



Precisamos falar sobre o Conde de Almaviva: Poder, nobreza e vilania em *Le Nozze di Figaro*

Yasmini Thomas de Vargas¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Teoria e Prática da Interpretação

yasmini_vargas@hotmail.com

Resumo: Neste ensaio, trago uma perspectiva comparativa entre o personagem Conde de Almaviva da ópera *Le Nozze di Figaro* e Don Giovanni da ópera homônima, ambas de W. A. Mozart. Para enriquecer ainda mais esta comparação, traço este panorama com a ajuda de um terceiro personagem pertencente a nobreza, mítico e fortemente presente no imaginário coletivo: o Conde Drácula.

Palavras-chave: Mozart, Almaviva, Don Giovanni, Drácula, Ópera, Cinema.

We Need to Talk About the Count of Almaviva: Power, Nobility and Villainy in *Le Nozze di Figaro*

Abstract: In this article, I bring a comparative perspective between the character Count of Almaviva from the opera *Le Nozze di Figaro* and Don Giovanni from the homonymous opera, both by W. A. Mozart. To make this comparison even more interesting, I bring another link to this panorama with the help of a third character belonging to the nobility, mythical and strongly present in the collective imagination through literature and cinema: Count Dracula.

Keywords: Mozart, Almaviva, Don Giovanni, Drácula, Ópera, Cinema.

1 Precisamos falar sobre o Conde de Almaviva

Em minha dissertação de mestrado, falei a respeito das mulheres de *Le Nozze di Figaro*, o contexto histórico do século XVIII, e esmiuicei características físicas, psicológicas, comportamentais arquetípicas e musicais de Susanna, da Condessa, de Barbarina e de Marcellina. Todas tinham um homem em comum em suas vidas: O Conde de Almaviva. A necessidade de falar a respeito do Conde de maneira a caracterizá-lo e compreender melhor a sua maneira de pensar, agir e seus contornos musicais me tomou de assalto!

As peças de *Le Nozze* se movem – ou são movidas – em uma espécie de tabuleiro de xadrez. E assim como no xadrez, as damas desta trama também possuem movimentação mais ampla e maiores poderes. Porém, desprezar o poder do rei adversário – ou do Conde de Almaviva – dentro deste tabuleiro não é uma atitude lá muito inteligente.

¹ Mestre em Teoria e Prática da Interpretação. Doutoranda orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Laura Rónai, Bolsista da Capes.

Como minha tese de doutorado será a extensão de minha dissertação, baseada desta vez na análise das mulheres da ópera *Don Giovanni*, constatei que a mesma ligação existente entre as personagens femininas de *Le Nozze* com o Conde se repete em *Don Giovanni*. Portanto, para a aventura de estudar uma nova ópera, julguei que caracterizar o personagem do Conde de Almaviva e estabelecer semelhanças e diferenças entre ele e Don Giovanni seria no mínimo um excelente exercício.

Apesar da figura de Don Juan ter aparecido por volta de 1630 através da peça *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina e, portanto, ser anterior à *Le Mariage de Figaro*, a peça de Beaumarchais que deu origem à ópera *Le Nozze di Figaro*, neste ensaio Don Giovanni está em segundo plano, afinal, ainda não conheço este sedutor incorrigível tão bem assim para falar sobre ele com intimidade, mas com Almaviva o caso é diferente. E ele será o cavalheiro que me oferecerá o braço para me conduzir através deste mundo de florestas, títulos, cortesia e sedução e que me apresentará ao nosso próximo vilão em um futuro não muito distante, auxiliando-me a entender a construção de um dos personagens masculinos mais icônicos de todos os tempos.

2 Conde de Almaviva X Don Giovanni...

Tanto Don Giovanni como o Conde de Almaviva possuem particularidades e similaridades interessantíssimas. Em *Le Nozze* e em *Don Giovanni*, estamos falando sobre óperas que têm como pano de fundo a sociedade em ebulição pré-revolução francesa, o que por si gera uma grande pressão em diversos aspectos, mas no caso de *Le Nozze*, há algumas questões importantes de serem levantadas que fazem toda a diferença na hora de estabelecer vínculos entre personagens e limites de ação entre eles.

Tanto *Don Giovanni* quanto *Le Nozze* se passam na Espanha – um lugar mágico, de clima quente, cores vivas e cultura miscigenada – mas enquanto em *Don Giovanni* a ação se passa em uma cidade mais ampla, e com diversos espaços e cenários que levam ao público a noção da amplitude dos atos do próprio Don Giovanni, em *Le Nozze* tudo acontece no condado de Almaviva, sob o teto do Conde, com os seus servos e com sua família dentro dos limites do castelo, o que por certo ângulo acaba por forçar a convivência entre personagens e concentra os resultados de sua ação. Ele é a principal figura de poder contra a qual as mulheres se voltam – assim como em *Don Giovanni* – então faz-se necessário que conheçamos o “inimigo” para saber como combatê-lo. Partamos então para a caracterização dessa figura tão emblemática.

