

## COMO EXPRESSAR SUA RAIVA MUSICALMENTE? MOZART RESPONDE. CARACTERIZAÇÃO EM DUAS ÁRIAS DE *LE NOZZE DI FIGARO*

Laura Ronai

**Resumo:** No presente artigo tentamos analisar as características principais de duas árias (nº4 e nº17) da ópera “Le Nozze di Figaro”, de Wolfgang Amadeus Mozart, em que um mesmo sentimento é exposto: raiva. É através de meios musicais que Mozart delinea o caráter dos seus personagens, assim como é o perfil desses personagens, definidos por Lorenzo da Ponte no libreto, que inspira e alicerça as escolhas musicais do compositor. Entender as razões por trás das semelhanças e diferenças entre as duas árias é de fundamental importância para a correta caracterização musical dos dois personagens, D. Bartolo e o Conde de Almaviva.

**Abstract:** *Dans cet article nous allons analyser les caractéristiques principales de deux arias (nº4 et nº17), provenant des “Nozes de Figaro” de Wolfgang Amadeus Mozart. Ces deux arias ont en commun l’expression de la rage. Mozart prend en compte les traits principaux des personnages décrits par le librettiste Lorenzo da Ponte pour recréer, en musique, le dessin des deux rôles. Comprendre les raisons des choix musicaux du compositeur, en analysant les différences et les ressemblances entre les deux arias est d’une extrême importance. Ceci permettra réaliser une approche musicale correcte à propos des deux personnages, Don Bartolo et le Comte D’Almaviva.*

*Le nozze di Figaro*, uma das óperas mais populares de Mozart, estreou em 1º de maio de 1786. É uma ópera cômica em quatro atos, baseada na comédia de Beaumarchais, com libreto escrito por Lorenzo da Ponte. Segundo o *Grove Dictionary*<sup>1</sup>:

Figaro é geralmente considerada como a mais perfeita e menos problemática das grandes óperas de Mozart. O libreto, a despeito de suas complicações (as quais qualquer sinopse não faz a menor justiça), está fundado numa intriga cuidadosamente construída, e Mozart extrai dividendos musicais até de um chapéu, uma carta anônima e um broche.

<sup>1</sup> *The New Grove Dictionary of Music Online* (Rushton, Julian, ed.) Acessado em 8 de junho de 2006, <<http://www.grovemusic.com>>

O Grove está coberto de razão, especialmente no que tange a quase impossibilidade de condensar a trama da obra, cheia de voltas e reviravoltas, surpresas e sobressaltos, amor, intriga e sedução. Tendo como pano de fundo a Europa, em plena transição para a revolução, a história gira em torno do direito do Conde de Almaviva de passar a primeira noite de núpcias com a noiva de Figaro, seu serviçal, como era o hábito entre os antigos senhores feudais. Os personagens principais são o Conde de Almaviva e sua Rosina, Figaro e Suzana, D. Bartolo (ex-tutor de Rosina, com quem pretendia se casar), Marcelina (governanta do castelo e ex-empregada de D. Bartolo) e Cherubino (um pajem em plena descoberta do amor). Uma boa tentativa de resumo pode ser encontrada no site <http://www.movimento.com>

A trama central é o ponto de partida para o autor trazer à tona numerosos incidentes e relações pessoais mal explicadas, revelando hábitos e comportamentos condenáveis da sociedade monárquica. A Condessa mostra-se infeliz e saudosa dos tempos em que o marido dedicava-lhe atenção e não andava a caça de empregadas. O Conde, no transcorrer da história, é levado a acreditar que sua esposa o trai, com um jovem e afoito pajem da casa. A governanta Marcelina, inicialmente interessada por Figaro, descobre mais tarde que é a mãe dele, justamente com Dr. Bartolo, o homem que durante toda a trama o odiava.

A confusão é tanta que todos imaginam-se traídos e agem dispostos a se vingar da suposta traição. No final, o casamento de Figaro se realiza, o Conde de Almaviva não tem a primeira noite com Suzana e a verdade se restabelece.

Nesta ópera existem duas árias, uma no primeiro e outra no terceiro ato, que tratam do mesmo assunto: raiva e vingança. São elas que nos interessam, no presente artigo. A primeira é cantada por D. Bartolo, e a segunda é cantada pelo Conde. Tentaremos delinear as características principais de ambas as árias, e apontar suas semelhanças e diferenças. Tal estudo, que poderia parecer relevante unicamente para os interessados na psicologia dos personagens, acaba por mapear diversos caminhos interpretativos que nos parecem dignos de atenção tanto por parte dos cantores que representam D. Bartolo quanto daqueles que incorporam o Conde. É por meio da música que Mozart delinea o perfil dos seus personagens, assim como é o perfil desses personagens, da maneira como são originalmente

apresentados no libreto, que inspiram e alicerçam as escolhas musicais do compositor. São portanto fatores que devem ser levados em conta pelo intérprete ao “montar” a imagem mental de seu papel.

