

## A ÓPERA A FLAUTA MÁGICA COMO EXEMPLO DO GÊNERO COMÉDIA SÉRIA\*

THE MAGIC FLUTE OPERA AS AN EXAMPLE OF THE SERIOUS COMEDY GENRE

Gabriel Afonso Campos\*\*

### RESUMO

Esta pesquisa é uma análise da ópera *A flauta mágica*, composta por Wolfgang Amadeus Mozart e estreada em 1791, como um exemplo do gênero comédia séria, proposto por Denis Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado em 1758. Argumenta-se que ambos, Mozart e Diderot, cada um a seu modo e com suas particularidades, são expressão da cultura ilustrada do século XVIII, um deles realizando na ópera aquilo que o outro havia preconizado para o teatro. Este trabalho se limitará a identificar, no enredo da ópera *A flauta mágica*, elementos que a permitam caracterizar como um exemplo do gênero comédia séria, independentemente da existência ou não de influência direta e identificada de Diderot sobre Mozart. Trata-se de aproximar duas expressões artísticas que se unem pelo seu pertencimento a uma cultura ilustrada que predominou na Europa no século XVIII.

**PALAVRAS-CHAVE:** A flauta mágica; comédia séria; Wolfgang Amadeus Mozart; Denis Diderot.

### ABSTRACT

This research is an analysis of the opera *The Magic Flute*, composed by Wolfgang Amadeus Mozart and premiered in 1791, as an example of the genre serious comedy, as conceived by Denis Diderot in his *Discourse on Dramatic Poetry*, published in 1758. It is argued that Mozart and Diderot, each in his own way and with his particularities, represent expressions of the Enlightenment culture of the eighteenth century—one realizing in opera what the other had advocated for the theater. This study will be limited to identifying, within the plot of *The Magic Flute*, elements that allow it to be characterized as an instance of the serious comedy genre, regardless of whether or not there was any direct and identifiable influence of Diderot upon Mozart. The purpose is to bring closer two artistic expressions that are united by their shared belonging to the Enlightenment culture that predominated in eighteenth-century Europe.

**KEY WORDS:** The Magic Flute; serious comedy; Wolfgang Amadeus Mozart; Denis Diderot.

---

\* Artigo recebido em 25/03/2026 e aprovado para publicação em 06/06/2026.

\*\* É Doutor em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (2025). Tem experiência na área de Direito, com ênfase em Filosofia do Direito e Teoria do Estado, atuando principalmente nos seguintes temas: Benjamin Constant, Ilustração, Fausto, Direitos Humanos, Modernidade e Filosofia da História. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9699-4411>. E-mail: [gabriel-afonso@ufmg.br](mailto:gabriel-afonso@ufmg.br).

## INTRODUÇÃO

Wolfgang Amadeus Mozart é um dos representantes dos valores da cultura iluminista na música<sup>1</sup>. Na verdade, o compositor pode ser considerado um exemplar do homem engajado com os problemas de seu tempo e que, através de seu ofício, dissemina as luzes e vive numa sociedade que, se não ilustrada, ao menos está em vias de ilustrar-se, tal como Kant (2002, p. 17) definiu seu século. Evidentemente, isso não nos autoriza a considerar Mozart um filósofo em sentido estrito, especialmente se ponderarmos que o desejo ilustrado de tudo ordenar racionalmente e de se utilizar todos os meios para que sua mensagem seja disseminada torna tênue a divisa entre o ser filósofo e o não ser filósofo, entre o conhecimento filosófico e o não filosófico.

Uma interseção entre Mozart e a Filosofia da Ilustração, nesse sentido, exige um esforço interdisciplinar de compreensão das mentalidades e das perspectivas políticas, jurídicas, sociais e estéticas do século XVIII. Tal tarefa somente é exequível se se integra conceitos, ideias e ferramentas de diversos campos do conhecimento contra uma tendência pós-moderna de especialização das ciências. Semelhantemente ao método macrofilosófico proposto por Mayos Solsona (2012, p. 16), este trabalho “não busca a erudição infinita, mas a síntese mais ampla possível, que permite tratar de forma comparativa, transversal, interdisciplinar e com um mesmo ‘modelo’, questões, relações ou objetos complexos que são estudados pelas diversas ciências”. É nesse sentido que se propõe uma análise da ópera *A flauta mágica* como um exemplo do gênero comédia séria, teorizado por Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática*.

Quanto à Denis Diderot, ninguém questionaria o pertencimento de um dos editores da *Enciclopédia* ao movimento iluminista. Em que pese não ser a mais original, sua obra filosófica é uma das mais radicais da Ilustração: ousa romper com a Teologia e a Filosofia tradicionais e assume uma postura ateuista e materialista. “Tudo é matéria, pensa Diderot, e a matéria é a essência do real”. Assim sendo, prefere o experimentalismo newtoniano ao matematismo cartesiano. Politicamente, suas ideias são moderadas, oscilando entre o despotismo esclarecido e a admiração pela monarquia inglesa. “De qualquer maneira, a questão dos governos e das

---

<sup>1</sup> Segundo Chaunu (1985, 100), o compositor é o cume - ou o fim - da estética musical iluminista: “quando Mozart morre prematuramente em 5 de dezembro de 1791, numa semiclandestinidadade que contrasta com os triunfos dos anos precedentes, a Europa das Luzes, numa trágica velada de armas, acaba de se dissolver juntamente com o mais brilhante e último dos seus filhos”.

formas de governo é para ele, ao que parece, uma questão secundária. A política deve estar subordinada à economia e, afinal, o grande princípio a guiar uma e a outra deve ser o da utilidade” (Fortes, 2004, p. 60-61).

Ambos, Mozart e Diderot, cada um a seu modo e com suas particularidades, são expressão da cultura ilustrada do século XVIII. Um deles realiza na ópera aquilo que o outro havia preconizado para o teatro. Ora, embora o iluminismo tenha uma grande paixão pelo teatro e suas liturgias<sup>2</sup>, é na música que sua estética melhor se desenvolve. Segundo Chaunu (1985, p. 75-76), muitas peças foram escritas no setecentos, mas nenhuma é comparável ao que foi produzido no seiscentos, bastando-nos lembrar de Shakespeare. Na verdade, “é intimamente associado à música que o século XVIII exprime o seu gênio teatral. O teatro do século XVIII é a ópera: Jean-Phillipe Rameau, Pergolesi, Handel, Gluck. Depois de Mozart, virou-se uma página”.

Dessa forma, o estabelecimento de uma relação entre a ópera mozartiana e a Filosofia iluminista através de Diderot não é desarrazoada<sup>3</sup>. Considerando as limitações do formato artigo, este trabalho se limitará a identificar, no enredo da ópera *A flauta mágica*, elementos que a permitam caracterizar como um exemplo do gênero comédia séria, independentemente da existência ou não de influência direta e identificada de Diderot sobre Mozart. Trata-se de aproximar duas expressões artísticas que se unem pelo seu pertencimento àquela cultura ilustrada que predominou na Europa no século XVIII.

