



A Condessa de Alnaviva: caracterização psicológica e as suas especificidades técnico vocais

The Countess of Alnaviva: psychological characterisation and her technical and vocal specificities

La Condesa de Alnaviva: caracterización psicológica y sus especificidades técnicas y vocales

DOI: 10.55905/revconv.17n.9-398

Originals received: 08/23/2024

Acceptance for publication: 09/13/2024

Vitória Mariana Matos

Licencianda em Música - Canto

Instituição: Universidade de Évora

Endereço: Évora - Portugal

E-mail: vitomarianamatos@gmail.com

José Corvelo

Mestre em Ensino de Música - Canto

Instituição: Universidade de Aveiro

Endereço: Aveiro - Portugal

E-mail: jose.corvelo@acmlousada.pt

Andreia Silva

Mestre em Ensino de Música - Ciências Musicais

Instituição: Universidade do Minho

Endereço: Braga - Portugal

E-mail: andreia.silva@acmlousada.pt

António José Pacheco Ribeiro

Doutor em Estudos da Criança - Especialidade de Educação Musical

Instituição: Instituto de Educação da Universidade do Minho, Centro de Investigação em

Estudos da Criança (CIEC)

Endereço: Braga - Portugal

E-mail: antoniopacheco@ie.uminho.pt

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3413-8473>

RESUMO

Este artigo de reflexão resulta do trabalho desenvolvido, sob o título: *A Condessa de Alnaviva: Caracterização psicológica e as suas especificidades técnico vocais*, no âmbito da Prova de Aptidão Artística do Curso Secundário de Canto. O trabalho centra-se na história desenvolvida pelos seus autores, *As Bodas de Fígaro*, e compreende a análise psicológica das personagens, seu contexto histórico e contributo no que concerne à capacidade de romper com as questões e



aspectos instituídos, representa, por isso, uma crítica social dirigida à aristocracia, à alta sociedade e ao poder. A caracterização psicológica das personagens permitiu um entendimento vasto sobre o tempo histórico e, conseqüentemente, possibilitou uma interpretação bem definida e contextualizada da ópera no âmbito do enredo da ação. Embora a Condessa seja apresentada, inicialmente, como uma personagem que ostenta riqueza e estatuto social, no final, revela-se uma personagem de grande complexidade emocional, desejando evocar grandes emoções e retratando diversos problemas e dificuldades da época.

Palavras-chave: As Bodas de Fígaro, Mozart, Lorenzo Da Ponte, Pierre Beaumarchais, Condessa de Almaviva.

ABSTRACT

This article is the result of work carried out under the title: *The Countess of Almaviva: Psychological characterisation and her technical vocal specificities*, as part of the Artistic Aptitude Test for the Secondary Singing Course. The work is centred on the story developed by its authors, *The Marriage of Figaro*, and includes the psychological analysis of the characters, their historical context and contribution in terms of their ability to break with established issues and aspects, and therefore represents a social critique aimed at the aristocracy, high society and power. The psychological characterisation of the characters allowed for a broad understanding of the historical time and, consequently, enabled a well-defined and contextualised interpretation of the opera within the framework of the action plot. Although the Countess is initially presented as a character who boasts wealth and social status, in the end she reveals herself to be a character of great emotional complexity, wishing to evoke great emotions and portraying various problems and difficulties of the time.

Keywords: The Marriage of Figaro, Mozart, Lorenzo Da Ponte, Pierre Beaumarchais, Countess of Almaviva.

RESUMEN

Este artículo es el resultado del trabajo realizado bajo el título: *La Condesa de Almaviva: Caracterización psicológica y sus especificidades técnicas y vocales*, como parte de la Prueba de Aptitud Artística para el Curso de Canto de Secundaria. El trabajo se centra en la historia desarrollada por sus autores, *Las Bodas de Fígaro*, e incluye el análisis psicológico de los personajes, su contexto histórico y su aportación en cuanto a su capacidad de ruptura con temas y aspectos establecidos, por lo que representa una crítica social dirigida a la aristocracia, la alta sociedad y el poder. La caracterización psicológica de los personajes permitió una amplia comprensión del momento histórico y, en consecuencia, posibilitó una interpretación bien definida y contextualizada de la ópera en el marco de la trama de acción. Aunque la Condesa se presenta inicialmente como un personaje que ostenta riqueza y estatus social, al final se revela como un personaje de gran complejidad emocional, deseoso de evocar grandes emociones y de retratar diversos problemas y dificultades de la época.

Palabras clave: Las Bodas de Fígaro, Mozart, Lorenzo Da Ponte, Pierre Beaumarchais, Condesa de Almaviva.



1 INTRODUÇÃO

A Condessa de Almaviva: Caracterização psicológica e as suas especificidades técnico vocais, foi o tema escolhido para levar a cabo a Prova de Aptidão Artística (PAA) (Ribeiro, 2022; Neves; Tavares; Graça; Ribeiro, 2024) como parte integrante do Curso Secundário de Canto e desenvolvida no Conservatório do Vale do Sousa, Lousada, Portugal, no ano letivo 2023/2024. O seu objetivo primordial foi realizar uma profunda análise das personagens e, em particular, da Condessa de Almaviva, da ópera *As Bodas de Fígaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Apresento, neste sentido, uma breve biografia de Wolfgang Amadeus Mozart, bem como a de Lorenzo Da Ponte, o libretista responsável pelo texto de *Le Nozze di Figaro*; exploro, seguidamente, o contexto histórico da ópera, incluindo a Revolução Francesa e o impacto da obra de Pierre Beaumarchais, cuja comédia original inspirou a ópera; a caracterização psicológica das personagens e as respetivas especificidades técnico vocais, também são abordadas, no sentido de potenciar a compreensão da narrativa e dos temas subjacentes à obra; termino com as considerações finais que determinam sínteses analíticas.