O Doutor Bartolo planeja junto com Marcelina, sua antiga empregada, uma forma de forçar Figaro a casar com ela, como prometera em pagamento de uma antiga dívida. Na verdade, D. Bartolo quer vingar-se do barbeiro pelo papel que este desempenhou no rapto da sua pupila, Rosina, e que acabou resultando em seu casamento com o Conde de Almaviva. Na primeira vez em que aparece na ópera de Mozart, D. Bartolo está justamente clamando por vingança, numa ária caricatural. A cena iii (ato 1) começa com um recitativo dividido por Marcelina e D. Bartolo. Este principia por censurar Marcelina por ter esperado até o último momento para apresentar o documento que poderá destruir todos os alegres planos matrimoniais de Figaro.

O recitativo acaba com sua promessa de ajudar Marcelina de todas as maneiras que estiverem a seu alcance. Irá se empenhar para que Figaro se case com Marcelina, e com uma pedra atingirá dois pássaros: irá se livrar de Marcelina, que está louca para se casar – e, portanto representa uma ameaça a ele próprio! – e irá prejudicar Figaro, a quem detesta com toda sua alma. Tudo isso com uma irônica vantagem adicional: já que foi Figaro o responsável por impedir o casamento de D. Bartolo com Rosina, agora será a vez deste último impedir Figaro de se casar com sua adorada Suzana. E como Figaro será obrigado a se casar com a vetusta Marcelina (que para cúmulo dos cúmulos, costumava ser amante de D. Bartolo) o esperto tutor terá conseguido a mais completa e satisfatória vingança.

Esta é a situação básica. Mas existem outros fatores em jogo. D. Bartolo é um sujeito untuoso, gordinho, poltrão, metido a nobre, bastante convencional. E apesar de a platéia não ter tido um contato prévio com ele, é importante que essas características se revelem de imediato, para além das caracterizações do figurino e dos gestos. Mozart consegue fazer isso de maneiras sutis e deliciosas.

A ária “La vendetta, oh la vendetta” (nº4) começa um tanto abruptamente, sem qualquer introdução orquestral. Terá o bobo D. Bartolo esquecido de esperar sua introdução apropriada? Ou será que a orquestra se recusa a lhe dar a honra de uma introdução solene, que apenas um cavalheiro mereceria? Seja como for, a ária começa com um uníssono poderoso. É verdade que o uníssono – especialmente entre parte vocal e baixo contínuo – é um recurso freqüente em árias de baixo (existem muitos exemplos em Handel,



A primeira frase é curta, uma exclamação simples repetida uma terça acima, talvez para lembrar o ouvinte de que este homem já passou de seu ápice, e não pode se dar ao luxo de grandes proezas vocais. A partir daí (compasso 5 em diante) a orquestra se torna movimentada, os segundos violinos expõem uma série de semi-colcheias enquanto os sopros seguram longas notas cordais e o ritmo de semínima pontuada/colcheia é insistentemente repetido. D. Bartolo mantém ainda seu ritmo simples e firme. Afinal das contas não se trata de uma pessoa lá muito complexa! Ele repete cada frase pelo menos duas vezes, uma maneira muito hábil de o compositor nos sugerir que D. Bartolo não é um adversário a ser temido de verdade; apenas alguém não muito inteligente ou com grande necessidade de afirmação iria repetir tudo tantas vezes! Assim, as frases melódicas implacavelmente duplicadas enfatizam a falta de jeito, de segurança e de elegância do personagem. “O miserável Figaro vai se dar mal” é vociferado seis vezes! D. Bartolo reafirma o tempo todo o quanto é inteligente, obtendo o efeito inverso, evidentemente.

Enquanto D. Bartolo enumera as qualidades com as quais pretende vencer seu desafeto, a própria escrita musical se encarrega de desmontar suas pretensões. Mozart brinca com a pintura de palavras. Às vezes, esta é literal e exagerada – quando a frase de D. Bartolo é “è bassezza, è ognor viltà” (é baixa, é covardia) o acompanhamento se joga numa linha descendente ininterrupta, totalmente previsível. Logo a seguir, porém, a pintura de palavras é exagerada... mas contradizendo o sentido do texto.

The image shows a musical score for Example 2, which is a vocal aria from Mozart's *Le Nozze di Figaro*. The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the instrumental accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a 4/4 time signature and features a descending melodic line in the accompaniment.

Exemplo nº 2: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº4, compassos 40 a 43

coisas guerreiras e alegres.” Jean Philippe Rameau, em seu *Traité de l'harmonie* (Paris, 1722) diz que ré maior é para canções de júbilo e alegria. Seu compatriota Jean Benjamin de Laborde, no *Essai*

Acompanhando as palavras “Coll’astuzia, coll’arguzia, col giudizio, col criterio si pottrebe...” temos mais uma daquelas linhas melódicas pueris, cheia de interrupções, desta vez pontuada por pesadas intervenções da orquestra. Bem o contrário da música sofisticada e sinuosa que se poderia esperar para palavras como “astúcia” e “argúcia”, e da música serena e ponderada que seria óbvia para “critério” e “juízo”. Em outras palavras, Bartolo pensa que está sendo astuto e sábio, mas os comentários da orquestra o retratam como verdadeiramente é, bobo e prepotente. Esta espécie de pintura de palavras “ao contrário” confirma brilhantemente a mediocridade de D. Bartolo e o caráter irônico da composição. O texto em si também nos ajuda a completar o quadro desfavorável que fazemos de D. Bartolo. O médico, tolo e pouco articulado, nem ao menos consegue terminar a frase, que fica no ar. Este é um dos muitos detalhes em que fica clara a genialidade do libretista Lorenzo da Ponte, e se percebe por que foi um parceiro ideal para Mozart.