Assim como o início do segundo ato é reservado à Condessa, o terceiro ato é o momento do Conde de Almaviva ser devidamente apresentado ao público. Já o vimos em ação

em algumas ocasiões no início da trama, mas não conseguimos estabelecer uma conexão com o personagem. As referências de personalidade do Conde, em sua maioria, nos são fornecidas pelo olhar de outros personagens, que falam a respeito de seus ciúmes para com a Condessa, sobre o quanto ele quer afastar Cherubino do Condado, etc. Até o terceiro ato, sabemos que ele é um homem nobre, muito poderoso, ciumento, dado aos prazeres da carne e que não mede esforços para conseguir o que quer. E é contra ele que todas as mulheres acabam se voltando. Mas afinal de contas, quem é o Conde de Almaviva?

Quando queremos conhecer alguém, começamos com a pergunta mais óbvia: Qual é o seu nome? Bom, sabemos que *Le Nozze di Figaro* é a segunda parte de uma trilogia e, portanto, existem três obras nas quais este personagem está presente. Porém, o verdadeiro nome do Conde simplesmente não é citado em qualquer das três obras. Nenhuma pista nos é dada a respeito de sua identidade, além do seu nome de família, Almaviva - nome esse muito sugestivo - sendo bem pronunciado e bem entendido em qualquer língua de origem latina. Em *O Barbeiro de Sevilha*, o Conde usa um pseudônimo, Lindoro, para se aproximar de Rosina com a ajuda de Fígaro e ludibriar o tutor da moça, Don Bartolo. Embora tenhamos nesta obra a versão mais jovem do Conde de Almaviva, ele já é tratado apenas como “Conde”. Em *Le Nozze di Figaro* ele é simplesmente conhecido como Conde de Almaviva e em *A mãe culpada* ele é tratado da mesma maneira. Assim, ao contrário dos demais personagens, o Conde é o único do qual nós não sabemos o nome. Claro que neste contexto, saber o primeiro nome de uma pessoa confere um certo grau de familiaridade e de intimidade, que neste caso não é concedido nem mesmo à própria esposa em momentos de intimidade. Ele se refere à Condessa como Rosina, mas ela jamais se refere ao marido pelo primeiro nome. Nem mesmo ela se atreve a transpor essa barreira.

Por este ângulo, podemos presumir que a distância social entre o Conde e os outros personagens foi planejada por Beaumarchais nos mínimos detalhes. E considerando que Da Ponte poderia ter lhe atribuído um nome na adaptação, o desejo de Beaumarchais foi plenamente respeitado. Sem um nome, Da Ponte fez com que o espaço entre o público e o personagem Conde de Almaviva se tornasse um abismo. Ele é absolutamente intocável.

Sabemos também que ele possui um título de nobreza. Mas, como é mesmo que funciona a hierarquia dos títulos nobiliárquicos? Pode parecer digressivo demais falar sobre todos esses títulos e usar exemplos visuais atuais para caracterizá-los, mas repito: todo esse entorno aparentemente oculto da trama principal da ópera é parte fundamental dela. Beaumarchais viveu a maior parte de sua vida entre a nobreza, e sabia exatamente como esses títulos funcionavam, assim como Mozart, Da Ponte e o público da época. Será que esses homens

sagazes escolheriam um título qualquer para criticar a nobreza ou eles sabiam exatamente em qual ponto bater para causar o desconforto desejado na corte? E como estamos afastados desta realidade por séculos, usar a família real mais conhecida da atualidade pode ser uma excelente referência para que estudantes e cantores consigam entender uma parte desse universo de maneira mais ampla e interdisciplinar.

Para nós do século XXI, toda a pompa que envolve esses títulos de nobreza e a hierarquia que os cercam podem parecer muito distantes e anacrônicas. Eles aparentam ser confusos ou então todos iguais, mas cada título tem o seu grau de importância e funções bem definidas.

Os duques pertencem ao primeiro escalão da nobreza, e estão hierarquicamente ao lado de príncipes, não sendo raro que o título seja conferido a príncipes que eram segundos, terceiros ou quartos filhos de casas reais importantes ou a príncipes e princesas consortes. Governam grandes faixas de terra, tendo com isso fortunas provenientes de impostos, produtos e serviços além de grandes plantações, boas provisões de comida, armas e conseqüentemente grandes exércitos². Para termos uma ideia atualizada da importância e da utilização do título de duque, usarei como ilustração a família real britânica (Figura 1), que é conhecida por praticamente todos os ocidentais.



