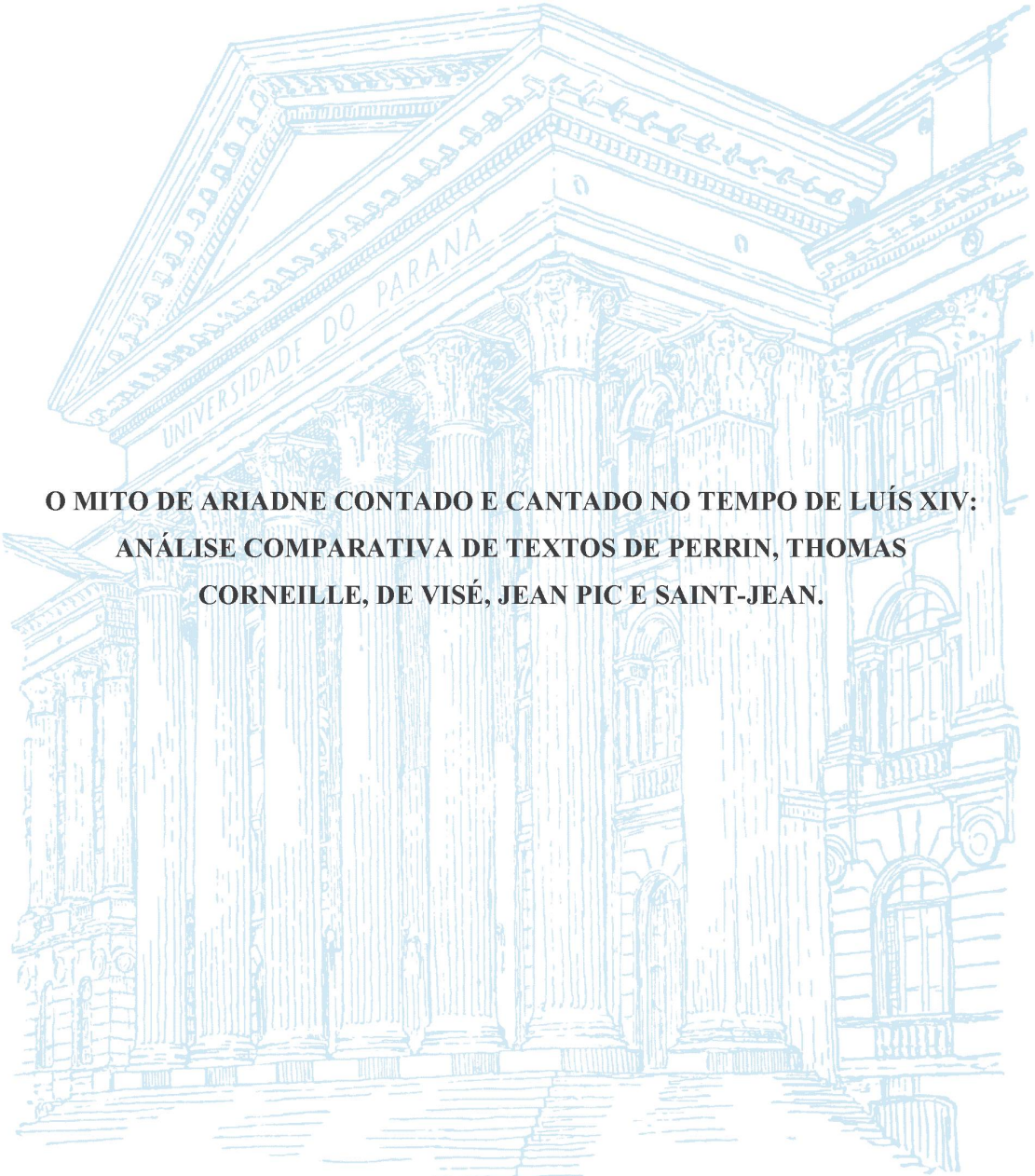
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ARIADNE STAUT MELCHIORETTO



O MITO DE ARIADNE CONTADO E CANTADO NO TEMPO DE LUÍS XIV: ANÁLISE COMPARATIVA DE TEXTOS DE PERRIN, THOMAS CORNEILLE, DE VISÉ, JEAN PIC E SAINT-JEAN.

CURITIBA

2017

ARIADNE STAUT MELCHIORETTO

O MITO DE ARIADNE CONTADO E CANTADO NO TEMPO DE LUÍS XIV: ANÁLISE COMPARATIVA DE TEXTOS DE PERRIN, THOMAS CORNEILLE, DE VISÉ, JEAN PIC E SAINT-JEAN.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Núsica, no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2017

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Melchioretto, Ariadne Staut
O mito de Ariadne contado e cantado no tempo de Luís XIV: análise comparativa de textos de Perrin, Thomas Corneille, De Visé, Jean Pic e Saint-Jean. / Ariadne Staut Melchioretto – Curitiba, 2018.
226 f.

Orientadora : Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Ópera Francesa. 2. Teatro Francês. 3. Marin Marais. 4. Mito de Ariadne I.Título.

CDD 780

Universidade Federal do Paraná
Setor de Artes, Comunicação e Design
Departamento de Música e Artes Visuais
Pós-Graduação em Música

P A R E C E R

Defesa de dissertação de mestrado de **Ariadne Staut Melchioretto** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci, Camila Bauer Brönstrup e Roosevelt Araújo da Rocha Júnior**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "**O Mito de Ariadne Contado e Cantado no Tempo de Luís XIV: Análise Comparativa entre os Textos de Perrin, Thomas Corneille, De Visé. Pic e Saint-Jean ".**

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Aprovado
Camila Bauer Brönstrup (UFRGS)		Aprovado
Roosevelt Araújo da Rocha Júnior (UFPR)		Aprovada

Curitiba, 20 de fevereiro de 2017.

Profª. Drª. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

Rua Coronel Dulcídio, 638 - Bairro Batel
CEP 80420-170 - Curitiba - PR
Telefone: (041) 3307-7306

ufpr.ppgmusica@gmail.com

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e querida amiga Silvana Ruffier Scarinci, por representar o exemplo de professora e mestre que quero ser; pela visão sempre otimista sobre os alunos, por nos impulsionar a fazer coisas que só ela acha possível, pelas tantas portas abertas, pelas experiências incríveis, por colocar a música barroca em minha vida;

Aos meus pais Élio Melchioretto e Cristina Staut, pelo apoio, desde sempre, a absolutamente tudo o que decido fazer;

À minha irmã Andressa que, mesmo estando em outro continente, deixou minha vida mais leve;

Ao meu companheiro, Frederico Ronconi, por todo apoio e amor;

Às queridas Dominique Moaty, Dominique Udron e Melina Arins, pela ajuda com as traduções do francês;

À Camila Bauer e Roosevelt Rocha, pela valiosa contribuição a este estudo;

À Capes, pelo apoio financeiro;

À melhor cantora do mundo, minha professora e amiga, Ana Luisa Vargas, com quem tive o prazer de compartilhar estes dois anos de mestrado;

Aos meus alunos, pelos desafios que colocam diariamente em minha vida;

Ao meu filho querido, meu amor maior, Yannzinho.

RESUMO

É crescente o número de estudos musicológicos que buscam compreender a relação entre texto e música na *tragédie lyrique* partindo de uma concepção autônoma do texto, através de metodologias de análise literária e poética. Foi com este olhar que nos propusemos a analisar os textos de obras que compartilham da mesma temática utilizada em *Ariane et Bacchus, tragédie mise en musique* (1696) de Marin Marais e seu libretista Saint-Jean. Desde os primeiros esforços pela criação da ópera francesa até a estreia de *Ariane et Bacchus*, os mais ilustres poetas e músicos da corte de Luís XIV trasformaram o mito da princesa de Creta em histórias muito diferentes - das mais cômicas e pastorais às mais trágicas, utilizando apenas poesia ou combinando-a com a música, o *ballet* e as máquinas de maneiras mais ou menos complexas. Tais obras são: *Ariane ou Le marriage d'Ariane et Bacchus, comédie mise en musique,* de Perrin e Cambert (1659), *Ariane, tragédie* de Thomas Corneille (1672), *Les amours de Bachus et d'Ariane, comédie-héroique* de Donneau de Vizé e Louis Mollier (1672) e *Les Saisons, opéra-ballet* de Jean Pic e Pascal Colasse (1695), além da já mencionada *tragédie lyrique* de Marais e Saint Jean (1696). Analisamos os aspectos formais de cada libreto ou peça e seus elementos mais característicos, a fim de entender de que forma as exigências de cada gênero influenciaram seus enredos e personagens.

Palavras-chave: mito de Ariadne; teatro e ópera barroca francesa; estudos de libreto; Marin Marais e ópera.

ABSTRACT

It's growing the number of musicological studies seeking to understand the relationship between text and music in *tragédie lyrique* starting from an autonomous conception of the text, through methodologies of literary and poetic analysis. It was with this look that we set out to analyze the texts of works that share the same theme used in *Ariane et Bacchus, tragedie mise en musique* (1696) by Marin Marais and his librettist Saint-Jean. Since the earliest efforts for the creation of the french opera to the *debut* of Ariane et Bacchus, the most illustrious poets and musicians from the court of Louis XIV transformed the cretan princess myth into very different stories – from the most comic and pastoral to the most tragic, using only poetry or combining it with music, ballet and machines in more or less complex ways. These are the works: *Ariane ou Le marriage d'Ariane et Bacchus, comédie mise en musique,* of Perrin and Cambert (1659), *Ariane, tragédie* of Thomas Corneille (1672), *Les amours de Bachus et d'Ariane, comédie-héroique* of Donneau de Vizé and Louis Mollier (1672) and *Les Saisons, opéra-ballet* of Jean Pic and Pascal Colasse (1695), in addition to the already mentioned Ariane et Bacchus de Marais e Saint-Jean (1696). We analyzed the formal aspects of each libretto or play and its most characteristic elements, in order to understand who the demands of each genre have influenced its plots and characters.

Keywords: Ariadne's myth; theatre and french baroque opera; libretto studies; Marin Marais and opera.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 6

2 O TEXTO: DO TEATRO À ÓPERA 15

2.1 FORMA 15

2.2 A REGRA DAS TRÊS UNIDADES ..... **Erro! Indicador não definido.** 18

2.3 AS LEIS GERAIS DO TEATRO CLÁSSICO 21

3 *ARIANE*, A *COMÉDIE EN MUSIQUE* DE PERRIN E CAMBERT (1659) 28

4 *ARIANE*, A *TRAGÉDIE GALANTE* DE THOMAS CORNEILE (1672) 46

5 *LES AMOURS DE BACHUS ET D'ARIANE*, A *COMÉDIE-HÉROÏQUE* DE DONNEAU DE VISÉ E LOUIS DE MOLLIER (1672) 66

6 ARIADNE E BACO NA *III ENTRÉE* DE *LES SAISONS*, A *OPÉRA-BALLET* DE PASCAL COLASSE E JEAN PIC (1695) 86

7 *ARIANE ET BACCHUS*, A *TRAGÉDIE EN MUSIQUE* DE MARIN MARAIS E SAINT-JEAN (1696) 96

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS 114

REFERÊNCIAS 118

ANEXO A – *ARIANE, OU LE MARIAGE DE BACHUS*, TRANSCRIÇÃO 121

ANEXO B – *SUJET DES AMOURS DE BACHUS ET D'ARIANE*, TRADUÇÃO 145

ANEXO C – *ARIANE ET BACCHUS*, TRANSCRIÇÃO 155

ANEXO D – *ARIANE ET BACCHUS*, TRADUÇÃO 190

1 INTRODUÇÃO

A mitologia grega nos deixou a célebre história da princesa que salvou a vida do heroi ateniense Teseu ao entregar-lhe um novelo de lã. Depois que cumpriu sua missão de matar o monstro metade homem, metade touro, o fio deixado pelos caminhos por onde passou guiou sua saída. Diz-se que esta obra de Dédalo era tão sinuosa que quem entrasse em seus infinitos corredores jamais conseguiria sair. Acreditando que sua devoção seria retribuída e que ele a desposaria, ela parte com o herói em direção a Atenas, mas é abandonada no meio do caminho, enquanto dormia, na ilha de Naxos.

Ariadne, a princesa que traiu sua família e seu reino em nome de uma paixão arrebatadora pelo filho do rei inimigo, teve sua história contada e recontada de diversas maneiras ao longo dos séculos. A história de seu abandono é bem conhecida, porém, em muitas versões, ela não acaba aqui.

A lenda conta que após acordar e se dar conta de que fora abandonada naquela ilha, o deus Baco, encantado com sua beleza, a toma como esposa e a leva para o Olimpo. Gustave Reynier[1] tem palavras mais belas para descrever este mito:

> "Entre estas tristes [mulheres] abandonadas das quais os antigos poetas amavam cantar as tristezas, não há seguramente uma mais graciosa que Ariadne. [...] sentada até tarde no meio dos rochedos de Naxos, olhando o mar, para o lado onde partiu o infiel; seus olhos, brilhantes ainda das lágrimas derramadas, parecem buscar no horizonte a vela que a trará Teseu arrependido; e eis que os deuses se compadeceram de sua dor: ao seu lado aparece Dioniso, jovem e resplandecente, ele coloca sua mão sobre seu ombro; à sua vista ela esquece suas dores, o primeiro sorrir surge sobre seus lábios, ela se deixa levar pela alegre trupe que faz cortejo ao mais belo dos imortais: em meio a cantos e perfumes, como em uma procissão triunfal, ela é conduzida até as sagradas paragens, e desde este tempo brilham no céu as estrelas de ouro da Coroa de Ariadne. Eis a amável lenda que contaram Plutarco, Catulo e Ovídio".[2] (p. 183, tradução nossa)[3]

---

[1] REYNIER, Gustave. Thomas Corneille, sa vie et son theater. Genebra: Slatkine Reprints, 1970. Reimpressão da edição de Paris: Hachette, 1882.

[2] *"Parmi ces tristes délaissées dont les anciens poètes aimaient à chanter les malheurs, il n'en est point assurément de plus gracieuse qu'Ariane. [...] assise vers le soir au milieu des rochers de Naxos, regardant vers la mer, du côté où est parti l'infidèle ; ses veux, brillants encore des larmes répandues, semblent chercher à l'horizon la voile qui lui ramènera Thésée repentant ; et voici que les dieux ont compati à sa douleur : à ses côtés paraît Dionysos, jeune et resplendissant, il pose la main sur son épaule ; à sa vue, elle oublie ses maux, le premier sourire paraît sur ses lèvres, elle se laisse entraîner vers la joyeuse troupe qui fait cortège au plus beau des immortels : au milieu des chants et des parfums, comme en une procession triomphale, elle est conduite vers les saintes demeures, et depuis ce temps brillent dans le ciel les étoiles d'or de la Couronne d'Ariane. Voilà l'aimable légende qu'ont contée Plutarque et Catulle et Ovide."*

[3] Todas as traduções neste trabalho são nossas.

O mito de Ariadne foi um tema pouco desenvolvido pelos poetas gregos. Homero faz apenas breves menções na *Ilíada* e na *Odisséia*; na *Teogonia* de Hesíodo surge pela primeira vez a versão que inclui o casamento com Baco; e no terceiro livro das *Argonáuticas* (século II a.C.) de Apolônio de Rodes esta lenda é lembrada por Jasão a Medeia. É com os poetas latinos que este mito será desenvolvido.

No *Epitalâmio de Peleu e Tétis*, ou poema 64, de Catulo, o poeta, descrevendo os desenhos que adornam a suntuosa colcha púrpura que cobria o leito nupcial desta deusa, dedica mais da metade dos 408 versos do poema à história da princesa cretense. Estes versos falam sobre a dor vivida pela princesa abandonada, a punição recebida por Teseu (ele causa a morte do próprio pai ao esquecer-se de trocar as velas negras do navio pelas brancas) e o casamento com Baco é evocado.

Ovídio, desde o início de sua carreira, dedicou muitos versos a esta heroína. Nas *Metamorfoses* ele apenas evoca uma jovem moça que teria garantido o sucesso de Teseu em sua missão no labirinto de Minos. Será em outras três obras que ele desenvolverá mais profundamente esta personagem: nas *Heroides* vemos Ariadne recém abandonada, em *A Arte de Amar*, Baco se aproxima e a salva de seu sofrimento, e depois a abandona, no terceiro livro dos *Fastos*. Rebecca Armstrong (2006, p. 221) sintetiza esta narrativa: esta conhecida figura mítica encarnou o exemplo didático da heroína que não conseguiu escapar de seu passado conturbado, mesmo quando a felicidade e a imortalidade acenaram para ela.

Nono de Panópolis descreveu, provavelmente no início do século V, no último dos 47 volumes de seu *Dionisíacas*, o festivo casamento de Ariadne e Baco. Após um hiato por toda a era Medieval e boa parte da Renascença, quando, segundo Peyronie (2016, p. 121), não se criou nenhuma obra literária sobre Ariadne que realmente tenha influenciado a literatura destas épocas[4], o tema do casamento da princesa com Baco retornou com sucesso no final do século XV. Lorenzo de' Medici escreveu sua mais famosa canção de carnaval, *Trionfo di Bacco e Arianna*. Também de acordo com Peyronie (*ibid.*, p. 122) o grande sucesso desta obra tanto no âmbito popular quanto no âmbito literário representa a predileção por esta parte do mito durante todo o resto do Renascimento. Também as artes plásticas contribuíram para que esta imagem fosse tão

[4] No século XIV na chamada primeira Renascença temos obras de Boccaccio (*Il Ficolo* e *Amorosa Visione*), Petrarca (*I Trionfi*) e Chaucer (*The legend of Good Women*), e na Renascença podemos citar Thomas Underdowne (*The Excellente History of Theseus and Ariadna*), Cartwright (*Ariadne deserted by Theseus*), Juan de la Cueva (*Romance como Ariadna fué dejada en la Isla de Quios por Teseo, y lo que sucedió mas*).

integrada à cultura ocidental, através de pintores como Ticiano (FIGURA 1) e Pietro da Cortona.

FIGURA 1 – BACO E ARIADNE – TICIANO, 1520-23

FONTE: National Gallery Online.

Apenas nos séculos XVII e XVIII é que o duplo tema de Ariadne vai alcançar sua maior expressão. Importantes obras foram escritas na Espanha[5] e o mito de Ariadne parece estar intrinsecamente vinculado à criação da ópera: em 1608, Claudio Monteverdi criava seu *dramma per musica*, *L'Arianna*, com libreto de Ottavio Rinuccini; na França, Pierre Perrin e Robert Cambert buscavam criar um gênero que mesclasse teatro e música, como os italianos faziam, e em 1659 escreveram *Ariane ou Le Mariage de Bachus et d'Ariane*, *comédie en musique*; Richard Flecknoe escreveu em 1654 a letra e a música de *Ariadne deserted by Theseus and found and courted by Bacchus*, uma "peça dramática adaptada para música recitativa", cuja partitura está perdida, e que, embora nunca tenha sido apresentada, é considerada a primeira ópera inglesa.

[5] *Ariadna* (1642) de Salcedo Coronel; *Teseo y Ariadna* e *Llanto de Ariadna*, os mais importantes poemas da coleção *Varias Rimas* (1692) de Colodrero Villalobos ; *Rimas* (1636), de Marquis de San Felices.

De acordo com o *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras* (LAROUSSE; CLEMENT, 1869, p. 47), foram escritas mais de vinte óperas entre os anos de 1608 e 1810 na França, Itália, Inglaterra e Alemanha com este tema. Depois, mesmo com o desenvolvimento do gênero e a aceitação de todo tipo de temática em ópera, importantes compositores retornaram a esta personagem como, por exemplo, Paul Dukas em *Ariane et Barbe Bleue* (1906) e Richard Strauss em sua célebre *Ariadne auf Naxos* (1912).

Neste trabalho, teremos como foco principal a *tragédie en musique Ariane et Bacchus*, de Marin Marais e Saint-Jean, ópera escrita e estreada em Paris em 1696. Sua criação se dá nove anos após a morte de Lully que, junto com o poeta Quinault, reinou absoluto sobre a ópera na França por quatorze anos. A obra de Marais é tida pelos estudiosos como um exemplo de fracasso, em decorrência do curto período de tempo em que ela ficou em cartaz na época. No entanto, este julgamento não condiz com seu valor artístico e esta ópera foi de certa maneira negligenciada tanto pela musicologia quanto pelos artistas, nunca mais sendo re-apresentada integralmente.

Em outubro de 2006, o *Ricercar Consort* apresentou a *ouverture* e algumas árias e suítes desta ópera no evento *Grandes Journées Marin Marais*, realizado pelo Centro de Música de Versalhes; e em novembro de 2016, o Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná, LAMUSA, apresentou uma parte considerável de *Ariane et Bacchus* em Curitiba, no Paraná. Este grupo de pesquisa, orientado pela Profª Drª Silvana Ruffier Scarinci, tem trabalhado em uma edição critica desta partitura desde o ano de 2010 em algumas frentes de trabalho. Da frente de pesquisa que teve como objetivo propiciar uma fundamentação teórica para a edição crítica do libreto desta ópera, que será anexada à nossa publicação, surgiu a curiosidade de buscar relações entre esta peculiar versão do mito de Ariadne e Baco com alguns de seus antecedentes literários, delimitando um período de tempo entre o início do reinado de Luís XIV e a representação de *Ariane et Bacchus* em 1696.

Chamamos, logo acima, esta versão de Saint-Jean de "peculiar" pois o leitor que apenas conheça as versões mais tradicionais do mito se depara com este enredo, possivelmente se espantará ou a julgará bastante criativa. Nesta história, o autor conta como Ariadne se sente confusa entre manter-se fiel ao seu amor por Teseu, que acabara de fugir de Naxos com sua irmã Fedra, ou se lançar ao novo amor que começa a sentir por Baco. Mas ela é também amada pelo príncipe Adraste, que é amado por Dirce, sua prometida, e com a ajuda da enciumada deusa Juno e do feiticeiro Geraldo, ele tenta por

meios sobrenaturais (demônios, disfarces e alucinações) e naturais (há uma luta em cena entre seus seguidores e os seguidores de Baco) impedir que Ariadne e Baco se unam. Em uma das alucinações promovidas por Juno, a princesa acredita estar sendo traída, novamente, por Baco e Dirce, e todos os joguetes de Juno só se encerram com a intervenção de Júpiter (*deus ex machina*), que restabelece a consciência e a paz na furiosa e enciumada Ariadne.

Naudeix (2006, pg. 88) comenta sobre a adaptação do *sujet* (tema) da *tragédie classique* à ópera:

> "A *tragédie [dramatique]* é então alimentada pela dramatização de amores contrariados por impedimentos fundamentais – os laços conjugais, a separação entre os deuses e os mortais, a morte. Mas mostrando-os igualmente cruzados por personagens que pertencem à fonte ou que foram imaginados por dramaturgos precedentes que trataram o mito, ou que são inventados para intensificar o tema, acabamos por caracterizar estas *tragédies* em óperas, onde o tema sério e magnífico constitutivo da *tragédie* é levado aos limites do terno, do galante".[6]

Após Quinault se aposentar em 1686 até o fim do século, se estabeleceu fortemente, por parte dos novos libretistas mas especialmente com Thomas Corneille, a construção de libretos de óperas sobre temas já tratados no teatro francês (GIRDLESTONE, 1972, pg. 127). Trata-se justamente da época em que Saint-Jean, este funcionário da corte cujas informações são escassas, criou o libreto de *Ariane et Bachus*, o que, para nós, justificou pesquisar quais seriam estas obras precedentes cujas análises poderiam nos esclarecer algumas das escolhas feitas por este poeta na criação desta obra.

Duas obras são comumente citadas como influências à *Ariane et Bacchus*: a *tragédie dramatique* (puramente teatral) *Ariane,* de Thomas Corneille, e a *comédie-héroique* de Donneau de Visé, *Les amours de Bacchus et d'Ariane*, que continha música de Louis de Mollier, ambas de 1672. Além dessas obras, *Les Saisons* (1695), que inaugurou o gênero da *opéra-ballet*, de Jean Pic e Pascal Colasse dedicou uma de suas quatro *entrées* ao tema do "amor no casamento" através de uma pequena cena entre

---

[6] *"La tragédie est donc alimentée par la mise en scêne des amours contrariées par des interdits fondamentaux – les liens conjugaux, la séparation entre les dieux et les mortels, la mort. Mais en les montrant également traversées par des personnages qui appartiennent à la source ou encore qui ont été imaginés par les dramaturges précédents ayant traité le mythe, ou qui sont inventés pour étoffer le sujet, on achève de caracteriser ces tragédies en opéras, où le sujet sérieux et magnifique constitutif de la tragédie est porté jusqu'aux limites du tendre, du galant."*

Ariadne, Baco e o Outono. Assim, dentro do período delimitado, encontramos as cinco peças relacionadas abaixo:

TABELA 1 - AS OBRAS ANALISADAS

Ano	Gênero	Autores	Título
1659	*Comédie en Musique*	PERRIN, Pierre CAMBERT, Robert	*Ariane ou Le Mariage de Bacchus*
1672	*Comédie Héroique*	DE VISÉ, Donneau MOLLIER, Louis de	*Les amours de Bachus et d'Ariane*
1672	*Tragédie*	CORNEILLE, Thomas	*Ariane*
1695	*Opéra-ballet*	PIC, Jean COLASSE, Pascal	*Les Saisons: III Entrée*
1696	*Tragédie lyrique*	Saint-Jean MARAIS, Marin	*Ariane et Bacchus*

FONTE: o autor (2015).

Naudeix (*ibid.*, pg. 90) diz que "Ariadne é por essência associada à música, pois esta heroína, injustamente abandonada por Teseu na ilha de Naxos, *canta* seu lamento"[7]. Mesmo nos enredos em que o foco se concentra em seu casamento com Baco, seu lamento está sempre presente. Recriada em cinco gêneros diferentes – uma *comédie en musique*, uma *tragédie*, uma *comédie héroique*, uma *opéra-ballet* e uma *tragédie en musique* –, a história de Ariadne foi submetida às exigências particulares de cada um desses gêneros, às oscilações do gosto do público, e às teorias que se desenvolveram ao longo da história do teatro e da ópera durante o reinado de Luís XIV.

Kintzler (1998, pg. 24) aponta que se a ópera francesa fosse uma simples combinação de tradições variadas, "seu nascimento não teria sido tão tardio, nem tão trabalhoso".[8] Sua complexa história envolve diversas fontes de influência vindas da dança e do teatro, como o *ballet de cour*, as *pièces à machines*, a *comédie* e *tragédie-ballet* de Molière, a *tragédie sanglante*, além da ópera italiana, de forma que é impossível compreendê-la apenas relacionando-a à obra teatral de Jean Racine e Pierre Corneille[9]. Muitos de seus elementos mais característicos descendem diretamente da *pastorale* e da *tragi-comédie*.

---

[7] *"[...] Ariane est par essence associée à la musique, puisque cette héroïne, injustement abandonnée par Thesée dans l'île de Naxos, chante sa plainte".*

[8] *"Si l'opéra français était intégralment intelligible par une telle logique cumulative, par un simple recueil de traditions variées, sa naissance n'aurait pas été si tardive, ni si laborieuse".*

[9] Pierre Corneille (1606-1684), chamado daqui em diante apenas pelo sobrenome, é especialmente importante para a ópera pois criou a teoria que iria permitir mais tarde a inclusão do sobrenatural à lei da verossimilhança por parte dos poetas da ópera, o que Kintzler (2004, 2006) chamou de teoria escalar da

Também não podemos deixar de ressaltar que muitos dos poetas de ópera também eram autores de tragédias faladas, nos permitindo inferir que, na criação de um libreto, estes utilizavam um sistema de criação análogo ao do teatro puro. Além disso, todas as querelas e comentários de críticos durante o estabelecimento deste novo gênero envolviam esta dualidade. Para a ópera deixar de ser uma aberração para os defensores do classicismo e ter sua alcunha de "tragédia em música" finalmente aceita, foi necessário dialogar com as regras do teatro clássico, mesmo que as invertendo, e incorporar suas leis gerais. Uma vez dentro de um sistema poético, a ópera, cujo modelo definitivo foi criado por Quinault e Lully, ganhou legitimidade e alcançou dignamente o *status* de um verdadeiro teatro.

Esta relação, baseada no que Kintzler (2009) chama de paralelismos e inversões, é um assunto complexo, longe de ser esgotado. A simples comparação entre cada uma das regras destes gêneros dramáticos não dá conta de explicar completamente o que é a *tragédie en musique,* mas revela alguns traços importantes para se entender sob que ideais se estabeleceu este novo modelo.

A análise destes paralelismos e inversões revela-se útil também para entender as outras obras analisadas aqui, já que o mesmo ideal permeou toda a teoria teatral. A *comédie en musique* – gênero que fazia parte do sistema poético previsto para a ópera francesa por Perrin, na década de 1650 – desapareceu dos palcos dedicados à ópera durante o reinado de Luís XVI, e só voltou verdadeiramente em 1745, com a *Platée* de Rameau; mas veremos que por trás de subtítulos que as definam como "*tragédies*", muitas destas obras são construídas com elementos da comédia.

O debate literário na França se deu, na chamada *Querelle des Anciens et des Modernes,* em torno dos méritos deste novo teatro. Já em 1674, pouco tempo depois do surgimento da primeira *tragédie en musique, Cadmus et Hermione* (1673) de Lully e Quinault, Racine declarava sua rejeição ao novo gênero quando dedicou metade do prefácio de sua *tragédie Iphigénie* a um ataque contra os "modernos", partidários de Quinault.

Os historiadores e críticos da literatura conferiram muito mais importância à *tragédie* de Racine como o retrato do classicismo francês, lançando ao obscurantismo a obra do poeta libretista, Quinault. No século XX, redescobriu-se que aquele público

---

verossimilhança, que será abordada no capítulo 3.3.2. Seu irmão, Thomas Corneille, autor da *tragédie Ariane*, um de nossos objetos de estudo, será aqui sempre chamado por seu nome completo.

podia igualmente apreciar tanto a produção dos *Anciens* quanto dos *Modernes*. Inclusive, esta apreciação tem sido comparada em termos de quantidade de representações: enquanto uma ópera nova era, em uma temporada, apresentada cerca de cento e cinquenta vezes, uma *tragédie* de Racine tinha raramente mais do que trinta representações. Era comum uma pessoa assistir a mesma ópera de dez a quinze vezes em uma temporada. Em 1989, Jules Brody e Robert Nelson convocaram os estudiosos a "repensar o classicismo", interrogando a concepção *racinocêntrica* do classicismo francês, uma imagem irreal, incompleta, forjada e distorcida em torno do autor mais eminente. Norman refere-se à seguinte citação como um pouco exagerada, mas foi como Brody definiu a doutrina do século XVII da França clássica:

> "[...] é no melhor dos casos uma bruta e inorgânica extrapolação de uma neotérica e pseudo-Aristotélica teoria da tragédia, modulada em torno de abstrações como imitação, razão, natureza, unidade, decoro e verossimilhança, e criada para dar conta teleologicamente da produção madura de Racine, o único escritor "clássico", ao que parece, cujas obras traem qualquer conexão palpável com a doutrina"[10] (BRODY *apud* NORMAN, 2001).

A *tragédie lyrique* pertence a duas estéticas coexistentes na França do século XVII, a "música barroca" e a "literatura clássica"; esta ópera partilha do mesmo sistema poético-filosófico da tragédia de Racine e também busca mover as paixões através da imitação, da ordem e da verossimilhança. Ela adota, porém, uma abordagem bem diferente e regras próprias, que elencaremos no capítulo seguinte. Mas este mesmo texto, durante todo o século XVII e XVIII, também foi lido como material puramente literário, independente da sua música. Os onze libretos de Quinault foram muitas vezes editados e impressos com o título de *tragédie*, entrando, na prática, na mesma categoria das obras de Racine.

Na análise de uma poesia feita para ser musicada deve-se considerar que este olhar não corresponde à totalidade da obra. Kintzler (2006) comenta que o mundo da ópera não pode ser definido por suas partes ou pelo desmembramento de seus elementos. Esta complexa "receita" une diversos ingredientes para servir a uma

---

[10] *"[...] is at best a crude, inorganic extrapolation of a neoteric, pseudo-Aristotelian theory of tragedy, modulated around such abstractions as imitation, reason, nature, unity, decorum, and verosimilitude, and designed to account teleologically for the mature production of Racine, the only "classical" writer, as it turns out, whose works betray any palpable connection with the doctrine".*

estrutura de obra teatral. A interdependência destes elementos nos permite apenas examinar as partes separadamente, mas não julgá-las ou defendê-las como autônomas.

Le Brun[11] e outros poetas da época escreveram *livrets* nos moldes da *tragédie en musique*[12] sem a intenção de musicá-las; críticos desde o surgimento no gênero até o século XVIII não convergiram quanto ao valor literário da ópera; mas especialistas como Girdlestone (1972) e Norman (1998) defendem que estudar estes textos enquanto gênero literário pode nos levar a uma compreensão mais profunda da relação entre texto e música.

Baseamos nosso olhar de acordo com os trabalhos destes autores que defendem o paralelismo entre a *tragédie dramatique* e a *tragédie en musique*, como Kintzler (1998, 2004 e 2006), Norman (2009) e Girdlestone (1972); recorremos, principalmente, a Couprie (1994) e Moretto e Barbosa (2006) para o que concerne especificamente à *tragédie dramatique* e a Michel Corvin (1994), sobre a *comédie classique*, e à bibliografia específica sobre cada gênero para as contextualizações históricas e estilísticas de cada obra e para as informações biográficas de seus autores.

Para facilitar a visualização da estrutura das peças, a localização dos eventos que acontecem nas intrigas e os elementos característicos de cada gênero, criamos uma tabela de análise com três colunas. A primeira será dedicada aos apontamentos dos diversos elementos que surgem nas obras, tais como mudanças de cenário, ocorrências de dança, o uso de máquinas, as cenas de lamentos, de sonhos, de ilusão, elementos de caráter cômico, etc. Além disso, nesta coluna identificamos as partes do desenvolvimento dramático da peça (ou seja, a exposição, o desenvolvimento com suas intrigas principais e secundárias, peripécias, reconhecimentos e o desfecho, ou desenlace). Na segunda coluna localizamos as seções da obra (prólogo, atos, entreatos e cenas) e na terceira uma pequena sinopse de cada cena. Algumas das peças, especialmente a *tragédie Ariane*, devido ao número maior de eventos que acontecem em cada cena, receberam um resumo detalhado em separado. Em cada obra descobrimos caminhos diferentes de análise, então, mesmo tendo buscado em todas elas os mesmos elementos, eles não foram observados na mesma ordem.

Iremos nas análises e nas traduções utilizar os nomes dos personagens mitológicos em suas versões brasileiras, e alguns nomes franceses dados para os

[11] LEBRUN, Antoine-Louis. **Thêatre lyrique.** Paris : Pierre Ribou. 1712.
[12] Iremos utilizar aqui também os termos *tragédie lyrique* e *ópera*, que são posteriores mas que costumam ser utilizados indiscriminadamente nos trabalhos dos autores que tratam deste assunto.

confidentes nós adaptamos para a sonoridade brasileira, de modo que Corcine será, Corcina; Dircée, Dirce; Elise, Elisa; Lycas, Licas; e Céphise, Cefisa.

2 O TEXTO: DO TEATRO À ÓPERA

2.1 FORMA

A estrutura da *tragédie classique* é uma herança dos latinos, especificamente de Plauto e Terêncio. Dividida em cinco atos (há raras exceções em três) e entreatos, cada um consiste em uma unidade orgânica, havendo uma progressão em relação à unidade anterior, sendo a última, segundo Corneille (*apud* Couprie, 1994), a mais importante e elevada de todas.

A *tragédie en musique* também comporta cinco atos e seus entreatos e recebe ainda um Prólogo, dedicado ao louvor do rei além de fazer uma leve referência ao tema da ópera que se seguirá. Como apontou Girdlestone (1972, p. 7), devemos levar em conta que cerca de um terço de uma *tragédie lyrique* é composto por *divertissements,* seções de danças e canções dramaticamente estáticas (ou suspensas), além de uma abertura instrumental e todas as repetições de versos, o que justifica a "economia" de palavras. Em um mesmo tempo de espetáculo, seria impossível que o texto de uma ópera tivesse o mesmo tamanho que o de uma tragédia: na opinião de Girdlestone (*ibid.*, p. 19) essa brevidade na fala dos heróis da ópera os provê de uma espontaneidade e uma naturalidade que não se encontra nos heróis trágicos. Os libretos de Quinault contêm em média 1039 versos e 6121 palavras, com em média 97 versos dedicados ao prólogo. Já as tragédias de Racine contêm em média 1653 versos e 14692 palavras (BERNET *apud* NORMAN, p. 28).

A tragédia clássica se desenvolve em uma estrutura progressiva de exposição, nó, peripécia e desenlace.

A exposição, segundo a regra ditada por Corneille no seu *Premier Discours*, deveria logo no início mostrar ou evocar tanto os personagens que aparecerão na peça quanto as sementes de tudo o que virá em termos de ação. Esta regra não era sempre seguida à risca nem por ele mesmo, e muitas de suas tragédias romanescas se desenvolvem em exposições descontínuas; isso elevava a curiosidade da audiência. O

perigo da exposição era justamente se tornar estática, quando esta dosagem era feita muito lentamente fazendo o espectador esperar demais para entender a ação que virá, ou feita com muita pressa, confundindo o público com a quantidade de informação. De qualquer forma, sendo ela breve ou lenta, a exposição, por definição, termina quando começa a ação.

O nó era a arte de se construir a intriga. Primeiramente, sobre a intriga: segundo a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, do ano de 1694, o termo significa um imbróglio, um emaranhado de dificuldades causado por "práticas secretas" (ibid., p. 605)[13], uma série de problemas difíceis de se desfazer que irão atrapalhar as metas dos personagens. Encontramos também uma definição anterior, de 1637, que diz a intriga ser um "encadeamento de eventos que constituem a trama da ação de uma obra literária"[14]. De acordo com Couprie, durante os séculos XVII e XVIII, o termo intriga foi usado como sinônimo de nó. Este compreende tanto as metas quanto todos os obstáculos que lhe atravessam, tanto externos, aqueles impostos por outros, quanto internos. Geralmente esta fase da história se desenvolve até o fim do quarto ato ou até a última cena do desenlace. Uma história que não tem obstáculos, portanto, não teria um nó. Iremos observar um exemplo disso no texto da *opéra-ballet* que temos como objeto de análise, de Jean Pic e Pascal Colasse, no próximo capítulo.

Na *tragédie classique* temos personagens nobres, da realeza, como príncipes, reis e generais, cujas intrigas repercutem no coletivo. São os grandes "interesses de Estado" em jogo, que devem se sobrepor às histórias individuais dos personagens. Já a ópera irá basear seus enredos nas chamadas intrigas galantes, onde geralmente um nobre é forçado a enfrentar muitos obstáculos impostos por figuras sobrenaturais antes de poder unir-se à pessoa amada. O casal que forma a intriga galante principal, frequentemente é confrontado por rivais enciumados e vingativos, mas no final conseguem conciliar a Glória e o Amor. Como nota Norman (2009, p. 35), intriga política não se adequa à ópera por seu alto grau de racionalização e por não demandar a função poética da música. Vemos inclusive a "intriga" ser rechaçada nos primórdios da ópera, nesta frase de Pierre Perrin sobre sua *Pastorale d'Issy* (1659):

---

[13] Verbete *"Intrigue"*: s. f. *"Embroüillement, embarras d'affaires causé par de secretes pratiques. Intrigue difficile à demesler, à desbroüiller. former une intrigue. demesler, denoüer une intrigue. conduire, mener une intrigue. c'est un homme d'intrigue, une femme d'intrigue. me voilà hors d'intrigue. l'intrigue de cette Comedie est belle, est bien demeslée. le denoüement de l'intrigue."*

[14] *"Enchaînement des événements qui constitue la trame de l'action d'une œuvre littéraire"*. SCUDERY, Observations sur le Cid, de P. CORNEILLE. Paris: Marty-Laveaux, vol. 12, p. 443).

> "Compus minha *Pastorale* toda de patético e de expressões de amor, de alegria, de tristeza, de ciúmes, de desespero; e eu bani todas as racionalizações pesadas e mesmo a intriga."[15]

Vale mencionar o que explica Couprie (*ibid.*, p. 126) sobre o nó em relação à maneira anterior de se fazer tragédia na França: na versão dos humanistas do século XVI, os personagens não lutam pois crêem na fatalidade de seus destinos, enquanto no século seguinte os heróis possuem o sentimento de que podem ultrapassar seus obstáculos.

Quando a razão ou o dever cívico contradiz a paixão, quando o ciúme se transforma em raiva, quando o amor enfrenta uma lei moral: estes são exemplos de obstáculos internos considerados fortes e muito utilizados nas tragédias, onde ambas as forças possuem legitimidade e são, ao mesmo tempo, boas e más. Daí a ambiguidade característica da tragédia.

A peripécia surge para modificar a situação decorrente da presença do obstáculo. Aristóteles explica em sua *Poética* que a peripécia é uma mudança em "ações complexas", definindo-a como "a mutação das sucessões no contrário", ou seja, o retorno da ação no sentido contrário, decorrendo de forma necessária e verossímil. O autor usa o exemplo do mensageiro de *Édipo,* que vai a ele com a intenção de tranquilizar o rei atormentado, mas reconhecendo-o, causou-lhe o efeito contrário, introduzindo no nó um elemento novo. O reconhecimento, este momento de inversão do desconhecido para o conhecido, como quando um personagem se revela ser outra pessoa, diferente da que acreditava ser, é um agente de mudança na ação. No caso de Édipo, este reconhecimento é do mais belo tipo, já que acontece ao mesmo tempo em que a peripécia, como nos esclareceu Aristóteles. Couprie afirma que a tradição da peripécia única se manteve nas obras dos franceses, mas ela oferece tantas possibilidades de tornar a ação mais interessante que, com o tempo, torna-se múltipla, especialmente no século XVIII, mas nunca deixando de ser verossímil. Ela deve ser imprevisível, totalmente ausente na exposição e, em princípio, reversível.