Talvez caiba aqui uma pequena digressão: Mozart e Da Ponte não apenas eram mestres em retratar dramática e musicalmente seus personagens, como também escolhiam a dedo os cantores que viriam a representar cada personagem, e escreviam os papéis sob medida. Na estréia de *Le Nozze di Figaro*, a figura de D. Bartolo (assim como a do jardineiro Antonio) coube ao baixo Francesco Bussani, que já passara dos quarenta anos, e segundo as más línguas nunca havia sido o mais brilhante dos profissionais. Mary Hunter, em artigo sobre *Così fan Tutti*<sup>3</sup>, comenta: “o pequeno número e a brevidade das árias de D. Alfonso também tem sido atribuídas às limitações musicais do primeiro intérprete do papel, Francesco Bussani”. Mais ainda: parece que, como o próprio D. Bartolo, ele não era propriamente flor que se cheirasse. De acordo com o *Grove Dictionary*, Da Ponte descreveu Bussani como “sabendo algo de todas as profissões com exceção de uma: a de cavalheiro”. Isso poderia ser um problema, porém Mozart e Da Ponte utilizavam até mesmo uma desvantagem a seu favor, contrastando um cantor

---

*sur la musique ancienne et moderne* (Paris 1780) define a tonalidade como “ardente, orgulhosa, impetuosa, veemente, terrível”. O compositor Schubart, duas décadas depois, em sua *Estética Musical* (~1800) a descreve como apropriada para “triunfo, aleluia, júbilo após vencer, grito de batalha”. E oferece como exemplo típico a *Sinfonia Heróica* de Beethoven.

<sup>3</sup> Hunter, Mary & Webster, James (eds.) *Opera Buffa in Mozart's Vienna* NY: Cambridge University Press, 1997, p. 266.

a quem tinham em alta conta<sup>4</sup> – o aclamado Antonio Benucci (no papel de Figaro) – com o menos talentoso Bussani, e acabando por transformar em ficção uma rivalidade que existia de fato.

Assim, D. Bartolo carregava uma dose de autenticidade ao lutar com as poucas dificuldades de seu solo. A ária de D. Bartolo era necessariamente “facilitada”. Além das repetições e da linha melódica pouco desafiadora, a própria harmonia nos oferece dicas importantes a respeito da personalidade de D. Bartolo/Bussani. Apesar de pálidas tentativas de escapar da tonalidade principal (incursões para lá maior e si menor, por exemplo) existe uma única modulação verdadeira na segunda seção, quando o auge da raiva leva D. Bartolo a um exaltado mi maior (c.30-45). Mas o resto do tempo, nosso herói não se arrisca para além do ré maior, que em termos harmônicos é um lugar seguro, sua base firme de operações. Em termos de confirmação de sua egolatria e covardia, a ênfase na tônica também é uma opção pouco aventurosa.

Os 11 primeiros compassos acabam em fusas nas vozes superiores e uma cadência inequívoca. À medida que a ária progride, D. Bartolo fica cada vez mais furioso e seu estado de espírito se torna mais malévolo. Mozart utiliza vários recursos para demonstrar esta raiva crescente: o uso de *sforzandos* na parte da orquestra (nos compassos 23, 35...) como se fossem explosões de paixão na mente e no coração do doutor; a introdução gradativa de acidentes (compassos 15, 17, 25...) que fazem a música passar por outras tonalidades (menores) mais sombrias; o cromatismo espelhando os sentimentos baixos e tortuosos; o sutil alargamento do escopo vocal de D. Bartolo, assim como a distância maior entre os intervalos (compasso 28, por exemplo) como se sua fanfarronice instigasse a sua audácia.

Por volta do compasso 40, D. Bartolo está tão enfurecido (ou talvez tão excitado pela sua própria raiva) que os valores das notas se tornam menores, criando uma impressão de apressamento do passo extremamente efetiva. E pelo compasso 57 ele está tão envolvido e entretido com o delinear de seus planos que as colcheias não são mais suficientemente rápidas para expressar suas emoções turbulentas. Então Mozart recorre a quáteras, num padrão de matraqueação e excitação crescentes. Há perda de melodismo: a linha se dissolve, e a frase inteira se desenvolve em torno de uma única nota, o ré!

---

<sup>4</sup> Numa carta a seu pai, datada de 7 de maio de 1783, Mozart comenta “A ópera italiana recomeçou aqui e é muito popular. O buffo é particularmente bom – seu nome é Benucci”. (Marshall, *Mozart Speaks*, p.357)



Exemplo nº 3: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº4, compassos 58 a 60

Esta transformação de um lirismo ainda que pobre numa espécie de tartamudear frenético patenteia a completa falta de controle e de classe de D. Bartolo, e é sustentada por um acompanhamento orquestral simples, para não transformar a “loquacidade” do D. Bartolo numa confusão só! Mas principalmente para não atrapalhar o pobre homem com figuras sofisticadas. Aliás, o acompanhamento orquestral desta ária é propositalmente pesado e desgracioso como o personagem, com as cordas freqüentemente dobrando suas frases como se ele precisasse de uma forcinha...

