

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA
DISSERTAÇÃO DO ALUNO:
SULIVAN ANTONIO BRESSAN
PROFESSOR ORIENTADOR: DR. LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

DRAMA EM PAUTA
Beaumarchais e Lorenzo da Ponte:
um estudo intertextual do Fígaro.

Novembro de 2008.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LEGRAS

DRAMA EM PAUTA: BEAUMARCHAIS E LORENZO DA PONTE, UM
ESTUDO INTERTEXTUAL DO FÍGARO

Sullivan Antonio Bressan

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Instituição Depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

PORTO ALEGRE, NOVEMBRO DE 2008

SULIVAN ANTONIO BRESSAN

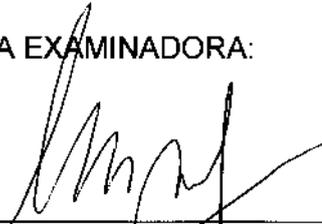
6007/1/6

DRAMA EM PAUTA. BEAUMARCHAIS E LORENZO DA PONTE:
UM ESTUDO INTERTEXTUAL DO FÍGARO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 13 de janeiro de 2009

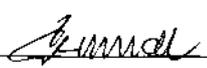
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS



Prof. Dr. Mauro José Gaglietti - URI



Prof. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS

Jouons-nous une comédie?

Conde Almaviva, na peça de Beaumarchais.

Cos'è questa commedia?

Conde Almaviva, no libreto de da Ponte.

RESUMO

As relações intertextuais entre a peça “As bodas de Fígaro”, escrita por Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, em 1784, e a ópera homônima composta por Wolfgang Amadeus Mozart, dois anos depois, sob adaptação de Lorenzo da Ponte. O trabalho está dividido em três partes, denominadas de “atos”. O autor procura demonstrar que a censura, ao invés de sufocar o talento criador, apenas o incentiva a buscar meios de burlá-la. Lorenzo da Ponte, mesmo tendo alijado da adaptação as partes mais ofensivas à nobreza, preservou o caráter subversivo da obra de Beaumarchais; e Mozart, ao contrário do que muitos imaginam, não era ignorante, ou mesmo indiferente, ao significado de suas óperas. São analisadas também as relações entre música e literatura, com base no libreto de Lorenzo da Ponte e na música de Mozart.

ABSTRACT

The intertextual relations between the play “The Marriage of Figaro”, written by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais in 1784 and the homonymous opera composed by Wolfgang Amadeus Mozart two years afterwards under the adaptation of Lorenzo da Ponte. The work is divided into three parts called “acts”. The author tries to demonstrate that the censorship, instead of suffocating the creative talent, stimulates him to seek ways to evade it. Even though in the adaptation Lorenzo da Ponte deleted the parts which were more offensive to the nobility, he maintained the subversive character of Beaumarchais’ work; and Mozart, contradicting many people’s beliefs, was not ignorant neither indifferent towards the meaning of his operas. The relations between music and literature, based on Lorenzo da Ponte’s libretto and Mozart’s music, are also analyzed.

SUMÁRIO

ABERTURA.....	8
PRIMEIRO ATO (FRANÇA).....	11
Cena 1.....	11
Cena 2 – contexto histórico.....	11
Cena 3 – os escritores iluminam o palco, à sombra da censura.....	16
Cena 4 – Beaumarchais.....	24
Cena 5 – A peça.....	31
Cena 6.....	34
SEGUNDO ATO (ÁUSTRIA).....	35
Cena 1.....	35
Cena 2 – contexto histórico.....	36
Cena 3 – Viena e a ópera.....	39
Cena 4 – José II censura Figaro.....	42
Cena 5 – Mozart e seus problemas com a nobreza.....	43
Cena 6 – Lorenzo da Ponte.....	48
Cena 7.....	52
TERCEIRO ATO (A INTERTEXTUALIDADE ENTRE <i>LE MARRIAGE E LE NOZZE DI FIGARO</i>).....	54
Cena 1 – o que não passou pelo filtro de Lorenzo da Ponte.....	54
Cena 2 – “A transgressão autorizada”: o que passou (para a maioria)	
	Despercebido.....62
Cena 3 – paródia ou paráfrase.....	65
Cena 4 – Fígaro e Bakhtin: a carnavalização.....	74
Cena 5 – As relações entre literatura e música.....	77
Cena 6 – final trágico de uma comédia.....	81
RESUMO DA ÓPERA.....	86
REFERÊNCIAS.....	92

ABERTURA

Quando o assunto em pauta é *literatura e música* normalmente pensamos em letra de música popular: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, as letras que Paulo Coelho escreveu para a música de Raul Seixas. Raramente se pensa em ópera, embora a ligação entre a literatura e a música tenha alcançado, nesse gênero musical, harmonias impecáveis. E quando é a própria ópera que está em pauta, pensamos sempre no compositor da música, e dificilmente sabemos quem é o autor do libreto¹.

Assim, não é de se espantar que talentosos escritores tenham sido condenados ao ostracismo justamente por terem se dedicado ao texto operístico. Um deles é Lorenzo da Ponte, autor do libreto de várias óperas, entre as quais duas das mais famosas óperas de Mozart (e da história da música): “As bodas de Figaro” e “Don Giovanni”.

Foi a partir dessa constatação que surgiu a idéia do presente trabalho. Nele farei uma análise intertextual de uma das mais belas e controvertidas óperas já escritas: “As bodas de Figaro”. Para isso, é importante falar não só sobre a ópera, mas sobre a peça da qual se originou, a comédia homônima escrita por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais².

A escolha dessas duas obras se deve ao fato de que, no Brasil, o estudo do libreto de ópera ser algo inédito. Nos estudos acadêmicos, as relações entre literatura e música, as quais também foram estudadas neste trabalho, se dão apenas no âmbito da música popular, ficando a ópera restrita apenas aos alunos dos cursos superiores de música, que estudam apenas a música, e não o texto.

Na primeira parte do trabalho, ou no seu “primeiro ato”, como considere mais apropriado nomear, falarei sobre a vida de Beaumarchais e sobre a sua mais controvertida peça. Para isso, será necessária uma análise da situação político-social da França à época. Falarei da censura imposta pelo rei Luís XVI, que só liberou a peça para ser encenada dois anos após ter sido escrita, e da conseqüente polêmica que causou depois de sua estréia, em

¹ O texto de uma ópera.

² Ver biografia de Beaumarchais, p.24.

abril de 1784, ajudando a insuflar as revoltas populares que desembocaram na Revolução, cinco anos depois.

Na segunda parte, ou no “segundo ato”, será feita uma análise da ópera de Mozart. Para isso, começarei com pequenas biografias de Lorenzo da Ponte e do compositor austríaco, mostrando como surgiu a parceria entre os dois artistas, assim como a idéia para a composição da ópera e a sua igualmente polêmica recepção pela nobreza austríaca, depois de sua estréia, em maio de 1786.

O “terceiro ato” discorrerá sobre o tema central do trabalho: a relação entre música e literatura e os subterfúgios que o artista se utiliza para preservar o caráter original de uma obra, mesmo estando sob severa censura. Tentarei demonstrar como o libreto de Lorenzo da Ponte, mesmo tendo alijado os trechos mais ofensivos da peça de Beaumarchais, preservou a idéia central: a crítica, por meio da ridicularização (técnica típica dos dramaturgos franceses), da nobreza da época, utilizando-se principalmente da ironia e do duplo sentido.

Dessa forma, demonstrarei que a censura, ao invés de sufocar o discurso contestador, apenas faz o artista mascarar suas intenções. As fábulas e as paródias são apenas dois exemplos de como o artista esconde, sob uma história aparentemente despretensiosa, críticas ao poder que o censura.

Além do texto de Beaumarchais e Lorenzo da Ponte, a música de Mozart também foi revolucionária. Ela rompeu com alguns padrões da ópera bufa, ou seja, da ópera cômica, tendo como objetivo justamente criticar as intrigas dos nobres, que tanto prejudicaram sua carreira, como podemos notar em sua pequena biografia, presente neste trabalho³.

Após, mas nesse mesmo ato, teremos o *grand finale*, com uma análise sobre as conseqüências sócio-políticas e culturais das duas obras literárias em pauta: a peça de Beaumarchais e a ópera de Mozart e Lorenzo da Ponte. Nessa parte, mostrarei como essas duas obras, embora ainda façam parte da cultura pré-revolucionária, e a despeito de todo o esforço dos monarcas da França e da Áustria para as censurar, fomentaram os movimentos que conflagraram a Revolução Francesa. Porém, é importante salientar-se que tal incentivo não estava na mente dos autores, tanto da peça quanto da ópera. A prova disso é que Mozart e Lorenzo da Ponte jamais disseram qualquer palavra em favor da revolução, assim como Beaumarchais – que chegou, inclusive, a ser preso e exilado pelo regime de Robespierre, como veremos em sua pequena biografia, presente neste trabalho.

³ Ver biografia de Mozart, p. 43.

Após o terceiro ato, teremos a conclusão da análise. Seguindo o critério pouco ortodoxo que adotei para a nomenclatura da obra, intitulei esta última parte de “Resumo da ópera”. Nela, farei um apanhado geral do que foi visto no trabalho, e falarei sobre a problemática da censura e da criação literária e artística.

Assim, nesta introdução, em forma de “abertura”, estão os temas principais de todo o trabalho, assim como na abertura de uma ópera estão os principais temas musicais que serão ouvidos ao longo de toda a obra. Mas a abertura, tanto da ópera quanto de uma dissertação, deve ser breve. Vamos executar agora a suspensão, que prepara o ouvido para o acorde final. Aí está ele! A cortina se abre. O cravo esparrama um arpejo. A orquestra ataca a música inicial. Os cantores entram no palco para a ária inicial.

É o primeiro ato.

PRIMEIRO ATO (FRANÇA)

CENA 1

Paris, maio de 1784. Anoitece. Um nobre sai de sua residência e entra em sua carruagem. Pedes para o cocheiro se dirigir a *Comédie-Française*. É lá que está sendo apresentada a peça “As bodas de Fígaro”, que tanta polêmica anda causando. A crítica elogiou o trabalho de Beaumarchais, assim como boa parte da burguesia, mas a maioria da nobreza não gostou nada da ousadia do dramaturgo. A peça só foi liberada depois de duas proibições de Luís XVI.

O nobre em questão ainda não assistiu à peça, mas sabe que o autor colocou um casal de empregados como os heróis da trama, e o conde, seu patrão, é visto como um imoral decadente. Agora vejam só isso! Nem mesmo Molière, em suas peças mais cáusticas, ousou chegar a tanto. Como se não bastassem os focos de revolta e as duras críticas feitas ao rei e à rainha, agora Beaumarchais – que é, diga-se de passagem, também um nobre – escreve uma peça ridicularizando a nobreza. Aonde isso vai parar?

A carruagem pára. O nobre chegou ao teatro. Ao descer, ele já percebe a balbúrdia em frente ao prédio. Entre as dezenas de pessoas, reconhece alguns burgueses, que conversam alegremente. Mas há também muitos nobres, nem tão entusiasmados, que vão assistir à peça apenas para confirmar a ousadia imperdoável de Beaumarchais.

CENA 2 – CONTEXTO HISTÓRICO

Analisar um contexto histórico não é tarefa simples. Assim, para se fazer uma abordagem sobre a França do século XVIII, devemos, em primeiro lugar, compreender que

muito dos nossos critérios morais e estéticos nos foram incutidos pela Revolução Francesa, que sempre mostrou o chamado *antigo regime* de forma depreciativa.

A revolução trouxe consigo um novo código moral, no qual de favoritismo e o esbanjamento da sociedade de corte foram substituídos por uma moral baseada na família, na sobriedade econômica (cuja conseqüência é o acúmulo de capital) e no direito individual, representado no âmbito político pelo sufrágio universal. A esse conjunto de idéias e costumes se dá, normalmente, o nome de *liberalismo*. E dentro desse novo conceito, tudo o que se opusesse a isso era taxado de *indecente*, *irresponsável* ou mesmo pelo relativo rótulo do *mal*.

Assim, para se compreender a época na qual “As bodas de Figaro” foi escrita, temos que compreender o que foi a sociedade de corte, que vigorou, na França, até 1789. Para isso, temos que retroceder mais no tempo, e fazer um vôo rasante ao longo de todo o século XVIII.

De 1643 até 1715, a França viveu sob o comando de Luís XIV, o “Rei sol”. Segundo Will e Ariet Durant, esse período fez o país cair em profunda crise econômica, já que os gastos com as freqüentes guerras desgastaram não só a imagem do monarca como o erário. Quando o rei morre, o seu sucessor direto, Luís XV, ainda é uma criança, e o Conselho de Regência escolhe como líder Felipe II, Duque de Orléans, um sobrinho do antigo rei Felipe I.

O novo regente não perde tempo e tenta alavancar a economia francesa com um plano econômico elaborado pelo gênio das finanças, o inglês John Law. O plano dá errado e o país volta a mergulhar em profunda crise, a qual só é compensada pela liberalidade com que o regente comanda o país. O liberalismo do regente é mais do que uma forma de compensar a crise econômica, mas reflete a sua personalidade, a qual era considerada libertina mesmo para os padrões da época. Muitos críticos do regente comentavam que seus vícios eram frutos de uma péssima educação.

O país percorre esse período com um crescimento econômico pífio, enquanto a liberalidade dos costumes, principalmente os da corte, aumenta. A situação mantém-se até 1723, quando o sucessor do trono alcança a maioridade. O moral da população fora tão abalado pela Regência que o novo rei é chamado, antes mesmo de ser coroado, de *o bem-amado*.

As esperanças, infelizmente, não se realizam. O jovem rei centraliza ainda mais o poder sobre sua pessoa e começa um novo período de expansão imperialista, não obstante a precária situação de grande parte da população e os diminutos recursos públicos. A França vive então uma das mais fortes autocracias já vistas na história. Somente uma coisa poderia

ser pior: que o rei tivesse uma longa vida. E infelizmente teve... seu reinado se estende até 1774.

Morrendo Luís XV, longa vida ao novo rei! Luís XVI, neto do rei morto, não difere muito de seu avô. Embora mais moderado em seus hábitos, mantém a política imperialista de seu antecessor e pouco ou nada faz para melhorar a situação de grande parte da população, principalmente dos camponeses. Para piorar, o rei se casa com Maria Antonieta, filha da grande Maria Tereza da Áustria. A nova rainha, além de estrangeira, torna-se notória, na mente popular, por seus hábitos libertinos e por sua capacidade de desperdiçar o dinheiro público com festas e eventos particulares. Chega a ganhar o apelido de *madame déficit*.

Ao longo da década de 1780, a situação torna-se insuportável, e a nobreza decadente não pode mais socorrer a realeza. O palco está pronto para a revolta e, quando a peça de Beaumarchais estréia, a queda da monarquia já é prevista até por alguns membros da nobreza.

Para se compreender esse fenômeno de centralização do poder na figura do rei, temos que recuar ainda mais no tempo, até a Renascença. Durante a Idade Média, o Feudalismo distribuiu o poder entre a nobreza rural. O rei servia apenas como distribuidor de feudos e como uma espécie de Suprema Instância, na qual as disputas entre os nobres eram julgadas.

A partir da expansão ultramarina das potências européias, e da conseqüente mercantilização da economia, a propriedade rural perdeu muito valor, já que muitas matérias-primas vinham das colônias na América. As novas tecnologias bélicas, como a arma de fogo, substituíram o cavaleiro medieval, que tinha origem nessa nobreza rural, mas que estava agora totalmente obsoleto. Todos esses fatores levaram a nobreza arruinada a buscar refúgio na corte, como bem salientou Norbert Elias:

Os progressos da economia monetária, as alterações profundas a que deu origem, as suas conseqüências no campo militar, minaram as bases econômicas da nobreza. Muitos nobres procuraram uma saída na corte e acabaram por cair na completa dependência do rei (1987, p. 86).

Assim, ao longo do tempo, criou-se uma interdependência entre a realeza e a nobreza. O rei precisava do apoio dos nobres para manter seu poder autoritário e vitalício, e a nobreza precisava do rei para sobreviver. Ambos se ajudavam para manter a burguesia em ascensão longe do poder. Mais uma vez recorro a Norbert Elias, que conseguiu sintetizar esse fenômeno em poucas linhas:

A nobreza precisava do rei porque só a vida na corte lhe oferecia condições econômicas e condições de prestígio sem as quais não poderia levar uma vida aristocrática. [...] O rei precisava da nobreza [...] para garantir o equilíbrio dinâmico entre as camadas sociais que constituíam a sua base de apoio (ibidem, p. 102).

Quanto às classes sociais, a França do *antigo regime* estava dividida do seguinte modo:

No topo da pirâmide social estava, é claro, a realeza. Ao redor da família real, orbitava a pequena parte da nobreza diretamente favorecida pelo rei. Já a grande nobreza constituía-se de dois grupos. Num deles estavam os latifundiários, que obtiveram seus títulos pela importância de suas propriedades. Como a maior parte das terras cultiváveis pertencia a eles, era a esses nobres que cabia não só a defesa de suas propriedades, mas também a de sua região e, por consequência de todo o país. Por causa disso, se autodenominavam a nobreza *de espada*. Dentro desse grupo havia um pequeno segmento de nobres da chamada *nobreza de raça*, a qual trazia seus títulos através de várias gerações, muitas delas com origem nos feudos medievais. O outro segmento da nobreza era formado pela chamada “nobreza togada”, constituída, em grande parte, por burgueses que ascenderam socialmente com cargos do judiciário, principalmente os magistrados.

Teoricamente, a hierarquia social colocava a nobreza de raça em primeiro lugar, seguida da nobreza de espada. Em último lugar, vinha a nobreza togada. Porém, com a ascensão da burguesia e o número cada vez maior de nobres falidos, quando a revolução explode não há mais distinção nítida entre essas três camadas da nobreza. A nobreza de raça e de espada, devido à técnicas ultrapassadas de cultivo do solo, à exaustão da terra devido à monocultura, ou à incompetência na gerência dos negócios, empobrecia desordenadamente. Havia casos, inclusive, de nobres tão indigentes quanto os camponeses! Por outro lado, muitos burgueses já haviam ascendido socialmente e alguns chegaram a ocupar cargos importantes no governo de Luís XVI. Sobre esse fenômeno, Will e Ariel Durant chegam a dizer que: “A forma burguesa do estado francês do século XIX já estava pré-figurada no século XVIII” (1965, p. 249).

Além da nobreza, havia o clero, o qual, embora tivesse influência na corte, apresentava também graduações não só econômicas como ideológicas. A relação intrínseca e milenar entre a realeza e o clero, representada simbolicamente pela cerimônia da coroação, na qual cabia a uma autoridade religiosa dar ao rei o poder que lhe foi conferido por Deus, nem sempre alcançava todos os sacerdotes. A prova disso é que muitos padres aderiram à revolução,

embora o alto-clero tenha se mantido fiel ao rei até o fim. O poder da Igreja assentava-se mais no seu domínio ideológico sobre o proletariado e o campesinato, as duas camadas mais pobres da sociedade, mas também as maiores.

O restante da sociedade francesa era denominada pelo genérico e depreciativo nome de *terceiro estado*. Após a Revolução Francesa, os termos *primeiro*, *segundo* e *terceiro* estados adquiriram outras conotações. Não designavam mais a nobreza, o clero e as demais classes, respectivamente, mas representavam as três entidades responsáveis pela harmonia do Estado de direito: o poder executivo, o poder legislativo e o poder judiciário. No contexto do *antigo regime*, porém, o *terceiro estado* reunia a burguesia em ascensão, a pequena burguesia, os camponeses e o proletariado.

Esses dois últimos extratos sociais ocupavam, é claro, a base da pirâmide. A situação do campesinato, porém, ainda era pior do que a dos trabalhadores urbanos. Mesmo com o aumento da aquisição de terras por alguns camponeses, a maioria deles ainda dependia de um sistema feudal, no qual o latifundiário mantinha seus empregados num regime próximo à escravidão. As estimativas mais otimistas para os camponeses nos revelam que 14% da produção deles era convertida diretamente para o proprietário de terras. As leis raramente os beneficiavam e, em alguns casos, ainda subsistia a escravidão. Um economista da época, citado por Durant, chegou a estimar em próximo de um milhão o número de camponeses escravos, e quando estoura a revolução esse número havia declinado para 300 mil (1965, p. 275).

Mesmo em tais condições, os camponeses eram drenados por impostos que cresciam à medida que a sua renda aumentava. Ou seja, não havia nenhum interesse do Estado em fazer o camponês prosperar. Além disso, havia o dízimo cobrado pela Igreja.

A existência degradante de tal segmento da sociedade francesa foi registrada por muitos estrangeiros que visitaram o país durante o *antigo regime*. A inglesa Lady Mary Montagu, em 1718 nos dá um quadro bastante preciso da penúria desse campesinato, assinalado por Durant:

A cada parada, enquanto os cavalos de posta são trocados, toda a cidade vem mendigar, com rostos tão miseravelmente esfomeados e roupas tão esfarrapadas que não precisam de nenhuma outra eloquência para persuadir da desgraça de sua condição (1965, p. 243).

Saint-Simon, em 1725, nos diz também que:

[...] o povo da Normandia vive do capim de seus campos. O primeiro rei da Europa é grande apenas por ser um rei de mendigos [...] e por transformar seu reino num vasto hospital de agonizantes, dos quais tudo é tirado sem um murmúrio (apud DURANT, 1965, p. 243).

E o Marquês René Louis d'Argenson completa o pavoroso quadro da situação com uma frase bombástica: “mais franceses morreram de miséria nos últimos dois anos do que foram mortos em todas as guerras de Luix XIV” (apud DURANT, 1965, p. 243).

A consequência de tal situação é a busca do alcoolismo e da religião como lenitivo. As tavernas de beira de estrada se multiplicam e a violência passa a ser parte do cotidiano dos trabalhadores rurais. Assim, não causa estranheza que os líderes da revolução tenham utilizado justamente essa camada social como massa de manobra, em troca de promessas que, já sabemos, não foram cumpridas.

Danillo Nunes sintetizou muito bem essa complexa estratificação social:

Aparentemente, a sociedade francesa no século XVIII compreendia a nobreza, o clero e o terceiro estado, ou povo; a realidade, porém, era diferente, em vista das divisões que cada uma dessas três classificações admitia. Assim, havia a grande e a pequena nobreza; o alto e o baixo clero; e o terceiro estado, que, na verdade, só representava a burguesia, não o povo (1989, p. 67).

É nesse quadro de injustiça social, por um lado, e opressão à liberdade de expressão, de outro, que surgem muitos dos maiores escritores e pensadores franceses, os quais passamos a analisar.

CENA 3 – OS ESCRITORES ILUMINAM O PALCO, À SOMBRA DA CENSURA

Dentre as idéias que nasceram durante o século XVIII, nenhuma adquiriu maior amplitude do que o Iluminismo. Nele estavam nomes como Montesquieu, d'Alembert, Voltaire, Diderot, Condillac, entre outros.

No corpo de idéias do Iluminismo, destaca-se a repulsa ao pensamento metafísico, o qual estava em voga na França durante o primeiro quinquênio do século XVIII, principalmente devido à obra do filósofo alemão Leibniz e do inglês Alexander Pope. Ambos escritores, por meio de argumentos metafísicos, defendiam as chamadas “idéias inatas”,

conceito que remonta à filosofia de Descartes. Elas seriam as noções morais que o ser humano apresenta naturalmente, o que provaria não só a existência de Deus como as leis que Ele “revela” ao homem.

Os iluministas, inspirados na filosofia dos ingleses David Hume e John Locke, não acreditavam que as idéias inatas eram oriundas de Deus. Viam nelas apenas o reflexo da cultura. Dessa forma, o Iluminismo, naturalmente, se opôs à religião, principalmente à Igreja Católica.

Contudo, muitos iluministas não negavam a existência de Deus, apenas condenavam a idolatria e a superstição, inerentes, segundo eles, às instituições religiosas. Percebemos essa distinção bem clara na famosa frase de Voltaire:

A existência do mundo pressupõe um criador e um ordenador das coisas, mas é isso tudo o que podemos saber dele. Saber que ele existe. Não nos abandonemos à quimera. Sigamos nosso instinto, é o guia mais seguro (2005, p. 50).

Tal postura teológica, que hoje atribuímos aos teístas, deu origem àquilo que na época de Voltaire ficou conhecido com *deísmo*, ou seja, a idéia de que só o que podemos saber sobre Deus é que ele existe, nada mais. Toda a especulação sobre os desígnios do Criador são construções humanas e, portanto, não confiáveis.

Defensores também da liberdade do homem, não somente no plano teológico, mas também no político, os iluministas vão criticar impiedosamente o *antigo regime* e a monarquia absolutista. Mais uma vez, isso estava longe da unanimidade, e o próprio Voltaire, embora tenha defendido a vontade popular em seu artigo intitulado “Democracia”, por várias vezes criticou as atitudes daqueles que ele chamava de “populacho”.

Divergências à parte, mesmo os menos liberais do grupo acreditavam que urgia uma reforma no Estado francês. Alguns deles, como Montesquieu, defendiam que deveria haver na França a mesma reforma feita na Inglaterra, onde o absolutismo do rei deu lugar a uma monarquia constitucional, na qual até mesmo o rei estava subordinado ao legislativo.