O desenlace ou desfecho *(dénouement)* – etimologicamente, aquele que desfaz o laço, o nó – é o evento que resolve o emaranhado de obstáculos no qual se encontrava o

---

[15] *"J'ay composé ma Pastorale toute de pathétique et d'expressions d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir; et j'en ay banni tous les raisonnemens graves et même l'intrigue".*

herói: quando cessam os perigos, quando se desfaz o nó. Deve ser rápido, necessário e completo, sem deixar nada mal resolvido. Sobre a natureza do desenlace, Racine diz no prefácio de sua *Bérénice* que:

> "Não é necessário que haja sangue e mortes em uma tragédia: é suficiente que a ação seja grande, que os atores sejam heroicos, que as paixões sejam excitadas, e que todos sintam essa tristeza majestosa que faz todo o prazer da tragédia."[16]

Girdlestone (1972, p. 16) aponta que geralmente as *tragédies en musique* evoluem até certo ponto exatamente como as *tragédies classiques*: o que as diferencia é, essencialmente, o fato de que o agente que intervém e "rompe" o desenvolvimento natural da ação é um deus ou um feiticeiro. Estes cumprem um papel importante, pois são quem agem arbitrariamente causando extremas dificuldades aos heróis, mas também são os que surgem no final para desatar os nós humanamente impossíveis de se desfazer.

2.2 A REGRA DAS TRÊS UNIDADES

a) Unidade de ação

Provavelmente as mais conhecidas, as regras das três unidades definiram muito da estética do teatro clássico. A primeira delas vem da *Poética* de Aristóteles: é a unidade de ação, que nunca significou "ação única", mas "ação una", onde muitos eventos e ações possam acontecer, desde que todas estejam conectadas e tenham razão de estar ali, pois "não faz parte de um todo o que não altera esse todo" (*Poética*, VIII, 49). Era necessária uma ação central em torno da qual não houvesse nenhum evento sem conexão com ela. Corneille, que preferia chamá-la de *"unité de péril"*, ou unidade de perigo, enfrentou duras críticas sobre *Le Cid*, pois a crítica considerou que o amor da personagem Infante por Rodrigue não gerou nenhum efeito sobre a relação entre este e Chimène, ou seja, não havia razão de estar ali, pois cada intriga secundária deveria exercer influência sobre a principal.

---

[16] *"Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et du mort dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroiques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie".*

Pouco se discutiu acerca da questão da unidade de ação na ópera. Ela raramente foi levantada como um problema já que esta lei aristotélica é tida como absoluta para todos os sistemas poéticos, épicos ou dramáticos. Porém, muito poucas vezes ela foi respeitada na ópera. Os primeiros libretos de Quinault já não respeitavam esta regra, onde vemos intrigas que se desenvolvem paralelamente entre personagens secundários que em nada afetam a intriga principal.

b) Unidade de tempo

Aristóteles delimitou a ação trágica ao período de uma revolução do sol. A questão da regra da unidade de tempo só foi verdadeiramente discutida na França a partir 1630. Seus contestadores afirmavam ser inverossímil que uma grande quantidade de eventos, como os que vemos em *Le Cid*, pudesse acontecer em apenas um dia. Além disso, essa delimitação não era clara em Aristóteles: ele se referia mesmo a vinte e quatro horas? Não seriam doze? Abstendo-se de questões de cronometragem, o que esta regra suscita são dois outros questionamentos maiores: a primeira envolvendo a credibilidade e a verossimilhança destas histórias com uma lista enorme de acontecimentos em poucas horas e a segunda envolve a ilusão que este teatro deve criar sobre o expectador, que sentado por duas ou três horas tem de admitir que aqueles eventos se dão em um período de tempo muito maior. Daí veio a ideia de o tempo da ação, de todo o enredo, ser igual ao de representação, o que seria muito difícil de realizar e restringiria muito as escolhas dos temas. Racine conseguiu este feito algumas vezes, mas Corneille defendeu ser inútil a racionalização no número de horas, e que o necessário mesmo seria concentrar a ação na menor duração possível para ela. Esta regra era difícil de ser respeitada com a quantidade imensa de eventos e reviravoltas que aconteciam aos heróis da ópera. Na *pastorale dramatique* esta regra ainda era respeitada e havia um hábito estilístico muito peculiar: no próprio texto encontravam-se referências sobre a que horas aquele acontecimento se passava e até que horas tal problema deveria se resolver. Este modo explícito de indicar períodos de tempo se perdeu já na *pastorale en musique*, gênero ascendente da ópera. Nesta, esta regra já não fazia sentido, nem era respeitada.

c) Unidade de lugar ou espaço

A unidade de espaço foi inventada no século XVI pelos italianos, apenas seguindo a lógica de que em um período de tempo tão curto, se pensarmos nos meios de transporte da época, não seria possível ir muito longe. Mas por muito tempo os dramaturgos usavam o espaço cênico de acordo com as necessidades da intriga, no que é comumente chamado de cenário simultâneo *(le décor simultané)* ecenário único *(le décor unique).* No início do século XVII, o comum era o uso de cenário simultâneo, com três telas pintadas, uma ao fundo do palco e as outras em cada lado. Como relata Couprie (*ibid.*, p. 116), na época não havia cortinas e todo o cenário ficava visível durante toda a representação. A partir de 1635,[17] começou-se a utilizar cortinas para esconder partes da decoração, o que possibilitava incluir um "lugar novo" no enredo, e também para simular paredes, que quando se recolhiam, mostravam o interior de uma casa, de um castelo, etc. O cenário único foi uma solução que prevaleceu a partir de 1640 em função da ideia de imobilidade do espectador. Salas neutras representavam "lugares de passagem" ou uma "sala do palácio" onde todos, amigos e inimigos, passavam ou se encontravam. A concentração de toda a história em um único lugar também ajudaria a manter a concentração da audiência na ação.

Como muitos tipos de eventos no teatro eram relatados e evocados, na ópera tudo deveria ser explícito. O público deveria ver diferentes locais que representassem todas as fases das ações do herói: se ele descia aos infernos para recuperar sua amada, o público deveria ver o inferno; se precisasse sair do castelo para matar um monstro, o cenário deveria corresponder à mudança de espaço. Cada ato comporta um cenário diferente, às vezes dois: as indicações cênicas costumam ser detalhadas como descrições de um quadro. Jardins, rochedos à beira da praia, "campos agradáveis", grutas, bosques e palácios de deuses e reis são alguns exemplos de cenários.

A transgressão à regra da unidade de espaço foi defendida pelos libretistas como um privilégio necessário devido à natureza dos mitos trabalhados. Este privilégio não poderia ser usufruído deliberadamente e vai de acordo com o ideal poético clássico: a regra é corretamente transgredida apenas quando não houvesse nenhuma outra maneira possível de desenvolver a ação.

---

[17] *Sophonisbe* de Mairet foi a primeira *tragédie* a utilizar esta nova técnica.

Mesmo tornando-se uma "transgressão regrada", como Kintzler a chama, isto serviu de forte argumento para aqueles que queriam deslegitimar a ópera. Encontramos um exemplo disto em Kintzler (2006, p. 212) em uma *querelle* entre um defensor e uma opositora fictícia da ópera em forma de carta[18], modelo recorrente por meio do qual intelectuais expressavam suas opiniões. O abade Mably, em 1714 provocava a adversária ao fazê-la imaginar como seria entediante uma ópera que respeitasse todas as regras do teatro, e a pensar por que motivo alguém iria à ópera para ver aquilo que os autores de teatro já faziam tão bem, de modo que a "correspondente" se rende e chega até a questionar a função destas regras no próprio teatro.

Referindo-se à questão das regras das unidades, Kintzler defende que a "ausência" destas é tão imprescindível para a ópera como sua presença o é para o teatro falado (*op. cit.*, p. 213). Na introdução da carta do abade Mably (*apud* Kintzler, *op. cit.*, p. 212), referida acima, ele faz uma defesa da poética da ópera aos leitores:

> "... é surpreendente que nenhum escritor se tenha atinado a procurar as regras deste espetáculo [...]. Acreditávamos que uma ópera, se posso chamá-la assim, se fez ao acaso, e que todo o talento de um poeta lírico era de saber costurar umas nas outras algumas palavras de doçura, de onde resulta um lugar comum sobre o prazer ou sobre o perigo de amar [...]. Este preconceito é injusto [...]. A ópera tem muitas regras que são comuns com outros poemas dramáticos [...]."[19]

Com a inversão de regras do teatro, segundo Kintzler, só se pôde legitimar este sistema através da sua submissão às leis gerais do teatro clássico: as leis da necessidade, da propriedade e da verossimilhança, que serão abordadas a seguir.

2.3 AS LEIS GERAIS DO TEATRO CLÁSSICO

Antes de abordarmos as leis gerais do teatro clássico, é preciso falar de um conceito muito importante para que possamos compreendê-las na ópera: o *merveilleux*, ou o maravilhamento.

---

[18] MABLY, abbé Gabriel Bonnot de. *Lettres à Madame la marquise de [...] sur l'opéra*. Didot: Paris, 1741.

[19] *"[...] il est étonnant qu'aucun écrivain ne se soit avisé de chercher les règles de ce spetacle [...] On a cru qu'un opéra, si je puis parler ainsi, se faisait au hasard, et que tout le talent d'un poète lyrique était de savoir coudre les uns aux autres quelques mots de tendresse, d'où il résulte un lieu commun sur le plaisir ou sur le danger d'aimer[...]. Ce préjugé est injuste[...]. L'opéra a plusieurs règles qui lui sont communes avec les autres poèmes dramatiques [...]."*

O *merveilleux* é um efeito que provoca no leitor ou espectador um misto de surpresa e admiração. Segundo Couprie, ele designa o sobrenatural e existe em duas formas: a pagã, que está no domínio da mitologia e da fábula, e a cristã, que está no domínio da "História santa" e da fé. A segunda forma encontra-se pouco abordada na ópera barroca francesa (por exemplo, *Jephté* de Pellegrin e Montéclair, de 1732), mas a primeira serviu como o material perfeito para a criação deste novo gênero, que não poderia nem pretendia repetir aquilo que o teatro já reunia perfeitamente (o histórico, o real, o natural). O *merveilleux* era o que Cahusac chamava de "a pedra fundamental" da *tragédie lyrique* e configurava tanto a natureza quanto o objetivo deste espetáculo, que através da maquinaria, da dança, da música e da decoração, deixava o espectador estupefato diante do palco.

Em *Poétique de l'Opéra Français* (2006) Kintzler elenca as leis gerais do teatro clássico e explica como os criadores da ópera adaptaram sua poética à lógica do *merveilleux*.

a) Lei da necessidade

A primeira lei diz que tudo aquilo que for passível de supressão ou deslocamento é desnecessário e, por tanto, deve ser excluído ou readequado à obra. Esta lei se aplica a todos os aspectos de uma obra dramática: os personagens (ou agentes), as ações, situação, entradas e saídas, etc. Nada nem nenhum personagem que não tenha uma função específica deve estar na peça.

Como na *tragédie en musique* tanto os personagens como a natureza de suas ações eram de ordem extraordinária[20] (com seus heróis, figuras alegóricas, deuses e monstros de todo tipo) foi preciso criar um novo conceito para tentar sistematizar o que seria necessário ou desnecessário no sobrenatural: o conceito de *necessité du merveilleux* – "necessidade do maravilhoso".

Todos os aspectos da ópera deveriam ser subordinados a esta lei e nenhuma ação maravilhosa poderia vir fora de uma lógica, de um encadeamento de eventos que a levam a ocorrer. Assim, temos dois tipos de presença do maravilhoso, o fraco e o forte. A lógica que sustenta o primeiro tipo, o *merveilleux faible*, é a de que o público que vai assistir a uma ópera para ver Perseu, Teseu, ou qualquer herói mitológico que seja, já

[20] Lembrando que o teatro, por sua vez, baseava-se no ordinário, ou seja, nos fatos, nas leis da natureza, na literatura histórica.

espera vê-los agindo de maneira distinta dos homens comuns, ou seja, através de ações maravilhosas, incluindo expressar-se através do canto, ter séquitos que lutam ao lado deles em forma de grandes *divertissements*, persuadir suas amadas através de materializações extraordinárias, passar por metamorfoses, etc. Kintzler o define como fraco porque os efeitos destas ações não produzem uma força trágica e sua presença segue uma lógica simples e extrínseca, sendo admitida quando não choca o público. A passagem deste tipo de maravilhoso fraco para o forte traz o efeito de progressão. Assim, o *merveilleux fort,* de motivação intrinsecamente poética e necessidade muito forte, traziam o trágico para a ação de uma maneira que fosse perceptível ao público como indispensável ao desenvolvimento da ação. Ele só poderia ser usado depois que todos os meios ordinários e extraordinários de se resolver determinado imbróglio tivessem falhado antes dele, respeitando aquilo que os autores do teatro falado definiam como interesse crescente.

b) Lei da conveniência ou propriedade

A segunda lei, a lei da propriedade ou da conveniência, pretende garantir coerência aos personagens e à intriga. Sobre os agentes de uma peça, diz Aristóteles, em sua *Poética,* que seus costumes deveriam ser de acordo com a imagem tradicional que a história ou a lenda deixou deles; cada um deveria evoluir de acordo com sua própria lógica; deveriam ser adequados à sua localização, época, idade, etc; e deveriam ser bons, com costumes não irrepreensíveis, mas descritos de maneira honesta. A resolução de uma intriga através de artifícios como o *deus ex machina* não eram convenientes para os clássicos. Esta lei também teve de ser transportada para o âmbito do *merveilleux*, como, por exemplo, da seguinte maneira: um deus só faz o que convém a um deus fazer. Isso vale para todos os seres míticos, de acordo com as suas hierarquias e mitologia, pois, aqui, o mítico ganha *status* de histórico. Os "fatos" da mitologia, tão conhecidos do público, jamais devem ser contraditos pelo poeta.

c) Lei da verossimilhança

A última lei é a da verossimilhança, a exigência maior do teatro clássico. Este conceito debatido à exaustão desde Aristóteles não é nada simples de se explicar.

Muitas vezes tenta-se por meio da demonstração daquilo que ela não é: ela não pode se confundir com o verdadeiro, com o que realmente aconteceu, ou com o que poderia ter acontecido, mas, como bem resumiu Moretto, verossimilhança é aquilo que o "público pensa que poderia ter acontecido" (2007, p. 70), pois "se o público não crê no que vê em cena, não pode ser instruído". A tragédia falada, que está no domínio do histórico e das leis da natureza, tem como seu maior fundamento esta lei. De que maneira a ópera iria conseguir adentrar ao sistema teatral sem ela? De acordo com Kintzler, foi justamente a resolução deste problema que legitimou de uma vez por todas a ópera enquanto "tragédia" em música: foi com seu conceito de *vraisemblance merveilleux*, a verossimilhança maravilhosa, que esta intriga encontrou seu desenlace, tornando verossímil o sobrenatural.

Segundo Kintzler (1998), a teoria da verossimilhança maravilhosa é uma transposição da teoria de Corneille em seus *Três Discursos sobre o poema dramático*, de 1660. Este dramaturgo, que nem ao menos acreditava na ópera como um gênero legítimo, implanta os grandes eixos da verossimilhança, o original geral e o particular, que a ópera vai transformar à sua maneira.

A verossimilhança original geral se divide em duas seções, natural e histórica. A primeira remete às leis naturais, que faz com que, por exemplo, os objetos em cena obedeçam à lei da inércia. A verossimilhança geral histórica diz que cada personagem deve seguir sua tendência histórica. Por exemplo: o que se sabe sobre a figura ou o arquétipo do Rei não permitirá ao poeta fazê-lo agir tal qual o criado.

Ainda de acordo com a mesma autora, a ópera transformou estes conceitos da seguinte maneira: a verossimilhança maravilhosa geral natural não vai permitir, por exemplo, que nenhum personagem sobrenatural faça um mortal sumir de maneira instantânea, sem usar nenhum tipo de intermédio, como um raio, um terremoto, ou mesmo suscitando nele um fenômeno psicológico, como uma crise de loucura. Busca fazer funcionar uma lógica análoga à das leis naturais. E a verossimilhança maravilhosa geral histórica não permitirá que o público veja, por exemplo, um deus do alto escalão tratando qualquer assunto com um reles mortal: certamente ele mandaria um de seus ministros ou um mensageiro para esta função. Existe uma hierarquia sobrenatural que deve ser respeitada.

O outro eixo proposto por Corneille é a verossimilhança particular: o autor não poderá contradizer fatos comprovados da história. Tudo o que ele criar ao redor do que

é atestado é válido, desde que não o altere, como, por exemplo, a criação de personagens secundários que não modifiquem a intriga histórica.

Na ópera, este conceito torna-se a verossimilhança maravilhosa particular, pautada no conhecimento das fábulas e mitos, e que preconiza que os elementos conhecidos do espectador acerca daquele personagem não podem ser contraditos. Este tipo de liberdade ficará permitido apenas à comédia, como, por exemplo, o que vemos em *Les Amours de Bacchus et d'Ariane, comédie héroique* de Donneau de Visé que analisamos aqui, onde Teseu arrependido e enciumado de Baco retorna para Ariadne após seu célebre abandono.

Elaboramos a seguinte tabela para melhor ilustrar o raciocínio desenvolvido pela autora citada.

TABELA 2 - TRANSPOSIÇÃO DA TEORIA DE VEROSSIMILHANÇA DE CORNEILLE

Verossímil original geral	
Verossímil geral natural: *Leis da natureza*	Verossímil geral histórico *Tendências históricas: rei x criado*
↓	
Verossímil maravilhoso geral	
Verossímil maravilhoso geral natural *Ações de seres sobrenaturais com a intermediação de fenômenos da natureza ou psicológicos, monstros.*	Verossímil maravilhoso geral histórico *Tendências "históricas": deus x demônio*
Verossímil particular	
Fatos comprovados pela história não podem ser contraditos	
↓	
Verossímil maravilhoso particular	
O conhecimento da literatura fabulosa não pode ser contradito	

FONTE: o autor (2016).

A autora afirma que esta teoria teria regularizado a ópera, evitando que ela permanecesse como uma aberração, excluída do sistema teatral clássico e que a analogia entre mitologia e história funcionou perfeitamente para fundamentar a verossimilhança na ópera.

Finalizamos esta seção com uma tabela da autora citada (2006, p. 226), que põe em paralelo o que discutimos acima e que Kintzler chama de "inversões e transposições" das regras da *tragédie dramatique*, com tradução nossa.

TABELA 3 - INVERSÕES E TRANSPOSIÇÕES

TRAGÉDIE DRAMATIQUE* E *TRAGÉDIE LYRIQUE		
REGRA I: INVERSÕES		
TRAGÉDIE DRAMATIQUE		*TRAGÉDIE LYRIQUE*
Agentes e ações históricas, ordinárias	**Agentes**	Agentes e ações maravilhosos (*merveilleux)*, fabulosos
Intriga galante secundária	**Intriga**	Intriga galante principal
Violência atenuada por evitamento ou sublimação	**Violência**	Violência cumprida e representada, mas estetizada
Unidade de lugar	**Meios**	Mudanças constantes
Sem máquinas		Máquinas
Música e dança ausente ou simplesmente "em situação" (apenas representando elas mesmas)		Música e dança "em ação" (representando outra coisa que não elas mesmas)
Efeito trágico: medo e compaixão Catarse literária	**Efeito**	Encantamento e horror poetizado (catarse musical)
Ordinária (histórica e natural)	**Natureza da ação**	Extraordinária (*merveilleux*)
REGRA II: TRANSPOSIÇÕES (AS LEIS GERAIS DO TEATRO CLÁSSICO SE APLICAM)		
NECESSIDADE (lógica formal do maravilhoso) Critério do deslocamento Corolários: leis do contraste e da progressão		
PROPRIEDADE OU CONVENIÊNCIA (código de procedimento do *merveilleux*) Proporcionalidade em natureza e grau das causas e efeitos, dos personagens e das ações, das situações e suas representações		
VEROSSIMILHANÇA (lógica transcendental do *merveilleux*) Princípio da "credibilidade" Analogia com as leis da natureza Intermediários entre mundo natural e mundo sobrenatural		

FONTE: Kintzler, 2009, p. 226.

Deste exercício comparativo pudemos elencar diversos elementos e questionamentos que serviram para orientar as análises das obras propostas aqui. Foram eles:

a) Quais as diferenças no tratamento do mito nestas versões?
b) Como é a forma de cada uma dessas obras (prólogo, atos, *entreactes)?* Contém *entrées de ballet?* Se sim, estão integradas à cena ou vêm em quadros isolados?
c) Há intrigas secundárias? Elas interferem na ação principal?
d) Como cada obra lida com a unidade de tempo? Respeitam esta regra? Há referências temporais?
e) Quantas mudanças de cenário ocorrem nestas obras?
f) Há a presença do *merveilleux* em todas as obras? Esses eventos podem ser classificados como *merveilleux faible* e *fort*?
g) Os personagens estão dentro da lei de propriedade e conveniência?
h) Acontecem desfechos por *deus ex machina*?
i) Há um desenvolvimento análogo ao da *tragédie classique* nessas obras (exposição, nó/intriga, peripécia(s), desenlace/desfecho)?

Além disso, existem elementos provenientes da *comédie*, da *tragi-comédie*, da *pastorale* e outros gêneros que não fazem parte da *tragédie classique*, e foram devidamente observados. Dentre eles, podemos elencar as cenas de sonho, os disfarces, as dissimulações, o exotismo, e tantos outros.

3 *ARIANE,* A *COMÉDIE EN MUSIQUE* DE PERRIN E CAMBERT (1659)

Ariane ou Le Mariage de Bacchus, comédie mise en musique, foi uma das primeiras tentativas de se criar uma obra dramática inteiramente cantada em língua francesa. A *tragédie* e o *ballet* eram gêneros consolidados no gosto da corte e estavam no seu auge quando Mazarin[21] trouxe para a corte os maiores compositores, libretistas, cantores e cenógrafos da Itália.[22] Apesar de todos os seus esforços para que a ópera italiana obtivesse sucesso na França, motivados por questões políticas, Mazarin viu seu plano de italianização cultural da corte francesa naufragar. A arte da maquinaria do renomado cenógrafo Torelli deslumbrou a todos, mas diversas características daqueles espetáculos não agradavam o gosto francês, como o uso de cantores castrados, que feria a *bienséance* (o decoro) dos cortesãos, e a longa duração destes espetáculos – às vezes de seis, até oito horas - dos quais eles não entendiam o texto. O sentimento nacionalista crescia e a rivalidade entre as artes italiana e francesa se firmou definitivamente quando Luís XIV assumiu a regência do país após a morte de Mazarin. Era urgente a criação de um teatro lírico francês em que todo o texto fosse cantado. A fórmula "perfeita" só será criada pouco mais de uma década depois da ascensão de Luís XIV, em 1673, com a estreia de *Cadmus et Hermione* por Lully e Quinault.

Antes disso, no final da década de 1650, Robert Cambert, organista da igreja de Saint-Honoré, em Paris, já falava em cartas sobre seu desejo de criar uma comédia musical, assim como os italianos faziam: ele compôs *La Muette ingrate, elégie à trois voix en espèce de dialogue* (1658), da qual não temos nem o texto nem a música. O poeta Pierre Perrin, tendo assistido a um desses concertos, desejou compor uma pequena *pastorale* musical com Cambert. E assim teve início a aliança entre eles.

Com incentivo de Mazarin eles criaram os modelos precursores da ópera francesa. O sucesso da *Pastorale d'Issy,* apresentada em abril de 1659 em Issy, fez com que Mazarin encomendasse deles uma obra de maior proporção para as festividades do casamento do jovem rei Luís XIV e de Maria Teresa, filha de Filipe IV da Espanha, em um acordo de paz estipulado pelo cardeal (Tratado dos Pirineus) entre os dois países. Para isso, eles escreveram *Ariane ou Le Mariage de Bacchus*, uma *comédie en musique*

---

[21] Jules Mazarin (Giulio Raimondo Mazzarino) foi sucessor do cardeal Richelieu como primeiro ministro na França de 1642 até sua morte em 1661. Após o falecimento do rei Luis XIII, quando Luis XIV ainda era criança, recebeu da rainha amplos poderes, no período conhecido como Regência (1643-1661).

[22] Antes do cardeal, Maria de Medici, na ocasião de seu casamento com Henrique IV, em 1600, já havia trazido Caccini para a corte francesa para apresentar sua *Euridice*.

com um final apoteótico onde se celebrava o casamento da princesa de Creta com o deus do vinho e a coroação da princesa, uma muito provável alusão ao casal real. No entanto, uma série de acontecimentos postergou a estreia dessa ópera diversas vezes, de modo que a primeira vez em que ela foi apresentada aconteceu em Londres em 1674, em uma versão muito maior e mais extravagante.

Quando já ocorriam os ensaios para sua representação em 1660, o rei decidiu que encomendaria para as festividades de seu casamento um espetáculo de autores já renomados e encomendou uma grandiosa ópera de Cavalli e Francesco Buti, *Ercole Amante.* Os preparativos para a montagem de *Ercole Amante* foram tão extravagantes e chamaram tanta atenção da corte que ofuscaram a pequena e pastoral *Ariane,* levando este projeto a ser abandonado pelos autores.

Em 1666, Perrin presenteia o ministro Colbert, conselheiro mais próximo de Mazarin e seu sucessor, uma coleção manuscrita de suas obras musicadas que continha uma dedicatória e uma introdução dirigidas ao ministro, onde ele dizia que a França, por todo o mundo vitoriosa, não poderia se deixar vencer pelos estrangeiros no conhecimento destas duas belas artes, a poesia e a música.[23] Ele pretendia convencer Colbert sobre o poder político e social que a ópera poderia desempenhar a favor do rei e convencê-lo a fundar uma *Académie d'Opéra*, uma instituição oficial que favorecesse a criação e a difusão da ópera francesa.

Quando Colbert foi convencido, o rei concedeu a Perrin a autorização, ou *privilège*, para criar academias no país onde se representariam as óperas em língua francesa e cujos custos envolvidos na montagem (máquinas, acessórios, pagamento dos artistas, figurino, etc.) poderiam ser reavidos com a cobrança de ingressos do público. Este modelo não foi exatamente o proposto por Perrin e diferia muito das *Académies* já estabelecidas na França, como a *Académie de Peinture et Esculture* que desde 1648 reunia teóricos e artistas para trabalhar de forma organizada e controlada pela regulação e o ensino da pintura e escultura do país.

Para a inauguração da *Académie des Opéras*, no mesmo ano, Perrin escolheu apresentar finalmente sua *comédie en musique, Ariane*. Durante cinco meses aconteceram ensaios privados e públicos, com figurino, sobre os quais a cantora Catherine Suptille (NUITTER; THOINAN, 1886 *apud* POWELL, 2000, p. 46) conta

---

[23] *"[...] de La gloire du Roy e de la France de pas souffrir qu'une nation partout ailleurs victorieuse soit vaincue par les étrangers en la connaissance de ces deux beaux-arts, la Poésie et la Musique".*

que cerca de duas mil pessoas os assistiram, no Hôtel de Nevers. Mas os ensaios foram interrompidos, desta vez, por decisão exclusiva dos autores, que decidiram escrever uma *pastorale* totalmente nova, *Pomone,* que foi representada com grande sucesso 146 vezes no ano de 1671. Em comparação com *Ariane*, ela usufrui muito mais das máquinas disponíveis no *Jeu de Paume* nas suas cenas de tempestade e terremoto.

O *privilège* recebido por Perrin deu-lhe liberdade em termos intelectuais para a criação da ópera francesa, mas não dava todas as garantias de produção para tais espetáculos. A falta de habilidade em administrar as finanças da *Académie* e a associação com Sourdéac e Champeron, dois homens de péssima fama e intenções que ficaram com boa parte dos lucros da *Académie*, afundou Perrin em dívidas. Os diversos imbróglios em que se envolveram levaram Cambert a se exilar na Inglaterra em 1673 e Perrin, preso em 15 de junho de 1671, vendeu parte de seu *privilège* a Sablières e, depois, todo ele a Jean-Baptiste Lully para pagar suas dívidas e sair da prisão.

Lully então pediu a revogação de tal *privilège* e recebeu do rei, em 1672, a autorização para a criação da *Académie Royale de Musique*, cujo *privilège* lhe garantia poderes absolutos sobre a produção de toda obra dramática cantada do país que envolvesse mais do que duas árias e dois instrumentos musicais.

Diante deste novo monopólio sobre a ópera, Cambert abandona em 1673 a França e busca um novo lugar para desenvolver sua carreira: a Inglaterra, onde reinava Charles II, um grande entusiasta da música francesa, que pretendia criar para sua corte um ambiente musical similar ao da corte de Luís XIV. Lá ele teria como colaborador Louis Grabu, o *maître des violons* do rei, na tentativa de criar uma *Royal Academy of Music.* Para a ocasião da estreia da *Academy*, a obra escolhida foi *Ariane ou Le mariage de Bacchus*, em uma versão adaptada cuja autoria é apontada nos libretos como sendo apenas de Grabu, enquanto Perrin é apontado como único autor do texto. A análise deste material nos aponta que estas informações não são precisas.

Cristina Bashford (1991) produziu um artigo pioneiro que analisa esta versão em relação aos libretos existentes e especula sobre a autoria dos textos novos e da música que teria sido escrita para eles. Abaixo segue transcrição (*op. cit.*, p. 3) da relação das fontes textuais de *Ariane ou Le mariage de Bacchus*:

> A Ariane / ou / Le mariage de Bacchus / Comedie en musique / Mise en musique par Mr. Cambert Maistre de la / musique de la feüe Reyne (Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds français 2208, 'Recueil des paroles de musique de M. Perrin', ff. 77r -88v). [Um

hológrafo autoral do libreto de 1659; faz parte do volume de apresentação das obras de Perrin, dedicado a Colbert, em 1666]

B ARIANE ET BACCHUS / COMEDIE / PAR Mr. PERRIN. / *Mise en Musique* / PAR M. CAMBERT / *Maistre de la Musique* / de la Reine / EN L'ANNEE 16 (Paris, Bibliotheque Nationale, MS fonds frangais 24352, 'Recueil de ballets, d'operas, de pastorales et de tragedies', ff. 181r _198v). [Uma cópia de escriba não datada do libreto de 1659]

C ARIANE, / OU / LE MARIAGE DE BACCHUS / OPERA: / COMPOSE / PAR LE SIEUR P. P. / ET / Mis en *Musique* par le Sieur *Grabut*, Maitre / de la MUSIQUE / DU ROI. / REPRESENTE PAR L'ACADEMIE / ROIALE DE MUSIQUE / AU / THEATRE-ROIAL. / Imprimée à Londres par Thomas Nieucomb, demeurant / en la Savoye, $167^{3}/_{4}$. [A edição impressa do libreto de 1674]

D ARIADNE, / OR, / The MARRIAGE of BACCHUS, / AN OPERA, / OR, / A VOCAL REPRESENTATION; / *First Compos'd by Monsieur* P.P. / Now put into MUSICK by Monsieur *Grabut*, / Master of His Majesties MUSICK. / And ACTED by the/Royall Academy/OF/MUSICK, /At the THEATRE-ROYAL in Covent-Garden. / In the SAVOY. / Printed by *Tho. Newcombe*, $167^{3}/_{4}$. [A tradução inglesa impressa do libreto, feita para permitir que a platéia de Londres entendesse a ópera]

E Ariane, / ou / Le Mariage / de / Bacchus. / Opera. / Representé a Londres en Angleterre en 1672: ou 1673: (Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds français 24352, 'Recueil de ballets, d'opéras, de pastorales et de tragédies', ff. 199r-233v). [Uma versão manuscrita da fonte C]

F Ariane / Ou le Mariage de Bacchus / Opera (Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds français 15088). [Uma fonte desconhecida até agora para a versão de 1674, mas precedida pelo prólogo da versão de 1659]

O texto na versão inglesa é essencialmente o mesmo da primeira versão, mas enriquecido com mais cenas, diversos novos personagens, novas intrigas, novas concepções para as *entrées* e, entre outras adições, um novo prólogo laudatório contextualizado à corte e à política inglesa. Uma vez que Perrin estava, na época, em Paris, recentemente saído da prisão, enfrentando extremas dificuldades financeiras, não é muito crível que ele tivesse escrito o prólogo dedicado à família real da Inglaterra. O mesmo autor, desconhecido, que teria escrito este prólogo poderia ter escrito todas as novas cenas. Mas Bashford defende que a versão levada por Cambert para Londres foi feita em Paris – exceto o referido prólogo – para ser apresentada na *Salle du jeu de Paume de la Bouteille*, sala adaptada por Perrin, Sourdéac e Champeron, para ser a casa de óperas que receberia as produções da *Académie*.

Uma das evidências que Bashford aponta seria a semelhança entre as cenas finais desta versão de *Ariane* e *Les Peines et les plaisirs de l'Amour*, de Gilbert e

Cambert, apresentada em 1672, que, assim como *Pomone* (1671) fazia intenso uso das maquinarias de Sourdéac na *Salle du Jeu de Paume*. Ambas terminam com um grande palácio com um trono ao centro que desce dos céus, quando os casais protagonistas sobem nele e se sentam, cercados de divindades, para serem levados ao céu. O fechamento desta casa de óperas imposto por decreto real pode ter sido a causa desta versão mais elaborada e extravagante de *Ariane* não ter sido apresentada na ocasião.

Além disso, um dos libretos, que ela chama de fonte F, contém o mesmo prólogo proferido por Momo na primeira versão, porém com uma interessante variante. Na fonte A, Momo diz ao rei: "vós sois jovem, belo, rico, valente e sábio", quando o rei tinha vinte anos. A versão revisada se refere ao rei de maneira diferente: "vós sois grande, feliz, valente e sábio". Se esta versão tivesse mesmo sido feita com a intenção de ser representada na *Jeu de Paume*, ela dataria por volta do ano 1672, e esta poderia ser uma reverência mais adequada ao rei, não tão novo e talvez não tão belo como antigamente.[24] A fonte F contém este antigo prólogo enquanto tem nos seguintes atos o texto apresentado na Inglaterra (análogo às fontes C e D), o que leva a crer que Cambert tenha levado já pronto para lá o manuscrito perdido (fonte Ω) desta versão que serviu de base para a cópia que sobreviveu, a fonte F.

Bashford aponta ao final de sua análise que a descoberta de que Perrin teria revisado a primeira versão do libreto antes de ela ter saído da França com Cambert em 1673, o torna responsável por transformá-la "de uma *pastorale* em uma ópera plenamente desenvolvida"[25] onde a maquinaria e a extravagância seriam usadas para grandes efeitos de *merveilleux* (*op. cit.*, p. 19).

Embora esta versão tenha mais semelhanças com a ópera que nascerá das mãos de Lully e Quinault e, por conseqüência, com a *Ariane et Bacchus* de Marais e Saint-Jean, uma vez que ela era mais tardia e dispunha de muito mais meios de produção do

---

[24] Na versão apresentada no palco inglês, o personagem Momo foi completamente excluído da ópera, sendo substituído por alegorias de rios ingleses e outras divindades no prólogo, e tendo suas falas a partir do primeiro ato distribuídas para outros, às vezes Sileno e Cloris, às vezes para os novos personagens.

[25] *"The question of responsability for transforming the 1659 pastorale into a fully-fledged opera obviously now centres on Ω rather than on C/E, for while it has always seemed improbable that Perrin could have written a topical prologue about the English royal family from Paris, the discovery that the revised libretto was conceived before the 1674 prologue was added makes it all the more likely that the adjustments for the London production were made by someone other than the librettist of Ω and that the person who turned the pastorale into the opera in the first place was Perrin after all."*

que tinha em 1659, escolhemos analisar o libreto da fonte A.[26] Esta *comédie en musique* retrata a primeira fase da criação da ópera francesa e achamos mais interessante utilizá-la como fonte principal para mostrar os recursos criativos empregados pelos precursores da ópera em suas primeiras experimentações.

Resumo

Prólogo

O espetáculo se inicia com o prólogo, onde vemos o deus Momo falar diretamente com o mais importante espectador, o rei Luís XIV, a quem ele chama de jovem, belo, rico, valente e sábio, tão perfeito que mesmo Momo, célebre por censurar e criticar os deuses, assume não ver nada nos seus feitos que seja passível de sua crítica. A decoração representa a ilha de Naxos, onde divindades amorosas e báquicas representarão uma história para divertir o jovem rei.

Ato I

O cenário muda, representando o estábulo do palácio de Baco, onde se inicia o primeiro ato. Os Coribantes, trazendo um bode pelos chifres, estão reunidos e convocam o povo da ilha e as bacantes a fazerem suas homenagens a Baco, que retorna das índias vitorioso. Ouve-se de fora do palco o som da flauta de Pã e de gritos eufóricos de "evoé" e outras interjeições. Os Coribantes respondem com mais gritos até que se vê chegar montado em um asno Sileno, pai adotivo de Baco, chamando todos a beberem vinho e louvarem seu filho. Nesta grande confusão, chega Baco em um carro dourado, puxado por dois leões, dois tigres e dois lobos, guiado por Momo. Vênus, que o acompanha, entra em disputa com Sileno, defendendo que agora Baco deverá render-se ao Amor, enquanto o velho tem certeza de que ele quererá apenas entregar-se aos prazeres do vinho. Momo observa e apenas diz que Baco não fará honras ao deus da guerra, não tomando partido na discussão. Baco apenas quer paz e descanso e promete recusar os cruéis prazeres do amor, mantendo-se igualmente "mestre do universo e da

[26] As outras fontes foram utilizadas para sanar dúvidas quando o texto manuscrito estava ininteligível, ou para trazer comentários e informações pertinentes neste trabalho. Para uma análise comparativa entre estas versões, recomendamos a leitura do referido artigo de Christina Bashford.

própria alma". Vênus se ofende e junto aos Amores que a acompanham anuncia sua vingança: ele irá se apaixonar por uma mortal. Momo, Sileno e os Coribantes riem muito e dizem que este deus amará apenas sua garrafa de vinho. Momo está surpreso em saber que este grande Monarca viverá sob as leis de um infante.

Ato II

O segundo ato se passa na beira da praia. A música traz o som de *musettes*, instrumentos de madeira cuja sonoridade remonta aos antigos aulos, criando o ambiente onde a pastora Cloris conta aos peixes que pesca sobre seu amado que a traiu e que agora ela despreza. Na segunda cena vemos finalmente Ariadne em sua emblemática cena de lamento, que aqui ganhará contrastes cômicos com a figura de Sileno, que sem ser percebido, louva sua garrafa de vinho enquanto a princesa tece versos de desespero:

ARIADNE
Ele parte, o Cruel! O Traidor me abandona
Ele me deixa, o ingrato, neste lugar funesto
Sem piedade, sem preocupar-se com o tormento que me causa,
Ai de mim! Sem nem sequer ter dito Adeus.
Ele me deixa o ingrato só nesta praia
Sem consolo e sem socorro;
Nestes bosques isolados, neste deserto selvagem.
Ai de mim! Onde estará meu refúgio

SILENO *à distância mostrando sua garrafa*
Com o licor incomparável
Que encanta os piores dissabores
E que faz o pior infeliz
Frequentemente passar doces noites.[27]

Momo, que a observa, é tocado por seu sofrimento, e a socorre quando ela desmaia. Os Coribantes também se aproximam, mas quem oferece a ajuda mais eficiente é Sileno: seu vinho faz a princesa retomar a consciência e, sem que os visse, corre enraivecida em direção ao bosque. Baco chega e revela ter sido tocado pelo sofrimento e pela beleza de Ariadne. Momo e Sileno querem saber o que Cloris acha deste sofrimento: ela diz que apenas os que não amam por mais de um dia estão livres

[27] A versão original deste libreto foi transcrita por nós e consta na seção "anexos" deste trabalho para consulta, por isso não a transcrevemos nas notas de rodapé.

deste mal; e que seu coração não é assim tão duro, nem tão terno, e quem não sabe como conquistá-lo, não deve nem tentar.

As duas *entrées* seguintes representam seis ninfas e seis pastores que demonstram detestar a infidelidade de Teseu.

Ato III

A decoração do terceiro ato representa rochedos desertos e precipícios, onde Baco foi procurar Ariadne. A didascália indica uma sinfonia de cordas. Eles se encontram. Em um diálogo dinâmico, ela oscila entre a raiva e a tristeza, enquanto ele tenta persuadi-la a esquecer Teseu e amá-lo em seu lugar. Ela encerra a discussão dizendo que pretende apenas chorar, suspirar e morrer. Vênus e os Amores se dizem orgulhosos de sua conquista: submeteram a suas leis o "vencedor de mil reis", todos os deuses devem aprender que ninguém é invencível perante o amor. Baco se aproxima e diz que esta vitória não está completa se não atinge os dois lados, e Vênus garante que logo Ariadne também estará sob seu poder. Sileno e os Coribantes choram copiosamente por verem seu ídolo trocar o vinho pelo amor.

As próximas *entrées* apresentam sátiros e bacantes chorando como Sileno e os Coribantes, desolados pelo novo amor de Baco.

Ato IV

O quarto ato se inicia com um *concert* de oboés. Na primeira cena, Momo e Sileno questionam Cloris sobre o amor: para ela, quem acredita facilmente no outro está sujeito às dores do amor; mas para Momo, quem sabe regrar seus desejos terá para cada dor mil prazeres. Então, abre-se uma cortina que mostra o gabinete de Vênus, onde esta deusa se encontra com Ariadne para presenteá-la com seu manto, capaz de trazer amor e alegria ao coração de quem o veste. Ariadne reluta em acreditar na fidelidade do novo pretendente, o qual é defendido pela deusa. Quando ela se envolve no manto, sente arder o amor. Baco, tendo ouvido suas palavras, vem questionar quem seria o objeto de seu amor, ao que ela responde ser o mais encantador dos deuses. Eles comemoram esta feliz transformação, abençoados pelos Amores e por Vênus. Sileno está desolado e pede

para que Vênus o devolva aos prazeres do vinho e Vênus concede que de dia Baco beba e à noite, ame.

As próximas *entrées* representam o acordo feito entre Vênus e Sileno através de personagens bêbados que dançam com seus amantes.