No compasso 68 voltamos ao começo, por assim dizer. D. Bartolo está tentando convencer a si próprio: todos em Sevilha o conhecem; Figaro vai levar a pior. Mas ele mesmo já não está mais tão certo disso. Ele continua a se encorajar, como se tentasse convencer um gozador malicioso e invisível. E se repete mais e mais, quase desesperado, enquanto os violinos tocam escalas frenéticas para baixo e para cima. A ária termina neste clima, com o caráter ironicamente vitorioso ainda sendo fornecido pelos metais e tímpano.



Exemplo nº 4: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº4, compasso 84 a 89

Como a própria figura de D. Bartolo, a ária é pomposa e muito antiquada, começando e terminando num estilo de fanfarra e empregando inúmeros clichês musicais. A forma é a de canção da capo, bem tradicional. O uso de contraponto, já então um estilo ultrapassado, remete ao jeito antiquado do doutor. A voz de baixo, escolhida para o personagem, segue as convenções musicais do gênero, em que o herói é o tenor, e o vilão ou o palhaço tem sempre as vozes mais graves. Tal costume também está ligado ao fato de pessoas mais velhas terem vozes mais graves, e pessoas mais jovens terem vozes mais agudas.<sup>5</sup> A impressão geral é a de um general que parte para a

<sup>5</sup> Uma das poucas exceções é o papel de Jesus, tradicionalmente reservado a voz de baixo – mas



batalha. Mas é um general ligeiramente ridículo, e nós sabemos de antemão que a batalha já está perdida. E justamente porque a ária é, de certo modo, tão grandiloqüente, com todos seus trompetes e tambores, ela passa uma sensação cômica, como se a própria música estivesse fazendo chacota daquilo que pretende retratar.

A ária de D. Bartolo apresenta para o compositor um desafio genial. É um caso raro em que a mediocridade é o alvo. O mais incrível é que Mozart consegue escrever uma ária que acumula clichês de todo tipo, que é deselegante e pouco criativa... e é exatamente aí que reside a sua perfeição! Mais ainda: apesar de objetivamente podermos perceber todas essas “falhas” propositais – o desenho simplório das frases, a harmonia pouco criativa, os lugares comuns musicais abundantes – “La vendetta” não se parece em nenhum momento com a obra de um compositor menor. Continua sendo incrivelmente bem-estruturada, fácil de lembrar, cheia de achados musicais, e muito prazerosa de se ouvir! Parodiando a máxima de Mies van der Rohe, “menos é mais”, aqui poderíamos tranquilamente afirmar que “pior é melhor!”. Para o intérprete, é fundamental perceber esta aparente contradição. Por ser a única ária solo de D. Bartolo, o ator encarregado do papel pode facilmente cair na tentação de usar esta oportunidade para “mostrar serviço”, cantando com virtuosismo espetacular. Mas cuidado! Uma interpretação que “refine” as intenções do compositor, que torne a ária mais delicada ou profunda, pode até soar sublime, mas com certeza estará traindo o espírito da peça!

*Le Nozze di Figaro* é uma das óperas mais bem sucedidas jamais escritas. Isso se deve a uma conjunção feliz de qualidades. Um libreto bem elaborado, que conta uma história rica em eventos e reviravoltas, que dosa momentos engraçados com romantismo e suspense, aliado a música de grande inspiração, com belos temas, variedade de cor sonora, texturas interessantes, e, como sempre em Mozart, uma habilidade sem igual para caracterizar os personagens. Nisso, Mozart se parece com um pintor, que faz com que a personalidade de seus modelos transpareça na tela, e não apenas a sua aparência. A comparação das duas árias de raiva que são o assunto deste

---

isso porque, apesar de jovem, Jesus têm maturidade e serenidade incomuns, aquilo que apropriadamente chamamos de *gravitas*. No caso de *le Nozze di Figaro*, curiosamente todos os papéis principais foram escritos para vozes graves – Figaro e D. Bartolo são baixos, o Conde é barítono – e apenas dois papéis secundários – D. Basílio e D. Curzio – são tenores.

artigo evidencia exatamente este talento particular do compositor. James M. Morris<sup>6</sup> faz uma observação interessante a este respeito:

Não temos qualquer razão para crer que Mozart possuísse uma percepção especial sobre outras pessoas, do tipo demonstrado por um talentoso psicólogo clínico, um líder político ou um bom vendedor. Ele freqüentemente entendia mal os efeitos de suas palavras ou ações sobre outras pessoas, e não conseguia convencer os outros a tomarem seu partido. Onde Mozart foi além do convencional foi em sua capacidade de observar os traços e comportamentos humanos no que diz respeito às questões artísticas que o preocupavam. Então, com base nessas observações e compreensões, ele era capaz de capturar em suas criações musicais aqueles aspectos humanos da fala, gesto ou jeito e do pathos que ajudaram a criar personagens individuais e obras individualmente efetivas. Na minha opinião, ele habilmente combinou inteligências musicais e pessoais.

Como já dissemos, existem pontos de contato entre a ária de D. Bartolo e a ária cantada pelo Conde de Almaviva no terceiro ato. Ambas são em ré maior – uma tonalidade que Mozart reserva para estas duas árias apenas, além da abertura e do *finale*.<sup>7</sup> Ambas são as únicas árias solo de seus respectivos personagens. Se não contarmos o recitativo do Conde, as árias têm até mesmo comprimento semelhante: 115 compassos para Bartolo, 120 compassos para Almaviva. Ambas exibem passagens contrapontísticas e ritmos pontuados, característicos das classes altas. Em ambas os contrastes de dinâmica são extremos, e as progressões harmônicas são simples e diretas. Elas têm em comum a mesma orquestração poderosa, e ambas são canções de raiva nas quais os dois personagens clamam por vingança (a mesma vingança, por sinal!) contra um mesmo sujeito: Figaro.

