O BARBEIRO DE SEVILHA: ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS DA INTERTEXTUALIDADE ENTRE A COMÉDIA DE BEAUMARCHAIS E O LIBRETO DA ÓPERA DE ROSSINI

THE BARBER OF SEVILLE: ANALYSIS OF SOME ASPECTS OF THE INTERTEXTUALITY BETWEEN THE BEAUMARCHAIS' COMEDY AND THE LIBRETTO OF ROSSINI'S OPERA

Regina Rocha
reginarocha@usp.br

Resumo

Compreender o contexto histórico e a elaboração do enredo de uma ópera são elementos fundamentais para uma visão crítica da obra de arte e, para isso, faz-se necessário investigar dados primários e fontes bibliográficas. No caso de *O barbeiro de Sevilha* de Rossini, o libretista Cesare Sterbini se baseou na comédia *O barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais, escrita na França no final do século XVIII, numa sociedade que passava por grandes transformações sócio-políticas, rumo à Revolução Francesa. Após a leitura dos dois textos, propôs-se a identificação dos trechos da comédia de Beaumarchais mantidos e eliminados no libreto. A partir das informações obtidas, foi realizada discussão e análise das possíveis mudanças genéricas do libreto de Sterbini, tendo em vista o conteúdo de sua fonte. Da comparação do hipertexto de Sterbini com o hipotexto de Beaumarchais, pode-se depreender que o sentido político presente na comédia, derivado do seu caráter satírico (crítica dos vícios morais) é amenizado na ópera. A mudança de gênero produz um deslocamento de tom, tornando o texto de Sterbini mais leve e carregado de comicidade, sem esbarrar nas questões políticas. A caracterização de Rosina e seu destino amoroso fazem com que o texto de Sterbini se aproxime do Romantismo, em desenvolvimento na Europa da época. Assim, os procedimentos de apropriação do hipertexto também servem para adequar o enredo aos preceitos da nova estética em formação. Talvez por isso a ópera

tenha se tornado tão popular para o público da época: discutia temas nascentes, como uma nova sociedade e a sua subjetividade.

Palavras-chave: música; libreto; Cesare Sterbini; ópera; Rossini; análise intertextual.

Abstract

Understanding the historical context and how the plot was elaborated is fundamental to have a critical view of the art work and, for this purpose, investigating the source and primary data is necessary. In the case of Rossini's *The Barber of Seville*, the librettist Cesare Sterbini based his writing on the comedy *The Barber of Seville* by Beaumarchais, written in France at the end of the XVIII century while the French society was under great sociopolitical changes that led to the French Revolution. After reading both texts, the passages that were maintained or not in the libretto when compared with Beaumarchais' comedy were identified. After gathering these data, the possible genre changes in structure made in the libretto by Sterbini were analyzed and discussed. From the comparison of Sterbini's hypertext with Beaumarchais' hypotext, it could be noted that the political sense present in the comedy, derived from its satirical character (critic of moral vices), is softened in the opera. This change of genre produces a tone dislocation, leading to a lighter and full of comic text in Sterbini, with no political matters involved. Rosina's characterization and her fate in love shows that Sterbini's text is close to Romanticism, which was emerging in Europe at that time. This way, the procedures of appropriation of the hypertext also serve to adapt the plot to the precepts of the new esthetics that was being formed. This might be the reason why the opera had become so popular at that time: the discussion of emerging themes, as a new society and its subjectivity.

Keywords: music; *libretto*; Cesare Sterbini; opera; Rossini; intertextual analysis.

Introdução

É comum, quando o nome de uma ópera é citado, pensar no compositor ou em sua ária mais marcante. Dificilmente é feita uma associação imediata com o libretista, que geralmente fica quase no anonimato. Lorenzo da Ponte[1] (1749-1838) descreve a profissão de libretista como "uma profissão ingrata, difícil e pouco proveitosa, tanto em termos financeiros tanto de glória artística" (COELHO, 2003, p. 53).

No entanto, as óperas são edificadas sobre dois pilares: o libretista e o compositor[2]. O libretista faz o mapeamento das ações, estabelece pontos de dissonância e resolução no discurso, prepara e cria o clímax do enredo, oferece condições para que o compositor desenvolva, em determinados momentos, as árias principais, duetos, trios, recitativos, entre outros. Para criar um enredo, cujo texto seja capaz de ser musicado, é de suma importância que o libretista domine o conhecimento prosódico e lexical, principalmente se a fonte do libreto provir de outro idioma.

É a partir do material fornecido pelo libretista que o compositor constrói um discurso musical, fazendo a plateia delirar em risos ou levando o público a uma introspecção, dependendo do gênero da ópera.

Em suma, a ópera necessita de um "arquiteto" linguístico para escrever o texto: o libretista. E de um artista que construirá o edifício musical com este texto: o compositor.

---

1 Libretista italiano, judeu que convertido ao cristianismo, também foi padre na Itália. Em 1779 foi para Veneza, onde tornou-se libretista do teatro italiano. Seus libretos mais notáveis foram: *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, todas musicadas por Mozart. Por volta de 1805, emigrou para os Estados Unidos e foi professor de italiano na Universidade Columbia. Escreveu cerca de 50 libretos, sendo a maioria adaptações de obras de outros escritores e quase sempre comédias (SADIE, 1994. p. 252).

2 Na História da ópera alguns compositores escreveram seus próprios libretos, porém na Itália, no início do século XIX, isso não era prática comum. Já nos países germânicos, existem alguns exemplos como: Albert Lortzing escreveu *Zar und Zimmermann* e *Der Widschütz*, Wagner escreveu *Béatrice et Bénedict* (1862) e *Les troyens* (1863). Donizetti escreveu a ópera e o libreto de *Il campanello di notte* e *Betly*. Arrigo Boito escreveu *Mefistofele* (1868). Ruggero Leoncavallo escreveu *I Pagliacci*, *I Medici* e *Chatterton* (PISTONE, 1988, p.17-18).

A Gênese dos "dois barbeiros"

Beaumarchais

Em 1772, o dramaturgo francês Pierre-Augustin de Caron Beaumarchais – que além de dramaturgo era músico – escreveu *O barbeiro de Sevilha* ou *A precaução inútil*[3] como uma ópera cômica, mas seu trabalho não foi aceito pela comédia italiana e, em 1773, ele a reescreveu em forma de comédia em cinco Atos. Neste formato, foi aceita pela comédia francesa e a peça começou a ser ensaiada com previsão de estreia em fevereiro de 1773, mas Beaumarchais foi preso por problemas pessoais, e o trabalho parou (NEWMAN, 1960, p. 86).

Em 27 de fevereiro de 1775, Beaumarchais, já em liberdade, estreia sua comédia *O barbeiro de Sevilha* ou *A precaução inútil* na França, treze anos antes da Revolução Francesa, onde as ideias do Iluminismo já fermentavam. A estreia foi um fracasso. Beaumarchais fez algumas adequações no texto e, dois dias depois, a peça foi encenada e bem recebida pelo público, rompendo a seguir as fronteiras da França[4] (TARTAK, 1969, p. 454). É importante lembrar que, nesta época,

3 Beaumarchais se baseou num romance do escritor Paul Scarron, intitulado *A precaução inútil*. Este romance também inspirou Moliere a escrever *Escolas de mulheres*, de quem Beaumarchais era discípulo, segundo Berrettini (1980). O fato é que este romance trata da humanidade da figura feminina em não ser perfeita, ela também trai. Para a época, isto era uma grande reflexão.