Ato V

A decoração do último ato representa o trono de Baco e ouve-se uma grande sinfonia de *violons*. Os atores estão todos com vestes brancas e vermelhas. Momo, Sileno e os Coribantes estão bêbados a gritar e a tocar seus instrumentos, chamando todos a comemorar o casamento. Ariadne e Baco juram amor eterno. Cloris, Sileno e os Coribantes convocam as ninfas, sátiros, faunos e silvanos a prestarem suas homenagens. Cloris tem como oferenda um buquê de flores, e tudo o que deseja em troca é um dia como esse para ela. Na última cena, Vênus presenteia o casal com uma coroa de pedras preciosas, trazida pelos Amores, que a deixam suspensa no ar, sobre a cabeça da princesa. Todos celebram a feliz união; e para deixar marcas eternas sobre este dia, Baco, Venus e os Amores inflamam as sete pedras da coroa, que se transformam em estrelas. Todos dedicam os últimos versos a Luís XIV:

TODOS
E que um dia futuro
Nestas paragens Francesas o Maior dos Monarcas
Celebre estas lembranças

Análise

TABELA 4 - ANÁLISE DE *ARIANE* (1659)

Estrutura e elementos da obra	Seções	Sinopse dramática
	Prólogo	Momo ao Rei
Fala direta ao Rei	Narração	Exaltação direta ao Rei Luís XIV. Exaltando sua perfeição, anuncia trazer uma trupe de Deuses amorosos e báquicos, que o irá divertir com o espetáculo que virá a seguir.
	ATO I	Estábulo do palácio de Baco.
Exposição *Bachanalles* *Divertissements*	Cena I	Os Coribantes, trazendo um bode pelos chifres, anunciam o retorno de Baco da guerra e chamam todos a saírem de suas casas para dançar e cantar hinos ao altar de Baco.
Comicidade	Cena II	Sileno detrás do palco sopra seu apito e grita para

Bachanalles		os Coribantes, que lhe respondem com outros gritos. Ele surge montado em seu asno, segurando sua garrafa e seu apito, evocando louvores a Baco. Muitos gritos. Sileno chama todos a beberem vinho.
Máquinas Exotismo: animais selvagens	Cena III	Chega Baco em seu carro puxado por leões, tigres e lobos, guiado por Momo. Vênus está sentada a seu lado e os Amores a seus pés. Baco voltando da guerra apenas clama aos céus por uma paz duradoura. Momo e Vênus comemoram por ele poder dedicar-se agora aos prazeres do amor, enquanto os Coribantes e Sileno falam apenas sobre o vinho. Baco discorda de sua irmã, pois prefere prazeres menos cruéis que os do amor, e promete isentar-se deles, mantendo-se mestre do universo e da própria alma.
	Cena IV	Vênus se ofende e, junto aos Amores, diz que ele irá se apaixonar por uma bela mortal.
Comicidade	Cena V	Momo, Sileno e os Coribantes fazem troça e dizem que este deus não viverá sob as leis de um infante e que amará apenas sua garrafa de vinho.
Exotismo/orientalismo (*merveilleux*) *Divertissements*	Entreato I	Tema: a magnificência do retorno vitorioso de Baco continua e o General de sua tropa vem seguido de dez soldados, conduzindo quatro reis indianos escravizados. *Entrée* I: O General de Baco e seis soldados. *Entrée* II: O mesmo General com os quatro Reis escravizados.
Mudança de cenário	ATO II	Beira da praia
<u>Desenvolvimento</u>	Cena I	Cloris pescando fala aos peixes sobre seu companheiro que, tentando enganá-la, foi descoberto e agora é desprezado por ela.
Lamento Contraste: patético x cômico	Cena II	Ariadne está na praia lamentando seu abandono por Teseu. Sileno, sem que ela o veja, exalta o vinho como aquilo que cura qualquer mal. Momo, vendo de longe, fica tocado pelo sofrimento da princesa. Ele e os Coribantes pensam que ela vai morrer de desespero. Sileno sugere que ofereçam vinho para reanimá-la. Ela volta a si sem os perceber e corre para o bosque.
	Cena III	Baco revela ter sido tocado pelo sofrimento de Ariadne e sentir algo incompreensível por esta bela e triste princesa.
	Cena IV	Momo e Sileno questionam Cloris sobre o sofrimento por amor, ao que ela responde que aquele que crê facilmente nos galanteios está sujeito a este mal, e que o seu coração é diferente, não é tão inocente como o dela.

Divertissements	Entreato II	As ninfas e pastores da ilha ao ouvir os gritos de Ariadne criticam a infidelidade de Teseu. *Entrée* I: Seis ninfas da ilha. *Entrée* II: As mesmas e seis pastores.
Mudança de cenário	ATO III	Rochedos desertos, precipícios.
	Cena I	Baco ama Ariadne e está a sua procura.
	Cena II	Baco a encontra e tenta persuadi-la a esquecer Teseu, ao que ela recusa.
	Cena III	Vênus e os Amores comemoram sua vitória sobre Baco. Este insinua que tal vitória é imperfeita se não contempla Ariadne, que ainda chora por Teseu. Vênus diz que logo também terão esta glória, pois o amor é mais forte que a dor.
Comicidade	Cena IV	Sileno e os Coribantes choram copiosamente por verem seu mestre trocar o vinho pelo amor.
Divertissements	Entreato III	Sátiros e bacantes representam a desolação de Sileno e dos Coribantes. *Entrée* I: Quatro sátiros chorosos *Entrée* II: Os mesmos e quatro bacantes
	ATO IV	
	Cena I	Cloris e Momo mostram suas opiniões contrastantes sobre o amor.
Mudança de cenário tardia (Cabine de Vênus) <u>Desenlace</u>	Cena II	Vênus presenteia Ariadne com seu manto, capaz de trazer amor e alegria ao coração de quem o veste. Ariadne reluta em acreditar na fidelidade do novo pretendente, o qual é defendido pela deusa. Quando ela se envolve no manto, sente arder o amor por Baco.
	Cena III	Ariadne declara seu amor ao deus, que comemora esta transformação. Vênus os abençoa.
Comicidade	Cena IV	Sileno choroso pede para que Vênus permita que Baco volte a apreciar o vinho. Acabam entrando em um acordo: de dia, Baco bebe, e à noite, ama.
Divertissements Galante e cômico	Entreato IV	Os bêbados e os amantes confirmam o acordo. Entrée I: Cinco bêbados. Entrée II: Os bêbados mais cinco amantes.
Mudança de cenário	ATO V	Trono de Baco.
Bachanalles	Cena I	Momo, Sileno e os Coribantes estão bêbados, tocando instrumentos e fazendo um grande pandemônio em comemoração.
	Cena II	Ariadne e Baco juram amor eterno.
	Cena III	Cloris celebra e convoca as Ninfas a espalharem flores pelos caminhos e deseja que um dia como esse também ocorra para ela em troca de tais homenagens.
Máquinas	Cena	Vênus presenteia Ariadne com uma coroa de

Merveilleux Louvor direto ao Rei.	última	pedras preciosas trazida pelos Amores. Eles posicionam a coroa sobre ela e a deixam suspensa no ar. Baco, Vênus e os Amores transformam as sete pedras da coroa em estrelas. Todos então encerram o espetáculo louvando o rei Luís XIV.

FONTE: O autor (2016).

Personagens

Tendo como parâmetro principal a importância de cada personagem no desenvolvimento da ação, classificamos hierarquicamente os personagens em principais e secundários. Os primeiros costumam deter a maior parte dos versos, permanecer em cena por mais tempo e muitas vezes nomeiam a própria peça. Ariadne e Baco são o par cuja união amorosa é o objetivo da intriga; e Vênus é quem gera este objetivo.

Baco tem destacada na exposição (ato I) sua relação com a guerra tanto quanto sua relação com o vinho; no entanto, enquanto Baco é rapidamente dominado pelo poder de sua irmã e toda sua atuação trará traços de impotência diante da princesa, que o ignora, Ariadne oferece um forte obstáculo interno resistindo à sua galanteria e retardando o desenlace até o final do quarto ato, quando foi preciso intervenção divina para que ela parasse de sofrer por Teseu e aceitasse o amor de Baco. Vênus não faz mais do que defender seu reinado ao querer subjugar seu irmão aos poderes do amor e acaba por criar todo o objetivo desta intriga.

Os secundários são Cloris, Momo e Sileno. Cloris é uma personagem que contrasta com Ariadne. Elas nunca interagem, mas Cloris está sempre perto para mostrar uma visão diferente sobre o amor e sobre os enamorados. Sua primeira cena (II, 1) fala de traição antes de Ariadne: uma espécie de introdução ao tema que virá, mas com uma abordagem leve e despreocupada, já que ela conta, aos peixinhos que pesca, que não sofre mas, ao contrário, despreza seu traidor. Sua queixa sobre o pastor que a traiu (apenas mencionado, mas que na versão inglesa será incluído na história) não configura uma intriga secundária e em nada afeta a intriga principal, apenas cria contrastes com a experiência de Ariadne.

Momo aqui representa um papel mais moralista do que cômico, cumprindo seu tradicional papel de crítico dos homens e dos deuses. Quando se junta com Cloris, o que vemos são versos satíricos como estes (III, 1):

CLORIS
Para cada prazer mil dores:
A pastora que se compromete,
Que crê na palavra
Destes galanteadores,
Não tem nada além de pesares e vergonha;
E encontra no fim das contas
Para cada prazer mil dores.

MOMO
Para cada dor cem prazeres:
A pastora discreta
Que em uma paixãozinha
Sabe regrar seus desejos
Não tem nem pesares nem vergonha,
E encontra no final das contas
Para cada dor cem prazeres.

Na penúltima cena do espetáculo, Cloris, que demonstrava querer uma certa distância do amor romântico, muda de idéia ao ver o casamento apoteótico de Ariadne e Baco, e diz querer viver, um dia, uma alegria parecida com a da princesa.

Sileno é quem cumpre de forma mais explícita a função de gerar efeito cômico – ou causar o riso – nesta obra. Ele representa uma das divindades báquicas, anunciadas no prólogo por Momo, que viriam dos céus para divertir o rei. Como aponta Kintzler (2006, p. 181), as cenas grosseiras e báquicas já eram familiares do público das *pastorales dramatiques* e foram incorporadas com sucesso à *pastorale lyrique*, sob novo tratamento poético, apresentado em *divertissements*. A quarta edição do *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762, p. 140) define o termo *bachanalles* (bacanal) como a representação de uma dança de bacantes e sátiros, uma festa de pagãos em honra a Baco, ou um grande tumulto. Boscheron, o primeiro biógrafo de Quinault, no início do século XVIII fez uma análise do libreto da adaptação de *Ariane*, provavelmente a partir de uma cópia da fonte F, em seu livro *La vie de Philippe Quinault de l'Académie Françoise*[28], onde diz que "o primeiro ato, até a sexta cena, representa de alguma maneira os incidentes que acontecem nas orgias que se celebravam em honra a Baco".[29]

[28] Texto original disponível na plataforma Gallica, sob a referência: BnF, ms. fr. 24329. Transcrição do manuscrito por Buford Norman disponível em <http://www.xn--thtre-documentation-cvb0m.com/?q=node/1213>. Acesso em: 5 jul. 2016.

[29] *"Le premier acte, jusqu'à la sixième scène, représente en quelque façon les incidents qui arrivent aux orgies qui se célébraient en l'honneur de Bacchus."*, p. 73.

A primeira entrada de Sileno é feita aos berros, sentado sobre um asno, tendo uma garrafa de vinho em uma mão e uma flauta de Pã na outra. Ele tem certeza absoluta de que seu enteado não irá trocar o vinho por uma mulher; e quando ele o faz, Sileno e os Coribantes choram como crianças. Este personagem desempenha uma função cômica tão pungente que chega a estragar o que poderia ser o momento mais dramático da peça: o lamento de Ariadne (II, 2). Sobre sua intervenção, Boscheron diz:

> "Seria uma das mais belas da peça, se o furor ou a dor que sente Ariadne pelo abandono de Teseu não parecesse risível em oposição à alegria de Sileno. É pena, pois o papel de Ariadne é patético, seu arrebatamento provoca a compaixão, revolve as paixões, não interrompe o desespero que a carrega".[30]

Além destes, temos os personagens que acompanham os mais ativos, que aparecem pontualmente ou têm função de realizar os *divertissements*: que seriam os dois Amores que acompanham Vênus e os Coribantes e outros seguidores de Sileno e Baco, além dos personagens que aparecem exclusivamente nas *entrées*, incluindo os "reis indianos escravizados", provavelmente representados de maneira bem exótica.

Apesar do alto nível de humanização da deusa Vênus, que age de maneira imprópria (em relação à lei da conveniência) ao atuar diretamente sobre a intriga – uma herança da *pastorale dramatique* –, os personagens foram, de modo geral, desenvolvidos dentro do que tradicionalmente se espera deles.[31]

Estrutura da peça

A peça segue um esquema estrutural clássico: formada por um prólogo, cinco atos e seus entreatos, onde vemos bem delimitados a exposição, o desenvolvimento e o desenlace. O prólogo desta *comédie en musique* é um *récit*, em cena única, dedicado ao rei. Ele apresenta Momo, descrito no libreto como o bufão dos deuses, que dedica versos de louvor diretamente ao jovem LuísXIV. A decoração representa o local onde a

---

[30] *"[...] serait une des plus belles de la pièce, si la fureur ou la douleur que ressent Ariane de l'abandon de Thésée ne semblait pas risible opposée avec la gaieté de Silène. C'est dommage, car le rôle d'Ariane est pathétique, son transport excite la pitié, Il remue les passions, et fait regretter que quelqu'un, sensible à ses malheurs, n'arrête pás Le désespoir qui la transporte."*

[31] Dentro deste contexto, o desfecho desta intriga também respeita a lei da conveniência, pois, uma vez que a intervenção de Vênus não foi nada inesperada, não se trata de um *deus ex machina* (ou *dea ex machina*, no caso). A história trata exatamente dos joguetes de Vênus; nada mais lógico que ela mesma resolva este final.

história irá se desenvolver, a ilha de Naxos; e Momo revela que deuses amorosos e báquicos vieram dos céus para aprazer o maior dos monarcas; mas além disso, só se vê elogios e louvores. Momo aparecerá em todo o espetáculo, cumprindo uma função pouco ativa, mas sempre emitindo julgamentos e críticas em tom cômico.

A exposição começa na primeira cena do primeiro ato, quando os seguidores de Baco preparam sacrifícios a este deus. Suas qualidades são destacadas por seus seguidores: ele é o "vencedor da Terra", "o deus das taças e das jarras" e sua glória é retratada na *entrée* por seus soldados e os reis escravizados das Índias. Isso irá contrastar muito com a nova identidade que Vênus dará para ele no ato seguinte: o Baco submisso ao amor e a sua musa. Vendo a discussão entre os dois irmãos, entendemos perfeitamente o nascimento da intriga quando Ariadne é citada por esta deusa como "uma mortal" por quem ele se apaixonará. A exposição se encerra com esta ameaça, ridicularizada pelos sacrificadores.

Quase toda comédia deste período tinha o mesmo tema: um casal que se ama e que encontra diversos obstáculos à sua união; o final feliz é sempre representado pelo casamento. Mas aqui vemos um casal que a princípio não quer se unir. Toda a intriga é gerada por Vênus, cujo orgulho foi ferido quando seu irmão, ao voltar da guerra, diz querer apenas paz, longe das amarguras do amor (I, 3). Ela é quem gera o objetivo desta peça: unir Baco a Ariadne. Uma vez que ela submete seu irmão ao seu poder, o único obstáculo para esta união será um do tipo interno: Ariadne ainda ama Teseu e prefere morrer a unir-se ao deus (III, 2). A própria Vênus irá resolver este obstáculo presenteando a princesa com seu manto, deixando seus sentimentos favoráveis a Baco (IV, 2). Em resumo, esta obra trata de uma intriga simples, única, criada e resolvida por Vênus, com personagens embriagados e chorões trazendo comicidade entre os versos, ora patéticos, ora galantes, do casal principal. Não vemos uma comédia que se faz em quiproquós e peripécias, mas há sim uma alternância de "colorações" contrastantes entre duas menções ao monarca, como se pode ver na TABELA 5, a seguir.

Embora ela contenha episódios que poderiam ter sido tratados pateticamente, os personagens "baixos" estão sempre presentes: nem mesmo o lamento de Ariadne foi "levado a sério" aqui, com Sileno intercalando cada lamúria da princesa com troças sobre o vinho. Analisando o conjunto, vemos que predomina a comicidade trazida tanto pela grosseria dos personagens báquicos quanto pela humanização dada à Vênus, que a

faz entrar em um acordo com Sileno, de igual pra igual, no ato IV.[32] Entretanto, transparece através das *entrées* a variedade de colorações empregadas aqui. Em ordem, elas são: uma *entrée* guerreira e exótica, uma *entrée* (provavelmente) trágica ou irada, uma *entrée* de lamentação "satirizada" e uma *entrée* ao mesmo tempo galante e cômica. Os contrastes acontecem tanto dentro de cada ato quanto na ópera como um todo.[33]

TABELA 5 – ANÁLISE TEMÁTICA DAS CENAS DE *ARIANE* (1659)

P	**A1**	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**	
Ilha	*Estábulo*	*Praia*	*Deserto*	*Cabinet Vênus*	*Trono de Baco*	
Rei	*Exposição* Bacanal Glória/Vinho ↓ Amor	*Desenvol.* Sofrimento por amor X comicidade	*Desenvol.* Confrontos: A x B galante S x V contraste	*Desenlace* ↓ Amor + Vinho	Casamento Bacanal	Rei
	Glória *e exotismo*	*Ira contra* *Teseu*	*Lamentação* *(cômica)* *dos sátiros*	*Bêbados e* *amantes*		

FONTE: o autor (2016).

No centro da ópera, ato III, é que as idéias e objetivos conflitantes dos principais personagens alcançam o maior nível de tensão: Ariadne diz que quer apenas "sofrer e morrer", e Baco, que quer amá-la; e Sileno e os Coribantes lamentam perder seu mestre para o amor enquanto Vênus e os Amores comemoram sua vitória sobre Baco. A solução dada por Vênus logo em seguida delimita o desenvolvimento entre a primeira cena do ato I e a segunda cena do ato IV. O desenlace será completo já que os desejos de Sileno também são satisfeitos e se provará que é possível viver sob o poder do vinho e do amor.

Destacamos na tabela de análise sobre a primeira *entrée* a presença do exotismo e do *merveilleux*, pois ela apresenta em sua coreografia "quatro reis indianos escravizados". A presença do personagem exótico na ópera será mais intensamente

[32] Segundo Kinztler (Ibid, p. 180), a extrema humanização dos deuses, que passam de agentes distantes para agentes reais nas intrigas, configura uma transformação poética da *pastorale lyrique* à partir da *pastorale dramatique*. Na *tragédie lyrique*, estes agentes divinos irão, em geral, atuar menos diretamente, auxiliando os homens que irão criar ou dissolver os obstáculos da ação.

[33] Kintzler (ibid, p. 249) fala em coloração trágica e coloração leve ou cômica em contraposição a efeito trágico e efeito cômico, uma vez que nem toda obra onde predominavam elementos da *comédie* causavam o efeito cômico (o riso) e nem toda obra de coloração trágica ou patética gerava efeitos trágicos.

discutida e teorizada no início do século XVIII, tendo como principal teórico Fuzelier, poeta que escreveu, dentre outros, o libreto da *opéra-ballet* com música de Rameau, *Les Indes Galantes* (1735)[34]. Ele insere o exotismo dentro do âmbito da verossimilhança natural, já que se refere a personagens reais, mesmo que pouco conhecidos, em contraposição aos personagens divinos, explorados à exaustão pela ópera, e que estavam inseridos no âmbito da verossimilhança maravilhosa. Assim, para Fuzelier, uma vez que este "outro" exótico em seu distanciamento (geográfico, cultural, etc.) representa algo de extraordinário, mesmo sendo real, ele cumpre a função do *merveilleux* à medida que leva o espectador do ambiente usual a outro que, mesmo real, parece fictício. Não temos descrições suficientes para saber como estes animais selvagens que puxam o carro de Baco seriam representados, mas certamente configuram também elementos exóticos com função de *merveilleux*.

O último ato, representando o casamento de Ariadne e Baco, traz o *merveilleux* em seu mais alto nível dentro deste espetáculo, com a transformação da coroa de Ariadne em estrelas. Ao mesmo tempo em que o casamento por si só é o final ideal para uma comédia clássica, a união entre deus e mortal carrega um grande potencial espetacular – que será melhor aproveitado na versão adaptada do libreto (fontes Ω, C, D e F). Não temos muitos detalhes sobre tudo o que estava previsto para acontecer em cena, já que as didascálias só contêm informações gerais.[35] Mas pode-se ler que Ariadne e Baco aparecem sentados no trono e sobre o que se segue, o autor descreve da seguinte maneira:

> "Vênus e os Amores sobem no trono. Os Amores colocam a coroa sobre a cabeça de Ariadne onde ela fica suspensa a meio pé de altura e Vênus se coloca ao lado esquerdo de Baco. [...] As sete pedras da coroa de Ariadne se inflamam e se transformam em muitas estrelas."[36]

O espetáculo poderia já ter terminado no final do ato IV com a resolução da intriga, mas o quinto ato foi reservado todo para a apoteose de Ariadne e a exploração

---

[34] Formada por prólogo e quatro *entrées*: "o Turco generoso", "os Incas do Peru", "as Flores, festival persa" e "os Selvagens".

[35] Na segunda versão, toda a movimentação criada pelas máquinas foi detalhada nos libretos que surgiram para a ocasião das récitas em Londres.

[36] "*Venus et les Amours montent sur le throne. Les Amours posent la couronnesur la teste d'Ariane ou elle Demeure suspendüe a demy pied de hauteur et Venus se place au costé gauche de Bacchus.[...]Les sept pierreries de la couronne d'Ariane s'inflament et se change en autant d'étoiles*"

do *merveilleux,* com o vôo dos amores, a flutuação da coroa e os efeitos de pirotecnia na transformação da coroa em estrelas.

As unidades

Sobre as regras das três unidades, podemos dizer que a unidade de ação foi mantida, já que se trata de uma ação simples e única, com uma solução plausível dentro do contexto e sem que outras intrigas a deixe incoerente. Não existe nenhuma referência temporal nem nas didascálias nem mesmo nas falas dos personagens que indique a passagem do tempo durante a ação; mas de acordo com a simplicidade e o número de eventos que acontecem na história, é verossímil que ela se desenvolva dentro do período de um dia e obedeça a regra referente ao tempo. Já a regra da unidade de lugar é claramente desrespeitada, como a *tragédie en musique* também o fará e como as *pièces à machines* já faziam, ao trazer diferentes cenários em cada ato.

Destacamos que no ato quarto a primeira cena não tem cenário descrito. A descrição vem na segunda cena: "Uma cortina se abre e mostra o gabinete de Vênus, e nele, Ariadne e Vênus". Aparentemente, e onde a segunda cena acontece com o abrir de "uma cortina", desvendando o quarto de Vênus onde ela se encontra com Ariadne. Podemos imaginar que a primeira cena, onde Cloris conversa com Momo tenha sido pensada para se fazer fora do "espaço cênico", ou em frente às cortinas do palco, fechadas ou em outro lugar. É possível pensarmos que o quarto de Vênus ocupasse um espaço menor no palco, enquanto a decoração mais suntuosa do último ato era preparada.

4 *ARIANE,* A *TRAGÉDIE GALANTE* DE THOMAS CORNEILLE (1672)

Na segunda metade do século XVII surgem dois novos tipos de *tragédies*: a *tragédie galante* e a *tragédie en musique*, cujos autores mais célebres transitaram entre ambos os gêneros. Philippe Quinault, antes de firmar sua parceria com Lully, com quem ele criaria a *tragédie en musique* em 1673, havia escrito as *tragédies galantes La mort de Cyrus* (1659), *Astrate* (1664) e *Bellérophon* (1670). Uma das obras mais bem sucedidas durante todo o século XVII na França foi *Timocrate* (1656), uma *tragédie galante* de Thomas Corneille, que teve oitenta representações sucessivas. Este autor escreveu dois libretos para Lully, as *tragédies en musique*, *Psyché* (1678) e *Bellerophon* (1679), e *Medée* (1693) para Charpentier. A sombra deixada por seu irmão mais velho eclipsou sua importância dentro da história do teatro. No entanto, o público recebia tão bem as suas peças que elas ofereceram muitas vezes uma séria concorrência aos maiores autores de seu tempo – e *Ariane* foi uma delas.

Voltaire lança em 1797 uma edição comentada de *Ariane* dentro de uma coleção de peças de Pierre Corneille[37], e explica no prefácio que ele incluiu esta peça e *Le Comte d'Essex* (1678) atendendo a muitos pedidos de leitores, o que mostra que mais de cem anos depois, o público ainda apreciava estas obras. Na mesma página, Voltaire comenta que o sucesso de *Ariane* "balançou muito a reputação de *Bajazet* de Jean Racine", representada ao mesmo tempo, e diz que a escolha de seu tema foi muito feliz, pois "os homens, todos ingratos que são, sempre se interessam por uma mulher terna, abandonada por um ingrato; e as mulheres que se encontram neste quadro choram por elas mesmas"[38](1797, p. 3).Em *Ariane,* Thomas Corneille conta, diferentemente das outras peças que estamos analisando aqui, uma versão que exclui completamente a figura de Baco e centraliza sua história na situação de Ariadne diante do abandono iminente de Teseu. Como aponta Cechetti (2014, p. 137), aqui se exacerbam as características do estilo galante e vemos confusões e quiproquós ocorrerem em diálogos carregados de sentimentos *"tendres"* (ou amorosos), onde vemos os personagens lutarem pela satisfação de seus desejos, passando por cima de qualquer dever moral e "rebaixando" o amor a um nível mais sexual (uma tendência dos *Modernes*) do que sublime (Racine e *Anciens*).

Thomas Corneille nasceu em Rouen no ano de 1625, quando seu irmão tinha dezenove anos de idade. Ambos tiveram uma formação em Direito e foram juntos para Paris em 1662 com suas esposas, que eram irmãs, e seus filhos. A partir de meados dos anos 1650, Thomas Corneille se tornou o dramaturgo da moda em Paris. Seus opositores criticavam sua oscilação estilística, pois julgavam que ele adequava sua escrita de acordo com o que o público queria, ora pendendo para o romanesco, ora imitando seu irmão, ora buscando o estilo de Racine.

Em quarenta e oito anos ele escreveu quarenta peças entre tragédias, comédias, libretos de óperas e *pièces à machines*, além dos *Dictionnaire des termes des arts et des sciences* (1694), do *Dictionnaire universel géographique et historique (1708)* e uma tradução das *Metamorfoses* de Ovídio, publicada em 1697. A partir de 1681, dirigiu o periódico *Mercure Galant* com seu amigo Jean Donneau De Visé, que considerava a *tragédie Ariane* como a obra-prima de seu parceiro.

---

[37] CORNEILLE, Thomas. **Théâtre de Pierre Corneille avec les commentaires de Voltaire.** Paris: Bossange, Masson e Besson, vol. 12, 1797. Disponível em: < https://goo.gl/FoOr9a> . Acessado em: 10 nov. 2016.

[38] *"[...] les hommes, tout ingrats qu'ils sont, s'intéressent toujours à une femme tendre, abandonée par un ingrate; et les femmes qui se retrouvent dans cette peinture pleurent sur elles-mêmes".*

Estreada em 26 de fevereiro de 1672 no *Hôtel de Bourgogne*, *Ariane* foi a primeira peça em que o autor usou um temavindo da mitologia grega. Sobre esta escolha, Voltaire diz que é um *sujet* muito mais interessante que a Dido de Virgílio, pois ela fez muito menos por Enéas, não foi traída por sua irmã nem experimenta a infidelidade de seu amor; e é infinitamente melhor que Medéia, já que "uma envenenadora e assassina não pode tocar o coração e os espíritos bem formados" (*op. cit.*, p. 4). As reprises denunciam o sucesso duradouro desta peça: segundo Lancaster (*apud* CLARKE, 1988, p. 40)[39] na *Comédie-Française*, entre os anos 1680 e 1793, ela foi reapresentada duzentas e cinquenta e oito vezes, a décima primeira peça mais repetida neste período.

Em comparação com as outras peças analisadas neste trabalho, ela é a única que não utiliza música, dança e maquinarias em sua composição, e toda ela se passa em um cenário único e genérico, "a ilha de Naxos". Além disso, não há uma intriga complexa, cheia de eventos, como veremos na *tragédie en musique*, mas uma situação simples, em que Ariadne se vê diante da inconstância de Teseu, pouco antes de ele partir de Naxos com sua cunhada, e o que deleita o público é exatamente como Ariadne lida com esta situação entre os outros personagens: nos diálogos se desenvolvem especulações, planos, covardia, submissão, manipulação, fingimento e todo tipo de artifício que poderia levar seus personagens a se unirem a seus amados. Por isso, resumimos detalhadamente cada cena.

[39] CLARKE, Janet Louise. The Guenegaud theatre 1673-1680 and the machine plays of Thomas Corneille. Tese de Phd – Departamento de Estudos Franceses, Universidade de Warwick, Warwick, 1988.

Resumo

Ato I

O rei Enaro conversa com seu confidente Arcas sobre o amor que nutre por Ariadne. O rei prometeu asilo ao casal fugitivo há três meses e o casamento deles aconteceria no palácio assim que o amigo de Teseu, Pirítoo, chegasse. Arcas lembra-lhe de como Ariadne e Teseu se uniram e que, após tantas provas, dificilmente eles romperiam, mas Enaro observou que o príncipe teria contato com algumas moças da ilha e desconfia que Teseu não ama Ariadne. Enaro já tentara se aproximar da princesa, mas ela se mantém fiel. Embora ele tenha feito amizade com Fedra e mesmo que seja bela, ela não desperta seu interesse. Ele entende que um herói da estirpe de Teseu mereça estas graças e que nada poderia fazer para ter o amor de Ariadne.

A chegada de Pirítoo sinaliza que o casamento já pode ocorrer. Pirítoo exalta Enaro por ter dado asilo ao fugitivo casal e, por isso, Teseu quer recompensá-lo com qualquer coisa que o rei queira. A insistência de Teseu gera um desconforto em Enaro, pois ele só pensa em Ariadne, um presente que Teseu não poderia dar. O rei se esquiva e vai embora.

Pirítoo diz ter notado uma agitação em Enaro quando o nome de Ariadne foi mencionado. Teseu diz não se preocupar e revela que ama Fedra, apesar de dever sua vida a Ariadne. Para despistar este relacionamento, ele havia dado sinais de envolvimento com outras beldades (Ciana, Aiglé, Megista) e agora pede que seu amigo dê a funesta notícia de que Teseu não se casará mais com ela, sem que o nome da sua amante seja revelado. Além disso, tentará fazer com que Ariadne aceite casar-se com Enaro. Pirítoo recusa levar tal mensagem, mas promete trabalhar para uni-la ao rei. Teseu e Fedra conversam sobre Ariadne. Após todo este tempo em que Teseu fingia esperar pela chegada do amigo, ele exige de Fedra uma posição definitiva. A consideração por sua irmã a leva a recusá-lo, embora o ame, pois ela sabe que Ariadne morreria se fosse traída desta maneira. Teseu jura ter feito todo o possível para amar Ariadne, confessa que apenas ela, Fedra, desperta tal sentimento e expõe sua ideia de unir Ariadne ao rei, o que os deixaria livres para viver seu amor. Fedra teme pelo que virá, mas o ama, e diz que ele deve seguir o que seu coração diz.

Ato II

Nerina aconselha Ariadne a ser complacente com o rei já que seu casamento está próximo e ele perderá todas as esperanças sobre ela. Ela concorda, pois é grata por sua proteção, mas sabe que se incomodará com seu discurso amoroso, já que ela não sente o mesmo e isso costuma ser aborrecedor. Ela pede para Nerina falar sobre Teseu – sua honra, seus feitos e seu amor – enquanto o rei não chega; ela gostaria que todo o mundo falasse sobre as glórias de Teseu tanto quanto ela aprecia fazer. O fato de Fedra nunca exaltar as virtudes de Teseu costuma chamar a atenção de Ariadne. Nerina diz que não se surpreende, pois Fedra nunca amou e não concebe tais coisas. Ariadne questiona se vale a pena viver assim, indiferente, e Nerina lembra que se o rei não amasse, não sofreria tanto. Enaro se aproxima desculpando-se por vir falar novamente, e pela última vez, sobre seus sentimentos não correspondidos. Ariadne diz que muito o estima, mas que nada do que ele disser será novidade. Seu coração é de Teseu e todos sabem o quanto esse amor custou a ela. Mas Enaro quer saber se a atenção que lhe dedica não seria de seu agrado caso não amasse Teseu. Ariadne mostra sua gratidão mas, com firmeza, defende sua fidelidade. O rei então garante apoiar o casamento e diz que talvez seja melhor evitar o contato com ela, embora morrer lhe pareça melhor do que não vê-la. Teseu se aproxima e Enaro confessa-lhe seu amor por Ariadne, dizendo ser desnecessário que ele se preocupe e que, em vez de ser odiado por isso, mais caberia ele ser objeto de pena. Garante toda a pompa ao casamento, que poderá ocorrer a partir do dia seguinte já que Pirítoo havia chegado; pede ainda que ignorem seu sofrimento e se despede.

Teseu tenta de algumas maneiras revelar a Ariadne que já não corresponde a seus sentimentos e que apoia sua união com Enaro, mas não consegue ser claro e é mal interpretado e interrompido diversas vezes pela ingênua princesa. Ela pensa que tudo está tão bem que até sugere unir Fedra e Pirítoo para fortalecer mais ainda os laços. Quando estava prestes a dizer que apesar dos dignos sentimentos que Ariadne lhe dedica, o tirano Amor o teria reservado outro destino, ele desiste e delega a Pirítoo a tarefa de dizer o resto, aconselhando a princesa a contar com o amor do rei para lidar com tal revelação. Pirítoo revela grande receio e pede que ela não pergunte nada sobre Teseu. Ariadne imagina que o povo de Atenas não a quer, mas frisa ao amigo que isto não é problema para ela, que apenas o amor de Teseu lhe interessa e Pirítoo relembra que Minos a ameaça e diz que ela deveria aproveitar a segurança que Enaro oferece com

seu trono em Naxos. Ariadne se ofende por vê-lo defender o rival do amigo e começa a suspeitar que Teseu se interessa por outra mulher. Pirítoo desvia o assunto aumentando suas suspeitas, mas logo ela mesma as refuta, voltando a afirmar que Teseu a ama e que Pirítoo é que está errado. Este a aconselha novamente a considerar sua coroa em Naxos, que será seu melhor remédio e parte.

Ariadne lamenta a Nerina pois sente que é traída; e após tantos sacrifícios e dedicação é uma grande injustiça que justifica sua perda de razão e desespero. Fedra se aproxima e recebe, com espanto, a notícia de que Ariadne descobriu a infidelidade de Teseu. Ariadne diz que o abandono é a recompensa por todos seus sacrifícios, mas que apesar de toda a mágoa ela ainda o ama. Ela pede que Fedra não a abandone, que seja piedosa e vá procurar Teseu e interceda a seu favor. Ela diz que conta com Fedra, felicitando-se por ter trazido a irmã consigo. Fedra concorda em conversar com Teseu e diz que, se o coração dele não ceder, Ariadne deveria presumir o resto. Interrompendo a irmã, Ariadne lamenta que Fedra não conheça o amor e sua força violenta, pois com isso ela saberia como atingir o coração de Teseu de maneira mais efetiva e lhe reportaria fielmente toda aquela dor. Ariadne pede que Fedra tente de tudo, e se conforma dizendo que na falta do conhecimento amoroso que lhe daria vantagem, a amizade que Fedra tem pela irmã fará o que for preciso.

Ato III

Pirítoo elogia a virtude de Fedra ao resistir a seu amor por Teseu, mas diz que, diante da paixão do príncipe, seus esforços serão em vão e melhor será ceder. Fedra diz que nunca deveria ter exposto seus sentimentos e correspondido a seus olhares. Sente-se culpada e quer que Pirítoo faça Teseu esquecê-la. Mas Pirítoo sabe que seu amigo não desistirá e insiste que ela apoie o plano de unir sua irmã a Enaro, que a ama e protege. Fedra se altera e diz que não quer trair sua irmã, pois esta não suportaria, até que Pirítoo a interrompe, pois Ariadne se aproxima e é urgente desiludi-la. Ariadne a questiona se já havia falado com Teseu. Fedra diz que fez de tudo, sem sucesso: ele sabe que é ingrato, mas está sob a tirania do Amor. Ariadne acha que Fedra não conseguiu transmitir fielmente o que se passa com ela, que Teseu certamente seria tocado por sua dor caso a descrevesse corretamente e que precisa ouvir do próprio Teseu que seu amor

por ela realmente acabou. Pirítoo diz temer que esta conversa nunca aconteça. Ariadne pede que Fedra o chame. Pirítoo tenta deixar claro que não apoia a traição de Teseu e que veio para Naxos comemorar seu casamento, sabendo de todas as generosidades que Ariadne lhe dedicou. Ele está surpreso em perceber que Teseu apenas o esperava para ser mensageiro desta injustiça. Ariadne insiste que Pirítoo revele quem é a sua rival, e diz que ela havia observado Teseu dirigindo olhares às beldades de Naxos, mas sobre isso ele não pode nada comentar e pede para que ela lembre-se do rei que deseja protegê-la e que lhe oferece trono, coroa e um destino feliz. Ela se ofende e diz não temer a ira de seu pai e que quer seguir seu destino: se Teseu quer que ela morra, então deverá morrer. Vendo Teseu vir, Pirítoo a aconselha a não ter esperanças e lembrar-se de Enaro. Teseu e Ariadne têm uma longa discussão. Ela inicia apontando a covardia deste "glorioso heroi" e questiona se ela mereceu este golpe. Teseu diz que o tempo nunca apagará as memórias de suas benfeitorias e que se ela quiser seu sangue, ele se sacrificará. Mas ela responde que, se ela o quisesse, não o teria protegido no labirinto e só gostaria de receber seu amor e respeito em troca. Ele assume não ter poder nenhum para enfrentar ou contrariar seus novos ardores. Ariadne se ofende já que ela enfrentou o mar, os ventos, o exílio, o Minotauro e não se arrepende de fugir de Creta. Ela prefere segui-lo a ter sua coroa. Teseu diz que mesmo sem esquecer tudo isso, sua mudança de sentimentos aconteceu e, se ela o desprezar e subir ao trono de Enaro, será a melhor vingança. Mas em todo o universo, ela só deseja Teseu e lhe pede para que a leve para uma ilha deserta e lhe dê seu amor, assim ela terá o maior império do mundo e esqueceria seu crime – mas Teseu parece irredutível. Ela insiste para que ele diga se realmente não a ama mais, pois foi com falsos juramentos que ele a enganou em Creta.

Então, defendendo-se dizendo que lá ele realmente a amava, ele revela que foi em Naxos que sua mudança ocorreu. Ariadne fica extremamente nervosa, pois justamente lá, tendo recusado a sedutora oferta de glória e coroa, por fidelidade a Teseu, ela fora traída, e o questiona se ele será fiel ao seu novo amor sendo que esta jamais fez tantos sacrifícios quanto ela. Teseu diz saber que um dia o destino o punirá por seu crime, mas nada pode ser feito para evitá-lo agora. Ariadne pede que ele a leve de volta para Creta, mas ele recusa pois lá ela corre grandes perigos. Ela acusa sua piedade de ser falsa, já que ele causa sofrimentos maiores a ela em Naxos do que sua morte a causaria em Creta. Teseu oferece sua própria vida como prova de arrependimento e Ariadne, sentindo-se afrontada, o expulsa.

Ariadne diz a Nerina que esperava que diante do seu desespero, sentindo-se acuado, ele ficasse para sempre com ela e, embora ela ainda sofra, ao menos ficou mais alguns instantes diante de sua imagem. Nerina diz que com o constrangimento em que ele se encontra, ela não se surpreenderia se ele fugisse. Mas Ariadne está agora preocupada em descobrir quem é sua amante e pede ajuda de Nerina e diz que não sabe qual das duas irá sofrer mais, antes de morrer.

Ato IV

Enaro conversa com Fedra e compara sua dor à de Ariadne: sem dúvida perder um amor sem esperanças é menos funesto do que ver um belo destino interrompido bruscamente. Fedra pede que Enaro ajude sua irmã a passar por esta dor e a proteja da ira de Minos em seu reino. Enaro garante que o fará. Fedra observa sua irmã chegar com tristeza no olhar. Enaro diz a Ariadne algumas palavras de consolo e exprime sua devoção. Ela o interrompe e diz que infelizmente e apesar de tudo ainda ama Teseu, mas que agora ela foi finalmente tocada pelo zelo do rei. Afoita, ela não deixa Enaro falar e expõe seu inesperado desejo: ela aceita casar-se com o rei, desde que veja Teseu casando-se com sua misteriosa amante. Enaro deverá organizar tal cerimônia e Ariadne pede que Nerina traga Teseu até ela. Fedra se mostra surpresa com a postura vingativa de Ariadne e questiona se vê-lo nos braços de outra a fará esquecê-lo, ao que ela responde que quanto mais indiferente ela se mostrar, maior será o golpe. Não é justo que após tanto sacrifício, uma "covarde rival" colha os frutos. Assim, ela finge consentir com o casamento de Teseu. Como ela confia em sua irmã, além de ter revelado tal plano, ela pede que a ajude a descobrir quem é esta rival. Suas desconfianças apontam para Aiglé, Megista e Ciana, e Fedra deverá ir até elas e perceber suas reações ao ouvir o nome de Ariadne. Ao ser questionada por Fedra sobre as razões desta perseguição, ela responde furiosa que esta rival deverá pagar um preço alto por ter roubado seu amor, apesar de ser de conhecimento de todos as provações às quais a princesa se submeteu por ele. Fedra quer saber o que a irmã fará com esta moça para se vingar e assim o plano funesto é revelado: Ariadne pretende feri-la de morte com um punhal, diante de Teseu e depois tirar sua própria vida. Fedra tenta amenizar o furor da irmã para evitar tal tragédia, mas nada adianta, pois o silêncio da amante a torna cúmplice desta traição e

deverá ser punida tanto quanto Teseu. Sobre Enaro, ela revela ter pena de iludi-lo, mas seu coração precisa e merece esta vingança. Teseu se aproxima: elas devem disfarçar.

Ariadne age friamente com Teseu, dizendo que, agora que finalmente dominou sua ira, ela entende como é difícil resistir aos charmes do Amor e que, embora ele tenha sido inconstante, admira seu cuidado ao desejar que ela se una ao rei. Mas se a infidelidade foi a causa deste rompimento, ela quer que ele seja o primeiro a casar-se com o novo amor e a consumar o golpe e não ela. Inclusive, o interesse maior em se casar com outra pessoa é dele e o deixa sozinho com Fedra, a quem ele poderá consultar sobre este assunto.