Figura 1: Família real Britânica: abaixo e a esquerda, o pequeno príncipe George, príncipe Charles e Camila que são o Duque e Duquesa da Cornualha e a princesa Charlotte. Acima à esquerda, Kate e príncipe William, a Duquesa e o Duque de Cambridge com o príncipe Louis no colo, príncipe Harry e Megan, Duque e Duquesa de Sussex. Mesmo renunciando à sucessão do trono britânico e de títulos militares em 2021, Harry continua sendo príncipe e como o ducado de Sussex foi um presente de casamento da rainha Elizabeth ao neto, o casal continua utilizando o título de duque e duquesa normalmente. E recebendo o dinheiro dos impostos também.

Fonte: GaúchaZH.

² Como exemplo, vale lembrar que Elizabeth II, além de ser a rainha de mais de 50 países, também é a Duquesa de Lancaster, um dos ducados mais lucrativos da Inglaterra, sendo ele propriedade absolutamente pessoal da Rainha e não da Coroa Britânica.

Os marqueses³, imediatamente abaixo dos duques, eram os governadores das marcas ou zonas fronteiriças onde havia dificuldade de pacificação. Essas zonas eram em sua maioria grandes colchões de terreno que separavam duas zonas conflitantes, o que faz do marquês um verdadeiro diplomata. Embora poderoso e com bons exércitos, essa função exige viagens constantes, o que faz do marquês um título com um pouco menos de refinamento e luxo dadas as circunstâncias de seu exercício e da localização geográfica em que esse nobre se encontrava. No século XVIII, os marqueses perderam um pouco de seu respeito e valor devido ao costume dos reis Luiz XIV e Luiz XV de enobrecerem as suas amantes com o título de marquesa⁴.

O conde – faixa em que se localiza Almaguara – é o governador de uma região ainda menor, porém com posição estratégica para a manutenção de rotas civis e militares e importante para o trânsito e armazenamento de provisões de todos os tipos, desde a remessa de documentos até a de grãos, cavalos, veículos, armamento e munição. Como também figura como sede de poder intermediário, o condado é uma subdivisão de um ducado que poderia ser também uma diocese da Igreja, sendo comum encontrarmos alguns arcebispos-condes e abades-condes ao longo da história. Havia também a variante do título, conde palatino ou conde do palácio, que governava terras de propriedade direta do rei, aconselhando o monarca e acompanhando-o em viagens. O conde é uma espécie de braço direito do rei, visto que em muitas situações não se podia confiar em duques ou em marqueses devido às grandes quantidades de terras que governavam, pelas grandes distâncias geográficas em que se encontravam esses nobres – separando também seus interesses – e pelo tamanho de seus exércitos que, por vezes, eram maiores e mais poderosos que o do próprio rei.

Visconde é o título que se localiza imediatamente abaixo do conde, conhecido também como vice-conde, por vezes substituindo-o quando por alguma razão este estivesse impossibilitado de exercer alguma função. Na grande maioria das vezes, controlava uma pequena porção de um feudo. Já o título de barão é o título de entrada na corte, sendo o mais baixo de todos. Barões eram chamados de senhores e eram grandes fazendeiros e detentores de um pequeno exército.

3 Do francês *marquise*, que para nós do século XXI é uma cobertura saliente que, em certos prédios ou edifícios serve para proteger alguém da chuva e do sol; deriva da palavra *marchi* do francês arcaico, e significa “comandante de uma área de fronteira”, do Latim *marca*, “fronteira, território delimitante”, que depois passou a ser um título de nobreza.

4 Este hábito também chegou ao Brasil algum tempo depois. A famosíssima Marquesa de Santos foi amante de Dom Pedro I e teve seu título concedido pelo próprio imperador brasileiro.

Logo, “conde” é um título de importância intermediária, nem tão poderoso quanto um duque, nem tão desimportante quanto um barão e tem como uma de suas funções ser um *factotum*⁵ do rei. Dadas as devidas proporções, tal função nada mais é do que a mesma que Fígaro exerce para o Conde em sua nova fase como empregado do castelo. Beaumarchais criticou a nobreza de uma maneira tão profunda que chega a ser muito irônico que o *factotum* do rei seja enganado pelo seu próprio *factotum*, ou pior: que apesar de toda a distância criada pelo segredo de seu nome, pela manutenção da hierarquia, por não sabermos com exatidão quais são as suas funções e nem de seus assuntos para com o seu rei, no fundo, o Conde exerce para o seu rei a mesma função que um plebeu qualquer é capaz de exercer.

