” *bel canto*. Se no *sprechgesang* havia um predomínio da palavra sobre o canto, aqui ocorre o inverso: a música expressa tudo o que não pode ser dito com palavras. Estas nos falam da ameaça da Rainha da Noite de deserdar sua filha caso esta não mate Sarastro. Mas quem transmite toda a carga explosiva, vingativa e “bruitista” dessa ave canora agourenta do submundo é a música, que quebra as inflexões das palavras, altera e amplia suas entonações e, inclusive, abandona a palavra a fim de intercalar extensos vocalizes puramente melódicos. É como se as palavras implorassem para que a música *excedesse* seus significados:

“A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos; todos os sinais vocais das paixões são de sua alçada. Imita ela os acentos das línguas, e as expressões ligadas em cada idioma, a certos movimentos da alma: ela não somente imita, ela fala; e sua linguagem inarticulada mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra. [...] Não importa o que se faça, o ruído, sozinho, nada diz ao espírito; os objetos devem falar para se fazerem compreender; em qualquer imitação é preciso que uma espécie

14 O que, em termos de forma e conteúdo, propiciou não apenas a retomada dos mitos ocidentais, como o emprego de técnicas de bricolagem associadas à mitologia de povos não-ocidentais (Picasso é um exemplo disso).

15 *Klangfarbenmelodie* é o emprego de várias colorações timbrísticas para uma mesma nota, ou para uma sequência delas, através da distribuição das notas entre instrumentos de diferentes timbres.

16 De fato, muitas montagens mostram os israelitas trazendo roupas da época da guerra com esses tons, inclusive portando malas e pertences como se estivessem sendo mandados aos campos de concentração.

de discurso venha sempre suprir a voz da natureza. O músico que deseja expressar o ruído pelo ruído se engana; ele não conhece nem a fraqueza nem a força de sua arte; seu julgamento carece de gosto, de luzes. Ensinai-lhe que deve expressar o ruído através do canto; que, para fazer coaxar as rãs, seria preciso fazê-las cantar: pois não lhe basta imitar, é preciso que ele emocione e que agrade; sem o que, sua enfadonha imitação não tem nenhum valor e, como não interessa a ninguém, não causa nenhuma impressão” (Rousseau, 2003, pp. 154-6).

Mozart acompanha Rousseau de perto: tudo o que envolve *paixão* está do lado da melodia. No sentido inverso, tudo o que diz respeito à *razão* e à *virtude* é fundamentalmente harmonia. Se a melodia prescinde da aparência das palavras a fim de expor seus conteúdos imanentes, a harmonia respeitará tanto a forma quanto o conteúdo das palavras, articulando-as claramente em padrões regulares e parcimoniosos. É dessa forma, utilizando homofonias, que Mozart transmitirá a impressão de ascetismo e disciplina da confraria de Sarastro. Podemos constatá-lo na Cena XV do primeiro Ato¹⁷ em que Tamino pergunta ao Orador se Sarastro teria sequestrado Pamina:

“ORADOR: Sim, é verdade o que declaras.
TAMINO: Para onde a levou, o bandido? Sacrificada terá sido?
ORADOR: Contar-te, filho, o ocorrido, por ora, não me é permitido.
TAMINO: Decifra-me, porém, o enigma.
ORADOR: Meus votos selam-me a língua.
TAMINO: E quando o negro véu cairá?”.

A essa pergunta, o Orador responde com um solo melódico banal, acompanhado de uma cadência harmônica o mais simples possível, mas completa e fechada sobre si mesma¹⁸, de modo a mostrar a retidão da confraria de Sarastro, a sobriedade da “iluminação racional” e, ao mesmo tempo, incitar Tamino a desvendar este enigma:

“ORADOR: *Assim que te unir o amor fraterno ao templo, por um laço eterno*”.

Ao que Tamino replicará:

“TAMINO: Ó noite eterna! Irás clarear? A luz tornarei a enxergar?

ALGUMAS VOZES (Fora de cena): Logo, jovem, ou jamais!”