## **1 “AGIR POR ESPÍRITO DE ORDEM OU POR RAZÃO”: O LIVRE-PENSADOR SETECENTISTA**

Fundamentalmente, o que distingue o Iluminismo é sua definição menos pelo conteúdo dogmático da reflexão de seus autores e mais pela importância dada por eles à própria reflexão filosófica autônoma. Esta é vista pelos ilustrados como potencialmente capaz de criticar e

---

<sup>2</sup> Há, nesse mesmo período, uma valorização da fruição estética nos espetáculos. Até então era comum que a audiência de concertos e espetáculos permanecesse em pé, andando, rindo, conversando, se embriagando e mesmo vaiando o que estava a ser representado no palco. A *Comédie Française*, por exemplo, instalou bancos em seu auditório somente em 1782, tudo com a finalidade de trazer ordem à plateia durante as encenações. Em última instância, passava-se por um processo de substituição das experiências coletivas por uma experiência interior e individual nos momentos de contemplação artística. A contemplação da arte deveria, nesse sentido, assemelhar-se à experiência religiosa: tranquila, silenciosa e profunda (Hunt, 2009, p. 83-84).

<sup>3</sup> O estilo clássico, na verdade, é o que mais se identifica com os ideais ilustrados. A escola tem a intenção de fundar uma arte universal e acaba por se tornar uma espécie de estilo oficial da Revolução francesa. Nesse sentido, embora surgido em meados do século, o classicismo atingirá seu apogeu a partir de 1790. É esse o tempo da música de Gluck, Haydn e Mozart (Mayos Solsona, 2007, p. 60).

organizar a vida humana ao invés de simplesmente restringir-se ao plano da especulação: “o pensamento deve, sem dúvida, analisar, examinar, mas também provocar, fazer nascer a ordem cuja necessidade ela [a Filosofia] concebeu, que mais não fosse para provar, no próprio ato de realizar-se, o seu realismo e verdade próprios” (Cassirer, 1992, prefácio, s/p).

Se a razão livre não pode ser sujeitada a nenhuma autoridade que transcenda ela mesma, então ela é regra para si mesma e para todo o universo. Cabe à razão descobrir a ordem que percorre toda a natureza e que se revela aos sentidos humanos de modo mais ou menos regular. Bossuet, representando a ortodoxia católica, bem lembra que a fé precede qualquer forma de exame da realidade. Os ilustrados, todavia, conferem tal soberania à razão que nada escapa ao livre exame de suas faculdades, nem mesmo Deus (Fortes, 2004, p. 19-20)<sup>4</sup>.

Constitutiva dessa cultura é a crença em um projeto da razão a ser realizado pelos homens no mundo. Ora, a razão é uma força una e universal capaz de conquistar e regular todos os âmbitos da vida humana por meio da educação e da transformação da sociedade. O que torna possível compreender a história humana à luz do progresso da razão e de suas técnicas. O que constitui o Iluminismo, assim, é a “certeza *teórica*, ou seja, a da infalibilidade da Razão, articulada a um desígnio *prático* ou *poiético*, o de levar a termo as obras da Razão, a começar pela própria sociedade” (Vaz, 2020, p. 91-93).

Nesse sentido, a Ilustração privilegia as escolhas e decisões pessoais em detrimento de tudo aquilo que é imposto por uma autoridade alheia ao sujeito. Por esse motivo, o autor anônimo do verbete *Filosofia*, da *Enciclopédia*, sentencia que “um verdadeiro filósofo não vê pelos olhos de outrem, não se rende senão à convicção que nasce da evidência” (Filosofia, 2015, p. 308). Isso possui uma implicação crítica e construtiva: reconhecer a autonomia do sujeito é reivindicar que todas as leis – morais e jurídicas – devem ser feitas por aqueles que as obedecerão. É preciso, então, libertar-se da tutela de qualquer autoridade estrangeira a mim mesmo. “Uma consequência indireta, mas decisiva, dessa opção é a restrição que ela impõe a todos os tipos de autoridade. A autoridade deve ser homogênea aos homens, ou seja, não sobrenatural, mas natural” (Todorov, 2008, p. 10-11). Em última instância,

que a gestão da sociedade ou da *polis* - da cidade, no sentido grego - seja submetida ao império da Razão: eis aí a ideia mestra das Luzes, eis aí sua palavra de ordem principal. E eis aí, expressa em termos ainda abstratos, a antiga ideia do ‘Rei-Filósofo’, velha utopia filosófica que encontrou sua primeira formulação nas páginas da *República* de Platão (Fortes, 2004, p. 12).

<sup>4</sup> Isso não implica, nada obstante, que a Ilustração – e a Modernidade em geral - não reflita sobre Deus. Nesse sentido, ver Campos (2025).

Assim, o termo *filósofo* passará a designar o intelectual engajado com os problemas do dia a dia, pedagogo e militante dos salões e dos cafés, e não mais o profissional das universidades que debatia suas ideias em círculos fechados de pares. “Graças à atuação destes verdadeiros propagandistas e agitadores da nova fé amplia-se o círculo de pessoas que leem, constitui-se um público cultivado e se organiza o espaço de uma verdadeira ‘opinião pública’” (Fortes, 2004, p. 29)<sup>5</sup>.

*Philosophe* é um termo francês que, na verdade, pode se referir a um tipo internacional. De fato, o encontro entre Ilustração e establishment na França foi mais dramático que em qualquer outro lugar, o que favoreceu seu surgimento. Ele é, nada obstante, o ideal de todo filósofo do período: “o dócil, articulado, doutrinário, sociável, secular homem de letras. O *philosophe* francês, sendo o mais beligerante, era o espécime mais puro” (Gay, 1966, p. 10).

O *philosophe*, nesse sentido, poderia ser um acadêmico, como Kant e Smith, ou um homem de letras, como Diderot. Alguns possuíam pouco conhecimento em filosofia natural, é certo, mas outros, tais como Franklin, D’Alembert e Maupertuis, construíram sua reputação precisamente por serem cientistas. Há ainda aqueles que divulgaram a causa da ciência e popularizaram as descobertas de Newton. É este o caso de Voltaire. Seu estilo de redação era impecável e bem articulado: mesmo os detratores liam seus textos, sejam eles ensaios, peças de teatro, artigos jornalísticos e assim por diante. Essa preocupação com o estilo é também um sintoma de sua preocupação com a versatilidade. Smith foi moralista, economista e também teórico da política. Um filósofo, no sentido compreensivo do termo. Hume escreveu sobre epistemologia, política e história. Diderot foi um igualmente bom editor, tradutor, novelista, dramaturgo e crítico de arte (Gay, 1966, p. 14)<sup>6</sup>.

Para os setecentistas, a virtude por excelência do filósofo é a sociabilidade, ser útil e agradável ao mesmo tempo. Seu exemplo deixa de ser o sábio metafísico, confinado em seu gabinete, e sua missão passa a ser incitar, tal como Sócrates estimulava a virtude, os demais a também serem sociáveis. Diderot é um dos grandes exemplos dessa diversificação da atividade

---

<sup>5</sup> Sobre o filósofo, diz a *Enciclopédia*: “não se enxerga a si mesmo como um exilado neste mundo, não se vê como se estivesse num país inimigo, quer desfrutar, em sábio ecônomo, as benesses que a natureza lhe oferece, quer ter prazer junto aos outros. Para tanto, ele também precisa propiciar prazer aos outros. Procura assim se adequar àqueles com os quais vive, por acaso ou por escolha, e encontra neles, ao mesmo tempo, o que mais lhe convém. É um homem de bem que quer agradecer e ser útil” (Dumarsais; Voltaire; Diderot, 2015, p. 293).