Porém, durante o governo de Luís XV, como consequência da centralização do poder monárquico e da retomada da expansão imperialista, fenômenos anteriormente citados, nota-se a perda das liberdades conquistadas durante a Regência. A censura apertada o cerco contra todos os escritores, e o Iluminismo, como ponta-de-lança dos ideais anti absolutistas, sofre a opressão do Estado.

Roger Bastide, em seu ensaio biográfico sobre Voltaire, diz que:

Em 1757 um edito real condenava à morte toda pessoa reconhecida culpada de “ter composto ou mandado imprimir escritos visando atacar a religião, comover os espíritos, lesar a autoridade real” [...] O “Dicionário Filosófico” foi queimado na fogueira que consumira o corpo do cavaleiro De la Barre e o poema “Sobre a lei natural” já tivera antes o mesmo destino; e até o inocente “Templo do gosto”, deambulações de um crítico por entre as obras-primas da literatura clássica, valeu a Voltaire algumas perseguições (in VOLTAIRE, 2005, p. 15).

Porém, bem antes disso, em 1721, Montesquieu havia escrito “As cartas persas”, uma crítica mordaz aos costumes e jogos políticos da corte francesa. Antes mesmo de o livro ser publicado, o autor faz com que lhe roubem os originais, eximindo-se, assim, de qualquer responsabilidade quanto à autoria.

O livro se constitui de várias cartas, escritas por um turista persa que se impressiona com a quantidade de vícios e injustiças da capital francesa. À época do regente, nada perturbou a publicação da obra. Com a subida de Luís XV ao poder, porém, o jovem rei resolve proibir a reedição do livro.

Em 1734, Montesquieu escreve outra obra de crítica ao regime: “Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência”. O autor se serve aqui do mesmo recurso que utilizara em suas “cartas” para confundir os censores, só que ao inverso. No primeiro, o autor veste a personalidade de um estrangeiro para criticar os problemas de seu país; no segundo, é o próprio autor quem fala, mas desloca o foco de sua crítica para uma civilização longínqua, embora para qualquer leitor mais arguto o objetivo era criticar a corte de Versalhes.

Porém, a Regência, mesmo reconhecendo o objetivo do autor, fez vista grossa. Já com Luís XV a realidade era outra. O livro foi criticado não só pela nobreza como pelo clero, já que o autor contrariava muitos dogmas da Igreja em sua obra.

Mas os problemas de Montesquieu com a censura ainda não tinham acabado. Ao lançar o seu dicionário, o autor escreve aos amigos: “logo que houver perigo avisem-me, por favor, para que eu renegue a obra” (apud DURANT, 1962, p. 372). Em 1748, após duas décadas de trabalho, o escritor lança aquele que muitos consideram sua obra-prima: “O espírito das leis”, obra que fundamenta o que mais tarde será conhecido como *ciência social*, ou *sociologia*. É nela que o autor lança a sua polêmica e revolucionária teoria sobre a formação do Estado. Para Montesquieu, o poder público deveria ser tripartido entre o poder legislativo, que cria as leis; o poder executivo, que, respeitando as leis, governa a nação; e o poder judiciário, que se responsabiliza pela interpretação e pela execução das leis. Os três

poderes devem ser equânimes, ou seja, nenhum está acima dos outros e os três se fiscalizam mutuamente.

Ciente do potencial perturbador de sua obra, Montesquieu envia o manuscrito para a Suíça, e lá o publica, sem assinatura. Tal artimanha seria repetida por muitos escritores franceses, contemporâneos ou posteriores. Entre esses, está aquele que é considerado por muitos estudiosos do período como a maior mente do Iluminismo: François-Marie Arouet, que mais tarde adotaria o nome pelo qual seria mundialmente conhecido: Voltaire.

Não somente prosador, mas poeta, dramaturgo, filósofo e historiador, Voltaire, talvez justamente por ser o maior nome do Iluminismo, foi o mais visado pela censura. E para escapar dela, o autor utilizou todos os métodos conhecidos na época. Raramente assinava suas obras: se não se escondia sob o anonimato, assinava com pseudônimos. Caso sua autoria fosse descoberta, o que acontecia com frequência, negava veementemente a responsabilidade pela obra.

O mais notório caso envolveu aquele que muitos consideram seu melhor trabalho de ficção em prosa: “Cândido, ou o otimismo”. A máscara que o autor utiliza já começa pela frase que vem após o título: “traduzido do alemão do senhor doutor Ralph”. Logo a seguir, na mesma página de rosto da obra, aparece a afirmação: “com os adiantamentos encontrados no bolso do doutor, por ocasião de sua morte em Minden, no Ano da Graça de 1759” (VOLTAIRE, 2005, p. 223).

O “esclarecimento” das condições nas quais o texto foi “encontrado” pelo editor serviu, a partir de então, como um forte recurso para ratificar a existência do pseudônimo. Mas é claro que, no caso do “Cândido”, assim como em muitos outros casos de uso do pseudônimo em sua época, a artimanha não funcionou, e a obra, assim que foi publicada, em 1759, foi imediatamente atribuída a Voltaire. O autor respondeu às acusações com uma negativa violenta, que se tornou famosa: “É preciso ter perdido o senso para atribuir-me essa porcaria” (ibidem, p. 226).

A recusa em assumir a autoria da obra somente fez crescer sua popularidade. Em 1762, como resposta ao jornal “Encyclopédique”, que lhe atribuía a autoria da novela, Voltaire escreve uma carta, assinando como “Demard”, em que diz:

Senhores, afirmais em vosso jornal do mês de março que uma espécie de novelazinha intitulada “O otimismo” ou “Candido” deve ser atribuída a um senhor de V... Não sei a quem aludis, mas declaro-vos que o livro é de meu irmão Demard, atualmente capitão do regimento de Brunswick [...] de resto, senhores, tenho a honra de informar-vos que meu irmão [...] é bom cristão e divertindo-se em compor o romance durante o período de descanso deste inverno teve principalmente em vista

converter os socinianos. Esses hereges não se contentam com negar abertamente a Trindade e os castigos eternos, dizem ainda que Deus fez de nosso mundo o melhor dos mundos possíveis e que tudo está pelo melhor. Essa idéia é expressamente contrária à doutrina do pecado original (ibidem, p. 226).

Voltaire foge da autoria da obra, mas não perde a oportunidade para criticar a filosofia otimista de Leibniz, que dizia que o homem vive no melhor dos mundos possíveis. Tal idéia, embora utilizada pelo filósofo alemão como embasamento para o seu moralismo, contradiz o dogma judaico-cristão do pecado original. Voltaire, de forma brilhante, reafirma a idéia central de seu “Cândido”: a crítica ao otimismo de Leibniz e Pope, mas sem se revelar.

Voltaire apelou para o recurso do pseudônimo por experiência. Bem antes de “Cândido” vir a lume, o escritor já havia sido preso por ter escrito algumas críticas ao rei Luís XV. Sua estada na Bastilha, porém, fez de um então desconhecido escritor uma celebridade. Além disso, as condições de um preso político na famosa prisão real não eram nada degradantes, segundo nos informam os textos da época.

Roger Bastide chega a dizer, inclusive, que: “uma passagem pela Bastilha era a glória assegurada” (in VOLTAIRE, 2005, p.23), e o escritor Morellet sempre se ressentiu por nunca ter sido preso lá. “É uma excelente recomendação” (ibidem, p 23), costumava dizer. Danilo Nunes também nos fala o seguinte sobre a Bastilha:

Os internos que tinham boa posição social e financeira – como Beaumarchais, que lá esteve em começos de 1773 (por uma questão judicial com o duque de Chaulnes), e artistas da Comédie Française – podiam receber visitas, dar jantares e saraus musicais (1989, p. 51).

Porém, uma vez só já é o suficiente. A segunda estada de Voltaire na Bastilha, em 1756, não lhe agrada nem um pouco. Desiludido com a monarquia francesa, muda-se para a Inglaterra. Lá escreve as “Cartas da Inglaterra”, que são lançadas primeiro em Londres e depois na terra natal do escritor, com o título de “Cartas filosóficas”, sem a autorização do censor oficial. O livro faz louvor à liberdade de expressão que o autor encontrou na Bretanha, e critica a censura violenta do rei da França. O Estado francês move então um processo contra a editora do livro. Vencido, o editor é arruinado. Embora proibido e queimado em praça pública (ou talvez por isso), o livro alcançou grande popularidade na França, e cópias ilegais começaram a circular por todo o país.

Quando se fala em Iluminismo, contudo, nenhuma obra alcançou a importância dos 17 volumes intitulados: “Enciclopédia, ou dicionário elaborado das ciências, das artes, e dos ofícios, por uma sociedade de homens de letras. Posto em ordem e publicado por M. Diderot

[...] e quanto à parte matemática, por M. d'Alembert [...] com a aprovação e o privilégio do rei”. Publicada entre os anos de 1751-72, e escrita por vários pensadores da época, entre os quais Voltaire e Rosseau, a obra posteriormente ficou conhecida simplesmente como “A enciclopédia de Diderot”.

À medida que os volumes saíam do prelo, os leitores começaram a perceber a magnitude da obra, e o crítico Brunetièrre, mesmo sendo católico, falou: “A Enciclopédia é o grande acontecimento de seu tempo, o objetivo para onde convergiu tudo o que precedeu, a origem de tudo o que se seguiu e, conseqüentemente, o verdadeiro centro de qualquer história das idéias no século XVIII” (apud DURANT, 1965, p. 345)

A idéia original partiu do editor parisiense André François Le Breton, que queria traduzir para o francês a “Ciclopédia”, ou “Um dicionário universal das artes e das ciências”, escrito em 1728 pelo inglês Ephraim Chambers. O objetivo era não só a tradução, mas a renovação do conteúdo original, atualizando o dicionário inglês para os novos tempos.

Com o tempo, Breton, devido ao alto custo do projeto, teve que se aliar com mais três editores – Briasson, David e Durand. Inicialmente, a responsabilidade intelectual da obra ficou a cargo do abade Gua de Malves, mas em 1747 ele se retirou do projeto e foi substituído por Diderot, ficando d'Alembert encarregado dos artigos sobre matemática.

A idéia logo adquiriu notoriedade entre os intelectuais, e os escritores mais famosos da época começaram a ser cooptados para elaborar a obra. À medida que os volumes eram impressos, a fama da obra se espalhava pela Europa, e em 1755 Johnson, na Inglaterra, editava uma enciclopédia muito semelhante.

Essas duas obras foram consideradas por Will e Ariel Durant como:

A declaração de independência da literatura européia com relação à aristocracia e às dedicatórias subservientes; eles dirigiam-se a um público maior, com a proposta de servir-lhe como seus olhos e sua voz. A *Enciclopédie* foi a mais famosa de todas as experiências na popularização do conhecimento (1965, p 581).

Certamente o termo “literatura” aplicado a uma enciclopédia parece estranho para o leitor atual. Não podemos nos esquecer que a obra de Diderot em nada se parece com o que atualmente conhecemos como um trabalho científico. Ao ler alguns dos verbetes, principalmente aqueles que definiam coisas contra as quais os iluministas se opunham, podemos perceber que a “Enciclopédie” não passa de um enorme panfleto contra o

absolutismo e contra as instituições religiosas. Um exemplo é o verbete intitulado “sacerdotes pagãos”, que se dirige, na verdade, aos sacerdotes católicos. Eis um pequeno trecho:

Para estabelecer seu domínio com maior segurança, os padres apresentavam os deuses como cruéis, vingativos, implacáveis. Introduziam cerimônias, iniciações, mistérios cuja atrocidade podia nutrir nos homens aquela triste melancolia tão favorável ao império do fanatismo (apud DURANT, 1965, p. 590).

Diante desse exemplo, podemos pensar que a própria forma enciclopédica da obra poderia ser um disfarce para burlar a censura. Tudo, na verdade, não passaria de uma forte crítica ao Regime, mascarado como uma pretensa bíblia do saber. Mesmo sob esse disfarce, a obra não escapou aos levantes contra a sua publicação.

A 31 de janeiro de 1752, no ano da publicação do primeiro volume da obra, o arcebispo de Paris, Christophe de Beaumon, condenou a obra como: “um sutil ataque à religião” (ididem, p. 590). A 7 de fevereiro um decreto do Conselho de Estado proibiu qualquer venda ou publicação posterior do trabalho e surgiram rumores de que Diderot seria condenado à morte.

O editor da enciclopédia já havia sido preso, três anos antes, quando da publicação do seu livro “Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem”, no qual o autor refuta qualquer pretensão filosófica em confirmar a existência de Deus. Mesmo tendo negado a autoria da obra, o autor permaneceu preso por três meses e meio e só foi solto, acredita-se, graças à intervenção de Mme. Du Châtelet, amiga de Voltaire.

De acordo com Durant, o projeto da obra só pode continuar porque Luís XV nomeou Guillaume de Malesherbes como novo censor oficial. Conhecido pelo seu liberalismo, Malesherbes, que fora o autor de um livro chamado “A liberdade de imprensa”, escreveu que

Num século em que cada cidadão pode falar à nação inteira por meio da imprensa, os que têm o talento para instruir os homens ou o dom de comovê-los – numa palavra, os homens de letras – são, entre um povo disperso, o que os oradores de Roma e Atenas eram no meio do povo reunido (apud DURANT, 1965, p. 584).

Quando saiu o sétimo volume, porém, a situação tornou-se dramática. Um jesuíta denunciou o conteúdo anti-religioso da obra a Luís XVI. O rei, que havia sofrido um atentado pouco antes, restaurou sua antiga lei contra os abusos cometidos pelos escritores e ordenou a prisão de todos os envolvidos na redação da Enciclopédia.

D'Alembert, em pânico, decidiu abandonar o projeto. Rosseau, responsável pelos artigos sobre música, fez o mesmo. A pressão do clero e a ameaça de um processo judicial amedrontou os editores, que chegaram a pensar em cancelar o projeto.

A notícia logo se espalhou pela Europa, e a rainha Catarina, da Rússia, e o rei Frederico, o Grande, da Prússia, que acolhera Voltaire, se ofereceram para bancar a publicação dos volumes restantes, caso o processo se confirmasse em Paris. Não se sabe se foi por causa disso, mas o fato é que os censores franceses decidiram permitir a impressão do restante da obra.

Diderot, exausto, não pode seguir com o trabalho de revisão, que ficou a cargo do editor Le Breton. Após a publicação de todos os volumes, contudo, Diderot descobriu que os trechos com as críticas mais violentas foram aliçados por Le Breton. A descoberta, segundo Grimm “lançou Diderot num desespero que jamais esquecerei” (apud DURANT, 1965, p 465). O grande mentor da Enciclopédia havia descoberto o pior tipo de censura: a auto-censura. Porém, mesmo aliçada, a mais importante chama do Iluminismo livrou-se das ventanias autoritárias que quase a apagaram.

Casos como o do liberal censor Malescherbes, porém, eram raros, e as centenas de prisões e arbitrariedades contra escritores atestam a coerção sofrida pelos escritores franceses durante o *antigo regime*. Podemos notar essa dura realidade nas palavras de Leonir, um delegado de polícia, a Delmotte, um de seus infiltrados dentro do ramo editorial; palavras essas citadas por Danillo Nunes:

Eu permito livros contra Deus, mas não contra o rei; contra os apóstolos, mas não contra os ministros; contra os santos, mas não contra as damas da corte; e, sobretudo, não deixe de enviar-me, antes da publicação, dois exemplares de cada obra para fazer prova de censura diante do ministro (1989, p. 58).

É de se admirar que numa situação tão adversa à literatura tenham surgido alguns dos maiores escritores da humanidade. No século XVIII, nenhum país do mundo produziu tantos grandes escritores como a França de Luís XV. A prova disso está nas páginas precedentes, nas quais analisei de forma sintética alguns desses autores. Passarei agora a falar mais detalhadamente sobre aquele que mais interessa a este trabalho.

CENA 4 – BEAUMARCHAIS

Um desses escritores é Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, um autor de ascendência burguesa que tentou de todas as maneiras ser um aristocrata, criando com isso muitos inimigos.

A família Beaumarchais, aliás, já tivera problemas com a monarquia desde os tempos dos avós de Pierre Augustin, e qualquer análise biográfica desse autor, por mais simples que seja, não pode deixar de falar sobre os problemas que teve o casal Daniel Caron, e Maria Fontain.

Huguenotes convictos, os avós de Pierre Augustin tiveram que se casar clandestinamente, em 1695, numa das chamadas *igrejas do deserto*, como eram conhecidas as igrejas clandestinas protestantes na França. Dez anos antes, Luís XIV havia revogado o Editto de Nantes, assinado por Henrique IV em 13 de abril de 1598, e que tinha a intenção de por um fim ao conflito entre católicos e protestantes na França. A paz prometida, porém, não saiu do papel, e nos tempos do “rei sol” a pressão dos católicos (a religião oficial da monarquia) obrigou Luís XIV a punir a prática do calvinismo em toda a França.

Novamente acuados, os protestantes franceses temiam uma reedição da sangrenta Noite de São Bartolomeu, quando, na noite de 23 para 24 de agosto de 1572, o rei Carlos IX, influenciado por Catarina de Médicis, autorizou o massacre da população protestante. O movimento começou em Paris, mas logo se alastrou para todas as principais cidades francesas, durando até outubro do mesmo ano. Estima-se entre 70.000 e 100.000 o número de huguenotes mortos em todo país. Alexandre Dumas fez desse episódio o tema do seu romance “A rainha Margot”, publicado em 1845.

Nessa reviravolta, muitos protestantes aderiram ao catolicismo. Os avós de Beaumarchais, porém, permaneceram fiéis a sua religião, pagando um preço muito alto, pois sendo o avô um relojoeiro, sua clientela se reduzia a cada dia. O estado financeiro da família chegou próximo à penúria, e os pais de Pierre Augustin não tiveram condições de permanecer fiéis a sua religião de nascimento.

Mesmo com esse passado de perseguições, o jovem Pierre Augustin sempre aspirou a um título que lhe desse uma posição permanente na corte de Versalhes. O fato de que a lei da hereditariedade aristocrática tinha muitas brechas, o que permitia que muitos burgueses ricos conseguissem comprar um título de nobreza, aguçou ainda mais a notória ambição do jovem Pierre.

A abertura na concessão de títulos de nobreza chegou a tal ponto que, quando a revolução explode, estima-se que 90% da nobreza era formada por burgueses de nascimento, o que ajuda a destruir a análise simplista de que a revolução foi um movimento de burgueses contra a nobreza. Uma visão mais acurada vê um movimento de reestruturação política, anti-monarquista, que tem início na burguesia e é comandado por burgueses, pois esses, embora tivessem acesso à nobreza, ainda não tinham os privilégios da aristocracia. Danilo Nunes nos revela que:

A burguesia, que constituía cerca de 14% da população da França, não apenas se tornara o motor do desenvolvimento econômico e financeiro do país mas também, instruindo-se, passava a representar a sua intelectualidade, com destacados valores na filosofia, na ciência, nas artes e nas profissões liberais.

Em contrapartida, as posições de mando, os altos cargos políticos, militares, administrativos, eclesiásticos e judiciários lhes eram interditos por serem monopolizados pela alta nobreza de espada e pela nobreza de toga. Para mais ainda reforçar essa barragem aos novos e autênticos valores que surgiam da burguesia, ameaçando pelos seus méritos os privilegiados, o ministro da Guerra, conde de Saint-Germain, baixou, em 1775, uma instrução proibindo o acesso ao oficialato a quem não tivesse quatro quartos de nobreza, exemplo seguido, no ano seguinte, por Sartine, conde d'Alby, ministro da Marinha. Não é, pois, de admirar que os jovens burgueses, plenos de energia e ambição, impregnados das doutrinas igualitárias e liberais disseminadas por Locke, pelos enciclopedistas e por Rousseau, e com o coração cheio de ressentimento contra os privilégios que os relegavam a uma condição inferior, acabassem por liderar uma revolução (1989, p. 73).

Bem antes disso, porém, em 1745, o próprio rei Luís XV escandalizou a corte francesa quando se espalhou a notícia de que sua mais nova amante, Jeanne Poisson, era uma burguesa. Elevada de posição e agraciada pelo rei com o título de Marquesa de Pompadour, a amante real transformou-se em estrela-guia para todos os burgueses que queriam entrar na corte.

Como se não fosse o suficiente, após o fim do *caso* real, Luís XV trouxe para Versalhes uma ex-prostituta para ocupar o concorrido cargo de “amante real”. Conhecida por Madame du Barry, a nova concubina do rei escandalizou toda a França por suas maneiras, que não se enquadravam no rigoroso código de etiqueta da corte. A famosa delfina Maria Antonieta nutria, inclusive, intenso ódio contra a amante do rei e, segundo alguns historiadores, teria dirigido a palavra à du Barry apenas uma vez, por pedido de Luís XV e de Maria Teresa.

Assim, a idéia de um casamento com um membro da nobreza passou a ser o El Dorado do burguês em ascensão, com a promessa de uma vida de luxo sem a necessidade do trabalho.

Convém salientar que o escândalo gerado em Versalhes pelos casos extra-conjugais de Luís XV se deve exclusivamente à condição social das amantes do rei. A fidelidade no casamento faz parte da moral burguesa, não aristocrática. Da mesma forma, o casamento consangüíneo, visto com repugnância pelo burguês, era prática comum entre a nobreza e principalmente na realeza, de modo a se manter a pureza do sangue real. A moral do aristocrata é resumida por Norbert Elias no trecho a seguir:

Os divertimentos favoritos da corte eram a maledicência, a comida, o jogo, a caça e o adultério. [...] o casamento era aceito para preservar a família, suas posses e seu nome; mas além dessas funções nenhuma outra fidelidade era exigida pela moral da época e das classes, quer do homem, quer da mulher. [...] deve-se admitir que entre os pobres da cidade como entre os ricos, o adultério era uma espécie de tempero para o trabalho (1987, p. 20).

Beaumarchais, seduzido mais pelo status de tal união do que por qualquer mulher em particular, buscou um casamento entre as jovens da corte. Músico competente e multi-instrumentista, ele conseguiu, inclusive, ser professor de música das filhas de Luís XV.

Mas a grande chance de ascensão social surge quando o escritor conhece Paulina, conhecida como Mademoiselle de Breton, herdeira de um latifúndio em São Domingos, nas Antilhas Francesas. Beaumarchais, antes de pedi-la em casamento, procurou levantar informações exatas sobre os rendimentos e o patrimônio total da moça, segundo nos informa Paul Frischauer.

A preocupação de Beaumarchais com o dinheiro não era mera ambição financeira. Para granjear um lugar na corte, o autor contraiu muitas dívidas, pois a etiqueta em Versalhes ordenava o esbanjamento e a ostentação. A filosofia econômica da burguesia, baseada no controle de gastos para o conseqüente acúmulo de capital, era vista pela nobreza como mesquinhez de uma classe inferior. A vida na corte, baseadas nas relações sociais, na imagem pessoal e regulada por forte etiqueta, exigia aquilo que Norbert Elias chamou de “despesas de representação” (ELIAS, 1987, p. 57). Assim, os gastos exorbitantes em coisas que para o burguês seriam supérfluas, como o vestuário ou a comida, para o nobre constituíam uma necessidade, o que levava os nobres, e também burgueses que buscavam um lugar permanente na corte, a contrair dívidas. Paul Frischauer resume esse fenômeno a seguir: “Todo o mecanismo da Corte repousava em uma ponte de dívidas, ponte que conduzia do trabalho do povo à nobreza do mesmo povo” (1942, p. 76-77).

Antes de casar, porém, Beaumarchais é obrigado a ir à Espanha, onde um nobre inescrupuloso prometera se casar com a irmã do autor, mas depois a desprezara. Lá, Pierre

Augustin conhece uma nobre viúva, com o título de marquesa de Lacroix, e tem com ela um caso amoroso. Segundo testemunhos, a marquesa tinha uma rara beleza, o que fazia com que muitos homens caíssem a seus pés.

O casal engendra então um plano para seduzir o rei da Espanha, o qual era membro da família Bourbon, que então governava a França. Em uma carta ao ministro francês, o duque de Choiseul, Beaumarchais fala sobre seu plano e seduz o político dizendo que, com a ajuda do casal, Choiseul poderia governar a Espanha como uma “província francesa”.

O ministro, porém fica chocado com a ousadia de Beaumarchais, chegando a escrever à margem da carta: “é de absoluta necessidade excluir-se, de agora em diante, este indivíduo de nossa correspondência com a Espanha” (apud FRISCHAUER, 1942, p. 36).

De volta à França, Beaumarchais escreve sua primeira peça, “Eugênia” (1767), a qual o autor denominou “drama”, sendo o primeiro autor, segundo Paul Frischauer, a usar tal nomenclatura em uma obra. Até então, aquilo que não era considerado como *comédia*, era classificado, à maneira dos velhos gregos clássicos, como *tragédia*.

Antes da primeira representação, porém, surge um problema: os censores exigiram que a ação fosse transportada para a Inglaterra, pois havia o risco que algum cortesão se visse retratado na peça. A obra é bem recebida, apesar de suas alfinetadas na nobreza.