Teseu entendeu que agora está livre para amar Fedra. Esta, com grande furor, explica que tudo se trata de uma armadilha para que se revele quem é a amante de Teseu, a quem Ariadne deseja matar. Fedra relata como foi ouvir o plano funesto sabendo que ela mesma seria a vítima e diz que nada irá salvá-la da morte. Teseu fica surpreso com a calma com que Ariadne se dirigiu a ele, mas entende que o perigo é grande e real e diz que é preciso fugir para Atenas. O barco já está pronto e eles poderão partir sem que ninguém perceba naquela noite e Fedra não deverá se preocupar com sua irmã, pois esta será forçada pelas circunstâncias a renunciar a seu amor e não terá mais pretextos para recusar o rei. Assim, é também do interesse de Ariadne que eles se afastem. Fedra agora se questiona se Teseu será fiel a ela, já que, após sua fuga de Creta e tendo feito Ariadne crer em seu amor, ele a traiu. Ele jura fidelidade e revela que trouxe sua irmã para Naxos para salvá-la da ira de Minos e acaba colocando a culpa de sua traição nos "olhos" de Fedra, que o cativaram. Fedra se mostra preocupada com o sofrimento que irá causar a sua irmã e teme pelo pior. Embora ame sua irmã, concorda em fugir, mas não sem antes culpar Teseu por toda a desgraça que ele trouxe à sincera amizade que as irmãs tinham até então. Teseu pergunta se ela está arrependida. Ela não sabe responder, pois em seu coração há apenas tormentos: eles abandonarão Ariadne em Naxos, presa ao próprio sofrimento. E quem irá lamentar as tristezas que Fedra já prevê para si, depois do exemplo estarrecedor deixado por sua irmã traída? Antes que esta questão faça Teseu sentir-se culpado, Fedra cessa o diálogo e garante que seguirá suas ordens.

Ato V

Nerina tenta convencer Ariadne a não ceder à tristeza, mas tudo o que esta consegue fazer é transitar entre as lágrimas e a ira. Quando Ariadne comenta sobre o fato de Teseu ter encontrado Ciana na noite anterior, Nerina diz que isso não prova crime nenhum, já que ele também encontrou Fedra. De início, ela crê que sua irmã não seria capaz de traí-la, mas Nerina diz que quando um homem sabe agradar, quem se dispõe a ouvi-lo pode se deixar encantar. Ariadne pede que Nerina vá acordar imediatamente sua irmã. Pirítoo se aproxima e Ariadne, dizendo estar ansiosa para poder se casar com o rei, quer saber se a data do casamento de Teseu já foi marcada. Pirítoo responde que ele e o rei trataram deste assunto na noite anterior, mas Teseu estava um pouco perturbado e pediu tempo. No entanto, há um boato de que Teseu teria fugido naquela noite e isso a deixaria livre para marcar seu casamento com o rei quando quisesse. Ariadne resiste em acreditar, pois ele não teria saído de Naxos sem que o rei e Pirítoo soubessem, muito menos quando ele lá teria uma amante. Ela pergunta para Nerina sobre Fedra, mas a confidente a procurou por todas as partes e não a encontrou e revela o boato de que ela teria fugido com Teseu. Ariadne também reluta em acreditar que sua amorosa irmã pudesse tê-la traído e quer provas. Surge Arcas trazendo um bilhete de Teseu para Pirítoo, a quem ele pede desculpas por fugir em segredo com Fedra e pede que o fiel amigo cuide de Ariadne. A princesa, tendo se dado conta da realidade, culpa Pirítoo, o rei e os deuses por terem sido cúmplices de sua traição. Sozinha com Nerina, ela lamenta ter contado seus planos à sua irmã, o que a teria levado a fugir, e imagina que o casal deveria estar rindo dela e decide partir em direção ao barco e assassinar sua irmã. Nerina pede que ela se controle pois todos do palácio ouvem seus gritos, sem que Ariadne se importe.

Enaro chega e diz não compactuar com os julgamentos que já se faz pelo palácio sobre a conduta de Ariadne, e espera que um dia ela esqueça Teseu e possa aceitá-lo. Ariadne diz que só a vingança fará seu remorso diminuir e que se Enaro a ama, ele deverá auxiliá-la a partir para Atenas consumar o assassinato de seus traidores. Não tendo recebido o apoio que queria, Ariadne se joga sobre a espada de Pirítoo, sem que consiga de fato suicidar-se. Nos braços de Nerina, ela pede que a deixem morrer e desmaia. Enaro pede que a socorram rapidamente.

Análise

TABELA 6 – ANÁLISE DE *ARIANE* 1672

Elementos da obra	Seções	Sinopse dramática
Cenário único	ATO I	A cena se passa na ilha de Naxos
Exposição	Cena I	Enaro revela a Arcas que ama Ariadne mas é rejeitado e desconfia que Teseu é infiel; acha Fedra bela mas ela não o interessa.
Tensão: Enaro x Teseu	Cena II	Pirítoo elogia a hospitalidade de Enaro; Teseu quer recompensá-lo com qualquer coisa que o rei queira, deixando-o desconfortável.
	Cena III	Teseu revela que ama Fedra. Pirítoo notou que Enaro ama Ariadne. Plano de unir Ariadne e Enaro.
Fim da exposição	Cena IV	Fedra temerosa. Teseu tem esperanças em seu plano.
	ATO II	
Desenvolvimento	Cena I	Ariadne diz que se aborrece com Enaro; notou que Fedra nunca elogia Teseu e que ela não deve saber o que é o amor.
	Cena II	Enaro oferece à Ariadne seu amor e sua ajuda ao casamento. Ela o evita.
	Cena III	Enaro conta a Teseu que ama Ariadne, que é digno de pena, e garante casamento com pompa para o dia seguinte.
Quiproquó	Cena IV	Conversa confusa: Teseu tentando contar a verdade para Ariadne e não conseguindo, manda Pirítoo contar.
Quiproquó	Cena V	Pirítoo acovardou-se. Ariadne se engana e acha que é questão de Estado. Pirítoo insiste que ela aceite a proteção e o trono de Enaro. Ela desconfia de traição e Pirítoo não confirma. Depois ela retoma a confiança e crê que Teseu a ama.
Lamento	Cena VI	Ariadne a Nerina lamenta ser traída depois de tanto sacrifício e justifica seu desespero.
Tensão: Fedra x Ariadne	Cena VII	Fedra fica desconfortável com a confiança da irmã, pois esta pede que aquela converse com Teseu, intercedendo a seu favor.
	ATO III	
Fedra confusa	Cena I	Fedra quer que Pirítoo convença Teseu a desistir de tudo. Ele diz que não adiantaria e insiste no plano de unir Ariadne e Enaro.
	Cena II	Ariadne confronta Fedra, que diz que não adiantou em nada conversar com Teseu.
	Cena III	Pirítoo fala novamente em favor de Enaro e Ariadne se ofende.
Ápice de tensão: Ariadne x Teseu	Cena IV	Discussão acalorada entre Teseu e Ariadne: ela fala tudo o que fez por ele; briga; questiona; pede

		que volte. Ele se justifica; dissimula; é expulso.
Objetivo de Ariadne	Cena V	Nerina aponta possibilidade de Teseu fugir. Ariadne quer descobrir quem é a amante para matá-la e suicidar-se depois.
	ATO IV	
	Cena I	Fedra preocupada pede que Enaro proteja a irmã.
Dissimulação: Ariadne.	Cena II	Ariadne finge para Enaro que o ama e que agora deseja se casar com ele, desde que Teseu se case antes com a amante.
Ápice de tensão: Fedra x Ariadne.	Cena III	Ariadne revela à Fedra que a proposta que fez ao rei é um plano para conhecer e matar sua rival.
Dissimulação: Ariadne.	Cena IV	Ariadne mente pra Teseu e pede que ele se case primeiro.
	Cena V	Teseu caiu na armadilha da Ariadne. Fedra revela todo o plano da irmã. Teseu diz que eles devem fugir, mas Fedra, em remorso, titubeia, culpando-o por arruinar sua relação com a irmã e suspeita que ele também a abandonará um dia; Teseu garante que isso não vai acontecer, e que Ariadne ficará bem com Enaro. Fedra aceita partir.
	ATO V	
Ariadne suspeita de Fedra.	Cena I	Nerina conta para Ariadne que viu Fedra e Teseu conversando na noite anterior. Ariadne suspeita e manda acordá-la.
	Cena II	Piritoo conta que Teseu fugiu, Ariadne duvida.
	Cena III	Nerina não encontrou Fedra em lugar nenhum e ouviu boatos de que ela fugiu com Teseu. Ariadne não acredita e quer provas.
Reconhecimento.	Cena IV	Arcas traz a prova: uma carta de Teseu onde ele revela ter fugido com Fedra. Ariadne se desespera e diz que todos foram cúmplices.
(erro trágico)	Cena V	Ariadne lamenta ter contado seu plano pra Fedra; quer segui-los e matá-los. Nerina pede que ela não grite tantas palavras de vingança no palácio.
Desenlace Suicídio frustrado	Cena VI	Ariadne pede ajuda pra Enaro em sua vingança: por ele se recusar, ela se joga na espada de Pirítoo. O rei diz que ela parece desmaiada e chama ajuda.

FONTE: o autor (2016).

A intriga se desenvolve no decorrer de dois dias: o primeiro é onde acontece a maior parte do desenvolvimento, quando Pirítoo chega à ilha de Naxos e o casamento então pode acontecer, até que Fedra e Teseu, sabendo do terrível plano de Ariadne, fogem durante a noite, enquanto esta dorme. O desfecho se dá no dia seguinte, quando ela acorda e recebe a notícia que a levará à tentativa de suicídio. A questão da unidade

de tempo nunca foi precisa: as intrigas deveriam se desenvolver em 24 horas ou doze? Lembramos que Pierre Corneille defendia apenas que as histórias se desenvolvessem no período mais curto possível, sem exatamente durar um tempo específico. Seu irmão Thomas, sendo também um representante dos *Modernes*, provavelmente inseriu *Ariane* dentro dessa interpretação flexível da regra da unidade de tempo.

As peças que partem do momento em que Ariadne já tinha sido abandonada por Teseu (aquelas que focarão em seu relacionamento com Baco), não têm esse "problema", mas este autor conta justamente sobre o sofrimento dela antes de seu abandono e depois dele, sendo imprescindível que, de maneira natural e verossímil, haja uma noite na história. Ariadne também dorme na *tragédie en musique* de Saint-Jean, mas através de recursos sobrenaturais, pelas divindades do sono, o que poderia ocorrer a qualquer momento do dia.

O cenário único sugere adequação à regra de unidade de lugar. Há apenas uma indicação genérica, no ínicio da peça: a história se passa na ilha de Naxos. E também há unidade de ação, não havendo intrigas paralelas em toda a história. A intriga é muito simples e é baseada num encadeamento amoroso que entendemos nas primeiras cenas: Enaro ama Ariadne, que ama Teseu, que ama Fedra, que o ama em retorno. Diante de todos os sacrifícios que Ariadne fez por Teseu, todos imaginam que ela irá sofrer em níveis insuportáveis – talvez até morresse – caso o príncipe a abandone. Então, Teseu cria o plano de fazê-la se casar com Enaro para que ele e Fedra possam ficar juntos, livres de remorsos.

Uma vez que nesta exposição nós entendemos toda a ideia da peça e o objetivo destes personagens, a partir do início do segundo ato se dá o desenvolvimento da intriga, quando Ariadne deixa claro a Nerina (II, 1) que não quer Enaro, revelando o obstáculo que os outros terão que enfrentar. Sobre este nó, Gustave Reynier, em *Thomas Corneille – sa vie et son théâtre* de 1892, comenta:

> "Uma jovem mulher enganada por sua irmã, abandonada por seu amante: eis todo o tema da tragédia. [...] Thomas Corneille quis mostrar que ele era capaz de fazer uma peça com quase nada? [...] aqui, desde o começo, Teseu está decidido a romper; o que nos resta saber é como ele irá romper e como Ariadne suportará este golpe"[40](p. 179)

[40] *"Une jeune femme trompée par sa sœur, quittée par son amant: voilà tout le sujet de la tragédie. [...] Thomas Corneille ait voulu montrer qu'il était, lui aussi, capable de faire une pièce presque avec rien? [...] ici, dès le commencement, Thésée est résolu à rompre ; ce qu'il nous reste à savoir, c'est comment il rompra et comment Ariane supportera ce coup."*

Reynier ainda destaca a habilidade de Thomas Corneille em conseguir desenvolver de maneira rica e interessante uma história tão simples, em cinco atos. Ela se desenvolve dentro dos moldes da *tragédie classique*, com exposição no primeiro ato, desenvolvimento e desfecho na última cena do quinto ato. Sua intriga, única, é constituída apenas por interesses amorosos em detrimento de outras motivações mais elevadas. Em um dado momento quando Ariadne conversa com Pirítoo (II, V), ela imagina que Teseu não a quer mais por motivos de Estado, pois ela é filha do rei Minos, a quem Atenas era obrigada a enviar jovens atenienses para serem servidos ao Minotauro.[41]

ARIADNE
Eu compreendo vocês dois, você chegou de Atenas.
Do sangue do qual eu nasci não querem nenhuma Rainha,
E o povo indignado recusa a este heroi
Admitir em seu leito a filha de Minos?
Que após a morte de Egeu ele seja sempre o mesmo,
Que ele me tire, se puder, a honra do sangue supremo,
Trono, cetro, grandezas, são bens supérfluos;
Teseu estando comigo, eu não quero mais nada.
Seu amor paga muito bem aquilo que o meu me custa,
O resto é pouca coisa.

PIRÍTOO
Ele a ama, sem dúvida,
E como poderia ele ter o coração tão baixo,
Ao receber tudo de você, e não a amar?
Mas, Madame, não apenas das almas comuns
O amor se autoriza a regrar as fortunas;
[...][42]

Pirítoo, em sua resposta, sintetiza o que seria o cerne da *tragédie galante* e também da *tragédie en musique*. Em ambos os gêneros, nem os mais invencíveis heróis estão livres dos poderes tirânicos do deus Amor. A diferença é que na ópera os deuses são humanizados e agem "pessoalmente" sobre a intriga, promovendo o *merveilleux*,

[41]Com esta motivação é que Pirítoo, na ópera *L'Ariana* (1608) de Rinuccini e Monteverdi, convenceu Teseu a abandonar Ariadne em Naxos.

[42]*Ariane: "Je vous comprends tous deux, vous arrivez d'Athènes./ Du sang dont je suis née on n'y veut point de Reines,/ Et le peuple indigné refuse à ce héros/ D'admettre dans son lit la fille de Minos ?/ Qu'après la mort d'AEgée il soit toujours le même,/ Qu'il m'ôte, s'il le peut, l'honneur du rang suprême,/ Trône, Sceptre, grandeurs, sont des biens superflus;/ Thésée étant à moi, je ne veux rien de plus./ Son amour paye assez ce que le mien me coûte,/ Le reste est peu de chose."Pirithoüs: "Il vous aime sans doute,/ Et comment pourrait-il avoir le coeur si bas,/ Que tenir tout de vous, et ne vous aimer pas?/ Mais, Madame, ce n'est que des âmes communes/ Que l'Amour s'autorise à régler les fortunes;[...]"*

enquanto aqui o amor é o mais realista, burguês e ordinário que vive a "gente comum". O autor toma certas liberdades em relação à lei da conveniência e cria herois que fogem do que a tradição estabeleceu para integrar em si características mais humanas e até mesmo reprováveis. Este Teseu é descrito por Reynier da seguinte maneira:

> "E quanto ao próprio Teseu? Este belo assassino de monstros, este "cavaleiro errante da mitologia", tão glorioso quanto Hércules e mais agradável do que ele, sendo mais humano, nos permitimos vê-lo rebaixado, desfigurado, colocado em uma situação tanto odiosa quanto cômica. [...] ele é aqui reduzido ao papel de um sedutor burguês que não tem suficiente audácia e sangue-frio para cometer deliberadamente sua pequena infâmia. Ele mal se atreve a aparecer diante de sua vítima, ele tem medo de suas lágrimas, ele queria ser poupado do espetáculo de desespero que provoca; finalmente forçado a aceitar a entrevista demasiado infeliz, ele não cede, mas não encontra uma desculpa: ele arrisca alguma galanteria, que parece insípida e até mesmo chocante, e oferece morrer, que é o recurso vulgar dos herois de tragédias que não têm nada mais a dizer."[43](*ibid*., p. 181)

Teseu é pintado aqui como um homem comum, que usa de artimanhas comuns para fugir da ira da companheira. Logo em suas primeiras cenas ele revela a Pirítoo (I, 3) que estava flertando com outras moças da ilha para despistar seu relacionamento com a cunhada. Depois, não tendo coragem de assumir sua escolha, faz um discurso que irá se parecer muito com o do Teseu dissimulado de De Visé, quando, acovardado diante das cobranças de Ariadne, diz que ficará feliz em morrer, se ela assim desejar:

TESEU
Sim, Madame, ordenai por meu Sangue, por minha vida.
Se o fim vos agrada, o destino me será doce
Porque eu obteria a honra de perdê-la por vós.[44]

Ariadne tampouco assume uma postura de princesa desolada que nada consegue fazer diante de sua dor: assim que ela descobre que Teseu a trai, ela tem o objetivo de

---

[43] *"Que dire de Thésée lui-même ? Ce beau tueur de monstres, ce « chevalier errant de la mythologie », aussi glorieux qu'Hercule et plus sympathique que lui, étant plus homme, on souffre de le voir rapetissé, défiguré, placé dans une situation à la fois odieuse et comique. [...] il est ici réduit au rôle d'un séducteur bourgeois, qui n'a pas même assez d'audace et de sang-froid pour commettre délibérément sa petite infamie. Il ose à peine paraître devant sa victime, il a peur de ses larmes, il voudrait s'épargner le spectacle du désespoir qu'il cause ; obligé enfin d'accepter la trop fâcheuse entrevue, il ne cède pas, mais il ne trouve pas une excuse : il risque quelques galanteries, qui paraissent insipides et même choquantes, et il offre de mourir, ce qui est l'ordinaire ressource des héros de tragédie qui n'ont plus rien à dire."*

[44] *"Oui, Madame, ordonnez de mon Sang, de ma vie./ Si la fin vous en plaît, le sort me sera doux/ Par qui j'obtiendrai l'heur de la perdre pour vous."*

descobrir quem é sua rival, e para isso ela será tão dissimulada quanto Teseu: ela finge para Teseu que aceitou finalmente se casar com Enaro, mas antes Teseu precisará se casar com sua rival, para que Ariadne não seja a responsável por romper os belos laços com o herói ateniense (IV, 4).

ARIADNE
Enfim à razão minha ira entrega as armas;
Do Amor facilmente nós não vencemos os encantos.
Se fosse um esforço que dependesse de nós,
Eu lamentaria menos o que de vós perco.
Ele vos força a mudar, é preciso que eu o consinta.
Ao menos é de vosso desejo um sinal evidente,
Que por estes novos ardores não podendo ser por mim,
Interessastes-vos por me entregar ao Rei.
Seu Trono é um apoio que lisonjeia minha desgraça;
Mas não é senão por vós que aqui eu tomo lugar.
Se a infidelidade não vos chega a surpreender,
Eu quero receber o exemplo, e não dá-lo.
É pouco que aos olhos de todos ardeis por uma outra.
Tudo o que pode a minha mão é imitar a vossa,
Quando por vosso himeneu tenhais negado minha fidelidade,
Oferecíeis-me o direito de dispor de mim.
Para me fazer gozar dos bens que me preparam,
Cabe a vós a pressa de dar o golpe que nos separa.
Vosso interesse o quer mais que o meu.[45]

E ela foi tão astuta e cínica que conseguiu fazer Teseu acreditar que ela o libertara. Foi preciso que Fedra o alertasse sobre esta artimanha (IV, 5): "Uma grande calma em seus olhos começa a aparecer,/ Treme, Príncipe, treme, a tempestade está prestes a nascer."[46]

Para Reynier, Fedra, a quem ele chama de "*vicieuse petite personne*" (pessoazinha sem caráter), não desperta nenhum interesse: "Quem iria reconhecer nela a Fedra de Eurípides e Racine, a vítima escolhida de Vênus? Não parece que ela possua

[45] "*Enfin à la raison mon courroux rend les armes;/ De l'Amour aisément on ne vainc pas les charmes./ Si c'était un effort qui dépendît de nous,/ Je regretterais moins ce que je perds en vous. Il vous force à changer, il faut que j'y consente./ Au moins c'est de vos soins une marque obligeante,/ Que par ces nouveaux feux ne pouvant être à moi,/ Vous preniez intérêt à me donner au Roi./ Son Trône est un appui qui flatte ma disgrâce;/ Mais ce n'est que par vous que j'y puis prendre place./ Si l'infidélité ne vous peut étonner,/ J'en veux avoir l'exemple, et non pas le donner./ C'est peu qu'aux yeux de tous vous brûliez pour une autre./ Tout ce que peut ma main, c'est d'imiter la vôtre,/ Lorsque par votre hymen m'ayant rendu ma foi,/ Vous m'aurez mise en droit de disposer de moi./Pour me faire jouir des biens qu'on me prépare,*
C'est à vous de hâter le coup qui nous sépare./Votre intérêt le veut encor plus que le mien."
[46] "*Un grand calme à vos yeux commence de paraître,/ Tremblez, Prince, tremblez, l'orage est prêt de naître."*

um coração, nem mesmo os sentimentos."[47] Voltaire concorda, e quando Ariadne ingenuamente conta pra ela que descobriu que Teseu é infiel (II,7), e Fedra responde "Quê? Teseu?"[48], o crítico diz que "fingir nesta ocasião estar espantada é um artifício que torna Fedra odiosa"[49] (1797, p. 50).

Quando Teseu sugere que fugir é a única maneira de evitar a morte e que será melhor assim para Ariadne, já que ela não terá escolha e deverá aceitar Enaro, Fedra diz: "E quem me responderá se você será fiel?"[50] (IV, 5), e "Vós a deixastes em Naxos à deriva de sua própria dor,/ Vossa leviandade me poderia abandonar noutro lugar./ Quem quererá então lamentar as dores de minha vida/ Com o exemplo surpreendente de Ariadne traída?"[51] Ela sabe que não pode confiar neste homem e, mesmo assim, ela o segue e trai sua irmã.

Embora Thomas Corneille tenha denominado esta peça, no subtítulo, uma *tragédie,* todos estes jogos de dissimulação e ironia que se desenvolvem entre os personagens faz esta peça se aproximar da *comédie*. Dario Cecchetti explica em seu artigo intitulado *La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica. Il «Thésée» di Philippe Quinault*[52] (2007), que neste período (entre os anos 1653 e 1675) a categorização dos subgêneros da tragédia era complexa e suas distinções não são nítidas, mas alguns elementos se destacam e caracterizam tais vertentes. No caso da *tragédie galante*, construída com a linguagem da galanteria, a temática clássica se mantém, mas há uma desmistificação destes personagens da antiguidade em um procedimento paródico que os tornará mais realistas e cínicos.

Cecchetti prossegue explicando que esta inversão paródica não impedia que houvesse uma moral, mas ela não será mais a da fidelidade, e sim a da inconstância mútua: a traição só é cruel quando quer se realizar sem libertar a outra parte de seu compromisso. A traição aqui tem a chance de se tornar aceita e positiva caso Teseu convença Ariadne a ficar com Enaro, e isso não é trágico, é paródico.

---

[47] *"Qui reconnaîtrait en elle la Phèdre d'Euripide et de Racine, la victime désignée de Vénus? Il ne semble pas qu'elle ait un cœur, ni même des sens"*
[48] *"Quoi! Thésée?...."*
[49] *"Feindre en cette ocasion de l'étonnement, c'est un artifice qui rend Phèdre odieuse."*
[50] *"Et qui me répondra que vous serez fidèle?"*
[51] *"Vous la laissez dans Naxe en proie à ses douleurs,/ Votre légèreté me peut laisser ailleurs./ Qui voudra plaindre alors les ennuis de ma vie/ Sur l'exemple éclatant d'Ariane trahie?".*
[52] Artigo publicado na internet, sem número de páginas. Disponível em: <http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=38>. Acessado em: 5 dez. 2016.

Toda a intriga vai girar em torno deste objetivo: unir Enaro e Ariadne para tornar aceita a união de Teseu e Fedra. E uma vez livre da exigência cômica do casamento no final da peça, o autor optou por um desfecho que parodia o suicídio heroico, frustrando-o: nem ao menos se suicidar Ariadne consegue. Ela se joga sobre a espada de Pirítoo, mas não se fere de morte. Nos braços de Nerina ela pede que a deixem morrer e Enaro termina a peça dizendo que ela está desmaiada e convoca ajuda.

Outra paródia que este autor aponta em sua análise acontece na quinta cena do último ato, quando Ariadne descobre sobre a fuga de Fedra e Teseu e grita, fora de si, sobre seu plano de ir atrás dos dois e matá-los e é logo repreendida por Nerina, pois todos do palácio irão ouvir.

NERINA
Acalmai esta dor, aonde ela te levará?
Madame, imaginais que todos estes vãos projetos
Pelo brilho de seus gritos se ouvem pelo Palácio?[53]

Segundo Cecchetti (2007), a dor trágica foi parodiada, pois "uma situação típica da tragédia grega e latina – o grito que acompanha a catástrofe final – se torna sinal de descompostura que o decoro deveria moderar ou impedir".

Ainda assim não é o aspecto cômico que sobressai e caracteriza esta peça. Os relatos indicam que Ariadne suscitava a piedade da audiência e de fato seus *transports amoureux* são tão bem desenvolvidos pelo autor que Voltaire diz duvidar que Pierre Corneille teria conseguido fazer uma Ariadne melhor que seu irmão (*op. cit.*, p. 4); Reynier (1892, p. 189) diz que "não existe, em todo nosso teatro clássico, um personagem que inspire, mais que Ariadne, uma piedade completa, absoluta, sem mesclar outros sentimentos."[54] Aqui Teseu ainda não havia fugido e ela teve a oportunidade de dizer diretamente a ele tudo aquilo que já a vimos dizer em outras obras – literárias, teatrais ou operísticas – em cartas, sozinha na beira da praia, ou para suas confidentes em ricos palácios. O efeito é trágico e relatos revelam que versos como estes abaixo, que foram interpretados pela Mademoiselle Champmeslé, a atriz mais importante e admirada de seu tempo, sempre levavam o público às lágrimas:

---

[53] *"Calmez cette douleur, où vous emporte-t-elle?/ Madame, songez-vous que tous ces vains projets/ Par l'éclat de vos cris s'entendent au Palais?"*

[54] *"Il n'y a pas, dans tout notre théâtre classique, de personnage qui inspire, plus qu'Ariane, une pitié complète, absolue, sans mélange d'autre sentiment."*

ARIADNE
Tu não podes nada mais! O que fizeste, Perjuro,
Se quando vieste do Monstro provar a aventura,
Abandonando tua vida apenas a tua própria sorte,
Eu ficasse parada a lamentar tua infelicidade?
Para merecer este coração que poderia só ele me agradar,
Se eu fiz pouco por ti, o que mais seria preciso fazer?
E que mais se ofereceria que eu pudesse tentar,
Que em teu favor meu ardor temeria executar?
Para te salvar o dia do qual o rigor me priva,
Não recebi com pesar o nome de fugitiva?
O Mar, os ventos, o exílio, puderam eles me espantar?
Seguir-tevalia mais do que me ver coroar.
Fadiga, penas, males, eu amei tudo por sua causa.
Diga-me que não é verdade, se tua covardia ousar;
[...]

Do Universo inteiro eu não quis nada além de ti.
Por ti, para enlaçar-me apenas à tua pessoa,
Eu tudo abandonei, repouso, glória, Coroa;
E quando estes mesmos bens aqui me são ofertados,
Dos quais eu poderia gozar, é apenas a ti que eu perco.
Por ver sua impotência em reparar tua perda,
Eu te sigo, leva-me para qualquer ilha deserta,
Onde renunciando a tudo, eu me permita encantar
Com a única doçura de te ver, de te amar.
Lá, possuindo seu coração, minha glória é sem igual.
Este coração me será maior que o Império do mundo.
Nenhum ressentimento do teu crime passado;
Tu não tensque dizer uma palavra, este crime está apagado.
Está feito, vês, não tenho mais nenhuma cólera.[55]

Além disso, assistimos à sua frustração com Fedra, a quem ela se refere durante toda a peça como uma irmã amorosa e fiel. Quando ela decide assassinar a rival, é para

[55] "*Tu ne peux rien de plus ! Qu'aurais-tu fait, Parjure,/ Si quand tu vins du Monstre éprouver l'aventure,/ Abandonnant ta vie à ta seule valeur,/Je me fusse arrêtée à plaindre ton malheur?/ Pour mériter ce cœur qui pouvait seul me plaire,/ Si j'ai peu fait pour toi, que fallait-il plus faire ?Et que s'est-il offert que je pusse tenter,/ Qu'en ta faveur ma flamme ait craint d'exécuter?/Pour te sauver le jour dont la rigueur me prive,/ Ai-je pris à regret le nom de Fugitive?/ La Mer, les vents, l'exil, ont-ils pu m'étonner?/Te suivre, c'était plus que me voir couronner./ Fatigues, peines, maux, j'aimais tout pour leur cause./ Dis-moi que non, ingrat, si ta lâcheté l'ose;/*[...] *De l'Univers entier je ne voulais que toi./ Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne,/J'ai tout abandonné, repos, gloire, Couronne;/Et quand ces mêmes biens ici me sont offerts,/ Que je puis en jouir, c'est toi seul que je perds./ Pour voir leur impuissance à réparer ta perte,/ Je te suis, mène-moi dans quelque Île déserte,/ Où renonçant à tout, je me laisse charmer/ De l'unique douceur de te voir, de t'aimer./ Là, possédant ton coeur, ma gloire est sans seconde./ Ce cœur me sera plus que l'Empire du monde./ Point de ressentiment de ton crime passé;/ Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime est effacé./ C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.*"

ela que Ariadne conta, arruinando, ela mesma, o seu plano de vingança. Quando ela percebe seu erro, era tarde demais:

ARIADNE
[...]
Uma Rival ao menos para consolar minha dor
Oferecia-me ao perdê-la algo que aplacasse minha ira.
Eu prometi seu sangue a meus ferventes delírios;
Mas vou de encontro a romperlaços dos mais fortes,
E quando em uma irmã após este negro ultraje
Eu descubro tremendo a causa de minha raiva,
Minha Rival com meu Traidor, ajudados pelo meu erro,
Triunfa em sua fuga, e desafia minha fúria.
[...][56]

Reynier conta que, um dia, no teatro, um homem da plateia gritou, aos prantos: "É Fedra! É Fedra!" (*ibid*., p. 190). Embora apontem diversas fraquezas poéticas, ele e Voltaire defenderam energicamente *Ariane* e Thomas Corneille. Mesmo que a história tenha lhe dedicado pouca atenção, para estes críticos e para o público, a arte de tocar a alma das pessoas era a mais rara; "a análise é para os especialistas" (VOLTAIRE, 1797, p. 3)[57].

[56] *"[...]/Une Rivale au moins pour soulager ma peine/ M'offrait en la perdant de quoi plaire à ma haine./ Je promettais son sang à mes bouillants transports;/ Mais je trouve à briser les liens les plus forts,/ Et quand dans une Sœur après ce noir outrage/ Je découvre en tremblant la cause de ma rage,/Ma Rivale et mon Traître, aidés de mon erreur,/ Triomphe par leur fuite, et brave ma fureur./[...]"*

[57] *"Presque personne n'examine à la representation si la pièce est bien faite et bien écrite : on est touché; on a eu du plaisir pendant une heure ; ce plaisir même est rare; et l'examen n'est que pour les connaisseurs."*

5 *LES AMOURS DE BACHUS ET D'ARIANE,* A *COMÉDIE-HÉROÏQUE* DE DONNEAU DE VISÉ E LOUIS DE MOLLIER (1672)

No dia sete de janeiro de 1672, mesmo ano em que Lully assume o poder sobre a música e o teatro lírico de toda a França com a criação da *Académie Royale de Musique*, estreava a última peça de uma trilogia mitológica de Jean Donneau de Visé, *Le Mariage de Bacchus ou Les Amour de Bacchus et d'Ariane,* uma *comédie heroïque* com *divertissements* e máquinas, com música composta por Louis de Mollier.

Sua partitura está perdida, mas, em compensação, temos acesso a dois materiais, o texto integral da peça[58] e um programa do espetáculo[59], ou o *livre du sujet*. No primeiro material, temos o texto da peça, a carta de permissão do rei (*privilège du Roy*) para a impressão desse texto e uma carta ao leitor, onde ele atesta o sucesso do espetáculo ao receber a aprovação dos críticos, geralmente contrários à opinião popular, que consideraram os "ornamentos" – elementos extra textuais tais como a música e a cenografia – todos bem adequados e justificáveis dentro do tema:

> "Esta peça tendo sido representada durante três meses, um sucesso tão avantajado deve justificar tudo o que os críticos poderiam ter encontrado para censurar. Não existe uma obra tão perfeita que não seja condenada por alguns contrariantes e que fazem de sua profissão nunca aderir aos sentimentos dos outros, mas quando suas censuras são abafadas pela loucura das aclamações, nós devemos pouco ter pena, e eles se prejudicam mais do que aqueles que eles atacam. Estes Senhores acreditam mostrar seu espírito condenando sempre os lugares que são geralmente aprovados. Suas críticas todavia não puderam atacar os ornamentos desta peça: eles acharam que eles se adequaram todos ao tema, o que acontece raramente. (1985, p. 1)"[60]

O pequeno livro que acompanhava a representação da peça, uma espécie de programa, é um material muito rico em informações: escrito pelo próprio De Visé, ele contém desde elogios aos profissionais envolvidos nesta criação até um resumo das cenas com descrição detalhada do que se vê e se escuta neste espetáculo; além disso, em

---

[58] DELMAS, Christian. Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672). Toulouse: Université de Toulouse-le Mirail. 1985.

[59] VISÉ, Donneau de. Sujet des Amour de Bachus et d'Ariane. Paris: Promé, 1672.

[60] *"Cette pièce ayant été représentée pendant trois mois, un succès si avantageux doit justifier tout ce que les critiques pourraient y avoir trouvé à redire. Il n'y a point d'ouvrage si parfait qui ne soit condamné par de certains esprits contrariants et qui font profession de n'être jamais du sentiment des autres, mais quand leurs censures sont étouffées par la foule des acclamations, on dóit peu s'en mettre en peine, et ils se font plus de tort qu'à la réputation de ceux qu'ils attaquent. Ces Messieurs croient faire paraître leur esprit en condamnant toujours les endroits qui sont généralement approuvés. Leur critique toutefois n'a pu s'attacher aux ornements de cette pièce: ils ont trouvé qu'ils entraient tous dans le sujet, ce qui se rencontre rarement."*

uma introdução dirigida ao leitor, o autor justifica algumas das suas escolhas criativas como, por exemplo, a personalidade dada aos personagens, tão conhecidos daquele público, mas que poderiam surpreender o espectador desavisado.

Jean Donneau de Visé, nascido em 1638 em Paris, foi um prolífico autor dramático e cronista. Também em janeiro de 1672, lançou o *Mercure Galant*, uma publicação semanal que continha desde as informações mais banais sobre a vida íntima das pessoas mais célebres da cidade a críticas de cada novo espetáculo que estreava nos teatros. Sendo ele o único dono e redator deste periódico, além de se autopromover, ele saia em defesa de seus amigos nas diversas *querelles* que surgiram entre os críticos, teóricos e artistas do teatro francês, sendo um desses amigos Thomas Corneille, que, futuramente, tornou-se seu sócio nesta publicação.

Em *Les Amours de Bachus et d'Ariane*, De Visé conta a história da união da princesa Ariadne com o deus Baco após ter sido abandonada na ilha de Naxos pelo príncipe e herói ateniense Teseu. Seria um tema sem muitas novidades, não fosse pelo fato de que o navio de Teseu, graças a Juno, é trazido de volta à ilha de Naxos. Quando o príncipe descobre que Baco ama Ariadne, ele é tomado pelo ciúme e decide enganá-la, dizendo que voltou porque a ama mais do que nunca, apenas para não dar esta glória ao deus.

Em geral, a *comédie* tinha como personagens pessoas comuns em ações comuns. Pierre Corneille, na epístola que precede sua *comédie héroiqueDon Sanche d'Aragon* (1651) argumenta, em defesa deste gênero proposto por ele, que a comédia pode permitir agentes nobres, desde que sua "aventura" não ultrapasse os limites do que é pessoal como, por exemplo, uma união amorosa, em contraposição às razões de Estado.

De Visé usou esta fórmula mista adicionando ainda canções, *entrées de ballet* e efeitos visuais. Seu desejo de fazer um grande espetáculo que utilizasse ao máximo as máquinas justifica a escolha deste tema amoroso e mitológico, como ele explica em seu *livre du sujet*:

> "Como estamos em um século onde a Música e os Balés encantam mundo afora, e os espetáculos que são preenchidos por eles são muito mais apreciados que outros; o Autor de *Les Amours du Soleil* – onde as Máquinas, durante mais de cinquenta representações, feitas durante dois invernos, surpreenderam a todos os que a viram – quis oferecer, este ano, uma peça onde a Música e as *entrées* tivessem algo de peculiar em relação às Máquinas de sua última obra, entre as quais a carruagem fulminante, que causou tanta admiração. [...] O casamento de Baco é o tema, e o material é tão belo que ele pode igualmente servir às Máquinas, à Música e aos Balés."

(1672, p. 1)[61]

De fato o autor buscou explorar ao máximo estas três artes muito apreciadas pelo público parisiense. No decorrer dos três atos vemos o uso de máquinas em pelo menos sete cenas; a música é apresentada em formas vocais e de sinfonia diversas vezes, assim como a dança em grandes grupos de bailarinos ou em um solo de um dos mais famosos bailarinos do país em uma *sarabande*. Tudo isso ficará mais fácil de observar na tabela de análise que virá a seguir.

Além das ocorrências da música, dança e maquinarias, ficaram em destaque na tabela os diferentes momentos da ação (exposição, desenvolvimento, etc.) e alguns elementos teatrais encontrados na peça que julgamos importante observar.

Análise

TABELA 7 – ANÁLISE DE *LES AMOURS DE BACHUS ET D'ARIANE* (1672)

Estrutura e elementos da obra	Seções	Sinopse dramática
	Prólogo	Uma ilha de Naxos
Início da exposição Máquinas *Divertissements*	Cena 1	Mercúrio no ar anuncia ao povo de Naxos, terra natal de Baco, que ele está para voltar e que após vencer muitas batalhas ele encontrará naquelas terras um amor. Todos dançam construindo coroas de cachos de uvas. Juno surge no céu.
Máquinas	Cena 2	Juno quer que Baco prove a dor de ser trocado por um mortal, assim como ela foi quando Júpiter a traiu com a mãe de Baco, Semele. Ela fará o barco de Teseu voltar e fará com que Ariadne seja fiel a ele.
Máquinas	Cena 3	Amor vem dizer que ele e Júpiter defenderão Baco. Juno expõe os motivos de odiá-lo e se irrita com Amor, que consegue expulsá-la.
Máquinas *Divertissements*: *Entrée I*	Cena 4	Amor garante que Júpiter saberá evitar as promessas de Juno. Ele chama o povo para recomeçar as homenagens a Baco e parte. Eles cantam e dançam.