<sup>6</sup> Esses livres-pensadores se movem no nascente capitalismo de imprensa, no mercado cultural de livros, periódicos, revistas, panfletos e mesmo obras eruditas ou de consulta. Tal cenário, impensável no século XVII, retroalimenta a condição desses filósofos viverem independentemente das instituições tradicionais ou de pensões estatais. Nada obstante, muitos chegam a desejar esse tipo de renda e precisam ganhar a vida com atividades mais mecânicas, como traduções, correções *etc.* Todos eles, nada obstante, são conscientes da importância do pensamento independente e da liberdade de opinião (Mayos Solsona, 2007, p. 28).

do filósofo. O editor da *Enciclopédia* conseguiu em vida integrar as formas de expressão literária de seu tempo - conto, romance, teatro, crítica, tratado teórico *etc.* - ao combate filosófico das luzes destinado a efetivar o império da razão no mundo (Matos, 2001, p. 97-98)<sup>7</sup>.

Não à toa, o verbete *filósofo*, escrito por Dumarsais em colaboração com Voltaire e Diderot (2015, p. 290-294), diz que “a razão é para o filósofo o que a graça é para o cristão; a graça determina o cristão a agir, a razão determina o filósofo a ser o que ele é”. Dessa forma, “é do temperamento do filósofo agir por espírito de ordem ou por razão. Como ele ama a sociedade ao extremo, é muito mais importante para ele do que para o resto dos homens mobilizar todos os seus recursos para produzir efeitos conformes à ideia de homem de bem”. Enfim, “o filósofo é assim um homem de bem que age em tudo por razão e reúne ao espírito de reflexão e justeza os costumes e as qualidades sociáveis”.

Uma vez que a crítica e a razão devem em tudo penetrar e que, para isso, é necessário que todos os locais e meios de dispersão do conhecimento sejam mobilizados, facilmente entenderemos a importância dada pelos *philosophes* ao estudo da literatura, da música, do teatro, de todas as artes em geral. É a partir desse pressuposto, da ideia de que estariam em um combate no qual luzes e trevas disputam entre si o gênero humano, que a reflexão de Diderot sobre o teatro deve ser entendida. É nesse mesmo sentido que, imersa nesse ambiente cultural<sup>8</sup>, a ópera mozartiana também se torna um suporte engajado na dispersão das luzes.

## 2 “AMAR A VIRTUDE E ODIAR O VÍCIO”: A COMÉDIA SÉRIA DIDEROTIANA

O teatro possui um papel central na vida de Diderot, não apenas como um entretenimento ou uma distração de sua juventude, mas como um objeto de estudo. Sua fascinação por esta arte foi conciliada com sua produção intelectual tornando-a uma questão filosófica. Embora haja uma crítica de seus contemporâneos de que ele não seria um bom dramaturgo, seu nome foi associado ao esforço teórico de se fundar um novo gênero, a comédia séria - ou drama burguês (Matos, 2001, p. 19-20).

É no espetáculo que o filósofo pode se tornar acessível a todos. Se o objetivo da *Enciclopédia* era disseminar as luzes e afugentar a superstição e o fanatismo e, se isso se tornaria

<sup>7</sup> É por esse motivo que os iluministas devem recorrer a um discurso mais livre, direto, fragmentário e, frequentemente, circunstancial. Os tratados são substituídos, assim, pelos ensaios e panfletos. Em troca, a Filosofia se populariza como nunca antes (Mayos Solsona, 2007, p. 26).

<sup>8</sup> Recorde-se que Mozart esteve em Paris em 1763-64 e em 1778.

mais fácil com os recursos do palco, logo as artes também devem adquirir a finalidade de “fazer amar a virtude e odiar o vício”, espalhar também as luzes. Dessa perspectiva, as atividades de filósofo e de dramaturgo se prolongam: ambos concorrem para o bem da sociedade. Ocorre, no entanto, que a cena teatral do tempo de Diderot estaria sobrecarregada com convenções artificiais que impedem o autor de expressar verdadeiramente a natureza social humana e que separam arte e vida. O empreendimento diderotiano é, então, o resgate da natureza na arte. Seu projeto filosófico, nesse sentido, não pretende sacrificar o teatro à Filosofia, mas “restituir ao dramaturgo a liberdade subtraída pelas convenções” (Matos, 2001, p. 35-36).

Isso implicou repensar a teoria dos gêneros dramáticos e a sentença segundo a qual a comédia retrata a carência de virtude das personagens e a tragédia, seu excesso. O teatro, assim, também deixará de ter somente reis e heróis como protagonistas e passará por um processo de “cotidianização”. A ênfase no prosaico é reflexo do processo de mudança de público dos teatros que ocorria na época. Não apenas os aristocratas tinham acesso às belas-arts, mas também os burgueses das mais diversas profissões e hábitos. O corriqueiro deixa de ser sinônimo do gosto das cortes. Quem era, até então, estigmatizado, se torna o centro da ação dramática. Dessa forma, o que comove, instiga e prende o público não é mais a condição social ou política da personagem, mas o fato de ela externar outras condições que transcendem qualquer *status* e que são comuns a todos - como, por exemplo, o amor materno.

É preciso, portanto, fundar o gênero sério, ponto intermediário na escola do sistema dramático, dividido em comédia séria e tragédia doméstica. Excluindo o 'ridículo que faz rir' e o 'perigo que faz fremir', propósitos da comédia e da tragédia clássicas, o efeito desse gênero sobre o espectador será o enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude (Matos, 2001, p. 44-45).

O dramaturgo deve ser, por conseguinte, um conhecedor da natureza humana, de seus vícios e ridículos. Ao assistirem uma peça como essa, os espectadores deverão se reconciliar com sua própria espécie e, evitando a companhia dos perversos, ao menos naqueles minutos que se encontram dentro de um teatro, ter acesso a exemplos de virtudes que logo irão imitar. Nesse sentido, “ao escrever, deve-se sempre ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas” (Diderot, 1986, p. 39-40).

A comédia séria é capaz de comover de forma mais eficaz que a comédia clássica. Seu enredo, seus caracteres, as paixões, o estilo, em todos os seus aspectos ela é superior à comédia jocosa. É ela capaz de despertar sensações mais fortes e mais agradáveis que sua contraparte. A possibilidade de comoção pela comédia séria se fundamenta na bondade intrínseca à natureza

humana: ora, é imprescindível considerá-la boa se se quer argumentar que o exemplo dramatizado no palco tornará os sujeitos moralmente melhores. Na verdade, “a água, a terra, o fogo, tudo é bom na natureza”, até mesmo furacões, tempestades e vulcões. Nesse sentido, “não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem”. Na comédia seria, a possibilidade de comoção do espectador é real. Em síntese, o mal retratado em suas peças é capaz de enternecer, de produzir efeitos fora do palco, derivando daí a necessidade inafastável de o dramaturgo bem conhecer a natureza humana. “Lá, o perverso se irrita frente às injustiças que cometeria, sente compaixão pelos males que causaria, indignando-se diante de um homem de seu próprio caráter”. No entanto, esse mesmo espectador sai do teatro menos inclinado a cometer o mal, tal como se tivesse sido instruído por um orador. Afinal, “uma vez recebida a impressão, ela em nós permanece, a despeito de nós mesmos” (Diderot, 1986, p. 41-43).