2 BREVE PERCURSO BIOGRÁFICO E ARTÍSTICO

2.1 WOLFGANG AMADEUS MOZART

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart) nasceu a 27 de janeiro de 1756, em Salzburgo, Áustria. Era filho de Leopold Mozart e Anna Maria Pertl sendo o mais novo dos sete filhos do casal. Leopold foi um homem de extrema inteligência e cultura, Vice Mestre de Capela do Arcebispo de Salzburgo, compositor de mérito e autor do tratado ilustre sobre a arte de tocar violino, publicado em 1756, denominado *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Rushton, 2006).

Mozart, precocemente, revelou interesse e talento nato pela música, por essa razão, o seu pai dedicou-se a ensinar-lhe a tocar cravo e, desde logo, reconhecendo o talento do filho, exibiu-o em Viena e Munique. A aptidão prematura de Wolfgang Amadeus Mozart levou Leopold a acompanhá-lo em várias digressões pelas cidades europeias, ocupando, assim, um grande período da sua vida (Auditorium, 2002). Essas viagens foram fundamentais para a absorção de novos



estilos musicais, que, posteriormente, Mozart soube reinterpretar e incorporar à sua própria linguagem de forma diferente e pessoal (Guerra, 2017).

Aos 5 anos, compôs os seus primeiros Minuetos, como por exemplo, o *Minuete para Piano em Sol Maior*, e numa das suas viagens a Londres, frequentou lições com Johann Christian Bach (1735-1782), o filho mais novo de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (Noro, 1990). Foi nesta época que Mozart começou a compor a um nível superior, sob a influência do seu mestre. O estilo galante e o *Empfindsamkeit* são estilos que Mozart conhece nas suas viagens e que incorpora no seu pensamento musical.

Ao completar 9 anos escreveu as suas primeiras sinfonias, aos 11 anos escreveu a sua primeira oratória e aos 12 a sua primeira ópera intitulada *La Finta Semplice*. A primeira ópera composta sem ser por encomenda foi a ópera buffa *Le Nozze di Figaro*. Durante a época em Salzburgo, compôs música sacra, sinfonias, concertos, sonatas, entre outros géneros. Mozart, ao desenvolver o seu estilo musical, desafiou também as convenções da sua época, fundiu e transcendeu as tradições italianas e alemãs, para criar o que é conhecido como *Classicismo Vienense*. O seu processo de composição tornou-se, assim, intrigante e de aparente naturalidade, fluidez e abundante em ideias musicais, salientando-se a facilidade com que essas ideias se encaixavam e se desenvolviam. Existia mesmo a sensação de que criava música de maneira espontânea e sem esforço, o que revelava uma genialidade que harmonizava diferentes influências musicais de forma única. Esta facilidade levou-o a adotar o bitematismo, ao invés do monotematismo, de Joseph Haydn (1732-1809). Em termos gerais, parece menos propício a explorar territórios musicais mais arriscados em relação à organização formal, quando comparado a Haydn.

Mozart, cedo foi considerado um prodígio, no entanto, o seu comportamento boémio, infantil, totalmente franco e direto (De Souza, 2014), foi um obstáculo para a conquista de grandes cargos em orquestras. «Mozart tentou um cargo como músico permanente nas principais cortes da Europa por onde passou, não conseguiu. Serviu, por pouco tempo, como organista na pequena corte de Salzburgo, a mesma que seu pai servia» (Guerra, 2017, p. 6). Faleceu em dezembro de 1791, aos 35 anos (Grout; Palisca, 2007).



2.2 LORENZO DA PONTE

Lorenzo Da Ponte, cujo verdadeiro nome é Emanuele Conegliano, nasceu a 10 de março de 1749 em Ceneda, uma pequena cidade da Toscana. Descendente de uma família judaica, Lorenzo foi educado segundo as tradições do judaísmo, porém converteu-se ao catolicismo na sua juventude e adotou o nome cristão Lorenzo Da Ponte. Cresceu numa família que o orientou para os estudos eclesiásticos e, posteriormente, tornou-se teólogo, tendo lecionado num seminário. Em 1779, foi acusado, anonimamente, de viver sob um estilo de vida impróprio para um padre tendo sido condenado à prisão.

Da Ponte viajou para Veneza, enveredando pelo mundo teatral, começou a escrever libretos para óperas e colaborou com diversos compositores de destaque da época, como Antonio Salieri (1750-1825) e Vicente Martín y Soler (1754-1806). Em 1781, mudou-se para Viena e, alguns anos mais tarde, foi convocado pelo Imperador José II para o cargo de Poeta do Teatro da Corte. A colaboração entre Da Ponte e Mozart resultou em três célebres óperas buffas: *As Bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790), consideradas as maiores realizações deste género operático. Além da sua colaboração com Mozart, foi também escritor e empresário, tendo fundado uma livraria em Veneza. No entanto, enfrentou extremas dificuldades financeiras em vários momentos da sua vida. Posteriormente, emigrou para os Estados Unidos, continuando a trabalhar como escritor e professor e onde fundou a primeira companhia de ópera italiana, a *New York Opera Company*, em 1833. Lorenzo Da Ponte faleceu em 17 de agosto de 1838, aos 89 anos, em Nova York (Bressan, 2008).