[61] *"Comme nous sommes dans un siècle où la Musique et les Balets ont des charmes pour tout le monde, etque les spectacles qui en sont remplis sont beaucoup plus suivis que les autres; l'Auteur des Amours du Soleil, dont les Machines, pendant plus de cinquante Representations, qui en ont esté faites Durant deux hyvers, ont surpris tous ceux qui les ont veuës; a voulu Donner, cette anée, une piece dont la Musique & les entrées eussent quelque chose d'aussi particulier que les Machines de son dernier Ouvrage, entre lesquelles le char foudroyé a cousé tant d'étonnement. [...]Le mariage de Bachus en fait le sujet, et la matière en est si belle qu'elle peute galement fournir aux Machines, à la Musique, et aux Ballets."*

Dueto *Entrée II* Fim da exposição		
Mudança de cenário	ATO I	A cena representa a costa do Mar
Desenvolvimento Solilóquio: lamento	Cena 1	Ariadne na beira do mar procura Teseu e lamenta seu abandono.
Máquinas	Cena 2	Corcina procurou Teseu por tudo e não encontrou e aconselha Ariadne a esquecê-lo. Elas vêem um navio chegar, que Corcina diz não ser de Teseu, mas um muito mais belo e rico. Elas se afastam para observar.
Chanson Entrée *I* Amor canta *chanson* *Entrée II*	Cena 3	Baco chega com seus seguidores e Comus. Baco ordena que toda sua trupe se divirta na ilha e visite suas videiras. Todos festejam sua chegada. Amor canta para Baco, dizendo para este obedecer a suas leis.
	Cena 4	Baco já está sob o poder de Amor e teme não ser correspondido pela princesa que viu em um sonho. Comus diz que toda mulher disputaria o amor de alguém que será para sempre jovem, belo e vitorioso. Baco vê Ariadne.
Intrigas galantes: Baco x Ariadne Corcina x Comus Repetição "sempre belo, jovem e vitorioso" (I, 4)	Cena 5	Baco declara-se para Ariadne, que conta sua história com Teseu e diz ainda amá-lo. Corcina pergunta se ele é mesmo aquele deus que deve ser pra sempre belo, jovem e vitorioso e apaixona-se por Comus.
Repetição "sempre belo, jovem e vitorioso" (I, 4; 5)	Cena 6	Corcina insiste para que Ariadne aceite Baco, enaltecendo as mesmas qualidades do deus referidas nas duas cenas anteriores. Elas vêem um habitante de Naxos chegar.
Divertissements: *Entrée* *Chanson* (trio) Cômico: bêbados *Bachanalles*	Cena 7	Arcas conta que Teseu está na ilha, trazido por uma forte tempestade. Ariadne sofre mas se dá conta de que se Teseu a vir sendo amada por um deus, ele a acharia digna de amá-la. Quando vão procurar Teseu, são interrompidas pela trupe de Baco, todos bêbados vindo das videiras, dançando e cantando.
	Ato II	O cenário representa uma parte das videiras da Ilha de Naxos.
Intrigas galantes: Ariadne x Teseu Teseu x Aiglé	Cena 1	Teseu quer evitar Ariadne e seguir para Atenas onde vive sua amante, a ninfa Aiglé. Pirítoo conta que Baco a ama e que provavelmente Ariadne não se interessa mais por ele, o que o

		deixa furioso e enciumado e decide fingir para ela que a ama para evitar sua união com o deus.
Intriga galante: Ariadne x Teseu PERIPÉCIA por quiproquó: Ariadne cai na mentira de Teseu	Cena 2	Teseu inventa ter se arrependido e jurado sacrifícios a Netuno para que os ventos o trouxessem de volta. Com ajuda de Corcina, Ariadne se mantém resistente, mas após diversas mentiras, ela acaba cedendo e diz que precisa conversar com Baco sobre sua decisão.
	Cena 3	Ariadne conta para Baco sobre seu encontro com Teseu, e teme ser castigada. Baco se ofende e diz que não irá vingar-se dela. Ele ainda tenta convencê-la de que o príncipe será sempre inconstante, insiste para que ela mude de idéia e jura amor eterno.
	Cena 4	Corcina tenta convencer Ariadne que Teseu não sente amor, mas ciúmes, já que em todo seu discurso ele falou mais de Baco do que de Ariadne. Corcina antecipa que assim que Baco perder as esperanças, Teseu retomará sua indiferença. Ariadne não crê em nada.
Repetição "sempre jovem, belo e vitorioso." (I, 4;5;6)	Cena 5	Chega Mercúrio. Ariadne acha que os deuses querem vingar-se, mas o deus apenas tenta convencê-la a aceitar Baco. Corcina a lembra de que este deus será sempre jovem, belo e vitorioso. Vêem Comus chegar.
Máquinas	Cena 6	Comus conversa com Mercúrio: ambos estão certos de que Ariadne se renderá ao amor de Baco. Ariadne jura perseverar por Teseu e Mercúrio volta ao céu para relatar o ocorrido a Júpiter.
Chanson *Entrée I* *Entrée II*	Cena 7	Comus e os seguidores de Baco fazem homenagens à Ariadne, a pedido de Baco. Em meio às coreografias surge Amor, advogando em favor do deus, e é ignorado. Ariadne sai e Comus ordena que a sigam.
	Ato III	Um palácio magnífico serve de decoração a este ato
Intriga galante: Corcina x Comus	Cena 1	O rei quer homenagear Ariadne em seu palácio já que ela é amada por Baco. Corcina está a sós com Comus e tenta fazer com que ele perceba sua paixão por ele, o que ele ignora.
Solilóquio (lamento)	Cena 2	Corcina sozinha lamenta seu desprezo por parte de Comus. Vê Teseu chegar e sai.
Teseu x Ariadne Teseu x Aiglé	Cena 3	Teseu e Pirítoo conversam sobre esta confusão amorosa: o príncipe já não sabe mais se quer Ariadne ou Aiglé, e até teme que sua ninfa já esteja com outro amante.
Ariadne acha que atingiu seu objetivo	Cena 4	Ariadne diz a Teseu que está pronta para casar-se com ele mas é tratada com frieza. Teseu diz

(clímax de AxT) seguido de RECONHECIMENTO: Frustração do objetivo. Resolução da intriga Ariadne x Teseu		que não trairá seu pai casando-se com ela, o que gera muita ira já que ela havia feito isso por ele. Percebendo finalmente que Corcina tinha razão, que ele era movido não pelo amor, mas por inveja à glória de Baco, ela diz então que se casará com Baco.
(Teseu acha que atingiu seu objetivo)	Cena 5	Teseu acredita que toda esta ira de Ariadne demonstra que ela ainda o ama com fervor e não teme que ela se una a Baco. Pirítoo diz que muitos homens abusam tanto deste raciocínio que no final se encontram abandonados. Teseu se mantém confiante. Eles vêem Corcina chegar alegre.
PERIPÉCIA Resolução da intriga Ariadne x Baco	Cena 6	Corcina conta para Teseu que Ariadne consentiu casar-se com Baco e lhe dá uma lição de moral, expondo todo o sofrimento que ele a fez passar e que agora será vingado.
	Cena 7	Teseu se desespera por ser abandonado por Ariadne. Para que ela pense que ele está indiferente, Teseu quer que se espalhe a notícia de que ele voltou para Aiglé. Eles vêem Cleon chegar.
PERIPÉCIA <u>DESENLACE</u> completo	Cena 8	Cleon entrega uma carta de Aiglé para Teseu que diz que ela soube de seu amor por Ariadne e que agora escolheu um outro esposo que a ame melhor que ele. Pirítoo o leva embora para que o feliz casal que se aproxima não veja seu amigo sofrer.
Symphonie *Chanson* Trovoadas Máquinas	Cena 9	Eles entram ao som de uma sinfonia com todos os instrumentos da orquestra. Duas bacantes cantam louvando o amor. Com trovoadas, o céu se abre e mostra um grande palácio no céu onde estão Júpiter e Juno com Amor entre eles.
Divertissement Máquinas	Cena 10	Por ordem de Júpiter, dois amores trazem pelo ar uma grande coroa de pedrarias. Juno já não está com raiva de Baco por intermédio de Amor. Sátiros, Bacantes, Egipãs e Coribantes dançam e admiram a coroa e o palácio.
Divertissement: *Chanson I* + dança (*sarabande*) *Chanson II* (*gavotte*) *Entrée* Máquinas *Symphonie*	Cena 11	Uma ninfa canta canções para o casal e os Sátiros e outras divindades dançam plantando tirsos e fazendo passarelas de plantas. Para eternizar esta história, Júpiter transforma a coroa em estrelas. Os Amores que a sustentavam voam e a coroa de estrelas fica suspensa no ar. O céu se fecha e Baco sai com sua esposa ao som de uma sinfonia.

FONTE: o autor (2016).

Como foi dito anteriormente, o enredo desta peça difere em vários aspectos do que se conhece deste mito através das versões de Catulo ou Ovídio. Analisemos melhor cada ato, aproveitando os comentários do próprio autor em seu *livre du sujet*.

Prólogo

O prólogo se inicia com Mercúrio ao alto anunciando o retorno de Baco em sua terra natal para descansar após conquistar as Índias. De Visé comenta:

> "Pode ser que se encontre ainda algumas pessoas entre as vulgares que, não ouvindo falar de Baco além da mesa, não são persuadidas de que este Deus na História é tão encantador quanto o Amor, e que suas qualidades são de ser sempre belo, sempre jovem, e sempre vitorioso. Todo o Oriente vencido foi forçado a admirar seu valor; se fez conhecer no Egito, na Síria, na Frígia e na Trácia; ele fez parte das ciências em todas as nações; conquistou as Índias e foi o primeiro a encontrar a admirável invenção da Vinha. Ele vem na abertura desta peça à ilha de Naxos retornando da conquista das Índias."[62] (1672, p. 2)

Após enaltecer as qualidades deste deus e pedir para que todos se coroem com cachos de uvas e preparem homenagens, Mercúrio desce à terra "em um vôo extraordinário", segundo descrição do autor,sendo esta a primeira utilização de máquinas para efeitos especiais no espetáculo. O povo dança em comemoração mas logo é interrompido por Juno, que aparece também em uma máquina: um globo de nuvens transparentes, "invenção totalmente nova" sobre a qual De Visé comenta com orgulho. A relação entre Juno e Baco já era bem conhecida do público: Baco é seu enteado, fruto da traição de seu marido com uma mortal. A todos da ilha ela diz que Baco deverá provar a dor de ser preterido por um mortal. Seu plano é fazer o mar trazer de volta o navio de Teseu e é isso o que vai gerar uma cadeia de obstáculos à união de Ariadne e Baco, o nó da peça. O deus Amor também surge voando e garante que ele e Júpiter irão favorecer Baco nesta união. Juno enfurecida expõe as razões de sua raiva e parece dialogar com o público quando diz:

---

[62] *"Peutestre qu'il se trouvera encore quelques gens parmy le vulgaire qui n'ayant out parler de Bachus qu'a la table, ne sont pas persuadez que ce Dieu dans l'Histoire est aussi charmant que l'Amour, & que ses qualités estoient d'estre toujours beau, toujours jeune, & toujours vainqueur. Tout l'Orient vaincu a esté forcé d'admirer sa valeur; Il est fait connoistre en Egypte, en Syrie, en Phrygie, & en Thrace; Il a fait part de ses sciences à toutes les nations; Il a conquis les Indes: & c'est luy qui le premier a trouvé l'admirable invention de la Vigne. Il vient a l'ouverture de cette Piece dans l'Isle de Naxe à son retour de la conqueste des Indes."*

JUNO
Mas eu não amo ninguém além de meu Esposo.
Pelo indigno ardor de um furor brutal,
Que neste Século chamamos de uma afetuosa amizade,
Eu não tomo um coração à sua casta metade,
Como faz todos os dias a Amante de Céfalo,
Quando a Noite sobre a Terra estabelece o repouso.[63]

Aparentemente, "neste século" soa como uma referência ao tempo contemporâneo da peça e não aos tempos "antigos", o que pode ser uma estratégia de tornar estes personagens mitológicos menos divinos e distantes em relação ao público, uma vez que nos encontramos no âmbito da comédia, com personagens menos elevados do que aqueles da tragédia. Esta inferência pode ser reforçada através das palavras do próprio autor quando ele fala sobre a personalidade que deu a Ariadne, mais adiante.

Em seguida, Amor a enfrenta e Juno desaparece. O prólogo termina de maneira suntuosa, com uma grande festa incentivada por Amor: uma *entrée* onde o povo se coroa de ramos de videiras, seguida de uma canção onde dois habitantes de Naxos dialogam sobre as glórias de Baco e uma última *entrée* diferente.

Ato I

O primeiro ato se inicia com a emblemática cena em que Ariadne se dá conta de que fora abandonada por Teseu. Na beira da praia ela o procura e nada enxerga sobre as ondas. Ainda assim, ela o chama e pede que pare seu navio e volte. Coincidentemente ou não, as primeiras palavras deste lamento serão quase as mesmas utilizadas por Saint-Jean em *Ariane et Bacchus*: "É em vão que eu corro ao longo desta praia,/ Para todos os lados eu dirijo em vão meus passos."[64] Corcina também o procurou por toda a ilha e não o encontrou. Ariadne nota que os ventos estão mudando e quiçá o trariam de volta. E logo, de fato, se aproxima um navio. A didascália e o *sujet* nos dão informações detalhadas sobre o "magnífico" barco: ele tem a proa em forma de pantera; taças

---

[63] *"Mais je n'aime que mon Epoux./ Par l'indigne transport d'une fureur brutale,/ Qu'en ce Siecle on appelle une tendre amitié,/ Je ne prens point um Cœur à as chaste Moitié, Comme fait tou les jours l'Amante de Chéphale,/ Quand la Nuit sur la Terre établit le repôs."*

[64] *"C'est en vain que je cours le long de ce rivage/ De tout côtez j'adresse en vain mes pas,/ Si pour retenir um Volage/ Mes yeux ont manqué d'appas..."* e em Saint-Jean: *"C'est en vai que de toute part je porte incessament mês languissants regars"*.

ornadas de folhas de videira o rodeiam; suas velas são vermelhas com bacantes representadas; ao centro há uma fonte que jorra vinho para cinco lados; de todos os lados se vêem cachos de uvas e heras que pendem e muito ouro. Baco desce com Comus, o deus das festas, acompanhados de setenta sátiros, bacantes, coribantes, pãs e outras divindades, com uma parte deles tocando instrumentos campestres: flautas, oboés, sacabuxas, *nazards, cornets à bouquin, chalumeaux, muzettes, flageolets,* tambores, *cornets d'airin, cimbales, nyacres,* e outros.

De Visé descreve que aqueles que tocavam instrumentos se dividiram em dois lados do palco e interagiam com os dançarinos:

> "Os dançarinos que fazem uma fila dupla em cada lado, em frente aos instrumentistas, tomam o meio do palco e dançam ao som de *violons* aos quais o coro dos instrumentos se mistura algumas vezes: o que forma um concerto novo e surpreendente que nunca se ouviu parecido antes."[65](1672, p. 6)

Somando atores, cantores, dançarinos e instrumentistas, havia momentos nesta peça em que se via sobre o palco do *Theâtre du Marais* mais de oitenta pessoas. Além disso, neste mesmo *divertissement,* vemos que o ator que interpreta o deus Amor também canta, enquanto os outros atores que cantam são todos personagens menores dos *divertissements*.

Depois que todos saem para conhecer as videiras da ilha, Baco conta para Comus que viu Ariadne em um sonho e que a ama. Temeroso de que não seja amado em troca, é aconselhado por Comus que diz que nenhuma mulher deixaria de disputá-lo sabendo que este deus deverá ser para sempre belo, para sempre jovem e incessantemente vencedor. Quando Baco se apresenta para Ariadne, Corcina, espantada, pergunta: "O quê? Este é o deus que deve ser/ para sempre belo, para sempre jovem e sem cessar vencedor?". Podemos ver o uso da repetição como um recurso para gerar comicidade: Corcina ainda repetirá esta idéia outras vezes, como na cena seis, quando Ariadne dá sinais de que quer esquecer Teseu e de que começa a se interessar por Baco: "Ah, nós amamos facilmente um deus que ama extremamente e que deve ser pra sempre bem feito, jovem e encantador". Relacionando a personagem às mulheres da vida real, De Visé justifica no *sujet*:

---

[65] *"Les danceurs qui font un double rang de chaque costé, au devant des instruments, prennent le milieu du Theatre, et dancent au son des violons ausquels le cœur des instruments se mesle quelquefois: ce qui forme un concert si nouveau et si surprenant qu'on n'en a jamais ouy de pareil."*

> "Quanto à rápida mudança [de interesse] de Ariadne por Baco além de ser verdadeira, é muito verossimilhante que uma mulher possa deixar um mortal que não a ama mais, por um Deus que a ama; o amor e a ambição causam todos os dias coisas bem mais surpreendentes."[66] (1672, p. 2)

Além disso, Corcina se interessa pelo deus Comus, o que vai gerar uma intriga galante, ou amorosa, secundária, com fins cômicos, sem influenciar diretamente a intriga galante principal, entre Baco e Ariadne.

Um habitante de Naxos vem anunciar que Teseu estava de volta na ilha e que falara pessoalmente com ele. Esta notícia surpreende Ariadne, que sente retornar imediatamente sua paixão pelo príncipe. Elas vão à procura de Teseu, mas são imp

edidas pelo grupo de seguidores de Baco, todos bêbados voltando das vinhas. A dança que eles executam foi descrita pelo autor como algo semelhante a um bacanal[67] (ibid., p. 7) e encerra o primeiro ato. Não se pode ter certeza, apenas por esta descrição, se havia um teor sexual mais explícito e se teria chocado o público, ferido as regras da *bienséance,* ou decoro. São duas *entrées* diferentes, onde os dançarinos também tocam instrumentos de sopro, e uma canção entre elas, cantada por uma pequena bacante e dois seguidores de Baco. Também vemos uma *entrée* de bêbados no ato quatro da *Ariane* de Perrin e Cambert, além de Sileno e os Coribantes, personagens que estão sempre sob o poder do vinho.

Ato II

O segundo ato se inicia com Teseu de volta à ilha de Naxos, tentando evitar ser encontrado por Ariadne. Tudo o que ele quer é retomar sua viagem para Atenas para reencontrar sua amante, a ninfa Aiglé. Quando seu amigo Pirítoo conta que Ariadne encantou o deus Baco e que provavelmente ela já nem deve pensar nele, Teseu entra em desespero e mostra um caráter ciumento e manipulador que deve ter surpreendido a platéia. De Visé justifica:

---

[66] *"Quand au prompt changement d'Ariane pour Bachus outre qu'il est veritable, Il est très vray-semblable qu'une femme peut quitter um mortel qui ne l'aime plus, pour um Dieu dont elle est aymée; l'amour & l'ambition causent tout les jours des choses bien plus surprenantes."*

[67] *"Ariane commence à peine de raisonner sur cette avanture, qu'elle est obligée de se retirer estant interrompuë par tous ceux de la suitte de Bachus qui ayant visité les vignes de l'Isle, et beu de ses bons vins en paroissent beaucoup plus gays, et échauffez par les vapeurs du vin, font une dance surprenante par ses figures et qui marque une partie des emportements dont nous parlent ceux qui ont decrit les Bachanalles."*

> "Ele [Baco] vem na abertura desta peça à ilha de Naxos retornando da conquista das Índias. Esta ilha não era deserta, e quando Ovídio disse o contrário não foi mais do que para fornecer material para fazer uma bela Carta e que fosse mais patética. Todos os autores que falaram sobre isso não compartilham este sentimento e nomeiam os reis que lá reinaram até a chegada de Teseu: Baco mesmo lá ascendeu pelas ninfas Gnide, Coronis e Philis. Se a ele era permitido dizer tais coisas, eu justificaria, pela própria fábula, a personalidade que o autor deu a Teseu assim como seu rápido retorno que não o fez avançar."[68] (1672, p. 2)

Ou seja, se Ovídio pôde inventar que Naxos era uma ilha deserta, De Visé também poderia fazer o barco de Teseu voltar e dar a ele um caráter tão ciumento e manipulador, criando uma versão surpreendente e cômica desta história tão conhecida.

Ignorando os conselhos de Pirítoo, Teseu encontra Ariadne, faz mil perguntas sobre Baco e tenta convencê-la de que ele não suportou ficar longe, que Baco nunca saberá amá-la tanto quanto ele e várias outras coisas típicas dos homens dissimulados:

TESEU
[...]
Tão logo eu saí deste lugar,
E que fui privado do brilho dos teus olhos,
Um desespero misturado com dor e fogo,
Tomou conta de toda minha alma,
E no excesso de meu amor
Eu apenas sonhei com meu retorno;
Eu conjurei aos ventos de serem a meus desejos propícios,
E prometi aos Deuses do Mar
A eles realizar sacrifícios,
Revendo os olhos que souberam me inflamar:
E se em minha dor premente
Estes Deuses não tivessem de meu ardor
Servido a chama impaciente,
Eu teria sob as ondas expirado de dor.[69]

---

[68] *"Il vient a l'ouverture de cette Piece dans l'Isle de Naxe à son retour de la conqueste des Indes. Cette Isle n'estoit point deserte, & quand Ovide a dit le contraire ce n'estoit que pour se donner la matiere de faire une belle Epistre & qui fût plus patétique. Tous les auteurs qui en ont parlé, ne sont pas de ce sentiment & nomment les Rois qui y ont regné jusque à l'arrivée de Thesée: Bachus luy mesme y avoit esté eleve par les Nimphes Gnide, Coronis, & Philis. S'il estoit permis de dire icy bien des choses, je justifierois, par la fable mesme, le caractere que l'Auteur donne à Thesée aussi bien que son prompt retour qu'il n'a fait qu'avancer."*

[69] *"Si-tost que j'eus quitté ces lieux,/ Et que je suis privé de l'éclat de vos yeux,/ Un désespoir meslé de douleur & de flame,/ S'empara de toute mon ame,/ Et dans l'éxcés de mon amour/ Je ne songeay qu'à mon retour;/ Je conjuray les Vents d'estre à mês voeux propices,/ Et promis aux Dieux de la Mer/ De leur faire des sacrifices,/ En revoyant les yeux qui me sçeurent m'enflâmer: Et si dans ma douleur pressante/ Ces Dieux n'avoient de mon ardeur/ Servy la flame impatiente,/ Je serois sur les flots expire de douleur."*

Enquanto isto, Corcina diz, à parte, "Como é astuto!". Ariadne ainda o ama muito e se deixa enganar. Ela quer despedir-se de Baco, por consideração, antes de voltar para Teseu.

Baco recebe Ariadne e nota que ela está diferente. Ela conta que Teseu voltou e que não pôde evitá-lo: ela ainda o ama e crê ser amada por ele. Por estar contrariando um deus, ela teme sofrer uma vingança. Baco se sente ultrajado, pois nunca lhe causaria mal: ao contrário, não conseguirá deixar de amá-la. Ariadne então diz:

ARIADNE
Se de seus fogos a violência é tal,
E se sobre vosso amor os Deuses não podem fazer nada,
O que uma pobre e simples Mortal
Poderia sobre os seus?[70]

Corcina não desiste e ainda tenta abrir os olhos da amiga: ela notou que Teseu, quando procurou Ariadne, falava mais de Baco do que de seus sentimentos pela princesa e ela tem certeza de que assim que ela abandonar Baco, Teseu perderá o interesse e a abandonará de novo.

Mercúrio e Comus também tentam convencê-la a ceder a Baco, sem sucesso; mas oferecem um espetáculo de maquinarias ao público com a saída de Mercúrio, "em um vôo de um movimento jamais visto antes", retornando ao céu para relatar sobre o ocorrido a Júpiter.

Comus conduz Ariadne a uma festa preparada por Baco em homenagem a ela, onde seus seguidores cantam e dançam com roupas mais magníficas que as anteriores:

> "Depois eles todos se aproximam dela: e cada um erguendo até sua cabeça um festão de flores, os unem formando um tipo de coroa ou de guarda sol, que eles deixam por um tempo sobre sua cabeça. Eles dançam então em círculos para diverti-la, e se afastam bastante através do festão que eles seguram agora nas duas mãos. Tendo dançado assim por algum tempo, eles formam ainda diversas figuras surpreendentes com suas guirlandas. Eles fazem em seguida sinais para os outros se aproximarem. Eles vêm com grandes bastões torneados de folhagens e cobertos de tal maneira que o transformam em um arco. Eles os fixam na terra os fazem em um piscar de olhos, onde os dançarinos logo prendem suas guirlandas. Aqueles que portam as cestas de frutas e de flores os colocam nos dois lados do arco de flores, e se colocam entre eles. E os dançarinos se afastam uns dos outros em

[70] *"Si de vos feux la violence est telle,/ Et si sur leur amour les Dieux ne peuvent rien,/ Qu'une foible & simple Mortelle/ Pourra-t-elle sur le sien?"*

> direção à frente do palco, para nada esconder dos espectadores."[71] (1672, p. 9)

Neste grande *divertissement* surge, de dentro do arco de flores montado pelos dançarinos, o Amor, que a convida a apreciar aquele espetáculo ao lado dele. Ariadne não se impressiona e se mantém firme em sua decisão. O ato termina com uma canção e duas *entrées* diferentes.

Ato III

O último ato se passa no castelo do rei de Naxos, onde Corcina tenta fazer Comus entender, nas entrelinhas, que ela o ama. Este, que é o deus da festa, não quer saber das dores que o amor traz e não quer escutá-la, o que, nas palavras do autor, "produz um jogo bastante agradável" neste diálogo. A cena seguinte é um solilóquio de Corcina, onde lamenta sua desilusão amorosa.

Teseu já não teme perder Ariadne para Baco e a recebe com frieza. Ariadne, então, percebe que ele não irá se casar com ela e que Corcina tinha razão: não era o amor que o movia, mas apenas ódio por perder sua amante para um deus. Ela então decide corrigir o erro e buscar Baco. Teseu pensa que esta ameaça é apenas para fazer ciúmes, e que ela ainda o ama. Pirítoo adverte o amigo de que muitos homens que pensam assim acabam sozinhos.

Corcina, com muito orgulho, traz a notícia de que Ariadne aceitou se casar com Baco e, saindo novamente de sua posição secundária, dirige duras palavras a Teseu, como se estivesse vingando a amiga. Ele fica enfurecido e desesperado; sente-se traído, abandonado. Pirítoo lembra-lhe de que ele ainda tem Aiglé em Atenas, mas, para surpresa de todos, chega uma carta de Aiglé: ela soube que ele estava com Ariadne e decidiu se juntar a outro homem. Vendo o amigo duplamente desapontado, Pirítoo o leva embora para que o casal que se aproxima não o veja sofrendo.

---

[71] *"Ils approchent en suitte tous d'elle: et en élevant sur la teste chacun un feston de fleurs, les bout de ces festons les uns contre les autres, forment une maniere de couronne ou de parasols, qu'ils laissent quelque temps sur sa teste. Ils dancent apres en rond pour la divertir, et s'élargissent beaucoup par le moyen des festons, qu'ils tiennet alors des deux mains. Ayant dance quelque temps de cette maniere, ils font enconre plusieurs figures surprenantes, avec leurs festons. Ils font ensuitte signe aux autres d'aprocher. Ils viennent avec de grands bastons entourrez de feüillages et courbez de la maniere qu'il faut pour faire un berceau. Ils les fichent en terre, et en forment une en un clin d'œil, où les danseurs vont aussitost attacher leurs festons. Ceux qui portent les corbeilles de fruits et de fleurs, les posent aux deux costez du berceau, et se mettent entre elles: et les danceurs [sic] se placent toujours en s'élargissant vers le devant du Theatre, afin de ne rien cacher aux spectateurs."*

A peça termina em três suntuosas cenas: ao som de uma sinfonia com todos os instrumentos, Ariadne e Baco entram juntos, seguidos por todo o séquito, Corcina e Comus. Duas pequenas bacantes cantam uma canção ao casal, e então se ouvem trovões e o céu se abre. De Visé descreve a cena:

> "Júpiter aparece em um Palácio magnífico, como nunca se viu no [*Tréâtre du*] *Marais*. Juno está ao lado dele: e o Amor entre eles. Júpiter ordena que os Amores tragam a coroa que Baco recebeu outra vez de Vênus, e que a mantenha no ar até que ele diga o que ele quer fazer para Ariadne. Dois Amores surgem do ar e sustentam uma grande coroa de pedrarias. Nada é tão pomposo como este espetáculo. Vemos oitenta pessoas no Teatro ao menos. Vemos sobre eles o brilhante palácio de Júpiter, e mais alto que o palácio, vemos a coroa da qual irei falar: de maneira que a vista está ocupada vendo ao mesmo tempo estes três diferentes espetáculos enquanto os ouvidos não se divertem menos. Juno demonstra a Baco que para agradar seu esposo ela não tem mais raiva dele: e o Amor aparece mostrando que ele os reuniu. Os Sátiros, as Bacantes, os Coribantes e os Egipãs logo dançam a demonstrar sua alegria e dançando admiram o palácio de Júpiter e a coroa, que eles vêem no céu."[72](1672, p. 12)

Após a primeira *entrée* de seguidores de Baco, uma sarabanda é cantada por uma ninfa e depois dançada por um dos mais ilustres bailarinos da França, cujo nome não é informado no programa. A ninfa então canta uma gavota e se segue mais uma *entrée*. Então, Júpiter promove um grande espetáculo transformando a coroa de pedrarias em uma coroa de estrelas. Os Amores que a seguravam saem voando e ela fica suspensa no ar. O céu se fecha e Baco leva sua esposa embora ao som de uma sinfonia.

Como podemos ver, a contratação dos mais ilustres profissionais da cenografia e do *ballet* para um espetáculo musical, além de um número sem precedentes de dançarinos, cantores e atores, aproveitou os últimos momentos em que se podia criar um teatro musical assim, entre o fim da falida *Académie des Opéra*, com Perrin na prisão, e pouco antes do absolutismo de Lully entrar em vigor com a *Académie Royale de Musique*, que proibiria que espetáculos de teatro musical do país utilizasse mais do que

---

[72] *"Jupiter paroist dans un Palais magnifique, et qu'on n'a point encor veu dans le Marais. Junon est à costez de luy: et l'Amour est au milieu d'eux. Jupiter commande aux Amours, d'aporter la couronne que Bachus reçeut autrefois de Venus, et de la tenir en l'air jusqu'à ce qu'il ordonne ce qu'il en veut faire en faveur d'Ariane. Deux Amours paroissent en l'air, et soutiennent une grande couronne de pierreries. Rien n'est si pompeux que ce spectacle. On voit, au dessus d'eux, le brillant palais de Jupiter, et plus haut que ce Palais, on voit la couronne dont je viens de parler: de maniere que la veuë est ocupée à voir en mesme temps, ces trois differens spectacles pendant que les oreilles ne sons pas moins bien diverties. Junons temoigne à Bachus, que pour plaire à son Epoux elle n'a plus de hayne pour luy: et l'Amour fait connoistre, qu'il les a bien reunis ensemble. Les Satyres, les Bachantes, les Coribantes, et les Egipans dancent aussi tost pour en temoigner leur joye, et admirent en dançant, et le Palais de Jupiter, et la couronne qu'ils voyent dans le Ciel."*

duas árias e dois instrumentos. O coreógrafo do espetáculo de De Visé foi Anthoine des Brosses, que saiu da *Académie* de Perrin para ser mestre de dança do *Theâtre du Marais*.

Louis de Mollier, que durante muitos anos compunha para os *ballets* da corte, escreveu as músicas. Seu nome, identificado no *Mercure Galant* como Monsieur Molière semanas depois da estréia, não consta no texto impresso da peça nem no *livre du sujet*, mas não são poupados elogios a este que é referido como "um grande mestre" e que teve boa reputação na corte, antes de ter sido preterido por Lully, o único mestre de música do rei.

A decoração foi de autoria de Jean Simon, que futuramente trabalhou com Lully na *Académie Royale de Musique*. No decorrer do resumo das cenas, diversas vezes seu trabalho é enaltecido por De Visé como, por exemplo, no trecho abaixo:

> "Se nos referirmos ao julgamento de todos aqueles que conhecem de pintura, jamais se viu nada mais belo que a decoração que aparece neste Ato. Feita pela mão de Monsieur Simon, representa uma parte das videiras da ilha de Naxos. Não são pequenos pés à maneira de outras regiões, mas de árvores carregadas de uvas tão bem representadas que nós reconheceremos que este Teatro é um dos mais belos já apresentados."[73] (*ibid.*, p. 8)

Contando então com uma respeitável equipe de criação, um grande elenco e uma história surpreendente, o público pôde assistir por três meses esta história surpreendentemente cômica de encontros e desencontros amorosos.

Intriga

O retorno de Teseu desencadeou nesta peça uma série de peripécias distribuídas entre as intrigas de Teseu e Ariadne, Teseu e Aiglé, Ariadne e Baco e Corcina e Comus. Resumindo a intriga principal teremos Baco, que ama Ariadne, que ama Teseu, mas que finge amar Ariadne, que também ama Baco.

A relação entre Teseu e Aiglé é secundária, mas influencia a intriga principal, já que foi por esta ninfa que Teseu abandonou Ariadne e para quem ele pretende ir após

---

[73] *"Si l'on s'en rapporte au jugement de tous ceux qui se connoissent en peinture, il ne s'est jamais rien veu de plus beau que la decoration qui paroist dans cet Acte. Elle est de la main de Monsieur Simon, et represente un partie des vignes de l'Isle de Naxe. Ce ne sont point de petits ceps à la maniere des autres Pays, mais des arbres chargez de raisins si bien representes que l'on avouera que ce Theatre est un des plus beaux qui ait jamais paru."*

abandonar Ariadne novamente. Mas a função principal de Aiglé nesta história parece ser de causar um deleite duplo à platéia, quando Teseu passa por sua segunda peripécia na história ao ser notificado de que ela se casou com outro amante, assim como fez Ariadne em sua primeira peripécia.

Já a intriga de Corcina e Comus em nada influencia a principal, sendo então classificada como uma intriga galante paralela. A presença de uma intriga paralela tira a unidade de ação desta história, pois para que ela existe, não pode haver nada que não influencie a intriga principal.

Corcina é aquela que não tem papas na língua, grita com Teseu, defende a amiga e mostra ser uma grande conhecedora dos homens; e talvez por isso mesmo tenha tido tantas esperanças em um relacionamento com Comus, um deus que, ao fim, ela descobre ter tantos defeitos quanto os homens. Além disso, Corcina emprega diversos recursos para efeito cômico como a repetição e o *aparté,* que segundo definição de Forestier no seu *Dictionaire Universel* de 1690, é um termo do teatro que designa as falas ditas à parte, ou "de canto", para "instruir os espectadores sobre alguns de seus sentimentos secretos".[74] Ele carrega uma função cômica à medida que rompe com o diálogo em cena e trata o público como cúmplices, brincando com a verossimilhança e o contraste. Corcina usará este recurso outras vezes na peça.

Pirítoo e Comus também têm este papel de conselheiros de Teseu e de Baco; além deles, há outros personagens menores que servirão de mensageiros: Arcas e Cleon. Temos também o povo de Naxos e as divindades: os seguidores de Baco (os egipãs, pãs, coribantes, bacantes, sátiros e outros) e os deuses Juno, Júpiter, Mercúrio e Amor. Juno é a verdadeira causadora da dificuldade na união do casal principal: seu poder é que faz o barco de Teseu voltar e é ela quem manipula os sentimentos da princesa para que ela queira se manter fiel a Teseu. Assim, podemos perceber esta característica do gênero trágico, que estará sempre presente na *tragédie en musique*, onde os personagens principais enfrentam obstáculos externos a si, o poder dos deuses, que os tratam como fantoches, brincando com seus destinos a seu bel prazer.

O deus Amor, rival de Juno e partidário de Baco, enfrenta a deusa, mas não será nem ele nem nenhum outro deus que irá resolver este imbróglio: o final desta peça é

---

[74] *"APARTE: Terme de la Poetique. Il ne se diz qu'en parlant des pieces de theatre, quand um Acteur dit à part & en um coin pour l'instruction des sés auditeurs quelques-uns de sés sentiments secrets, & qu'il feint de n'estre point entendu des utres Acteurs.[...]"* apud FOURNIER, Nathalie. L'aparté dans Le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle. Paris: Éditions Peeters, 1991, p. 12.

decidido apenas pela mortal Ariadne. O desenlace aqui não é feito por um *deus ex machina* e os deuses no desenlace parecem ter apenas a função de promover um grande espetáculo visual.

Assim, vemos que a peça se desenvolveu da seguinte maneira: a exposição se dá inteiramente no prólogo. O desenvolvimento começa com o lamento de Ariadne na primeira cena do primeiro ato, e vai até o desenlace completo na oitava cena do terceiro ato quando, após várias peripécias, Teseu vai embora da ilha e Ariadne fica finalmente com Baco. A ação se desenvolve dentro das regras no teatro clássico francês, em uma estrutura de três atos e um prólogo. Esta estrutura não conta com *entr'actes,* e as *entrées* são intrínsecas à ação, diferentemente da *Ariane* de Perrin, que traz *divertissements* em "quadros" estáticos, entre um ato e outro.

As regras

A regra da unidade de tempo aparentemente é respeitada: não há nenhuma alusão temporal, mas a pouca complexidade das ações é facilmente percebida por nós como eventos rápidos o suficiente para acontecerem num período de vinte e quatro horas: Ariadne se encontra abandonada quando Baco já se dirigia à ilha; enquanto isso, Juno provocava as ondas que trariam de volta o barco de Teseu, que poderia não estar muito longe; o que se segue são diálogos da princesa com Baco e Teseu, até que ela decide ficar com Baco, o que poderia ocorrer sem problemas em um único dia. A única coisa que poderia levar bastante tempo seria avinda da carta de Aiglé de Atenas. Mas De Visé explica no *sujet* que a carta já havia sido enviada há algum tempo:

> "[...] como foi impossível que a notícia do rapto de Ariadne não fosse propagada por todos os lugares, ele recebeu um bilhete de Aiglé, como resposta a um dos que ele enviou a ela quando começou a amar menos Ariadne."[75] (1672, p. 3)

A regra da unidade de lugar aqui não é respeitada: em cada mudança de ato muda-se o local da ação, embora sejam todos na ilha de Naxos. Assim como na *tragédie en musique* que utilizará um cenário diferente para cada ato, aqui também vemos esta

[75] *"Mais comme il estoit impossible que le bruit de l'enlevement d'Ariane ne se fût repandu par tout; il reçoit un billet d'Eglé, par un de ceux qu'il avoit envoyé vers elle, dans le temps qu'il commençoit de moins aymer Ariane."*

variedade. No texto da peça e no programa temos descrições mais ou menos detalhadas de cada cenário, algumas delas mostrando o orgulho de De Visé em promover tamanho deleite visual através da arte do *décorateur* Monsieur Jean Simon. Em uma descrição genérica, o cenário do prólogo representa "a ilha de Naxos". No primeiro ato via-se "dos dois lados do Palco um número infinito de Rochedos. O centro é ocupado por um vasto Mar e há um horizonte no fundo do palco. Este mar parece de início tranquilo e pouco a pouco o vemos se agitar"; ou seja, após a utilização de maquinarias para os vôos de deuses do prólogo, temos também máquinas trabalhando no cenário criando efeitos da natureza. O segundo ato se passa em uma parte das videiras da ilha de Naxos. O último ato se passa no rico palácio do rei de Naxos, onde se vê ouro por todos os lados.

A questão da verossimilhança aqui é discutida no prefácio ao leitor, no *livre du sujet,* onde ele justifica as modificações que fez em relação às versões mais antigas do mito de Ariadne e Teseu e os traços que deu a alguns dos personagens, como Corcina,por exemplo, a confidente de Ariadne, tipo de personagem secundário que geralmente não desempenha funções ativas na *tragédie classique*. Nesta versão cômica, De Visé, no *sujet* "justificaria também o caráter de Corcina que na fábula sendo ama de Ariadne poderia falar com ele livremente" como na segunda cena do segundo ato, no trecho a seguir:

TESEU
Ai de mim! Princesa! Ai de mim!
Se pudésseis saber
Até onde vai meu desespero?

CORCINA
Quê, quereis que para agradá-lo,
Ela receba com um ar severo
Um deus tão digno de encantar,
E cujas qualidades podem tudo inflamar?
[...]

TESEU
Ah se nunca este Deus a desposasse...

CORCINA
E o que fará sua fúria ciumenta
Contra um poder soberano?

TESEU
Princesa, se para sempre vos der a sua mão
De dor a seus pés deverei expirar.

CORCINA
Vós podeis e eu não tenho nada a dizer;
Cada um é neste ponto mestre de seu destino,
E quem quer procurá-la, encontra facilmente a morte.

TESEU
Mas o quê, Corcina, sois então contra mim declarada?

CORCINA
Vossa inconstância sendo muito conhecida,
Poderei ver sobre mim cair vossa ira,
Eu não serei nunca por vós.
Princesa, perdoai o ardor de meu zelo.

ARIADNE
Como Confidente fiel
Que eu amo e que me ama também,
Eu te permito falar com ele assim.[76]

O confidente, tipo de personagem utilizado pelos autores para tornar os discursos dos agentes principais mais verossímeis, evitando o monólogo, não seguiu aqui suas tendências históricas: espera-se destes personagens subalternos que sejam bons ouvintes, que guardem bem os segredos e não que falem por seus mestres. E ainda relembramos outra declaração do autor já citada aqui anteriormente, sobre o fato de Ariadne trocar Teseu por Baco, ele diz que "é muito verossimilhante que uma mulher possa deixar um mortal que não a ama mais, por um Deus que a ama. O amor e a ambição causam todos os dias coisas bem mais surpreendentes." Só o fato do autor tentar convencer os espectadores sobre a verossimilhança das características escolhidas para seus personagens já mostra que esta questão não foi exatamente ignorada, mas as exigências do cômico se sobressaíram. Também o personagem Teseu recebeu traços

[76] *"Thesée: Helas! Princesse, helas!/ Si vous pouviez sçavoir/ Jusques ou va mon desespoir? Corcine: Quoy, vouliez-vous que pour vous plaire,/ Elle reçeut avec un air severe/ Un Dieu si digne de charmer,/ Et dont les qualitez peuvent tout enflâmer? [...] Thesée: Ah si jamais ce Dieu l'épouse... Corcine: Et que fera vostre fureur jalouse/ Contre un pouvoir souverain? Thesée: Princesse, si jamais vous luy donnez la main,/ De douleur à vos piez Il faudra que j'expire. Corcine: Vous le pouvez, et je n'ay rien à dire;/ Chacun est sur ce poinct le maistre de son sort,/ Et qui la veut chercher, trouve aisément la mort. Thesée: Héquoy, Corcine, est donc contre moy declare? Corcine: Vostre inconstantce estant trop averée,/ Dûffay-je voir sur moy tomber vostre courroux,/ Je ne seray jamais pur vous./ Princesse, pardonnez à l'ardeur de mon zele. Ariane: Comme Confidente fidelle/ Que j'aime, et qui m'aime aussy,/ Je te permets de luy parler ainsy."*

psicológicos não muito coerentes com o arquétipo do herói: ele é infantil, ciumento, orgulhoso e mentiroso e faz de tudo para não ceder Ariadne a um deus tão heróico e guerreiro quanto ele.

Estes personagens não se inserem no conceito de verossimilhança geral histórica definida por Pierre Corneille nos seus *Três Discursos sobre o poema dramático*, de 1660, pois eles não seguem suas "tendências históricas" ou, no caso, "míticas"; assim como o retorno de Teseu a Naxos contradiz o conhecimento da literatura, que eleva a fábula a fatos históricos, pois já se foi contado à exaustão que, após deixar a ilha, Teseu segue para Atenas e, esquecendo-se de substituir as velas pretas de sua nau por brancas, que sinalizariam a seu pai que todos voltavam de Creta a salvo, causa o suicídio de Egeu, seu pai.

O fato de haver uma intriga paralela entre Corcina e Comus, que se fosse suprimida não faria falta no desenvolvimento da história, deixa a peça à margem da lei da necessidade; e a personalidade dada a Teseu, a deixa à margem da lei da propriedade ou conveniência, pois foge muito da imagem que a mitologia deixou dele, aproximando-o do homem comum, objeto da comédia.

Espetáculos como esse, chamados de *pièces a machines*, tinham como prioridade promover o *merveilleux* através dos efeitos visuais criados por máquinas. Essas peças utilizavam as máquinas tanto para efeitos de imitação da natureza quanto para representar o sobrenatural: portanto, temas mitológicos ofereciam melhores possibilidades de uso de maquinarias do que temas históricos e realistas. Muito do material utilizado na criação da *tragédie en musique* vem daqui: sua temática fabulosa, o gosto pela decoração e as várias mudanças de cenário e a verossimilhança maravilhosa.

Vemos em *Les Amours de Bachus et d'Ariane* tudo isso: cenários suntuosos, um intenso uso de máquinas, além da música e da dança, em um tema representado de diversas formas e em diversas versões nos teatros da França do rei Luís XIV, o casamento de Ariadne e Baco.

6 ARIADNE E BACO NA *III ENTRÉE* DE *LES SAISONS*, A *OPÉRA-BALLET* DE PASCAL COLASSE E JEAN PIC (1695)

O mesmo público que assistiu e aclamou *Les Saisons* em 1695 havia relegado sucessivas *tragédies en musique* ao fracasso: *Céphale et Procris* de Jacquet de La Guerre (março de 1694) não teve mais que seis representações; *Circé* (outubro de 1694) e *Théagène et Chariclée* (abril de 1695), de Desmarest, também não tiveram uma boa recepção. Apresentada em uma época de crise – o clero lançava novos ataques[77] à *tragédie en musique*, lutando por sua proibição e até o fim das atividades da *Comédie-Française*, as produções já não conseguiam retorno financeiro nem para as próprias despesas de produção e o público não só se desinteressava pela *tragédie en musique* como hostilizava as atrizes – esta *opéra-ballet* de Colasse e Jean Pic prenunciava o novo caminho que a ópera francesa iria tomar a partir de 1697 com *L'Europe Galante* de Campra e La Motte.