Mas assim como os dois homens são diferentes, são diferentes as árias que eles cantam. E apesar de todas as aparentes semelhanças, elas criam seu impacto de modo totalmente diverso, e causam impressão radicalmente oposta na platéia. Um dado fundamental é que o caráter (ou a falta de

---

<sup>6</sup> Morris, James M. *On Mozart* Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 47.

<sup>7</sup> De fato, ré maior é característico dos reis e da nobreza, também por ser a tonalidade do trompete barroco, o instrumento mais freqüentemente associado ao cerimonial cortesão. Exemplos típicos deste caráter nobre são, por exemplo, o *Prelúdio* em ré maior do Cravo bem Temperado de Bach e o *Kyrie* do *Réquiem* do próprio Mozart.

caráter!) de D. Bartolo é mostrado e desenvolvido justamente nesta ária. Já o Conde, apesar de não ter tido nenhum momento solo até este momento, teve boas oportunidade de se revelar ao público no Trio nº 7 (com Suzana e a Condessa), em seu Dueto nº 16 com Suzana, e através de comentários de outros personagens.

Assim o ouvinte já dispõe de amplas informações a seu respeito. Sabe que é altivo, corajoso, impulsivo, dominador, apaixonado, infiel, orgulhoso. Ao invés de ser definidora de sua personalidade, a ária servirá para reforçar as características que o ouvinte já conhece, e assim não há necessidade de exagero ou caricatura. Enquanto a ária de D. Bartolo é centrada em um único sentimento – reação à desfeita – e contém muita fanfarronice e pouca reflexão, a de Almaviva acompanha sua trajetória por inúmeros estágios emotivos, enfatizando a complexidade de seu mundo interior.

O Conde de Almaviva estava certo de que havia finalmente conquistado o coração de Suzana. De repente ele ouve de soslaio uma observação que ela sussurra para Figaro e que faz com que ele se dê conta de que estava apenas sendo usado. Fica extremamente furioso, e quer vingança custe o que custar. Ele se sente traído, enganado, cheio de ciúme; seu orgulho foi profundamente ferido. Sim, esta é uma ária de raiva, mas bem distinta da de D. Bartolo. Não há nada de cômico nela, e apesar de neste momento o Conde estar deixando seus instintos mais vis aflorarem, ele ainda é um nobre, e Mozart nos faz lembrar deste detalhe freqüentemente durante a ária, não permitindo jamais que ele atinja o nível de baixeza que transparece na ária do doutor. Julian Rushton<sup>8</sup> observa, muito corretamente:

O Conde está cheio de suspeitas e raiva. Será que terá que suspirar em vão, enquanto um mero serviçal leva o prêmio para casa? A orquestração marcial e a tonalidade, até a linguagem contrapontística, lembram a ária de D. Bartolo, mas a música rosna com ciúmes aristocráticos e não com presunção pomposa: dentro da estrutura social desta opera, é uma afirmação verdadeiramente ameaçadora.

A importância da ária do Conde é óbvia desde o início. Além de ser a única ária solo do Conde na ópera inteira, é precedida pelo primeiro recitativo até agora a ter acompanhamento orquestral, o que lhe empresta um relevo

---

<sup>8</sup> Rushton, Julian 'Le Nozze di Figaro', *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>, acessado em 08/09/2006

inconfundível. Como qualquer nobre, nosso Conde não dispensa seu *entourage*. O *affekt* combativo de ré maior já foi comentado anteriormente, mas aqui ele tem peso maior ainda: ao contrário de D. Bartolo, o Conde é jovem e destemido. Além disso tem sangue azul. Portanto esta será uma ária de real virtuosismo, exibindo uma paleta de emoções muito além daquela de D. Bartolo. O próprio uso de cromatismos sinuosos denota uma mente capaz de intrigas muito mais bem urdidas do que as de D. Bartolo, e o fato de as melodias vocais do Conde terem sempre frases bem formadas, com objetivos claros e sentido de direção muito mais evidente do que as de D. Bartolo, constitui pequenas janelas para a alma de cada um. O Conde é mais articulado, mais capaz de compreender as próprias emoções e de controlá-las de acordo com seus planos. Sua ira é uma resposta a um ataque a seu amor-próprio, sua dignidade, sua posição, e tem, portanto, motivações menos mesquinhas do que as de D. Bartolo. Isto faz dele um oponente muito mais perigoso.

É interessante notar que muitas das características da ária refletem duas ou mais das qualidades do Conde. O fato de ser bastante difícil, requerendo resistência e bravura do cantor, aponta ao mesmo tempo para sua juventude, sua posição hierárquica e mesmo para a sua coragem. Em relação à forma, Mozart escolhe a ária da *capo*, para D. Bartolo, e forma binária para o Conde, com seções contrastantes como sua personalidade. O caráter unidimensional de D. Bartolo é fielmente reproduzido na música, assim como a personalidade multifacetada do Conde, que vai da raiva mais furiosa até uma insegurança comovedora, passando por ataques de bobeira, de pânico, de desespero. Ele pode até hesitar, duvidando de seus próprios sentimentos (as pausas freqüentes, assim como as passagens modulatórias são uma indicação disso), mas não tem medo de Figaro, como se podia inferir no caso de D. Bartolo. Sem falar que mesmo no meio do maior destempero, Almaviva não esquece suas origens e respeita as convenções sociais.