4 Da estreia do *Barbeiro* de Beaumarchais até a de Rossini, foram criadas 14 óperas cuja fonte literária foi esta comédia (CASOY, 2006, p. 305). Isto demonstra o sucesso deste enredo no gosto do público. Vale ressaltar que, dentre estas 14 óperas, três foram compostas no ano seguinte da estreia de Beaumarchais, fora da Itália. São elas: 1. Libreto de Joseph von Raditschnigg Lerchenfeld (não menciona o compositor), com estreia em 4 de maio de 1776, em Viena, encenada no Burgtheater; 2. Libreto de G.F.W. Grossmann e música de F.L. Brenda, produzido em Dresden em 8 de agosto de 1776; 3. Libreto e música de Johann Andre, produzida em Berlim em 2 de outubro de 1776 (LOEWENBERG, 1939, p. 147).

a França ainda era o centro cultural do mundo ocidental. Esta é a versão da comédia[5] que se conhece hoje.

Existem pelo menos duas hipóteses quanto ao episódio da não aceitação da versão original escrita por Beaumarchais como ópera cômica pela comédia italiana. Uma delas é que "a peça se destinava à Comédia Italiana, mas foi ali recusada porque o ator que deveria interpretar o barbeiro Fígaro não aceitou o papel pelo fato de já ter sido em outros tempos aprendiz de barbeiro" (NEWMAN, 1960, p. 86).

Outra possibilidade, que não cita diretamente este episódio, mas relata o gosto do público da época é:

> As plateias francesas parecem terem sempre preferido a boa representação ao bom canto. Se se comparar, como por vezes são possíveis, as versões musicais francesas e italianas do mesmo libreto, por vezes quase com as mesmas palavras, vê-se que os italianos produziam trechos de muito mais exibição para os cantores enquanto os compositores franceses pretendiam atingir principalmente a expressão natural das palavras. (DENT, 1963, p. 63)

5 A Comédia é um drama que tem a finalidade de provocar riso no ouvinte, fazendo uso de vocabulário comum. O enredo parte de uma situação em que existe insatisfação e chega a um final feliz. Faz críticas através do ridículo e as personagens retratam pessoas comuns e personagens irônicas. Historicamente, as primeiras comédias que se tem registro pertencem ao gênero *comédia antiga*, e são de autoria de Aristófanes. Uma característica marcante nesta modalidade de comédia era o uso de máscaras (VASCONCELLOS, 1987, p. 47).Uma segunda modalidade foi a *comédia mediana*, que abordava temas mitológicos ou literários, embora pudesse incluir questões sociais.
Muitas vezes é incoerente afirmar a ruptura de um gênero em arte, pois muitas vezes dois gêneros coexistem num mesmo período. Porém, historicamente, após a morte de Alexandre Magno, iniciou-se outro tipo de comédia, não mais abordando assuntos políticos e sim cotidianos, com personagens estereotipados. Denominado *comédia nova*, este novo gênero atravessou os séculos, subsistindo com outros gêneros cômicos, apresentando personagens na sua maioria fixas (escravo sagaz, velho rabugento, donzela apaixonada), e influenciando a *Commedia dell'arte*, um dos gêneros cômicos nascidos na Renascença italiana, que influenciou fortemente os autores cômicos do século XVIII na Europa. Na França dessa época, os nomes de Molière e Mariavaux são indispensáveis (BERRETTINI, 1980), pois, segundo Moussinac (1957, p. 285): "com Mariavaux e Beaumarchais, a comédia do século XVIII atingirá, enfim, os cumes da obra-prima".

Atualmente, isso não é de se admirar, mas naquela época, três óperas terem sido criadas a partir do mesmo texto literário – e fora da Itália – no espaço de um ano após a estreia da comédia, é demonstrativo do grande sucesso que foi para o gosto do público europeu.

Após algumas adequações desta comédia em outros países, na segunda década do século XIX, 41 anos após a estreia da comédia na França, surge, em Roma, uma ópera cômica baseado na comédia de Beaumarchais. De início a ópera tinha por nome *Almaviva* ou *A precaução inútil*[6] com libreto de Cesare Sterbini[7], e música de Gioachino Rossini. Somente a partir da apresentação em Bologna, esta ópera recebeu o nome de *Il barbieri di Siviglia*, título que permanece até hoje.

Sterbini

Entre outubro e novembro de 1815, Rossini foi para Roma escrever sua nova ópera: *Torvaldo e Dorliska*, com libreto de Cesare Sterbini para ser encenada no teatro Valle, concorrente do teatro Argentina, ambos em Roma. O teatro Argentina era de propriedade da família Cesarini, que alugava o teatro para temporadas de ópera séria, mas a partir de 1807 passou a ser dirigido pelo duque Francesco Cesarini e sua administração quase o levou à falência. Em 1815, ele estava com uma coleção de dívidas e Cesarini projetou em Rossini a possibilidade de levantar a publicidade do teatro, oferecendo ao público uma ópera bufa fazendo concorrência ao Valle, que só encenava este tipo de ópera.

Neste contexto, em 15 de dezembro, Rossini assinou o contrato para sua nova ópera, com o libreto de Jacopo Ferretti, porém este libreto não agradou ao duque e Cesare Sterbini foi contratado, tendo apenas uma semana para entregar o libreto do primeiro ato, e o segundo ato foi entregue quatro dias após o primeiro. Alguns musicólogos defendem que Sterbini não encontrou dificuldades

6 Sterbini e Rossini, na estreia não intitularam esta ópera como *Il barbieri di Siviglia* provavelmente para evitar comparações com a ópera *Il barbieri di Siviglia*, de Paisiello, com libreto de Petroselinni.

7 Cesare Sterbini nasceu em Roma em 1784, falava grego, latim, francês, italiano e alemão. Escreveu o libreto de *Torvaldo e Dorliska* (1815), *Il barbieri di Siviglia* (1816), *Il Contraccambio*, de Giacomo Cordella (1816) e *Isaura Ricciardo*, de Francesco Basili (1820). Faleceu em Janeiro de 1831, em Roma.

em adaptar tão rapidamente a peça para o libreto porque, originalmente, Beaumarchais teria escrito *O barbeiro de Sevilha* para ser uma ópera.

A escolha do enredo foi do duque Cesarini, provavelmente porque sabia de seu sucesso através de *O barbeiro de Sevilha* de Paisiello, com libreto de Petrosellini e, provavelmente, conhecia o fato de outras óperas terem sido criadas a partir desta comédia de Beaumarchais e também que este enredo era do gosto do público. Considerando a possibilidade de sucesso garantido em relação à bilheteria do teatro Argentina com a encenação de uma ópera do gosto do público, Cesarini precisou desconsiderar ser ele um nobre, já a comédia tem um viés do pensamento iluminista, ainda que fosse uma denúncia tão patente aos costumes da corte como em *As bodas de Fígaro* de Beaumarchais. Na verdade, Cesarini como um nobre, deveria ser o principal agente de censura desta ópera, mas a sua necessidade naquele momento o levou a colocá-la em cena.