Em última instância, o teatro, e as artes de uma forma geral, possuem uma função moralizante:

Oh, quanto bem não se faria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício! Cabe ao filósofo convocá-las, cabe a ele dirigir-se ao poeta, ao pintor, a músico e gritar-lhe fortemente: homens de gênio, para que fostes dotados pelos céus? Se ele for ouvido, logo as imagens do deboche já não cobrirão as paredes de nossos palácios e nossas vozes já não serão instrumentos do crime, beneficiando-se assim o gosto e os costumes (Diderot, 1986, p. 44)<sup>9</sup>.

Diderot propõe um tratamento digno também da vida cotidiana. É no cotidiano que a natureza humana fica nua e se revela, sem se esconder sob mantos ou armaduras e sob o ridículo da comédia. O objetivo da comédia séria é precisamente este: retratar as virtudes e os deveres do homem em sua vida cotidiana. “Reconciliar o homem com sua natureza, mostrando-a boa

---

<sup>9</sup> Esse é um dos pontos de discordância entre Rousseau e os enciclopedistas. Estes, Diderot sobretudo, acreditam que o desenvolvimento da cultura conferirá à ordem social sua melhor forma, isto é, ao refinarem-se os costumes, refina-se também a moralidade. Haveria uma lei, imanente a todo sujeito, que o impeliria ao progresso. É nesse sentido que comunidade e sociedade se tornam termos ambíguos: toda a vida espiritual deve ser “sociável”, deve desenvolver-se nesse meio vital que é a sociedade e seus modos urbanos. “A sociedade é o ar vital; a verdadeira ciência, a verdadeira filosofia, a verdadeira arte não podem florescer em nenhum outro lugar. A *Enciclopédia* quer instaurar e assegurar essa união; é ela que, pela primeira vez, adquire consciência da ciência como função social e declara que o seu desenvolvimento só é possível na base de uma sólida organização social”. Rousseau, por sua vez, problematiza essa suposta indissociabilidade. Nele, consciência moral e consciência social não coexistem; o domínio do saber não está integrado ao domínio do querer. “Nessa civilização do espírito da sociedade em que o século XVIII vê a flor da verdadeira humanidade, Rousseau reconhece o pior perigo. O conteúdo dessa civilização, os seus primeiros passos, o seu estado atual, tudo confirma sem ambiguidade que ela é desprovida de todo impulso moral, que se alicerça tão-somente no instinto de poder e de posse, na ambição e na vaidade” (Cassirer, 1992, p. 356-357).

como na verdade é, e não tal como a fizeram as miseráveis convenções: inútil insistir que, aos olhos da Ilustração, não pode haver nada mais filosófico que esta missão” (Matos, 2001, p. 64).

Nos termos de Diderot (1986, p. 108-109):

quando a natureza prepara modelos à arte? É quando os filhos se arrancam os cabelos ao redor do leito do pai moribundo; [...] quando o pai apanha nos braços o filho recém-nascido, eleva-o aos céus e sobre ele faz uma prece aos deuses [...]; quando as mulheres se despem sem pudor e, abrindo os braços ao primeiro passante, se prostituem. Não afirmo que tais costumes sejam bons, mas que são poéticos. [...] A poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem.

A comédia séria, assim, é o gênero teatral no qual a natureza humana transparece longe de afetações e artificialidades irracionais criadas pelos homens mesmos ao longo do tempo. A disseminação das luzes, nesse sentido, se torna também uma dispersão da natureza do ser humano tal como ele é. São esses valores ilustrados que Mozart nos revela<sup>10</sup> em uma de suas óperas mais famosas, senão a mais entre todas<sup>11</sup>. *A flauta mágica* pode ser compreendida, nesse sentido, como uma expressão do gênero comédia séria.

### 3 “SOU UM HOMEM COMO VOCÊ!” A ÓPERA MOZARTIANA *A FLAUTA MÁGICA*<sup>12</sup>

Na verdade, uma parcela da ópera mozartiana é um exemplo ilustrativo da comédia séria por tratarem do cotidiano e da vida do homem comum. Nesse grupo poderíamos incluir *Bastião e Bastiana*, estreada em 1768: seu enredo é inspirado na peça *O adivinho da aldeia*, de Rousseau, e é protagonizada por dois camponeses que se reencontram após Bastião se apaixonar por outra mulher; *O empresário teatral*, executada pela primeira em 1786, que retrata os conflitos entre uma trupe de artistas a ser contratada pelo Empresário; e *Assim fazem todas, ou A escola dos amantes*, estreada em 1790, e que é protagonizada por dois casais, um amigo em

---

<sup>10</sup> Evidentemente, nem Mozart, nem o libretista Schikaneder teriam consciência de todos os níveis de interpretação que estudiosos farão da ópera após sua estreia. Nada obstante, segundo Spaethling (1975, p. 51), há um padrão e uma estrutura coerente nos motivos da obra. Desvendar seus significados contextuais e históricos, nesse sentido, não seria desarrazoado.

<sup>11</sup> A influência dessa obra se estende para toda a cultura alemã. Goethe, por exemplo, era confesso admirador do compositor e de sua obra. Estando diretor do Teatro da Corte de Weimar, *A flauta mágica* foi encenada 82 vezes. Além disso, Goethe escreveu uma continuação do enredo, embora nenhum compositor a tenha musicalizado e o texto mesmo não tenha sido finalizado. A temática da luta entre luzes e trevas que será explorada na ópera também pode ser vista em seu *Fausto*. Goethe apreciava não somente o enredo, mas os efeitos teatrais da peça que mesclavam poesia, música, mímica, magia e divertimentos populares. Esse conceito de teatro total, de mistura entre dança e pedagogia, o óbvio e o mistério, a música erudita e as pilhérias populares, era um ideal compartilhado também por Schikaneder e Mozart (Spaethling, 1975, p. 65-66).

<sup>12</sup> Todos os trechos do libreto e de indicações cênicas foram extraídos de Fisher (2001).

comum e uma empregada doméstica. Por influência do amigo, os dois homens se fantasiavam de outras pessoas e acabam por fazerem suas mulheres se apaixonarem pelos supostos outros cônjuges. Em todos esses três exemplos há uma valorização da vida cotidiana e as tramas se desenvolvem em locais frequentados pelo homem comum. Seus protagonistas são justamente essas pessoas comuns, e não apenas nobres em seus palácios.