Esse é um dos momentos cruciais da ópera. É o momento em que Tamino ainda não sabe que reino está com a verdade: o da “noite eterna” da Rainha da Noite ou o da “luz” de Sarastro. As inversões são paradoxais: de um lado, o *bel canto* agudo e *luminoso* de soprano da Rainha da Noite e, de outro, o sóbrio, pausado, ritmado e *sombrio* solo de baixo do Orador. É o “ponto de mutação” de Tamino, que terá de vencer desafios (“ritos de passagem”) para transcender o “negro véu” a fim de alcançar o “amor fraterno”.

Vemos, assim, que *A Flauta Mágica* está repleta de ambiguidades que fazem dela um drama essencialmente humano. Já o modernismo da era Schoenberg, com sua abordagem mítica, é inflexível e intemporal. Rígido como o cajado de Moisés, opera, desde o início, com situações irreversíveis: Moisés sempre terá a língua travada; jamais confiará em seu Povo; seu conflito com Arão será permanente; Arão traduzirá e continuamente trairá sua ideia, etc. O classicismo da era Mozart afirma o tempo e é flexível como a serpente de Arão, tal como a transição dramática que vai do mundo sensorial e passional do primeiro ato à ascese racional e fraterna do segundo. Em tese, tudo é reversível, pois só há verdadeiramente drama quando as personagens, comunicando-se, alteram suas posições e experimentam a mudança. Sendo essencialmente humanos, também há espaço para as figuras do herói (Tamino) e do anti-herói (Papagueno), o que já não pode ocorrer em *Moisés e Arão*. Nessa ópera, o primeiro e segundo atos, embora tematicamente relacionados, são como duas obras separadas, tanto nas relações entre vozes e orquestra como no gênero musical empregado: o segundo ato deixa de ser propriamente vocal e operístico (ou teatral) para se tornar um movimento sinfônico de “música de programa”, uma

17 Além de ler, é importante ouvir esse trecho.

18 Sua harmonia é: i-VI-ii-V-i, em um processo similar à série dodecafônica autorreferente de *Moisés e Arão*. Daniel Albright (2000, p.44) denominou esse trecho de “fonóglifo”, uma espécie de hieróglifo sonoro.

espécie de sinfonia em cinco movimentos em que o balé descreve todos os tipos de orgias em torno do Bezerro de Ouro.

Ambas as óperas empregam, pois, uma “mistura de gêneros”: Mozart contrasta o sério e o bufo, enquanto Schoenberg contrasta o vocal e o sinfônico. Essa diferença fala igualmente de suas atitudes divergentes em relação ao passado: enquanto a história de Schoenberg *permanece no passado* bíblico para, com isso, comentar os tempos atuais, Mozart emprega o *passado no presente* a fim de, pelo conflito entre ambos, realçar a autocrítica iluminista de sua própria época. Nesse contexto, o “selvagem” Papagueno, tão bem descrito por Rousseau, tem um papel fundamental:

“O homem selvagem, privado de todos os tipos de luzes, experimenta as paixões [...]. Seus desejos não excedem suas necessidades físicas. Os únicos bens que conhece no universo são o alimento, uma fêmea e o repouso; os únicos males que teme são a dor e a fome. Sua imaginação nada lhe sugere, seu coração nada lhe pede. [...] Sua alma, que nada agita, entrega-se apenas ao sentimento atual da existência, sem nenhuma ideia de futuro, por próximo que seja, e seus projetos, limitados como sua visão, mal se estendem até o fim do dia” (Rousseau, 2008, pp. 57-8)¹⁹.