Assim como a *tragédie en musique* se firmou como um modelo bem definido apenas com Lully e Quinault e não com os predecessores Perrin e Cambert, a *opéra-ballet* terá com Campra e La Motte a definição deste gênero, que irá agradar o público já cansado das representações alegóricas da monarquia em temas mitológicos, heróicos e sérios; agora ávidos por histórias mais humanas, burguesas e galantes, apoiarão o novo gênero instantaneamente. Além disso, o novo modelo tinha a dança como elemento principal, tirando o protagonismo da ação à medida que oferece pequenas intrigas diferentes em cada ato. Relatos dizem que se via na plateia pessoas cantando do começo ao fim as árias desses espetáculos, incomodando quem ficava nos balcões (LISTER, *apud* GORCE, 1992, p. 102). Mas este gênero teve seus predecessores.

Pascal Colasse nasceu em Reims em 1649 e morreu em Versalhes em 1709. Muda-se com sua família para Paris ainda criança, iniciando sua carreira musical como coralista da igreja *Saint-Paul*. Aos dezoito anos ele se tornou secretário de Lully e regente na *Académie de Musique*, e por dez anos compôs as vozes intermediárias das obras em que Lully escrevia apenas o baixo contínuo e a voz do soprano. Em 1683, apoiado por Lully, ele se torna um dos quatro subchefes da *Chapelle Roy*ale ao lado de Goupillet, De Lalande e Minoret. Dois anos depois, ele se tornará compositor *de la*

[77]Cf. Histoire et abrégé des ouvrages latins, italiens et français pour et contre La comédie et l'opéra, do Padre Ambroise Lalouette.

Chambre, com De Lalande. Em 1687, Lully faleceu tendo iniciado a composição da ópera *Achille et Polyxène*, da qual apenas a abertura e o primeiro ato haviam sido compostos. Colasse, que era um de seus pupilos preferidos, compôs o prólogo e os atos restantes, estreando-a em novembro daquele ano. Em 1696, mesmo ano de estréia de sua ópera *Jason*, ele foi nomeado mestre de música *de la Chambre* após a morte de Michel Lambert e compositor da *Académie Royale de Musique*.

Colasse foi mais de uma vez processado pela família de Lully, acusado de plágio. Inclusive, em *Les Saisons*, alguns trechos foram copiados de seu mestre, como o final da terceira *entrée*. Ladvocat comenta, em 20 de outubro de 1695, em uma de suas cartas ao abade Dubos sobre estas inserções:

> "Além de vosso julgamento, fiquei surpreso de mal poder distinguir as árias de Baptiste [Lully] das suas [de Colasse] pois estão tão bem ligadas umas com as outras que será difícil, para uma pessoa que não as conheça bem, de afirmar que elas não são de sua autoria."[78]

Em respeito à família de Lully, Colasse quis que não fossem incluídas as árias de seu mestre na primeira edição da partitura. Na edição do ano de 1700 elas serão incluídas e Ballard, o editor, justifica:

> "O sucesso que se seguiu a este *Ballet* desde suas primeiras representações fez que o público me demandasse a impressão em música com tanta insistência, que fui obrigado a apressar-me em incluir toda a música do falecido Senhor Lully."[79]

Les Saisons foi a primeira experiência lírica do abade Jean Pic. Este escritor foi ativo entre os anos de 1680 e 1702 e comporia o texto de mais duas obras musicais: *La Naissance de Venus*, ópera de Louis Lully e Colasse (1696) e *Aricie*, *ballet* de La Coste (1697). Fez-se conhecido por seus textos de cunho moral, como *Devoirsde La vie civile*, de 1681, seu *Discours sur la bienséance,* de 1688, *Réflexions chrestiennes sur les misères et sur les foiblesses de l'homme pour tous les jours de l'année*, de 1687 e a

---

[78] *"En ajoutant à votre jugement, je fus surpris de ne pouvoir à peine distinguer les airs de Baptiste dans les siens qui sont si bien unis les uns avec les autres qu'il serait difficile à une personne qui n'en serait pas instruite d'assurer qu'ils ne sont pas de lui".*

[79] *"Le succès qui suivit ce Ballet dès ses premières représentations fit que le public m'en demanda l'impression en musique avec tant d'instance, que je fus obligé, pour la hâter d'en retrancher toute la musique de feu Monsieur de Lully".*

compilação das obras de Saint-Evremond. De acordo com Anthoine de Léris[80], Pic incluiu nesta compilação textos seus como se fossem do referido autor, a fim de distribuir suas produções através de um nome tão respeitado.

Estes autores, dois anos antes da estreia de *L'Europe Galante,* já haviam entregado ao público, junto ao coreógrafo Louis Pécour, o primeiro espetáculo deste gênero: *Les Saisons* (1695) é um *ballet*[81] com um prólogo e quatro *entrées* onde cada seção é formada por diferentes unidades poéticas (KINTZLER, 2006, pg. 262) que se seguem de forma suficientemente contínua para alçar esta peça ao gênero dramático. Cada *entrée* apresenta intrigas independentes umas das outras: são pequenas histórias entre casais conhecidos da mitologia que representam tipos de amor diferentes, relacionados às estações do ano.

Sua estreia aconteceu em outubro de 1695 na *Académie Royal de Musique* e tinha em seu elenco a famosa Maria Le Rochois interpretando Ceres e Orítia. Esta mesma cantora será a protagonista da ópera *Ariane* de Marin Marais no ano seguinte. Pode-se perceber o sucesso desta ópera pelas suas diversas reprises ao longo dos anos. A primeira reprise foi em fevereiro do ano seguinte, após a abrupta interrupção das récitas de *Jason, tragédie en musique* de Colasse com libreto do jovem Jean-Baptiste Rousseau, cujos versos foram considerados impróprios para serem musicados. *Les Saisons* retorna ao palco enquanto o público aguardava a estreia da nova ópera de Marin Marais. Uma carta de Louis Ladvocat ao abade Dubos do dia 13 de fevereiro de 1696 revela alguns detalhes deste período:[82]

> "Recomeçamos, na terça-feira, *les Saisons*, que continuará até o 23, quando apresentaremos *Ariane et Bacchus.* E esperamos apresentar todos os dias até o Jubileu, ou seja, a quinta, a sexta, o sábado e terça, e o sábado, segunda, quarta, *Les Saisons*, com uma cena de *Porsonnac*, cantada por Dumesnil, e algumas entradas cômicas, e após o Jubileu, os 15 dias que sobrarão até a Semana da Paixão, *les Saisons* ou *Ariane*, se agradar. Mas refaremos para as *Saisons* um quarto ato totalmente novo para depois da Páscoa."[83]

---

[80] LÉRIS, Anthoine de. Dictionnaire portatif des théatres [...] contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, & celui des pièces jouées en province. Paris: C. A. Jombert, 1763.

[81] Os contemporâneos chamavam estes espetáculos apenas de *ballet*. O termo *opéra-ballet* é mais tardio, do século XVIII, e designava o *ballet* feito com uma sucessão de histórias diferentes no decorrer dos atos, ou *entrées*.

[82] COLASSE Saisons. Disponível em: <http://operabaroque.fr/COLASSE_SAISONS.htm>. Acessado em: 28 ago. 2016.

[83] *"On a recommencé, mardi, les Saisons qui continueront jusques au vingt-trois, que l'on donnera Ariane et Bacchus. Et l'on espère jouer tous les jours jusques au jubilé, c'est-à-dire le jeudi, le vendredi, le dimanche et mardi, et le samedi, lundi, mercredi, les Saisons, avec une scène de Porsonnac, chantés par*

No ano de 1698, o bailarino e coreógrafo Pierre Deschars apresentou uma adaptação deste *ballet* sob o nome de *Les Quatre Saisons* em Bruxelas. Uma reprise foi feita em 1710, além do lançamento de uma redução para piano e voz desta obra feita por Louis Sumis e editada por Breitkopf e Härtel.[84]

Houve novas reprises em Paris em fevereiro de 1700, setembro de 1707, julho de 1712 e maio de 1722, mesmo ano em que o libreto foi impresso pelo editor Pierre Ribou[85]. No ano seguinte o libreto também foi incluído por Christoph Ballard no quinto volume de um grande compêndio, a *Coleção Geral das óperas representadas pela Academia Real de Música desde seu estabelecimento*.[86] Já havia uma edição holandesa desde 1696, feita pelo editor Schelte, em Amsterdã.

Ladvocat nos relata em uma carta (26 de outubro de 1695) um pouco mais sobre a recepção desta ópera por parte do público:

> "Muita gente vem assistir o *Ballet des Saisons*, muitas morrem de impaciência para retornar e ontem isto chegou a tal extremo que rejeitamos mais de 100 pessoas. [...] e eu julgo este *ballet* tão divertido que tenho medo que ele diminua a afluência [de público] que esperamos ter para *Jason*, e que o coturno trágico não esteja mais tão fortemente na moda."[87]

De fato o publico irá preferir o tom cômico dos *ballets* ao "coturno trágico" das *tragédies en musique*. Segundo La Gorce (1991, p. 182), este contexto por si só explicaria o fracasso de *Ariane et Bacchus*, de Marais e Saint-Jean. Kintzler (*op. cit*, p. 261) explica que foi através da *opéra-ballet* que os autores desenvolveram o efeito cômico na ópera ao seguir um caminho estético que se afastava cada vez mais da obra de Lully ao passo que assumia os modismos italianos.

Dumesnil, et quelque entrée comique, et après le jubilé, les quinze jours qui resteront jusques à la semaine de la Passion, les Saisons ou Ariane s'il plaît. Mais on refera aux Saisons un quatrième acte tout nouveau pour après Pâques."

[84] SOUMIS, Louis. Les Saisons - opéra ballet [...] paroles de l'Abbé Pic [...] reconstitué et réduit pour piano et chant par Louis Soumis, [...] introduction par H. Lavoix fils. Paris: Th. Michaëlis, 1880.

[85] Disponível na plataforma Gallica da BNF no link: < https://goo.gl/QrVAuA>. Acessado em: 30 ago. 2016.

[86] RÉCUEIL general des opera representez par l'academie Royal de musique, depuis son etablissement. Disponível em: <https://goo.gl/hnTFH1>. Acessado em: 15 jun. 2016.

[87] *"Beaucoup de gens viennent voir le Ballet des Saisons, qui meurent d'impatience d'y retourner et cela fut hier à telle extrémité que l'on refusa plus de cent personnes.[...] et je trouve ce ballet si divertissant que j'ai grand-peur qu'il ne diminue l'affluence qu'on espérait avoir à « Jason », et que le tragique cothurne ne soit plus si fort à la mode."*

Neste *ballet* de Colasse e Jean Pic, as estações são representadas alegoricamente, e cada uma delas se dirá melhor do que a outra: a Primavera representa o Amor coquete através do casal Zéfiro e Flora; o Verão representa o Amor fiel e constante, com Vertumno e Pomona; o Outono defenderá o Amor pacífico ou o Amor no casamento, com Baco e Ariadne; e o Inverno representará o Amor brutal, com Bóreas e Orítia. O prólogo apresenta as musas da música, da tragédia e outras divindades dedicando louvores ao rei. Na *entrée* final, cena três, surge Apolo em seu carro de ouro dizendo que irá "[...] terminar a querela/ Que desuniu as Estações [...]"[88]. As primeiras palavras da Primavera revelam que "A temida Discórdia neste dia/ Renova entre nós uma guerra fatal/ Cada Estação por sua vez/ Quer trazê-la sobre sua Rival"[89] e segue defendendo suas qualidades e seu poder, assim como toda Estação irá fazer. A Primavera se diz melhor que as outras pois traz os dias belos, e sem sua presença, todos definham; O Verão diz que nenhum homem sobreviveria sem as riquezas que ele traz; O Outono traz uvas maduras que produzem o poderoso vinho, com o qual Baco subjugou todo o Oriente; e o Inverno se glorifica por trazer paz a povos guerreiros ao interromper as batalhas com sua neve. Na última *entrée*, mais longa que as anteriores, vemos a conciliação das Estações através da prometida intervenção de Apolo.

Esta intriga maior entre as Estações é que dá unidade ao espetáculo, formado por prólogo e quatro *entrées* com quatro a seis cenas cada uma. De maneira isolada, as histórias representadas pelos casais das *entrées* não teriam relação entre si. A análise que fizemos foi apenas do recorte onde temos os personagens que são o objeto dessa pesquisa, Ariadne e Baco, presentes na terceira *entrée*, cujo resumo e discussão se encontram a seguir.

Resumo

A decoração da terceira *entrée* representa colinas cobertas por videiras carregadas de uvas. Essas videiras se juntam umas às outras por ramos das uvas em festões.

Na primeira cena o Outono se apresenta como alguém muito esperado pelos mortais: é em seu domínio que as uvas ficam prontas para a colheita. Ele menciona

---

[88] *"Je vais terminer La querelle/ Qui desunit les Saions aujourd'hui".*
[89] *"L'affreuse Discorde en ce jour/ Renouvelle entre nous une guerre fatale;/ Chaque Saison tour à tour/ Veut l'emporter sur sa Rivale".*

Baco com elogios à suas façanhas bélicas e também ao vinho. Ele vê Ariadne se aproximar com uma feição triste e nos informa que ela espera Baco e que não devemos atrapalhar seu silêncio.

Na segunda cena, Cefisa, a confidente de Ariadne, quer entender o sofrimento da princesa. Ariadne conta que teve um sonho em que viu Baco suspirar aos pés de outra amante e tal visão instaurou em seu coração o ciúme e a dúvida. Cefisa acha que um sonho não deveria estragar este amor e lamenta que seja tão fácil e rápido apaixonar-se, mas tão difícil se livrar do sofrimento quanto se é despeitado. A princesa gostaria de relevar este sentimento, mas está obstinada e quer ajuda da amiga para descobrir quem seria a amante de Baco. Ele se aproxima.

Na próxima cena, Ariadne diz a Baco que ele parece não amá-la mais. Baco rebate dizendo que ninguém na Terra se compara a ela e que sempre a amará. Ela não acredita e continua acusando-o de traição, e conta sobre o sonho que teve. Ele diz que ela não deve acreditar, mas ela fica ainda mais confusa e perturbada. Baco diz que anseia por acalmar seu ciúme, quando vê Outono se aproximar.

Finalmente, na quarta e última cena, o Outono se aproxima com seus seguidores, louvando as colinas repletas de videiras e a bebida criada por Baco. Este se mostra orgulhoso por poder dar aos mortais o vinho, cujo poder é capaz de dissipar qualquer sofrimento, e sai. Outono e os vindimadores seguem divagando sobre a relação entre os poderes do Amor e de Baco e chegam à conclusão de que todos devem unir ambas as forças para se ter um destino tranquilo, já que o vinho ameniza os sofrimentos causados pelo amor.

Análise

TABELA 8 – ANÁLISE DA *ENTRÉE L'AMOUR PAISIBLE* DE *LES SAISONS* (1695)

Elementos da obra	Seções	Sinopse dramática
	Entrée III	Colinas com videiras
Apresentação Outono	Cena 1	Outono se vangloria por ser o único a produzir o vinho, com o qual Baco pôde vencer todo o Oriente.
Sonho perturbador	Cena 2	Ariadne está conturbada pois sonhou que Baco a traía. Cefisa tenta acalmá-la.
Conflito Ariadne x Baco	Cena 3	Ariadne acusa Baco de indiferença e inconstância. Ele diz que a ama e tenta convencê-la a ser mais razoável, já que não é comum encontrar um "amante" em um esposo.

Moral/conclusão *Dança*	Cena 4	Baco celebra o poder vinho, que ameniza qualquer dor e sai. Outono e os outros concluem que é preciso unir vinho e amor.

FONTE: o autor (2016).

Em cada *entrée* temos a presença de duas intrigas simultâneas, uma mais abrangente, que permeia toda a ópera, e uma menor, que simboliza as qualidades de cada uma das Estações. Nesta *entrée* vemos a defesa de Outono, que representa "o amor pacífico ou o amor no casamento" através do relacionamento de Baco e Ariadne. O público já conhecia diversas versões da história que conta que Ariadne e Baco se casaram após ela ter sido abandonada por Teseu na ilha de Naxos. O autor criou aqui uma pequena intriga, que acontece quando Ariadne tem um sonho que desestabiliza este casamento "perfeito". Cefisa, no primeiro verso desta cena, a questiona (III, 2):

CEFISA
Quando todos os seus desejos são satisfeitos,
Por que procura a solidão?[90]

Ariadne vive novamente as mesmas dores que viveu com Teseu, causadas pela traição e indiferença de seu amado. O que muda, agora, é que este sofrimento nasce de uma ilusão. Cefisa não entende como pode um sonho ter o poder de atrapalhar um amor como esse. Mas Ariadne está perturbada com estas visões e nada do que sua amiga diz a convence de que Baco a ama. Então, Ariadne expõe um desejo que poderia se desdobrar em uma ação para esta história: ela quer que Cefisa a ajude a descobrir quem é esta mulher com quem Baco estaria se envolvendo, mas esta ideia não reaparece nas próximas cenas. Baco chega, à procura dela, e é recebido com acusações diversas. O autor dá à princesa uma personalidade conturbada, enquanto Baco, em tom muito galante, jura amá-la de maneira constante, e ainda diz (III, 3):

BACO
Meu ardor é sincero,
Por que vos queixais
De um amor que não é ciumento?
Dificilmente se encontra um amante em um marido![91]

---

[90] *"Quand tous vos vœux sont satisfaits,/ Pourquoy chercher la solitude?"*
[91] *"Mon ardeur est sincere,/ Pourquoy vous plaignez-vous/ D'un amour qui n'est point jaloux?/ On ne trouve guere/ Un amant dans un Epoux."*

ARIADNE
Como um amor delicado e terno
Se expõe a rigorosos males!
A razão não pode nos defender
Das negras tristezas que vêm nos surpreender,
Ah! como é um mal perigoso,
Um amor delicado e terno.[92]

Assim que Outono chega, Baco diz que é um prazer dar aos mortais esta bebida que dissipa com seu vapor as mais negras tristezas (III, 4), usando os mesmos termos que Ariadne usou em relação aos seus sentimentos (III, 3), dando a entender que ele acalmará sua perturbação com o vinho:

BACO
Faço minha suprema alegria
Dar aos mortais esta bebida encantadora
Por seu divino socorro, uma alma lânguida
Vê da mais negra tristeza dissipar o vapor.[93]

A intriga do casal não tem um desenlace explícito, apenas imaginamos que tudo deu certo já que a moral que Outono deixa com os colhedores de uvas é a de que se pode ter um casamento pacífico se amenizarmos as dores do amor com o vinho, como explicita a ordem do Outono:

UM VINDIMADOR
Como o Amor seria perigoso,
Se Baco não tornasse seu poder menos terrível!

OUTONO
Mortais, uni os dois,
E vossa sorte será tranquila.[94]

Assim, esta pequena intriga de Ariadne e Baco não terá uma ação suficientemente complexa para relacionarmos seu desenvolvimento dramático às formas

---

[92] *"Qu'un amour delicat & tendre/ Expose à de maux rigoureux!/ La raison y peut nous defendre/ Des noirs chagrins qui viennent nous surprendre,/ Ah! Que c'est un mal dangereux,/ Qu'un amour delicat & tendre!"*
[93] *"Je fais mon suprême boheur/ De donner aux Mortels cette Boisson Charmante;/ Pour son divin secours, une ame languissante/ Voit du plus nois chagrin dissiper la valeur."*
[94] *Un Vendangeur: "Que l'Amour seroit dangereux/ Si Bachus ne rendoit son pouvoir moins terrible!" L'Automne: "Mortels unissez-les tous deux,/ Et vôtre sort sera paisible".*

da *tragédie* e da *comédia*. Não há espaço para exposição, desenvolvimento e desenlace em cada *entrée*: Outono se ocupa de falar de si e do vinho na primeira cena, Ariadne conta para Cefisa sobre o sonho que a perturbou na segunda cena, Baco e ela conflitam na terceira e ele dá a entender na quarta cena que irá dissolver com o vinho as preocupações de Ariadne. O desenlace dessa intriga não acontece em cena, mas é garantido e confirmado, através das palavras de Outono, que o desfecho virá e o casal voltará a viver pacificamente assim que Baco lhe der essa bebida divina.

Esta *opéra-ballet* não teve o compromisso com as regras das unidades, uma vez que existem várias intrigas independentes ao longo do espetáculo que funcionam como quadros temáticos, atemporais e com cenários diferentes para cada um, onde se desenvolverá o *ballet*, seu principal elemento. Mas podemos observar que Ariadne e Baco foram tratados de maneira conveniente e verossímil, à medida que nenhuma característica diferente da que a lenda ou a mitologia deixou deles foi dada. Também não foram utilizadas máquinas nesta *entrée*, apenas no Prólogo na cena final para as entradas e saídas de Apolo em seu "carro brilhante".

Por se tratar de uma história que acontece após o casamento de Ariadne e Baco, em termos de ação nós não encontramos muitas semelhanças com a ópera de Marais e Saint-Jean. Mas aqui é onde aparece pela primeira vez – nas obras analisadas nesta pesquisa – o elemento do sonho, que perturba os sentimentos da princesa e a faz agir de maneira irracional.

Embora não existam dados sobre relações entre Saint-Jean e Pic, supomos que a produção tão próxima dos dois espetáculos – *Les Saisons* e *Ariane et Bacchus* – possa ter provocado certa intimidade entre os autores, ou ao menos o conhecimento de Saint-Jean sobre o enredo de Pic. A cena de sonho já era uma convenção estabelecida e quase obrigatória da *tragédie en musique*, uma vez que se tornara um expediente óbvio para a presença do *merveilleux* em conjunto com a exploração de efeitos musicais e cores orquestrais bastante especiais – basta lembrarmo-nos das famosas cenas de sono em *Atys* (1676) e *Armide* (1686), de Quinault e Lully.

Tampouco conhecemos dados sobre a relação de Saint Jean e Marin Marais. Este último, conhecedor profundo da obra do criador da *tragédie en musique*, dificilmente desprezaria a oportunidade de demonstrar seu domínio pleno das convenções que haviam garantido o sucesso do gênero junto ao público. O que é mais surpreendente na comparação entre as duas obras, é o fato da semelhança entre as duas intrigas, nas quais

Ariadne é tomada da desconfiança de uma suposta traição de Baco por meio de um sonho. Apenas descrita, mas com função dramática forte na *opéra-ballet* de Jean Pic e Colasse, a cena é plenamente desenvolvida em Saint Jean e Marin Marais, com a presença de todos os elementos clássicos da *tragédie en musique*. Embora tenham sobrevivido alguns relatos sobre o insucesso de *Ariane et Bacchus*, é notável pensarmos que justamente a cena do sonho desta obra foi reutilizada na compilação *Télemaque, tragédie – fragments des modernesmises aux Théatre par le soins de Monsieur Campra*,[95] representada no teatro lírico parisiense, em 11 de novembro de 1704. Este fato é testemunho de recepção positiva de *Ariane et Bacchus* e do reconhecimento de Campra por uma das cenas mais marcantes do período.

[95] Disponível na plataforma Gallica da BNF no link: < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540978g >. Acessado em: 20 dez. 2016.

7 *ARIANE ET BACCHUS*, A *TRAGÉDIE EN MUSIQUE* DE MARIN MARAIS E SAINT-JEAN (1696)

Marin Marais nasceu em Paris no dia 31 de maio de 1656 em uma família humilde. Foi graças à ajuda de um tio que desfrutava de certo prestígio na cidade, o padre Louis Marais, que levou o sobrinho de 10 anos para ser cantor no coro da igreja Saint-German-L'Auxerrois, onde ele foi vigário dos anos de 1662 a 1668, que o compositor teve oportunidade de desenvolver seus talentos (NAUDEIX, 1991, p. 14). Durante o pouco tempo em que ele permaneceu com sua voz pueril, Marais recebeu intenso treinamento musical e, tendo mostrado seus traços promissores, foi direcionado aos estudos de composição e de um instrumento; após este treinamento é que ele decidiu abandonar esta instituição e se aperfeiçoar na viola da gamba com o melhor gambista de seu tempo, Saint Colombe.

Seu talento e alguma sorte o levaram rapidamente a alcançar os postos mais desejados por todo músico profissional da corte: aos 19 anos, entrou para a *Académie Royale de Musique*, estreando no ano seguinte em *Atys* (1676); em 1679, ele assumiu o cargo de músico *de la Chambre* do rei, que ocupou até 1725. Este virtuoso gambista trabalhou no seleto grupo do baixo contínuo de quase todas as óperas de Lully. Para além dos trabalhos da corte e da *Académie*, ele deixou uma considerável produção de composições pedagógicas para seus alunos, de todos os níveis, de viola da gamba. Assim que seu mestre Lully faleceu, abriu-se a oportunidade para outros compositores da *Académie* terem sua chance de estrear no gênero lírico: depois de tantos anos trabalhando com Lully e recebendo grande reconhecimento por suas composições, ele se considerava confiante e conhecedor o suficiente para adentrar neste gênero.

A sua primeira experiência com *tragédies en musique* foi em *Alcide* (1693), quando ele foi requisitado para dar suporte ao filho de Lully, Louis. O libretista, Jean-Galbert de Campistron, já gozava de certa celebridade, devido a sua parceria de sucesso com Pascal Colasse, *Achille et Polixène* (1687) e seu *livret* para *Acis et Galatée,* a ultima ópera de Lully em 1686. Três anos depois, em 1696, ele apresentou sua primeira experiência "sozinho", em parceria com o poeta Saint-Jean, que não foi muito bem recebida pelo público.

Dez anos se passaram até que ele colocasse uma nova produção lírica em cena. Após sua parceria com aquele desconhecido poeta, ele trabalhou com La Motte, o

mesmo libretista de *l'Europe galante* – a união com um poeta reconhecido por letrar a ópera de maior sucesso da época teve bons resultados e *Alcyone* (1706) foi muito bem recebida. Em sua última ópera, *Sémélé* (1709), ele repetiu esta feliz parceria mas, devido a fatores externos, como o rigoroso inverno que havia deixado a população em uma grande crise (e com fome), provocando o fechamento dos teatros parisienses (GORCE, 199, p. 237), entre outras situações, a ópera fracassou. Isto motivou tanto o libretsta quanto o compositor a não mais escreverem obras deste gênero. O único registro musical desta ópera é uma edição que ele publicou dois meses antes da estreia dessa obra numa versão reduzida: nenhuma versão completa restou.

Após esse período, sua carreira conheceu umcerto declínio diante da concorrência que outros gambistas virtuoses mais jovens ofereciam. Mesmo após abandonar suas funções na *Académie* e na corte, Marais continuou lecionando. Ele deixou um importante legado aos estudantes, profissionais e apreciadores da viola da gamba – seu nome é muito mais ligado a esta sua especialidade, enquanto sua produção lírica permanece, até hoje, pouco conhecida e estudada.

Após a morte de Lully (1687), a *tragédie lyrique* não gozava mais dos mesmos privilégios concedidos pelo rei, que diante de sua velhice e da crise que acometia o país, não se interessava mais em utilizar este espetáculo para reafirmar suas glórias e seu poder. Além disso, o público já não apreciava como antes este tipo de espetáculo. Segundo La Gorce (1991), as causas do desinteresse do público pela *tragédie lyrique* são múltiplas, mas envolvem principalmente duas questões – uma moral e outra de gosto. A partir de dezembro de 1693, todos sentiam os efeitos da chamada "*querelle de la moralité du théâtre*", cujos defensores atacavam violentamente a ópera por julgá-la perigosamente poderosa já que, através do som aliado à poesia, manipulava as "paixões da alma" dos espectadores, deixando o público na mão dos artistas.

Enquanto isso, outro tipo de espetáculo ganhava a afeição do público, a *opéra-ballet* . Como dissemos no capítulo anterior, na análise de *Les Saisons*, o interesse por assistir heróis mitológicos e figuras alegóricas estava sendo substituído pelo desejo de ver nos palcos cenas mais cotidianas e personagens mais próximos da sua realidade. Uma série de óperas fracassou ou recebeu muitas críticas negativas nesta época. Neste sentido, a *opéra-ballet* soube aproveitar de sua predileção e grande foi o sucesso de *L'Europe Galante* (1697), de Antoine Houdar de La Motte e André Campra, que tinha

como tema o amor em quatro *entrées* diferentes e independentes, em cenários e personagens que representavam a França, a Espanha, a Itália e a Turquia.

Foi neste contexto que surgiu *Ariane et Bacchus*. O desafio de Marin Marais e de seus contemporâneos foi promover inovações e originalidade, respeitando regras bem estabelecidas por Lully e Quinault, um processo longo de experimentações que se desenvolveu até a reforma de Rameau, que trouxe novamente este gênero ao gosto do público.

Este período complexo nos rendeu uma *Ariane* que, segundo Naudeix (*ibid*., pg. 88), "se aproxima da *comédie*", pois a confusa trama criada por Saint-Jean, cheia de reviravoltas e quiproquós, se assemelha ao que vemos nas *comédies* do começo do século XVII, ou mesmo na *pastorale*.

Sobre Saint-Jean sabemos muito pouco, nem mesmo conhecemos seu primeiro nome ou se esse seria um pseudônimo. O único libreto que conhecemos dele é o desta ópera, e não se sabe nada sobre a ligação entre Marais e este poeta. Antoine de Léris, no seu *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* (1763, p. 681 *apud* NAUDEIX, 2006, p. 93) nos oferece uma das poucas informações que temos sobre ele: "SAINT-JEAN, autor das palavras da Ópera *Ariane et Bacchus*, em 1696. Ele esteve nos Negócios do Rei, e morreu em Perpignan onde ele havia se retirado para o resto de seus dias."[96] Enquanto os irmãos Parfaict disseram no século XVIII em seu livro manuscrito *Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent*,[97] que: "Tudo o que se sabe de Saint-Jean é que ele nunca compôs mais do que essa única obra, que ele passou sua vida nas comissões e empregos nos negócios do Rei, e que ele morreu há muito tempo encarregado de uma comissão em Perpignan."[98] (*apud* GORCE, p. 180). Algumas palavras de diletantes e críticos da época se referiam a ele como um poeta ruim. La Gorce levanta a seguinte questão: seria a escolha de um poeta obscuro a causa do pouco sucesso de *Ariane et Bacchus*? Em seguida ele defende que não, pois, de acordo com os Parfaict, o ano de 1696 não foi favorável às novas óperas (*ibidem*).

---

[96] *"Saint-Jean , auteur des paroles de l'Opéra d'Ariane & Bacchus, en 1696. Il avoit été dans les Affaires du Roi, & mourut à Perpignan où il s'était rétiré sur la fin de ses jours. [...]"*

[97] Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90615979/f248.item.zoom>. Acessado em : 4 abr. 2015.

[98] *"Tout ce qu'on sait de Saint-Jeann est qu'il n'a jamais composé que ce seul ouvrage, qu'il a passé sa vie dans des commissions et des emplis dans les affaires du Roy, et qu'il est mort il y a longtemps chargé d'une comission à Perpignan."*

Ao mesmo tempo, a inclusão de alguns trechos desta ópera T*élemaque,* composta por fragmentos de óperas reunidas por Campra (1704), indicam o sucesso ao menos de algumas de suas árias, o que aponta para a necessidade da pesquisa sobre esta ópera cujo fracasso naquele momento não significou uma baixa qualidade artística.

Análise

TABELA 9 – ANÁLISE DE ARIANE ET BACHUS A TRAGÉDIE EN MUSIQUE (1696)

Estrutura e elementos da obra	Seções	Sinopse dramática
	Prólogo	*A cidade de Paris, em uma de suas mais belas vistas.*
(Exposição) *Divertissements* *(Ideia conflitante: glória x prazeres)*	Cena I	Alegorias dos Prazeres, dos Jogos e dos Risos e divindades das águas comemoram por serem poupados dos horrores da guerra. Pan propõe que se prepare uma festa para o maior e mais justo dos reis. Para entretê-lo pós tantas guerras e conquistas, Terpsícore, musa dos espetáculos, escolhe apresentar a história de Baco, também vencedor, e Ariadne.
Máquinas *(Conclusão do conflito/desenlace)*	Cena II	A Glória desce em um carro celestial ao som de trombetas, acompanhada de seu séquito. A Ninfa do Sena pergunta se o rei não se interessa pelos prazeres humanos e pelo descanso. Glória a interrompe e diz que este discurso o ofende e que o repouso não combina com suas responsabilidades. Todos cantam juntos pela longevidade do rei.
	ATO I	*As cenas se passam na ilha de Naxos.*
<u>Exposição</u>	Cena I	Ariadne lamenta a fuga de seu amado Teseu. Corcina, sua confidente, tenta consolá-la. No entanto, dá a notícia de que a traição fora dupla: Fedra, irmã de Ariadne, fugira com Teseu na noite anterior. Desolada, a princesa desmaia.
Intriga galante: Adrasto x Ariadne	Cena II	Adrasto, que é apaixonado por Ariadne, se mostra feliz pela partida de seu rival e sente-se vingado ao ver aquela que o ignora sendo também rejeitada por seu amado. Geraldo, feiticeiro confidente de Adrasto, o alerta de que a vingança será inútil – não satisfará seu coração apaixonado. Dirce, prometida a Adrasto se aproxima.
Intriga galante: Dirce x Adrasto	Cena III	Dirce percebe o interesse de Adrasto em Ariadne. Ele desmente e diz ainda amá-la. O Rei Enaro, irmão de Dirce, se aproxima.

	Cena IV	O Rei anuncia com felicidade que Baco se aproxima de Naxos, como um presente das divindades que compensa a partida do nobre Teseu, e oferece aos deuses um sacrifício em agradecimento.
Divertissements	Cena V	O sacrificador e seu séquito oferecem o sacrifício a Netuno. Executam danças.
Agente maravilhoso: Juno Máquinas	Cena VI	Juno, furiosa e enciumada, desce dos céus em sua carruagem e interrompe o sacrifício. A deusa tem ódio por Baco, filho de Sêmele com Júpiter, seu marido.
	Cena VII	O Rei suspende o sacrifício em respeito a Juno.
	ATO II	*As cenas se passam em um Porto.*
	Cena I	Ariadne ainda se encontra desolada, desejando a morte. Corcina a consola. Ouve-se um barulho no porto. Ariadne questiona se seria Teseu retornando.
Agente maravilhoso: Amor Máquinas	Cena II	O deus Amor surge e ordena que ela esqueça Teseu, pois ele fará Baco se apaixonar por ela. Ariadne ainda prefere a morte mas diz que as ordens de um deus não podem ser recusadas. Ele parte.
<u>Desenvolvimento</u> Intriga galante: Ariadne x Adrasto	Cena III	Adrasto se aproxima e é mais uma vez rejeitado por Ariadne. Ele jura segui-la para sempre mesmo que ela tente fugir.
Contraste Coro fora do palco	Cena IV	Enquanto Adrasto lamenta sozinho, escuta ao longe as vozes do povo de Naxos comemorando a chegada de Baco.
Exotismo	Cena V	O Rei convoca a todos a se aproximarem e a prestar homenagens a Baco, que chega com uma trupe de sátiros, bacantes, egipãs, pãs e vários príncipes acorrentados trazidos da conquista das Índias. O deus explica estar ali pois um oráculo desejava que lá ele provasse da escravidão. O Rei sugere que possivelmente belos olhos o acorrentarão naquelas terras. Baco diz ser regido apenas pela Glória e não pelo Amor.
Divertissements Início da intriga galante principal: Ariadne x Baco. Obstáculo interno	Cena VI	Ao ver Ariadne, Baco imediatamente sente nascer em si o amor. Há uma grande festa com danças e cantos. Quando todos se retiram, Baco se aproxima de Ariadne e declara que o deus Amor a escolheu como sua soberana. Ela mostra-se relutante e foge com Corcina. Baco corre atrás dela. Licas acredita que Ariadne já ama Baco.
	Cena VII	Licas, confidente de Baco, reflete sozinho sobre o poder da beleza, que vence até o mais orgulhoso coração.
	ATO III	*As cenas se passam em um jardim com arcos, pórticos, estátuas e fontes.*
Obstáculo externo	Cena I	Adrasto crê compartilhar com Juno de raiva

		semelhante e pede que ela impeça que Ariadne se apaixone por Baco.
Agente maravilhoso: Juno Ilusão	Cena II	Juno aparece para Adrasto, disfarçada de Dirce, e diz que fará Ariadne insensível ao amor de Baco. Ordena que Íris leve Dirce para uma ilha enquanto executa seu plano.
Invocação: deus do sono	Cena III	Juno chama o deus do sono para auxiliá-la em seu plano cruel contra Baco.
Peripécia nº1: Juno x Ariadne Agente maravilhoso:Juno *Merveilleux faible* Ilusão	Cena IV	Fingindo não notar a presença de Ariadne, Juno disfarçada de Dirce fala sobre o amor que Baco tem por ela, e sobre sua infelicidade por mesmo assim não ter os ciúmes de Adrasto, que ora ama outra.
Agente maravilhoso: deus do sono	Cena V	Ariadne entra em desespero ao perceber que novamente fora traída. Crê que Baco também jurava amor a Dirce e em meio a seus devaneios, ela adormece sob o poder do deus do sono.
Cena de sonho *Divertissements*	Cena VI	Divindades do sono aparecem em sonho para Ariadne em forma de Baco e Dirce, que juram amor mútuo e desprezo pela princesa. Ariadne enraivecida acorda.
Agente maravilhoso: Amor Resolução da peripécia nº1	Cena VII	O Amor aparece para Ariadne e revela que tudo não passara de um plano de Juno para suscitar falsas suspeitas, pois Baco a ama verdadeiramente, e Ariadne deve ceder a ele.
	Cena VIII	Ariadne, sozinha, demonstra já não ter forças para recusar o amor de Baco e o aceita.
	ATO IV	*As cenas se passam no palácio de Enaro.*
Resolução da intriga galante: Ariadne x Baco	Cena I	Ariadne cede ao amor de Baco e eles comemoram sua união. Adrasto escuta o diálogo do casal escondido e, depois que eles saem, promete vingança.
	Cena II	Adrasto ordena que seu amigo feiticeiro, Geraldo, invoque os espíritos do Inferno, mas é advertido de que mesmo o Inferno é temente ao grande Baco, e que eles não o obedecerão. Adrasto insiste.
Agente maravilhoso: feiticeiro Geraldo Invocação: demônios	Cena III	Geraldo invoca os demônios do inferno que coloquem no coração de Ariadne o ódio, o ciúmes, a inveja e a discórdia.
Divertissements Invocação: fúria Alecto	Cena IV	Surgem os demônios, que aceitam a tarefa de arruinar o amor de Ariadne. Mas quando Geraldo profere o nome de Baco, os demônios dizem que ele nada teme do Inferno. Geraldo então invoca a mais temerosa entidade infernal, a fúria Alecto, para agir

		sobre o coração de Ariadne.
<u>Peripécia nº2: Geraldo</u> Agente maravilhoso: Fúria Alecto *Merveilleux fort* Maquinárias	Cena V	Alecto sai dos infernos. Aceita as ordens de Geraldo.
Divertissements	Cena VI	Os demônios comemoram os tormentos de Ariadne. Geraldo ordena que partam, enfim.
	ATO V	*As cenas se passam em um salão enfeitado como se para um grande espetáculo.*
	Cena I	Dirce retorna, sem entender por que fora levada pelos deuses àquela ilha distante. Conta, infeliz, que quando se aproximou de Adrasto fora desprezada.
	Cena II	Elisa, confidente de Dirce, recomenda que ela não se aproxime de Ariadne, pois ela está furiosa, crendo ser Dirce amante de Baco. Dirce se deleita com a notícia. Elisa a aconselha a não desejar vingança.
Cena de ira/loucura: Ariadne sob poder de Alecto.	Cena III	*Ariadne chega enraivecida e quer matar o deus do qual está enamorada, com um punhal. Mas ao vê-lo, o braço no qual traz as armas se imobiliza. Emocionada, Ariadne quer então se suicidar.*
Violência *Divertissements*	Cena IV	Adrasto crê que Baco está tentando machucar Ariadne e tenta impedir. Eles combatem. Baco persegue Adrasto para atrás do palco, enquanto seus súditos combatem entre si.
Morte de Adrasto atrás do palco	Cena V	Ariadne insulta Baco e ordena que parta. Corcina e Baco imploram que não seja injusta com aquele que a ama e que acabara de matar Adrasto.
<u>Resolução da peripécia nº 2 e Desenlace:</u> *Deus ex machina* Maquinárias Grande espetáculo visual *Divertissements*	Cena VI	*"Os trovões são escutados, o ar parece pegar fogo, o Céu se abre, Mercúrio desce".* Júpiter fala para Baco do alto de seu trono que deseja que Baco leve Ariadne para morar com ele nos céus, ao lado dos deuses. Juno diz que não deverá contrariar a vontade divina. Tocando Ariadne com seu caduceu, Mercúrio restaura a paz no seu coração. Ariadne volta à razão. Todos comemoram a união da princesa com o deus. Dois Amores que trazem a coroa de Ariadne a levam ao céu, onde ela é transformada em uma coroa de estrelas. Toda a Naxos comemora os laços eternos de Baco e Ariadne.

FONTE: o autor (2015).

O prólogo

Desde antes da fundação da *Académie Royale de Musique* (1673) as diversas outras *Académies* (como a de pintura e arquitetura, letras e balé) já se dedicavam a tornar a imagem do rei onipresente em Paris (NORMAN, 2009, 50). Podemos ver com o exemplo de *Ariane* de Perrin que mesmo antes da fundação da sua *Académie d'Opéra* (1669) os prólogos dessas primeiras óperas já recebiam esta função ideológica. Se observarmos os dois prólogos em paralelo, veremos que o mais antigo era muito mais simples: ele apresentava Momo em um *récit* glorificando diretamente o jovem rei em uma única e breve cena. Já neste prólogo, observamos que Saint-Jean utilizou os moldes estabelecidos por Lully e Quinault, em uma estrutura quase que independente da ópera: ela apresenta a exposição de uma ideia, um evento que traz conflito e uma resolução que aponta para a moral ou a ideia central que será contada a partir do ato I.