Segue-se a peça “Os dois amigos” (1767), na qual Beaumarchais põe a dedicatória: “em homenagem ao Terceiro Estado” (ibidem, p. 127), sendo essa a primeira vez que tal expressão aparece em literatura. A obra é pioneira também por colocar um personagem do Terceiro Estado no palco. Muitos críticos, especialmente durante o Romantismo, utilizaram não só “As bodas de Fígaro”, mas também “Os dois amigos” como prova de que Beaumarchais desejava a revolução. Porém, basta um estudo mínimo da vida do autor, como estamos fazendo aqui, para que essa tese se desmonte. Como bem salientou Paul Frischauer, Beaumarchais:

Ao mesmo tempo em que era por natureza um revolucionário, não tinha consciência disso [...] o rebelde não se tornara um revolucionário, não se fora reunir ao Terceiro Estado; em vez disso, procurara refúgio entre os aristocratas (ibidem, p. 127 e 164).

Para aqueles que não se convencem com as palavras de um simples biógrafo, que viveu muito tempo depois de seu biografado, utilizo as palavras do próprio Beaumarchais, nas quais nota-se claramente que o autor tinha a intenção de reformar a monarquia francesa, mas jamais substituí-la pelo regime republicano:

O sagrado nome do rei é uma instituição tão bela, que deve ficar bem conhecida. Em todas as sedes policiais os homens são torturados em nome do rei quando seria justo não os maltratar. O fato de se ter razão é sempre uma transgressão, uma grande culpa, aos olhos de um poder que gosta mais de punir do que de julgar (apud FRISCHAUER, p. 144).

A segunda peça de Beaumarchais, porém, foi um fracasso. E sua vida parecia acompanhar sua carreira. Sua esposa, Paulina, apaixonou-se pelo cunhado de Beaumarchais. O escritor divorcia-se e casa com Genoveva, que morre ao dar à luz ao primeiro filho do casal. Logo em seguida, morre o filho que o viúvo tivera com sua primeira esposa, a qual também já havia morrido. Falece também Duverney, financista que era a principal ligação entre o autor e a corte.

Para piorar, os inimigos de Beaumarchais espalham o rumor de que o autor envenenara suas duas esposas, assim como o cunhado. O escritor, que já não era mais o professor de música das princesas, sente a corte dar-lhe as costas. Envolve-se com Madame Mesnard, o que desperta a ira do amante, o duque de Chaulnes. Os dois partem para uma luta física e são presos. Chaulnes, porém, é solto, enquanto Beaumarchais, inicialmente em prisão domiciliar, é jogado no cárcere, por decisão do duque de La Vrillière. É nessa época que surge “O barbeiro de Sevilha”, a primeira aventura de Fígaro.

Para escapar da prisão, Beaumarchais recorre ao método mais eficiente e difundido em sua época: o suborno. Para isso, recorre à esposa de Goetzmann, o juiz responsável por seu caso. A trama de Beaumarchais, porém, é descoberta.

O que salva o escritor da pena da lei é a sua própria pena. No cárcere, o autor escreve a “Memória para esclarecer o público acerca do acusado Piere Agostin Caron de Beaumarchais, secretário do Rei e Lugar-tenente-geral da caça real”. O manuscrito da obra chega às mãos da amante real, madame du Barry, que encenou algumas partes da obra em seu teatro particular.

A esposa do delfim, Maria Antonieta, também ficou entusiasmada com o panfleto, e só não o levou ao palco porque o marido foi forte em sua negativa. Mesmo assim, a popularidade de Beaumarchais explodiu. Como salientou Paul Frischauer, “de um momento para outro Beaumarchais se tornou mais popular do que Voltaire o fora” (ibidem, p. 159).

Com tais admiradores na corte, o autor foi absolvido das acusações. O escritor foi solto, mas às custas de suas “Memórias”, cuja venda fora proibida pouco antes do julgamento.

Porém, favores vindos de tão alto não saem de graça. Logo depois, Madame du Barry solicitou os serviços de Beaumarchais para um serviço no mínimo humilhante para um escritor. O autor de “O barbeiro de Sevilha” deveria servir de intermediário entre Madame du Barry e o escritor Théveneau de Morande que, fugindo da censura, refugiara-se em Londres. O autor havia remetido uma carta à amante do rei, dizendo tencionava publicar um livro intitulado “Memórias secretas de uma prostituta”, no qual haveria um apêndice com documentos oficiais que comprovariam a veracidade das acusações da obra: uma óbvia biografia de Madame du Barry.

Em princípio, Beaumarchais declinou da oferta, mas voltou atrás quando soube que poderia lucrar com o serviço. Muitos fãs do autor se decepcionaram com essa atitude, a qual, porém, era uma exigência para quem quisesse continuar sob as graças de Versalhes. O próprio rei Luís XV já havia declarado: “nenhum homem decente tolera a vida em minha corte” (apud FRISCHAUER, 1942, p. 166).

Beaumarchais encontrou-se com Morande e conseguiu fechar a “negociação”. Por uma boa quantia em dinheiro, o colega de profissão deveria “não só renunciar completamente a seus panfletos de chantagem contra o rei” (ibidem, p. 171), como deveria, dali em diante, dar apoio incondicional a Luís XV e a sua amante.

Ao retornar a Versalhes, porém, Beaumarchais ficou sabendo que o rei morreria e que madame du Barry, conseqüentemente, não tinha mais poder. O jovem rei Luís XVI não estava nem um pouco preocupado em ocultar o passado escuso de alguém que era odiada por toda a corte, e a recompensa de Beaumarchais havia se escoado junto com o antigo reinado.

Porém, o caminho estava aberto, e Beaumarchais, como todo escritor de talento, usou a criatividade para se aproveitar da situação. Foi ao ministro Sartines, o mesmo que o havia escolhido para resolver a questão Morande, e falou-lhe que um livro chamado “Sugestão relativa ao ramo espanhol” estava para ser impresso em Londres e Amsterdã. Em sua visita à Espanha, Beaumarchais ficara sabendo que o ramo dos Bourbons, que governava aquele país, poderia reivindicar o trono da França, caso os tratados de Luís XIV após a guerra de sucessão espanhola fossem anulados.

No fictício livro, segundo Beaumarchais, o autor provaria que o ramo espanhol dos Bourbons tinha direito ao trono, além de falar sobre a impotência sexual do rei Luís XVI e sobre os adultérios de sua esposa, Maria Antonieta. O autor francês, que a essa altura já havia se transformado em um espião de Luís XVI na Inglaterra, viajou para esse país e voltou com o manuscrito do livro, que ele próprio havia escrito.

A fraude de Beaumarchais foi descoberta. Contudo, a coroa francesa decidiu aceitar o embuste como uma brincadeira. Além disso, a sua peça “O barbeiro de Sevilha” finalmente havia sido liberada e alcançava grande sucesso. Madame du Barry não estava mais na corte, mas havia Maria Antonieta, que adorava a obra de Beaumarchais. O escritor foi reabilitado e todas as imposições contra ele, como não poder exercer cargo público, foram revogadas.

Nessa época, o autor conhece um estudante americano envolvido com o movimento de independência de seu país. Os dois iniciam forte amizade e Beaumarchais é um dos principais responsáveis em convencer Luís XVI a ajudar a causa dos americanos. A coroa francesa, porém, não quer entrar em mais um conflito com a Inglaterra, e o auxílio tem que ser feito de forma clandestina. Beaumarchais se oferece para tal empreitada e, com subsídios dados pelas coroas espanhola e francesa, funda a *Rodrigue Horalez & Companhia*, empresa de fachada responsável pelo abastecimento de armas e até de dinheiro para os rebeldes americanos. Muitas dessas armas e desse auxílio financeiro foram entregues pessoalmente por Beaumarchais na América.

Porém, depois de conquistada a independência, a nova nação reuniu seus líderes no Congresso Continental, em Filadélfia. O conselho decidiu não pagar sua dívida com a *Rodrigue Horalez & Companhia* já que, afinal de contas, o auxílio prestado por ela, sendo ilegal, oficialmente não existia. Nem mesmo com uma carta escrita ao Congresso por Silas Deane, um dos principais articuladores nas relações entre Estados Unidos e França, serviu para convencer os congressistas americanos a pagar a dívida com o escritor francês. A seguir, reproduzo um trecho da carta:

Jamais eu poderia desempenhar minha missão sem a cooperação incansável, generosa e inteligente de Monsieur de Beaumarchais, a quem, por todos os motivos, os Estados Unidos são devedores de mais gratidão do que a qualquer outra pessoa de além-mar. Ele adiantou dinheiro para o pagamento de munições, roupas e outros suprimentos e por essa razão entendo que deveis enviar-lhe o mais depressa possível as mercadorias que, como compensação, lhe são devidas (apud FRISCHAUER, 1942, p. 229).

Beaumarchais encontrou-se então em situação desesperadora, como podemos notar em suas palavras:

Meus recursos e meu crédito estão acabados. Eu contava firmemente com o pagamento em mercadorias americanas e por essa razão esgotei os meus recursos pessoais e também os de meus amigos. Exauri, igualmente, outras importantes fontes financeiras a que me era possível recorrer, por haver firmemente prometido

saldar meus empréstimos dentro de breve prazo (apud FRISCHAUER, 1942, p. 231).

O escritor só conseguiu reaver seu investimento graças à intervenção de Benjamim Franklin que, em viagem à França, fez questão de acalmar os investidores europeus, prometendo que todas as dívidas seriam pagas.

Enquanto isso, a Inglaterra estava começando negociações de paz com os americanos. Beaumarchais sabia que a paz entre os dois países seria sua ruína. A única forma de reaproximar a França e a América seria o reconhecimento, por parte de Luís XVI, da independência americana. Assim, o próprio escritor redigiu o documento que foi assinado pelo rei. O resultado foi a oficialização da guerra fria entre Inglaterra e França.

Mas “O Barbeiro de Sevilha” continuava fazendo sucesso. A forma escusa como os administradores da *Comédie-Française* remetiam ao autor as contas do espetáculo, fez Beaumarchais idealizar uma espécie de sindicato dos autores teatrais, para que uma lei sobre direitos autorais fosse oficializada. Até então, o autor recebia apenas os rendimentos das primeiras noites de espetáculo, e podia perder os direitos sobre sua obra ainda em vida. Graças à influência de Beaumarchais, foi promulgada uma lei que dispunha ao autor o direito de receber um sétimo da renda das bilheterias pela representação de suas peças.

É durante essa época que o autor começa a escrever a nova aventura de Fígaro, a qual passamos a analisar.

CENA 5 – A PEÇA

A comédia “As bodas de Fígaro” dá seqüência à peça “O Barbeiro de Sevilha”, escrita por Beaumarchais em 1772, mas que só pode ser encenada três anos depois. A peça original conta as aventuras de Fígaro, um jovem empregado que, depois de perambular por várias países da Europa, decide fixar-se em Sevilha, trabalhando como barbeiro. Entre seus vários talentos, está o da intriga. Seu patrão, o conde Almaviva, utiliza o dom de seu servo para conquistar o amor de Susanna, que já estava comprometida à outro nobre. “O barbeiro de Sevilha” tornou-se, desde a sua estréia em Paris, um grande sucesso.

Naquela época, era comum uma peça de teatro famosa se transformar numa ópera. Assim, dois grandes compositores italianos resolveram musicar a obra de Beaumarchais. O primeiro foi Giovanni Paisiello; o segundo, Gioachinno Rossini. Embora a obra de Paisiello

tenha aparecido antes (estreou em São Petersburgo, em 26 de setembro de 1782) e alcançado grande êxito, é a ópera de Rossini, estreada no teatro Argentina, em Roma, em 1816, que se transformou num verdadeiro marco na história da música, com sua famosa ária “Largo al factótum”: com certeza a ária mais famosa de todas as óperas bufas: “Fígaro cá, figaro lá!”

Assim, quando Beaumarchais escreve “As bodas de Fígaro”, nem o sucesso, nem o fato de sua obra ser musicada, eram estranhos ao dramaturgo francês. A peça ficou pronta em 1781, mas após ser aprovada para encenação pela *Comédie Française*, o rei Luís XVI a proíbe. Segundo consta em Frischauer, quando Mme. Campan fez a leitura do manuscrito da peça ao rei, Luís XVI freqüentemente exclamava: “Isso é muito arrojado, é inconveniente!” (1942, p. 258). Ao ouvir o célebre monólogo do quinto ato, o monarca levantou-se, irritado, e gritou: “É detestável, isso nunca será representado: seria preciso derrubar a Bastilha para que a encenação desta peça não fosse uma inseqüência perigosa. Este homem se diverte às custas de tudo que é preciso respeitar em um governo!” (ibidem, p 258). A condição que o rei impôs para liberar a peça (e que ele certamente achava uma fantasia) acabou sendo involuntariamente profética.

Beaumarchais, contudo, contava com muitos fãs entre a nobreza, entre eles a própria rainha Maria Antonieta, que chegara a encenar “O barbeiro de Sevilha” em seu teatro particular, fazendo, inclusive, o papel de uma criada. O hedonismo natural da aristocracia fazia com que seus intelectuais aderissem a novas ideologias, mesmo que essas fossem de encontro ao sistema que os favorecia. De acordo com Danillo Nunes:

Uma parte da nobreza, tomada de esnobismo intelectual, fazia apologia das novas idéias, sem se dar conta de que elas traziam em seu bojo o gérmen da destruição do regime, vale dizer, de seus privilégios. O conde de Vaudreuil, por exemplo, ligado ao mais íntimo círculo real, abriu os salões de seu castelo para uma representação de *Le Mariage de Figaro*, sátira corrosiva à casta da nobreza. E a própria Maria Antonieta interveio para que a censura permitisse que a peça fosse levada à cena na *Comédie Française* (1989, p. 69).

Entre os fãs ilustres de Beaumarchais estava a família Polignac, que considerara a peça “nada mais do que um interessante entretenimento e uma divertida arma contra o que chamavam de ‘despotismo’ da realeza”, como colocou Evelyne Lever em sua biografia de Maria Antonieta (2004, p. 72).

Os Polignac eram muito amigos da rainha e pediram a Maria Antonieta, três anos depois, que convencesse o marido a liberar a peça, já que o próprio autor havia, segundo eles, reescrito a obra, tirando os trechos mais ofensivos. Na verdade, nessa segunda versão o autor

fizera poucas modificações, das quais as mais significativas foram a supressão da palavra “Bastille” e a mudança do cenário original: da França, para a Espanha. Enquanto esperava pela resposta do censor, o autor da peça, em carta a Laporte, de 22 de maio de 1782, e citada por Antonio Monteiro Guimarães, Beaumarchais escreveu: “minha primeira censura torna a segunda infinitamente fácil, porque se trata apenas de aprovar ou reprovar as mudanças” (in DA PONTE; BEUAMARCHAIS, 1942, p. 9).

O irmão do rei, o conde d’Artois, pediu a Luís XVI que autorizasse uma encenação privada da peça, no dia 13 de junho de 1783, como presente de aniversário do rei a seu irmão. Minutos antes do espetáculo começar, porém, chega uma nova proibição real. A platéia, formada pela nata da aristocracia, escandalizou-se. Mme. Campan chegou a escrever: “as palavras opressão e tirania nunca foram pronunciadas, nos dias que antecederam a queda do trono, com tanta paixão e veemência” (apud DURANT, 1962, p. 347). Ao ir de encontro aos desejos da aristocracia (a classe que sempre apoiou a monarquia), Luís XVI deu mais uma prova de sua imperícia política.

Três meses depois, o conde Vaudreil, outro nobre partidário de Beaumarchais, conseguiu a permissão real para encenar a peça em homenagem ao conde de Artois, para um público de trezentas pessoas. O irmão de Luís XVI declarou ao rei não ter visto nada de “perigoso” para a monarquia, como se tinha alardeado. O rei prometeu pensar no assunto e, após algum tempo, liberou a peça, que estrearia um ano depois, em abril de 1784.

Além da aprovação do irmão, Luís XVI tinha outro motivo para liberar a montagem da peça, mesmo que não gostasse da idéia. Pelo próprio fato de ser censurada, “As bodas de Figaro” circulou em muitos salões da aristocracia, sendo declamada tanto por atores, como pelo próprio autor. O público, que se encantara com as primeiras aventuras de Figaro, aguardava ansiosamente a continuação. Cópias do manuscrito de Beaumarchais finalmente saíram da França e chegaram às cortes da Prússia e da Rússia. No primeiro país, o rei Frederico II “o Grande”, o mesmo que acolhera Voltaire em seu exílio, ao saber da censura do monarca francês, se ofereceu para montar a peça em Berlim. A rainha Catarina II, de São Petersburgo, fez a mesma oferta a Beaumarchais. Luís XVI soube dessas propostas e, é claro, não poderia correr o risco de ser mais ridicularizado do que já era, pois a fofoca sobre sua impotência sexual era notória em toda a Europa.

Assim, a 27 de abril de 1789 a peça finalmente estreou na *Comédie-Française*. Uma multidão não suportou a curiosidade e arrombou as portas do teatro. O autor compareceu e assistiu à peça de um camarote gradeado, com medo da reação do público. Além disso,

segundo Frischauer, fez questão de ter ao seu lado os abades Sabatier de Castres e Calonne, para, “em caso de morte”, segundo reportou Gaiffe, “ter quem lhe ministrasse socorros muito espirituais” (1942, p. 56).

CENA 6

E é aqui que vamos reencontrar o nosso aristocrata da cena 1. Terminado o espetáculo, ele sai do teatro, contente. Que comédia deliciosa! O conde Almaviva quer enganar o criado e a esposa, mas no fim acaba se encontrando com a condessa achando que ela é a criada, a quem ele quer desonrar. Uma trama muito bem construída! O conde Artois tinha razão, não sei por que tanta balbúrdia em torno de uma peça burlesca como essa... E o rei ainda quis impedir o público de vê-la, com medo que a monarquia fosse derrubada. Mas que idiotice: achar que uma simples peça de teatro pode derrubar um rei! Sempre defenderei a família real. Porém, se Luís XVI continuar com essas medidas autoritárias, o que será da nossa monarquia?

SEGUNDO ATO (ÁUSTRIA)

CENA 1

Viena, 1º de maio de 1786. Um nobre dirige-se ao *Burgtheater* para ver a estréia da mais nova ópera de Mozart: “As bodas de Fígaro”, baseada na peça homônima escrita por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Na entrada do teatro, a fila é grande. Mas o nobre não precisará esperar para entrar, seu camarote já está reservado.

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.

Logo que toma seu lugar, nosso nobre percebe a agitação da platéia. Os comentários, à boca pequena, pululam, compondo um caótico prelúdio para a ópera. Os músicos afinam seus instrumentos, acompanhando a algazarra com dissonante harmonia, bastante apropriada ao coro de burburinhos.

O terceiro toque soa.

A enorme alaúza pára. Pode-se ouvir a respiração do público, como se saísse de um só pulmão. Da direita, surge um homem baixo, vestindo uma casaca vermelha. Diferente da maioria dos maestros, ele não usa peruca; prefere manter uma enorme cabeleira loura, adornada com um rabo-de-cavalo. Seu rosto é esguio: o nariz fino e cumprido; os olhos azuis são enormes, mas a boca é apenas um pequeno risco vermelho.

O coro de burburinhos dá lugar a uma estrondosa percussão de aplausos. Acaba de entrar em cena o grande Mozart, o menino prodígio que encantou a Europa inteira! O maestro dirige-se ao seu lugar, à frente da orquestra. Volta-se para o público e baixa a cabeça, em uma longa reverência.

Quando os aplausos param, o jovem compositor volta-se para a orquestra. Os músicos preparam-se. Todos olham fixamente para o maestro. A maioria deles já é bem mais velha do que Mozart, mas não ousa contestá-lo. Nenhum músico teria a coragem de contrariar a palavra de um compositor que, com apenas quatorze anos, foi aprovado na rigorosa prova de composição do padre Giovanni Martini, o mais conceituado professor de contraponto da Europa.

Mozart dá a entrada e a orquestra responde ao seu gesto como se houvesse uma conexão mental entre todos os músicos. A primeira frase da abertura já demonstra que o público ouvirá uma ópera bufa: um floreio carregado de notas, executado pelas cordas e pelos fagotes, que sobe e desce a escala de Ré maior, pingando aqui e ali algumas notas estranhas à tonalidade. O efeito geral é o de uma longa risada: a famosa “risada de Mozart”.

Quando o pano abre, vemos os dois personagens centrais da peça, Fígaro, cantado por um barítono, e sua noiva, Susanna, interpretada por uma soprano. Depois entrarão em cena os demais personagens. Até o final do primeiro ato, o público ouve algumas das mais populares árias⁴ de Mozart. A última, “Non più andrai”, cantada por Fígaro, entra nos ouvidos do público como um sopro divino. Quando o pano fecha, encerrando o primeiro ato, todos no teatro levantam-se e a música dá lugar a uma explosão de aplausos, assobios e gritos de “Bravo, maestro!”.

CENA 2 – CONTEXTO HISTÓRICO

Embora costumemos identificar Mozart e Viena com a Áustria, é importante salientar que à época em que o compositor viveu tal país ainda não tinha autonomia política. A Áustria só iria consolidar-se como Estado nacional após as guerras napoleônicas e com a paz estabelecida pelo Congresso de Viena, em 1815. O próprio Mozart, reclamando sobre a falta de reconhecimento que sofria na corte de José II, escreveu ao pai: “Se a Alemanha, minha amada pátria, da qual (como o senhor sabe) muito me orgulho, não me quiser receber, terei que, em nome de Deus, enriquecer a França ou a Inglaterra com mais um alemão talentoso” (WILLI REICH, 2006, p. 256-257).

⁴ *Ária*: parte da ópera na qual a música é composta para explorar a virtuosidade do cantor, normalmente sobre um texto lírico, na qual o personagem expõe seus sentimentos. No início, a ária era composta para apenas um intérprete; com o tempo, as árias evoluíram para duetos, tercetos, etc. A ária opõe-se ao *recitativo*, na qual a melodia é bastante pobre, de modo a salientar mais o texto do que a música e dar mais fluidez à narrativa.

À época em que “As bodas de Fígaro” estreou em Viena, e durante toda a vida de Mozart, o que hoje conhecemos como Áustria era um território pertencente ao Sacro Império Romano-Germano.

Esse vasto império foi criado em 962, por Oto I, o Grande. Estendia-se desde o Norte da Itália até a Dinamarca, e do leste da França até a Eslováquia. Seu território incluía os seguintes países: Alemanha, Áustria, Suíça, Liechtenstein, Bélgica, Países Baixos, Luxemburgo, República Checa, Eslovênia, o leste da França, o norte da Itália e o oeste da Polônia. Herdeiro da parte ocidental do império carolíngio, o Sacro Império Romano-Germano tinha como objetivo reviver o antigo Império Romano Cristão – daí originando-se a sua designação de *romano*. O imperador Oto II, que sucedeu o pai, intitulou-se *Imperator Romanorum* (imperador dos romanos). Já Henrique II gravou no seu selo: *Renovatio Regni Francorum* (Renovação do Reino dos Francos). Durante o seu reinado, o império, em seu todo, foi chamado *Imperium Teutonicorum* (Império Teutônico) e ele próprio foi sagrado *Rex Romanorum* (Rei dos Romanos) em 1014. A denominação “Sacro”, porém, só apareceu em 1157, no reinado de Frederico Barbarosa.

Tal profusão de raças, nacionalidades e culturas ocupa um lugar ímpar na história, não cabendo comparação com qualquer outro império conhecido. Embora com seu nome imponente, não era propriamente um império, mas sim uma confederação de nações, cada uma delas com grande autonomia política e jurídica. Os territórios e cidades imperiais eram governados por príncipes seculares e eclesiásticos, prelados, condes e cavaleiros imperiais, cabendo ao imperador, por vezes, um papel mais de representante institucional do que de poder executivo.

A pretensa equanimidade entre a cultura teutônica e a italiana, como o nome pode dar a entender, na realidade poucas vezes se consolidou. A partir de 1440, o império foi regido exclusivamente por membros da Casa dos Habsburgos, uma dinastia austríaca – com uma única exceção: o pequeno reinado de Frederico II, o Grande (1740 a 1745). Todas essas contrariedades levaram Voltaire a dizer que o Sacro Império Romano-Germano “não é sacro, nem império, nem romano” (2005, p. 24).

A partir de 1745, o império foi governado oficialmente por Francisco I, da Germânia, embora o poder de fato fosse de sua mulher, a rainha Maria Teresa, da Casa dos Habsburgos e herdeira do trono. Esse casamento, na verdade, fora uma hábil manobra política, pois os prussianos haviam se recusado a serem governados por uma mulher, o que levou Frederico II a invadir a Silésia, mantendo o poder sobre esse território depois de vencer a batalha de

Mollwitz (1740). Vencendo a Guerra de Sucessão Austríaca, Frederico II governou o Império por três anos, sendo sucedido por Carlos VII, a quem apoiava. Com a morte desse, e o casamento de uma herdeira da casa dos Habsburgos com um nobre alemão, o poder voltou a ser da Casa dos Habsburgos e a paz estabeleceu-se por todo o império.