Consideremos o recitativo. A indicação de andamento já nos oferece uma pista de com quem estamos lidando aqui: *maestoso*. A origem nobre do Conde é ainda mais enfatizada: é ele quem começa o recitativo, e não a orquestra. Afinal, ele está acostumado a ser obedecido, e não a obedecer. E durante o recitativo inteiro a orquestra irá responder ao Conde ou ecoar seus sentimentos, sem jamais interrompe-lo ou tocar enquanto ele canta, como um sinal de respeito e deferência. A figura pontuada que permeia a música e aparece desde a primeira interjeição orquestral é outra indicação

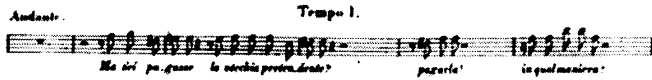
de sua origem, uma vez que, como já dissemos, este tipo de figura rítmica é normalmente associada à aristocracia e tem um caráter solene implícito.

The image shows a page of a musical score for the beginning of an aria. The title at the top is 'Allegro moderato.' The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in D, Trombe in D, Timpani in D.A., Violino I, Violino II, Viola, IL CONTE. DIR CH'EI, and Violoncello e Basso. The music is in 4/4 time and features a prominent rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, characteristic of the 'laccio' rhythm mentioned in the text.

Exemplo nº 5: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº17, compassos 1 a 4

O Conde se pergunta: em que armadilha cai? E para enfatizar a palavra armadilha (*laccio*, em italiano), na parte fraca do compasso, há uma nota longa, em *sforzando*. É interessante observar que até aqui todas as frases do Conde começavam com pausa – sinal de espanto, irritação e falta de serenidade. Sua primeira nota em tempo forte aparece apenas com a cadência na palavra “cai?” (uma ilustração literal. Afinal *cadencia* vem do verbo “cadere”, cair). Em termos bem diretos, é o momento em que o Conde se dá conta de sua situação: a ficha cai. Depois desses primeiros 4 compassos *maestoso*, há uma fermata (suspense: o que fará o Conde?) e o recitativo se transforma num *presto*. A orquestra entra resolutamente, com ritmo e harmonia inequívocos, indicando o caminho ao Conde: punir os traidores!

Ele é um nobre, mas apesar de seu empenho em manter a pose, está extremamente raivoso e o sangue está pulsando rápido em suas veias. A música tem que refletir isso: as freqüentes mudanças de andamento no curso do recitativo, assim como as fermatas nos compassos 4 e 13 são maneiras engenhosas de exibir os sentimentos perturbados do Conde, suas hesitações, suas maquinações (*Andante*; “mas se Figaro pagar a velhota?” *Presto*: “Pagar? De que maneira?”).



Exemplo nº 6: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº17, recitativo, compassos 14 a 19

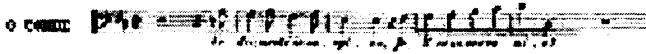
Em termos de cor sonora, as várias mudanças de tonalidade e a harmonia mais sofisticada do que na ária de D. Bartolo mostram que a natureza do Conde é muito mais complexa do que a do tutor de Rosina, e se revela num espectro emocional muito mais amplo.<sup>9</sup>

O recitativo termina com um *crescendo*, um prefácio perfeito para a ária que se segue, um *Allegro maestoso* (novamente!). A orquestração é a mesma da ária de D. Bartolo, com as flautas, trompetes e tímpano sendo acrescentados à formação do recitativo anterior. Já começa num estado de espírito furioso, com uma introdução orquestral violenta, cheia de notas, movimento e energia.

Exemplo nº 7: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária nº17, compassos 1 a 4

<sup>9</sup> A este respeito, vale citar Charles Rosen: “A complexidade e ambigüidade de sentimento em *As Bodas de Figaro* fizeram com que Mozart fosse capaz de por em cena, pela primeira vez na história da ópera, personagens verdadeiramente humanos, tridimensionais e individualizados”. (Rosen, *Critical Entertainments*, p.79)

A linha do Conde é forte rítmica e melodicamente, se elevando até o ré agudo de imediato, numa declaração veemente: “será que terei que ver, enquanto suspiro, que um servo meu é feliz?”

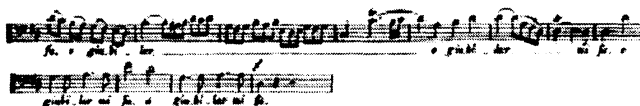


Exemplo n° 8: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária n°17, compassos 4 a 8

A orquestra repete os primeiros quatro compassos (c. 8-11). O Conde apenas repete a primeira metade de sua frase, terminando-a de modo diverso e usando palavras diferentes, o que mais uma vez serve para demonstrar sua superioridade em relação aos súditos – os instrumentistas.