Aqui, o tema por trás do relacionamento entre Ariadne e Baco é a dualidade entre a glória e os prazeres do amor, contrapondo os deveres cívicos do heroi (e de Luís XIV) em relação ao amor e suas delícias, que estão sempre tentando tirá-lo de seu caminho glorioso. Esta dualidade também é observada em algumas das obras analisadas aqui: na *Ariane* de Perrin e Cambert, Baco diz não se interessar pelo amor, apenas pela guerra e pelo vinho, ofendendo sua irmã Vênus, que o faz se apaixonar pela princesa; na peça de De Visé, este deus também se apresenta como um herói guerreiro que agora busca repouso, mas é logo submetido pelos poderes do deus Amor.

Em *Ariane et Bacchus*, vemos no prólogo algumas alegorias fluviais, os Jogos, os Risos e os Prazeres, Pan e a Ninfa do Sena fazendo homenagens diretas ao rei Luís XIV em um cenário que representa a cidade de Paris. Segundo seus versos, graças ao heroísmo deste rei, eles estavam livres dos horrores da guerra (uma possível referência aos momentos finais da Guerra de Augsburgo, que durou de 1688 a 1697) e poderiam agora gozar dos prazeres do amor e dos jogos. A musa dos espetáculos, Terpsícore, anuncia que, para divertir o rei depois de tantos esforços, contará a história de Baco e Ariadne. Então, surge Glória descendo em seu carro celestial, e interrompe com grande estrondo as homenagens. Ela explica que o rei sempre foi, desde criança, um devoto seu e que ela o ama igualmente. A Ninfa ingenuamente a questiona se este *Auguste Héros*

(augusto heroi) liga apenas para a guerra, não desejando, como os mortais, se lançar aos prazeres e ao descanso, Glória se irrita e a interrompe dizendo que o rei se ofende com tais palavras. Todos juntos fazem votos pela longevidade do rei.

No primeiro ato, Baco é referido pelo rei Enaro como um deus guerreiro e bondoso, "o maior dos herois", que "nas Índias tem cem povos vencidos" – fica clara a relação de sua imagem com a imagem feita do rei no prólogo. Baco aporta em Naxos anunciando que um Oráculo desejou que ele provasse lá "o rigor de uma terrível escravidão". Rapidamente, na cena seguinte, ele vê Ariadne e se apaixona subitamente. Este Baco será sempre *galant*, e irá cortejar a princesa e também guerrear por ela, ferindo fatalmente, no último ato, seu rival Adrasto. Nos versos finais desta *tragédie en musique*, todos comemoram a "vitória do amor após a guerra", encerrando o conflito exposto no prólogo, dizendo (V, 6, 825):

CORO
Ternos amantes, tudo conspira a favor de vossos votos;
Após mortais temores,
Um himeneu pleno de encantos
Tornará-vos para sempre felizes.

Já o prólogo na peça de De Visé não faz nenhuma propaganda do rei e é reservado inteiramente à exposição da intriga; enquanto na peça de Thomas Corneille nem mesmo há um prólogo. *Les Saisons*, apresentada também pela *Académie Royal de Musique,* contém um prólogo de estrutura e função similares aos das *tragédies en musique*, mas não nos dedicaremos a sua comparação, pois apenas a terceira *entrée,* onde se encontra a intriga entre Ariadne e Baco, foi objeto de nossa análise.

Intriga

Resumidamente, nesta ópera vemos Ariadne pender entre manter-se fiel ao seu amor por Teseu e aceitar unir-se ao deus Baco, a quem ela começa a amar em dado momento da trama, e que também a ama. Teseu a havia traído com sua irmã, Fedra, e a abandonou na ilha de Naxos. Ariadne é amada pelo príncipe da Ítaca, Adrasto, que por sua vez é prometido a Dirce, irmã do rei de Naxos. Entram nesta trama a deusa Juno, que odeia Baco e fará de tudo para vê-lo infeliz, e o feiticeiro Geraldo, amigo de

Adrasto, que o auxiliará em seus planos contra a união de Ariadne e Baco. Todos estes personagens com suas metas e seus obstáculos formam o nó ou intriga desta ópera.

Iniciemos esta análise com algumas considerações sobre os personagens e suas intrigas. Girdlestone (*ibid.*, pg. 20) esquematizou as principais fórmulas de intrigas que apareceram em mais da metade das óperas de Lully e Quinault, sendo a primeira a mais comum:

i) A que ama B que ama C e é amado (fórmula da ópera *Thesée*);
ii) A que ama B que ama C que ama D e é amada (*Bellérophon* de Thomas Corneille, *Omphale* de La Motte);
iii) A que ama B que ama C que o ama mas que é amado também por D (*Atys, Persée*).

Em *Ariane et Bachus* é difícil colocá-los em um desses esquemas, pois temos as figuras ausentes de Teseu e Fedra, mencionados na exposição (primeiro ato), que influenciam a intriga galante entre Ariadne e Baco, intensificando o "obstáculo interior" que Ariadne vive, já que com o sentimento que ela nutre por seu traidor, ela impede a si mesma de unir-se com o deus.

Se tentarmos utilizar uma lógica semelhante à exposta acima, podemos encontrar o seguinte esquema:

iv) Dirce, que ama Adrasto, que ama Ariadne,– que ama Teseu, que ama Fedra – que também ama Baco, que a ama e que é odiado por Juno.

Baco, como já comentamos acima, é sempre referido por todos como um grande heroi, vencedor de mil povos, em uma alusão clara a Luís XIV, mas logo ele mostra sua faceta galante e permanece nela até o final do quinto ato, quando é chamado a lutar contra Adrasto e pode então demonstrar sua veia guerreira.

Ariadne é apresentada com todas as suas características tradicionais: em sua fidelidade, ela facilmente se encontra conturbada por pensamentos conflitantes, seja pelo que ela deseja a Teseu (que ele volte ou que ele morra), por continuar sofrendo por seu traidor ou lançar-se a uma nova paixão, seja por confiar na palavra de Baco ou nas visões que denunciam sua infidelidade. Esta princesa, cruelmente abandonada e traída

por Teseu e pela irmã torna-se ainda mais digna da compaixão do público quando a vemos sofrer por mais uma traição, mesmo que ilusória. Assim como todo heroi e heroína nas *tragédies en musique*, Ariadne se encontra submetida aos poderes dos personagens sobrenaturais, como Juno, Amor e Geraldo, o feiticeiro, que a fazem transitar entre a felicidade e a infelicidade, a confiança e a suspeita, o sofrimento e sua apoteose.

As ocorrências de *merveilleux* por agentes sobrenaturais estão indicadas na tabela de análise e geralmente vêm acompanhadas de *divertissements*. Estes "agentes maravilhosos" vêm para transformar a situação: toda vez que Ariadne e Baco sinalizam um entendimento, Adrasto ou Juno fazem algo para atrapalhar, necessitando da força contrária de Amor para retornar ao estado de felicidade. As ações maravilhosas mais importantes da ópera são referentes às duas peripécias: a ação de Juno (III,4) e a ação de Geraldo (IV, 5).

É importante destacar que, apesar de Juno ser a agente da primeira destas ações maravilhosas, é Adrasto quem a convoca para atuar sobre Ariadne. Há uma linha de evolução em toda sua ação sobre a intriga galante que envolve Ariadne e Baco. Primeiro, na terceira cena do segundo ato, vemos Adrasto pessoalmente tentando persuadir Ariadne a ceder a suas investidas, ou seja, usando um meio ordinário para tentar atingir sua meta. Não tendo sucesso e percebendo Ariadne interessar-se por Baco, na primeira cena do terceiro ato, Adrasto convoca Juno para aliar-se a ele, ao que ela obviamente aceita, lançando mão de um meio sobrenatural, que foi sua metamorfose em Dirce e a ilusão provocada pelas divindades dos sonhos. Uma vez que Ariadne é socorrida por Amor, que desfaz a ilusão, Adrasto recorre ao amigo feiticeiro, que invoca a Fúria Alecto, a mais poderosa dos infernos, para colocar a raiva e o ciúme no coração da princesa. Depois disso, ocorre o combate onde Baco fere fatalmente Adrasto e, mesmo assim, somente por meio do *deus ex machina* é que vemos o desenlace (V, 6) perfeito e total daquela última ação maravilhosa, a mais forte de todas, resolvendo toda a intriga em um *lieto fine*. Devemos destacar que a morte de Adrasto acontece de modo que não fira o decoro (*bienséance*), ocorrendo atrás do palco, enquanto bailarinos seguidores de Adrasto e Baco representam esta luta poeticamente num *divertissement*.

Acreditamos que a primeira destas ações maravilhosas certamente não causou grande espanto no público, pois, por si só, Juno já teria motivos para atrapalhar a felicidade de Baco, como ela mostra na exposição. Esta cena de metamorfose e ilusão

onírica traz mais uma oportunidade para efeitos visuais e *divertissements* do que uma força realmente trágica, e seus efeitos na intriga são rapidamente revertidos com algumas poucas palavras de Amor. Esta ação entra para a categoria do *merveilleux faible*.

A segunda ação maravilhosa vem de Geraldo, aquele que no início da ópera já alertava Adrasto do seu futuro fracasso e que neste mesmo ato continua a aconselhar seu amigo a desistir da vingança. Com sua insistência, Geraldo cede e inicia as invocações: os primeiros agentes, os demônios, não eram fortes o suficiente contra Baco e desistem (não sem formar um *divertissement*) e Geraldo então invoca a Fúria Alecto, esta que em outras *tragédies en musique*, como *Atys* (Quinault e Lully), também se apresentou como a "última cartada". Esta ação acaba por desencadear uma série de cenas de violência, tendo um efeito trágico que só pôde ser resolvido com a intervenção de Júpiter, o que nos faz considerá-la uma ação de *merveilleux* de tipo *fort*. Portanto, a transição do *merveilleux faible* para o *merveilleux fort* nesta ópera a insere dentro da lei de necessidade do *merveilleux*.

E uma vez que este conhecido casal da mitologia e os deuses que participam desta intriga não apresentam nenhuma característica que destoe do que a lenda deixou deles, podemos considerá-los verossímeis e convenientes. Embora a lenda não incluísse o vilão Adrasto, ele foi inserido de uma forma que não criou grandes alterações no mito, já que, no final, ainda vemos o célebre casamento entre a princesa abandonada e o deus do vinho. Podemos considerar então que a lei da conveniência ou propriedade, em sua transposição para a lógica da ópera, também foi respeitada.

Os confidentes Corcina, Elisa e Licas, são um tipo de personagem que na *tragédie* tem uma função muito específica, a de tornar as *tirades*[99] verossímeis, já que não se poderia aceitar com naturalidade que as pessoas em uma peça falassem tanto sozinhas. A presença de um confidente que a escuta e que faz comentários breves, geralmente contrasta com o discurso principal, aumentando seus efeitos.[100]

Embora o nome da confidente de Ariadne pareça ter sido emprestado da Corcina criada por De Visé, ela tem uma função muito mais tradicional e se parece mais com a Nerina de Thomas Corneille. Lembremos que além do papel de conselheira que De Visé

---

[99]*Tirade* é um termo do teatro para uma longa sequência de frases, em prosa ou em verso, recitada por um mesmo personagem, sobre um mesmo assunto, sem ser interrompido.

[100]C.f. ANARSON, Luke. L'humour dans les tragédies lyriques de Jean Baptiste Lully. In : **Cahiers du dix-septième**. Vol. 12, 2011, pp. 130-159.

deu a sua Corcina, ela não se limitou a ele, enfrentando Teseu e atuando diretamente na intriga. Além disso, ela desenvolveu uma intriga galante paralela com Comus. Já a confidente de Ariadne na peça de Thomas Corneille é muito mais semelhante que à de Saint-Jean, ambas desempenhando um papel de conselheiras e de mensageiras. No final destas duas histórias, a conselheira de Ariadne termina aqui anunciando a morte de Adrasto no *lieto fine* tradicional da *tragédie en musique*, enquanto Nerina termina a peça de T. Corneille com Ariadne ferida e desmaiada em seus braços pouco tempo depois de ela ter anunciado que Fedra havia fugido com Teseu.

A relação entre Dirce e Adrasto mostra-se importante para o drama, já que compromete ainda mais a figura deste personagem ciumento e vingativo; além disso, aquela personagem será usada para remeter a Fedra quando Juno ilude Ariadne, fazendo-a pensar que Dirce relaciona-se com seu novo amor, Baco. Esta dupla traição, ambas ocorrendo enquanto Ariadne dorme, pode ser uma estratégia de Saint-Jean para aumentar o sentimento de compaixão por parte do público pela princesa de Creta. Talvez ela seja o personagem mais distante da intriga galante principal (Ariadne/Baco), pois não age diretamente em nenhum momento, mas sua presença serviu para causar seus *transports jaloux* (delírios de ciúme) e duplicar a ocorrência do tema da *infidélité* – como se já não bastasse a infidelidade de Teseu. Lembramos que Ariadne também já havia sofrido com *transports jaloux* por Baco em *Les Saisons,* quando também por um sonho ela visualizou este deus com uma "rival", e nas duas ocasiões a loucura enciumada de Ariadne é contrastada com as respostas sempre *galantes* de Baco.

Os personagens menores como os seguidores do Sacrificador, seguidores de Baco, seguidores de Adrasto, as divindades do sono e os demônios têm a função de realizar os *divertissements*, formando os coros e as danças, imprescindíveis à *tragédie en musique.* Estas danças algumas vezes acontecem "em ação", causando diretamente um efeito na intriga (por exemplo, no caso das divindades infernais e dos seguidores de Adrasto e Baco que combatem no final da ópera), e algumas vezes funcionam como comentadores, ressaltando ou contrastando aquilo que acontece em primeiro plano.

A função de contraste realizada pelo coro fica bem clara no segundo ato, terceira cena, quando Adrasto faz um solilóquio onde lamenta a rejeição de Ariadne da cena anterior e é entrecortado pelo som do "coro de povos que não vemos", ou seja, das pessoas de Naxos que recebem com pompa Baco no porto, o que faz Adrasto dizer:

"Enquanto tudo ressoa com ecos de suas virtudes [de Baco],/ Tudo censura minha fraqueza".

Unidades

Nós já observamos que a intriga secundária entre Adrasto e Dirce surte efeitos diretos na intriga principal entre Baco e Ariadne. Apesar do alto número de personagens, todos desenvolvem uma função na ação, mesmo os atores dos *divertissements*, ao passo que são eles que fazem o sacrifício a Netuno provocando a intervenção enciumada de Juno, que criam os sonhos ilusórios de Ariadne, e que lutam no final representando Baco e Adrasto. Nenhum personagem neste emaranhado é dispensável no enredo. No entanto, há um que não participa de toda a intriga e surge apenas no final intervindo drasticamente, Júpiter, que traz o desenlance por *deus ex machina.* Este artifício por si só é o suficiente para tirar a unidade de ação da peça.

Embora em *Les Amours de Bachus et d'Ariane* não tenha sido Júpiter o autor do desenlace (Ariadne é quem decide abandonar Teseu e se unir a Baco), Donneau de Visé criou uma cena que parece ter inspirado Saint-Jean, pois são muito similares. Ambas se iniciam com o céu se abrindo ao som de trovões e mostram Júpiter nas alturas em seu trono ao lado de Juno, que diz não mais se opor à felicidade de Baco. Em seguida, dois amores trazem voando a coroa que será transformada em estrelas. Este final também se parece com o imaginado por Perrin em 1659, mais singelo: a cena acontece no trono de Baco em seu palácio de Naxos, ou seja, no plano terreno, e tudo fica a cargo de Vênus, que desde o início da peça é quem decide cada passo da intriga, sem a presença de Júpiter. A coroa fica suspensa a poucos palmos sobre a cabeça de Ariadne e sua transformação em estrelas nos parece que poderia ter sido planejada para ser feita com fogos de artifício.[101]

Apesar de na celebração final na ópera de Marin Marais também estarem presentes as divindades que seguem Baco (sátiros, bacantes, egipãs, etc.), ela não tem o mesmo caráter de *bachanal* que a ópera de Perrin e Cambert; estes personagens dançam e cantam com os seguidores do rei e o povo de Naxos, e por termos a partitura desta

[101] "*Les sept pierreries de la couronne d'Ariane s'inflament et se change en autant d'étoiles*", ou seja, "as sete pedrarias da coroa de Ariadne se inflamam e se transformam em muitas estrelas".

música é que temos certeza do caráter nobre desta comemoração em contraposição ao tumulto feito pelos personagens embriagados da *comédie en musique* de 1659.

Como vimos no segundo capítulo, a *tragédie en musique* não se comprometia em manter as unidades que a *tragédie classique* exigia. No final da primeira cena, após Ariadne cantar seu lamento por Teseu, ela pede para Corcina chamar sua irmã, de quem sente falta. Sua confidente então revela: "ela, esta noite, fugiu" (I,1,117). Depois disso, já não ocorrem referências temporais e as ações que demandariam naturalmente muito tempo como, por exemplo, a ida de Dirce à outra ilha no terceiro ato e seu retorno no quinto, são feitas por agentes extraordinários, como, neste caso, através dos poderes da deusa Íris. Mesmo o sono de Ariadne não aconteceu necessariamente à noite, já que foi causado pelas divindades do sonho. Assim, tanto é possível que a ação tenha toda se passado em um único dia, como não: a regra da unidade do tempo, dentro da lógica do *merveilleux,* não faz sentido.

A unidade de lugar aqui, como em toda *tragédie lyrique*, é sistematicamente desrespeitada. Vejamos quais são as mudanças de cenário em suas respectivas indicações no libreto:

TABELA 10 - MUDANÇAS DE CENÁRIO EM *ARIANE ET BACHUS*

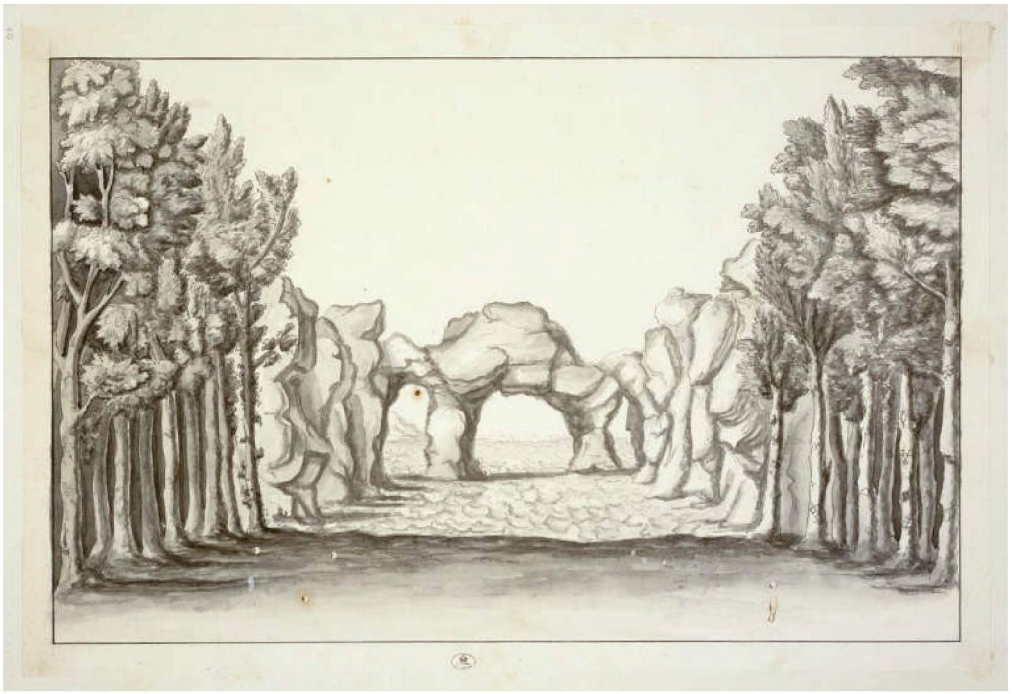
Prólogo	O Teatro representa a cidade de Paris em um de seus belos pontos de vista.
Ato I	O Teatro representa uma Gruta, terminada por um Mar a perder de vista.
Ato II	O Teatro muda, e representa um porto marítimo.
Ato III	O Teatro muda, & representa arcos de treliça com pórticos, estátuas e fontes.
Ato IV	*O Teatro muda, & representa o Palácio de Enaro.*
Ato V	O Teatro muda, & representa um grande Salão que parece ter sido decorado para um grande Espetáculo.

FONTE: O autor.

Contando com o cenário do Prólogo, são seis cenários diferentes mas, dentro da ação, são cinco. Ela se inicia em uma praia onde podemos ver uma gruta e o mar. Jerôme de La Gorce identificou alguns desenhos do ateliê de Jean Berain, o "desenhista do rei", que são, muito provavelmente, rascunhos dos cenários de *Ariane et Bacchus*

(1991, p. 192). Eles fazem parte de um compêndio[102] que reúne desenhos de cenários de teatro e ópera e correspondem perfeitamente às descrições dadas no libreto.

FIGURA 2 – CENÁRIO DO ATO I DE *ARIANE ET BACCHUS* – ATELIÊ DE BERAIN



FONTE: *Archives Nationales.*

Este primeiro cenário (FIGURA 2), deserto e selvagem, é onde Ariadne sofre intensamente sua dupla traição e desmaia; mas é também onde descobrimos as intenções de Adrasto e assistimos à sua fria dissimulação sobre Dirce, e também é onde acontecem os sacrifícios a Netuno. Juno também passa por esta parte da praia e assim parece que estamos diante de uma "sala neutra". Toda a ópera, apesar de ter diversos cenários, terá todos os ambientes compartilhados entre herois e rivais de uma cena para outra. A segunda decoração representa o Porto onde Baco é esperado. Ariadne inicia o ato fazendo um apelo a Corcina para que ela a deixe morrer, que lembra muito o que Ariadne diz para Nerina na tragédie de Thomas Corneille:

[102]Recueil de décorations de théâtre receuillies par Monsieur Leveque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roy, Paris, v. 3, 1752. Disponível em : <https://goo.gl/r1tsEH>. Acesso em : 12 jan. 2017.

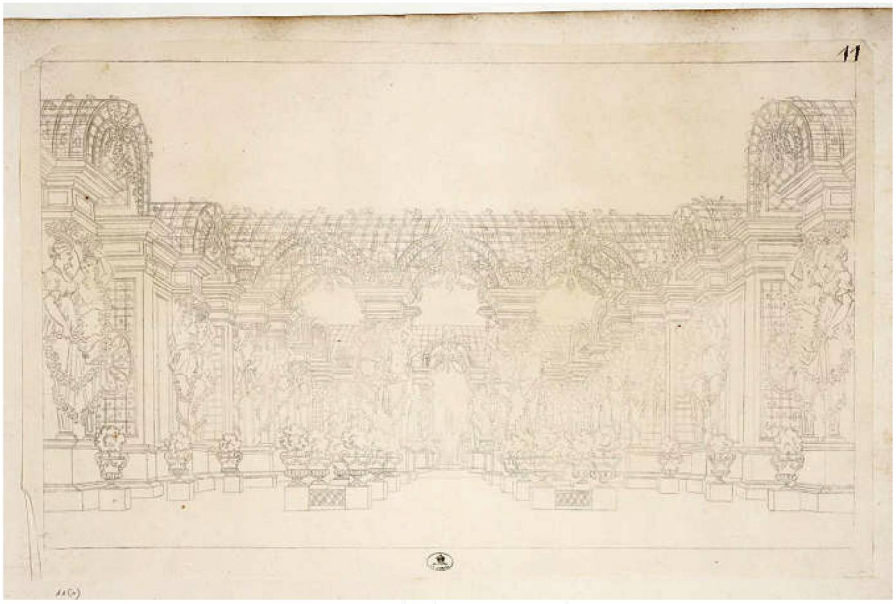
Ariane - Thomas Corneille (V, 6)	*Ariane et Bacchus* - Saint-Jean (II, 1)
ARIADNE A NERINA Segura-me, eu sucumbo aos delírios de minha alma. Se em meus desprazeres tu queres me socorrer, Aumenta minha fraqueza, e me permite morrer.[103]	ARIADNE A CORCINA Que prazer tomais ao prolongar minhas penas? Por que não me permitis morrer? Sem vós, ai de mim, minha morte é certa; Sem vós eu cessaria de sofrer: Ah! Cruel piedade, bondade demasiado desumana, Que prazer tomais ao prolongar minhas penas? Por que não me permitis morrer?

Também temos o provável rascunho do cenário do terceiro ato, naquele mesmo compêndio (FIGURA 3). É neste jardim que Ariadne será iludida por Juno disfarçada de Dirce e pelas divindades do sono. No final deste ato, ela receberá a visita do deus Amor, que novamente vem falar em favor de Baco, o que também remete a uma cena parecida na peça de Donneau de Visé que, embora se passe em uma paisagem de plantações de videiras, os seguidores de Comus e Baco dançam e formam arcos com festões de vinhas e flores. Pode ter vindo daí a inspiração para este cenário composto de arcos de treliça.

Os próximos atos se passam no palácio de Enaro, primeiro em uma sala mais genérica onde Ariadne se reconcilia com Baco e logo após Geraldo invoca os demônios e as fúrias; e, depois, em um salão especialmente decorado "como se para um grande espetáculo".

FIGURA 3 – CENÁRIO DO ATO III DE *ARIANE ET BACCHUS* – ATELIÊ DE BERAIN

[103] "*Soutiens-moi, je succombe aux transports de mon âme./ Si dans mes déplaisirs tu veux me secourir,/ Ajoute à ma faiblesse, et me laisse mourir*".



FONTE: *Archives Nationales*

Essas mudanças de cenário não são exatamente indispensáveis para a evolução do enredo, mas podemos notar um afunilamento deste espaço, que se inicia em um ambiente deserto com um mar "a perder de vista", passando pelo porto onde atraca o barco de Baco, depois a um rico jardim que muito provavelmente seja do rei, então para "o palácio de Enaro" terminando em um salão deste palácio onde aconteceria o "casamento". Embora não respeite a regra da unidade de espaço, essa alternância parece obedecer a uma ordem, e todos os cenários são adequados às cenas que se desenvolvem neles.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do libreto de uma *tragédie en musique* nos coloca diante da complexa relação entre a estética da literatura e do teatro clássicos e a estética da ópera e da música barrocas francesas. A ópera e diversos gêneros teatrais, em especial os herdados da *pastorale* e da *tragi-comédie*, ao fazerem uso de histórias da mitologia grega, davam vazão à criatividade dos mais habilidosos mestres da maquinaria, compositores, coreógrafos e poetas. Nenhuma das peças analisadas nesta pesquisa apresenta um enredo parecido com o outro: umas são mais fiéis às célebres versões de Catulo e Ovídio, outras são histórias livremente adaptadas ao gosto dos autores e do público.

A peça que nos instigou a realizar estas análises comparativas entre peças francesas que trataram do mito de Ariadne neste período foi o libreto deste desconhecido poeta, Saint-Jean, para a ópera *Ariane et Bacchus*. A música, entretanto, foi escrita pelo aclamado compositor Marin Marais. Aquele poeta transformou drasticamente aquela simples história que todos conhecemos sobre a princesa de Creta: Ariadne, após salvar a vida do heroi que a cativou, entregando-lhe o fio que garantiu sua saída do tortuoso labirinto,foi abandonada na ilha de Naxos por este cruel amante. Algumas versões ainda relatam a chegada de Baco nesta ilha e o casamento que garantiu a felicidade eterna da princesa e sua deificação. Mas Saint-Jean e Marais apresentaram ao público parisiense, em 1696, uma história que envolve deuses e violões invejosos, feitiçaria, metamorfoses, demônios e divindades do sonho onde observamos esta princesa entrar em situações tão embaraçadas que apenas Júpiter conseguiria salvá-la.

Como sabemos, entre a saída de Quinault da *Académie Royal de Musique*e o início do século XVIII – justamente o período em que *Ariane et Bacchus* foi criada – instaurou-se a utilização na ópera de temas já tratados pelo teatro francês. Deste modo, tratamos de buscar as peças francesas que contaram a história de Ariadne antes de Marin Marais e Saint-Jean, durante o reinado de Luís XIV. Acreditávamos que não seriam encontrados traços claros que ligassem todas essas obras em uma linha sucessiva de influências.Mas a observação destas obras lado a lado destacou os elementos que se repetem e suas diferenças, possibilitando também uma visão panorâmica dos diversos estilos de teatro que se desenvolveram na França na época.

A heroína passou, de 1659 a 1696, por cinco gêneros dramáticos diferentes: uma *comédie en musique*, que pretendia ser uma das primeiras óperas francesas; uma

*tragédie galante*que foi uma das peças de maior sucesso de todo o teatro clássico francês; uma *comédie heroique*, onde o texto declamado se mistura ao canto, ao balé e às máquinas; uma *opéra-ballet* que inaugura o gênero que tomará da *tragédie en musique* a predileção do público; e uma *tragédie en musique* que, apesar de ter música de um dos mais importantes compositores do barroco francês, foi ignorada tanto pelo público da época quanto pela posteridade.

Durante este estudo, foi notável verificar os diferentes graus de influência dos agentes de ordem sobrenatural nas criações das intrigas e suas resoluções: como a Vênus de Perrin, que se ofendeu com o desinteresse de Baco pelo amor; ou como a Juno de De Visé que, para se divertir com a desgraça de seu enteado, traz de volta a Naxos o navio de Teseu; ou ainda como a Juno de Saint-Jean que confundirá Ariadne para impedir sua união com Baco. Todas elas foram agentes que criaram a intriga ou atuaram diretamente sobre ela. Mas, na *tragédie* de Thomas Corneille, Teseu também se queixa de ter sido tiranizado pelo Amor, porém, como não vemos nesta peça nenhuma divindade em cena, isto parece apenas fazer parte do discurso galante de um personagem retratado como infiel e manipulador. O Teseu de Donneau de Visé também é assim: Juno apenas traz seu barco de volta e assiste a confusão que se forma quando o heroi ateniense descobre o amor de Ariadne e Baco – masnão é nem Amor, nem Mercúrio e nem Comus que convencem a princesa a aceitar o amor do deus Baco. Já a Vênus de Perrin, apenas cobrindo a princesa com seu manto, faz com que ela ame Baco imediatamente.Na ópera de Sain-Jean e Marin Marais, Mercúrio, por ordem de Júpiter, restabelece rapidamente a sanidade de Ariadne, possibilitando sua união com o deus que a cortejava.

Assim, de todas as peças analisadas, observamos que os heróis têm muito menos autonomia diante da vontadedos deuses nas óperas de Perrin e Cambert e de Saint-Jean e Marais. Embora elas sejam as mais distantes no tempo entre as cinco obras analisadas, isso as torna bem similares. A pequena situação apresentada na terceira *entrée* da *opéra-ballet Les Saisons*, apresentada um ano antes de *Ariane et Bacchus*, traz Ariadne reduzida a um estereótipo de mulhertraída, confusa e desconfiada, mas que logo será acalmada pelo divino vinho de Baco.O tratamento da personagem rebaixa-a do estatuto de princesa ao de uma mulher comum, criando quase uma paródia do mito de Ariadne. Os sentimentos pouco nobres exacerbam características menos comuns na tradição de

sua representação e a cena de discussão entre ela e Baco poderia acontecer com um casal comum, aproximando a obra ainda mais do gosto do público.

Nas duas óperas mencionadas acima vemos também claramente a dualidade entre a glória e os prazeres, o dever do heroi e as delícias do amor. A figura de Baco tem sua representação ligada à imagem heroica mas também galante e lasciva de Luís XIV. Já Ariadne foi na maioria das vezes representada nos exemplos analisados como uma princesa fiel e virtuosa, mas conturbada por conflitos internos. E Teseu surge nas peças de Thomas Corneille e de seu amigo Donneau de Visé como um personagempouco heroico, com fraquezas indignas de sua estatura, sempre colocando seus interesses amorosos acima de suas promessas ou de seus deveres cívicos.

Cada peça tem uma forma diferente: elas tem três ou cinco atos e algumas incluem um prólogo, que nem sempre desempenha as mesmas funções, servindo como espaço exclusivo para a exposição (como a peça de De Visé) ou cumprindo uma função prioritariamente laudatória ao rei (como nas óperas de Perrin, Pic e Saint-Jean). E ainda há a *opéra-ballet*, estruturada não em atos, mas em quatro *entrées de ballet* com pequenas intrigas independentes. A dança às vezes vem representada em quadros estáticos que se passam nas cenas e às vezes ela atua e modifica a ação.Pudemos observar também que cada peça lida de maneira diferente com as regras das três unidades e as leis gerais do teatro clássico, nem sempre se enquadrando a todas elas ou, então, adaptando-as à sua lógica, no caso da *tragédie en musique*.

O que há de trágico em *Ariane et Bacchus,* além da condição de Ariadne e suas sucessivas traições? A música, que sobreviveu ao tempo e que graças a sua recente reconstituição e execução[104], pudemos perceber o caráter sério e nobre que ela imprime à ópera. Fica evidente também que não há nenhum personagem ou situação cuja função seja causar o riso; mas o tema da união amorosa e seus percalços écômico em si, e mesmo na *tragédie* de Thomas Corneille não há as motivações elevadas características dos heróis trágicos, apenas a busca por seus prazeres. Após o estudo de todas estas obras, sobressai uma clara ligação entre a ópera de Marin Marais e a *tragédie galante*– que, como aponta Cecchetti (2007) é herança da *tragi-comédie* – na abordagem galante do amor, enquanto quea*tragédie classique* dos *Anciens,* da qual Jean Racine seria o

[104] Em 27 de novembro de 2016, o grupo LAMUSA fez a estreia moderna da obra esquecida de Marin Marais e Saint-Jean, em única apresentação na Capela Santa Maria, em Curitiba, Paraná, em forma de concerto. Depois, a ópera foi apresentada em Chicago pela Haymarket Opera Company nos dias 30 de setembro e 1º e 2 de outubro de 2017, utilizando a partitura editada pelo LAMUSA, ainda não publicada.

principal representante, permanece no outro extremo, em seu tratamento sublime do amor.

Cecchetti relaciona a *Bérénice* (1670) de Racine à *Ariane* de Thomas Corneille, como tendo servido de modelo para ela. Poderia ser interessante desenvolver uma análise comparativa entre *Ariane et Bacchus* com esta peça de Racine ou mesmo *Phèdre* (1677), a fim de buscar os exemplos das inversões e transposições das regras e leis do teatro clássico, como propõe Kintzler, entre estes exemplares muito claros de *tragédies* nos moldes dos *anciens* e dos *modernes*. Ousamos até sugerir, para futuros estudos, a possibilidade de repensar este"classicismo raciniano", incluindo a ópera não só como parte receptora mas como provedora de influências às diversas manifestações artísticas do período, como a própria *tragédie galante*.

As transcrições e traduções de alguns dos textos estudados nesta pesquisa, que vêm em anexo no presente trabalho, visam facilitar o acesso aos estudantes e pesquisadores de língua portuguesa que desejam se debruçar sobre este tema. O *LAMUSA* – Laboratório de Música Antiga da UFPR – tem feito grandes esforços pela divulgação da ópera *Ariane et Bacchus*, seja através da edição crítica de sua partitura, em fase de finalização, ou pelos artigos e trabalhos sobre este tema, e especialmente pela performance realizada desta ópera.

Assim, esperamos com esta dissertação, junto com toda a comunidade da musicologia que se dedica à obra lírica de Marin Marais, diminuir um pouco a sombra que paira sobre esta *"opéra oubliée"* (ópera esquecida, com a chamou Norman e tantos outros autores). As palavras de Júpiter na cena final de *Ariane et Bacchus* exprimem bem o nosso desejo: como a *corona borealis* que para sempre nos lembrará da lenda desta princesa que conhecia os mistérios do labirinto, mas que não pôde prever sua infelicidade, que também *Ariane et Bacchus, tragédie en musique* de Marin Marais e Saint-Jean, se faça conhecer e se faça lembrar.

JÚPITER

Para eternizar a memória,
De Ariadne & vosso amor,
Eu quero, meu filho, que à morada celeste
Sua Coroa para sempre faça brilhar sua glória:
Através dela, o Universo instrui suas virtudes,
E falará tanto de Ariadne quanto de Baco.

REFERÊNCIAS

ANARSON, Luke. L'humour dans les tragédies lyriques de Jean Baptiste Lully. In : **Cahiers du dix-septème**. Vol. 12, 2011, pp. 130-159.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARMSTRONG, Rebecca. **Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry.** Oxford: Oxford University Press, 2006.

BASHFORD, Christina. Perrin and Cambert's 'Ariane, ou Le Mariage de Bacchus' Re-Examined. In: **Music & Letters**, Oxford University Press, v. 72, n. 1, p. 1-26, fev. 1991.

BIANCONI, Lorenzo. **Music in the seventeenth century.** Cambridge: Press Sindicate of the University of Cambridge, 1996.

BURGUESS, Geoffrey. 'Le théâtre ne Change qu'à la troisième scène': The Hand of the Author and Unity of Place in Act V of "Hippolyte et Aricie". In: **Cambridge Opera Journal**, vol. 10, nº 3 (Nov., 1998). Cambrigde, pp. 275-287.

BRUNEL, Pierre. **Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes.** Nova Iorque: Routledge, 2016.

CECCHETTI, Dario. La tragédie en musique come parodia della tragedia classica. Il "Thésée" di Philippe Quinault. In: **Bouquets pour Hélène**, v. 1, fev. 2007. Disponível em: <http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=38>. Acessado em: 5 nov. 2016.

CLARKE, Janet Louise. **The Guenegaud theatre 1673-1680 and the machine plays of Thomas Corneille.**Tese (Phd) – Departmento de Estudos Franceses, Universidade de Warwick, Warwick, 1988.

CORNEILLE, Pierre. **Théatre de P. Corneille, avec les commentaires de Voltaire.** Paris: Bossanon, Masson e Besson, 1797. (12).

CORNEILLE, Thomas. **Ariane, tragédie.** Paris: Guillaume de Lyunes, 1672.

COUPRIE, Alain. **Lire la tragédie.** Paris: Dunod, 1994.

COUVREUR, Manuel. **Jean-Baptiste Lully - Musique et dramaturgieau service du Prince.** Bruxelles : Marc Vokar, 1992.

DELMAS, Christian.**Mythologie et mythe dans le théâtre français.** Genébra: Droz, 1985.

_____. **Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672).**Toulouse:Université de Toulouse-le Mirail, 1985.

DILL, Charles. Pellegrin, opera and tragedy. In: **Cambridge Opera Journal,** vol 10, nº 3, Nov., 1998. Cambridge, pp. 247-257.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. **Thomas Corneille (1625-1709): Une dramaturgie virtuose.** Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

FOURNIER, Nathalie. L'aparté *dans Le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle.*Paris: Éditions Peeters, 1991.

GIRDLESTONE, Cuthbert M. **La tragédie em musique (1673-1750) considerée comme genre littéraire.** Genebra: Droz. 1972.

_____. Tragédie et tragédie en musique (1673 – 1727). In: **Cahiers de l'Association Internationale des études françaises**, 1965, nº 17, pp. 9-23.

GORCE, Jérôme de la; MILLIOT, Sylvette. **Marin Marais.** Paris: Fayard. 1991.

_____. **L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV: histoire d'un théâtre.** Paris : Éditions Desjonquères, 1992.

KINTZLER, Catherine. **La France Classique et L'Opéra...ou la vraisemblance merveilleuse – Pastorale, Tragédie lyrique, Opéra-ballet : comment la France a créé son propre drame musical.**Mas de Vert: Harmonia Mundi s.a., 1998.

_____. De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique. In: **Revue de Musicologie**, vol. 72, nº 1 (1986). Paris, pp. 67-96.

LA VIA, Stefano. **Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte.** Roma: Carocci, 2006.

LEBRUN, Antoine-Louis. **Thêatre lyrique.** Paris : Pierre Ribou. 1712.

"Le magazine de l'opéra baroque". Disponível em: <http://jean-claude.brenac.pagesperso-orange.fr/Cadre_baroque.htm>. Acessado em: 15/02/2015.

"Les livret baroques". Disponível em: <http://livretsbaroques.fr/>. Acessado em: 12/ 07/2015.

LÉRIS, Anthoine de. **Dictionnaire portatif des théatres [...] contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, & celui des pièces jouées en province.** Paris: C. A. Jombert, 1763.

MELCHIORETTO, Ariadne. **Transcrição, tradução e análise dos libretos das óperas L'Arianna (1608) de Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini e Ariane et Bachus (1696) de Marin Marais e Saint-Jean.**Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MORETTO, Fulvia Maria Luiz; BARBOSA, Sidney (Org.). **Aspectos do teatro ocidental.** São Paulo: Unesp, 2007.

NORMAN, Buford. **Quinault, librettiste de Lully : le poète des Grâces.** Tradução porThomas Vernet e Jean Duron. Wavre : Éditions Mardaga, 2009.

_____. Remaking a cultural icon: Phèdre and the Operatic Stage. In: **Cambridge Opera Journal,** vol 10, nº 3, Nov., 1998. Cambridge, pp. 225-245.

PARFAICT, Françoise. **Dictionnaire des téâtres de Paris: contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique.** Paris: Lambert, 1756.
PERRIN, Pierre. Ariane, ou Le Marriage de Bacchus, opera. 1659. Libreto manuscrito digitalizado pela Biblioteca Nacional da França. Manuscrito.

POWELL, John. **Music and theatre in France, 1600-1680**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PRUNER, Michel. **L'analyse du texte de théâtre**. Paris: Arman Colin, 2009.

RÉCUEIL des operas réprésentez par l'Académie Royal de Musique depuis son établissement. Paris: Christophe Ballard, Vol. 5, 1703.

RÉCUEIL de décorations de théâtre receuillies par Monsieur Leveque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy. Paris, v. 3, 1752. Disponível em : <https://goo.gl/r1tsEH>. Acesso em : 12 jan. 2017.

ROSAND, Ellen. **Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre.** Los Angeles: The University of California Press, 1991.

SCARINCI, Silvana; MELCHIORETTO, Ariadne. -Uma resposta francesa a Ariadne perdida de Monteverdi? In: **ANPPOM**, 2012, João Pessoa, pp. 2269-2274.

VISÉ, Donneau de. **Sujet des Amours de Bacchus et d'Ariane,** comédie-héroique qui doit être réprésentée sur le Théâtre Royal du Marais, le 7 janvier, et le lundis et jeudis suivants.Paris : Promé, 1672.