*Singspiel* de 1791 e com libreto de Emanuel Schikaneder, *A flauta mágica* conta a jornada de Tamino, um príncipe javanês, e Papageno, um caçador de pássaros, em busca de sabedoria e de suas amadas, respectivamente, Pamina e Papagena. Ambas se encontram no palácio de Sarastro, líder de uma antiga sociedade secreta, que, num primeiro momento, parece ser o vilão da história, mas é, na verdade, um dos heróis. Em sua missão de resgate, Tamino e Papageno enfrentam provas que testarão suas habilidades e a capacidade de domínio sobre si mesmos. A verdadeira vilã da história é a Rainha da Noite, mãe de Pamina, numa inversão dos tradicionais enredos de contos de fadas. Ao fim, cada um dos dois casais se une sob as bênçãos de Sarastro e vivem felizes para sempre.

A ação cênica se inicia com Tamino perdido em um cenário desolado, separado de seus soldados e fugindo de uma grande serpente. O animal é derrotado por Três Damas que se apresentam como criadas da Rainha da Noite. Em seguida, surge Papageno, um espirituoso caçador de aves. Tamino lhe pergunta quem ele é. “Que pergunta estúpida! Sou um homem como você”. Papageno, por sua vez, se espanta com a apresentação que Tamino faz de si, como um príncipe cujo pai domina sobre muitos povos e terras. Papageno é incrédulo: “muitas terras? Povos? Príncipe? Você está me dizendo que além dessas montanhas existem outras terras e outros povos?” Logo em seguida se explica que vive de trocas: caça pássaros para a Rainha da Noite e, em retribuição, recebe comida. Príncipe e homem comum – e, por que não?, burguês – defrontam-se:

*Papageno (em voz alta):* Por que você me olha com tanta malícia e suspeita?

*Tamino:* Porque... porque duvido que você seja um ser humano de verdade.

*Papageno:* O que você disse?

*Tamino:* Por causa de todas essas penas que cobrem você, penso que você é...

*Papageno:* Não um pássaro, espero? Estou te dizendo, fique para trás e não confie em mim, porque tenho uma força gigantesca.

Dois anos depois da publicação de *O que é o terceiro estado?* e dois anos antes da decapitação de Luís XVI, o reconhecimento de que plebeu e nobre pertencem todos a uma única e mesma natureza humana, possuindo dignidade e sendo iguais entre si, aparece na primeira cena da ópera. Papageno, um caçador de aves, é tão humano quanto Tamino, um príncipe. Nesse

mesmo sentido, antes de se submeter às provações de Sarastro, em uma outra cena, Tamino também é reconhecido não por sua condição nobre, mas pelo seu pertencimento ao gênero humano:

*Orador:* Grande Sarastro, Tamino conseguirá superar as difíceis provações que o aguardam? Peço desculpas por ser tão franco ao expressar minhas dúvidas a você! Estou preocupado com este jovem. Ele é um príncipe!

*Sarastro:* Mas mais importante que isso, ele é um homem!

Após o encontro de Tamino com Papageno, surge a Rainha da Noite - personagem frequentemente relacionada com a rainha Maria Teresa da Áustria<sup>13</sup>. Ela se apresenta a Tamino e lhe explica que sua filha havia sido sequestrada por Sarastro, sacerdote de Íris e Osíris<sup>14</sup>. Em seguida lhe promete sua mão, caso consiga resgatá-la. Para que possa livrar-se dos perigos que encontrarão em sua jornada, a Rainha da Noite entrega a Tamino uma flauta mágica, instrumento capaz de transformar as paixões, tornar alegre o triste e fazer o solitário se apaixonar. Papageno, não menos digno que Tamino, também recebe um instrumento que produz o mesmo efeito, os sininhos de prata.

Ao contemplar o palácio de Sarastro, Tamino o considera ser um espaço de erudição, artes e trabalho. Por não haver ócio ali, também não haveria vício. Todavia, ele não pode transpor os portais - da natureza e da razão - que dão acesso ao edifício. Informado por um Sacerdote, sua entrada somente seria permitida se atingisse a sabedoria. Ao tocar sua flauta, os animais que rodeiam o palácio dele se aproximam. Quando pára, se afastam. No contexto da Ilustração, a flauta simboliza uma razão instrumental que domina a natureza física. Inicia-se, aí, sua jornada de autoconhecimento e realização. Papageno, por outro lado, consegue adentrar

---

<sup>13</sup> Há diversos elementos maçônicos na ópera que se relacionam com essa percepção. Argumenta-se que a ênfase que músico e libretista dão a esses símbolos foi um reflexo da morte de Ignatz von Born, maçom de Viena que morreu em 1791. Em 1785, Mozart havia composto a cantata *Die Maurerfreude* em sua homenagem, e provavelmente ambos se conheciam. Se se considera que Sarastro é a encarnação de Born, a ópera adquire um colorido político interessante: a Rainha da Noite se torna a representante da Imperatriz Maria Teresa (antimaçônica); Tamino, a esperança representada por José II; e Pamina, o próprio povo austríaco. Pode-se argumentar também que Sarastro simboliza Cagliostro ou mesmo Zoroastro. Todavia, “no contexto da ópera, ele representa a configuração de luz, razão e benevolência do século XVIII. Ele representa o ideal maçônico de nobreza individual e altruísmo social, conforme refletido nas numerosas constituições maçônicas, especialmente a *Constituição de Anderson da Loja de Londres (1722)*” (Spaethling, 1975, p. 58-59). Há, de fato, influência da Maçonaria na ópera. No entanto, reduzi-la a um simples guia de práticas maçônicas do século XVIII é empobrecer seu significado mais amplo. A associação da ópera com a organização, embora sugestiva, não atinge plenamente o simbolismo que ela expressa. Mozart e Schikaneder possuíam algo mais em mente do que simplesmente alegorizar assuntos da política cotidiana (Baker, 1979, p. 96).

<sup>14</sup> Posteriormente, como o espectador se dará conta, a tônica de conto de fadas é subitamente invertida na ópera: a mãe da princesa é, na verdade, uma feiticeira em busca de vingança, e o sequestrador, um sacerdote que afasta a filha da má influência de sua genitora. Para complicar, o próprio Tamino surge como vítima da Rainha da Noite, mas, em sua ingenuidade, não consegue, a princípio, distinguir a realidade da aparência, o bem do mal (Baker, 1979, p. 97).

no palácio antes do príncipe. Ao tentar fugir com Pamina, é perseguido por Monostatos e seus guardas. Papageno toca seu sininho para se livrar da perseguição, e o som os domina, tal como a flauta dominara os animais. Os sinos - nas mãos não de um príncipe, mas de um caçador de aves - também simbolizam a razão que organiza a vida prática do homem. De posse dela, da razão, da flauta ou dos sinos, é possível iniciar um processo de autoformação e de aproximação da sabedoria.

Tal como o filósofo que se utiliza de todos os meios à disposição para dispersão de sua mensagem, podemos perceber o viés político de Mozart em suas óperas. Pamina e Papageno não conseguem, afinal, fugir do palácio de Sarastro. Ao serem pegos, Papageno questiona, então, Pamina sobre como se explicariam a Sarastro, e ela responde que somente a verdade deveria ser dita a ele. Imediatamente a orquestra assume um ar triunfante, transparente e simples, inédito até esse momento do enredo. A ênfase em algumas notas é capaz de lançar luzes sobre a dimensão filosófica englobada pela música. “Cada uma das óperas maduras de Mozart tem sua sonoridade característica, mas em nenhuma esta sonoridade é tão proeminente, tão direta em sua ação e tão fundamental, como em *Die Zauberflöte*” (Rosen, 1998, p. 321).