É fascinante observar como Mozart utiliza a repetição de frases em ambas as árias, mas com propósitos totalmente distintos. D. Bartolo bobamente repete tudo o que diz, assim como muitas pessoas de idade já meio gagás costumam fazer. Ele quer se convencer de que é esperto e corajoso, de que seu plano não irá falhar. Mas acaba simplesmente por convencer a audiência de que não é nem esperto nem corajoso, e de que não representa de fato uma ameaça séria a Figaro. Já o Conde de Almaviva repete apenas algumas frases, e exatamente por não repetir tudo, sem exceção, o pouco que ele repete adquire uma ênfase excepcional e um tom particularmente ameaçador. Ele não precisa se convencer de nada. Suas frases repetidas servem para reforçar aquilo que ele já sente, e fazem a audiência temer por Figaro.

A música progride: o Conde irá mostrar a Figaro quem é que manda. Chega a um ponto em que *allegro maestoso* não dá conta de comunicar toda a raiva e desprezo que ele está sentindo. O andamento muda para *allegro assai*. O Conde está exultante só de pensar na vingança, e a música se torna menos agressiva e mais jubilosa. A linha do Conde passa a ser mais virtuosística, com saltos adicionais e cromatismos. O *allegro maestoso* reflete raiva, perplexidade, mágoa e orgulho ferido. Já o trecho *allegro assai* marca a passagem da passividade da dor para a atividade, a decisão de procurar compensação e se vingar, finalmente. Perto do final, a elaborada passagem melismática (105-108), o fá sustenido agudo climático e os trilos na parte vocal (107, 110) indicam o ápice da raiva do Conde e sua alegria com a perspectiva da vingança próxima.



Exemplo n° 9: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária n°17, compassos 104 a 115

O Conde pode facilmente mudar de humor e até de status. Enquanto lida com questões mezinhas que envolvem seus serviçais, o próprio Almaviva se degrada: ele modula para sol maior (a sub-dominante, e tonalidade de seu criado) e parece inseguro e mesmo vulnerável. Este tipo de flexibilidade vocal estaria longe do alcance de D. Bartolo, e ajuda a diferenciar radicalmente esta ária daquela do velho doutor. A ária acaba orgulhosamente, com as flautas em sua região mais aguda<sup>10</sup> os metais e o tímpano provendo a conotação marcial adequada.

Novamente podemos perceber, assim como na ária de D. Bartolo, que Mozart faz um uso extremamente inteligente de todos os elementos composicionais. Os exemplos são inúmeros, e vão dos recursos mais simples e batidos aos mais elaborados: quando, depois de muitos sobressaltos emotivos, o Conde parece retomar seu controle, a harmonia busca a tônica, uma maneira óbvia mas efetiva de indicar estabilidade; a perplexidade de Almaviva é reproduzida através de um jogo de pausas muito bem colocadas; quando o apoio de seus súditos se torna necessário, todos os instrumentos são convocados; já quando o Conde diz que vai punir os culpados, a orquestra cresce em densidade, evocando o peso de sua autoridade; o aumento da raiva e da perturbação do personagem se reflete em passagens em que convivem fá sostenido, mi menor e ré maior.

Mesmo pequenos detalhes convencionais servem ao propósito de contar a história. Nos compassos 15-17, 37, 39, 66-73, 93-100, 115-117, os trilos na orquestra funcionam, mais uma vez, como um lembrete de que o Conde pertence à aristocracia.



Exemplo n° 10: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, ária n°17, compassos 15 a 19

---

<sup>10</sup> Na época de Mozart as flautas chegavam até o lá agudo, mas esta nota era de emissão extremamente difícil e soava mal, e portanto quase nunca aparecia. Assim, na prática, o sol soava como uma nota extremamente aguda.



Eles são, por assim dizer, os floreios da sociedade polida. Eu me pergunto se não seriam uma crítica velada ao comportamento recente do Conde, que afinal das contas, não primou pela polidez. Uma espécie de reprimenda musical... Indicam também uma mudança no estado de espírito do Conde. Os trilos, assim como a dinâmica *piano* e a mudança de tonalidade, mostram o Conde sob um ponto de vista quase feminino, vulnerável e magoado. A alternância entre lá maior e lá menor (c.22-25) é sugestiva de sua confusão mental, e lhe confere maior humanidade, angariando a simpatia do ouvinte, que facilmente irá se identificar com esta profusão de sentimentos conflitantes.

Uma excelente análise da personalidade do Conde de Almaviva pode ser encontrada na Internet<sup>11</sup>, infelizmente sem atribuição de autoria:

Seu intelecto e eloquência são afirmados através de uma comparação entre a sua ária e a de D. Bartolo. [...] Enquanto a de D. Bartolo é frenética, a do Conde é no geral mais calma e controlada. Enquanto o bufão D. Bartolo se embrenha em tagarelices, o Conde adianta menos idéias por linha musical, o que demonstra um certo nível de elegante economia verbal. Se não é figura para ser adorada, o Conde é totalmente “gostável”. Uma caracterização mais repugnante faria com que o perdão que a Condessa lhe concede no final fosse desprezível. O Conde é ao mesmo tempo um ser humano detestável e atraente. É um dos vilões da ópera, mas assim como Marcelina, pode se redimir. Seu apelo por absolvição e a concessão deste perdão ajudam a fechar o ciclo de transformações que se opera em muitos dos personagens da ópera.