O comportamento libertino do Conde é conhecido de todos, e ele nutre interesse especial por Susanna, a noiva de seu *factotum* Fígaro e melhor amigo. Como já se sabe, embora seja plebeia, Susanna não é uma mulher que se acha em qualquer esquina: ela é bonita, interessante, inteligente, instruída, lê e escreve muito bem, estuda música e entende muito bem os melindres da corte, sendo uma mulher além de sua posição social e à frente de seu tempo. Além de ter o próprio trabalho, trata o noivo em pé de igualdade e, mesmo com a pressão e o assédio que o Conde exerce sobre ela com todo o seu poder, não cede às vontades dele. Susanna é noiva de seu melhor amigo, de seu braço direito, a quem ama verdadeiramente. Susanna está fora de todos os limites até mesmo para um homem poderoso. Ela não é uma presa qualquer, mas sim uma questão de honra e uma conquista para o Conde, e o fato de Susanna estar tão fora desses limites traz uma dificuldade enorme de conquista para o Conde, o que faz dela alguém ainda mais desejável. Aqui está mais uma das semelhanças com *Don Giovanni*: O Conde, em uma de suas facetas, é também um grande sedutor. Ele não fez o mesmo com a sua Rosina em *O Barbeiro de Sevilha*? As razões eram outras, mas um sedutor é sempre um sedutor.

Além de drenar todas as energias por onde passa, o Conde não quer apenas o corpo de Susanna, mas também o seu amor e a sua honra. Em última instância, o principal objetivo de um sedutor é perverter o senso de algo, exercer seu poder de persuasão, e é isso que o Conde quer de Susanna. Em outras palavras, ele *quer que ela o queira*.

Tendo esses detalhes dispostos dessa forma, não há como não evocarmos a figura de um certo conde que habita no imaginário coletivo, que possui não só o mesmo título, como o mesmo perfil comportamental, nutre um certo interesse por mulheres à frente de seu tempo e por noivas alheias: Drácula.

5 Faz-tudo.

À primeira vista, a associação pode parecer fora de propósito e anacrônica, pois estamos falando de ópera. Mas essas associações entre personagens distintos dão exemplos ótimos a estudantes de como buscar e conectar obras diferentes através da iconografia, e podem enriquecer seus processos de criação e compreensão de personagens. Esta associação em específico traz mais riqueza à paleta de cores de *Almaviva* e adiciona camadas de profundidade tanto para o seu personagem quanto para os das mulheres que o cercam. É claro que as versões de *Drácula* são posteriores à *Le Nozze*, mas certamente a figura do nobre poderoso e cruel, que se utiliza dos servos ao seu bel prazer ajudou a alimentar o imaginário de quem viria a desenvolver a figura do monstro sugador de sangue algumas décadas depois. Os dois condes – *Almaviva* e *Drácula* – tem mais em comum do que se imagina.

A primeira vez em que uma figura vampiresca foi apresentada ao grande público como um aristocrata foi no romance intitulado *O Vampiro* publicado em 1819 pelo médico e escritor inglês John Polidori (1795-1821). Porém, a versão mais conhecida do nobre vampiro foi escrita por Bram Stoker (1847-1912), autor irlandês que consolidou a figura do vampiro como um ser sobrenatural poderoso e altamente sedutor em seu *Drácula*, publicado em 1897. *Drácula* é um romance epistolar que contém não só cartas, mas documentos, relatórios médicos, jornais, bilhetes, passagens de trem, relatos e diários que contam a história do jovem advogado e representante de uma imobiliária inglesa, Jonathan Harker.

Ele vai até um grande castelo em um lugar que ninguém sabe ao certo qual é, na fronteira entre a Transilvânia, Moldávia e Bucovina para concretizar uma transação imobiliária do conde *Drácula*, que quer adquirir uma propriedade em Londres, chamada Carfax. Este conde, apesar de estranho, é muitíssimo educado, eloquente, polido, inteligente e culto e o recebe muito bem em um castelo sombrio, muito antigo, rico e recheado de portas trancadas e mistérios dos mais variados. Esse jovem chega ao castelo sem suspeitar dos horrores pelos quais passaria, e tem uma grande resistência em acreditar que as coisas sobrenaturais que havia presenciado eram verdade. Ele relata que tem sérias dúvidas se essas coisas teriam sido sonho ou realidade. Esse é o ponto de partida da história.