A partir de 1765, com a morte de Francisco I, o poder passou a ser exercido por Maria Teresa e seu filho mais velho, José II: período que ficou conhecido como *co-regência*. Após a morte da rainha, em 1780, José II passa a exercer pleno poder. Embora seu reinado de exatos dez anos tenha sido marcado por leis liberais (o imperador era um admirador declarado dos iluministas), o filho mais velho de Maria Teresa ficou conhecido como *déspota esclarecido*, assim como sua mãe. Sobre a velha rainha, o próprio Lorenzo da Ponte lembra, em suas memórias, que ao chegar a Viena, “não podia deixar de pensar nos padres, frades, Maria Teresa e todo o seu código penal; coisas de que ouvira falar como da inquisição espanhola” (1998, p. 70).

Seu filho, porém, reformou o império. Na economia, acabou com as regalias exorbitantes criadas pela mãe, que quase exauriram o erário. É mais uma vez Lorenzo da Ponte que nos dá uma medida da nova ordem do imperador:

Com a morte de Maria Teresa, princesa que, talvez por fraqueza de coração, quase arruinou o erário, à força de conceder pensões, José ordenou, ao ser elevado ao trono, que todas as pensões de uma certa categoria, concedidas pela rainha mãe, fossem canceladas, reservando-se ele o direito de renova-las somente para quem as merecesse (1998, p. 96).

Além disso, José II construiu uma rede de estradas e fomentou a indústria. Em 1781 assina o Edito de Tolerância, que assegurava o direito de culto a todos os cristãos do império, embora os protestantes continuassem sem ter acesso a todos os direitos dos católicos. Os judeus não precisavam mais usar distintivos nas roupas.

Tal medida, é claro, não agradou ao clero católico. Mas José II continuou com sua política de distanciamento em relação ao poder da Igreja romana. Embora católico devoto, fez questão de colocar a Igreja sob sua autoridade, ação que ficou conhecida por *josefismo*. Limitou os feriados religiosos, vendeu muitas ordens contemplativas para beneficiar obras assistenciais, transformou os clérigos em funcionários civis, estatizou os seminários e limitou o culto às relíquias religiosas.

Em novembro de 1781, o imperador aboliu a servidão. Em 1785, a tortura. Em seu governo, a educação passou a ser encarada como responsabilidade do Estado, e o ensino

primário já havia sido considerado obrigatório durante a co-regência (1773). Em 1784, oficializou o alemão como a língua do império. É dentro desse contexto que surgem as óperas alemãs de Mozart, das quais “O rapto no serralho” e “A flauta mágica” se tornaram as mais populares.

No campo da política externa, José II fez uma aliança com Catarina II, da Rússia, contra os Turcos, mas saiu derrotado dessa disputa. Suas reformas desagradaram não somente à Igreja como a muitos nobres, especialmente da Hungria, o que fez o imperador recuar em alguns pontos. Leopoldo II, seu sucessor a partir de sua morte, em 1790, também se viu obrigado a rever as leis decretadas pelo irmão mais velho.

CENA 3 – VIENA E A ÓPERA

Contar uma história com o auxílio do canto remonta à Grécia Antiga. Lá, durante os festejos em homenagem ao deus Dionísio, teve início o teatro grego, que inicialmente constituía-se apenas de um coro. Mais tarde, criaram-se os personagens centrais, e o coro passou a servir como um comentador da ação.

Há controvérsias sobre o uso da música no teatro grego. Alguns acreditam que a parte musical era meramente decorativa, executada por músicos que tocavam um instrumento chamado *aulo*: uma espécie de flauta longa e bifurcada. Outros acreditam que houve uma época em que a parte coral, antes de ser recitada, era cantada. Sobre esse ponto, temos uma interessante afirmação feita pelos musicólogos Trout e Palisca:

Nas grandes tragédias da época clássica – obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas – o coro e outras partes musicais eram acompanhadas pelo som do aulo ou alternavam com ele (2001, p. 15).

Além disso, é na Grécia antiga que são criados os dois outros gêneros fundamentais da literatura ocidental: a lírica e a epopéia. A primeira, devido ao seu caráter subjetivo e confessional, deu origem à poesia; tendo a epopéia servido de base para a narrativa longa. Nesses dois gêneros, a música era imprescindível. O próprio nome *lírica* origina-se do fato de os poetas gregos declamarem seus versos ao som de uma lira, assim como os aedos, que

recitavam os inúmeros versos da *Ilíada* e da *Odisséia* sendo acompanhados pelo som desse instrumento musical.

Em seu minucioso estudo sobre as origens da música, intitulado “O nascimento da tragédia”, Friedrich Nietzsche salienta como a música e a literatura, no Ocidente, nasceram juntas. Com o tempo, a música foi tomando seu próprio rumo, e o desenvolvimento das novas técnicas de escrita, como o pergaminho (e mais tarde a imprensa), difundiu os textos da antiguidade grega desvinculados de seu acompanhamento musical.

Na Idade Média, a música uniu-se à literatura de duas formas: as chamadas *música sacra* e *música profana*. A primeira era executada em mosteiros e igrejas, pelos clérigos, que compunham, na maioria das vezes de forma anônima, melodias sobre hinos religiosos latinos. A segunda era executada nas cortes, pelos chamados *trovadores*. O teatro, porém, era itinerante, e raras vezes se fazia acompanhar por algum instrumento musical.

Foi somente durante o final do Renascimento e o alvorecer do Barroco que a música e o teatro voltaram a se unir. Iniciava-se o chamado *drama per música*, ou seja, o texto dramático musicado. Aqui temos novamente a união primitiva entre música e literatura, feita pelos gregos no período inicial da tragédia. Nietzsche salienta esse tópico, dizendo: “o que o ateniense entendia por tragédia nós o subsumiremos com o conceito de gran ópera” (2006, p. 102).

Luiz Antonio de Assis Brasil defende que a crença dos músicos renascentistas: de que o coro grego era musicado, constitui-se um equívoco.

O Renascimento e o proto-barroco vieram a dar uma contribuição que permanece até nossos dias. Os compositores do período, talvez – e isso os musicólogos ainda não esclareceram de modo cabal – imaginando que o coro da tragédia clássica significasse o grupamento musical que modernamente leva esse nome, criaram a *música per drama*. Vemos aí que era não apenas o poema que instigava as imaginações, mas o texto dramático. Desse feliz equívoco, surgiu a ópera moderna, que mantém suas características quase inalteradas há cerca de quatro séculos (ASSIS BRASIL, L. A. mimeo, p. 2).

Gerada ou não de um equívoco, é certo que a ópera surgiu na Itália, sendo considerada “Dafne”, de Jacopo Peri, a primeira obra do gênero, escrita em 1597 e hoje infelizmente perdida. Ela foi uma tentativa de reviver a tragédia grega clássica, como parte de uma ampla reparação da antiguidade que caracterizou o Renascimento. “Dafne” foi originalmente composta para uma assembléia seleta: um grupo de intelectuais e humoristas florentinos chamado *Camerata*.

Em 1600, o mesmo Peri compôs “Eurídice”, a primeira ópera que sobreviveu até a atualidade. Mas é somente no século XVII que a palavra “opera” (plural do termo latino *opus*, “obra”) é utilizado para designar a peça de teatro musical. Até então, os termos usados eram o *dramma per música* (drama musical), ou *favola in música* (fábula musical).

É na Itália também que surge o conceito do *bel canto* (o belo canto), característico da ópera italiana, a qual procurava explorar ao máximo os recusos vocais através do virtuosismo e dos adornos. O objetivo era valorizar a melodia, partindo-se do princípio de que o drama deveria ser expresso através do canto, e de que a melhor forma de se fazer isso era através do virtuosismo vocal. O *bel canto*, porém, não desprezou o aspecto dramático. Ao contrário, muitos personagens complexos surgiram do seu repertório.

No século XVII, a ópera francesa desenvolve-se, principalmente com as obras do compositor Jean-Batiste Lully. Já no século XVIII, a ópera dá um grande passo para a perfeição, a partir da obra “Orfeu e Eurídice”, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck. Nessa peça, a música expressa as emoções dos personagens de forma totalmente nova, abrindo caminho para os maiores compositores do gênero, como Rossini, Wagner, Verdi e o próprio Mozart.

É com o autor de “As bodas de Fígaro”, inclusive, que a ópera em alemão, ou o *singerspiel*, dá seus primeiros passos. A língua alemã, à época, era considerada muito “bruta” para o *bel canto*. Mozart provou que isso era um preconceito itálico, principalmente com “A flauta mágica” e “O rapto no serralho” – sendo essa última a ópera que, dentre as vinte escritas pelo compositor, maior sucesso alcançou durante sua breve vida.

A Itália, obviamente, desde o início da produção operística, tornou-se o centro do teatro musicado. A partir de Lully, Paris também se torna um pólo do gênero. Porém, Viena não fica para trás, e já na época de Mozart era, talvez, o maior centralizador da música na Europa. O próprio Mozart, em carta escrita ao pai, Leopold, logo que o jovem compositor se fixou definitivamente na capital do Sacro Império Romano-Germano, em 1781, afirmou: “garanto-lhe que este é um lindo local e, para a minha profissão, o melhor lugar do mundo” (WILLI REICH, 2006, p. 152).

Muito desse *status* se deve à política do imperador José II, bem como de sua mãe. Ambos monarcas investiram na produção cultural, construindo teatros por todo o império; o principal deles foi o *Burgtheater*, inaugurado por Maria Teresa em Viena, em 1741. Mais tarde, seu filho, José II, rebatizaria o teatro como “O teatro nacional alemão”. Foi nele que Mozart montou “As bodas de Fígaro”, “O rapto no serralho” e “Cosi fan tutti”.

Além disso, José II também patrocinou muitos músicos estrangeiros, entre eles, Antonio Salieri, que viveu grande parte de sua vida em Viena e lá montou todas as suas óperas, tornando-se famoso pelas calúnias que afirmavam ser ele um rival de Mozart e seu possível assassino. Embora a relação entre os dois compositores nem sempre tenha sido amigável, tal rumor já foi completamente refutado pelos biógrafos modernos de Mozart, que apresentam, entre outros, o forte argumento de que Salieri foi professor de um dos filhos de seu “rival”.

Incentivador da cultura, e particularmente da música, o imperador era um músico dileitante, e chegou a escrever uma sinfonia. Todo o seu esforço para erguer Viena à condição de pólo cultural não foi em vão. Já no século XIX, Viena era a capital musical da Europa. Durante o período das guerras napoleônicas, lá viviam Beethoven, Schubert, Strauss e Brahms.

Hoje, Viena continua sendo um pólo da música lírica. E assistir a uma ópera no Teatro Nacional Alemão, restaurado entre 1953-55, é programa obrigatório para quem visita a capital austríaca.

CENA 4 – JOSÉ II CENSURA FÍGARO

Logo que a peça de Beaumarchais estreou em Paris, as críticas por parte da aristocracia francesa não pararam, a despeito do grande sucesso de público que a obra conseguia. A rainha Maria Antonieta, embora protetora de Beaumarchais, ficou chocada com as reações populares suscitadas pela peça. A revolução contra a nobreza já começava, de forma gradual, porém contínua.

José II, embora simpatizante das idéias iluministas, não concordava com os filósofos mais extremistas do movimento, que queriam a substituição da monarquia pelo sistema republicano. O imperador ficou sabendo dos distúrbios causados em Paris pela peça de Beaumarchais através de uma carta enviada a ele por sua irmã e citada por Evelyne Lever. Nela, a rainha dizia “não reconheço mais *meu* próprio povo” (2004, p. 230 – grifo meu, já que Maria Antonieta não era francesa)

A carta serviu de alerta para José II, que não permitiu que a ventania de Beaumarchais, que já varria os principais teatros da Europa, atingisse Viena. O imperador, segundo lemos nas memórias de Lorenzo da Ponte, considerou a obra “demasiado liberal para um auditório

cortês” (1998, p. 112). A encenação da peça foi proibida em todo império por decreto real em 1785. Mas, ao contrário de Luís XVI, o imperador austríaco não voltaria atrás em sua resolução.

CENA 5 – MOZART E SEUS PROBLEMAS COM A NOBREZA

Quase todo mundo conhece a história do menino prodígio que encantou a Europa, dando concertos, com apenas seis anos de idade, para príncipes, imperadores e até para o Papa. Poucos sabem, porém, que, depois de adulto, Mozart teve muitos problemas com a aristocracia de seu país.

Desde seu nascimento, em 1756, até 1781, ano em que se muda definitivamente para Viena, Mozart residiu em Salzburgo: sua cidade natal. É claro que, devido às constantes viagens que a criança fazia, acompanhada por seu pai e por sua irmã (que, assim como o irmão mais novo, era uma virtuose ao piano), o jovem músico dificilmente ficava por muito tempo em sua cidade. A partir dos dezesseis anos, Mozart, seguindo o destino do pai, Leopold, torna-se músico da corte de Salzburgo. A cidade, então, era governada pelo príncipe-arcebispo Hyeronimus von Colloredo, outro admirador dos iluministas e músico diletante.

Com o passar do tempo, porém, Mozart não esconde do pai sua insatisfação por um ser um empregado do príncipe-arcebispo. A situação de um músico, ao final do século XVIII, era muito semelhante a de um simples serviçal. Sem a proteção de um mecenas, o qual quase sempre pertencia à nobreza, a sobrevivência de um músico era quase impossível. Malcolm Boyd sintetiza muito bem essa situação em seu artigo sobre os mecenas de Mozart:

Mozart ocupa uma posição central na história do mecenato musical. Ele nasceu numa estrutura social em que, entre os compositores, só os bem-sucedidamente voltados para a ópera podiam esperar ter uma vida confortável sem alguma forma de emprego regular no serviço da igreja ou de uma corte principesca (e mesmo a ópera dependia amplamente do apoio de mecenas aristocratas, que tanto podiam determinar o tom musical como vetar o libreto). (BOYD in LANDON, 1996, p. 114).

Assim, a possibilidade de emancipação financeira, aliada à já natural inclinação de Mozart para o gênero operístico, faz o compositor ansiar por uma carreira como compositor

de óperas. Os mandos e desmandos do príncipe-arcebispo tornam insuportável a dependência do compositor. Mozart vê passar muitas oportunidades, as quais são tolhidas pelo autoritarismo de Colloredo.

Quando viaja com o patrão para Viena, o músico de Salzburgo, por várias ocasiões, quer mostrar seu talento nas chamadas *academias*: recitais organizados por um músico, que ficava com a renda total para si. Seu empregador, porém, não o permite. O virtuose do piano, conforme vemos no compêndio das cartas de Mozart, organizado por Willi Reich, escreve uma ao pai, na qual vocifera:

O que o senhor acha de eu abrir para mim, agora que o público me conhece, uma Academia? O que eu não poderia fazer ali? – apenas, o nosso malcriado Arcebispo não o permite, porque não quer que o seu pessoal tenha lucro, mas somente prejuízo. (2006, p. 151).

Em outra ocasião, Mozart é proibido pelo arcebispo de ir ao um baile, no qual, segundo o compositor fica sabendo depois, estava o imperador José II, que já havia declarado sua preferência pela música do jovem compositor de Salzburgo. Mozart percebe que havia perdido uma grande oportunidade de aproximar-se da corte. Para piorar a situação, o arcebispo recusou vários pedidos de demissão feitos pelo músico.

Numa dessas ocasiões, Colloredo demonstra toda a sua petulância para com seu genial empregado. Recusa receber o pedido de demissão de Mozart, que se vê obrigado a levá-lo ao conde Arco, secretário do príncipe-arcebispo, que postergou a entrega do documento por quatro semanas. Quando Mozart se encontra com o conde, para reclamar da demora na oficialização de sua demissão, o conde o joga porta à fora. Em junho de 1781, cansado das constantes brigas entre os dois, o príncipe-arcebispo aceita finalmente sua demissão.

Em carta ao pai, de 9 de junho de 1781 e inserida por Willi Reich em sua coletânea, Mozart narra o incidente:

Agora o conde Arco acabou de se revelar! Ele domina bem a arte de enredar as pessoas, atraindo-as para si. – por causa de sua tolice inata não recebeu o memorial; alegando falta de disposição e um amor estranho, não disse coisa alguma ao seu senhor, e deixou que assim decorressem quatro semanas; afinal, quando fui obrigado a entregar pessoalmente a petição, ao invés de conceder-me entrada, atirou-me pela porta a fora, dando-me um pontapé no traseiro. – Esse é o conde, a quem (conforme sua última carta) o senhor tanto considera – essa é a Corte a que eu devo servir – onde, em lugar de se facilitar o caminho, quando alguém quer entregar uma petição tratam-no dessa maneira? (ibidem, p. 180).

O episódio, ao que tudo indica, aconteceu realmente como Mozart contou a seu pai. Mas o mais importante é que o músico, de fato, deixou de lado o mecenato de Colloredo e começou a sua carreira independente em Viena: um fato inédito até então. Ele pagaria caro por seu ato, como veremos. A trilha, porém, já havia sido aberta. A segurança financeira como músico independente, que Mozart não conseguiu em vida, seria alcançada com Beethoven – e com outros compositores do Romantismo.

Lincoln Maiztegui Casas, em sua biografia de Mozart, dedica um capítulo especial ao acontecimento, o qual chama de “o 14 de julho dos músicos”. O título é uma citação de Cuthbert Girdlestone, musicólogo inglês, que afirma:

Em Mozart, toda a Música rejeita as cadeias douradas do mecenas; sua atitude de 9 de maio de 1781 faz dessa data o 1789 dos músicos. É ele, e não Beethoven, o primeiro a, no mundo dos compositores, fazer soprar um vento revolucionário. É esse homem jovem, de 25 anos, que às vezes foi visto como músico de corte por excelência, o primeiro que se atreve a pôr a dignidade de sua arte acima de uma vida segura (GIRDLESTONE apud CASAS, 2006, p. 115).

Porém, a relação de Mozart com a Revolução Francesa não era intencional. O compositor jamais teve qualquer ligação ideológica com o Iluminismo. Quando soube que Voltaire havia morrido, relatou o fato ao pai com visível felicidade. O filósofo francês havia se ausentado de um concerto que o menino prodígio dera em Paris. Mas nem mesmo o rancor infantil justifica todo este ódio, que se pode ler em Reich:

Agora dou-lhe uma notícia, da qual o senhor talvez já tenha conhecimento, a saber, que o ateu e patife do Voltaire, por assim dizer, esticou a canela como um cão, como um animal – esse é o castigo! (2006, p. 94).

Independente da posição política de Mozart, seu ato constituiu-se um marco na relação entre músicos e seus empregadores. É provável que o compositor nunca teve uma noção exata do que havia feito. Ele também não chegou a ver a queda da monarquia francesa e o domínio do Terror que se seguiu à execução da família real na guilhotina.

Porém, uma carta do músico, extraída do livro de Willi Reich, e escrita ao amigo Michael Puchberg, faz uma interessante, mesmo que não-intencional, análise dos acontecimentos que sucederam à queda da Bastilha e da monarquia francesa. Em um período de extrema necessidade econômica, e com o objetivo de pedir dinheiro emprestado ao amigo, o músico, em certa altura da carta, diz, referindo à sua desesperante situação: “O mau

prevalece apenas nesse momento, enquanto o bom certamente permanecerá, quando o mau momentâneo tiver passado”. (ibidem, p. 329).

Além do inconsciente tom premonitório da afirmação, temos outra coincidência que liga Mozart ainda mais com a Revolução Francesa. Essa carta a Puchberg, escrita por um músico desesperado, às portas da bancarrota, é datada de 14 de julho de 1789 – dia em que a Bastilha é tomada por uma multidão, em Paris.

É novamente Malcolm Boyd quem faz uma análise precisa da inconsciente relação de Mozart com a Revolução:

As mudanças sociais que se sucederam durante a vida de Mozart encontraram sua expressão mais violenta, evidentemente, nos acontecimentos da Revolução Francesa, mas os laços feudais que mantinham o compositor sob o controle de um mecenas aristocrático já tinham se perdido em 1781, quando Mozart provocou sua própria exoneração pelas mãos do arcebispo Colloredo; e a primeira apresentação de *Le nozze di Figaro* em Viena, em 1786, foi tão significativa, nesse aspecto, quanto os acontecimentos em Paris, três anos depois. (BOYD in LANDON, 1996, p. 114).

Os problemas de Mozart com a nobreza não se limitam a sua conturbada relação com o príncipe-arcebispo Colloredo, nem se restringem à nobreza austríaca. Durante a viagem que fez com a mãe a Paris, em 1778, o músico deu aulas de composição para a filha de Adrien-Louis Bonnières de Souastre, o conde de Guines. O pai era flautista e a filha harpista. O conde encomendou a Mozart um concerto para esses dois instrumentos. O resultado foi o concerto em dó maior para flauta, harpa e orquestra, cujo segundo movimento, um andante, é uma das peças mais conhecidas do compositor. O valor acertado entre Mozart e conde, porém, nunca foi pago.

Após a morte da mãe, nessa mesma viagem, o músico teve que ficar hospedado na casa do sr. Grimm que, a despeito da necessidade financeira de um jovem sem mãe em um país estrangeiro, lhe empresta apenas 15 luíses. A hospedagem de Mozart, porém, só se dá por influência da esposa do sr. Grimm: Madame d’Epinay; e mesmo assim ao músico é reservado o quarto dos doentes. Em carta ao pai, extraída de Reich, o compositor revela sua degradante condição:

Madame d’Epinay tem melhor coração; o quarto que ocupo pertence a ela, não a ele. É o quarto dos doentes; quando alguém adoece, é ali acomodado. Não há no aposento nada de bonito para se ver, é só paredes. Nenhum móvel ou coisa parecida – então, veja o senhor, se eu poderia continuar suportando a permanência naquele local; há muito tempo lhe teria escrito a respeito, se não temesse que o senhor não me acreditaria. (2006, p. 117).

Analisando esse aspecto da vida de Mozart, fica mais claro perceber a intenção por trás de uma ópera como “As bodas de Fígaro”. Mesmo com toda a maquiagem feita no texto por Lorenzo da Ponte, que eu analisarei em seguida, a escolha de uma peça que, embora não tenha sido escrita por um revolucionário, é uma clara ofensa ao esnobismo da aristocracia, certamente não foi ingênua, como muitos acreditam.

A idéia de um Mozart infantil, sem qualquer noção do impacto que as suas óperas poderiam causar – imagem cristalizada pelo filme “Amadeus”, de Milos Forman – não resiste a um estudo mais apurado sobre a vida do compositor. Como bem salientou Lincoln Maitztegui Casas:

É absurdo supor, como se fez repetidamente, que o compositor era indiferente ao significado político de *Bodas*; a história do plebeu que engana e derrota o aristocrata, fazendo-o dançar conforme a música que ele mesmo executa, deve tê-lo encantado desde o começo, e por isso tomou a iniciativa de compor uma ópera sobre o assunto. (ibidem, p. 102).

Além disso, temos declarações do próprio compositor, nas cartas organizadas por Rech e escritas ao pai, que deixam bem claro a sua visão da aristocracia de sua época:

O senhor bem sabe que os melhores e mais verdadeiros amigos são os pobres. Os ricos nada entendem de amizade! – especialmente aqueles que nascem na riqueza. Também aqueles que o destino enriqueceu, frequentemente se perdem na sua própria sorte! – mas, quando um homem, não através de uma sorte cega, mas sim justa, é elevado a uma posição vantajosa sem haver jamais vacilado em seu ânimo, religião, e confiança em Deus em situação difícil, tendo sido um bom cristão e homem honesto, sabendo apreciar devidamente seus verdadeiros amigos, em resumo, aquele que realmente mereceu uma sorte melhor – de tal pessoa, não há mal a temer (ibidem, p. 111).

Não tenho que prestar contas a outras pessoas do que faço ou deixo de fazer, ainda que seja o imperador (ibidem, p. 206)

Servir a um senhor (seja em qualquer emprego que se queira), requer um pagamento, através do qual se estará em condições de servir exclusivamente ao seu senhor, não havendo necessidade de garantir-se, providenciando rendimentos paralelos. A sobrevivência já deve estar garantida. – Não pense o senhor que sou tão tolo, para dizer a alguém as coisas que lhe escrevo; mas o senhor pode ter a certeza que o imperador tem consciência da sua sujeira, e somente por essa razão, esquivou-se de mim... (ibidem, p. 266).

Mas uma grande ópera não se faz somente com o talento de um músico inconformado com a sua condição. É preciso um libretista. E é a vida de um dos maiores deles que passo agora a analisar.

CENA 6 – LORENZO DA PONTE

A vida de Lorenzo da Ponte é permeada de episódios que poderiam muito bem servir como enredo para muitas óperas, tanto bufas, quanto sérias.

A 10 de março de 1749, em Ceneda: uma pequena cidade da Toscana, nasce Emanuele Conegliano. De família pobre, o jovem logo revela gosto pelo estudo e pela poesia. Aos 14 anos é adotado pelo bispo de Ceneda, Lorenzo da Ponte, amigo da família, que encarrega-se de sua educação. É dele que o jovem irá adotar o nome, pelo qual será mundialmente conhecido.