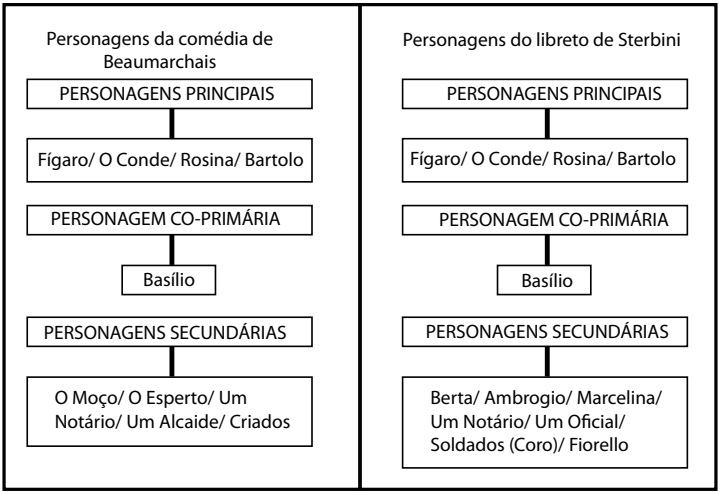
Comparação entre as obras

Os personagens

Para iniciar a comparação entre as duas obras, cumpre identificar os personagens e seus papéis nos textos de Beaumarchais e Sterbini (Quadro 1), classificando-os em primários, coprimários e secundários, além de descrever brevemente seus perfis.

Dentro da proposta da teoria dos níveis de Barthes (1973), pode-se classificar como núcleo central (tanto do *Barbeiro* de Beaumarchais como o de Sterbini) o desejo de Conde e de Dr. Bartolo de se casar com Rosina. Ela é o foco central de todo o empenho dos dois, e Fígaro (ao lado do Conde) e Dom Basílio (ao lado do Dr. Bartolo) são os catalisadores que os auxiliarão na conquista de sua meta.

Quadro 1 – Personagens da comédia de Beaumarchais e personagens do libreto de Sterbini



Perfis dos personagens principais em Beaumarchais e Sterbini

Conde de Almaviva

Nos dois textos, o Conde é um rapaz jovem, rico e de origem nobre que busca conquistar a mulher que declara amar. Embora na comédia de Beaumarchais possa parecer digno o desejo do Conde em conquistar Rosina, observando-se com cuidado, o leitor poderá mudar de opinião ao perceber que o Conde estava tentando conquistar não uma moça solteira e sim uma mulher casada (B. I 4). O próprio Fígaro oferece uma ideia de que ele já estava acostumado a ver o Conde flertando alguém quando diz: "já sei qual o motivo de sua mascarada: um amor em perspectiva" (B. I 4)[8].

Em Sterbini, o perfil do Conde é modificado, tornando seu desejo em conquistar Rosina algo puro e sublime, pois nessa versão o Conde

8 "*Monseigneur, je ne suis plus en peine des motifs de votre mascarade; vous faites ici l'amour e perspective*" (BEAUMARCHAIS, 1982, p. 61).
Neste artigo serão adotadas sigla a exemplo de "B. I 4" para referir-se ao texto de Beaumarchais e de "S. I 2" para o texto de Sterbini, que pode ser encontrado em ROSSINI (2011). O número romano é o Ato e o número cardinal refere-se à cena.

pensava que ela era solteira, filha do Dr. Bartolo. Esta diferença reflete a transformação romântica do amor entre os dois textos.

Em Beaumarchais, o Conde sabia que Rosina era de sangue nobre. Sterbini omite este fato, o que leva a pensar que, nessa versão, Rosina apesar de ter uma herança a receber, não era da nobreza (S. I 2) (Quadro 2). Mais uma característica do Romantismo em maior escala presente no texto de Sterbini: um nobre pensando em se casar com alguém de uma classe social diferente.

Quadro 2

BEAUMARCHAIS	STERBINI
Conde Muito bem. Fica então sabendo que o acaso me fez encontrar no Prado, há seis meses, uma criaturinha de uma beleza... Procurei-a em vão por toda Madrid. Só há dias é que vim a descobrir que se chama Rosina, que é de sangue nobre, órfã e casada com um velho médico desta cidade, chamado Bartolo. (B. I 4)	**Conde** Eu vou lhe contar. No Prado, vi uma flor de formosura, uma moça, filha de um velho médico que há pouco se estabeleceu aqui. Eu, conquistado por ela, deixei pátria e parentes para segui-la. E aqui, noite e dia, eu passo girando em volta desta varanda. (S. I 2)

Em Beaumarchais, a fala do Conde se concentra na beleza de Rosina, em Sterbini o texto, apesar de falar da formosura da personagem, concentra-se mais no sentimento de amor do Conde, que deixou tudo em Madri em busca de conquistar este amor. E ele cita valores como família, amigos, pátria; em Beaumarchais não. Em Sterbini, o Conde demonstra mais virtudes e valores morais do que em Beaumarchais. Outro detalhe, é que, em Beaumarchais, é especificado há quanto tempo o conde viu Rosina pela primeira vez em Madri: seis meses. Em Sterbini, isto é omitido.

Em Sterbini, o Conde tem mais autonomia em relação a Fígaro e é mais corajoso. Já na primeira cena, antes de se encontrar com Fígaro, o Conde canta sua ária principal *Ecco ridente in cielo*, acompanhado por músicos, onde ele expõe o desejo de ver sua amada, ao contrário do Conde de Beaumarchais, que sequer conhece o nome de sua adorada.

Em ambos os textos, Fígaro é uma espécie de agenciador de casamentos (figura que remonta à Idade Média). Em Beaumarchais, escolheu atuar como barbeiro em Sevilha, pois fracassou no intento de viver da literatura em Madri, segundo ele por inveja dos "homens das letras". Em Sterbini, está satisfeito com sua profissão de barbeiro em Sevilha, pois se sente inteiramente útil e requisitado em várias atividades, como boticário, agenciador de casamentos, barbeiro, fazedor de perucas, entre outros. Ele é o "faz tudo" da cidade.

Para Grendel (1977, p. 74), Fígaro é a transcrição fonética de *fils caron*. Schwartz (2010, p. 1114) afirma que Fígaro "é a persona literária de seu criador". Segundo Schwartz, o nome Fígaro é oriundo de *fils caron*, que significa "filho de Carons". Esta associação é plausível se considerarmos que Fígaro é o *factótum* o "faz tudo" da cidade. Em Beaumarchais, tem uma trajetória eclética, vendeu armas, foi relojoeiro e músico[9].

Seja como for, a figura do Fígaro tanto em Beaumarchais como em Sterbini é a de um agenciador de casamentos motivado pelo dinheiro. (Quadro 3).

Quadro 3

BEAUMARCHAIS	**STERBINI**
FÍGARO (com vivacidade) Ouro, meu Deus! Ouro! É a mola da ação! (B. I 6)	FÍGARO (Recitativo) "Estou pronto. Ah, não sabe os maravilhosos efeitos que para satisfazer o meu senhor Lindoro produz em mim a doce ideia do ouro". Dueto (FÌGARO)

9 Ducharte (1966, p. 162) afirma que Fígaro, em Beaumarchais, é uma variante do personagem Brighella da *Commedia dell'arte*. O fato é que Brighella às vezes aparecia tocando e cantando. Esta é uma das similaridades com o personagem Fígaro que chamam atenção, além de ele ser esperto e muito bem articulado.

Rosina

Em ambos os textos, Rosina é uma moça jovem, bonita e infeliz pelo destino de se casar com seu tutor – um velho rabugento. Em Beaumarchais, possui dote e sangue nobre. Em Sterbini, é órfã, não pertence à nobreza, mas possui herança para receber. Rosina, tanto em Beaumarchais como em Sterbini, é o foco principal de Conde e de Dr. Bartolo. A diferença está em como ela se comporta em cada um.