3 AS BODAS DE FÍGARO

3.1 AS BODAS DE FÍGARO E A COLABORAÇÃO DE MOZART COM DA PONTE

As Bodas de Fígaro é uma ópera buffa, fruto da primeira colaboração entre Mozart e Lorenzo Da Ponte, baseada na comédia de Beaumarchais. Esta ópera possui o libreto em italiano, cuja ação se divide em quatro atos, e ocorre nas imediações em Sevilha. Estreada no Burgtheater em Viena, a 1 de maio de 1786, é a primeira das três colaborações notáveis entre Mozart e Da



Ponte (Auditorium, 2002; Porto Editora, 2024). Segundo a obra, *Cartas de Mozart* (Bixley, 2005), o compositor refere a um amigo a dificuldade da criação da peça:

Passo os dias a trabalhar furiosamente na minha nova ópera. Da Ponte e eu decidimos criar uma ópera a partir da peça francesa, "O Casamento de Fígaro." Quando disse a Da Ponte aquilo que pretendia fazer, ele perguntou-me "Sabe que o Imperador acabou de proibir a peça de Fígaro? Receia que seja demasiado revolucionária." Respondi-lhe "Sim, eu sei, mas não vamos fazer uma peça." Depois notei um ligeiro sorriso no seu rosto. [...] Queria criar emoções verdadeiras para as minhas personagens - esse é o meu maior desejo. Não importa que a produção ou a música sejam grandiosas, uma personagem fraca é sempre uma personagem fraca. Ele não conseguiu refutar que Fígaro tem personagens soberbas. Concordámos em manter segredo quanto ao nosso projecto, porquanto sabemos bem como os conspiradores adorariam virar o Imperador contra nós. Da Ponte disse, concentre-se na música - ocupar-me-ei de fazer com que o Imperador aprove (Mozart *apud* Bixley, 2005, p.94).

Depois da sua estreia, a ópera de Mozart, apesar da polémica que causou na época, alcançou grande sucesso, assim como a obra original de Beaumarchais. A música sublime de Mozart fez com que nobres e burgueses se esquecessem durante breves momentos das tensas relações entre as duas classes. Numa carta a um amigo de Viena, escrita durante a estadia do compositor em Praga, e incluída no livro de Willi Reich, Mozart escreve:

Vi com muita satisfação as pessoas dançarem ao som do meu Fígaro, em muitas contradanças e variações, saltavam de um lado para outro, com profunda alegria; pois aqui não se fala de outra coisa, senão de – Fígaro; toca-se, canta-se, e assobia-se apenas Fígaro. Não se assiste a nenhuma ópera, senão – Fígaro, e sempre Fígaro; certamente, uma grande honra para mim (Mozart *apud* Reich, 2006, p. 296).

A ópera estreou em maio com o maior sucesso possível, a tal ponto de os aplausos serem tão fortes, na segunda e terceira noites, e haverem tantos números que tiveram que ser repetidos, que o Imperador ordenou que a partir de então só as árias a solo fossem repetidas (Mozart *apud* Bixley, 2006).

O libreto de Da Ponte é baseado na peça de teatro *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* escrita por Pierre Beaumarchais. Esta obra provocou bastante controvérsia na época, segundo as suas críticas sociais, especialmente contra a aristocracia. A adaptação de Da Ponte suavizou alguns dos elementos mais ofensivos à nobreza, tornando-a aceitável para a censura imperial, no entanto, preservou o carácter subversivo da obra de Beaumarchais (Bressan, 2008).

A escolha da obra de Beaumarchais, como base para a ópera, foi uma decisão assim ousada, dado o seu conteúdo político. Mozart e Da Ponte conseguiram permissão do Imperador



José II para a adaptar, prometendo atenuar as críticas sociais e políticas. Algumas cenas importantes e de grande carga dramática foram omitidas e modificadas, como a Cena V do Terceiro Ato, na qual Fígaro e o Conde discutem, assim como o discurso de Marcellina na defesa da causa contra Fígaro. Da Ponte transformou a peça de cinco atos de Beaumarchais num libreto de quatro atos, reduzindo o número de personagens e simplificando a história, mas mantendo o seu espírito crítico (Auditorium, 2002).

A ópera é aguardada com muita expectativa, pois o compositor teve que fazer muitos esforços para que o Imperador José II, que havia proibido a encenação da peça em todo o Império, liberasse a montagem de sua versão musical. Essa indulgência imperial só foi conseguida, deve-se salientar, graças ao talento diplomático do autor do libreto: Lorenzo Da Ponte, que convenceu o imperador que alijaria, na adaptação, tudo que fosse ofensivo à nobreza (Bressan, 2008, p. 35).

Mozart compôs a música de *Le Nozze di Figaro* num período relativamente curto, durante o final de 1785 e início de 1786. A sua música complementa perfeitamente o libreto de Da Ponte e destaca a profundidade emocional das personagens e a complexidade das situações cómicas. Segundo Cristina Fernandes, no jornal Público, (2010) é a:

Perfeita simbiose entre música e teatro, condensa uma perspicaz sátira social sob a aparência de uma divertida comédia amorosa de enganos e disfarces. É também um dos cumes da ópera setecentista, notável na caracterização psicológica das personagens, que nunca são estereotipadas, mas partilham das condições e indecisões humanas.