Mais tarde, o jovem da Ponte é aluno do abade Cagliari, conhecido por sua erudição. Sua família passa por muitas dificuldades financeiras, o que quase leva seu pai à falência. Graças à intervenção do monsenhor Ziborghi, que substituíra o bispo que legara o nome a Lorenzo da Ponte, o jovem é levado para o seminário de Portogruaro, junto com dois irmãos. Lá, torna-se excelente aluno nas ciências humanas, mas apenas razoáveis nas disciplinas de cálculo. Graças a um poema que o jovem escreve em homenagem a São Luís, monsenhor Gabrielli, diretor do seminário, oferece a Lorenzo a cátedra de retórica.

A inesperada ascensão do jovem poeta suscita inveja e difamação por parte dos outros professores. Em dois anos, cansado das intrigas, Lorenzo resolve mudar-se para Veneza. Lá, tem um caso de amor com uma nobre dominadora e invejosa, da qual a única coisa que se sabe é o nome: Angela. Seu cunhado é ainda pior do que a irmã, e consome todas as economias do casal no jogo. Desse homem, Lorenzo da Ponte, em suas memórias, recorda-se com ojeriza: “Ele jogou durante várias semanas, vencendo sempre, mas o que ganhava com o jogo gastava com outros vícios, de que Sua Excelência era um verdadeiro depósito” (1998, p. 33).

Concomitante a isso, envolve-se com uma moça de dezessete anos, Matilda, filha de um nobre. Ela fugira das garras do pai pois ele queria casá-la à força com outro nobre, muito mais velho do que ela e de índole perversa.

Anos depois, Lorenzo da Ponte descobre que sua amante de Veneza, Angela, havia combinado, junto com seu novo amante, um pérfido plano para matá-lo. Amargurado, o jovem deixa Veneza e passa a dar aulas de literatura no seminário da cidade de Treviso. Lá, torna-se amigo de Giulio Trento, de quem recorda como “literato de infinita cultura” (ibidem, p. 45).

Mais tarde, sofre processo judicial por ter escrito um estudo chamado “Se o homem alcança a felicidade vivendo em sociedade ou se pode reputar-se mais feliz em estado natural”. O trabalho foi considerado escandaloso, imprudente e contrário à ordem e à paz social, “pela suprema ignorância dos meus juízes e pelas malignas interpretações dos meus rivais” (ibidem , p. 46), segundo relata o próprio réu.

O escritor deixa Treviso e volta a Veneza. Lá recebe a proteção do nobre Bernardo Memmo. Não escapa, porém, de um novo processo, devido a um sermão intitulado “O homem, livre por natureza, torna-se servo por causa das leis” – uma paráfrase de Cícero: “tornamo-nos escravos das leis, a fim de que possamos ser livres”. Desse processo, resulta uma sentença fortíssima, que proíbe Lorenzo da Ponte a exercer o ofício de professor, leitor, preceptor, instrutor, etc, em qualquer colégio, seminário, universidade do “sereníssimo domínio vêneta” (ibidem, p 47).

Isso não impediu, porém, que o acusado, junto com seu irmão, se tornasse muito conhecido em Veneza por causa de seus versos, feitos, em grande parte, na base do improviso. Os dois chegaram a ser chamados de “os improvisadores de Ceneda”.

As intrigas, porém, voltaram – e agora de sua própria casa. A irmã do seu protetor, Teresa, conseguiu convencer o irmão a deixá-la casar com um pretendente, graças à intervenção de Lorenzo da Ponte. Mas o poeta ficou sabendo, de forma casual, que o jovem casal pretendia caluniá-lo para que Memmo o expulsasse de casa. Lorenzo da Ponte contou o ocorrido ao seu mecenas, que não acreditou na história. A tensão entre os dois amigos aumentou, chegando ao ponto de Memmo, a certa altura, indagar: “você sabe com quem está falando?”. O poeta recordaria em suas memórias que aquela “era a frase que os nobres venezianos geralmente tinham na ponta da língua” (ibidem, p. 58).

O noivado de Teresa foi rompido, mas ela logo se apaixonou por um jovem da plebe, que tencionava casar-se com ela apenas pela posição social. Lorenzo Da Ponte descobriu as intenções do rapaz e se comprometeu a ajudá-lo, desde que o jovem convencesse Teresa a confessar ao irmão a perfídia que armara contra o amigo.

O intento deu resultado e a frágil amizade do poeta e de seu protetor foi reforçada. Mas um novo processo foi instaurado contra o escritor. Lorenzo da Ponte havia escrito um poema corrosivo contra a classe dos magistrados, pois um grande amigo seu, Giorgio Pisani, havia sido preterido em um concurso público, devido a conchavos políticos. O poeta foi obrigado a sair de Veneza, mas seu poema tornou-se muito popular na cidade, assim como

seus inúmeros versos feitos no improviso. A despeito disso, o velho poeta, escrevendo suas memórias, teria uma opinião negativa sobre o verso improvisado.

Devo confessar que tal exercício pareceu-me absolutamente contrário à poesia escrita; deve parecer surpreendente que, entre tantos gênios sublimes que recitam ou cantam versos belíssimos de improviso, muito poucos são os que não se revelam medíocres quando escrevem (1998, p. 58).

Saindo de Ceneda, Lorenzo da Ponte fixou-se em Gorizia, ao norte da Itália, próxima à atual fronteira com a Croácia. Lá ele escreveu um poema em homenagem ao conde Guido Cobenzl, um dos principais responsáveis pelo acordo de paz entre a Prússia e a Áustria, depois da Guerra de Sucessão. Este poema dá ao poeta notoriedade como poeta “sério”. Como sustento, sobrevive traduzindo obras literárias do alemão e do francês para o italiano.

Mas Lorenzo é vítima de mais uma trama. Um amigo do poeta, Mazzolà, havia se mudado para Dresden, prometendo escrever ao amigo caso encontrasse para ele um bom emprego naquela cidade. Pouco depois, da Ponte recebe uma carta, assinada por Catarino Mazzolà, pedindo para que ele partisse imediatamente. Chegando a Dresden, o poeta descobre que a carta era uma fraude, feita provavelmente por um inimigo que fizera em Gorizia. Não havia emprego algum. Mazzolà havia escrito uma carta, mas dizendo justamente para Lorenzo da Ponte não deixar Gorizia.

Mesmo assim, é em Dresden que da Ponte escreveu uma série de sete poemas religiosos, que ele intitulou de “Salmos”, e dedicou a um padre chamado Huber. O trabalho faz o autor ser reconhecido fora de sua pátria. Feliz com o sucesso, e com uma carta de recomendação de Mazzolà, da Ponte decidiu fixar-se em Viena, onde conhece, graças às referências do amigo, o imperador José II e o então compositor oficial da corte, Antonio Salieri. É através do maestro conterrâneo que o poeta começou sua incursão no teatro. Escreveu o libreto da ópera “Un ricco de un giorno” (O rico de um dia), que, a despeito do pessimismo de seu autor, alcançou grande sucesso. Porém, em suas memórias, o libretista não creditou a si o motivo do sucesso da história, pois Salieri havia feito “pequenas modificações” no libreto.

Mas em que consistiam essas pequenas modificações? Em mutilar ou ampliar a maior parte das cenas; em introduzir novos duetos, tercetos, quartetos, etc., em mudar metros na metade das árias; em misturar os coros (que seriam cantados por alemães!); em suprimir quase todos os recitativos e, conseqüentemente, todo o enredo e o interesse da obra, se algum havia; de maneira que, quando o drama foi representado, não restavam mais do que cem versos do meu primeiro original (1998, p. 101).

Devido à suspensão de muitas pensões e regalias, decretada por José II logo após a morte da mãe, um dos prejudicados com a nova ordem foi Metastásio, poeta oficial da corte e renomado libretista. Lorenzo da Ponte tornou-se seu amigo, logo depois que Metastásio leu um de seus poemas e não poupou elogios ao recém chegado. A amizade não durou muito, pois Metastásio morre logo depois, amargurado com a política do novo imperador. É a esse grande poeta e dramaturgo que devemos a introdução, no repertório operístico, da *arietta*: pequena melodia de caráter sentimental.

Com o cargo vago, e com as referências de Mazzolà e Salieri, Lorenzo da Ponte tornou-se o poeta imperial de José II. Trabalhou, além de Salieri, também para um jovem compositor espanhol recém chegado à Viena, Martín y Soler. A parceria produz a ópera “Il burbero di buon core” (O rústico de bom coração), que obtém sucesso estrondoso. É nessa época que o poeta conheceu Mozart. Segundo o italiano, o primeiro encontro entre os dois deu-se na casa do barão Vetzlar. O poeta lembrou, em suas memórias, que, além de Martín y Soler, apenas Mozart tinha a sua simpatia como compositor. Sobre o segundo, da Ponte diz:

Conquanto dotado de talento superior ao de qualquer outro compositor do mundo passado, presente ou futuro, jamais pudera, graças às intrigas dos seus inimigos, exercitar seu gênio divino em Viena e permaneceria desconhecido e obscuro, como uma gema preciosa que, sepultada nas entranhas da terra, oculta o brilho do seu esplendor. Não posso recordar, sem regozijo e satisfação, que minha perseverança e firmeza foram em grande parte responsáveis para que a Europa e todo o mundo conhecessem as magníficas composições vocais desse admirável gênio (ibidem, p.112).

O primeiro trabalho da dupla é a ópera “Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante” (O noivo enganado ou A rivalidade de três mulheres por causa de um mesmo amante). A peça, porém, foi um fracasso, pois Mozart não conseguiu terminar a música no prazo estipulado, enxertando o trabalho com algumas árias de suas óperas anteriores. O libretista teve que fazer o mesmo, e o resultado, conforme consta em suas memórias, “foi uma embrulhada, uma confusão sem pé nem cabeça, que foi representada três vezes e relegada ao esquecimento” (ibidem, p. 113). O fracasso, porém, não os desanimou. Segundo Lorenzo da Ponte, foi Mozart quem teve a idéia de musicar a peça de Beaumarchais.

Recomecei tranqüilamente a pensar nos dramas que faria para os meu caros amigos Mozart e Martín. Quanto ao primeiro, compreendi facilmente que a magnitude do seu gênio exigia um tema vultoso, multiforme, sublime. Certo dia, enquanto conversávamos sobre essa matéria, ele indagou se eu poderia adaptar a

comédia de Beaumarchais *Le nozze di Figaro* (As bodas de Fígaro) com facilidade. A proposta agradou-me sobremaneira, e prometi que o faria (ibidem, p. 113).

O trabalho levou seis meses para ser composto, e a dupla trabalhou concomitantemente: “à medida que escrevia as palavras, Mozart compunha a música” (ibidem, p. 114). Antes disso, porém, coube a Lorenzo da Ponte a difícil tarefa de convencer o imperador a liberar a encenação da ópera. O poeta, em suas memórias, narra a conversa com o monarca dessa forma:

Aproveitei a ocasião e fui, sem falar com quem quer que fosse, oferecer o *Figaro* ao próprio imperador. “Como!” disse ele. “Não sabeis que Mozart, embora seja um compositor talentosíssimo de música instrumental, escreveu apenas um drama vocal e que não era grande coisa?” “Nem eu”, repliquei respeitosamente, “teria escrito mais de um drama em Viena, sem a clemência de Vossa Majestade.” “É verdade”, replicou, “mas eu não permiti que a companhia alemã respresentasse essa peça.” “Sim”, acrescentei, “mas tendo composto um drama para música e não uma comédia, tive de omitir várias cenas e reduzir outras, e omiti e reduzi o que poderia ofender a urbanidade e decência de um espetáculo a que Vossa Majestade preside. Quanto à música, pelo que posso julgar, parece-me de uma beleza grandiosa”. “Bem: se é assim, confio em vosso gosto quanto à música e na vossa prudência quanto aos costumes. Enviei a partitura ao copista” (ibidem, p. 114).

Assim, após o esforço diplomático de Lorenzo da Ponte, a ópera foi liberada para apresentação. A batalha pela liberdade de expressão, porém, continuou durante os ensaios. Ao saber que Mozart havia colocado uma balé em sua ópera – o que a lei imperial proibia –, o diretor do teatro proibiu a cena, que estava programada para o segundo ato. Mozart ameaçou queimar as partituras, caso não fossem atendidas suas exigências. A disputa entre os dois foi resolvida pelo imperador, que abriu uma brecha em sua própria lei para ouvir o balé de Mozart – graças, convém salientar, a outra intervenção providencial de Lorenzo da Ponte. A 1º de maio de 1786, a ópera finalmente estreava, no *Burgtheater*.

CENA 7

E é lá que vemos Lorenzo da Ponte, assistindo a peça de seu camarote. A ópera está na última cena: um coral que reúne todos os principais personagens. Logo que a música acaba, prorrompe novamente uma explosão de aplausos. O libretista levanta-se para aplaudir, enquanto o jovem maestro vira-se para o público. Os dois trocam um olhar contente e cúmplice, como dois meninos que acabaram de fazer uma estripulia, sem serem punidos.

Do outro lado da platéia, há um camarote vazio. Nele estava o nosso nobre da cena 1 do segundo ato deste trabalho. Assim que acabou a ópera, ele saiu às pressas, com uma expressão de desagrado. Agora, ele já está fora do teatro, entrando em sua carruagem. Em poucos minutos, chega em casa. Senta-se em sua escrivanhia para escrever alguma coisa em seu diário. Rabisca apenas algumas palavras, que podemos ler em Norbert Elias: “acabei de assistir a mais nova ópera de Mozart, ‘As bodas de Fígaro’, e saí do teatro profundamente irritado” (1994, p. 97).

TERCEIRO ATO

(a intertextualidade entre
Le mariage e Le Nozze di Figaro)

CENA 1 – O QUE NÃO PASSOU PELO FILTRO DE LORENZO DA PONTE

Embora com seu caráter rebelde, a peça de Beaumarchais, estruturalmente, segue a tradição aristotélica de construção do texto teatral. Toda a ação se passa em apenas um dia, como preconizava o filósofo grego. Temos nela duas peripécias, ou “a alteração das ações, em sentido contrário” (1999, p. 49).

A primeira se dá quando Marcelinna reconhece em Figaro o seu filho, invertendo assim sua pretensão de casar com o empregado do conde e transformando o ódio que nutre por Susanna em amor por sua futura nora. O personagem de Bartolo passa igualmente por essa inversão, não só perdando a dívida que Figaro tinha com ele, como presenteando o filho com outro dote.

A segunda peripécia acontece no final, quando o conde reconhece a esposa naquela que ele julgava ser a empregada. O pedido de perdão da condessa inverte totalmente a situação, transformando o ódio imperdoável do conde em sua submissão suplicante.

Essas duas peripécias são deflagradas por dois reconhecimentos, ou “a passagem do desconhecimento ao conhecimento; tal passagem é feita para amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio” (ibidem). O primeiro reconhecimento acontece quando Marcelinna vê o sinal de nascença no braço de Figaro. Esse tipo de reconhecimento, segundo Aristóteles, é o menos artístico. O segundo reconhecimento se dá quando o conde percebe que a pseudo-empregada, na verdade, é a esposa. Esse tipo de reconhecimento, segundo o filósofo grego, não é artístico, pois é forjado pelo poeta.

Como havia prometido ao imperador José II, Lorenzo da Ponte deveria filtrar em seu libreto tudo aquilo na peça que “pudesse ofender a urbanidade e decência de um espetáculo” (DA PONTE, 1998, p. 68) patrocinado pelo monarca austríaco. Assim, o exame da intertextualidade entre as duas obras deve começar por aquilo que Lorenzo da Ponte não

incluiu em seu texto. A intertextualidade, segunda Julia Kristeva, está calcada na noção de *ideologema*. Segundo a autora:

A intersecção de uma organização textual (ou de uma prática semiótica) dada com os enunciados (seqüências) que ela assimila no seu espaço, ou para os quais nos envia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores, chamar-se-á um IDEOLOGEMA. O ideologema é aquela função intertextual que podemos ler “materializada” nos vários níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de todo o seu trajeto, dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais (...) A aceitação de um texto como ideologema determina a própria atitude de uma semiologia que, estudando o texto como intertextualidade, o pensa, pois, na (nos textos da) sociedade e na história (1984, p. 12).

Assim, nossa análise começará por tudo que estava na peça de Beaumarchais, mas que não foi inserido no libreto de da Ponte. O *ideologema* aqui nos remete ao “espaço dos textos exteriores” (no caso, a peça de Beaumarchais), e nas lacunas que a ópera apresenta, em relação ao texto original, devido às “coordenadas históricas e sociais” (no caso, a censura do imperador José II).

Podemos começar pela cena II do segundo ato. Na conversa entre Susanna e Figaro, segundo tradução de Sergio Flaksman, já começam os primeiros sinais de ousadia:

SUSANNA: Sempre se pode contar com esse aí [Querubino] para armar uma bela intriga.

FIGARO: Duas, três, quatro de uma vez, e bem embrulhadas, bem amarradas, bem emaranhadas. Nasci para viver na corte!

SUSANNA: Dizem que é uma vida tão difícil!

FIGARO: Receber, tomar e pedir: todo o segredo em três palavras (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p.136).

Para quem conhece a vida de Beaumarchais, a frase “nasci para viver na corte!” soa mais como vinda do autor do que de Figaro. A frase também cabe a Mozart, que sempre granjeou uma posição melhor dentro da corte de José II – e que nunca conseguiu alcançar. A definição simplista e depreciativa de Figaro não agradaria a conservadora corte de José II, e o autor do libreto soube detectar nela um motivo para a censura do imperador.

Mais adiante, no mesmo ato, temos uma conversa entre o conde Almaviva, a condessa e Susanna, na cena XIX. O conde, impressionado com a inteligência e o poder de persuasão de sua mulher, lhe diz:

E nós que nos consideramos grandes políticos! Na verdade, não passamos de crianças. Era a senhora, a senhora que o rei devia ter nomeado para a embaixada em Londres! O sexo feminino deve ter estudado profundamente a arte de representar para chegar a um tamanho domínio! (ibidem, p 149).

Fazer um nobre assumir a sua incapacidade, já seria ousadia suficiente, mas Beaumarchais vai ainda mais longe, fazendo o nobre reconhecer que sua mulher é mais perspicaz do que ele.

O papel da mulher como controladora da vida conjugal, aliás, é outra grande inovação, não só na obra do dramaturgo francês como no libreto de Lorenzo da Ponte – isso fica bem evidente na ária nº 24, na qual da Ponte escreve para a personagem de Marcelinna uma ode contra a opressão da mulher: “só nos, pobres mulheres, que tanto amamos os homens, somos tratadas pelos pérfidos sempre com crueldade” (ibidem, p. 88). Esse caráter marcadamente feminista⁵ das duas obras bem daria um outro trabalho...

Mais à frente, na cena XXI, Antônio diz ao patrão: “Pode ser que o senhor não tenha isso aqui (indica a própria cabeça) para conservar um bom empregado, mas eu é que não ia fazer a besteira de dispensar um patrão tão bom” (ibidem, p. 152). No final dessa mesma cena, o conde reconhece que é um joguete nas mãos de Figaro: “Pelo visto está escrito que eu nunca vou saber de nada. (À parte) É esse Figaro que está manobrando todo mundo; e eu não vou conseguir me vingar!” (ibidem, p. 153).

Na cena seguinte, temos um diálogo entre o conde e Basílio: o professor de música da condessa, que também nos remete à vida de Mozart. Quando o conde manda Basílio procurar o camponês que lhe deu o bilhete escrito por Figaro, o músico reage com fúria:

BASILIO: Eu não vim morar no castelo para servir de moço de recados.

O CONDE: Ah, é? Foi para quê?

BASILIO: Exerço meu talento no órgão da aldeia; no castelo, ensino a senhora condessa a tocar cravo, canto às suas damas de companhia e bandolim aos pajens. Mas o meu principal emprego é divertir os convidados de Vossa Excelência com a minha guitarra, sempre que assim me ordenar. (ibidem, p 154).

Tal postura, vinda de um músico, seria recebida como atrevimento em qualquer corte da Europa, e nos remete ao tempo em que Mozart trabalhava para o príncipe-arcebispo Colloredo. Quando os dois estavam em Viena, o jovem compositor escreve uma carta ao pai, da qual podemos ler um pequeno trecho extraído do livro de Willi Reich:

⁵ Embora o *feminismo*, como um sistema de idéias, só tenha surgido a partir de 1968, o autor não vê nenhum inconveniente em usá-lo para nomear fenômenos que, mesmo tendo ocorridos muito antes, já apresentavam características ou objetivos semelhantes.

Quando hoje lá apareci [na residência do arcebispo] disseram-me os camareiros que o Arcebispo quer que eu seja portador de um pacote. – Perguntei se havia pressa; disseram que sim, que era da maior importância. – Então, sinto muito não ter a honra de poder servir a Sua Graça, pois não posso (por razões mencionadas acima [uma mudança repentina de residência]) viajar antes de sábado; estou fora de casa, preciso viver às minhas próprias custas. (2006, p 162).

Para um leitor com relativo conhecimento sobre a vida de Mozart (como já o é o leitor do presente trabalho), fica difícil não identificar o personagem de Basilio com o autor da ópera. E é outro indício de que Mozart não era ignorante quanto ao caráter rebelde da peça de Beaumarchais. Muito pelo contrário, com ele se identificava.

No final do segundo ato, em um diálogo entre Susanna e a condessa, a esposa do conde reclama que o jardineiro confundira suas idéias, ficando assim difícil esconder de Almaviva a fuga de Cherubino pela janela. A noiva de Figaro, porém, responde à patroa: “Ah, não, senhora condessa! Ao contrário. Aí é que eu pude ver como o costume de viver no *grand monde* prepara as grandes damas para mentir sem que ninguém perceba”. (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p. 156).

A ousadia do autor foi mostrar aquilo que todos sabiam, mas que ninguém podia admitir: que a mentira e a intriga são os principais instrumentos para garantir o sucesso de um nobre dentro da corte. E a ousadia de Beaumarchais torna-se maior por ser uma empregada quem revela isso para sua patroa.

Na cena V do terceiro ato, temos um diálogo entre o conde e Figaro, no qual o primeiro fala: “nessa casa, os criados levam mais tempo para se vestir que os senhores”, ao que o empregado responde: “é que eles não têm criados para ajudar” (ibidem, p. 161). O hábito de vestir-se era um cerimonial para os nobres do século XVIII. Quanto ao casal real, havia uma hierarquia, entre os mais chegados ao rei, para se estabelecer a quem cabia vestir os reais cônjuges. Tal etiqueta pareceu exagerada até para Maria Antonieta, que cometeu uma gafe ao tentar vestir-se sozinha, sem a ajuda das mulheres da nobreza. Se para a rainha da França pareceu absurdo, imaginem para um burguês recém admitido entre os nobres, como é o caso de Beaumarchais; ou para dois burgueses que pretendiam entrar na corte, mas que nunca conseguiram, como Mozart e da Ponte.

Exagero ou não, o fato é que criticar um hábito secular da nobreza irritou os aristocratas franceses, e certamente não seria bem acolhido pela nobreza austríaca. Nesse mesmo diálogo entre Figaro e o conde, o empregado diz ao patrão: “fazer progressos com a inteligência? O senhor conde está zombando da minha. O que faz subir na vida é a mediocridade e a bajulação” (ibidem, p. 162).

Para intelectuais como Beaumarchais ou Lorenzo da Ponte, e para um gênio como Mozart, era difícil aceitar a ascensão de pessoas medíocres dentro da corte, em detrimento de profissionais muito mais capacitados. Em carta ao pai, de 23 de janeiro de 1782, Mozart diz, conforme lemos em Reich:

Nunca se pode confiar demais nos bajuladores da Corte – a conversa que o imperador manteve comigo insuflou-me alguma esperança. – grandes senhores não gostam de semelhantes conversas, muito menos quando eles mesmos têm que dirigi-las; sempre parecem esperar por uma alfinetada e sabem como esquivar-se lindamente de tais situações (2006, p. 237).

Embora o compositor mantivesse bons amigos entre os nobres, o cargo de compositor oficial da corte, que Mozart sempre sonhou obter, coube a Salieri que, embora longe de ser o compositor medíocre retratado no filme “Amadeus”, estava muito aquém da genialidade do músico de Salzburgo.

Em carta ao pai, de 17 de agosto de 1782, Mozart reclama: “A condessa Thun, o Conde Zicky, o Barão van Swieten, até mesmo o Príncipe Kaunitz estão, por causa disso, muito descontentes com o imperador, já que ele não mais valoriza as pessoas de talento – e as deixa evadirem-se de seus domínios” (idem, p. 257). A falta de incentivo ao seu talento leva o compositor a pensar em sair de sua pátria. Nessa mesma carta, ele diz ao pai:

A condessa Thun, o Barão van Swieten e outras pessoas importantes esforçam-se muito para conservar-me aqui – apenas – não posso esperar tanto tempo – e também realmente não quero esperar pela caridade (mesmo que seja do imperador) porque acho que não tenho tanta necessidade assim, de sua misericórdia (ibidem, p. 257).

Lorenzo da Ponte, porém, soube reconhecer nessa crítica direta à realeza um motivo certo para a censura do imperador.

Na cena XII do terceiro ato da peça, o hilário personagem gago do juiz Dom Curzio diz: “e f-foi para outra coisa qu-que eu c-comprei meu c-cargo?”, ao que Marcelinna protesta: “É um absurdo venderem os cargos de juiz!” E o juiz completa: “É mesmo, d-deviam dar de g-graça” (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p. 167). A compra de cargos, como já vimos na primeira parte desse trabalho, era muito comum na França de Luís XV e de Luís XVI. As aparências, porém, devem ser preservadas, e denunciar essa prática no palco seria uma ofensa gravíssima para José II.