Em ambas as versões, aparece pela primeira vez na cena 3 do I Ato. Nos dois casos, Rosina aparece com um ar ingênuo, porém com um plano muito bem arquitetado para ludibriar Bartolo e conseguir enviar um bilhete ao rapaz que a observa da rua. Nos dois textos, ela tem êxito, no entanto, levanta suspeita em Bartolo, que fica ansioso em apressar o casamento.

Sterbini dá mais profundidade às estratégias de Rosina, colocando-a na cena primeiramente sozinha, o que deu à personagem a oportunidade se mostrar mais impetuosa, porém tentando passar uma impressão de ser envergonhada, quando declara querer entregar um bilhete ao Conde. Já Beaumarchais a insere acompanhada de Bartolo, tornando a personagem mais discreta na ação de tentar falar com o Conde (Quadro 4).

Quadro 4

BEAUMARCHAIS	**STERBINI**
ROSINA Como é bom respirar o ar livre! Esta janela se abre tão raramente... BARTOLO Que papel é esse que tens na mão? ROSINA São as árias da Precaução inútil, que o meu mestre de canto me deu ontem. BARTOLO E que história é essa de Precaução inútil! ROSINA É uma comédia nova. (B. I 3)	ROSINA *(da varanda)* Ainda não veio. Talvez... CONDE *(saindo do pórtico)* Oh, minha vida! Minha deusa! Meu tesouro! Vejo-a enfim, enfim... ROSINA *(pegando um bilhete)* Oh, que vergonha! Queria entregar o bilhete a você... BARTOLO *(aparecendo na varanda)* Então, mocinha? O tempo está bom. O que é esse papel? ROSINA Nada, nada, senhor: são as palavras da ária da "Inútil Precaução".

continua...

Quadro 4: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
ROSINA *(O papel escapa-lhe da mão e tomba na rua)* Ah! A minha canção! A minha canção caiu enquanto e o escutava. Corra, corra, senhor! A minha canção! Eu vou perder a minha canção! BARTOLO Também que jeito de segurar as coisas! *(Deixa o balcão)* *ROSINA espia para dentro e faz sinal para a rua. Pst, pst (o Conde aparece),* agarre depressa e fuja *(O Conde, num salto, apanha o papel e retira-se).* *BARTOLO sai à rua e procura.* Mas onde está? Não vejo nada. ROSINA Debaixo da janela, junto à parede. BARTOLO Belo encargo me dás! Não terá passado alguém? ROSINA Não, não vi ninguém. *BARTOLO, para si mesmo.* E eu que tenha a gentileza de procurar... Bartolo, meu amigo, não passas de um idiota; isto deve ensinar-te a nunca abrires janelas que dão para a rua. (B. I 3)	CONDE Mas que perfeita... Da "Inútil Precaução"... FÍGARO Que esperta! BARTOLO Mas o que é esta "Inútil Precaução"? ROSINA Oh, então não sabe! É o título da nova ópera. ROSINA *(Deixando cair o bilhete)* Oh, que desajeitada! Deixei cair a ária. *(Para Bartolo)* Apanhe-a, depressa. BARTOLO Vou pegar! ROSINA *(para o Conde)* Pst... Pst... CONDE Entendi. *(recolhendo o papel)* ROSINA Depressa. CONDE Não tenha medo. *(Esconde-se)* BARTOLO *(saindo para a rua)* Estou aqui. Onde está? ROSINA Ah! O vento levou-o para longe. *(Apontando para longe)* Olhe... BARTOLO Eu não o vejo. Oh, senhorita, não será que... Está agora! Está tentando me enganar! Para casa, para casa, vamos, para dentro! Ainda está aí? Para casa, depressa ROSINA Eu vou, eu vou. Que raiva!

continua...

Quadro 4: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
	BARTOLO Eu quero mandar emparedar essa varanda... Para dentro, vamos. ROSINA Ah! Que vida azarada! *(Rosina, retira-se da varanda. Bartolo também volta para dentro de casa).* (S. I 3)

Outra diferença está em Sterbini mostrar uma Rosina com reflexos mais ágeis para sair de situações difíceis do que em Beaumarchais. Pois quando ela avista "Alonso" e o reconhece como Lindoro, em Beaumarchais, ela grita mas consegue uma desculpa para seu grito com a ajuda do primeiro. Em Sterbini, ela consegue justificar seu grito sozinha (Quadro 5).

Quadro 5

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BARTOLO Que tens? ROSINA, muito perturbada, com as duas mãos no coração. Oh! Meu Deus!... Senhor... Oh! Meu Deus! BARTOLO Ela ainda se sente mal... senhor Alonso! ROSINA Não, não me sinto mal... mas é que virando-me... Ah! O CONDE Torceu o pé senhora? ROSINA Ah! Sim, torci o pé. Dói-me horrivelmente. (B. III 4)	ROSINA (*vendo o Conde*) Ah! BARTOLO O que foi? ROSINA É uma cãibra no pé. (S. II 3)

Sterbini expõe com mais ênfase o estado de insatisfação de Rosina, trabalhando com uma visão mais romântica em relação ao autor francês (B. II 2 / S.I 10) (Quadro 6).

Quadro 6

BEAUMARCHAIS	STERBINI
FÍGARO Bem de saúde, senhora Rosina? ROSINA Não muito bem, senhor Fígaro. Morro de tédio. FÍGARO Assim o creio. O tédio só engorda os tolos. (B. II 2)	FÍGARO Oh, Bom dia senhorita! ROSINA Bom dia, senhor Fígaro. FÍGARO Então, como vai? ROSINA Morro de tédio. FÍGARO Oh, mas que diabo! Será possível? Uma moça formosa e alegre... ROSINA Ah, ah, me faz rir! Pra que me serve o espírito, o que agrada a beleza, se estou sempre fechada entre estas quatro paredes, que mais pareço estar numa sepultura?... FÍGARO Numa sepultura?... ai, ai! (S. I 10)

A cena V do I Ato é mais um exemplo do perfil passional que Sterbini tece na personagem Rosina, em relação ao texto de Beaumarchais. Sterbini torna mais evidente a dualidade do perfil de Rosina, que ao mesmo tempo é uma moça doce, respeitosa, mas capaz de mentir e lutar por seus ideais, e que se define como uma víbora na ária *Una voce poco fa*.

Outro fato marcante no texto de Sterbini é que Rosina diz que seu coração está ferido e que foi Lindoro que a machucou. (S. I 9). O Conde fala sobre a flecha que o feriu (*Ecco ridente* S. I 1). Ambos estão falando do mesmo assunto: o inflamar do amor. Uma conotação bastante romântica, relacionando o amor com a dor. Sterbini introduz o sentimento do Conde e de Rosina como um cânone entre a cena 1 do primeiro Ato e a cena 5 do mesmo Ato. O que possibilitou Rossini introduzir, logo no primeiro ato, as duas principais árias dos protagonistas do amor deste enredo: *Ecco ridente* e *Una voce poco fa*.

É como se Rosina, na cena 9 do I Ato, fizesse eco às palavras do Conde expressando o mesmo sentimento de se sentir ferida através do amor (Quadro 7).