A música de Mozart é, de facto, rica não só ao expressar as palavras, mas ao expressar a relação do próprio compositor com a história e os personagens. Considerando as palavras de Flaksman e Guimarães (1991, p. 11), «Le Mariage de Figaro reúne, numa harmonia inspirada e bem-humorada, as ideias esclarecidas do Iluminismo, os sentimentos populares de profunda insatisfação que já fervem às vésperas da Revolução Francesa». De acordo com os musicólogos Jean Massin e Brigitte Massin (2003), nesta ópera, Mozart manifesta a plenitude de um génio dramaturgico até então sem qualquer equivalente na história da música. A originalidade da ópera mostra-se ainda mais evidente pelo acompanhamento orquestral, quer relativamente às vozes, quer aos conjuntos vocais em relação às árias dos solistas; outro aspeto de realce nesta ópera é como a música retrata de igual modo as desventuras e decepções de nobres e criados: todos enganam e são enganados, todos traem e são traídos, nobres e criados misturam-se nas suas ações.



Fígaro encarna também o personagem típico da literatura oriunda do carnaval da Idade Média: o bufão. É esse personagem que, forçado a viver em um ambiente que lhe é estranho, utiliza sua esperteza (mais do que a inteligência) para desestabilizar a ordem social que o oprime. É o bobo da corte que, disfarçado de burro, faz piadas do seu patrão e sai livre, pois o seu papel era esse mesmo: divertir. [...] a ópera de Mozart preserva o caráter carnavalesco da peça, mas vai um pouco mais longe. Impedidos de entrar na aristocracia, o compositor e o libretista se vingam, utilizando uma sátira grotesca como tema de uma ópera. Como não puderam galgar a pirâmide social, carnavalizaram sua sociedade para experimentar, pelo menos no plano da ficção, a troca de papéis entre patrão e empregado (Bressan, 2008, p. 77).

Desta forma, testemunhamos uma autêntica igualdade na natureza humana e no amor.

3.2 REVOLUÇÃO FRANCESA

A sociedade francesa, nas vésperas da revolução, segundo Burns (1974), estava dividida em três classes: a primeira era composta pelo clero, a segunda pela nobreza e a terceira pelo povo. Paul Frischauer, no livro *Um Aventureiro no Século das Mulheres* (1942, p. 166), retrata que «Beaumarchais quando escreveu o seu Fígaro, sentia desprezo pela nobreza. Acudia-lhe a frase conhecidíssima de Luís XV: Nenhum homem honesto suporta viver na minha Corte».

Le nozze di Figaro foi estreada na altura em que a França entrava numa crise fiscal que conduziria a uma revolução posterior. Assim, a ópera é um produto do Iluminismo, onde se destacam as ideias de alguns dos mais importantes pensadores da época como Kant, Rousseau, Voltaire, entre outros.

No século XVIII, destacam-se a Guerra da Independência Americana, da qual resultou a Declaração de Independência, a ratificação da Constituição dos EUA e a criação de um Estado soberano, como acontecimentos e desenvolvimentos mais importantes. Além disso, assiste-se ao longo declínio da França, associado a um grande pessimismo em relação ao estado político e social do reino e à ascensão da Grã-Bretanha como nova potência europeia, que conduz ao início da Revolução Industrial. É um século que presenciou o nascimento do nosso mundo atual, desde os sistemas de classificação, que ainda hoje se usa, ao aparecimento de ideias como a igualdade, a separação de poderes entre a Igreja e o Estado e a abolição de privilégios (Burns, 1974).

Beaumarchais apresenta de uma forma cómica as injustiças, os costumes, assim como as práticas que eram habituais entre a nobreza, nomeadamente as intrigas, a compra de cargos e a infidelidade. Revela, ainda, o quanto as mulheres já não aceitam ser tratadas da mesma forma



acerca das relações feudais, nomeadamente a relação entre funcionária e patrão. Na obra de Mozart, contudo, não está explícita uma crítica à sociedade francesa, pois muito foi alterado, como, por exemplo, muitas falas foram adequadas para que a censura chegasse a aprovar que ela fosse exibida. O Fígaro, por exemplo, não aparece na peça como um revolucionário, mas sim como um indivíduo que luta com todos os meios ao seu alcance pela sua dignidade, pelo reconhecimento dos seus direitos e principalmente pelo seu casamento.

É importante afirmar que a comédia de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, contribuiu para a disseminação e para o aumento das revoltas populares que induziram à Revolução Francesa.

3.3 LE MARRIAGE DE FIGARO (BEAUMARCHAIS) E LE NOZZE DI FIGARO (MOZART/DA PONTE)

O escritor e dramaturgo francês Pierre Augustin Caron de Beaumarchais nasceu em Paris, em janeiro de 1732. Beaumarchais cresceu na sociedade francesa e tornou-se influente na corte de Luís XV como inventor e professor de música. Porém, inicialmente, influenciado pelo seu pai tornou-se relojoeiro, tendo-se destacado pela criação de um novo mecanismo que tornou os relógios de bolso mais confiáveis. Além disso, Pierre Caron estabeleceu muitos contactos comerciais e sociais extremamente importantes. Foi diplomata e um dos primeiros defensores da independência americana.