O cantor a quem cabe o papel do Conde de Almaviva deve, portanto estar ciente de todas essas minúcias musicais e emotivas. Tem diante de si a difícil tarefa de projetar vocalmente uma personalidade complicada e conflitada, que uma luz chapada só conseguiria revelar pela metade. Para se desincumbir com bravura de sua parte, deverá identificar todas essas sutilezas e fazê-las adquirir vida e veracidade.

Uma última observação a respeito desta ária: em muitos aspectos ela se parece com a da Condessa (nº19) que também possui recitativo acompanhado, é extremamente virtuosística, exhibe trilos e passagens melismáticas e saltos intervalares bastante consideráveis. Até mesmo as

---

<sup>11</sup> [www.everything2.com](http://www.everything2.com), acessado em junho de 2006

frases tocadas pela orquestra são bastante parecidas. É uma das maneiras pelas quais o compositor nos mostra que independentemente dos desentendimentos momentâneos, dos ciúmes e das rugas de amantes, certamente existem muitas afinidades entre essas duas pessoas.



Exemplo nº 11: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, comparação entre figuras musicais das árias do Conde e da Condessa de Almaviva

Howard Gardner<sup>12</sup> afirma que, além de contar com sua perspicácia em relação à natureza humana, Mozart fazia uso de um cabedal de gestos musicais que era de domínio público. Ele observa:

Dizer que Mozart suplementava uma genialidade previsível (ainda que única) em inteligência musical com inesperados dons em inteligências pessoais é simplesmente afixar uma etiqueta nova em algo que já sabíamos. O enigma é a fonte de tal conhecimento sobre o mundo dos seres humanos em um sujeito que de muitas maneiras parecia tão imaturo e tão desprovido de discernimento a respeito dele mesmo. Não é denegrir os talentos de Mozart dizer que, desde a mais tenra idade, ele tinha fascínio pelo teatro, por lendas, por histórias dramáticas e personalidades, e que foi capaz de dominar os meios tradicionais de retratar emoções e personagens estereotipados: heróis clássicos, empregados ardilosos, nobres arrogantes, e outros do gênero. Esses eram parte da linguagem de caracterização musical do período.

Tomemos o caso da ária de Almaviva, sobre a qual estamos justamente nos debruçando. Mozart lança mão de recursos que eram parte da gramática de sua época: melismas na palavra “giubilar” para demonstrar alegria

<sup>12</sup> Gardner, Howard *How extraordinary was Mozart* in Morris, James M. (ed) *On Mozart* Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 47

delirante; raiva e agitação acompanhadas de notas rápidas na orquestra e de dinâmica crescente ou brusca, perguntas retóricas (que nem necessitam resposta) que encontram seu caráter afirmativo espelhado na harmonia estável e em linhas melódicas destituídas de sinuosidade ou cromatismo; confusão mental retratada em alternância de tonalidades ou mesmo em pinceladas de uma tonalidade em um trecho de outra (como, por exemplo, as pinceladas de ré menor em ré maior, nos compassos 41-48). Pode-se facilmente encontrar uma infinidade de detalhes que provam a perfeita adequação entre música e texto em *Le Nozze di Figaro*. E mesmo que esses detalhes não sejam apreciados conscientemente pelo ouvinte comum, eles estão entre as razões pelas quais as óperas de Mozart são tão vivas e reais, mesmo para as platéias de hoje.

Mozart se vale de todas as armas de que dispõe para passar sua mensagem da forma mais eficiente possível. Na verdade, é nas peças de conjunto que ele delineia com firmeza a personalidade de cada um dos protagonistas. Esses conjuntos – que vão de simples duetos até um extraordinário septeto! – se tornaram uma das marcas registradas da ópera, e são de uma força notável, fornecendo todas as pistas necessárias para decifrarmos as motivações de cada um. Mas mesmo os solos, até os que não tem qualquer pretensão maior, são pequenas jóias de elaboração musical.

Howard Gardner tem razão de apontar para o domínio comum da linguagem musical adotada por Mozart. Porém, como um grande *chef* de cozinha, que consegue preparar verdadeiras maravilhas utilizando os mesmos ingredientes aos quais qualquer dona de casa tem acesso, o compositor vienense tinha um dom de alquimista, transformando tudo o que tocava em ouro. Wolfgang Amadeus Mozart é universalmente considerado como o compositor-símbolo do período clássico, tendo escapado da maldição de ser um artista de transição, destino que coube aos compositores do estilo chamado de *Galante*. Seus caminhos já estavam devidamente pavimentados, e ele pode usufruir de uma série de descobertas e inovações realizadas pela geração anterior à sua. Seu mérito foi justamente o de – utilizando uma linguagem já estabelecida –, conseguir se expressar de maneira mais profunda, interessante e bela do que todos os seus contemporâneos.

**Laura Ronai** é formada em licenciatura em Música pela UNIRIO, fez o curso de flauta na *State University of New York (College at Purchase)*, o mestrado na *City University of New York (Hunter College)*, a especialização em flauta transversal barroca sob orientação de Sandra Miller, e o doutorado em musicologia na UNIRIO, defendendo a tese “Em busca de um mundo perdido”. É regularmente chamada a ensinar nos principais encontros de música antiga do país e do exterior. Faz crítica de música na revista norte-americana *Fanfare* e colabora nas revistas especializadas *Goldberg* e *Flute Talk*.