Quadro 7

BEAUMARCHAIS	STERBINI
ROSINA (*sozinha, com um castiçal na mão*) Marcelina está doente, todo o pessoal se acha ocupado, e ninguém me vê escrever. Não sei se estas paredes têm olhos e ouvidos, ou se o meu Argos tem algum gênio maligno que o informa de tudo, mas não posso dizer uma palavra, nem dar um passo, sem que ele logo adivinhe a intenção… Ah! Lindor!… *(Fechando a carta.)* Fechemos a carta, em todo caso, embora eu não saiba como nem quando lhe mandar. Vi-o, através das minhas grades, falar longamente com o barbeiro Fígaro. Um bom homem, esse Fígaro. Já tem demonstrado compadecer-se de mim… Se eu pudesse falar-lhe um momento. (B. II 1)	ROSINA *(com uma carta nas mãos)* Uma voz, há pouco, ressoou em meu coração; o meu coração já está ferido, e foi Lindoro quem o machucou. Sim, Lindoro será meu; já jurei e conseguirei. O tutor recusará, e eu aguçarei o engenho. No fim, se acalmará, e eu serei feliz… Sim, Lindoro será meu; já jurei e conseguirei. Eu sou dócil, sou respeitadora, sou obediente, doce, amorosa; e me deixo convencer, me deixo levar. Mas… mas se tocam meu ponto fraco, serei uma víbora, e cem armadilhas armarei antes de ceder. Sim, sim, eu vencerei. Se pelo menos eu pudesse enviar-lhe esta carta. Mas como? Aqui não confio em ninguém; o tutor tem cem olhos… Basta, basta; de todo modo, eu a deixo com selo. *(Dirige-se para a escrivaninha e sela a carta)* Da janela eu vi que ele conversou mais de uma hora com Fígaro, o barbeiro. Fígaro é um cavalheiro, um jovem de bom coração… Quem sabe se ele não protegerá nosso amor! (S. I 9)

Bartolo

Nos dois textos, Bartolo é um médico que deseja se casar com Rosina, que é muito mais jovem do que ele, a fim de faturar sua herança. Ele se acha esperto e vive se precavendo para que Rosina não saia de casa e nem converse com estranhos em sua ausência.

Sterbini é menos detalhista do que Beaumarchais no episódio em que Bartolo, irado, reclama das atitudes de Fígaro na sua casa enquanto ele estava ausente. Com três palavras – ópio, sangue e rapé – condensou todo o discurso de Bartolo em Beaumarchais, omitindo o cataplasma no olho de um animal cego (Quadro 8). Esta condensação faz parte do oficio do libretista.

Quadro 8

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BARTOLO Maldição! Fígaro bandido! Não se pode sair um momento de casa sem que… ROSINA Por que toda essa cólera, senhor? BARTOLO É esse maldito barbeiro que me desarranjou toda a casa. Pois não é que acaba de dar um narcótico ao Esperto, um esternutatório ao Moço, e de sangrar o pé de Marcelina? Nem a minha mula escapou… Imagine-se! Um cataplasma nos olhos de um pobre animal cego! Só porque me deve cem escudos, apressa-se em aumentar a minha conta. Ah! Que se atreva a apresentá-la! E ninguém na antecâmara, chega-se neste apartamento como na praça d'armas. (B. II 4)	BARTOLO Ah, desgraçado Fígaro! Ah, indigno! Ah, maldito! Ah, patife! ROSINA Aqui está; sempre gritando. BARTOLO Mas pode ser pior ainda! Converteu em hospital toda a família na base do ópio, sangue e rapé. Senhorita, você viu o barbeiro? (S. I 11)

Dom Basílio

Em ambas as obras, Dom Basílio é um professor de música que leciona canto para Rosina e, apesar de ter título de nobreza, não tem dinheiro. Assim como Fígaro, ele é uma espécie de agenciador de casamentos em troca de dinheiro (B. II 8/ S. I 12) (Quadro 9).

Quadro 9

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BASÍLIO Sim. Mas o senhor regateou à custa; e, na harmonia da boa ordem, um casamento desigual, um julgamento iníquo, uma evidente ilegalidade, são dissonâncias que se devem sempre preparar e atenuar por meio do acorde perfeito do ouro. (B. II 8)	BASÍLIO Que venha o dinheiro: para o resto aqui estou. (S. I 12)

A diferença entre Fígaro e Basílio é que este último não mede consequências para alcançar seus objetivos, ainda que tenha que caluniar alguém (B. II 8 / S. I 12). Ele demonstra com isto um caráter inescrupuloso (Quadro 10).

Quadro 10

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BASÍLIO Meu Deus! Nada de comprometer-se! O melhor é uma boa intriguinha. E, enquanto a coisa ainda estiver fervendo, dar vasão à calúnia... Isto sim! BARTOLO Singular maneira de descartar-se de um homem!	BASÍLIO É preciso começar a inventar alguma farsa que diante de todos o torne malvisto, que o faça parecer um homem infame, uma alma perdida... Eu, eu lhe ajudarei: daqui a quatro dias acredite em mim, Basílio jura, nós o faremos fugir dos muros da cidade. BARTOLO O senhor acredita? BASÍLIO Oh, claro! É o meu sistema. E não falha. BARTOLO E o que quer? Mas uma calúnia...

continua...

Quadro 10: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BASÍLIO A calúnia? Oh! O senhor não sabe o que desdenha. Já vi as mais honradas pessoas quase aniquiladas por ela. Creia-me que não há mesquinha maldade, nem revoltante horror, nem absurda história, que não se consiga, com algum jeito, propalar entre os ociosos de uma grande cidade; e temos aqui gente de uma habilidade para tais coisas!... Um leve rumor primeiro, renteando o chão como andorinha antes da tempestade, murmura pianíssimo e alça o vôo, e semeia correndo o atroz veneno. Uma boca o recolhe e, piano, piano, instila-o habilmente num ouvido. O mal está feito, germina, alastra-se, caminha, e rinforzando de boca em boca, segue o seu destino; depois de súbito, não se sabe como, vê-se a calúnia erguer-se, silvar, inflar-se, crescer a olhos vistos; lança-se, revoa, turbilhona, envolve, arranca, arrasta, rebenta e reboa, e torna-se , graças ao Céu, uma grita geral, um crescendo público, um *chorus* universal de ódio e proscrição. Quem lhe resistiria? (B. II 8)	BASÍLIO Ah, então o senhor não sabe o que é uma calúnia? BARTOLO Não, de verdade. BASÍLIO Não? Ouça-me em silêncio. BASÍLIO A calúnia é um vento, uma brisa quase gentil que insensível, sutil, levemente, docemente, começa a sussurrar. Pouco a pouco, rastejando, em voz baixa, sibilando, vai correndo, vai zumbindo, nos ouvidos da gente, introduz-se astutamente, e as cabeças e os cérebros deixa aturdidos e inchados. Saindo da boca, o rumor vai crescendo, ganha força, pouco a pouco, vai voando de um lugar a outro; parece um trovão, uma tempestade, que do seio da floresta vai assobiando, retumbando, e faz você gelar de horror. Por fim, transborda e arrebenta, propaga-se e se multiplica, produzindo uma explosão como um tiro de canhão, um terremoto, um temporal, um tumulto geral, que faz o ar retumbar. E o infeliz, caluniado, desprezado, esmagado, sob o público flagelo, achará que morrer é uma grande sorte. Ah! O que me diz? BARTOLO Eh! Será verdade, mas, enquanto isso, perde-se um tempo que aqui é vital. Não, farei à minha maneira. Vamos ao meu escritório. Quero que juntos preparemos o contrato de casamento. Quando for minha mulher, veremos a forma de afastá-la desse idiota apaixonado. BASÍLIO Que venha o dinheiro: para o resto aqui estou eu. (S.I 12)

Basílio trabalha de acordo com quem pode pagar mais: apesar de ter trabalhado em prol de Bartolo, ele aceita o dinheiro do Conde e assina o contrato de casamento entre este e Rosina. Sterbini, tenta amenizar esse mau caráter de Bartolo, colocando-o sob a ameaça de receber um tiro ou aceitar um anel em troca de assinar como testemunha do casamento (Quadro 11).