Nesse sentido, o texto do libreto é tão-somente um pretexto para que Mozart possa plasmar dramática e musicalmente os caracteres interiores do homem. Existem, na ópera, três grandes planos: o da fé sacerdotal liderada por Sarastro, o do império da Rainha da Noite e o da humanidade. Cada um deles e as concepções de vida e mundo que trazem consigo são caracterizados musicalmente por Mozart. A música sacerdotal é lenta e solene, com um espírito profundo e poucas dissonâncias. Isso produz, no ouvinte, a sensação de sublimidade, de situar-se acima das questões mundanas. As passagens da Rainha da noite, por sua vez, são sérias e imperiosas, expressando exaltação e paixão sem freio. A musicalidade de Pamina e Tamino e de Papagena e Papageno é lírica, suave, quase como uma “paisagem musical de primavera” (Dilthey, 1945, p. 316-317).

A música da flauta e dos sinos acalma as paixões e domina as feras. Instrumentos mágicos - como, por exemplos, lâmpadas, tapetes, botas, amuletos - são comuns nos contos de fada tradicionais, funcionando como armas simbólicas contra as forças do mal. Uma possível influência sobre Schikaneder quanto a esta questão é *Oberon*, de Wieland, cujo enredo também apresenta tais itens que protegem as personagens. Mais profundo ainda, nada obstante, é o significado que a flauta e os sinos adquirem no contexto de luta entre o bem e o mal que permeia toda a ópera. Em última instância, são símbolos de uma música destinada a enobrecer o homem e fazê-lo superar as trevas e a ignorância do mundo, tema bastante caro ao Esclarecimento.

A música acalma a natureza, a música é um escudo protetor contra as agressões elementares internas e externas; por extensão, a arte pode nos ajudar a encontrar iluminação moral, harmonia e paz. No entanto, a música tem uma natureza dupla, é ao mesmo tempo orgiástica e cerebral, suas implicações simbólicas são representadas por Pã e Apolo. Ambos os aspectos estão presentes na ópera de Mozart e no libreto de Schikaneder, o elemental (incorporado por Papageno) e o racional-ético (incorporado por Tamino), e combinam seus poderes sedutores e protetores, fertilidade e humanismo, em um grande e central símbolo: a flauta mágica (Spaethling, 1975, p. 57).

É por isso que a ideia de se fazer música, literal ou metaforicamente, é essencial para a ópera. Construída pelo pai de Pamina, em meio a um cataclismo que antecipa a ascensão de sua esposa, a Rainha da Noite, a flauta é um símbolo andrógino. É o instrumento de um fauno: possui uma forma fálica, mas seu som é melodioso e feminino. Uma forma masculina que possui um conteúdo feminino, o que se liga diretamente ao casamento de Tamino e Pamina, aquele contendo esta em seu reino, que se dará na cena final. É da flauta que deriva a força para enfrentarem o ordálio mais difícil de todos. É, enfim, símbolo de uma natureza humana realizada (Baker, 1979, p. 111-112). Não espanta, portanto, que as Três Damas a entregam a Tamino dizendo: “com esta flauta você possuirá poderes divinos. Você poderá reverter o sofrimento humano, converter a tristeza em felicidade e garantir que o não amado seja sempre amado. Ah, tal flauta vale seu peso em ouro, porque traz felicidade e contentamento incalculáveis à humanidade”.

Se, nos primeiros momentos do enredo, Tamino aparece fraco e assustado, progressivamente, ele se forma como homem sábio e belo. Aquele que, no início, aparece como um indivíduo isolado, ao passar com diversas tarefas e provações, se torna membro de uma comunidade intelectual. A luta com a serpente, nesse sentido, é significativa: simboliza a luta contra os instintos mais baixos do homem, especialmente os sexuais, e contra o mal.

A passagem descreve com notável precisão a disposição pessoal e a função dramática de Tamino, o jovem herói, que aparece neste drama tanto como um príncipe de conto de fadas em busca de uma princesa quanto como um jovem lutando por pureza e iluminação. A peça inteira, de fato, tem a ver com amadurecimento psicológico, sexual e social e, vista dessa perspectiva, a peça é um drama educacional bem como um conto de fadas de aventuras mágicas (Spaethling, 1975, p. 53).

Durante toda a ópera, Tamino é atravessa um processo de iniciação. Sua pintura é a de “um indivíduo progredindo de um estado de relativo isolamento e ignorância para um estado de responsabilidade social e aceitação da lei, de impulsos instintivos para o amor altruísta, de não-iluminação para a ‘assembleia de todas as mentes racionais’ leibniziana”. A luta com a

serpente é a primeira etapa desse processo que culminará em seu casamento com Pamina (Spaethling, 1975, p. 53). A última etapa equivale à prova dos quatro elementos, cujo significado é sintetizado pelo coro dos dois guerreiros guardiões, fortemente inspirado em Bach<sup>15</sup>. Ao transcenderem os quatro elementos e completarem suas provas, Tamino e Pamina triunfam sobre o caótico mundo natural, que é um dos grandes desejos da Ilustração: o triunfo sobre a natureza, o conhecimento do mundo e, por conseguinte, o fim da superstição e dos preconceitos. Nesse sentido,

as direções cênicas fornecidas por Schikaneder e Mozart são suficientemente específicas para nos lembrarem que mais uma vez estamos numa paisagem metafórica. O herói é purificado e exorcizado de toda a memória de uma deusa da terra [Rainha da Noite] que o manteve em cativeiro e que, por sua vez, deve sucumbir a um novo deus masculino – um príncipe do sol [Sarastro]. No contexto de uma cena de purificação, temos sugestões adicionais de uma angústia simbólica, embora breve, do inferno, uma descida e ressurgimento à luz do dia e ao mundo do sol. Esta sequência sugere o padrão mais amplo da ópera, em si uma passagem por uma noite cheia de erros até o amanhecer e sua iluminação (Baker, 1979, p. 104).

O recitativo final de Sarastro, aliás, nos confirma justamente que “a glória radiante do sol venceu a noite e destruiu os poderes enganadores dos hipócritas”, o que parece refletir o mote *lucem post nubila reddit*, tema básico da ilustração alemã inscrito no frontispício da obra *Pensamentos racionais sobre Deus, o mundo e a alma humana, junto com muitas outras coisas*, publicada por Wolff, em 1719. Unindo-se, Tamino e Pamina simbolizam o alvorecer de uma nova era de esperança, longe dos impulsos irracionais da natureza, do medo e da ignorância. Ao contrário de Orfeu, não olham para trás e, por isso, podem ingressar no reino das luzes. Papageno, por sua vez, inconscientemente preso às estruturas institucionais do domínio da Rainha da Noite estaria destinado a permanecer não iluminado, embora sempre alegre. Nesse sentido,

a postura utópica com que a peça termina está profundamente enraizada em suas configurações arcaicas no início. De fato, cada etapa de seu desenvolvimento apresenta e representa uma mistura de ritos antigos e pensamento iluminista, cada aspiração idealista apresentada na peça aparece com seu contraponto dionisíaco, a cada etapa da educação progressiva corremos, por assim dizer, para o intratável Papageno. E é o equilíbrio desses dois aspectos, o físico e o idealista, o arcaico e o utópico, o cômico e o sério, que dá a esta ópera sua profundidade, sua beleza e sua verdade (Spaethling, 1975, p. 60).

