

TROLLFLÖJTEN / 1975

(A Flauta Mágica)

um filme de Ingmar Bergman

Realização: Ingmar Bergman / **Argumento:** adaptação de Ingmar Bergman da ópera de Wolfgang Amadeus Mozart “Die Zauberflöte”, sobre libreto de Emmanuel Schikaneder / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Direcção Artística:** Henny Noremark / **Guarda-Roupa:** Karin Erskine / **Música:** Wolfgang Amadeus Mozart, executada pela Orquestra da Ópera de Estocolmo, sob a direcção de Eric Ericson / **Coreografia:** Donya Feuer / **Montagem:** Siv Lundgren / **Som:** Helmut Muhle e Peter Hennix / **Interpretação:** Josef Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Håkan Hagegard (Papageno), Birgit Nordin (Rainha da Noite), Ulrik Cold (Sarastro), Elisabeth Eriksson (Papagena), Ragnar Ulfung (Monostatos), Erik Saeden (o Pregador), Britt-Marie Aruhn (1ª. Dama da Noite), Birgitta Smiding (2ª. Dama da Noite), Kirsten Vaupel (3ª. Dama da Noite), Gösta Prüzelius (1º. Sacerdote), Ulf Johanson (2º. Sacerdote), Urban Malmberg (1º. Rapaz), Ansgar Krook (2º. Rapaz), Erland Von Heijne (3º. Rapaz), Hans Johanson (1º. Homem Armado), Jerker Arvidsson (2º. Homem Armado), etc.

Produção: Ingmar Bergman para o 2º. Canal da Televisão Sueca / **Cópia:** DCP, estmancolor, legendado em português, 137 minutos / **Estreia Mundial:** 1 de Janeiro de 1975 / **Estreia em Portugal:** Cinema Londres, 29 de Outubro de 1976.

“Das klinget so herrlich,
Das klinget so schön!
Nie hab ich so etwas gehört und gesehn!”

“Que som tão alegre,
Que som tão bonito!
Nunca vimos, nunca ouvimos
Nada assim!”

A Flauta Mágica, 1º. Acto, Cena XIV.

A Flauta Mágica de Bergman iniciou uma nova fase nas atribuladas relações cinema-ópera, ainda antes que Rolf Lieberman, na ópera de Hamburgo, primeiro, e na ópera de Paris depois, promovesse, primeiro, o registo televisivo das suas encenações e, depois, em 1979, o **Don Giovanni**, confiada a Joseph Losey, e mais ou menos inspirador das superproduções cinematográfico-operáticas tão em voga nos anos 80.

Mas se o próprio Lieberman admitiu que foi o êxito comercial da obra de Bergman que o animou a explorar um caminho, de que, desde os fins dos anos 50, os produtores fugiram como o diabo da cruz, a abordagem de Bergman do mundo da ópera - e logo com **A Flauta Mágica**! - está nos antípodas da direcção que prevaleceria, depois, entre 1979 e 1986, os sete anos mais férteis em “filmes-ópera” ou “ópera-filmes”. Ao contrário das obras que vieram depois de 1979, não há no elenco de A Flauta Mágica intérpretes célebres (ou à época não havia, pois aqueles que o são hoje - como o barítono Håken Hagegard que interpreta o papel de Papageno - ainda não era em 74-75 mundialmente famoso). Não há, também aparato encenatório (a Flauta é encenada no pequeno Teatro de Drottningholm, segundo as convenções que vigoraram até aos anos 50); a versão seguida é a tradução sueca do texto original alemão (com várias modificações de que a seguir se falará); o princípio da gravação é o velho *playback*.

Muito mais importante do que tudo isso: Bergman (que várias vezes encenou esta ópera em palco) declaradamente assume a representação teatral. À excepção dos planos iniciais (“clichés” fotográficos com um lago de cisnes; bosques e estátuas de faunos e ninfas, que não cumprem outra função senão situar a cidade de Drottningholm, e aproximar-nos do teatro dela), estamos sempre no teatro. Ou na plateia, ou no palco, ou nos bastidores (ou em *décors* que os simulam). E o pano abre, quando finda a abertura e fecha quando acabam os actos. O plano do pano cerrado é o último do filme, com as palmas da assistência, que já ouvimos no final da abertura, no final do primeiro trio (das Damas da Rainha) e no final do 1º. Acto (frequentes no início, não interrompem depois a representação, no fim de outras árias, como é da tradição).

Ou seja, enquanto nas superproduções inauguradas pelo **Don Giovanni** o sentido dominante foi o de abolir as fronteiras entre o teatro e cinema, de nos arrancar ao palco, aqui, pelo contrário, a dimensão teatral é assumida até às últimas consequências.

Mas um dos muitos milagres deste filme milagroso, é também o de escapar completamente, ao conceito de “ópera filmada” ou de puro registo de um espectáculo, como tantas vezes se faz. Estamos tanto nos antípodas da reconstrução histórica, com maior ou menor realismo, como nos antípodas do “filme-caixa-de-conserva”.