Papagueno não vive exatamente *neste tempo atual* e, carecendo da *ideia de futuro*, sequer vive *no tempo*. Sua função é similar à de um Dom Quixote cuja visão de mundo idealista anacrônica torna-o comicamente ingênuo. Em meio a um drama de amor, sedução, vingança e iluminação, cujo herói Tamino tenta salvar a adorada Pamina do aparentemente maléfico Sarastro, é a figura de Papagueno que permite que se opere esse mesmo deslocamento: vindo de um *tempo mítico*, Papagueno “vive fora do tempo” e “cai de maduro” em um *tempo histórico*. A ingenuidade de Papagueno não lhe permite “evoluir” como Tamino, mas seu “estado de natureza” serve de lição ao mundo civilizado que *ainda* convive com o mal e apresenta valores duvidosos. Esse convívio de dois

mundos tão distanciados potencializa o progresso de Tamino rumo à iluminação racional e, ao mesmo tempo, mostra que os iniciados, com sua ética altruísta, têm condições de perdoar os pecados e os fracassos do “bom selvagem” Papagueno:

“A piedade [...] permaneceria inativa sem a imaginação que a põe em ação. Como nos deixamos vencer pela piedade? Transportando-nos para fora de nós mesmos, identificando-nos com o seu sofredor. Somente sofreremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, é nele que sofremos. [...] Aquele que nunca refletiu não pode ser nem clemente, nem justo, nem compassivo; também não pode ser mau e vingativo. Aquele que nada imagina sente apenas a si mesmo, está só em meio ao gênero humano. [...] A reflexão nasce da comparação das ideias e é a pluralidade das ideias que as leva a ser comparadas. Quem vê apenas um único objeto não possui ponto de comparação” (Rousseau, 2003, pp. 125-6).

Por seu turno, o Povo, em *Moisés e Arão*, é uma massa indistinta, escravizada e “bestializada” que não tem como escapar da sentença do oráculo que, logo no início da ópera, proclama pela Voz da Sarça Ardente (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 1):

“VOZ DA SARÇA ARDENTE: Este povo foi eleito dentre todos os povos para ser o povo do D’us único, para conhecê-lo e só a ele consagrar-se inteiramente; para submeter-se a todas as provações concebíveis pelo pensamento através de milênios”.

As palavras do oráculo são enigmáticas: não seria o próprio Bezerro de Ouro um deus único ao qual o povo se consagra inteiramente? E Moisés, destruindo-o, não estaria restaurando a verdade de seu D’us e assim confirmando o oráculo? Não estaria ao mesmo tempo destronando Arão de seu papel de líder e solapando a força de suas palavras e atos? Não estaria arrancando o povo dessa nova escravidão à imagem? Ao mesmo tempo, o oráculo não estará

¹⁹ Lembremo-nos das palavras de Papagueno no Ato II, Cena III: “Eu sou homem da natureza; contento-me em comer, beber, dormir. E se um dia calhar de encontrar uma bela mulherzinha...”.

confirmando a “servidão” humana a um *único* D’us ao qual deverá “consagrar-se inteiramente”? De acordo com Rousseau, os primeiros movimentos do “estado de natureza” são bons e retos, mas os obstáculos nos afastam desse eixo vertical:

“Todos os primeiros movimentos da natureza são bons e retos. Tendem, o mais diretamente possível, à nossa conservação e nossa felicidade: mas logo faltando força para seguir sua primeira direção através de tanta resistência, deixam-se afastar por mil obstáculos que os desviam do verdadeiro fim, fazem-nos tomar caminhos oblíquos em que o homem esquece sua primeira destinação” (Rousseau, 2003, p. 43).

Mas, dentro de uma ótica mítica, essa “geometria” de Rousseau irá se transformar em um “eterno retorno”, já que a destruição do Bezerro e a quebra da Tábua podem ser vistos como a restituição da retidão original. Dessa feita, Moisés *falou e agiu*, fazendo com que o Bezerro se evaporasse: “Desapareça, ó imagem da impossibilidade de confinar o infinito em uma imagem!” (*Moisés e Arão*, Ato I, Cena 4). Assim, a quebra da Tábua, que aparentaria ser a derrota e a frustração de Moisés, pode ser encarada como o restabelecimento do paradigma ético e o consequente fracasso da mediação de Arão. Esse eixo paradigmático é a própria “ideia”, o D’us de Moisés, que não pode ser *olhado* de frente nem *nominado*, mas apenas olhado de esguelha e contornado. Ele é o cajado nas mãos de Moisés: incomunicável, é o silêncio da retidão, da verticalidade onde não há nem tempo nem espaço, mas em torno do qual “serpenteia obliquamente” o espaço-tempo da história humana. É o eixo mítico que subjaz aos movimentos cíclicos de um povo que, uma vez arrancado da escravidão, escraviza-se novamente a uma imagem. Evaporada a imagem, o povo retomará seus ciclos históricos “através de milênios”, como afirma o oráculo, e nada mais pertinente que a imagem do vagar como nômade pelo espaço do deserto, logicamente, sem Moisés, que já cumpriu sua árdua missão.