<sup>15</sup> A música mozartiana acompanha a ação do enredo em todos os momentos, “desde as melodias mais simples e os efeitos padrão mais ridículos até a fuga e até mesmo o prelúdio coral [...]. Também em *Die Zauberflöte*, Mozart foi capaz de criar o primeiro estilo religioso genuinamente clássico que poderia ser colocado com honra ao lado de suas imitações das formas e texturas religiosas barrocas” (Rosen, 1998, p. 319).

Tamino e Pamina casados sumarizam a perfeição humana. Ambos se dirigem a um mundo eterno e verdadeiro, oposto aos ciclos da natureza decaída que é dominada pela Rainha da Noite. Tamino incorpora o rei-sacerdote de uma nova religião, recuperando sua inocência perdida. “O exuberante coro final que celebra a ascendência dos poderes da luz imita de perto os ritmos da dança que geralmente completa a verdadeira comédia, e assim há uma sugestão de visão da concórdia humana e da paz como aquela projetada anteriormente no coro final<sup>16</sup> do Ato I” (Baker, 1979, p. 105).

Nada obstante o retrato que Mozart pinta do homem comum, simbolizado em Papageno, e de sua paridade com um príncipe, há algo de aristocrático em sua obra. Mozart representa em Papageno, mesmo que forma jocosa, as paixões humanas a que todos estão submetidos<sup>17</sup>: ele sente fome e sede, come e bebe, treme de medo, tem preguiça ao acompanhar Tamino e zomba da aparência dos outros. Mas é esta a verdadeira condição do homem, dividido entre paixão e razão. O elemento nobre, encarnado em Tamino e seu heroísmo, também se faz presente na ópera, porém de modo muito mais sério e mesmo solene. E não poderia ser diferente: Mozart é músico num tempo em que sua condição era equivalente à de um servo. Sua obra deveria agradar aos interesses aristocráticos, e não apenas aos da ascendente burguesia. No argumento de Norbert Elias, Mozart é um burguês *outsider* numa economia essencialmente dominada pela aristocracia cortesã. Há, por sua parte, uma tentativa de romper tal bolha e de firmar-se como músico independente. Sua tentativa, entretanto, fracassa. Apenas Beethoven, alguns anos adiante, conseguirá tal façanha<sup>18</sup>. É em seu tempo que os artistas começam a demandar um novo lugar: não são mais servos de Deus ou simples bufões do rei. “O artista criador é quem decide por si mesmo sobre suas composições e as destina ao prazer puramente

---

<sup>16</sup> “Quando a virtude e a justiça são os ideais últimos da humanidade, então a terra é verdadeiramente o paraíso e os homens mortais são como deuses!”

<sup>17</sup> A transcrição das emoções humanas na música pode ser notada também na variação que instrumentos utilizados pelas orquestras setecentistas vão sofrer. Mozart, por exemplo, valoriza o clarinete, até então considerado um instrumento inferior. Aos poucos, o cravo é substituído pelo pianoforte, e violino e o violoncelo adquirem popularidade, especialmente o primeiro, já usado há tempos em festas de camponeses. Segundo Chaunu (1985, p. 99), o êxito obtido pelos violinos e violoncelos no período é sintoma de uma mudança de mentalidade: a sonoridade desses instrumentos era considerada mais adequada para expressar as mudanças de estado da alma e as paixões - seja do compositor, seja da personagem que canta, dança ou encena -, o que constituiria uma espécie de pré-romantismo, transvestido com a forma clássica da música.

<sup>18</sup> Nesse sentido, ver Elias (1995). Lorenzo da Ponte – libretista que também havia escrito outras óperas mozartianas - e Giacomo Casanova são indivíduos que também podem ser vistos como homens de letras que, tal como Mozart, peregrinam de cidade em cidade à procura de trabalho, mas que ainda necessitam se pôr a serviço de um príncipe, um ministro ou um aristocrata. São eles sintomas do fim de uma sociedade rigidamente hierarquizada e do despertar de um ideal de artista que se representa livre de patrões e mecenas, vivendo para um público anônimo e obtendo dinheiro a partir da venda de suas criações (Matos, 2001, p. 251-252).

humano. Esses dois novos valores ao mesmo tempo mostram a nova dignidade concedida ao mundo sensível” (Todorov, 2008, p. 13).

Uma vez que nenhuma ruptura é absoluta, a presença de elementos aristocráticos na ópera pode ser considerada um reflexo da própria ambiguidade da Filosofia ilustrada em relação às autoridades políticas da época. Ora, o filósofo sentia-se membro tanto do movimento de contestação quanto do *establishment*. Voltaire foi historiador real; Buffon, curador do *Jardin du Roi*; Turgot, embora a favor do livre comércio, sentia-se um defensor do Estado francês, que em seu tempo, estava mergulhado no mercantilismo; D’Alembert recebia diversas pensões, dentre elas as concedidas pelos reis da França e da Prússia. Dessa forma, dificilmente tais homens, Mozart incluso, seriam revolucionários radicais e alienados de seu tempo. Desejando respeito e reconhecimento, não foram a favor da abolição de todas as distinções e da ideia de respeitabilidade. Além disso, sua postura cautelosa em relação às massas nos revela até mesmo um temor em relação a mudanças drásticas (Gay, 1966, p. 25-26)<sup>19</sup>.

É por esse motivo que Papageno e sua busca são uma paródia de Tamino e sua jornada. Ele é um paralelo cômico do herói. Por outro lado, não é uma personagem simples e infantil. Embora se situe num nível diferente de Tamino, ambos se unem pelo mesmo tema, isto é, o da busca pela verdade e pela perfeição, mas a jornada de Papageno parece situar-se abaixo da de Tamino, o que é simbolizado pela mesa de comida e pelo vinho que lhe aparecem durante suas provas. Sua busca, assim, é explicitamente autoindulgente e hedonista, o que o coloca em um plano inferior do herói, que abraça a renúncia e a ascese. É nesse sentido que mente e diz ter matado a serpente, mas acaba sendo descoberto e punido pelas Três Damas. Haveria espaço para ele no reino de uma natureza humana restaurada? Ora, “diante da terrível perspectiva de renúncia transmitida pela bruxa (Papagena disfarçada), Papageno escolhe deliberadamente o ciclo da natureza com sua mudança sem fim”. Sua união é também uma paródia da união, sacerdotal e real, de Tamino e Pamina. Papagena é, na verdade, uma extensão de Papageno. Nada obstante, é ainda uma personagem que busca algo. Embora falhe em seus votos,