O que me leva, muito sucintamente, porque o espaço é escasso, a salientar o que muitos e grandes cineastas descobriram (filmando peças ou óperas) de um modo diverso mas tão forte como o de Bergman: sempre que o cinema ignorou (ou pretendeu ignorar) que o seu único objecto é (como o do teatro) a representação, e pretendeu ocultá-la, camuflá-la, ou comprimi-la (modos diversos de chegar ao mesmo) perdeu-se a magia do teatro e a magia do cinema e ficou-se na melhor ou pior documentação: sempre que o cinema compreendeu que o objectivo era o mesmo com variações de graus e de olhar, e expressamente sublinhou a unidade da ordem da ficção e da ordem de representação, a magia do teatro e do cinema pôde aparecer na sua mais misteriosa luz. A única interrogação sobre a verdade é a que passa por meios forçosamente mentirosos. Bergman, Ophuls, Syberberg, Schroeter, Rivette ou Manoel de Oliveira demonstraram-no unívoca e equivocadamente.

No caso da **Flauta Mágica** essa aposta surge logo no início, quando ainda estamos a ouvir a Abertura. Aquela sucessão de grandes planos de espectadores, pode parecer um efeito fácil de montagem e até um erro grosseiro (contrariando o que disse atrás) se se não perceber que o seu sentido é o mesmo do da música: procurar o olhar capaz de sustentar o olhar de Mozart. E surge então a fixação naquela espantosa criança (que pontuará todo o filme, ou toda a representação), como espelho a partir do qual a ficção se pode reflectir. Olhar que começa por autorizar a maravilha (o papelão, os cenários a tremer, os dragões) e depois autoriza, por uma prodigiosa duplicação, os outros olhares que incidem sobre o que está a ser representado: os das personagens (nos bastidores), os dos actores-cantores (no palco) e o de Bergman, quando faz intervir os seus fantasmas (aparentemente tão opostos aos de Mozart) no universo de Wolfgang Amadeus.

O olhar da criança é o fio condutor (tanto quanto a abertura) que nos leva ao palco e ao pano a abrir. Até à entrada de Papageno, a câmara segue nota a nota, palavra a palavra, o “Zu Hilfe!” de Tamino, e o trio das Damas, com uma *découpage* que imediatamente privilegia um ponto de vista, e exprime a perturbação de todos pela intromissão de um universo estranho (e a nossa também, por nos ser dada ver tal representação). As Damas acabam o seu “número” e a música anuncia o “Vogelfänger” que está a dormir nos bastidores (onde pela primeira vez entramos) como se também ele fosse objecto de um encantamento. Desperta e corre rapidamente (de caminho recebe um pontapé de Monostatos) até entrar no palco para cantar a sua famosa ária. Muito logicamente, é nesse momento que a literalidade pode ser abandonada e que o cinema pode surgir como recurso de outra magia: o medalhão animado com o retrato da Pamina, que servirá, depois, numa das muitas alterações geniais de Bergman ao texto, para permitir que Papageno, quando a encontra, estranhe que ela tenha pés. E depois da ária de Tamino (“Das Bildnis ist bezaubernd schön”), outro efeito especial (cinematográfico e teatral) permite a fulgurante entrada da Rainha da Noite.

A partir daí, Bergman não se desprende jamais das suas ordens de artifício, com momentos fulgurantes, como a montagem no plano socorrendo-se dos elevadores teatrais (e não há nada mais bonito do que a aparição dos três rapazes); a utilização das legendas como telões e como modo de variar a escala do plano, sem que a câmara se mova; o *décor* dentro do *décor* em que os símbolos cristãos e maçónicos, “revelam” o Pregador; a dimensão crística (última ceia) e graáfica (depois expressa pela citação do **Parsifal**) do diálogo de Tamino com o Coro (aquele O ewige Nacht, de que Bergman já tinha feito uma exegese sublime na **Hora do Lobo**); a convocação dos animais para preparar a entrada de Sarastro e os poderes mágicos da flauta e dos *glockenspiel*, até ao paroxismo de estilos e linguagens que o segundo acto é. E já só tenho espaço para destacar a solução da segunda ária da Rainha da Noite (“Der Holle Rasche”) como pesadelo de Pamina, de que Sarastro (aqui, ousadamente, marido da Rainha) a acorda.

E sempre, ou quase sempre, Bergman, como Mozart, conseguiu o milagre da conjunção da mais aparente simplicidade com o máximo de construção e elaboração. Naquele teatro, naquele espaço, e sob o olhar daquela criança, percebemos que a **Flauta** pode ser um dos caminhos que leva ao **Parsifal**, sem que jamais esta metafísica interpretação funcione como barreira ou écran, mas, à semelhança de tudo o resto, como o equivalente cinematográfico de leveza e gravidade mozartianas. Ou seja, a transformação do mais críptico e do mais contaminado pela morte, no mais “Cheio de Graça”. Entre as caveiras e as crianças, Ave Bergman!

JOÃO BÉNARD DA COSTA