Quadro 11

BEAUMARCHAIS	**STERBINI**
O CONDE Bem assinemos. Dom Basílio terá a honra de nos servir de segunda testemunha. (Assinam). BASÍLIO Mas Excelência... eu não compreendo... O CONDE Que é isso, mestre Basílio? Um nada o embaraça, e tudo o espanta. BASÍLIO Mas Excelência... e se o doutor... O CONDE, lançando-lhe uma bolsa O senhor está se fazendo de criança! Assine logo. BASÍLIO, atônito Oh! Oh!... FÍGARO E agora, onde é que está a dificuldade de assinar? BASÍLIO, sopesando a bolsa Acabou-se. Mas é que eu, uma vez empenhada a minha palavra, só mesmo motivos de grande peso... (Assina) (B. IV 7)	BASÍLIO Mas devagar. Bartolo... Onde está? CONDE (*chama Basílio, tira um anel do dedo e lhe faz um gesto para se calar*) Eh, Dom Basílio, este anel é para o senhor. BASÍLIO Mas eu... CONDE (*sacando uma pistola*) Para o senhor tenho ainda duas balas na cabeça, se criar dificuldades. BASÍLIO (*pegando o anel*) Bem, eu prefiro o anel. Onde assino? (S. II 12)

Beaumarchais acentua o materialismo de Basílio e de Bartolo (Quadro 12).

Quadro 12

BARTOLO (*irritado*) Estavam todos contra mim; meti a cabeça numa casa de marimbondos. BASÍLIO Qual casa de marimbondos, qual nada! Reflita, doutor. Não podendo ficar com a mulher que lhe fique o dinheiro; e depois... BARTOLO Oh! Deixe-me em paz, Dom Basílio! O senhor só pensa no dinheiro. A mim, pouco me está importando o dinheiro! Na verdade, fico com ele; mas acredita que seja esse o motivo que me determina? (Assina) (B.IV 8)

Análise de algumas diferenças entre os textos

Em Beaumarchais, Conde aparece sozinho na I cena e Fígaro é introduzido somente no início da II cena. Sterbini amplia a primeira cena tanto na quantidade de personagens (Conde, Fiorello e um coro), como no discurso narrativo[10]. Outra ampliação no discurso de Sterbini, na I cena, é que ele apresenta a expectativa e frustração de Conde em não conseguir ver sua amada, além do quanto ele não mede esforços financeiros para investir na sua conquista. Ele paga tão bem os músicos que eles ficam tão agradecidos a ponto de não quer parar de beijar o Conde, o que o deixa mais irritado.

Na II cena, Sterbini faz uma ampliação quanto a Fígaro, fazendo-o entrar em "grande estilo". O autor escreveu um texto que deu possibilidade a Rossini compor uma ária, possivelmente a mais conhecida desta ópera entre a grande maioria dos ouvintes: *Largo al factótum dela città* – Deixem passar o "faz tudo" da cidade (Quadro 13).

10 Goldin (1985, p. 184) comenta esta primeira cena de Sterbini dizendo que o fato de ele criar um discurso que possibilite ao compositor inserir um pequeno coro é uma citação da mais alta tradição da ópera-bufa, senão um exemplo do estilo mozartiano, que geralmente inseria um pequeno coro: "[...] si veda la primíssima scena di Almaviva, con coro e concertino di suonatori, Fiorello e il Conte; scena assolutamente inventata rispetto a Beaumarchais [...], e forse memore della tradizione buffa piú alta – se non altro per gli esempi mozartiani- che metteva spesso in scena piccoli cori".

Quadro 13

BEAUMARCHAIS	STERBINI
FÍGARO, O CONDE, oculto *Fígaro, com uma guitarra a tiracolo, da qual pende uma larga fita. Tem na mão um lápis e um papel, e vai cantarolando alegremente:* Longe os pesares Que nos consomem… Sem a alegria Do vinho amigo, Que não seria de um pobre homem?! A triste vida Que levaria Com que presteza não morreria! Até aqui parece que não vai mal… Com que presteza Não morreria! A preguiça e o vinho Disputam meu coração… Qual! Disputar, não disputam… Reinam amigavelmente no meu coração. Partilham… meu coração É assim que se diz? Partilham?… Ora! Os nossos fazedores de óperas não têm desses escrúpulos. Hoje em dia, o que não merece ser escrito, canta-se… (*Canta*) A preguiça e o vinho Partilham meu coração. Eu desejaria terminar com alguma coisa de belo, de brilhante, de cintilante, que parecesse um pensamento. (*Põe um joelho em terra e escreve, cantando.*) Partilham meu coração: Se aquele me tem carinho… Este me tira a aflição. Não! Falta realce. É preciso uma oposição, uma antítese: Se uma… é a minha senhora, O outro… Pronto! Achei. O vinho e a preguiça, agora Partilham meu coração: Se uma é a minha senhora, O outro é meu servidor. O outro é meu servidor… O outro é meu servidor… (B. I 2)	Deixem passar, o *factótum* da cidade. Depressa para a loja, que a manhã já chegou. Ah, que bela vida, que grande prazer para um barbeiro de qualidade! Ah, bravo Fígaro! Bravo, bravíssimo; mas que sortudo, de verdade! Disposto a tudo, de noite e de dia, sempre ao alcance eu devo estar. Melhor ventura para um barbeiro, vida mais nobre, não, não se arranja. Lâminas e pentes, pinças e tesouras, às minhas ordens sempre estão. Estão os truques, pois são do ofício com a dama… Com o cavaleiro… Ah, que bela vida, que grande prazer para um barbeiro de qualidade! Todos me chamam, todos me querem, mulheres, rapazes, velhos e moças: aqui, a peruca… Depressa, a barba… Aqui, a sangria… Depressa, este bilhete… Fígaro… Fígaro… Estou aqui! Estou aqui! Ah, que confusão! Ah, quanta gente! Um de cada vez, por caridade! Fígaro… Fígaro… Estou aqui! Estou aqui! Fígaro cá, Fígaro lá, Fígaro para cima, Fígaro para baixo. Pronto, prontíssimo, sou como um raio: sou o *factótum* da cidade. Ah, bravo Fígaro! Bravo, bravíssimo; para você a fortuna não faltará. (S. I 3)

Nesta ária existe uma diferença significativa no discurso de Sterbini em relação ao hipotexto de Beaumarchais. Na comédia, o discurso de Fígaro, mesmo sendo feliz, não é tão efusivo quanto o de Sterbini, que coloca na voz do personagem grande entusiasmo. Por exemplo, logo no primeiro discurso de Fígaro, o personagem apresenta grande satisfação com sua profissão. Ele diz: "Ah, que bela vida, que grande prazer, para um barbeiro de qualidade! Ah, bravo Fígaro! Bravo, bravíssimo; mas que sortudo de verdade" (S.I 2). Deste modo, ele faz uma modificação no discurso, ampliando a figura do barbeiro, dando um novo sentido ao personagem. Em Sterbini ele realmente é o "faz tudo da cidade" (*factótum della città*), o barbeiro orgulhoso da sua profissão, dizendo que em Sevilha ninguém se casa sem a sua ajuda. Esta é uma ampliação por adicionar detalhes dos afazeres de Fígaro, porque em Beaumarchais, neste discurso, Fígaro fala pouco de sua atividade como barbeiro e mostra a intenção de ainda compor versos cantados. Em Beaumarchais, Fígaro ainda nutre um forte interesse pelas letras – reduzido na versão de Sterbini – e apesar de "cantar alegremente" (como o texto descreve), demonstra uma frustração em ter fracassado no campo literário, que segundo ele, foi por inveja (Quadro 14).