O dramaturgo francês é hoje em dia, possivelmente, mais conhecido pelas suas três grandes comédias, *Le Barbier de Séville* (*O Barbeiro de Sevilha*) de 1775 e *La Folie Journeé* ou *Le Mariage de Figaro* (*As Bodas de Fígaro*) de 1784, juntamente com *La Mère Coupable* (*A mãe culpada*) de 1792 que compõem uma trilogia. Existem diversas adaptações para ópera, entre elas de compositores de renome como Giacomo Rossini (1792-1868) e Mozart.

Beaumarchais causou imensas controvérsias ao longo do seu percurso, já que enriqueceu à custa de um casamento abastado, seguido de uma carreira de aventura como especulador financeiro, agente confidencial, traficante de armas para a Guerra Americana da Independência contra a Inglaterra e, em última análise, desafiando as autoridades e a classe aristocrática da França com as suas cartas e dramas da sua comédia *Le Mariage de Figaro* ou *La fole Journée*, onde expressa fortes críticas sociais, enfurecendo, assim, especialmente a classe aristocrática



através da sua crítica aos direitos especiais que a nobreza usufruía por nascimento, como o seu *droit du seigneur*. Este drama não refletiu somente a situação política da época (período antecedente à Revolução Francesa), mas também preparou o povo para a necessidade de uma mudança revolucionária na sociedade, uma situação censurada pelo rei Luís XVI durante seis anos.

Não obstante a astúcia e habilidade de Beaumarchais, juntamente com leituras privadas e o interesse subsequente de todas as partes da Europa, o Rei foi forçado a permitir que a peça fosse encenada, tendo ocorrido a estreia a 27 de abril de 1784, cinco anos antes da Revolução Francesa, executada pelos *Comédiens du Roi* no Théâtre Français. Segundo uma análise de Wood (1964, p. 23) «Paris inteira, desde cedo lotou as portas do Théâtre Français e as damas da mais alta categoria jantavam nos camarins das atrizes para assegurarem os seus lugares. Os guardas foram esmagados, as portas arrombadas, as grades cederam às multidões [...] A peça começou às cinco e meia e terminou às 10 da noite».

A qualidade da escrita de Beaumarchais garantiu que a obra fosse muito bem aclamada pelo público. Com a chegada da Revolução Francesa, o mundo que Beaumarchais tinha conhecido dissolveu-se rapidamente. As cidadelas do poder e dos privilégios foram atacadas por novos homens. Beaumarchais foi acusado de tráfico de armas e, nos círculos da corte, continuou a ser suspeito de ser um alpinista social e um homem de ideias perigosas. Para os novos senhores, ele era uma criatura do regime vista como um alvo a abater. A sociedade transformou-se, amigos e inimigos foram exilados ou levados para o cadafalso. O próprio Beaumarchais só foi salvo da guilhotina por intercessão de uma admiradora. «[...] Beaumarchais escapou da guilhotina justamente por causa de sua peça. Os oficiais responsáveis por sua prisão, ao lembrarem-se que tinham em mãos o autor de “As bodas de Fígaro”, a peça que, de acordo com o senso comum, havia impulsionado a revolução, resolveram soltá-lo» (Bressan, 2008, p. 91).

Em 1794, durante a sua estadia no estrangeiro, o nome de Beaumarchais foi inscrito na lista dos emigrantes criminosos e a sua família foi presa. Quando regressou a Paris, em 1796, as suas finanças e a sua saúde ficaram em total desordem e passou os últimos três anos da sua vida a recuperar das perdas sofridas. Morreu em Paris a 18 de maio de 1799 (Morton; Spinelli, 2003).



4 AS PERSONAGENS DA ÓPERA *LE NOZZE DI FIGARO*

A ação de *As Bodas de Fígaro* decorre em 1785, nas terras do Castelo do Conde de Almaviva, numa atmosfera burlesca, povoada por fidalgos, criados, um professor, um advogado, um jardineiro e um fauno entregue ao pecado. Os protagonistas da ação, Susana e Fígaro, são servos do conde e pretendem casar-se. Segundo a lei da *prima note*, o conde reserva-se ao direito de se deitar com a serva antes desta se entregar ao marido, desconhecendo, no entanto, as intenções da condessa, que prepara um plano que visa apanhá-lo em flagrante.

No que concerne às especificidades técnico vocais, as personagens Bartolo e Antonio são considerados Baixos. Para identificarmos um cantor Baixo são necessárias características como por exemplo, ser do sexo masculino, possuir uma tessitura entre Ré1 e Mi3. Quanto às personagens Fígaro e Conde, estes podem ser Baixos ou, então, Barítonos. A tessitura será entre Sol1 e Sol3. Existe também outro tipo de cantores masculinos, de âmbito vocal entre Dó2 e Dó4, denominados Tenores, como é o caso das personagens Don Curzio e Don Basilio. Em relação ao canto feminino, nesta ópera existem Mezzo-Sopranos, cuja tessitura vai de Sol2 a Si4, como é o caso da personagem Marcellina e Cherubino, e Sopranos, que vão desde um Si2 a um Ré5, Susanna, Condessa e Barbarina.

As personagens Susanna e a Condessa assemelham-se, tanto em termos melódicos como rítmicos, e possuem a mesma tessitura vocal. Estes atributos podem ter sido construídos intencionalmente para que as duas personagens pudessem ser confundidas em termos físicos, dado que na história escrita por Beaumarchais, a Susanna e a Condessa situam-se não só na mesma faixa etária, como também são semelhantes nas suas características vocais, como podemos notar na ária *Canzonetta Sull'aria*.