Uma das adaptações cinematográficas mais conhecidas da história, o *Dracula*⁶ de 1931 do diretor Tod Browning, nos traz a figura de um conde muito intrigante, observador e

6 Na época de transição do cinema mudo para o falado, a Universal Pictures tinha como prática produzir uma versão de um filme em língua inglesa e em paralelo, uma versão em língua espanhola do mesmo título. Essa versão era muito mais barata e galgava uma oportunidade de expansão de mercado entre o público latino, muito importante para a empresa na época. Enquanto a versão americana era filmada durante o dia, a de língua espanhola era rodada à noite. O diretor da versão espanhola, George Melford, estava presente em todas as gravações de versão americana, observando todo o processo de produção e com isso evitou erros grosseiros presentes no *Drácula* americano, como o conhecido “caso do papelão”, em que uma parte da iluminação direcionada com um papelão

frio que ataca as suas vítimas durante o sono, sendo que elas frequentemente não lembram do ataque ou acreditam que tiveram um sonho, trazendo para o primeiro plano um caráter mais psicológico de ação do vampiro com a atuação icônica de Bela Lugosi. Embora o vampiro tenha as características sedutoras, não há nenhuma relação amorosa entre Drácula e Mina – noiva de Jonathan – nesta versão. Tanto Mina quanto Lucy, sua amiga que morre em virtude da mordida de Drácula, são atacadas durante o sono ou em estado de vigília, diminuindo as possibilidades de reação da vítima. Porém, é possível que a vítima venha a resistir ao seu poder. Vemos isso na cena em que o Dr. Van Helsing resiste bravamente aos poderes de Drácula e repele o seu ataque com um crucifixo que carrega no bolso.

Nesta versão, Drácula é retratado como um monstro a ser combatido. Não há nada de humano nele, além de sua aparência muito bem cuidada e o comportamento refinado por séculos de existência entre a aristocracia e os campos de batalha.



Figura 2: Dracula de Tom Browning de 1931 tendo no papel de conde Drácula o fabuloso Bela Lugosi.
Fonte: Universal Pictures.

Já em *Dracula de Bram Stoker* do diretor de cinema americano Francis Ford Copolla (1992), chama a atenção a humanização dessa figura monstruosa através da relação com Mina. Vale lembrar que enquanto no livro de Bram Stoker esta relação entre eles não existe, no filme de Copolla Mina é reconhecida pelo Conde como sua antiga e falecida esposa, Elizabeta, que é condenada ao inferno por cometer suicídio ao ser induzida a pensar que seu amado marido havia morrido em batalha como cavaleiro cruzado. Em uma foto que Jonathan Harker carrega consigo, Drácula vê Mina, uma jovem doce, frágil e muito bonita e reconhece

em um abajur “vaza” para a versão final do filme. Enquanto o filme de Browning já havia estourado o orçamento e o tempo de gravação em meses, o de Melford custou aproximadamente 1/6 da produção americana e foi rodado em poucas semanas. Embora menos conhecido do grande público, o Drácula latino é considerado por muitos críticos e especialistas em cinema muito melhor que a versão americana, chegando a ser considerado como a versão definitiva desta película. Assista, vale cada minuto!

nela o seu grande amor de outras vidas e parte em busca do reencontro com sua amada a bordo do navio russo Demeter⁷.

Esse Drácula tem duas aparências bem definidas: a primeira vez em que o vemos quando está no castelo recebendo e negociando com Jonathan, ele tem um aspecto mais velho, monstruoso, sombrio, pálido e com a testa prolongada⁸, com o forte contraste trabalhado entre o branco de sua pele sem vida e o vermelho de sua enorme capa, um dos símbolos de poder mais importantes e mais utilizados em monarquias em todos os tempos (e também simbólica do sangue alheio), com a qual ele se “veste” quando ataca suas vítimas. Já a segunda, quando aporta em Londres, é bem mais jovem, deixando claro que o fato de consumir o sangue de suas vítimas o rejuvenesce e o mantém mais jovem e atraente. Dado o horror que Almviva tem do jovem pajem Cherubino – que gera competição direta com o Conde por ser mais jovem e mais bonito do que ele – não seria esse o comportamento e o objetivo do Conde de Almviva ao consumir todas as mulheres de seu condado, o de manter-se jovem através da drenagem da vida, da honra e do sangue alheio?



Figura 3: *Dracula* de Bram Stoker do americano Francis Ford Coppola (1992) tendo Gary Oldman no papel de conde Drácula.