A crítica de Beaumarchais não se limita a práticas imorais feitas pelos nobres, vai ao ponto de questionar a própria justiça divina que lhes concedeu o poder. Em diálogo entre o conde e Figaro, na cena XV do terceiro ato, podemos notar isso:

DOUBLE-MAN (escreve): Contra Anônimo Figaro. Condição?
 FIGARO: Fidalgo.
 O CONDE: E o senhor é fidalgo?
 FIGARO: Se os Céus tivessem decidido, eu seria filho de um príncipe (ibidem, p. 168).

Mais ousado do que contestar as práticas da nobreza é questionar a legitimidade divina que a sustenta. Isso vai de encontro não só à nobreza como ao clero, que a legitima. A pena de Lorenzo da Ponte, obviamente, teve que suprimir esse diálogo.

Nessa mesma cena, temos outro exemplo de ousadia, no qual podemos notar a voz de Beaumarchais criticando a censura da nobreza francesa. Figaro confunde a cabeça do juiz e do conde, explorando as ambigüidades do documento no qual ele se comprometia a casar com Marcelinna. Como exemplo, ele cita a frase: “precisamos escrever coisas que agradem, *sem que os idiotas falam mal de nós*” (ibidem, p. 169, grifo do autor).

Outras duas falas de Figaro seriam ousadas demais para serem preservadas na adaptação de Lorenzo da Ponte. Na cena XVI do terceiro ato: “os mais culpados são os menos generosos: é a regra” (ibidem, p. 172). E na cena X do quarto ato: “Você é por acaso algum príncipe para todo mundo ficar puxando o seu saco?” (ibidem, p. 186).

A maior das ousadias de Beaumarchais, porém, estava reservada para o quinto ato. Logo na cena II, em um diálogo entre Bartolo e Figaro, vemos:

BARTOLO: Não se esqueça de que um homem sensato não se mete com os poderosos.
 FIGARO: Não me esqueci.
 BARTOLO: E que são sempre eles que têm todos os trunfos na última rodada.
 FIGARO: Sem contar que trapaceiam, o que o senhor se esqueceu de dizer. Mas lembre-se também que o homem que não arrisca é sempre manobrado pelos canalhas (ibidem, p. 192).

Mas é o grande monólogo da cena III que causou a famosa revolta de Luís XVI, quando a peça foi encenada para a família real, em Versalhes. Desse monólogo, podemos extrair três momentos, que investem diretamente contra a nobreza:

Ah, não senhor conde, não vai conseguir o que quer... não vai mesmo. Só porque é um grande fidalgo, acha que é um grande gênio!... Nobreza, fortuna, posição vários cargos... isso estimula a vaidade! Mas o que foi que Vossa Excelência precisou fazer para conseguir tanta coisa? Só teve o trabalho de nascer, e mais nada. De resto, é um homem bastante medíocre! Já eu, santo Deus! Perdido no meio da multidão sem nome, só para conseguir sobreviver fui obrigado a usar mais ciência e mais cálculo do que os usados para o governo de todas as Espanhas nos últimos cem anos. E o senhor ainda quer ver quem é o melhor? (...) Como eu gostaria de pegar um desses poderosos de ocasião, que pouco ligam para o mal que fazem, na hora em que uma boa desgraça tivesse dobrado o seu orgulho! Eu ia dizer a ele... que as bobagens impressas só têm importância nos lugares onde proibem a sua circulação, que, sem a liberdade de acusar, nenhum elogio vale; e que só os homens pequenos têm medo dos pequenos escritos (...) Eu podia ter aproveitado para me recuperar: afinal já estava começando a compreender que, para ficar rico, vale mais a esperteza do que o conhecimento. Mas, como todo mundo pilhava à minha volta, exigindo ao mesmo tempo que eu jogasse limpo, meu remédio foi fechar de novo (ibidem, p. 192, 193 e 194).

A frase só “os homens pequenos têm medo dos pequenos escritos” se tornou uma máxima, usada por muitos escritores para se defenderem de processos judiciais por calúnia ou difamação. É óbvio que tal parte não poderia aparecer na ópera.

Já no final da peça, Figaro, que havia recebido um tapa do conde, por ficar entre o seu patrão e Cherubino, a quem era dirigida a bofetada, reclama: “Foi na minha cara que ele levou a bofetada, é assim a justiça dos grandes!” (ibidem, p. 206). Mais uma alfinetada na justiça francesa da época. Lorenzo da Ponte, que já havia tido os seus problemas com o poder judiciário, com muito pesar a alijou do libreto.

Um pouco mais à frente, Figaro resume toda as suas aventuras com a frase: “Eu era pobre, e todos me desprezavam. Mostrei alguma inteligência, e me perseguiram. Agora, uma bela mulher, dinheiro...” (ibidem, p. 206), a qual também foi excluída da adaptação musical.

No vaudeville⁶ que encerra a obra, podemos notar várias críticas ferrenhas às instituições sociais da época.

Na estrofe destinada a Susanna, temos:

“É uma injustiça absurda, é isso que é,
E a razão disso tudo você sabe e eu sei:
São os mais fortes que fazem a lei” (ibidem, p. 207).

Na quarta estrofe, destinada à condessa, lemos:

⁶ Na França, o vaudeville era uma poesia para qual era feita uma melodia popular.

Uma dama orgulhosa e independente
 Já deixou de amar o marido;
 Uma outra, já infiel praticamente,
 Jura só amar o seu escolhido.
 A menos louca, infelizmente,

É a que entende a sua vida de casada,
 Mas não se atreve a jurar mais nada (ibidem, p 207).

A infidelidade conjugal, comum na aristocracia, mas moralmente condenada pela burguesia, é exposta por Beaumarchais. Lorenzo da Ponte, um notório promíscuo, e que ainda na Itália teve um relacionamento com uma mulher casada, não teve dúvidas de que tal verdade, embora aceita na prática, não seria bem recebida no palco.

A sétima estrofe, destinada a Figaro:

Pela sorte do nascimento,
 Um nasce rei, e o outro pastor;
 O acaso determina o distanciamento
 Só a inteligência pode mudar seu valor.
 De vinte reis de que gabamos o talento,
 Não há nenhum que a morte não deixe mal;
 Só Voltaire é imortal (ibidem, p. 208).

Mais uma vez Beaumarchais contesta a justiça divina, que separa os homens pelo nascimento, e não pelo mérito. Mais uma vez a pena de Lorenzo da Ponte teve que riscar tal ousadia na sua adaptação.

Para finalizar, a última estrofe, destinada ao juiz Dom Curzio, é uma espécie de decodificador de todo o texto:

Se-enhoras e se-enhores, a co-omédia musical
 Que vã-ão poder julgar a partir d-deste instante
 Parece qu-que nos mostra bem a vi-ida real
 Do po-ovo da p-platéia qu-que t-tenho p-por diante
 Qu-quando ele é op-primido, bate o p-pé, r-reage mal.
 Se ag-gita e responde com m-mil ap-prontações:
 E tu-tudo sempre ac-caba em mu-muitas canções... (ibidem, p. 208)

Muito antes de ser um incentivo à revolta, a estrofe é um aviso à aristocracia. A opressão contra o povo sempre leva ao descontentamento e ao ódio. Esses são os verdadeiros fomentadores da revolta. Por isso, a nobreza deve rever a forma como concede os seus benefícios, e a ironia do último verso pode ser compreendida, mesmo por um estulto Almaviva. Na vida real, as “canções” não serão nem um pouco agradáveis de se ouvir.

CENA 2 – “A TRANSGRESSÃO AUTORIZADA”: O QUE PASSOU (PARA A MAIORIA) DESPERCEBIDO

Quando se adapta um texto literário para outra forma de arte, como a ópera ou o cinema, temos várias formas de preservar o caráter do texto original, mesmo dele alijando as partes mais ofensivas, como fez Lorenzo da Ponte com a peça de Beaumarchais. O principal recurso, porém, é o da ironia.

Como figura de linguagem, ela consiste num jogo semântico ao nível da frase, ou seja, quando dizemos uma coisa querendo dizer o contrário. Linda Hutcheon nos ajuda a entender a distinção: “esta dependência diferencial, ou mistura de duplicação e diferenciação, quer dizer que a paródia funciona intertextualmente como a ironia funciona intratextualmente: ambas ecoam para marcar mais diferença que semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 84)

Assim, é a partir da ironia que se constrói o discurso paródico. A duplicidade de significado isenta o autor de responsabilidade pela transgressão, já que a ousadia está acobertada por um outro significado, mais à superfície do texto. Para o leitor mais perspicaz, porém, é o significado oculto que se torna essencial.

Segundo Leonor Lopes Fávero:

Bakhtin vê a paródia como “elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados”. Ele coloca ao lado da estilização e do *skaz*, pois, apesar das diferenças substanciais, apresentam traços em comum: permitem reconhecer explicitamente uma semelhança com aquilo que negam, a palavra tem um duplo sentido, voltando-se para o discurso de um outro e para o objetivo do discurso como palavra. Todos esses fenômenos são *bivocais* e *bilíngües* (FAVERO in DE BARROS; FIORIN. 2003, p. 53).

Justamente por isso a paródia foi um gênero muito explorado pelos escritores do século XVIII, especialmente por Voltaire, em sua luta contra o absolutismo da monarquia francesa. Como bem salientou Linda Hutcheon: “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (1989, p. 39).

Inserido nesse contexto, Lorenzo da Ponte soube substituir a ofensa direta, sem nuances, de Beaumarchais, por uma fina ironia, que passou despercebida para a maioria dos espectadores da ópera. Podemos notar isso no início do primeiro ato, quando Figaro está mostrando à Susanna as vantagens de dormir em um quarto contíguo ao do conde.

FIGARO: Se por acaso a condessa
 Chamar você de noite:
 Din, din, em dois passos
 Você chega ao quarto dela.
 Depois, se vem o momento
 Em que o patrão me convoca,
 Don don: em três saltos
 Estou pronto a servir.

SUSANNA: Assim se, bem cedinho,
 O querido Condezinho,
 Din din, mandar você
 A três léguas daqui.
 O diabo o transporta.
 Don, don, e pronto, em três saltos...

FIGARO: Susanna, vamos com calma (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p. 7).

Susanna ironiza o discurso do noivo, mostrando o que está por trás do caridoso ato do “querido Condezinho”. Esse presente do conde também pode ser visto como uma ironia, já que oculta a maldade de seu plano sob a bondade de um ato caridoso. Susanna, então, mostra ao noivo a maldade do ato do conde com outra ironia. O *din-din* da condessa oculta o “don, don” diabólico do conde. O uso de onomatopéias também demonstra a preocupação de da Ponte com a música, coisa rara entre os libretistas da época, segundo o poeta relatou em suas memórias.

Mais adiante, quando revela a Figaro a paixão que o conde nutre por ela, Susanna refere-se ao plano de Almaviva como um “nobre projeto” (ibidem, p. 8). O noivo também responde com ironia: “Bravo, vamos em frente!” (ibidem). Susanna usa ainda mais um pouco dela: “é esta gratidão, são estes os cuidados que ele tem com você e com sua noiva” (ibidem), e Figaro completa: “Ah, veja só, que grande generosidade!” (ibidem).

Quando acrescenta as propostas de Dom Basílio, a noiva de Figaro começa com um intróito irônico: “Sossegue: ainda falta o melhor” (ibidem). Mais adiante, Susanna diz que o conde quer colocar em prática o antigo direito feudal que o nobre tinha com suas empregadas que se casavam. Os nobres, durante a Idade Média, tinham o direito de desvirginar a empregada, durante a noite de núpcias. Figaro, indignado, responde: “Perfeito! Muito Bem: como é amável o senhor Conde!” (ibidem).

Na cena II, o recitativo de Figaro começa com outra ironia: “Muito bem, meu patrão!” (ibidem). Tal ironia quase não existe no primeiro ato da peça, e seu efeito aqui é muito maior do que as ofensas diretas da obra de Beaumarchais. Após o recitativo, vem uma cavatina, na qual Lorenzo da Ponte dá a chave para a compreensão de sua obra: “Para descobrir todos os

segredos, o melhor é dissimular. Esgrimindo com arte, usando artimanhas, aqui ferindo, ali brincando” (ibidem, p 10).

Na cena IV, temos o diálogo entre Marcelinna e Susanna. Tanto na peça quanto na ópera vemos a ironia permear a conversa. Mas a ironia de Lorenzo da Ponte é mais fina. Um exemplo disso é a parte em que Susanna ofende Marcelinna falando de sua idade.

Na peça, temos:

MARCELLINA (*com uma reverência*): A senhora é uma pessoa tão bonita!
 SUSANNA (*com uma reverência*): Eu sei, pelo menos o bastante para deixar a senhora desolada.
 MARCELLINA (*com uma reverência*): e acima de tudo é tão respeitável!
 SUSANNA (*com uma reverência*): Não, isso fica para as velhas governantas.
 MARCELLINA (*indignada*): Velhas! Velhas?! (ibidem, p. 121).

A afronta direta de Susanna é afilada pela pena de Lorenzo da Ponte dessa forma:

MARCELLINA:
 Sou uma sua criada,
 Senhora brilhante.

SUSANNA
 Eu não me atreveria a tanto,
 Senhora provocante.

MARCELLINA:
 A jovem noivinha.

SUSANNA
 A dama de honra.

MARCELLINA:
 A favorita do Conde.

SUSANNA:
 O amor de toda a Espanha.

MARCELLINA:
 As qualidades.

SUSANNA:
 As roupas.

MARCELLINA:
 A posição.

SUSANNA:
 A idade! (idem, p. 12).

Na cena VII da ópera temos o desmaio de Susanna, que é socorrida por Basílio e pelo conde. Esse último diz à criada: “Estamos aqui para ajudá-la, e não para perturbá-la, meu tesouro”. O professor de música, porém, responde “(com malignidade): Estamos aqui para ajudá-la, sua honra está segura” (ibidem, p. 21). Essa ironia, como outras de Lorenzo da Ponte, não está presente na peça. Mas mesmo onde já há ironia no texto de Beaumarchais, a do italiano é mais fina, escondida sobre outra camada de significação.

Como bem salientou Linda Hutcheon, citando Samuel Johnson: “a paródia é um tipo de escrita em que as palavras de um autor ou seus pensamentos, são tomados e, por meio de uma ligeira mudança, adaptados a um objetivo novo” (1989, p. 53).

Podemos dizer que a censura e a revolta da nobreza, provocadas pela obra do francês, se devem ao fato dele utilizar não a ironia, mas o sarcasmo, que é o ataque cômico direto; ao passo que a ópera de Lorenzo da Ponte, por se utilizar da ironia, que é o humor oculto por uma falsa seriedade, logrou mais êxito e menos represálias.

CENA 3 – PARÓDIA OU PARÁFRASE?

Quando se faz uma análise intertextual, deve-se ter sempre em mente a distinção básica da teoria da literatura que, desde Bakhtin, passando por Eikhenbaum, Tomachevski, Tynianov e Julia Kristeva, dividiu a intertextualidade em dois eixos fundamentais: a *paródia* e a *estilização*. A estilização é o desvio mínimo em relação ao texto original, e a paródia seria a deformação, ou desvio conceptual total. Quando um texto subverte o sentido do texto original, temos a intertextualidade paródica, quando o preserva, temos a estilização.

É claro que a distinção não pára por aí. Affonso Romano de Sant’Anna, em seu ensaio “Paródia, paráfrase e Cia.”, vai mais a fundo na questão, defendendo que há uma zona intermediária entre a estilização e a obra original, a qual chama de *paráfrase*. A estilização seria uma modificação na forma, dentro do que Sant’Anna chama de “desvio tolerável”. Já a paráfrase não modifica o conteúdo, nem a forma, constituindo-se dentro do chamado “desvio mínimo” (2001, p. 41).

Sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura (ibidem, p. 41).

Além disso, Sant'Anna chama de *apropriação* a obra feita de referências diretas a outras obras, ou ainda o uso de objetos do cotidiano, para a criação de uma obra de arte conceitual, na qual a bricolagem de segmentos independentes cria outra obra, que, assim como a paródia, contesta uma ordem social. A apropriação, segundo o teórico, seria a “radicalização da paródia, na qual o autor não escreve, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio” (ibidem, p. 46).

Linda Hutcheon faz também uma distinção entre *paródia* e *sátira*. A primeira seria a inversão do sentido do texto original, a “repetição com diferença” (1989, p. 48), enquanto que a segunda é uma paródia voltada para a crítica social: “o objetivo da paródia é *intramural* e o da sátira é *extramural* – isto é, social, ou moral” (ibidem, p. 82).

Como toda teoria, as anteriores apresentam alguns problemas quando colocadas em prática. O próprio Sant'Anna admite que os quatro conceitos “não são estanques, nem se anulam. Não se depreenda dessa separação espacial que exista uma incompatibilidade total entre esses recursos ou que eles não possam existir num mesmo texto” (1989, p. 42).

No caso do libreto da ópera de Mozart, essas distinções são essenciais para percebermos o objetivo oculto do texto adaptado. A adaptação, alijada do caráter rebelde da peça, esconde o mesmo objetivo da obra original. O que seria apenas uma paródia, esconde uma sátira estilizada.

Como já vimos, Lorenzo da Ponte comprometeu-se a fazer uma adaptação da peça de Beaumarchais na qual o caráter político fosse completamente apagado. A análise mais apurada do libreto, porém, revela que a questão política continua presente, mas de forma velada. Para constatar isso, devemos ver além do texto. Utilizando uma nomenclatura saussuriana, devemos olhar além do significante, para chegarmos ao significado. Ali, veremos que o sentido (ou o subtexto) de ambas as obras é o mesmo: uma crítica ao despotismo da aristocracia.

Como escreveu José Luiz Fiorin, apropriando-se do discurso de Edward Lopes:

A ilusão da liberdade discursiva se situa no fato de que o texto é individual. O discurso simula ser meu naquilo que, em si, não tem sentido, o plano da expressão. Como diz Edward Lopes, “combinando uma simulação com uma dissimulação, o discurso é uma trapaça: ele simula ser meu para dissimular que é do outro” (DE BARROS/ FIORIN. 2003, p. 35).

Um exemplo claro disso é a reação de Figaro ao saber que o conde pretende reviver o direito feudal que dava ao nobre o direito de ter a primeira relação sexual com uma

empregada na noite de núpcias. O noivo de Susanna canta então a famosa cavatina⁷, na qual diz:

Se quer dançar,
 Senhor Condezinho,
 O bandolim
 Eu vou tocar.
 Se quer entrar
 Para a minha escola,
 A cabriola
 Eu vou ensinar.
 Hei de saber... mas calma,
 Para descobrir
 Todos os segredos,
 O melhor é dissimular.
 Esgrimindo com arte,
 Usando artimanhas,
 Aqui ferindo,
 Ali brincando,
 Todas as maquinações
 Eu vou desfazer (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p.9-10).

Além de denunciar a dissimulação da nobreza, que utiliza de todos os meios para satisfazer seus desejos escusos, o libreto de Lorenzo da Ponte vai mais longe na ofensa de Figaro ao conde. No monólogo da cena II do primeiro ato da peça, correspondente à cavatina já citada, Figaro não usa o termo “Condezinho”, chamando seu patrão com um irônico: “Ah! Senhor conde! Meu caro senhor conde!” (ibidem, p. 117). O empregado condena a artimanha do patrão, que quer mandá-lo para Londres apenas para seduzir Susanna, porém Figaro não diz que vai “tocar o bandolim para o senhor Condezinho dançar”, nem diz que, se o conde quer “entrar para a minha escola, a cabriola⁸ eu vou ensinar” (ibidem, p. 117).

Como podemos ver, Lorenzo da Ponte se aproveitou dos trechos mais ofensivos da peça, alijando-os da sua adaptação, mas acentuando outros trechos, que originalmente não continham ofensas, mas que no libreto passaram a ter. Os trechos polêmicos da peça serviram, assim, como uma cortina de fumaça para a ousadia do poeta italiano⁹. No segundo ato, Figaro mantém o tom irônico, quando fala à esposa e à condessa sobre as pretensões do conde:

⁷ Ária curta, sem repetição nem segunda parte.

⁸ Cambalhota, salto, pulo.

⁹ Temos um exemplo semelhante na música popular brasileira. Durante a ditadura militar (1964-1984), o compositor Chico Buarque preparava suas letras colocando ofensas diretas ao sistema, as quais ele já sabia que não passariam pela censura. Essas ofensas, porém, desviavam a atenção dos censores para as demais críticas, escondidas sob o manto da ironia. Foi assim que o brasileiro pode ouvir, em plena época de repressão e censura, a famosa canção, que se tornou um hino contra a ditadura: “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão, não./ A minha gente hoje anda/ Falando de lado e olhando pro chão./ Viu?/ Você que inventou esse Estado/ Inventou de inventar/ Toda escuridão/ Você que inventou o pecado/ Esqueceu-se de inventar o perdão./ Apesar de você/, amanhã há de ser outro dia...”.

Afinal, qual é o problema? O senhor Conde
 Gosta da minha noiva.
 Por isso, secretamente,
 Quer recuperar
 O direito feudal:
 É uma coisa possível, e natural. (ibidem, p. 30).

Apesar de alijar as partes mais ofensivas da cena II do segundo ato da peça, Lorenzo da Ponte preservou a crítica à artimanha do conde, quando Figaro diz:

Mas a senhora condessa não tem a menor razão para estar impaciente.
 Afinal, qual é o problema? Francamente, é uma bobagem. O senhor conde tem uma queda pela nossa jovem aqui e resolveu que vai se tornar sua amante: nada mais natural (ibidem, p. 134).

A ironia de Figaro é dirigida não à esposa, mas à condessa. O empregado utiliza-se do discurso da classe social da patroa para criticá-la. A moral da aristocracia, como já vimos na primeira parte deste trabalho, era muito diferente da moral burguesa, que, depois da Revolução Francesa e da chamada *era vitoriana*, se tornou a moral vigente do mundo ocidental até os dias de hoje. Figaro, assim, mostra como a moral da aristocracia age não só contra as classes inferiores, mas contra ela mesma; e a pena de Lorenzo da Ponte preservou essa crítica que, por ser velada, não deixa de ser mordaz. A transformação do trecho pelo libretista deforma, mas preserva o sentido. É uma estilização, oculta por uma falsa paródia, mas que na verdade é uma sátira.

A noção de *ideologema*, de Julia Kristeva, resume essa falsa dialética:

O ideologema de um texto é o foco em que a racionalidade cognoscente capta a transformação DOS ENUNCIADOS (a que o texto é irredutível) num TODO (o texto), e capta também as inserções dessa totalidade no texto histórico e social (1984, p. 12).

Na cena XVIII do segundo ato da ópera, quando o conde está prestes a abrir a porta do quarto de vestir – no qual estava Cherubino, mas que agora está ocupado por Susanna –, Almaviva não acredita na súplica da condessa. Exige dela a chave do quarto de dormir e fala: “não sei de nada. Vá para longe dos meus olhos. Você é uma infiel, uma ímpia... E está tentando me cobrir de infâmia” (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1990, p. 47).

A crítica aqui está também no subtexto. A nobreza, embora pratique o adultério sem culpa, não admite ser traída, sem imaginar que é a sua própria moral que legitima tal ato.

Além disso, o conde, que mais tarde irá pedir perdão a sua esposa, não a perdoa; nem tanto pelo ato da traição (o qual ele mesmo está tramando), mas por isso “o cobrir de infâmia”. A arrogância da nobreza não a permite perdoar, nem mesmo o erro que não chegou a ser cometido.

Logo na cena seguinte, tanto Beaumarchais quanto Lorenzo da Ponte tratam de pulverizar qualquer simpatia pela condessa, o que prova que ambos tinham, no alvo de sua crítica, a nobreza como um todo, e não apenas o conde. Almaviva, assim que soube que era Susanna, e não o amante, quem estava dentro do quarto de vestir da esposa, pede perdão à condessa. A esposa, porém, reclama: “as suas loucuras não merecem piedade”. O conde tenta remediar a situação, justificando com o amor suas suspeitas. A condessa responde com uma ironia terrível: “Mentira! Eu sou a ímpia, a infiel que engana o senhor a toda hora” (ibidem, p. 49). A esposa usa a suspeita do próprio conde para censurá-lo. Ainda assim, a crítica permanece subentendida: a nobreza desconhece a empatia, ou a capacidade de se colocar no lugar do outro. E isso é um dos fatores que levará ao colapso o sistema por ela criado.

Mais adiante, na mesma cena, quando o conde pergunta por que a condessa teve “tremores e palpitações” quando ele ameaçou entrar no quarto de vestir, no qual ainda estava Cherubino, a condessa, dissimulando, responde: “foi só para enganá-lo” (ibidem, p. 50). Na verdade, não foi. A nobreza encobre tudo, até mesmo o sentimento real. O subtexto é visível para o olhar mais apurado: como pode haver verdadeiro amor dentro de uma ordem social baseada na mentira?