5 CARACTERIZAÇÃO PSICOLÓGICA DAS PERSONAGENS

Neste tópico exponho principalmente a minha perspetiva pessoal, relativamente ao perfil psicológico de cada personagem, considerando a falta de fontes que favoreça esta caracterização.



5.1 PERSONAGENS PRINCIPAIS

5.1.1 Fígaro

É o criado do Conde e noivo de Susanna, um homem inteligente, da mesma idade que o Conde. A ação gira em torno das tentativas de Fígaro e Susanna se casarem, enfrentando diversos obstáculos colocados pelo Conde Almaviva, que deseja seduzi-la. Fígaro está constantemente envolvido nos planos e esquemas para terminar as intenções do Conde e proteger a honra da sua noiva. Ao longo da ópera, ele enfrenta vários desafios e mal-entendidos, mas a sua inteligência e determinação ajudam-no a superar as dificuldades. Desta forma, Fígaro é uma personagem evolutiva ao longo da ópera e demonstra um sentido de justiça e lealdade, tanto com a Susanna como com a Condessa, o que o torna uma personagem moralmente forte e admirável.

5.1.2 Susanna

É a criada da Condessa de Almaviva, mas, ao mesmo tempo, a sua confidente. É a noiva de Fígaro e desejada pelo Conde. É uma pessoa sábia e fiel, tanto ao seu noivo como à patroa. Susanna conhece a maldade dos homens e está sempre atenta. Engana o Conde com relativa facilidade, o que nos demonstra que as armas utilizadas pela nobreza são perfeitamente conhecidas por ela e são utilizadas contra o próprio.

5.1.3 Conde de Almaviva

É um homem acostumado a obter tudo o que deseja e usufrui da sua posição de autoridade para manipular e controlar a sociedade. A sua infidelidade e tentativas constantes de seduzir Susanna, mesmo sendo casado com a Condessa Rosina, evidenciam a falta de respeito pelos laços matrimoniais e pelos sentimentos da esposa. No entanto, a sua insegurança torna-se aparente quando os seus planos são frustrados pelos criados, mostrando que a sua autoconfiança pode ser abalada. Apesar da sua natureza manipuladora e egoísta, existem momentos em que o Conde se apresenta vulnerável, especialmente quando confrontado com a possibilidade de perder o amor da Condessa. Ao longo da ópera, a resistência e as intrigas dos criados, juntamente com a



dignidade e tristeza da Condessa, começam a provocar uma mudança de comportamento do Conde. O pedido de perdão no final do IV Ato, sugere um certo arrependimento e, de certa forma, a capacidade de reconhecer as suas falhas, embora seja incerto que essa mudança seja duradoura.

5.2 PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

5.2.1 Cherubino

É o pajem do Conde, um adolescente encantador, muito bonito, charmoso e excessivamente tímido, especialmente perante a Condessa, por quem se sente atraído, porém, as suas tentativas amorosas não representam perigo para ninguém. Ele representa o centro da obra, está por todo o lado e todos têm algum tipo de relação com ele.

5.2.2 Marcellina

Trabalha para o Don Bartolo, médico de Sevilha, com quem mantém um relacionamento amoroso. Inicialmente, é caracterizada como uma mulher determinada que insiste no casamento com Fígaro, como cumprimento de um contrato. A sua rigidez e atitude antagónica revelam uma carência afetiva e uma vontade de alcançar maior estabilidade. No entanto, a revelação de que ela é a mãe de Fígaro transforma a personagem e acaba por revelar o seu lado maternal e vulnerável. Esta descoberta humaniza Marcellina, que passa de uma figura insistente a uma mãe afetuosa que procura reconciliação e felicidade no seio familiar.

5.2.3 Barbarina

É filha do jardineiro e, simultaneamente, apaixonada por Fígaro. Apresenta uma capacidade de compreensão e de leitura de situações bastante apurada para a idade. Através dos seus atributos físicos e da sua sensualidade juvenil desmascara o Conde, acabando por negociar com ele um bom casamento, essencial para a vida de qualquer mulher do seu tempo, demonstrando, desta forma, um elevado nível de perspicácia e inteligência. Esta personagem representa também a figura do Iniciado, pois apresenta-se como ingénua e inocente, porém, ao



longo da ópera, evidencia autoconhecimento e amadurecimento, acabando por desenvolver um controlo emocional e inteligência.

5.2.4 Bartolo

É um homem inteligente, vingativo e orgulhoso, mas movido por um rancor contra Fígaro, pois este auxiliou o Conde a casar-se com Rosina, a antiga pupila de Bartolo. A sua determinação vingativa revela teimosia e amargura. Apesar da sua astúcia e natureza vingativa, Bartolo também possui um lado cómico e caricato, adicionando, assim, complexidade à sua personagem.

5.2.5 Don Basílio

É professor de música na casa dos Condes de Almaviva e, frequentemente, visto a espalhar boatos e intrigas entre as personagens principais. A sua tendência para o drama e o prazer em criar problemas revelam uma personalidade intrometida e manipuladora. D. Basílio revela-se bastante cínico e desconfiado, sempre à procura de vantagens pessoais nas situações em que se envolve. A sua lealdade é facilmente comprada, tal como se vê quando aceita subornos do Conde para difamar Fígaro e Susanna. Este comportamento oportunista destaca a sua falta de integridade moral e a sua disposição para se aliar aos poderosos em troca de benefícios pessoais.