Fonte: Columbia Pictures

⁷ Seria essa uma mera coincidência com o conteúdo mítico comparativo de minha dissertação de mestrado, na qual trago a comparação da personagem Condessa de Almviva com a deusa grega Deméter? Caro leitor, confesso que quando me deparei com esta informação um leve arrepio correu pela minha espinha. No momento em que a similaridade entre o Conde de Almviva e o Conde Drácula ocorreu a esta pesquisadora que vos fala, jamais imaginei que esse fosse o nome do navio que trouxe este vampiro até Londres. Esse é o tipo de detalhe que pode passar batido tanto na leitura quanto ao assistir um filme, mas que, como vemos aqui, não foi escolhido à toa. Dada esta grata – e arrepiante – surpresa, conferi que o navio do filme de Coppola de 1992 e o do livro de Bram Stoker são batizados com o mesmo nome. Atiçada a curiosidade, revi o filme de Browning de 1931 para verificar se os nomes dos três navios coincidiam. O nome do navio da versão de 1931 não é Deméter, mas também é o nome de uma deusa do dodecateão clássico: Vesta, a deusa do fogo interno, da lareira e do eu interior sagrado. É no mínimo interessante que figuras femininas tragam a personificação da maldade através do mar perigoso, tempestuoso e escuro para a terra firme em segurança, não?

⁸ Testas prolongadas normalmente são usadas para conferir uma imagem de idade avançada e de inteligência absoluta, não sendo raro encontrar essa prática quando se caracterizam em cena sacerdotes – às vezes completamente carecas – e sacerdotisas, nos mostrando assim a dimensão do conhecimento espiritual ou dos conhecimentos ocultos.

Ao contrário do Drácula de Lugosi que era basicamente o mau encarnado e só atacava as suas vítimas durante o sono ou em uma espécie de transe hipnótico, o de Oldman é mostrado como um homem estrangeiro vindo de uma terra distante ligado às tradições, porém muito moderno, interessado nas inovações científicas, rico, elegante, educado e muito mais másculo e sedutor do que o Drácula anterior. Ele nunca ataca violentamente uma vítima que caia em seus braços contra a sua vontade. Ele sempre as seduz pelo poder da palavra ou por transe hipnótico, fazendo das mulheres não só suas vítimas, mas suas conquistas pessoais. Lucy, a amiga de Mina citada anteriormente, sofre de sonambulismo tanto no livro quanto nas duas versões cinematográficas trazidas aqui, revelando que, embora não obrigatoriamente, o sono e os sonhos são importantes para o desenvolvimento deste personagem. A vigília e o sono são vistos como estados de semiconsciência em que o autocontrole sai de cena e as fantasias do inconsciente vêm à tona. Na versão de 1992, também é possível resistir aos encantos do monstro. Em seu primeiro encontro “acidental” com Mina, Drácula é educado e cortês e tenta estabelecer contato com a jovem, ao que ela prontamente resiste e o afasta dizendo que é casada e que não tem nenhum interesse nele.

Passando em revista as características citadas, podemos perceber que esses três condes – o Conde de Almaviva (1786), o Drácula de Bela Lugosi (1931) e o Drácula de Gary Oldman (1992) – tem em comum o poder de sedução e a persuasão como principais armas para cooptar as suas vítimas, e os três não aceitam que suas vítimas sejam suas contra a vontade. Exatamente como faz o nosso Don Giovanni. Eles usam de insistência e paciência para a conquista, dois dos atributos mais importantes para caçadores. Curiosamente, o Conde de Almaviva sai para uma caçada e retorna dela no segundo ato de *Le Nozze*. Seria essa uma metáfora de Da Ponte para nos dizer que Almaviva não é exatamente um caçador de animais apenas, mas também – e principalmente – um caçador de mulheres como viria a ser Don Giovanni?

Apesar dos mais de cem anos de distância entre a Mina literária, a cinematográfica e Susanna, elas se parecem em diversos aspectos. A Mina original idealizada por Bram Stoker é uma mulher inteligente, moderna, independente e se interessa por literatura, ciência e por inovações tecnológicas, tais como a datilografia, a taquigrafia, o fonógrafo e que “não é dada a desmaios como as outras mulheres”, tendo um perfil completamente diferente daquele que se esperaria de uma mulher de sua época.