Um pouco antes, o conde continua pedindo perdão à condessa: “Confuso, arrependido, já fui punido; tenha piedade” (ibidem, p. 50). Na verdade, Almaviva dissimula novamente, pois levará a cabo, no quarto ato, o seu intento de trair a esposa.

Após a dissimulação da condessa, ela e Susanna cantam, a uma só voz, dois versos dirigidos ao conde, mas que no subtexto são endereçados a toda nobreza: “não merece perdão quem é incapaz de perdoar” (ibidem, p. 50). Lorenzo da Ponte coloca essa frase não só na boca da empregada, mas também na da patroa, de modo a atenuar a crítica, fazendo-a parecer uma censura ao conde. Porém, a mesma condessa não perdoou o marido, e além disso dissimulou suas emoções.

Logo em seguida, o conde pede à esposa: “Rosina, não seja inflexível comigo”, ou seja, pede que a condessa seja aquilo que ele não é. No subtexto, podemos ler: a nobreza exige dos outros qualidades que ela não tem.

A prova de que o arrependimento do conde é dissimulação vem logo no terceiro ato, na ária nº 17 da cena IV. O conde, ao saber que fora usado por Susanna para inocentar o noivo, durante o processo contra ele movido por Marcelinna, canta, sozinho:

Estava caindo numa armadilha! Pérfidos! Vou
 Punir os dois de tal maneira! A sentença será
 A que me convier... mas se ele pagasse
 A velha pretendente?
 Pagar! De que maneira?... E depois, há Antonio,
 Que recusa ao Figaro de pais desconhecidos
 Dar sua sobrinha em casamento.
 Atiçando o orgulho
 Desse mentecapto...
 Tudo favorece uma intriga...
 Já sei o que vou fazer.
 Aceitarei, enquanto suspiro,
 Ver um criado meu sorrir?
 E o bem que eu em vão desejo,
 Deverá ele possuir?
 Devo ficar olhando enquanto a mão do amor
 Une a um sujeito vil
 Aquela que despertou em mim um afeto
 Que por mim ela não tem?
 Ah, não vou lhe dar a satisfação
 De deixá-la em paz!
 Ainda não nasceu a atrevida
 Que vai me causar sofrimento
 E talvez ainda ficar rindo
 Da minha infelicidade.
 Agora, só a esperança
 Da minha vingança
 Consola esta minha alma
 E me faz regozijar (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1991, p. 68).

Na cena seguinte, Lorenzo da Ponte manteve a denúncia de Beaumarchais, sobre a corrupção da nobreza. Susanna oferece ao conde mil dobrões para que ele ponha em liberdade o noivo. No final da cena VI, todos os criados esbravejam: “E por mim, que o Senhor Conde se arrebente!” (ibidem, p. 74). Dar voz a um coro de criados, esbravejando contra o seu senhor, não deixa de ser uma ousadia tão grande quanto a de Beaumarchais.

Tanto o personagem do conde, quanto o de sua mulher representam a aristocracia, como salientou Prabhakara Jha: “os personagens existem para que se possam enunciar as palavras – cada personagem de um romance é um ideólogo, que traz para o texto sua própria valoração, positiva ou negativa, da realidade social” (PRABHAKAR, in BARROS ; FIORIN,

2003, p. 71). A citação, é claro, se refere ao personagem do romance, mas pode servir muito bem a qualquer obra de ficção.

As críticas ao conde (e por, extensão, à nobreza) continuam na cena XII, quando a personagem de Barbarina, filha do jardineiro Antonio, diz ao conde:

Excelência,
O senhor me disse tantas vezes,
Quando me abraçava e me beijava:
Barbarina, se você me amar,
Posso lhe dar qualquer coisa que me peça (DA PONTE;
BEAUMARCHAIS, 1991, p. 80).

Não é demais lembrar que o próprio conde havia condenado o adolescente Cherubino ao exército por tê-lo surpreendido com Barbarina, no primeiro ato. Aquilo que parece um corretivo justamente aplicado pelo conde revela-se aqui uma vil demonstração de ciúmes. Lorenzo da Ponte, assim como Beaumarchais, desnuda a moralidade (ou imoralidade) do conde Almaviva, e através dele de toda a aristocracia.

No final do terceiro ato, duas moças que trazem a grinalda de noiva que será usada por Susanna, cantam para o conde:

Amantes constantes,
Que respeitam a honra,
Cantem, e louvem,
Um tão sábio senhor.
Abrindo mão de um direito
Que ultraja, que ofende,
Ele as entrega castas
Ao seu amor (ibidem, p. 83).

Logo em seguida, todos os camponeses cantam:

Cantemos, louvemos,
Um tão sábio senhor (ibidem, p. 83).

A ironia aqui é mordaz, já que sabemos que o conde planeja se encontrar com Susanna nos jardins de seu castelo. Nessa mesma cena, o conde, entusiasmado com os falsos elogios, diz: “que todos saibam como eu trato aqueles que me são caros” (ibidem, p. 83). A frase, fora do contexto da história, tem um sentido diametralmente oposto: mais uma vez Lorenzo da Ponte fere a aristocracia com o florete da ironia, não com artefato explosivo de Beaumarchais.

Mas é no quarto ato que o libretista se alinha com o texto de Beaumarchais para criticar a nobreza. Mesmo tendo alijado o longo e bombástico monólogo de Figaro, Lorenzo da Ponte manteve o tom crítico em vários pontos. O primeiro deles, já referido anteriormente, é a ária 24, cantada por Marcellina, onde o autor do libreto compara a situação das fêmeas do bode e do carneiro com a situação das mulheres de sua época.

Na cena VII, a personagem de Basílio expõe novamente a perfídia da nobreza, ao conversar com Bartolo:

BARTOLO: E você, o que ganha com isso?
 BASILIO: Nada, é que Susanna agrada ao Conde.
 E ela concordou em lhe conceder um encontro
 Que não agrada nem um pouco a Figaro.
 BARTOLO: Ora, o que você esperava: que ele
 Sofresse em silêncio?
 BASILIO: E o que tantos já sofrem
 Ele não poderia sofrer?
 E mais; escute:
 O que ele pode ganhar com isso?
 Neste mundo, meu amigo,
 Fazer frente aos grandes
 Sempre foi perigoso:
 Eles lhe dão noventa por cento
 E ainda assim saem ganhando (ibidem, p. 89-90).

É o personagem de Basilio, um músico, que, logo após esse diálogo, canta a ária nº 25, que pode perfeitamente ser comparada com a situação de Mozart – e até mesmo com a de da Ponte:

Nos anos em que vale pouco,
 Mal praticada, a razão,
 Eu também senti o mesmo ardor
 Fui o tipo de louco que hoje não sou mais.
 Mas, com o tempo e os perigos,
 A paciência se instalou;
 Os caprichos e as cismas
 Da minha cabeça expulsou.
 Perto de uma pequena cabana
 Consigo um dia me levou,
 E tirando da parede
 Da pacífica choupana
 Uma pele de jumento:
 “Tome, disse, querido filho!”
 Depois desapareceu e me deixou.
 Enquanto, ainda calado,
 Eu contemplo aquele presente,
 O céu fica encoberto, o trovão ribomba;
 E a chuva começa a cair, misturada com gelo;
 Fiquei satisfeito de poder cobrir os membros
 Com o manto de asno que ela me deu.

Passa a tempestade, eu dou dois passos,
 E vejo uma fera horrível surgir diante de mim;
 Já já aquela boca ávida vai me morder,
 E não tenho qualquer esperança de defesa.
 Mas o disfarce ignóbil daquela vestimenta
 Tirou o apetite da fera de tal modo
 Que, me desprezando, ela se virou, e partiu.
 Foi assim que a sorte me fez entender
 Que de vergonhas, perigos, desonra e morte
 Com uma pele de asno se pode fugir (ibidem, p. 90).

Tanto Mozart quanto da Ponte foram “um tipo de louco”, com seus “caprichos e cismas”. As adversidades criadas pela nobreza levaram embora qualquer pretensão de conseguir um lugar entre os nobres. A paciência e a resignação se instalarem no lugar do sonho, deixando seus dois filhos com “a pele de jumento”, para que eles pudessem se abrigar da *tempestade* e não fossem abocanhados pela “boca ávida da fera horrível”. A crítica aos costumes da aristocracia é visível no subtexto dessa pequena fábula: para se dar bem nos círculos da corte, é preciso vestir “o disfarce ignóbil da pele de jumento”. Não há lugar na aristocracia para plebeus inteligentes, apenas para bajuladores.

Na cena final, tanto na peça quanto na ópera, há uma outra, e talvez a maior, crítica sublinear à nobreza da época. Lorenzo da Ponte manteve no libreto o pedido de perdão do conde a sua esposa. Almaviva pede perdão a sua mulher, que está vestida como uma empregada. Temos aqui duas ousadias: um nobre que pede perdão a sua esposa já seria humilhação suficiente, mas além disso ele se ajoelha diante de uma mulher que está vestida como uma empregada – e logo após ter recusado o pedido de perdão dos criados.

A injustiça da nobreza é gerada por sua insensibilidade. É preciso, portanto, que essa nobreza se humanize, que peça perdão por seus erros, para que o povo, “quando é oprimido” não bata o pé, não reaja mal. Infelizmente, somente alguns nobres são capazes disso, como foi a condessa com seu próprio marido e com os seus empregados; e como foi Maria Antonieta com Beaumarchais.

Luís XVI, assim como seu pai e outros monarcas europeus, não seguiram o exemplo de Almaviva, e tiveram que ouvir a incômoda “canção” dos tambores da guilhotina, ao cair o pano do último ato do *antigo regime*.

CENA 4 – FIGARO E BAKHTIN: A CARNAVALIZAÇÃO

Além da intertextualidade, outro fenômeno abordado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin se faz presente, tanto na peça de Beaumarchais quanto no libreto de Lorenzo da Ponte: a carnavalização. A influência do carnaval medieval se fez para muito além da sua época, e mesmo do Renascimento: período também analisado por Bakhtin em sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”. Como colocou o teórico russo:

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval, marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em procedimentos literários (essencialmente no plano do tema e da composição), posto ao serviço de finalidades artísticas variadas (1987, p 101).

E é justamente o fenômeno da carnavalização do século XVIII que ajuda a entender a tese do presente trabalho: a de que o caráter transgressor da peça de Beaumarchais se manteve na ópera de Mozart.

Além disso, Bakhtin, postula que o carnaval, na Idade Média, representava a inversão de valores do mundo, quando todas as ordens e os papéis sociais são trocados, criando assim o efeito cômico.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (ibidem, p. 8-9).

Para analisar esse fenômeno, Bakhtin divide a sociedade medieval em dois extratos: o espaço fechado da casa e o espaço aberto da praça. No primeiro prevalece a ordem e a hierarquia social medieval. No segundo é o lugar da transgressão, da inversão de papéis. Segundo o teórico russo:

Em conseqüência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se

formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correstes da etiqueta e da decência (ibidem, p. 9).

A história de Figaro transcorre em dois espaços distintos. Até o terceiro ato da ópera, e o quarto ato da peça, a ação se desenvolve dentro do castelo de Almaviva, ou seja, no ambiente *da casa*, onde a ordem e a hierarquia social são mantidas – ou pelo menos tem-se essa intenção – pelo conde, cuja autoridade pode ser contestada, mas jamais descumprida.

No último ato, a ação desloca-se para a rua: os jardins do castelo. A escuridão da noite mergulha os personagens em uma cegueira mútua, fazendo-os trocarem de papéis constantemente. A noite é a forma característica do grotesco¹⁰, ou carnavalesco, pré-romântico e romântico, do final do século XVIII e início do século XIX. Como salientou o teórico russo:

Notemos ainda uma outra particularidade do grotesco romântico: ele tem uma predileção pela noite (*As rondas noturnas de Bonawentura, os Noturnos de Hoffmann*), é a obscuridade e não a luz que o caracteriza. Pelo contrário, no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível; o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência (ibidem, p. 36).

A noite introduz na narrativa o elemento da *máscara*, que, durante o carnaval, inverte os papéis: o nobre vira um bobo e o empregado vira um rei. O conde vai aplicar um tapa em Cherubino, mas agride Figaro sem saber. Além disso, Almaviva canta uma belíssima ária para a esposa, pensando que estava falando com Susanna; e o mesmo acontece com Cherubino.

Bakhtin resume esse fenômeno carnavalesco com as seguintes palavras:

O motivo da *máscara* é (...) o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão

¹⁰ Segundo Bakhtin, o termo *grotesco* surgiu no Renascimento – período de grande efervescência da cultura popular carnavalesca. “Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo ‘grotesco’, que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta) (...) Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas” (ibidem, p. 28).

das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (ibidem, p. 35).

Não podemos esquecer que o personagem de Cherubino é um adolescente que, tanto na peça quanto na ópera, deve ser interpretado por uma mulher – a inversão dos sexos é outro fenômeno típico do carnaval. Ao final da ação, o conde descobre o embuste, mas é obrigado a pedir perdão para sua mulher, que está vestida como uma empregada: a carnavalização aqui é total, pois a ordem natural é completamente invertida. Como colocou Bakhtin:

Apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco (...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (ibidem, p. 30).

Dentro do contexto do carnaval da Idade Média, o personagem é também um símbolo, ele representa uma entidade ou grupo social do qual veste as roupas, ou a *máscara*. Segundo Bakhtin: “a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas *figurado*: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, as vezes, invertido” (1993, p. 275).

Dessa forma, na cena final de Fígaro, a condessa, vestida como empregada, representa a classe dos empregados. Nota-se aqui a questão da *fantasia*, outro fator importante de inversão carnavalesca. Como salientou Bakhtin: “um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social” (1987, p. 70). A escolha desse personagem como representante de uma classe inferior não é aleatória, pois a trama para enganar o conde é arquitetada pela condessa, Fígaro e Susanna. Almaviva, ao ser obrigado a pedir perdão para a esposa, pede perdão aos empregados, num típico exemplo de inversão carnavalesca. E Fígaro, conseguindo enganar o patrão, prova que é mais esperto que ele e, portanto, está mais apto a ser um membro da corte do que Almaviva: é o pobre que, no carnaval, se torna rei por alguns dias.

Figaro 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.

Mas há um aspecto carnavalesco da ópera de Mozart que está ausente da peça de Beaumarchais. Na ária nº 25, já analisada anteriormente, Basilio, o professor de música, desabafa como teve que vestir “o manto do asno” para poder escapar de “vergonhas, perigos, desonra e morte”. A vestimenta do asno era muito popular durante os festejos do carnaval. Celebrava-se então a chamada *festa do asno*, na qual muitos se vestiam como jumentos. Aqui, é claro, entrou em cena a veia veneziana de Lorenzo da Ponte.

Assim, a ópera de Mozart preserva o caráter carnavalesco da peça, mais 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, carnalizaram sua sociedade para experimentar, pelo menos no plano da ficção, a troca de papéis entre patrão e empregado.

Há apenas mais um fato que, embora menor, não pode ser deixado de lado, pois ajuda a entender o interesse de Mozart por um tema tipicamente carnavalesco: o compositor tinha notória predileção por bailes à fantasia. Inspirada pelo tema do mundo às avessas, sua música embalou a poesia de Lorenzo da Ponte, ajudando a fantasiar a denúncia de Beaumarchais, como veremos a seguir.

CENA 5 – AS RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MÚSICA

Lorenzo da Ponte não só foi hábil em disfarçar a crítica social da peça de Beaumarchais em seu libreto. Nele, o italiano mostrou também ser um exímio poeta.

O que distingue a poesia do texto em prosa, mais do que o caráter metafórico, é a musicalidade que as palavras em verso expressam. Como já vimos na segunda parte deste trabalho, música e poesia nasceram juntas. Assim, muitas vezes é quando lemos um poema em voz alta que notamos a precisão com que o autor escolheu determinadas palavras, no intento de explorar sua musicalidade.

Como bem colocou Luiz Piva, “na poesia há elementos que sempre pertenceram à música e que, na linguagem, comumente são abafados pela função referencial. A poesia se aproxima do domínio musical pelo intento de ligar o sentido e o som” (1990, p. 43).

A musicalidade da poesia de Lorenzo da Ponte pode ser notada em todo o libreto de sua ópera. Para não alongar demais este trabalho, vou analisar apenas duas das árias mais conhecidas.

Começo com a ária nº 4, do ato I, cantada pelo personagem Bartolo. Aqui temos um ótimo exemplo de ritmo e de modulação da poesia do autor italiano. A modulação poética, segundo Luiz Piva, acontece quando uma frase é seguida por outra muito parecida. No caso da ária cantada por Bartolo, temos o verso “Se tutto il códice dovessi volgere” (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1992, p. 11), que é sucedido por uma modulação: “se tutto l’indice dovessi leggere” (ibidem, p 11).

No verso seguinte, temos um exemplo não só de modulação, mas de ritmo. “Con un equívoco, con un sinônimo”. A palavra “sinônimo” repete o ritmo do sintagma anterior “con un equívoco”. Separando o verso, com a vírgula, em duas partes, temos dois segmentos com seis sílabas literais. O acento recai na quarta sílaba de ambos os segmentos.

O mesmo ocorre no quinto verso da ária: “coll’astuzia, coll’arguzia”, onde a musicalidade está não só na rima, como no ritmo, com a acentuação caindo na terceira sílaba dos dois segmentos com quatro sílabas cada.

Outro exemplo da musicalidade dos versos de Lorenzo da Ponte é a famosa ária nº 9, do ato I, cantada por Figaro. Ao saber que Cherubino vai ser enviado ao exército pelo conde, o protagonista não perde a oportunidade de zombar do endiabrado adolescente. O primeiro verso é um belo exemplo de ritmo poético. “Non più andrai, farfallone amoroso” (ibidem, p. 27). O acento cai sempre a cada duas sílabas, o que se encaixa perfeitamente com a marcha composta por Mozart. O mesmo acontece com os versos restantes da ária.

A modulação poética ocorre no sétimo e no oitavo versos. “Quel cappello leggiere e galante”, seguido de “quella chioma, quella’aria brillante”. A modulação faz-se sentir não só nas palavras, mas também na música. O fá sustenido, cantado na primeira sílaba da palavra “chioma”, leva a melodia da tonalidade original, dó maior, para a tonalidade da dominante: sol maior:



Outro recurso torna a poesia bastante musical é o uso da aliteração, ou repetição de fonemas. Segundo Luiz Piva, “a aliteração é grande fator de horizontalidade” (1990, p. 52), o que aproxima as palavras ao que em música se chama “aglomeração”, ou seja “a repetição de uma nota, ou de uma série de notas, no mesmo ritmo” (ibidem, p. 52), nos diz o teórico brasileiro, citando o teórico musical Ernst Toch.

Na ária em questão, temos vários exemplos de aliteração. Destaco o segundo verso: “Notte e giorno d’intorno girando”, o verso que diz: “Molto onor, poco cantante”, e mais o verso: “Cele le palle in tutti i tuoni” (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1992, p. 27). Nesta mesma ária, temos um outro bom exemplo de como o ritmo das palavras se encaixa perfeitamente com o da música. Nos versos:

“Non più avrai questi bei penacchini
 Quel cappello leggero e galante
 Quella chioma, quellaria brillante” (ibidem, p. 27).

O ritmo da música de Mozart repete o ritmo das palavras:



Isso nos revela que não só Lorenzo da Ponte sabia explorar a musicalidade da poesia, como Mozart soube reconhecê-la e usar a sua música para expressá-la.

Para finalizar, quero analisar outro trecho desta ária onde temos a presença marcante da literatura influenciando a música. O leitor, contudo, deve estar a par de um conceito muito usado no estudo da música: o de *madrigalismo*, ou *angen musik* (imagem musical), como o alemão prefere chamar. Isso nada mais é do que a música expressando aquilo que a palavra está referindo. Tal prática de composição musical começa no período barroco, daí se originando outra forma de chamá-la: *barroquismo*. Segundo Luiz Piva, “no Barroco considera-se a letra como mestra da harmonia. A expressão musical do texto ou, como era

então conhecida, a *expressão verborum*, constitui aspecto fundamental da música” (1992, p. 34).

Podemos notar isso na ária em questão, nos versos:

“per montagne, per valloni,
 Con le nevi e i sollani.
 Al concerto di tromboni,
 Di bombarde, di cannoni” (DA PONTE; BEAUMARCHAIS, 1992, p. 27)

A música de Mozart expressa bem o que dizem as palavras. Quando a letra diz “pelas montanhas, pelos vales” a linha melodia descreve uma subida, do Dó para o Mi, descendo depois para o Sol. Nos versos seguintes, a música de Mozart é bem marcada, com uma linha melódica que repete apenas uma nota, expressando o “concerto de trombones, de bombas, de canhões”, pois esses três “instrumentos” costumam emitir apenas uma nota, repetida a intervalos regulares:



per-montagne, per val - lo ni con le ne-vi, ei solli o - rnalconcer-to ditrom



bo - ni, di bombar - de, di can - no - ni, che le pal - lein tut - tii tuo - ni all' o - rec - chio fan fi

A música de Mozart é rica não só ao expressar as palavras, mas ao expressar a relação do próprio compositor com a história e os personagens. Um parágrafo, extraído do site Projeto Musical sintetiza muito bem a mensagem subliminar que permanece na ópera de Mozart:

Distante da solene *opera seria*, *As Bodas de Fígaro* revela, porém, um fundo trágico, uma profundidade inesperada em uma *opera buffa*. No texto, as alusões políticas são encobertas, mas a música evidencia as relações de força, sociais, amorosas, que fundam as relações das personagens. A desigualdade (entre o homem e a mulher, os servidores e o senhor, o adolescente e o adulto), a fragilidade do amor, a força e a ambivalência do desejo, os sofrimentos da paixão, eis alguns temas graves que mantêm nessa deliciosa comédia uma tensão subterrânea (PROJETO MUSICAL, 14/11/2008, 16h:24min.).

O maior exemplo disso temos ao final do segundo ato. A revelação do acordo feito entre Figaro e Marcellina, no qual ele havia prometido casar-se com ela, divide os personagens em dois grupos. De um lado, temos Marcellina, Basilio, Bartolo e o conde, que desejam prejudicar o protagonista. De outro lado, temos Susanna, a condessa e o próprio Fígaro, que querem a anulação do acordo.

Para finalizar essa cena, Mozart compôs um septeto, no qual todos os personagens cantam simultaneamente. As melodias dos que querem prejudicar Figaro, porém, são todas compostas em modo menor, o qual é normalmente usado para expressar sentimentos tristes ou sinistros. Já as melodias de Fígaro e de suas aliadas são compostas no modo maior, usado pra expressar sentimentos alegres. Dessa forma, a música nos mostra de qual lado o compositor ficou.

Assim, analisamos de forma sintética, porém precisa, a intertextualidade entre a música e a literatura presentes na ópera de Mozart e Lorenzo da Ponte.

CENA 6 – FINAL TRÁGICO DE UMA COMÉDIA

Após sua estréia no *Burgtheater*, a ópera de Mozart, a despeito da polêmica em torno da peça na qual se baseava, alcançou grande sucesso, assim como a obra original de Beaumarchais. A música sublime de Mozart fez nobres e burgueses esquecerem por alguns momentos as tensas relações entre as duas classes.

Em carta a um amigo de Viena, escrita durante a estada do compositor em Praga, e incluída no livro de Willi Reich, Mozart escreve:

Vi com muita satisfação as pessoas dançarem ao som do meu *Figaro*, em muitas contradanças e variações, saltando de um lado para outro, com profunda alegria; pois aqui não se fala em outra coisa, senão de – *Figaro*; nada se toca, nada se sopra, nada se canta, nada se assovia, senão – *Figaro*. Não se assiste nenhuma ópera, senão – *Figaro*, e sempre *Figaro*; certamente, uma grande honra para mim (2006, p. 296).

Do outro lado da fronteira, Beaumarchais também desfrutava o sucesso de sua peça, agora alardeado ainda mais com o sucesso da ópera de Mozart.

Lorenzo da Ponte, revelado ao mundo teatral com o *Figaro*, tornou-se o libretista preferido dos compositores de Viena. Ele escreveu para Mozart mais duas óperas: “Don Giovanni”, outra obra sem paralelo, e “Cosi fan tutti”: uma história tola transformada em música sublime pelo gênio de Mozart. Além disso, escreveu para Antonio Salieri aquela que muitos consideram a melhor de suas quarenta óperas: “Axur”.

A alegria dura pouco. O imperador José II, pressionado pelos nobres da Hungria e pelo clero, é obrigado a rever suas medidas liberais. A liberdade de culto é reavaliada, e a maçonaria volta a ser perseguida. Mozart, que se tornara maçom desde dezembro de 1784, decepçiona-se com o imperador. Sua situação financeira piora consideravelmente, até que, em 1789, escreve cartas permeadas de desespero, pedindo ajuda a um amigo maçom, Michael Puchberg.

Para piorar, em 1790 morre José II. Em seu lugar assumiu o irmão, Leopoldo II, que restringiu ainda mais a liberdade das medidas de seu antecessor. Lorenzo da Ponte, sem o seu protetor, perdeu o emprego de poeta oficial da corte e deixou Viena. Tentou a sorte em Londres, sem resultado. Desiludido com o Velho Mundo, embarcou com a família para a América. Fixou residência em Nova York, trabalhou como livreiro e como professor de italiano na universidade de Colúmbia. Na América, escreveu suas memórias, onde reclama da perseguição sofrida não só na Europa como no Novo Mundo. Morreu a 17 de agosto de 1838, depois de assistir, com entusiasmo, a estréia de “Don Giovanni” em Nova York. De suas memórias, pode-se extrair uma espécie de epítome de sua longa, mas conturbada vida: “se nem sempre fui feliz, também não posso dizer que fui sempre infeliz” (1999, p. 93).