Em *Moisés e Arão* não há permeabilidade, comunicação e trânsito possíveis entre a retidão vertical intemporal do sagrado e a sinuosidade temporal da marcha histórica do profano. *A Flauta Mágica*, ao invés, não apresenta tamanha cisão entre História e Ética: o universo de Sarastro é alcançável, desde que se vençam os desafios à frente. Pode-se ascender do mundo profano dos instintos e das paixões ao mundo sagrado das Luzes ou do Logos. Nesse caso, a linguagem ainda se encontra a serviço da comunhão e da não-violência, ela dá condições de frear e superar as forças do mal:

“Ali onde começa a linguagem, ali também acaba a violência. Na linguagem, por obra da linguagem, o adversário do discurso, o homem da violência é, por assim dizer, desarmado e conquistado, transportado, contra a vontade, para o universo do ‘razoável’. Quer dizer que jamais se interrompe a comunicação entre o *logos* e seu contrário, que o *logos* ainda ‘é um grande senhor’” (Prado Jr., 2008, p. 85).

Mas em tempos da força bruta, quer de um faraó ou de um *Führer*, já não há mais linguagem possível, quem dirá eloquência: reina a “política moderna” da separação, o renascimento da barbárie:

“Aplicai tais ideias aos primeiros homens, verei a razão de sua barbárie, tendo sempre visto apenas o que os rodeava, nem mesmo isso conheciam; não se conheciam a si mesmos. Possuíam a ideia de um pai, de um filho, de um irmão, e não a de um homem. [...] Esses tempos de barbárie eram o século de ouro, não por estarem os homens unidos, mas por estarem separados” (Rousseau, 2003, pp. 126-7).

Se em *A Flauta Mágica* predomina a *força da linguagem*, em *Moisés e Arão* impera a *linguagem da força*. Os signos humanos foram suprimidos, a energia da voz já não pode entoar os “hinos à liberdade” iluministas. No lugar dos *discursos*, restaram apenas *sermões*:

“As línguas formam-se naturalmente segundo as necessidades dos homens; elas transformam-se e se alteram segundo as transformações dessas mesmas necessidades. Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substituiu a persuasão? Não se precisa nem de artifício nem de figuras de estilo para dizer: *esta é minha vontade*. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui os benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser *dai dinheiro*, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. Não se deve reunir ninguém para isso; pelo contrário, é preciso manter as pessoas separadas; é a primeira máxima da política moderna” (Rousseau, 2003a, p. 175).

Onde os discursos falharam e os próprios sermões fracassaram, será preciso “argumentar para os olhos”:

“Embora a linguagem do gesto e da voz sejam igualmente naturais, a primeira, contudo, é mais fácil e depende menos das convenções [...]. O que os antigos diziam com maior intensidade não era expresso por palavras mas por sinais; não o diziam, mostravam-no.

Abri a história antiga; encontrá-la-eis repleta destas maneiras de *argumentar para os olhos*, e elas nunca deixam de produzir um efeito mais seguro do que todos os discursos que se poderiam colocar em seu lugar. O objeto oferecido, antes de falar, faz vibrar a imaginação, excita a curiosidade, mantém o espírito suspenso e na expectativa do que se vai dizer. [...] *Os profetas dos judeus, os legisladores dos gregos, ao oferecer frequentemente ao povo objetos sensíveis, falavam-lhe melhor com tais*

objetos do que o teriam feito com longos discursos” (Rousseau, 2003, pp. 99-100 – grifos nossos).