Sterbini não mostra esta preocupação de Fígaro, e omite este assunto no diálogo de Conde com Fígaro. Ele condensa este fato e pula para expor o objetivo do Conde em Sevilha e o quanto Fígaro pode ajudá-lo.

Embora nesta ária exista esta ampliação, também existe uma diminuição, mais especificamente uma excisão do diálogo seguinte entre o Conde e Fígaro, onde Fígaro descreve suas atividades em Madri e conta que trabalhou como ajudante de boticário nas caudelarias da Andaluzia. Lá ele medicava (ainda que vendendo remédio veterinário para pessoas). O fato de Fígaro ter tido a função de tratar de doentes é subentendido nesta ária, quando ele cita: "Aqui, a sangria..." (S. I 2).

Quadro 14

Ah! Quando isto estiver com o respectivo acompanhamento, é que vamos ver, senhores da claque, se eu não sei o que digo! (B. I 2)
Eis precisamente a causa da minha desgraça, Excelência. Quando foram denunciar ao ministro que eu fazia (e posso dizer que muito jeitosamente) "ramalhetes a Chloris", que enviava enigmas aos jornais, que corriam madrigais de minha lavra, quando ele soube que eu andava impresso em vida, tomou a coisa pelo lado trágico, e mandou me tirarem o emprego, sob o pretexto de que o amor das letras é incompatível com o espirito dos negócios. (B. I 2)
De volta a Madrid, quis tentar de novo os meus talentos literários, e o teatro afigurou-se me um campo de honra [...] Na verdade, não sei como não obtive o mais retumbante sucesso. Eu tinha distribuído pela plateia os mais hábeis auxiliares. Mãos que eram umas batedeiras... Proibi luvas, bengalas, tudo que pudesse ensurdecer os aplausos. E, palavra! Antes do espetáculo, o café me parecera nas melhores disposições. Mas os esforços da claque [...] (B. I 2)
Foi o meu Anjo da Guarda, Excelência, pois tenho agora a felicidade de encontrar o meu antigo senhor. Vendo que em Madrid a república das letras é a república dos lobos, sempre em luta um com os outros e que, na baixeza a que os reduz essa ridícula fúria, todos os insetos, os mosquitos, os parentes, os críticos, os marimbondos, os invejosos, os foliculários, os livreiros, os censores, tudo o que se apega ao couro dos infelizes homens de letras, acabava de os despedaçar, sugando-lhes o pouco de substância que lhes restava; cansado de escrever, aborrecido de mim, desgostoso dos outros, carregado de dívidas e aliviado de dinheiro; convencido afinal de que os úteis proventos da navalha são preferíveis às vãs honrarias da pena, deixei Madrid, e, com a minha bagagem a tiracolo, percorrendo filosoficamente as duas Castelas, a Mancha, a Estremadura, a Sierra Morena, a Andaluzia; acolhido numa cidade, aprisionado noutra, e sempre superior aos acontecimentos; ajudando o bom tempo, suportando o mau; zombando dos tolos; afrontando os malvados; rindo de minha miséria e fazendo a barba a todo o mundo; eis-me enfim estabelecido em Sevilha, e pronto para servir de novo a Vossa Excelência, em tudo o que lhe aprouver ordenar-me. (B. I 2)

Em Beaumarchais, no primeiro diálogo entre Fígaro e o Conde, Fígaro faz um relato de suas atividades antes de chegar a Sevilha e, só depois, o objetivo do Conde na cidade é proposto. Neste relato de Fígaro fica evidente a questão da pirâmide social da época e as privações da base desta pirâmide (terceiro Estado) (Quadro 15).

Quadro 15

Por muito feliz que me dei em ser esquecido! Pois estou certo de que um grande já nos faz muito bem quando não nos faz mal nenhum. FÍGARO Meu Deus, senhor Conde! É que sempre exigem que o pobre seja sem defeitos. CONDE Eras um preguiçoso, um relaxado… FÍGARO Ah! Pelas virtudes que exigem de um criado, conhecerá Vossa Excelência muitos senhores que sejam dignos de ser lácios? (B. I 2)

Em Sterbini, o relato das atividades de Fígaro em Madri e nas caudelarias da Andaluzia é omitido, bem como a temática da discriminação por ser pobre em relação aos nobres, num exemplo da técnica de condensação.

Para ele, esta temática não é o foco principal história e provavelmente por isto suprimiu esta parte. Ao contrário de Beaumarchais, que queria, nesta primeira comédia da trilogia, criticar a nobreza, ainda que de maneira mais sútil – quando comparando à comédia seguinte (*As Bodas de Fígaro*). Também pretendia fazer o terceiro Estado rir, tanto é que, em dois momentos da fala de Fígaro, ele escreve (Quadro 16):

Quadro 16

FÍGARO […] rindo da minha miséria e fazendo a barba a todo mundo… Apresso-me a rir de tudo, por medo de ser obrigado a chorar. (B. I 2)

Sterbini não tinha a intenção de alimentar as ideias do Iluminismo, que foram extremamente disseminadas na França, levando à Revolução Francesa. Ele escreveu o libreto depois da Revolução e na Itália, não havendo a necessidade de incitar o povo a uma revolta social e política contra a nobreza. Ainda que Sterbini mantenha a temática do hipotexto de Beaumarchais em muitos aspectos, a intenção do autor era de criar um libreto favorável ao desenvolvimento, por Rossini, de construções musicais que ganhassem os aplausos do público e esgotassem a bilheteria do teatro Roma.

Beaumarchais, quando criou esta comédia, escolheu o tema e Sterbini, quando criou o libreto, teve o texto original como referência não por escolha própria, pois como já dito, quem escolheu este texto foi o administrador do teatro Roma. Para Sterbini, poderia ser qualquer outro tema, pois ao escrever o libreto, não era movido por uma ideologia político-social. Em vez de enfatizar que os pobres eram sempre subjugados pelos patrões, ele mostra um nobre lutando para se casar com uma moça que, mesmo com dote, não era da nobreza. Em Beaumarchais, Rosina pertencia à nobreza. Em Sterbini, para o Conde, Rosina era filha do doutor, ou seja, ela era plebeia. Na primeira versão, ela era casada com o velho médico. No fundo, Beaumarchais estava mostrando os desvios morais da nobreza, enquanto o Conde flertava com uma mulher casada. Sterbini, por outro lado, mostra a idealização do amor.

Em Beaumarchais, o Conde relata o que está fazendo em Sevilha depois de ele e Fígaro ouvirem a conversa entre Bartolo e Rosina e a mesma deixar cair o bilhete para o Conde. E antes mesmo de o Conde contar suas intenções, Fígaro habilmente deduz o que o ex-patrão está fazendo em Sevilha.

Outra transformação no hipertexto de Sterbini em relação ao hipotexto de Beaumarchais é a exclusão da mudança de tratamento e "humor" do Conde para com Fígaro. Em Beaumarchais, na cena 2 do I Ato, o Conde dirige suas palavras a Fígaro chamando-o de desgraçado, biltre, malandro; e na cena 4 do mesmo Ato, ele o abraça, o chama de amigo e de bem aventurado (Quadro 17).