Segundo as palavras do Dr. Van Helsing,

“Ah, extraordinária madame Mina! Tem cérebro de homem, cérebro de homem prodigioso, aliado a coração de mulher. O bom Deus cria alguém

assim com propósito especial, acredita, brindar com essa combinação.” (STOCKER, 2018, p. 275)

São esses os atributos que efetivamente chamam a atenção de Drácula. Ela é tão forte que ajuda na luta contra o vampiro, faz observações importantes, datilografa e organiza as informações, cartas e os relatos de Jonathan no castelo e possibilita que a história seja bem contada, entendida pelos médicos e pelo Dr. Van Helsing, enquanto Jonathan Harker fica com o lugar de donzela em apuros, preso no alto de um castelo assombrado na primeira parte do livro. As Minas das adaptações cinematográficas são mais doces e frágeis e precisam da proteção de homens para se salvarem das tentações de Drácula. Isso, de certa forma, transforma a Mina dos filmes em uma mulher altamente *consumível*. Mas se olharmos com mais atenção, notaremos que conforme a figura do Drácula se torna mais complexa, poderosa e intrigante, ele toma para si as características consideradas masculinas que a doce e forte Mina do livro carrega e deixa para ela a fragilidade, a dependência e a carência afetiva.

Drácula também pode ser visto como uma representação de um monstro que, embora seja na superfície um homem polido e culto, age pelo mais absoluto instinto para satisfazer os seus desejos exatamente como um animal, sendo a representação do prazer governado por puro impulso. Em outras palavras, um ser que age compelindo suas vítimas para penetrá-las com seus dentes e satisfazer suas vontades de sangue e seus desejos sexuais. Essa é apenas uma das possibilidades que fazem do conde Drácula uma figura altamente ligada ao sexo e mais uma das suas conexões possíveis com o Conde de Almaviva. E também com Don Giovanni.

Porém, no texto original de Stocker e nas adaptações cinematográficas, aquelas mulheres que cedem aos apelos sexuais de Drácula – assim como de Almaviva e de Don Giovanni – perdem não só os seus corpos como também as suas almas. Por terem cedido aos seus próprios desejos – na maioria dos casos, uma única vez – e tido um momento de fraqueza, são transformadas em monstros. No caso de Drácula, Lucy é transformada em vampira e paga por sua fraqueza com a própria vida, sendo condenada a nutrir em si a mesma sede de sangue de seu criador por toda a eternidade. E para que esta mulher tenha a chance de livrar-se dos tormentos de sua sede de sangue e da danação eterna, a chance da vida eterna lhe será concedida da forma mais fálica possível: com uma estaca cravada em seu coração.

Ao final do quarto ato, quando pensa ter presenciado a Condessa nos braços de Fígaro – que na verdade é Susanna vestida com as roupas da Condessa – cometendo o crime que ele mesmo cometera inúmeras vezes, Almaviva tenta jogar a esposa aos leões da opinião pública, tomado pelo ardor do ciúme.

O Conde de Almaviva, que marcou um encontro clandestino com a criada Susanna, faz amor com a sua própria esposa, vestida com as roupas da criada; Fígaro procura fazer amor com a “Condessa”, na verdade a sua Susanna disfarçada. Quando o conde descobre por acaso essa última manobra (*Ah, Senz’arme son io!*”), manda virem tochas e prepara uma cena de humilhação pública. Susanna (pela Condessa) encena uma súplica frenética de misericórdia (...) mas o Conde é inflexível. (KERMAN, 1990, p.113)

Porém, quando a Condessa aparece vestida com as roupas de Susanna revelando que na verdade o Conde havia caído na armadilha criada por Susanna e pela própria Condessa, seu mundo cai por terra. O Conde percebe o tamanho do erro que cometera, e é exatamente aqui que Conde e Don Giovanni se separam: Ao contrário de Don Giovanni, que é incapaz de assumir a culpa pelo mal que causara e praticamente aceita a danação eterna de bom grado, o Conde, ao perceber finalmente o quão injusto e cruel fora, pede perdão à esposa, de joelhos se necessário. Ele põe a sua reputação em jogo em frente a todos os presentes e deposita a sua chance de perdão e redenção nas mãos da Condessa que o concede, mesmo que este perdão tenha um sabor profundamente agridoce.

Como adendo ao comportamento vil de Almaviva, temos o acréscimo de que ele se apaixona pela noiva de um dos melhores amigos e seu braço direito. Susanna, assim como Mina, é apaixonada e devotada ao esposo e está moralmente fora de todos os limites. O corpo e a alma de Susanna pertencem a outro pelo qual Almaviva tem – ou pelo menos deveria ter – alguma consideração. Isso também acontece em outros títulos operísticos importantes, como em *Otello*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), em que o alferes Iago além de invejar o posto de Otelo é apaixonado pela sua esposa, Desdêmona; *Ballo in Maschera* (também de Verdi), em que Riccardo ama em segredo Amélia, esposa do conde Horn, seu conselheiro; em *Eugene Onegin*, de Tchaikovski (1840-1893) em que o personagem título, unicamente para provocar seu melhor – e único – amigo, Lenski, resolve cortejar a sua pretendida, Olga, o que resulta em um trágico duelo no qual Onegin mata seu melhor amigo. Como podemos perceber, dentro do universo operístico, apaixonar-se pela mulher de um amigo nunca acaba bem.