Assim, em *Moisés e Arão*, o povo necessita ser convencido por meio de sinais e imagens: cajado transformado em serpente, mão curada da lepra e águas do Nilo transformadas em sangue. Esse “império dos sentidos” visuais, gestuais e táteis atinge o ápice com as orgias de sexo, sacrifício e morte diante do Bezerro de Ouro. De fato, após ter descido a montanha e evaporado o Bezerro, Moisés pergunta a Arão o que ele fez, ao que este responde: “Nada de novo! Somente aquilo que foi sempre minha missão: quando tua ideia não produz nenhuma palavra, e minha palavra nenhuma imagem, realizo um milagre para seus olhos e ouvidos” (*Moisés e Arão*, Ato II, Cena 5).

Se em *Moisés e Arão* o espetáculo imagético do milagre é pura presentidade, é efeito instantâneo e épico, em Mozart os fatos apresentam-se sob o efeito temporal da música:

“Quando se trata de emocionar o coração e de inflamar as paixões, a coisa é totalmente diferente. A impressão sucessiva do discurso, que age através de golpes redobrados, oferece-vos uma emoção bem melhor do que a presença do próprio objeto, diante do qual, com um olhar, tereis visto tudo. [...] A conclusão é que os sinais visíveis tornam a imitação mais exata, mas que o interesse é bem mais excitado pelos sons” (Rousseau, 2003, pp. 100-1).

Não é casual, portanto, a relevância que Mozart confere à magia dos sons e da música: à música cabe a responsabilidade de estabelecer a comunicação e o vínculo entre diversos reinos, desde o mais animal e bárbaro ao mais humano ou transcendental. A música, como sucessão temporal de situações conflitantes, cria expectativas, une aquisições passadas a interesses futuros e, portanto, humaniza o homem. Linguagem e silêncio, de mãos dadas, são proximidade e afastamento, unem o sensível ao inteligível. Em *Moisés e Arão*, o silêncio é um absolu-

to: o afastamento total ou a perda total da capacidade de comunicar o que não pode ser expresso de outro modo. Não há como não pensar, aqui, na frase de Sêneca: “*Curae leves loquuntur, ingentes stupent*”²⁰.

Com *Moisés e Arão*, Schoenberg aborda aquela que foi uma das grandes questões do século XX: o questionamento da linguagem e do silêncio. Silêncio esse que o *O Grito* de Edvard Munch, em 1893, já denunciara: o pasmo e o impasse de uma época diante dos acontecimentos, da morte de Deus, da derrocada dos idealismos de um mundo destituído de valores. Tudo isso magistralmente sintetizado nas últimas e comoventes palavras de Moisés prostran-

do-se ao solo: “Oh palavra, oh tu palavra que me faltas!”.

A esse respeito, George Steiner (1988, p. 176) comentou:

“Esse é um dos momentos mais emocionantes e dramáticos na história da ópera e do teatro modernos. Com sua alusão implícita ao *Logos*, à Palavra que ainda está por vir, mas que se situa além da fala, reúne em uma única ação tanto a pretensão da música em ser o idioma mais completo, o veículo de energias transcendentais, como tudo aquilo que se percebe na arte e na filosofia do século vinte, no abismo entre o sentido e a comunicação”.

20 “As pequenas preocupações se manifestam, as grandes se calam” (Sêneca, *Hippolytus*, 607).

BIBLIOGRAFIA

- ALBRIGHT, Daniel. *Untwisting the Serpent – Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 2000.
- BOYDEN, Matthew. *The Rough Guide to Opera*.
- PRADO JR., Bento. “A Força da Voz e a Violência das Coisas”, in Jean-Jacques Rousseau. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Campinas, Unicamp, 2008.
- REICH, Willi. *Schoenberg – a Critical Biography*. New York, Da Capo, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Campinas, Unicamp, 2003.
- _____. “Relação das Línguas com os Governos”, in *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Campinas, Unicamp, 2003a.
- _____. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. Porto Alegre, L&PM, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, Edusp, 1993.
- STEINER, George. “Moses und Aron”, in *Linguagem e Silêncio – Ensaio sobre a Crise da Palavra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
-