Voltando a Viena, Mozart entrou o ano de 1791 com esperanças de melhora financeira. Em resposta às medidas reacionárias de Leopoldo II, escreveu a música para a ópera “A flauta mágica”, sobre o libreto de seu amigo, Emanuel Schikaneder. A história está permeada de alusões sutis às práticas e mistérios da maçonaria – mais uma prova de que Mozart não era indiferente ao significado de suas óperas.

A despeito do sucesso alcançado com a nova obra, a saúde do compositor começou a piorar. No final de novembro, adoece e é obrigado a ficar de cama. Sua última carta, escrita em setembro daquele ano, é endereçada, acreditam muitos musicólogos, a Lorenzo da Ponte, que se encontrava em Londres. Deixando de lado as polêmicas em torno da autenticidade dessa missiva, podemos sentir o comovente estado de espírito do compositor no trecho final:

Percebo, pelo modo como estou me sentindo, que a hora se aproxima. – estou pronto para morrer. Chego ao fim, antes de ter usufruído de meu talento. – a vida foi mesmo tão bonita, a carreira começou sob tão felizes augúrios. – mas não se pode mudar o próprio destino. Ninguém pode aumentar seu tempo de vida. É preciso admitir que acontecerá aquilo que a Providência decidiu. – eu encerro. Lá está minha Missa Fúnebre, não devo deixá-la inacabada (WILLI REICH, 2006, p. 376).

A despeito de seu esforço, o compositor morre a 5 de dezembro, a pouco mais de um mês de fazer trinta e seis anos, deixando inconcluso o que muitos consideram (entre eles o próprio Mozart) sua obra-prima: o Réquiem KV 626. No dia seguinte, é enterrado em uma vala comum num cemitério nos arredores de Viena.

Depois que sua fama se alastrou pelo mundo, muitos tentaram, em vão, encontrar o local exato de sua última morada terrena. Em uma de suas últimas cartas, escrita à esposa em junho de 1791, e extraída de Reich, o compositor cita um trecho de “A flauta mágica” que bem poderia lhe servir de epíteto: “Morte e desespero foi sua recompensa!” (2006, p. 357).

Quanto a Beaumarchais, seu Figaro, a despeito da intenção do autor, que era alertar a nobreza sobre suas injustiças, serviu apenas para fomentar os ânimos revolucionários. A aristocracia não seguiu os conselhos do escritor, e a revolta já era inevitável ao final da década de 1780.

Preocupado com o clima violento das ruas, Beaumarchais escreveu uma carta para Monsieur de Crosne, o então recentemente empossado ministro da polícia, a 13 de maio de 1789, da qual podemos ler alguns trechos em Frischauer. Nela, o escritor alertava para o perigo de uma revolta popular: “todos os operários de serviços de construção se estão reunindo em horas marcadas; alguma coisa vai acontecer e haverá provavelmente mortos” (1942, p. 279).

Esse alerta é outra prova de que Beaumarchais não tinha simpatia pelos revoltosos. Seu Figaro fora justamente uma tentativa de fazer a nobreza, da qual o escritor com muito orgulho fazia parte, acordar para o problema da opressão injusta contra a população. O autor usou a comédia para despertar o bom senso da aristocracia, e talvez esse tenha sido o seu erro: se tivesse feito uma tragédia, com Almaviva sendo decapitado ao final, a história poderia ter sido outra. Assim, como bem colocou Paul Frischauer, “Não fora somente escrevendo ‘O casamento de Figaro’ que tomara o partido do povo; antes disso, já havia sido um dos

primeiros a contribuir para o advento da grande Revolução, e agora, que a via chegar, Beaumarchais tinha-lhe medo” (ibidem, p. 279).

Depois da revolução, Beaumarchais manteve seu título e seu nome, mesmo sabendo que os nobres que não aderiam às novas idéias estavam perdendo suas cabeças. Segue sua carreira de dramaturgo, fazendo encenar sua peça “Tarare” e escrevendo a continuação da saga de Figaro: “A mãe culpada”, que não alcançou o sucesso das duas primeiras partes. O público agora era outro: a burguesia, que via no autor um nobre e, portanto, um inimigo.

Em 1792, vários estados europeus, entre eles a Prússia, a Itália e a Inglaterra, preocupados com a situação da monarquia francesa, declararam guerra à França, com o objetivo de restaurar a monarquia dos Bourbons e conquistar alguns territórios franceses. Beaumarchais, como prova de patriotismo, conseguiu negociar com a Bélgica a compra de sessenta mil mosquetes para o exército francês. A Bélgica, porém, não respeitou o acordo e as armas não apareceram em Paris. A população, revoltada, acusou Beaumarchais de traidor. Espalharam-se rumores de que o escritor estava guardando os mosquetes em seu palácio, para ser usado pela nobreza em uma contra-revolução.

Depois disso, a situação tornou-se dramática para o escritor. Na noite de 8 de agosto seu palácio foi invadido por uma multidão de trinta mil homens. O autor conseguiu fugir para a casa de um amigo. Mesmo assim, os revoltosos ficaram sabendo de seu paradeiro e o encontraram trancado em um armário (uma cena digna de suas peças).

O renomado escritor foi preso junto a nobres que o ignoravam, pois continuavam a considerá-lo um burguês infiltrado. Quando soou o toque de tambor para a guilhotina, porém, Beaumarchais foi um dos poucos a serem poupados. Os oficiais se lembraram que aquele era o autor de “As bodas de Figaro”: o grande libelo da revolução.

Com a chegada do reinado de Terror, Beaumarchais não teve alternativas senão deixar sua pátria. Buscou refúgio na Alemanha, instalando-se em uma pequena cidade nas cercanias de Lübeck. Lá, já surdo, sem muitos recursos e em um país cuja língua não dominava, o velho autor passava a maior parte do tempo escrevendo cartas aos amigos, pedindo dinheiro.

É numa dessas cartas, conforme consta em Frischauer, que o dramaturgo diz: “minha luta pela minha pequenina carreira, na qual consegui vencer depois de não ter conseguido algum triunfo verdadeiramente grande, transformou-se em uma luta popular que eu não desejava desencadear” (ibidem, p. 296), prova definitiva de que o autor de “As bodas de Figaro” nunca teve a intenção de provocar uma revolta contra a nobreza.

Poucas destas cartas eram respondidas; e dessas respostas, as que continham algum auxílio financeiro também eram minoria. Nem mesmo o governo dos Estados Unidos, que tanto devia à diplomacia de Beaumarchais junto a Luís XVI, enviou qualquer ajuda ao exilado escritor.

Com o fim do reinado do Terror, Beaumarchais saiu da lista dos proscritos, e voltou para Paris. A muito custo, conseguiu reaver sua propriedade, confiscada durante o reinado que acabara. Além disso, foi nomeado para o cargo de embaixador nos Estados Unidos, no ministério dos negócios estrangeiros, que era chefiado pelo velho amigo, Talleyrand. O escritor, porém, não pôde ficar muito tempo no cargo, pois sua surdez o limitava terrivelmente.

Em março de 1798, Beaumarchais recebeu uma carta do jovem general Napoleão Bonaparte, que já alcançara notoriedade nacional devido a suas conquistas. Nela o general é breve, porém elogioso: “com os meus agradecimentos, manifesto que me dará prazer a oportunidade de conhecer o autor de ‘A mãe culpada’” (ibidem, p. 300). Mais tarde, Napoleão irá dizer, sobre a estréia de “As bodas de Fígaro”, que aquele dia foi a própria revolução em ação, o que confirmará a falsa idéia de que Beaumarchais era um revolucionário.

Na noite de 17 de maio de 1799, o controverso autor morre dormindo. Perseguido pela revolução, que o via como um “nobre”; discriminado pela nobreza, que o via como um “burguês”; o velho dramaturgo, readmitido pelo governo que sucedeu o Grande Terror como um dos baluartes da revolução, continua um enigma até hoje. Sainte-Beuve escreveu sobre ele algo muito próximo da definição, já que, sobre sua pessoa, poucas coisas eram definitivas: “Em Beaumarchais haverá sempre uma câmara secreta onde o público jamais poderá penetrar” (Saint-Beuve, apud Frischauer, 1942, p. 301).

O RESUMO DA ÓPERA

Coloco o DVD com a uma versão de 1973 da ópera “As bodas de Figaro”. Enquanto os acordes da música de Mozart entram em meus ouvidos, dedilho o teclado do computador para finalizar meu trabalho. Percebo então que a conclusão de um trabalho pode ser mais complicada do que sua elaboração – se já é difícil resumir uma obra-prima, onde todos os detalhes parecem sustentar o conjunto, imagine resumir um trabalho que compara duas delas.

Não vejo outra maneira senão começar do início.

No primeiro ato, analisamos a situação social e política da França pré-revolucionária, na qual surge a peça “Um dia maluco”, ou “As bodas de Figaro”, de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Ali percebemos a degradante situação a que as classes menos favorecidas eram submetidas, cujo trabalho sustentava as extravagâncias de uma aristocracia cega para os problemas que tal usurpação poderia causar.

A nobreza não notou o perigo que emergia das camadas mais desfavorecidas, nem poderia perceber. A ideologia dominante, que pregava a natural supremacia da aristocracia, imbuída de arrogância os membros de tal classe social. Quem nasceu na riqueza e foi educado a ver como natural a sua superioridade sobre as classes inferiores, dificilmente teria perspicácia para perceber que o alto custo social de seus hábitos iria provocar um conflito de classes que poderia extinguir a sua própria classe.

Isso não quer dizer que não havia nobres inteligentes. Porém, essa inteligência não poderia analisar a si mesma. A sabedoria produzida pela ideologia dominante raramente é tão sábia ao ponto de questionar a sua própria dominação, pois é essa dominação que patrocina essa sabedoria. E, se não há esse questionamento, é natural que a classe dominante não perceba os movimentos sociais subterrâneos que dão início às primeiras turbulências que vão unir-se e eclodir no grande cismo da revolução.

Tal fenômeno repetiu-se muitas vezes na história da humanidade. Assim foi com a aristocracia dos Czares, antes da Revolução Russa; com o governo imperial chinês, antes da Revolução Cultural de Mão Tse Tung; e com o governo do ditador Fulgêncio Batista, antes da

Revolução Cubana. No Brasil, tivemos também um exemplo de como o descaso da classe dominante levou ao final de seu próprio poder: a política autocrática e centralizadora da República Velha levou à Revolução de 1930, que substituiu a chamada “República do café com leite” pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

Mas voltando à França de Luís XVI, Beaumarchais, como um burguês que ascende à aristocracia, pôde ver os problemas da classe social que o acolheu. A burguesia, que desde seu nascimento como classe social nunca contou com as benesses dos títulos concedidos pelos monarcas, teve que adquirir sua riqueza por intermédio do trabalho. Sua sabedoria, assim, sempre esteve de acordo com a realidade econômica. E como não subjuga nenhuma outra classe (antes da Revolução, é claro) percebe os problemas da usurpação que a aristocracia impõe às demais classes. Como está também mais próxima ao proletariado, a burguesia sente o despertar das manifestações de revolta contra o esbanjamento da corte e as injustiças causadas pelo sistema que mantém a monarquia.

Beaumarchais, que a muito custo consegue a sua escalada social, conhece mais do que ninguém as injustiças causadas pelo sistema da sociedade de corte. Sente o preconceito de uma casta social que não dá o devido valor aos intelectuais e aos artistas que lhe servem. Entre um nobre desvirtuado e um grande homem de uma classe inferior (mesmo que esse seja um novo nobre), a aristocracia sempre dará mais valor ao primeiro. No regime aristocrático, o valor está no sangue, e não no suor. Enquanto para o burguês *o trabalho enobrece o homem*, para o nobre não há nada mais degradante para um homem do que ser obrigado a trabalhar para viver.

Tanto a peça “O barbeiro de Sevilha”, quanto a obra-prima: “As bodas de Figaro”, que dá seguimento à primeira, são uma resposta de Beaumarchais a essa injustiça. Pela primeira vez na literatura teatral temos um criado como herói, e um nobre cheio de defeitos como antagonista. A perfídia arquitetada pelo conde Almaviva toca em um ponto nevrálgico da relação criado-patrão: o direito medieval de o nobre dormir com uma empregada, na noite de núpcias dela. Tal lei já havia sido abolida, mesmo na época de Beaumarchais, mas o autor faz Almaviva reeditar a lei, como prova de que a aristocracia é capaz de tudo para satisfazer seu hedonismo. Figaro, porém, descobre o objetivo de seu patrão e consegue tirar proveito disso, invertendo a situação e fazendo o conde revelar à própria esposa, vestida como uma criada, as suas intenções secretas com Susanna.

Tudo isso parecia ótimo, não fosse a situação de coerção e censura imposta aos artistas na França governada pela dinastia dos Bourbons. No primeiro ato, podemos ter uma boa idéia

do que significava a opressão contra a liberdade de expressão durante os últimos anos da monarquia francesa. Os grandes nomes do Iluminismo tiveram de passar um bom tempo no cárcere, esconder-se com pseudônimos ou até escrever suas obras no exílio para escapar da sanha dos monarcas contra qualquer crítica aos seus governos.

Amigo de Maria Antonieta, Beaumarchais confiou na influência da jovem rainha para que Luís XVI liberasse a peça para a apresentação. Sua amizade com a “Madame déficit” devia ser muito grande, pois fez o autor abusar em sua crítica à arrogância da aristocracia. Durante a apresentação privada em Versailles, Luís XVI não resistiu ao monólogo de Figaro, no início do quinto ato. A representação para o grande público foi proibida.

Porém, a proibição imperial aguçou ainda mais a curiosidade do público, e cópias manuscritas da obra começaram a circular em várias cortes da Europa, que se ofereceram para bancar a primeira apresentação da obra. Podemos concluir disso o que muitos já sabem, mas que vale a pena ser repetido, pois algumas autoridades insistem em manter a censura hoje em dia, mesmo em países democráticos: a censura é tão burra que não percebe que fomenta a curiosidade do público, contribuindo para o sucesso da obra que proíbe.

Recentemente, vemos fenômenos pontuais – mas não por isso menos estúpidos – de censura à liberdade artística no Brasil. Podemos citar dois exemplos do carnaval carioca (que, a propósito, já foi chamado de “a ópera popular”) onde duas escolas de samba foram proibidas de mostrar parte de suas obras. No primeiro, tratava-se da imagem do Cristo Redentor, que teve que ser coberta por um plástico no desfile da Beija-Flor, em 1989; no segundo, a escola de samba Viradouro foi proibida de levar o seu carro alegórico sobre o nazismo para a avenida, pois nele bonecos de plástico representavam as vítimas dos campos de concentração. A despeito do possível mau gosto das duas idéias, especialmente da segunda, o fato é que a censura só fez aumentar o clamor popular contra a opressão da justiça.

A censura, além disso, é facilmente driblada por uma mente inteligente. No caso do desfile da escola de samba Beija-flor, a imagem do Cristo, coberta por um plástico preto, tinha uma faixa na qual estava escrito: “mesmo proibido, olhai por nós”. O impacto do desfile foi ainda maior depois disso. Aquilo que não foi concebido para ser ofensivo acabou se transformando num protesto. A escola Viradouro também utilizou um recurso semelhante para transformar a censura em um protesto: no lugar dos bonecos, várias pessoas, vestindo a túnica branca dos condenados e com mordanças, permaneceram em silêncio, sem dançar, durante todo o desfile.

Os conflitos entre determinados seguimentos da sociedade: desculpa predileta das autoridades responsáveis por tais censuras, mostram-se, pelo contrário, muito maiores quando a censura opera, e não quando uma obra de arte polêmica é publicada ou apresentada. O próprio Luís XVI foi obrigado a liberar a peça de Beaumarchais, levado mais pelo clamor popular do que pelos argumentos da esposa. Sua pretensa precaução de evitar uma luta de classes apenas mascarava uma realidade já inevitável. A Bastilha teria caído da mesma forma, ou até mesmo antes, se a peça de Beaumarchais jamais fosse liberada pelo rei da França.

Assim, cega por natureza para a realidade social (ou, senão cega, fazendo tábula rasa dessa realidade), a aristocracia jamais poderia ver seus hábitos esbanjadores como um problema para si mesma. A peça de Beaumarchais não poderia ter sido escrita por um nobre. Foi preciso um burguês em ascensão para criar uma obra que tinha o propósito de servir de alerta. As injustiças e extravagâncias da aristocracia deveriam ser corrigidas. A extrema desigualdade social, fruto do período expansionista do reinado de Luís XIV e da política econômica desastrosa de seu sucessor, Luís XV, não poderia continuar a sustentar os caprichos de um sistema já decadente. Ou a nobreza revia o sistema de corte, aderindo ao modo de vida austero da burguesia, ou poderia ser substituída por ela.

Esse é o subtexto da peça de Beaumarchais, que jamais teve a intenção de servir de incentivo aos conflitos sociais que a sucederam. Ao longo deste trabalho, baseados nos dados biográficos do autor, podemos desconstruir esse mito criado depois da Revolução, principalmente por Napoleão Bonaparte.

Oriundos de uma situação social muito semelhante à de Beaumarchais, Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo da Ponte também sofreram muito com seus empregadores aristocratas. Porém, diferentemente do autor francês, nem o músico austríaco, nem o poeta popular italiano conseguiram provar por muito tempo o gosto da vida na corte.

Mozart, que sem dúvida foi o mais desafortunado dos três, sentiu-se atraído pela idéia de musicar a peça de Beaumarchais. Sua truculenta relação com o príncipe-arcebispo de Salzburgo, analisada na segunda parte deste trabalho, terminou, como não poderia deixar de ser, com a expulsão do músico da corte provincial de sua cidade natal. Em Viena, o músico tenta sobreviver como um compositor independente: fato inédito até então. O injusto sistema da corte do imperador José II e os métodos escusos utilizados por seus rivais – especialmente Salieri – mingam cada vez mais as intenções de Mozart.

Revoltado com essa realidade, o jovem compositor resolve criticar a aristocracia a sua maneira: escrevendo a música para uma ópera que expõem seus defeitos. Porém, assim como Beaumarchais, a crítica de Mozart e Lorenzo da Ponte não tinha intenções revolucionárias. A partir dos dados biográficos de ambos, especialmente do austríaco, podemos concluir que sua intenção era abrir uma brecha na nobreza para ambos poderem usufruir de seus privilégios.

O gênio musical de Salzburgo, porém, paga caro por sua pretensão e por sua ousadia. Depois da estréia de “As Bodas de Figaro”, a carreira de Mozart entra em declínio. Quando a Bastilha cai, em 1789, o músico passa por uma situação financeira que quase o leva ao desespero, conforme podemos concluir de suas cartas.

Mesmo mergulhado nessa penúria, o compositor jamais aderiu às idéias revolucionárias. Mozart não só odiava Voltaire, conforme podemos constatar de sua carta ao pai, escrita quando o músico ficou sabendo da morte do francês, como não sentia compaixão pelas classes menos desfavorecidas. Achava os pobres melhores amigos do que os ricos, é verdade, mas escreveu uma carta ao pai contando sobre um baile na corte de Viena, na qual o imperador permitiu que os empregados participassem. Uma confusão logo se instalou. Conforme lemos no compêndio de Willi Reich, Mozart arremata o episódio com o comentário: “ralé permanece sempre ralé!” (2006, p. 220).

O fato de não apoiar a revolução, bem como de não dar valor aos problemas sociais, não faz de Mozart um compositor que não compreendia o caráter político da obra de Beaumarchais. Esse é outro equívoco que o presente trabalho, assim como a biografia do compositor escrita pelo argentino Lincoln Casas, tenta desfazer.

O subtexto do libreto é o mesmo do da peça de Beaumarchais, como podemos constatar na análise feita na terceira parte. As ofensas diretas do francês foram suprimidas, porém o caráter paródico-satírico foi preservado. As críticas à aristocracia estão mascaradas pela ironia de Lorenzo da Ponte, mas nem por isso são menos incisivas.

Além das relações intertextuais entre as duas obras literárias, provando que o caráter crítico da peça foi preservado no libreto, também há, no terceiro ato, uma rápida, porém precisa, análise sobre as relações entre literatura e música. Lá podemos perceber que Lorenzo da Ponte foi não somente um improvisador de versos para serem cantados nas ruas, mas um hábil artista de seu idioma. Veremos também que Mozart tinha conhecimento não só sobre música, como sobre as palavras, pois soube compor de acordo com o caráter e o ritmo dos versos de seu libretista.

A encenação da peça de Beaumarchais havia sido proibida pelo imperador José II em todo o Sacro Império Romano-Germano. Com o inestimável apoio diplomático de Lorenzo da Ponte, Mozart conseguiu a liberação imperial para fazer uma ópera sobre a peça do autor francês. Da ponte havia prometido ao imperador retirar todo o caráter político da obra original.

Quando lidamos com um texto paródico, porém, é praticamente impossível retirar dele sua crítica. O que o poeta italiano fez foi somente extrair as partes que ofendiam diretamente a aristocracia, substituindo-as por versos que exploram a ironia e o duplo sentido.

Mesmo não sendo um revolucionário, 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 Figaro”, a peça que, de acordo com o senso comum, havia impulsionado a revolução, resolveram soltá-lo. Com a chegada do reinado do Terror, porém, Beaumarchais foi acusado de ser, no fundo, um aristocrata – o que não deixava de ser verdade, segundo seu biógrafo, Paul Frischauer. O autor foi então exilado na Alemanha.

Já Mozart e Lorenzo da Ponte não tiveram a mesma sorte. O italiano, com a morte de seu patrocinador: o imperador José II, perambulou pelas grandes cidades da Europa, trabalhando em diversos ofícios, até como livreiro! Sem sucesso, mudou-se com a família para os Estados Unidos, onde foi o grande responsável pela introdução do ensino da língua e da literatura italianas naquele país. Hoje, pode-se ver uma estátua sua no campus da Universidade de Columbia, onde lecionou por vários anos.

O gênio musical de Salzburgo, porém, morreu alguns meses depois da estréia de sua última ópera, em dezembro de 1791. A causa oficial de sua morte foi registrada como *febre reumática*, embora até hoje não se saiba com certeza o que o vitimou. Logo depois de sua morte, rumores de que Salieri o havia envenenado começaram a circular pelas ruas de Viena. Hoje em dia, essa história está completamente desacreditada, embora tenha servido de tema para a peça e o filme “Amadeus”; a primeira escrita por Peter Schaffner e o segundo dirigido por Milos Forman.

Assim, aqui termina a *minha* ópera (obra). O pano se fecha. Será que ouço aplausos?

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Abril Cultural, 1999. p. 33-140.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Literatura e música*. (mimeo). 7 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1990. 210 p.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 350 p.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993, 419 p.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de. *As bodas de Fígaro*. São Paulo: USP, 2001. 176 p.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958. 449 p.

CASAS, Lincoln Maiztegui. *Mozart, por trás da máscara*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006. 368 p.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005. 88 p.

CROUZET, Maurice. *História geral das civilizações, vol 11*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. 287 p.

DA PONTE, Lorenzo; BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de . *As bodas de Figaro – o libreto e a peça*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. 242 p.

DA PONTE, Lorenzo. *Memórias*. Tradução de Vera Horn. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. 432 p.

DE BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: SP, 2003. 81 p.

DURANT, Will e DURANT, Ariel. Tradução de Antonio Carlos Gonçalves Penna. *História da civilização, vol IX, A Era de Voltaire*. Record, RJ, 1965.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Lisboa: Estampa, 1987. 242 p.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 152 p.

FRISCHAUER, Paul. *Beaumarchais: o aventureiro do século da mulher*. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Nacional, 1942. 306 p.

GAY, Peter. *Mozart*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 180 p.

GROUT, Donald J ; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997. 762 p.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1032 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988. 331 p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989. 168 p.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 272 p.

KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LANDON, H. C. Robbins. *Mozart, um compêndio*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 564 p.

LEVER, Evelyne. *Maria Antonieta, a última rainha da França*. Tradução de Tradução S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. 384 p.

MOZART. Wolfgang Amadeus. *Le nozze di Figaro*. Texto musical: partitura. Nova Iorque: Dover, 1979. p.435.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia da Letras, 2006. 140 p.

NUNES, Danilo. *A Bastilha e a Revolução*. Rio de Janeiro: Record, 1989. 126 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 221 p.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990. 109 p.

PROJETO MUSICAL. História da música. Disponível em www.projetomusical.com.br. Acesso em 20 set. 2008.

REICH, Willi (org.). *Cartas de Mozart*. Tradução de Semíramis Lück. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006. 395 p.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. 349 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001. 96 p.

SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da revolução francesa*. Tradução de Hildegard Feis. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 725 p.

VOLTAIRE. *Contos e novelas*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005. 781 p.

WIKIPÉDIA. História da Áustria e da França. Disponível em <http://pt.wikipedia.org>. Acesso 22 out de 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)