---

<sup>19</sup> A Ilustração germânica na qual Mozart viveu possui certas particularidades. É apenas na segunda metade do século XVIII que o mundo alemão se incorpora ao movimento ilustrado: nele, a crítica à religião, ao contrário da tendência francesa, é arrefecida e o pensamento científico se torna menos influente – o que pode ser explicado pelo precário desenvolvimento científico da região na época. “Os ilustrados são majoritariamente professores, pastores e funcionários, e se explica o controle do governo através das universidades, da igreja e da burocracia. Intimamente ligada a tudo isso, o tipo de filosofia dominante mantém um caráter escolar, elaborado e erudito, além de ser contraintuitivo, especulativo e até místico”. Além disso, os alemães, ao perceberem a crescente secularização da sociedade, acabam por reagirem e se dedicarem à busca do absoluto em suas filosofias, que se tornam metafísicas, especulativas e idealistas, além de conferirem protagonismo ao eu, o que os aproxima do romantismo e pode explicar a presença de elementos místicos na ópera de Mozart (Mayos Solsona, 2007, p. 59).

assim como a fé de Tamino no esquema superior dos deuses e em seu próprio destino particular deve sustentá-lo ao longo de sua busca, a fé mais simples de Papageno deve sustentá-lo durante sua busca incansável por uma companheira para a vida, apesar de sua impaciência diante das provações de renúncia que lhe são exigidas e a promessa forçada de ser fiel a uma bruxa enrugada (Baker, 1979, p. 107).

A cena do enforcamento, contudo, representa um momento de purgação – e também uma paródia da tentativa de suicídio de Pamina. Somente depois dela que atinge o fim de sua busca e se encontra com Papagena em sua verdadeira forma. A completude de Papageno e Papagena, assim, consiste em uma natureza domesticada, uma nova casa e filhos. Não vale menos que a visão de Tamino e Pamina, mesmo que esteja um degrau abaixo (Baker, 1979, p. 108).

De toda forma, Mozart realiza, na ópera, aquilo que Diderot preconiza para os dramaturgos: pintar o quadro das condições reais da natureza humana, em todos os seus detalhes, nuances e aspectos. “Que ele [o autor] seja filósofo, que tenha mergulhado em si mesmo, vendo desse modo a natureza humana, que se instrua profundamente sobre os estados em que se divide a sociedade, conhecendo-lhes bem as funções e o peso, os inconvenientes e as vantagens” (Diderot, 1986, p. 38). Nesse quadro, o que comove é a condição humana universal de quem nele é retratado, não seu estado político e social - ser um príncipe ou um caçador de aves, mas o fato de que ambos podem amar e atingir a sabedoria.

## CONCLUSÃO

Tomamos, aqui, *A flauta mágica* como um exemplo do gênero comédia séria. Creio não haver dúvidas de que essa ópera mozartiana dissemina valores do gênero diderotiano, que são também valores da Ilustração. Não se pode afirmar, contudo, que Mozart explicitamente se inspirou nos princípios de Diderot, mas ambos pertencem ao mesmo universo simbólico das luzes. De toda forma, inúmeras outras correlações poderiam ser feitas a partir de uma obra de arte tão rica e nuançada. Rosen (1998, p. 318-319), por exemplo, a considera fruto da concepção de teatro de Carlo Gozzi, que teria pretendido inventar um gênero que mesclasse a farsa típica da *commedia dell'arte* com os contos de fadas protagonizados por nobres, uma mistura de farsa, Filosofia, comédia, conto de fadas e tragédia espanhola que poderia encarnar-se musicalmente no *singspiel*. “O impossível fabuloso enredo de conto de fadas feito para parecer real, o espetáculo, o mistério, o didatismo, a abordagem crítica, os sentimentos sinceros – tudo isso estranhamente misturado pode ser encontrado em *Die Zauberflöte*”. Essa influência de Gozzi

sobre Mozart é comprovada por sua correspondência e pelo fato de Schikaneder encenar suas peças durante a estadia do compositor em Salzburg. Em outras óperas Mozart se utiliza de enredos saídos das mãos de Beaumarchais, Wieland, Favart, Metastasio, Molière, Goldoni.

Mais imediatamente, a trama do libreto é uma fusão incompleta de diversas fontes literárias do período em que foi escrito. Segundo Spaethling (1975, p. 48), duas se destacam: o conto escrito por Liebeskind, *Lulu oder die Zauberflöte*, e a obra de Jean Terrasson, *Sethos, histoire où vie tirée des monuments, anecdotes de l'ancienne Egypte traduite d'un manuscrit grec*, publicado em Paris, em 1731. Além disso, segundo Baker (1979, p. 114-115), a ópera seria uma espécie de *A tempestade* de Mozart, tamanha a semelhança entre o enredo e os arquétipos que a peça mozartiana apresenta em relação à shakespeariana, podendo Tamino ser equiparado da Ferdinando.

Nada obstante, o objetivo deste texto foi relacionar e encadear ideias, e não apenas mapear conexões empíricas entre atores históricos. Por esse expediente, pudemos compreender a música mozartiana e os estudos teatrais diderotianos à luz de um mesmo contexto intelectual e cultural e estabelecer um sentido entre ambas. Neste breve estudo macrofilosófico, vimos que um deles realiza na ópera aquilo que o outro havia preconizado para o teatro.

## REFERÊNCIAS

- BAKER, P. G. 'Night into day': patterns of symbolism in Mozart's *The magic flute*. *University of Toronto Quarterly*, v. 49 n. 2, 1979.
- CAMPOS, Gabriel Afonso. **Modernidade, Razão, Ciência e Direito: um estudo a partir do Fausto de Goethe**. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, 2025.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- CHAUNU, Pierre. **A civilização da Europa das luzes**. Volume II. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DILTHEY, Wilhelm. La gran musica alemana del siglo XVIII. In: DILTHEY, Wilhelm. **De Leibniz a Goethe**. Traducción de José Gaos *et al.* México: Fondo de cultura económica, 1945.
- DUMARSAIS, César Chesneau; VOLTAIRE; DIDEROT, Denis. Filósofo. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond (orgs.). **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Volume 2: o sistema dos conhecimentos. Tradução de Maria

das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta e Luís Fernandes do Nascimento. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FILOSOFIA. *In*: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond (orgs.). **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Volume 6: Metafísica. Tradução de Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza e Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015;

FISHER, Burton D. (ed.). **Mozart's *The magic flute* translated from German and including music highlight transcriptions**. Coral Gables: Opera Journeys Publishing, 2001.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **O Iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

GAY, Peter. **The Enlightenment: the rise of modern paganism**. New York: W. W. Norton & Company, 1966.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos: uma história**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é o Iluminismo? *In*: KANT, Immanuel. **A paz perpétua e outros opúsculos**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MAYOS SOLSONA, Gonçal. **La Ilustración**. Barcelona: Editorial UOC, 2007.

MAYOS SOLSONA, Gonçal. **Macrofilosofia de la Modernidad**. Rota: dLibro, 2012.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York and London: W.W. Norton & Company, 1998.

SPAETHLING, Robert. Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute. **Eighteenth-Century Studies**, v. 9, n. 1, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **El Espíritu de la Ilustración**. Traducción de Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. **Antropologia Filosófica**. São Paulo: Loyola, 2020.