Por esse ponto de vista, *Le Nozze di Figaro* tem todos os ingredientes necessários para ser configurado como uma tragédia. Tal como Mr. Harker, Fígaro também não acredita de pronto que o Conde de Almaviva seja o monstro de que falamos, e que ele possa querer algo a mais com Susanna. Tal como Mina, Susanna é inteligente e à frente de seu tempo, uma mulher que pensa como um homem. Tal como Drácula, Almaviva não mede esforços e nem conseqüências para botar os dentes no pescoço de suas vítimas. *Le Nozze di Figaro* só não é de

fato uma tragédia graças à inteligência e à engenhosidade de Susanna, da Condessa, de Marcelina e de Barbarina.



Figura 4: Três vampiros em perspectiva: à esquerda, o conde Drácula de Bela Lugosi de 1931; ao centro, o Drácula de Gary Oldman de 1992 e à direita, o Conde de Almaviva de Luca Pisoni de 2015.
Fonte: Universal Pictures, Columbia Pictures e Festival de Salzburgo de 2015.

Olhando por esse prisma, me dou conta de que, apesar do caráter bufo da ópera e por vezes do próprio personagem em alguns momentos de alívio cômico, esquecemos do fato de que o Conde é um homem de sangue azul, nobre, poderoso, inteligente, bem relacionado e viril. E que todas essas características fazem com que o intérprete do Conde tenha, além da graça necessária ao papel e ao gênero, a capacidade de ser forte o suficiente para *ser temido*. Ele precisa ser um adversário à altura para Fígaro, e ele demonstra sua força e energia em seu solilóquio “*Hai già vinta la causa?... Vedró mentr’io sospiro*” a sua única ária, localizada apenas no terceiro ato.

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. (RONAI, p.52)

Outro ponto bastante relevante é que Almaviva e Don Giovanni compartilham a mesma voz, a de barítono, e que muito provavelmente foram pensados para o mesmo cantor. Stephano Mandini – casado com Maria Mandini, a primeira Marcellina – foi o primeiro Conde e era um excelente barítono. Muito provavelmente, teve o papel de Don Giovanni pensado para a sua voz devido à excelente performance como Conde em *Le Nozze*. Porém, como deixou a companhia de teatro de Viena, foi substituído por Francesco Albertarelli.

Dois importantes membros da companhia, Stephano Mandini e Vincenzo Calvesi, partiram no final da temporada em fevereiro de 1788; seus recitais de despedida foram nos dias 15 e 16 do mês. [...] certamente não se pode descartar que esses dois tenham desempenhado os papéis (Don Giovanni e Don Ottavio) eventualmente assumidos por seus substitutos Francesco Albertarelli e Francesco Morella.⁹ (WOODFIELD, 2010, p.62)

3 Conclusão

Dispondo desta maneira as três versões de *Almaviva*, *Don Giovanni* e *Drácula*, vemos que a imagem do nobre que seduz e usa as mulheres se retroalimenta e volta à cena de tempos em tempos. A figura do aristocrata Conde de *Almaviva* de 1786 pode ter contribuído para a criação do vampiro no conto de John Polidori em 1819, que conseqüentemente foi consolidada como conde *Drácula* no livro de Bram Stoker em 1897, posteriormente adaptada à então nova mídia, o cinema, no filme icônico de 1931 com Bela Lugosi, readaptado por Copolla em 1992 tendo Gary Oldman na pele de *Drácula*, que pode influenciar a interpretação dos Condes de *Almaviva* do século XXI.

Referências:

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

RÓNAI, Laura. *Como expressar raiva musicalmente? Mozart responde*. Caracterização em duas árias de *Le Nozze di Figaro*. Rio de Janeiro: Revista Debates, n.10, p.41-60, 2007.

STOCKER, Bram. *Drácula*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

WOODFIELD, Alan. *The Vienna Don Giovanni*. Suffolk, UK: Boydell Press, 2010.

⁹ Two important members of the company, Stephano Mandino and Vincenzo Calvesi, left at the end of the season in February 1788; their farewell recitals were on the 15th and 16th of the month. [...] then it certainly cannot be ruled out that these two performed the roles (Don Giovanni e Don Ottavio) eventually taken by their replacements Francesco Albertarelli and Francesco Morella.