5.2.6 Don Curzio

Conhecido pelo seu papel como juiz na história, é retratado como um homem formal, burocrático e facilmente influenciado pelas figuras de autoridade ao seu redor. A sua presença no enredo é marcada pela obediência às convenções sociais e pela prontidão em seguir ordens superiores, refletindo, assim, uma personalidade submissa e conformista.



5.2.7 Antonio

É uma personagem simples, trabalhadora e leal à família Almaviva. É o jardineiro da propriedade do Conde e tio de Susanna. Antonio é retratado como alguém honesto, mas um pouco ingênuo e facilmente confundido. Valoriza a estabilidade e a ordem e está determinado a manter o seu trabalho e proteger os interesses da sua sobrinha, Susanna, especialmente quando percebe que ela está envolvida em diversos problemas na mansão. A sua lealdade à família Almaviva é demonstrada quando tenta proteger os seus interesses, mesmo quando confrontado com situações peculiares.

5.3 CARACTERIZAÇÃO PSICOLÓGICA DA PERSONAGEM CONDESSA DE ALMAVIVA

A figura principal da ópera é a personagem Condessa de Almaviva, de nome Rosina, que enfrenta vários problemas emocionais e sociais, demonstrando ser uma mulher refinada, mas profundamente perturbada pelo comportamento do seu marido, o Conde de Almaviva. Sente-se muito solitária e deseja alcançar um amor genuíno e verdadeiro porque a sua relação com o marido é marcada pela distância emocional e pela falta de confiança mútua. Apesar das suas lutas pessoais é também uma figura que demonstra compaixão e empatia, através da preocupação genuína pelas outras personagens, especialmente por Susanna, a sua confidente e amiga íntima. A sua relação com Susanna é um reflexo da sua bondade, apesar da sua posição social elevada. Além da sua dor pessoal, a Condessa é também uma figura de grande inteligência, na medida em que elabora um plano para expor a infidelidade do Conde, fingindo ser a sua criada Susanna, para testar a sua lealdade. No clímax da ópera, a Condessa desempenha um papel crucial na resolução dos conflitos transversais à ação. A decisão de perdoar o Conde e de se reconciliar com ele é um momento de grande poder emocional, simbolizando a sua capacidade de amar e de perdoar, superando, assim, as suas adversidades.

Ao longo da ópera existem duas árias solistas dedicadas a esta personagem, *Dove Sono* e *Porgi amor*, manifestações do amor perdido e da dor contida. É importante realçar que é a única personagem séria nesta ópera, tratando-se, assim, não só da figura central para a crítica social da



peça, mas, também, da figura que representa as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na aristocracia e as injustiças do sistema patriarcal.

5.3.1 As suas especificidades técnico vocais

O papel da Condessa deve ser interpretado por uma soprano lírico ou uma soprano lírico-spinto. As sopranos lírico são conhecidas por possuírem uma voz estilo *cantabile*, sonora, aveludada e com uma homogeneidade ao longo dos registos. Possuem uma aptidão natural para o legato expressivo e é uma voz rica em harmónicos. A sua maior riqueza de cores, isto é, ter a capacidade de transmitir uma ampla paleta de emoções e características sonoras, desde tons mais claros e brilhantes até tons mais escuros e profundos, e uma tessitura mais centrada no registo médio, leva este tipo de voz a ser muito utilizada em papéis de heroínas, como a famosa *Mimi*, da ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini (1858-1929). Algumas sopranos lírico, possuindo um timbre mais escuro e maior facilidade na região grave, podem, porventura, passar a cantar, na fase madura das suas carreiras, papéis para soprano lírico-spinto. Uma soprano lírico-spinto é um tipo de voz lírica que teve destaque no romantismo italiano. Caracterizada pela capacidade de fazer *spinto* (proveniente do italiano *spingere*, “empurrar”), possui mais cor e peso vocal para cantar as passagens dramáticas sem desgaste (Miller, 2000; Oliveira, 2023).

Em relação às árias solistas da personagem, o legato é essencial para transmitir emoção e assegurar a beleza do fraseado musical. A Condessa, frequentemente, canta frases longas e expressivas que exigem controle da respiração e precisão técnica para conectar notas de forma natural. *Porgi amor* e *Dove sono i bei momenti* são momentos em que a personagem expõe as suas emoções profundas. A interpretação desta personagem permite que as cantoras explorem uma ampla gama de sentimentos, desde a vulnerabilidade e a tristeza, até a força e a resiliência. Estas características revelam a personagem profundamente humana e cativante que representa a Condessa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Condessa de Almaviva: Caracterização psicológica e as suas especificidades técnico vocais, resultante da PAA, permitiu-me um estudo mais detalhado da obra *As Bodas de Fígaro*,



uma das óperas mais representadas em todo o mundo e, simultaneamente, talvez a mais significativa e expressiva do seu compositor. A elaboração deste trabalho proporcionou a oportunidade de explorar, de forma aprofundada, o enquadramento histórico da época e suas peculiaridades, bem como conhecer mais pormenorizadamente o perfil das personagens e seus respetivos papéis. A ausência de fontes imprimiu a ideia de uma caracterização psicológica mais pessoal, considerando o estatuto social das personagens, suas relações e a sua respetiva evolução na ação. A música composta por Mozart para a ópera acompanha fielmente os traços psicológicos das personagens, atribuindo-lhe, assim, ainda mais sentido e significado, no que concerne ao temperamento dos principais personagens: a arrogância do Conde, a melancolia da Condessa, a indignação de Fígaro e a malícia de sua noiva, Susana.