Quadro 17

CONDE Creio que é o malandro do Fígaro. [...] Andas desgraçado! Que me pões a perder. [...] Biltre! Se dizes mais uma palavra... (B. I 2) O CONDE, abraçando-o. Ah! Fígaro meu amigo, tu serás o meu anjo, o meu libertador, o meu deus tutelar. Bem-aventurado Fígaro! (B. I 4)

E Fígaro, inteligente como era, soube discernir que aquela mudança de tratamento era por interesse (Quadro 18).

Quadro 18

FÍGARO Ora veja! Como o interesse logo diminuiu as distâncias! Esses apaixonados!... (B. I 4)

Embora Sterbini mostre a insatisfação do empregado através da fala de Fiorello, este tema é muito mais ameno neste do que em Beaumarchais, que mostra o extremo da arrogância e abuso de poder da nobreza. O autor francês, que nascera em família plebeia e lutou ao longo da vida para ascender socialmente numa sociedade em que isto era praticamente impossível, fez questão de enfatizar, no seu texto, a triste realidade do povo, provocando no público uma reflexão acerca dos ideais do Iluminismo. É como se ele pudesse tocar uma trombeta, convocando o povo a lutar pela igualdade, liberdade e fraternidade. Fatores com os quais Sterbini não precisava (ou não queria) se preocupar (Quadro 19).

Quadro 19

BEAUMARCHAIS	**STERBINI**
BARTOLO Êsses cachorros dêsses criados! Moço! Esperto! vem cá, maldito Esperto! (B. II 5) Onde estavas mosca tonta, quando esse barbeiro entrou aqui? (B. II 5) O MOÇO, espirrando Mas então não existe justiça, patrão? BARTOLO Justiça! Que tem a fazer a justiça entre miseráveis? Sou eu o senhor de vocês, – o senhor, compreendem? – para sempre estar com a razão. (B. II 7)	FIORELLO (*entrando*) Viva o meu patrão! Duas horas em pé, reto como um pau, me faz esperar, e depois deixa-me só e se vai. Por baco! Pobre servidão servir um patrão assim, nobre, jovenzinho e apaixonado; esta vida, caramba, é um tormento! (S. I 8)

Quanto ao segundo disfarce do Conde, como Alonso, em Beaumarchais, "Alonso" diz que Basílio tinha conhecimento da carta de Rosina, em Sterbini, não (Quadro 20).

Quadro 20

BEAUMARCHAIS	STERBINI
O CONDE, altivamente Sem sombra de dúvida. Basílio, inquieto por causa do senhor, com essa correspondência, pediu-me que lhe mostrasse a carta dela. Mas da maneira como o senhor toma as coisas... (B. III 2)	CONDE (*acalmando-se*) Esta manhã ele estava hospedado na mesma estalagem onde estou, e por acaso este bilhete caiu em minhas mãos, *(Mostrando um bilhete)* da sua pupila, a ele dirigido. BARTOLO *(agarrando o bilhete e tentando ler)* O que vejo!... É sua letra! CONDE Dom Basílio nada sabe dessa folha e eu, já que viria dar a lição à moça, queria ganhar um mérito com o senhor... porque... com esse bilhete... S. II 2

O *barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais funciona como uma ferramenta para alimentar a sede por transformações sócio-políticas. Nesta comédia existem várias situações onde são mostrados os abusos e o autoritarismo dos "poderosos" em detrimento dos "fracos". Segundo o historiador Christophe Charle (2012, p. 289), Coquelin – um ator interprete de Fígaro – relata: "a cada representação do *Barbier de Séville* o público acorria em massa, na esperança de ver ridicularizada essa ou aquela figura oficial cuja presença se enunciara".

Já o libreto de Sterbini apresenta um mergulho mais profundo na estética romântica, com uma Rosina mais passional do que em Beaumarchais e com um nobre se casando com uma moça plebeia.

Considerações finais

Beaumarchais, por meio da comédia, inverte a pirâmide social da época, colocando um empregado dando conselhos ao patrão nobre e rico. O povo sente-se satisfeito ao ver alguém de sua classe tendo um papel de "salvador da pátria" numa comédia, sendo abraçado e

chamado de amigo pelo nobre patrão rico. De certa forma isso estimula a dignidade moral daqueles excluídos por serem do terceiro Estado.

Da comparação do hipertexto de Sterbini com o hipotexto de Beaumarchais pode-se depreender que o sentido político presente na comédia, derivado do seu caráter satírico (crítica dos vícios morais) é amenizado na ópera. A mudança de gênero produz um deslocamento de tom, tornando o texto de Sterbini mais leve e carregado de comicidade, sem esbarrar nas questões políticas.

A caracterização de Rosina e seu destino amoroso fazem com que o texto de Sterbini se aproxime do Romantismo, em desenvolvimento na Europa da época. Assim, os procedimentos de apropriação do hipertexto também servem para adequar o enredo aos preceitos da nova estética em formação. Talvez por isso a ópera tenha se tornado tão popular para o público da época: discutia temas nascentes, como uma nova sociedade e a subjetividade.

Referências

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron. *Le barbier de Séville*. Paris: Gallimard, 1982.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron. *O babeiro de Sevilha*. Tradução de Mrio Quintana. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.

BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COELHO, Lauro M. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DENT, Edward J. *Ópera*. Tradução de José Blanc de Portugal. Lisboa: Ulisseia, 1963.

DUCHARTE, Pierre. *The Italian comedy*. New York: Dover, 1966.

GOLDIN, Daniela. *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*. Torino: Einaudi, 1985.

LOEWENBERG, Alfred. Paisiello's and Rossini's "Barbiere di Siviglia". *Music & Letters*, Oxford, v. 20, n. 2, p. 157-167, abr. 1939.

MOUSSINAC, Léon. *História do teatro*: das origens aos nossos dias. Trad. Mário Jacques. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957.

NEWMAN. Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Trad. João Henrique Chaves. Rio de Janeiro: Globo, 1960. v. 6.

PISTONE, Danièle. *A ópera italiana no século XIX de Rossini à Puccini*. Trad. Carlos Caetano. Lisboa: Caminho, 1988.

ROSSINI, Gioacchino. *O barbeiro de Sevilha*. Trad. Mariana Portas. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música-edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHWARTZ, Leon. *A scion of the times*: Leon Schwartz. New York: Worthy Shorts, 2010. v. 2

TARTAK, Marvin. The two "Barbieri". *Music & Letters*, Oxford, v. 50, n. 4, p. 453-469, out. 1969.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Bibliografia consultada

ROSSINI, G. Il barbieri di Siviglia. Partitura in full score. Milano: Ricordi, 2004.

Sobre a autora

Regina Rocha é doutoranda em Música pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), na área de Teoria e Análise Musical, sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. Mestra em Musicologia e bacharela em Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Concluiu o curso técnico em Música (piano) pela Escola Municipal de Música Maestro Fêgo Camargo (Taubaté/SP) e possui formação pedagógica em música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo.

Foi integrante do Coral do Estado de São Paulo (1998-2000). Como corista, atuou na apresentação das óperas: *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri, *Cosi fan Tutti*, de Mozart, e *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach, todas encenadas no Teatro São Pedro, em São Paulo. Atuou como regente assistente da Orquestra Filarmônica Jovem de Caieiras e regente convidada Orquestra e Coral da Sociedade Pró Musica Sacra de São Paulo. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos).

Recebido em 06/08/2018

Aprovado em 29/08/2018