A finura psicológica de Mozart e o seu génio para a caracterização musical elevaram igualmente o género a um novo grau de seriedade. É notável como o retrato das personagens é traçado não apenas nas árias solísticas, mas, muito especialmente, nos duetos, trios e conjuntos mais vastos, e os finais de conjunto combinam o realismo com o avanço da acção dramática e uma soberba unidade da forma musical. A orquestração, em particular através do recurso aos instrumentos de sopro, adquiriu um papel importante no delinear das personagens e das situações (Grout; Palisca, 2007, p. 539).

Neste contexto, a ópera manifesta, claramente, uma sátira à sociedade da época marcada por uma sobreposição da aristocracia e seu poder abusivo e subversivo, diante de uma população subjugada pelo *Antigo Regime*.

[...] não é possível analisar a trajetória de Mozart sem levar em consideração as articulações entre indivíduo e sociedade. E esta trajetória tem de ser enquadrada nos valores dominante de então, nomeadamente os valores da sociedade de corte que via com desconfiança a subida social da burguesia (Guerra, 2017, p. 7).

Nas obras de Beaumarchais, Da Ponte e Mozart percebe-se, presente, o pressentimento de que toda uma sociedade cristalizada, repentinamente, se altera e se modifica, no sentido de uma nova preposição política, social e filosófica, que, obviamente, comprometia os interesses instalados.



AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projetos do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho) com as referências UIDB/00317/2020 e UIDP/00317/2020.



REFERÊNCIAS

AUDITORIUM. **Cinco Séculos de Música Imortal**. Crónica da Música. Volume I. Barcelona: Editorial Planeta S. A., 2002.

BIXLEY, Donovan. **Do seu amigo Mozart: o mundo fantástico de Wolfgang Amadeus Mozart**. Trad. Jorge Almeida e Pinho. Matosinhos: Quidnovi, 2005.

BRESSAN, Sullivan Antonio. **Drama em pauta: Beaumarchais e Lorenzo da Ponte, um estudo intertextual de Fígaro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1891>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**. 2. ed. Trad. Lourival Gomes Machado, Lourdes Santos Machado e Leonel Vallandro. São Paulo: Editora Globo, 1974.

DE SOUZA, Emilson Ferreira. Mozart: sociologia de um gênio, de Norbert Elias. **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, v. 4, n. 6, abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/2325>. Acesso em: 7 set. 2024.

FERNANDES, Cristina. Mozart em leitura política, **PÚBLICO**, 23 abr. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/04/23/culturaipsilon/noticia/mozart-em-leitura-politica-255242>. Acesso em: 15 mai. 2024.

FLAKSMAN, Sérgio; GUIMARÃES, António. **As Bodas de Fígaro: O Libreto e a Peça - Mozart, Da Ponte e Beaumarchais**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1991.

FRISCHAUER, Paul. **Beaumarchais: O Aventureiro do Século da Mulher**. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Nacional, 1942.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 5.ed.Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERRA, Paula. **Norbert Elias: criação artística, aura e carisma em Mozart**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/104365>. Acesso em: 2 set. 2024.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Trad. Isabel de Asumendi. Editor: Turner Publicaciones S. L., 2003.

MILLER, Richard. **Training Soprano Voices**. New York: Oxford University Press, 2000.

MORTON, Brian; SPINELLI, Donald. **Beaumarchais e a Revolução Americana**. Lexington Books, 2003.



NEVES, Beatriz Alves; TAVARES, Sandra Goreti; GRAÇA, António; RIBEIRO, António José Pacheco. O papel violinístico no tango de Piazzolla. **CONTRIBUCIONES A LAS CIENCIAS SOCIALES**, [S. l.], v. 17, n. 8, p. e10027, 2024. DOI: 10.55905/revconv.17n.8-529. Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/10027>. Acesso em: 8 set. 2024.

NORO, João. **Mestres da Música**. 2º Volume. Barcelona: Editorial Planeta – De Agostini, 1990.

OLIVEIRA, Jorge Marcelo. **Os (incríveis) tipos de vozes do canto lírico**, 2023. Disponível em: <https://mondomoda.com.br/2023/02/10/vozes-canto-lirico/>. Acesso em: 8 ago. 2024.

PORTO EDITORA. **As Bodas de Fígaro** na Infopédia. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$as-bodas-de-figaro](https://www.infopedia.pt/$as-bodas-de-figaro). Acesso em: 10 ago. 2024.

REICH, Willi (org.). **Cartas de Mozart**. Trad. Semíramis Lück. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006.

RIBEIRO, António José Pacheco. O ensino da música em Portugal e a prova de aptidão artística. **Debates em Educação**, [S. l.], v. 14, n. 34, p. 377–389, 2022. DOI: 10.28998/2175-6600. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/12028>. Acesso em: 15 jul. 2024.

RUSHTON, Julian. **Mozart**. New York :Oxford University Press, 2006.

WOOD, John. **Introduction and English translation of Beaumarchais' The Barber of Seville and The Marriage of Figaro**. London: Penguin Books, 1964.