ANEXO A – *ARIANE OU LE MARIAGE DE BACCHUS*, TRANSCRIÇÃO

ARIANE
OU
LE MARIAGE DE BACCHUS

COMÉDIE EN MUSIQUE
MISE EN MUSIQUE PAR MR. CAMBERT MAISTRE DE LA MUSIQUE DE LA FEÜE REYNE

Personnages

Bacchus.....Basse
Venus.....Dessus
Ariane fille de Minos Roy de Crète enlevée et delaissée par Thesée.....Dessus
Silene nourricier de Bacchus.....Bassetaille
Mome bouffon des Dieux.....Taille
Cloris bergère de Naxos.....Dessus
Deux Amours.....Dessus
Chœur de Corybantes suivants et Sacrificateurs de Bacchus

La scène est a Naxos Isle de Grèce dans l'Archipel consacrée à Bacchus et son *sejour* le plus ordinaire.

Prologue

MOME au Roy
Récit

Monarque des François, ah que le dieux sont fous
D'avoir fait naistre en si grand Roy que vous
Et d'avoir fait la terre si petite
Dejà vostre mérite
Et vos exploits divers
Dans la fleur de vos ans ont remply l'univers.
Vous estes jeune, beau, riche, vaillant et sage.
Et le censeur des Dieux pour qui tout est malfait
Qui peut blamer leur plus parfait ouvrage
Vous trouve tout parfait.

Aussi réduit par vous au bout de sa critique,
Pour vostre passetemps, il amène en ces lieux
Une troupe de Dieux
Amoureuse et Bacchique
Pour vous avec plaisir ils ont quitté les Cieux
Et croirons desormais leur gloire sans seconde

S'ils ont l'honneur de plaire au plus grand Roy du monde.

ACTE PREMIER

Décoration: Bassecour du Palais de Bacchus. L'ouverture fait par un concert de trompettes de tambours et de fifres, aprés lequel commence la symphonie d'instruments a cordes qui accompagnent les voix.

SCÈNE I

Les Corybantes menant un bouc par les cornes.

UN DES CORYBANTES.

Le voicy de retour le vainqueur de la terre
Le Dieu des verres et des pots,
Qui vient lassé des travaux de la guerre
Gouter la Paix et le repôs
Peuple couronnez vous d'Olive et de Lierre
Sautez dansez autour de ses autels,
Et luy chantez des hymnes immortels.

LE CHOEUR

Sautez dansez autour de ses autels,
Et luy chantez des hymnes immortels.

UN AUTRE CORYBANTE

Sortez de vos maisons toutes eschevelées
Bacchantes courez dans ces bois
Faites gemir ces profondes vallées
De vos épouvantables voix
Les piques a la main de pampre entortillée.
Sautez dansez autour de ses autels,
Et luy chantez des hymnes immortels.

LE CHOEUR

Sautez dansez autour de ses autels,
Et luy chantez des hymnes immortels.

SCENE 2

Les Corybantes, Silene

SILENE *estant derrière le theatre siffle aver sifflet de chauderonnier et puis crie*

Jach Jach

LES CORYBANTES

Jach iach

SILENE

Euan

LES CORYBANTES

Euan

SILENE

Yo

LES CORYBANTES

Yo

SILENE

Eû ô hé

LES CORYBANTES

Eû ô hé

SILENE *paroit monté sur un asne un sifflet de chauderonnier pendu a l'un des costez a l'autre une bouteille et crie*

Que ce grand Dieu soit a jamais loüé

SILENE ET LES CORYBANTES

Jach iach Euan Yo Eû ô hé

SILENE *descendu de son asne*

Les vuidons la bouteille
Et tous le verre en main
Chantons jusqu'a demain
Vive le grand Dieu de la Treille

TOUS

Vive le grand Dieu de la Treille

SILENE

Beuvons a sa santé
Du jus qu'il a planté

TOUS

Beuvons a sa santé
Du jus qu'il a planté

SILENE

Tout le thresor des Indes
Dont il est le vainqueur
Ne vaut pas sa liqueur
Trinquons et faisons mille brindes.

LE CHOEUR

Trinquons et faisons mille brindes.

SILENE

Beuvons a sa santé
Du jus qu'il a planté

CHOEUR

Beuvons a sa santé
Du jus qu'il a planté

SCENE 3

Bacchus, Venus, Mome, deux Amours, Silene, les Corybantes.

Bacchus de retour de la conqueste des Indes paroit sur un char doré traisne par deux lions deux tygres et deux loups (...) dont les fremis sont (...) de pampre et guides par Mome son cocher(.) Venus sa soeur arrivée a sa rencontrer est assise a ses costez et les deux Amours leurs pieds.

BACCHUS *sur son char*

Descens des Cieux
En ces Bas-lieux,
O Paix ! ô douce Paix si longtemps desirée
Et que rien desormais ne trouble ta durée
Qu'à nos Autels
Tous les Mortels

Viennent pour ce bienfait immoler des victimes;
Et rendre à nos bontez des honneurs legitimes.

MOME

He quoy Bacchus ne fera plus la Cour
Au Grand Dieu de la guerre

VENUS ET LES AMOURS

Il trouve plus de Charmes
Aux douceurs de l'Amour.

SILENE ET LES CORYBANTES

Il veut quitter les armes
Pour boire tour a tour

MOME

Il meprise la gloire

VENUS ET LES AMOURS

Dans nos plaisirs il trouve son bonheur

MOME

Il renonce a l'honeur

SILENE ET LES CORYBANTES

Est-il d'honneur plus grand que l'honneur de bien boire?

BACCHUS

Heureux est le guerrier
Qui chargé de laurier
Et content de sa gloire
Termine ses projets
Au bien de ses Sujets,
Et gouste en sa maison les fruits de sa victoire

Encore plus heureux
Si les soins amoureux
Ne troublent point sa vie
Et si dans ce loisir,
Un moins cruel plaisir,
Peut remplir ses Desirs et borner son envie

Aussi je me promets,
De vivre desormais
Exempt de cette Flame
Du monde et de mon Cœur
Egalement vainqueur
Maistre de l'Univers, et Maistre de mon ame.

SCENE 4

Silene, les Corybantes, Mome, Venus, les Amours.

VENUS ET LES AMOURS

Quoi! l'orgueilleux, à nos autels,
Refusera à l'obeïssance !
Et seul entre les Immortels,
Il bravera nostre puissance !
Non, non. Amour triomphera
Enfin de cette ame rebelle
Et malgré sa desseins bientost il aymera
Une beauté mortelle.

SCENE 5

Mome, Silene, les Corybantes

Há há há há há il aymera
Il aymera mais la bouteille
Et sa liqueur vermeille,
Toujours le charmera.
Il aymera; mais le jus de la Treille.

MOME

Quoi! ce Monarque triomphant,
Vivra sous les loix d'un Enfant

Un Corybante

Il brûlera des mêmes flâmes,
Dont sa liqueur défent les Ames
Un autre Coribante

Quoi! le Dieu de la liberté,
Sera dans la captivité

SILENE

Et l'on verra dans les supplices
L'autheur de toutes nos delices.

TOUS

Há há há há há il aymera
Il aymera mais la bouteille
Et sa liqueur vermeille,
Toujours le charmera.
Il aymera; mais le jus de la Treille.

ENTRACTE I.

Chaque acte est composé de deux entrées de ballet

Sujet de l'Entracte

La magnificence du retour victorieux de Bacchus continue et le General de son armée suivy de dix soldats conduit quatre Roys Indiens Esclaves

Entrée I

Le General de Bacchus et six soldats

Entrée II

Le mesme General et quatre Roys Indiens esclaves

ACTE SECOND

Decoration rivage de la mer. Musettes

SCENE I

CLORIS *peschant a la ligne sur le rivage*

Venéz, venéz petits poissons
Venéz mordre à nos hameçons
Et satisfaites vostre envie
Vous y trouverez des appas
Mais s'il vous en couste la vie
Au moins ne m'en accusez pas

Mon Berger fut ainsy duppé
Il fut comme vous attrappé
Par une trompeuse apparence.
En croyant me prandre, il fut pris.
Et n'eut de moy pour recompense
Que des rigueurs et des mépris.

SCENE II
Ariane, Cloris, Bacchus, Mome, les Corybantes.

ARIANE

Il s'en va le Cruel! le Traitre m'abandonne
Il me laisse l'Ingrat, dans ce funeste Lieu,
Sans Pitié, sans souci du tourmant qu'il me donne,
Helas! sans m'avoir dit seulement un Adieu.
Il me laisse l'ingrat seule sur un rivage
Sans consolation sans …et sans secours;
Dans ces bois écartéz, dans ce desert sauvage.
helas! où sera mon recours

SILENE *à l'ecart monstrant sa bouteille*

A la liqueur incomparable
Qui charme les plus grands ennuïs
Et qui fait au plus miserable
Souvent passer de douces nuits.

ARIANE *sans les apercevoir*

Et vous injustes Dieux, qui souffréz cette injuire
Sans armer contre lui les flôts et les eccueïls
Sans que votre vangeance abismie ce parjure
Et dans le fonds des eaux lui creuse des cercueils
Venéz tygres, venéz au secours de mes peynes.
C'est de vous que j'attends la fin de mes malheurs.
Arrachez moi le cœur et tirez de mes veynes
Mon sang mon ame et mes douleurs

MOME *à l'ecart*

Ah vostre cœur, belle heroine
Mérite un traittement plus doux
Ce n'est pas si bien je devine
morçeau de tygres ny de Loups.

ARIANE

Mais! pourquoi recourir dans le mal qui m'outrage,
A des Monstres-Cruëls ! à des dieux impuissant.
Non non ! pour m'etouffer c'est assez de ma Rage:
C'est assez pour mourir des transports que je sens.
Déja, déja le Ciel contente mon envie !
Je souffre de la Mort des Dernieres Langueurs !

Un soupir seulement ! & c'est fait de ma vie !
Je vais mourir ! Helas ! Je meurs !

MOME *accourant*

Ah le desespoir la transporte

UN CORYBANTE

Elle est preste à s'evanouir

UN AUTRE

Helas!

UN AUTRE

Elle meurt

UN AUTRE

Elle est morte

SILENE *luy presentant sa bouteille*

Ça ! du Vin pour la rejouyr.

ARIANE *revenant a soy sans les apercevoir*

Mais je revoy le jour. Je reconnoy ces plaines
Ces montagnes, ces bois, ces flots et ces rochers
Et je voy sur les eaux courir à voyles pleines,
Ce Corsaire inhumain, et ses traistres nochers
Il faut souffrir encore cet object execrable
Il faut voir à mes yeux ce spéctacle d'horreur !
Ce lache cet ingrat ce monstre abominable
O douleur! o rage ô fureur

Elle va toute forcenée s'enfoncer dans le bois

SCENE 3
Bacchus, Silene, les Corybantes, Mome, Cloris.

BACHUS

Ha ! que les soupirs et les larmes,
Ont de puissance sur nos cœurs !
Et qu'une beauté toute en pleur,
A d'attrais et de charmes !

Pauvre Ariane, helas ! ta fidèle amitié
Me donne un sentiment que je ne puis comprendre
Et je sents pour tes maux je ne sçay quoy de tendre,
Qui passe la pitié.

SCENE 4
Mome, Silene, Cloris.

MOME ET SILENE A CLORIS

Que dit la bergere,
De cette douleur?

CLORIS

Que qui croit à la légère
Est sujette à ce malheur

MOME ET SILENE

Qui peut se deffendre
Des traits de l'amour

CLORIS

Qui n'a pas le cœur si tendre
Ou bien qui n'ayme qu'un jour

MOME ET SILENE

Votre cœur, la belle,
Est il fait ainsy?

CLORIS

Il n'est pas du tout rebelle
Il n'est pas facile aussy.

MOME ET SILENE

Que faudroit-il faire
Pour le conquérir?

CLORIS

Qui ne sçayt pas cette affaire
ne doit pas s'en enquérir.

ENTRACTE 2

Les nymphes et les Bergers de l'Isle accourus aux cris d'Ariane detestent l'infidélité de Thesée

Entrée 1

Six nymphes de l'Isle

Entrée II

Les mesmes et six Bergers

ACTE 3

Décoration: rochers deserts, precipices. Symphonie d'instruments a corde.

SCENE 1
Bacchus, Silene, les Corybamntes.

BACCHUS *cherchant Ariane*

Mon cœur, quelle est vostre pensée
Que cherchez vous en ces lieux pleins d'horreur !
Qu'attandez vous d'une insensée,
Que des sentiments de fureur !
Non non ! vostre esperance est vaine.
Vous ne pouvez dans le mesme sejour,
Avec les glaçons de la haine,
Unir les flames de l'amour.

SCENE 2
Ariane, Bacchus, Silene, les Corybantes, Venus, les Amours.

ARIANE

Transports d'une hayne enragée
Enfin laissez moy respirer

BACCHUS

Ah c'est assez belle affligée
C'est assez et trop soupirer
Pour un crüel

ARIANE

Pour un barbare

BACCHUS

Pour un traiste

ARIANE

Pour un voleur

BACCHUS

Le Ciel justement t'en separe

ARIANE

Helas!

BACCHUS

Appaise ta douleur

ARIANE

Aprez avoir rompu ses chaines
Trahy parents, pays, honneur
Soufert tant d'ennuis, tant de peynes.

BACCHUS

Quitte quitte ce suborneur

ARIANE

Ciel! Que fais tu de ton tonerre?

BACCHUS

N'ayme, n'ayme plus que le Dieux

ARIANE

Il n'est plus de foy sur la Terre.

BACCHUS

Il faut la chercher dans les Cieux.

ARIANE

Ha! si jamais l'amour m'engage.
Puisse...

BACCHUS

Toutbeau. N'en jure pas.

ARIANE

La Terre...

BACCHUS

Change de Langage.

ARIANE

La terre fondre sous mes pas!

BACCHUS

Change.

ARIANE

Non, non.

BACCHUS

Change d'envie.

ARIANE

Ah ! mon desespoir ne peut guerir !

BACCHUS

Tu veux pleurer toute ta vie ?

ARIANE

Pleurer, soupirer, et mourir.

SCENE 3
Bacchus, Silene, les Corybantes, Venus, les Amours.

VENUS

Enfin le voyla qui soupire

Dessous les amoureuses loix
Et le Vainqueur de mille Roys,
Vient faire hommage à nostre ampire.

UN AMOUR

L'invincible est vaincu

L'AUTRE

Le rebelle est soûmis

TOUS TROIS

A la mercy de ses doux ennemis !

VENUS ET LES AMOURS

Sus sus ! Qu'on le charge de chaisnes
L'orgueïlleux l'a bien merité:
Et que de sa temérité,
Il endure les justes peynes.
Que par tout l'Univers on apprenne en ce jour
Que tout succombe au pouvoir de l'amour

BACCHUS

Ah ! je confesse ma deffaite
Il est vray, je suis dans vos fers
Mais la Victoire est imparfaite,
Si vous ne triomphez de celle que je sers

VENUS

Bientost nous aurons cette gloire.
Elle ressentira nos traits victorieux.

BACCHUS

Que pouvez-vous sur un Cœur furieux

VENUS ET LES AMOURS

Amour sur la douleur a toujours la victoire
Et celle qu'une fois nous avons pû charmer,
Jamais ne se trendra d'aymer.

SCENE 4
Silene et les Corybantes

SILENE *les larmes aux yeaux*

Helas! Mon pauvre nourrisson
Mon cher, mon aymable garson
L'Enfant de la bonne Denise,
Ne fera jamais plus la Cour,
A la douce liqueur de Nise,
Et quite le vin pour l'amour !

ENSEMBLE

Ha! que deviendrez vous, helas!
Patez, sauleissons, cercueilas
Et toy pretieuse bouteille
Qui voudra te faire la cour,
Puisque le grand dieu de la treille
A quitte le vin pour l'amour !

ENTRACTE 3

Les satires et les Bacchantes de la suitte de Bacchus continuent et representent les larmes et la desolation de Silene et des Corybantes sur les nouvelles amours de leur Dieu

Premiere entrée

Quatre Satyres eplorez

Entrée II

Les mesmes et quatre Bacchantes

ACTE 4
Concert des hautbois

SCENE 1
Cloris, Mome.

CLORIS

Pour un plaisir mille Douleurs
Bergere qui s'engage
Qui croit le langage,De ses Cajolleurs
N'a que peyne et que honte;
Et trouve enfin de compte
Pour un plaisir mille Douleurs

MOME

Pour une douleur cent plaisirs:
La bergere discrette,
Qui dans une amourette,
sçait regler ses desirs.
N'a ny peyne, ny honte,
Et trouve en fin de compte,
Pour une Douleur cent Plaisirs.

ENSEMBLE

Douleurs plaisirs douceurs et peynes
Sont le partage de l'amour
Et qui tombera dans ses chaisnes
Il eprouvera tour a tour
Douleurs plaisirs douceurs et peynes.

SCENE 2

Une toile s'ouvre qui fait voir le Cabinet de Venus et dans icelluy Ariane et Bacchus

Cloris, Mome, Venus, Ariane.

VENUS *presentant son echarpe a Ariane*

Reçoy ce merveilleux Present,
Des mains de ta Déesse.
Il peut charmer l'ennuy le plus cuizant,
Et porte dans les cœurs l'amour et l'allegresse.

ARIANE

L'amour dont le crüel tourment,
Vient d'accabler mon ame

VENUS

Ah ! ne crain rien de ton nouvel amant,
Ce dieu brule pour toy d'une sincere flame.

ARIANE

Helas! hé qui peut m'asseurer
Que ses feux soïent fidelles !

VENUS

La foy d'hymen qu'il est prest à jurer,
Et d'un serment sacré les chaisnes eternelles.

Ariane ceinte de l'écharpe

ARIANE

O Dieux! quel changemant soudain !
Je ne me connoy plus, je ne suis plus moy mesme.
Un doux transport succéde à mon dedain,
Un ardeur ! un plaisir ! Ah ! je pense que j'aime.

SCENE 3

Bacchus, Ariane, Venus, les Amours, Mome, Cloris, Silene, les Corybantes.

BACCHUS

Vous aimez ! qu'aimez vous ingrate !

ARIANE

Je traistre l'inconstant.

BACCHUS

Et vous aymez pourtant.

ARIANE

J'aime ! c'est peu, j'adore !

BACCHUS

Quel est donc cet heureux amant !

ARIANE

De tous les dieux le plus charmant.

BACCHUS

Ah ! farouche
Vous confessez
Qu'enfin mas passion vous touche.

ARIANE

Mes soupirs le disent assez

BACCHUS

Quel bonnheur

ARIANE

Quel honneurs

BACCHUS

Qu'un object adorable,
Soit propice à mes vœux.

ARIANE

Que le plus grand des dieux
Aime une miserable.

BACCHUS

O! l'admirable changement

ARIANE

O! le parfait contentement.
Qu'un objét adorable,

ENSEMBLE

O! l'admirable changement,
O! le parfait contentement.

BACCHUS

Dois je croire

ARIANE

Dois je esperer

BACCHUS

Que je possede tant de gloire

ARIANE

Que ce bien puisse durer

ENSEMBLE

Dois je croire
Dois je esperer

Que je possede tant de gloire
Que ce bien puisse durer

VENUS ET LES AMOURS

Heureux couple d'amants,
Vivéz, vivéz contens.
Sous les loix de l'amour;
Jusques a ce beau jour,
Que l'hymen vous assemble.

SCENE 4

Silene, les Corybantes, Venus, les Amours, Mome, Cloris.

SILENE

Helas! helas!

VENUS

Qu'as tu mon Pere ?
Faut il pleurer de la façon ?

SILENE

Ha!

VENUS

Quel ennuyi te desespere?

SILENE

Ren moi, ren moi mon nourrisson.

VENUS AUX AMOURS

Petits Amours, je vous conjure
Donnéz lui ce contentement.

LES AMOURS

Mamman, est-ce luy faire injure?
Nous le traittons si doucement!

SILENE

Peut-il carresser la bouteille,
Tant qu'il aura l'amour au cœur.

LES AMOURS

Son feu s'enflame et se réveille
Par le secours de sa liqueur.

Venus

Accordons-nous, Pere Silene:
Qu'il brule de mon feu divin.

SILENE

Pourveu qu'il boyve à tasse pleine,
Et qu'il ayme toujours le vin.

TOUS

Ainsi nous aurons tous la gloire
De le posseder tour à tour.

SILENE ET LES CORYBANTES

Il passera le jour à boire,

VENUS ET LES AMOURS

Et la nuit à faire l'amour.

TOUS

Il passera le jour à boire,
Et la nuit à faire l'amour.

ENTRACTE 4

Les yvrognes et les amants confirment l'accord fait entre Venus et Silene

Entrée I

Cinq yvrognes

Entrée II

Les mesmes et cinq Amants

ACTE 5

Decoration: Throne de Bacchus. Les acteurs sont tous parez des livrées des nouveaux mariez blanc et couleur de feu. Grande symphonie de violons.

SCENE I

Mome, Silene, les Corybantes, yvres.

Mome et Silene ont chac'un un poeslon et une baguette a la main. Les Corybantes des Tymbales et des Tambours de basque. Silene donne par fois de son sifflet de chaudronnier.

Tous e*n battant sur les poeslons les Tymbales et les Tambours*

Charivary, charivary

MOME

Or venez tous voir l'Espousée,
La mignonne de nostre Dieu
Benist soit le brave Thésée,
Qui nous la conduite en ce lieu
Et l'a si bien apprivoisée.

TOUS

Chivary....

LES CORYBANTES

La voyla qui troussiner leur male,
Pour aller vivre entre les Dieux,
Que toute la noble Cabale(?),
Le accompange dans les Cieux,
Avec le son de la Tymbale.

TOUS

Chivary....

SILENE

Qu'ils aillent gouster l'Ambrozie,
Et le nectar a plein godet
Je le verray sans jalousie
S'ils me conservent mon baudet,
Et une tonneaux de malvoizie.

TOUS

Charivary....

SCENE 2

Bacchus, Ariane, Silene, Mome, les Corybantes

BACCHUS ET ARIANE *montez et assis sur le throne*

Aumoins jamais tu n'aymeras que moy
Bacchus
O douceur! ô plaisir! ô changement heureux
De transports de fureur en transports amoureux
De soupirs de douleur, de larmes de tristesse,
En soupirs de plaisir, en larmes d'allegresse!

ARIANE

Mon Epoux!

BACCHUS

Ma Déesse!

BACCHUS

Reçoy ma main pour gage de ma flame

ARIANE

Reçoy ma main pour gage de ma foy
Ensemble
Reçoy mon cœur, reçoy mon ame

SCENE 3

Bacchus, Ariane, Silene, Mome, les Corybantes, Cloris

CLORIS *tenant un bouquet de fleurs.*

Cueilléz, Nymphes, cueilléz des roses.
Donnés des lyz à pleines mains.
Et parseméz tous les chemins
De fleurs nouvellement écolses.
Celebréz ce bienheureux jour,
De paix, d'allegresse, et d'amour.

CLORIS, SILENE ET LES CORYBANTES

Sortéz de vos antres sauvages,
Faunes, Satyres et Sylvains
Et venéz de vos chans divins
Remplir les bois et les rivages
Venéz à ces lieux toutpuissants
Offrir la victime et l'encens.

CLORIS

Pour moi je leur donne une offrande
De bouquets tissu de ma main;
De fleurs d'orenge & de Jasmin.
Et tout ce que je leur demande,
C'est que bientost le beau ...
Me fasse luire un jour pareil.

SCENE DERNIÈRE
Bacchus, Ariane, Silene, Mome, Venus, les Amours, les Corybantes, Cloris

VENUS *presentant aux nouveaux mariez une couronne de pierries portée par les Amours*

Enfin Bacchus nous rend les armes
Une beauté pleine de charmes,
En triomphe par mon secours
Couronnéz-la, petits Amours.

Venus et les Amours montent sur le throne. Les Amours posent la couronne sur la teste d'Ariane ou elle Demeure suspendüe a demy pied de hauteur et Venus se place au costé gauche de Bacchus.

LES AMOURS *COURONNANTS ARIANE*

Vive! vive à jamais la nouvelle Déesse

CLORIS, LES CORYBANTES, SILENE

Vive nostre aymable Princesse

VENUS ET LES AMOURS

Qu'elle gouste a longtraits au sein de son Epoux
Nos plaisirs les plus doux

Les amours se mettent aux pieds de Bacchus, Mome se couche a leurs pieds

CLORIS, SILENE, LES CORYBANTES

Qu'en sa faveur les troubles de la guerre

Finissent desormais

TOUS

Et qu'enfin cet hymen ramene sur la terre

LES PLAISIRS ET LA PAIX

Cloris, Silene, Mome, les Corybantes
Que l'éclat des brillants de sa delle couronne
A jamais l'environne

BACCHUS, VENUS, LES AMOURS

Qu'en etoiles changez ils restent dans le Cieux
De ce jour pretieux
Les glorieuses marques

Les sept pierreries de la couronne d'Ariane s'inflament et se change en autant d'étoiles

TOUS

Et q'on voir avenir
Dans les Climats françois le plus grand des Monarques
En celebre le souvenir

Fin

ANEXO B – *SUJET DES AMOURS DE BACCHUS ET D'ARIANE*, TRADUÇÃO

TEMA DOS AMORES
DE BACO
E DE ARIADNE,
COMÉDIA HERÓICA,
QUE DEVE SER REPRESENTADA
No Teatro Real do Marais em 7 de Janeiro, 1672
E nas Segundas e Quintas-Feiras seguintes.

EM PARIS,
Editora de PIERRE PROMÉ, próximo dos *grands Augustins*, na *Charité*.
M. D.C. LXXII.
Com Permissão.

TEMA DOS AMORES DE BACO E DE ARIADNE, COMÉDIA HERÓICA.

Como estamos em um século onde a Música e os Balés encantam por todo o mundo, e que os espetáculos que são preenchidos por eles são muito mais acompanhados que outros; o Autor de *Les Amours du Soleil* - onde as Máquinas, durante mais de cinquenta representações, que foram feitas durante dois invernos, surpreenderam a todos os que a viram – quis dar, este ano, uma peça onde a Música e as *entrées* tivessem algo de peculiar em relação às Máquinas de sua última obra, entre as quais a carruagem fulminante, que causou tanta admiração. Não que não houvesse nesta o que poderia aprazer tanto quanto na outra, e que fossem de uma invenção também nova. O casamento de Baco é o tema, e o material é tão belo que ele pode igualmente

servir às Máquinas, à Música e aos Balés. Pode ser que se encontrem ainda algumas pessoas entre as vulgares que, não ouvindo falar de Baco além da mesa, não são persuadidas de que este Deus na História é tão encantador quanto o Amor, e que suas qualidades são de ser sempre belo, sempre jovem, e sempre vitorioso. Todo o Oriente vencido foi forçado a admirar seu valor; se fez conhecer no Egito, na Síria, na Frígia e na Trácia; ele fez parte das ciências em todas as nações; conquistou as Índias e foi o primeiro a encontrar a admirável invenção da Vinha. Ele vem na abertura desta peça à ilha de Naxos retornando da conquista das Índias. Esta ilha não era deserta, e quando Ovídio disse o contrário não foi mais do que para fornecer material para fazer uma bela Carta e que fosse mais patética. Todos os autores que falaram sobre isso não compartilham este sentimento e nomeiam os reis que lá reinaram até a chegada de Teseu: Baco mesmo lá ascendeu pelas ninfas Gnide, Coronis e Fílis. Se a ele era permitido dizer tais coisas, eu justificaria, pela própria fábula, a personalidade que o autor deu a Teseu assim como seu rápido retorno que não o fez avançar. Eu justificaria também o caráter de Corcina que na fábula sendo ama de Ariadne, poderia falar com ele livremente. Quanto a rápida mudança de Ariadne por Baco além de ser verdadeira, é muito verossimilhante que uma mulher possa deixar um mortal que não a ama mais, por um Deus que a ama; o amor e a ambição causam todos os dias coisas bem mais surpreendentes. Antes que se levantem as cortinas, ouvimos uma Abertura feita expressamente para esta peça, e das mais belas já ouvidas. Poderíamos julgar por este começo a beleza das árias que devem seguir, e que aquele que as fez é um grande mestre.

PRÓLOGO

O Teatro representa a ilha de Naxos. Mercúrio surge no ar e diz aos habitantes para se coroarem de cachos de uvas para se aproximarem de Baco, que deve logo chegar à ilha. Enquanto Mercúrio fala, se vê avançarem para todos os lados, e tão logo desceu à terra em um vôo extraordinário, todos os habitantes aparecem cada um com um ramo de folhagens e começam uma dança de regozijo e fazem, mesmo dançando, coroas com os seus cachos de uvas. Sua alegria é perturbada por Juno que aparece em um globo de nuvens transparentes, feito de uma invenção totalmente nova, não havendo nada que não seja novo nesta peça. Esta deusa inimiga de Baco ordena que os habitantes se retirem: o que eles fazem, demonstrando seu medo através de seus gestos e seus passos.

Ela fez saber os motivos de queixas que ela tem contra seu esposo, e é logo interrompida por Amor que zomba dela e a obriga a se retirar por sua vez. Este deus chama de volta os habitantes que primeiro se aproximam só tremendo, observando se Juno não aparece mais. Eles testemunham de repente a alegria que sentem por não a ver e, após terem dançado um tempo, dois habitantes começam o diálogo que segue:

DIÁLOGO DE DOIS HABITANTES.

Tous deux ensemble	*Ambos juntos*
Les Dieux l'ont ordonée, celebrons ce grand jour, *Et qu'on en garde à jamais la memoire.* *L'hymen pour croistre nostre gloire,* *Doit unir em ces lieux & Bachus & l'Amour.*	Os deuses ordenaram, celebremos este grande dia E que guardemos para sempre a memória. O himeneu para aumentar nossa glória Deve unir nestas terras Baco e Amor.
I. Habitant.	*1º Habitante*
Cherchons ce Dieu si plein de charmes *Qui vient pour honnorer ces lieux.*	Procuremos este deus tão cheio de encantos Que vem para honrar estas terras.
II. Habitant.	*2º Habitante*
C'est le plus aymable des Dieux, *Faisons des Jeux en l'honneur de ses armes.*	É o mais amável deus, Façamos jogos em honra a suas armas.
Ensemble	*Ambos Juntos*
Allons & nous divertissons, *Meslons nos jeux & nos chansons,* *Et faisons s'il se peut encore davantage.*	Vamos e nos divirtamos, Mesclemos nossos jogos e nossas canções E façamos se possível ainda mais.
I. Habitant.	*1º Habitante*
Banissons d'icy les soupirs, *Unissons les plaisirs,* *Pour luy rendre un plus digne hommage.*	Afastemos daqui os suspiros, Unamos os prazeres, Para lhe render uma mais digna homenagem.
II. Habitant.	*2º Habitante*
L'amour soumet Bachus au pouvoir de ses feux, *Et n'emporta jamais une telle victoire.*	O Amor submete Baco ao poder de seus fogos, E não conquista nunca tal vitória.
I. Habitant.	*1º Habitante*
Et Bachus qui le rend favorable à ses veux, *Dans ses derniers combats merita moins de gloire.*	E Baco que o torna favorável a suas vontades, Em seus últimos combates mereceu menos

	glória.
Tous deux ensemble.	*Ambos juntos.*
Les Dieux l'ont ordonée, celebrons ce grand jour, *Et qu'on en garde à jamais la memoire.* *L'hymen pour croistre nostre gloire,* *Doit unir em ces lieux & Bachus & l'Amour.*	Os deuses ordenaram, celebremos este grande dia E que guardemos para sempre a memória. O himeneu para aumentar nossa glória Deve unir nestas terras[105] Baco e Amor.

Este diálogo termina, eles dançam todos uma outra ária e se retiram, após terem dado os sinais de uma alegria plena.

PRIMEIRO ATO

Vemos dos dois lados do Teatro um número infinito de Rochedos. O centro é ocupado por um vasto Mar, e há um horizonte no fundo do palco[106]. Este mar parece de início tranquilo, e pouco a pouco o vemos se agitar.

É nestas praias que Ariadne vem procurar Teseu, se queixar de sua fuga e revelar o estado de sua alma a Corcina que vem em seguida. Um navio magnífico aparece, e esta amante logo acredita ser aquele de Teseu: mas ela é logo desiludida. Ela se afasta com Corcina para tentar descobrir quem são aqueles que vêm em tão soberba tripulação. Baco chega em seu navio cuja proa é em forma de Pantera. Ele é rodeado de taças ornadas de heras e de folhas de videiras. O mastro é todo ornado como tirsos. As velas são vermelhas e as Bacantes estão representadas sobre o monte Timole. Folhas de videiras e cachos de uvas pendem por todos os lados e se vê ao centro do navio uma fonte que jorra vinho para cinco lados. Baco e Comus, deus das festas, descem ao som de timbales e trombetas do navio onde só se vê ouro e vegetação. São acompanhados por setenta Sátiros, Coribantes, Titires, Silvanos, Cabires, Pans, Egipans e Bacantes: tendo todos tirsos ou instrumentos diferentes. Dois pequenos sátiros e duas pequenas bacantes portam ricas cestas de flores e frutas que costumam levar a Baco. Ele está coroado de flores e usa roupa púrpura semeada de flores. É por isso que a chamam de Roupa florida. Ele pára ao meio do teatro tendo Comus junto dele e os quatro acompanhantes com suas cestas. Aqueles que tocam instrumentos se arranjam dos dois

[105] Original: "en ces lieux".
[106] Original: " dans le enfoncement". Fundo: poderia ser uma reentrância.

lados do Teatro. Eles tem flautas, oboés, sacabuxas, *nazards, cornets à bouquin, chalumeaux, muzettes, flageolets,* tambores, *cornets d'airin, cimbales, nyacres, nyacares* e outros tipos de instrumentos. O teatro assim preenchido de três lados, Baco ordena que toda a trupe festeje sua feliz chegada na ilha de Naxos. Os dançarinos que fazem uma fila dupla em cada lado, em frente aos instrumentistas, tomam o meio do teatro e dançam ao som de *violons* aos quais o coro dos instrumentos se mistura algumas vezes: o que forma um concerto novo e surpreendente que nunca se ouviu parecido antes.Tendo os dançarinos terminado sua *entrée*, um seguidor de Baco canta esta canção:

C'est icy qu'aprés ses conquestes,	É aqui que após suas conquistas
Bachus vient chercher du repos,	Baco vem em busca de repouso,
Et que pour couronner ses glorieux travaus,	E que por coroar seus gloriosos trabalhos,
L'amour luy prepare des festes,	O Amor lhe prepara festas,
Qu'il aura de plaisirs dans cet heureux sejour,	Que ele haverá de apreciar neste dia feliz,
Ah! Qu'il est doux apres une victoire,	Ah! Como é doce após uma vitória,
De venir tout couvert de gloire,	De vir todo coberto de glória
Se délasser dans les bras de l'Amour.	Descansar aos braços do Amor.

Ele os encarrega de visitar as belas videiras da ilha, e para testemunhar sua alegria, eles dançam uma outra entrada em uma ária diferente da primeira, e como eles estão a ponto de partir, o Amor vem e canta uma canção dirigida a Baco.

Aimés suivés vostre tendresse,	Amados segui vossa ternura,
C'est l'amour qui vous en presse.	É o Amor que vos impele.
Au sortir des combats	Ao sair dos combates
On ne doit songer qu'à plaire,	Não devemos sonhar com nada que não apraz,
Un jeune cœur n'a rien à faire,	Um jovem coração não tem nada a fazer,
Quando il n'aime pas.	Quando ele não ama.

Após esta canção eles se retiram e deixam Baco acompanhado de Comus, com quem conversa sobre seu amor por Ariadne. Em seguida ele o declara para ela mesma, e Corcina apaixona-se por Comus. Ariadne não dá mais do que uma leve esperança a Baco e Corcina a aconselha a amar este deus que deverá ser sempre belo e sempre jovem. Um habitante vem contar-lhes que os ventos trouxeram de volta Teseu ao porto.

Ariadne apenas começa a raciocinar sobre este evento surpreendente quando é obrigada a se retira, quando é interrompida por todos aqueles seguidores de Baco que foram visitar as vinhas e beberam de seus bons vinhos, aparecendo mais alegres, e que aquecidos pelos vapores do vinho fazem uma dança surpreendente e que marca uma parte dos ardores que nos contam aqueles que descreveram os Bacanais. Eu não falarei disso, não podendo dizer nada que se aproxime. Entre as duas Árias sobre as quais esta entrada é feita, dois do séquito de Baco acompanhados por uma pequena Bacante cantam juntos esta canção:

Ah quel plaisir d'estre en ces lieux!	Ah que prazer de estar nestes lugares!
Que le vin em est bom, qu'il est delicieux!	Como vinho é bom, como ele é delicioso!
Il banit la tristesse:	Ele bane a tristeza:
Et la divine fureur,	E a fúria divina,
Qu'inspire cette liqueur,	Que inspira este licor,
Rameine l'allegresse.	Retoma a alegria.
Son pouvoir est divin,	Seu poder é divino,
Et les plus grands plaisirs se trouvent dans le vin.	E os maiores prazeres se encontram no vinho.

SEGUNDO ATO

Se nos referirmos ao julgamento de todos aqueles que conhecem de pintura, jamais se viu nada mais belo que a decoração que parece neste Ato. Feita pela mão de Monsieur Simon, representa uma parte das videiras da ilha de Naxos. Não são pequenos pés à maneira de outras regiões, mas de arvores carregadas de uvas tão bem representadas que nós reconheceremos que este Teatro é um dos mais belos já apresentados. Teseu revela a seu amigo Pirítoo o motivo que o obrigou a deixar Ariadne pela qual ele marca que sua paixão já arrefeceu. Mas ela reacende quando sabe que Baco suspira por ela: o que o obriga a se jogar de joelhos, invés de a evitar como havia decidido. Ele reconquista seu coração, e ela promete a ele que vai retirar de Baco toda a esperança que ela o permitiu ter. Ela revela a este Deus com muito respeito, a fraqueza que ela tem por Teseu, e ele lhe responde de uma maneira que a deixa embaraçada. Corcina quer persuadir Ariadne de que Teseu está ciumento mas sem amor, e que ele não quer recuperar seu coração, que por um motivo de glória e por obter a vantagem de tirá-lo de Baco; mas Ariadne não quer crer em nada. Mercúrio que no Prólogo desceu do Céu, tenta persuadir Ariadne

a se render a Baco, mas ela mostra uma constância invencível, e Mercúrio retorna ao céu, em um vôo surpreendente, para relatar sua mensagem a Júpiter. Comus conduz todo o séquito de Baco para prestar homenagem à Ariadne, como Amante deste Deus, e cantam a canção a seguir.

Venez admirer les charmes, *De celle à qui Bachus rend aujourd'huy les armes.* *Quoy qu'en tous lieux il ait esté vainqueur,* *Et qu'il soit tout couvert de gloire;* *La conquiste de son cœur,* *Sera as plus belle victoire.*	Vinde admirar os encantos, Daquela a quem Baco entrega hoje as armas. Quem em todos os lugares foi vencedor, E que foi todo coberto de glória; A conquista de seu coração Será a mais bela vitória.

Todos os dançarinos vestidos de roupas magníficas entram de cada lado do palco, admirando Ariadne, e se inclinam como que a homenageando. Todos se aproximam depois dela: e erguendo até sua cabeça cada um um festão de flores, os unem formando um tipo de coroa ou de guarda sol, que eles deixam por um tempo sobre sua cabeça. Eles dançam então em círculos para diverti-la, e se afastam bastante através do festão que eles seguram agora nas duas mãos. Tendo dançado assim por algum tempo, eles formam ainda diversas figuras surpreendentes com suas guirlandas. Eles fazem em seguida sinais para os outros se aproximarem. Eles vêm com grandes bastões torneados de folhagens e cobertos de tal maneira que o transformam em um arco. Eles os fixam na terra e os fazem em um piscar de olhos, onde os dançarinos logo passam suas guirlandas. Aqueles que portam as cestas de frutas e de flores os colocam nos dois lados do arco de flores, e se colocam entre eles. E os dançarinos se afastam uns dos outros em direção à frente do palco, para nada esconder dos espectadores. Como, por seus gestos, eles convidam Ariadne a entrar pelo arco, o que ela parece recusar, o Amor sai de dentro do arco, e após ele falar com ela em vantagem de Baco, ele a convida a se sentar perto dele: o que ela faz. Os dançarinos redobram agora suas homenagens, e dançam para diverti-la. Ariadne e Amor dizem alguns versos e se retiram. Os dançarinos pegam de volta suas guirlandas e as outras coisas que formavam o arco: e seguiram Ariadne, que demonstrava ainda uma igual constância por Teseu.

TERCEIRO ATO

Um rico palácio onde o ouro brilha de todos os lados faz a decoração deste ato. Corcina explica por que razões Ariadne está lá. Ela se esforça em seguida para fazer Comus entender a paixão que ela tem por ele; mas este deus não sente nada por ela, não quer mais escutá-la: e isso produz um jogo bastante agradável. Teseu não temendo mais que Baco tome dele o coração de Ariadne, sente diminuir seu amor e continua nesta cena a mostrar sua personalidade. Ariadne vem dizer que está pronta para casar-se com ele: o que ele recebe com frieza. Ela o percebe, e começa a se dar conta de que aquilo que Corcina disse no segundo ato era verdade: que ele estava apenas invejoso pela glória, e sem amor. Ela se revolta e diz a ele que vai se casar com Baco. Teseu diz a Pirítoo que ele não teme suas ameaças, e que todo este grande despeito demonstra que ela o ama. Corcina o desilude dizendo que Ariadne ao deixá-lo encontrou-se com Baco e que, cheia de despeito, consentiu casar-se com ele. Teseu fica muito sensível a este golpe e para sair glorioso de algum modo, fazendo com que vejam que outras o amam, ele resolveu ir em busca de Eglé. Ele crê ser amado por ela, mas como foi impossível que a notícia da partida de Ariadne não fosse propagada por todos os lugares, ele recebeu um bilhete de Eglé, como resposta a um dos que ele enviou a ela quando começou a amar menos Ariadne. Esta Ninfa o fez conhecer que tendo sabido de sua infidelidade, ela deu seu coração a outro. Seu desespero era tão grande que ele não esperava tal notícia. Pirítoo o leva embora, afim de que Ariadne que se aproxima com Baco, não tivesse a vantagem de gozar da sua dor. Eles vêm ao som de todos os instrumentos: e o Teatro se enche de quase oitenta pessoas. Duas pequenas Bacantes fazem o Epitálamo de Baco. A Trovoada se ouve em seguida, e o Céu de abre. Júpiter aparece em um Palácio magnífico, como nunca se viu no Marais. Juno está ao lado dele: e o Amor entre eles. Júpiter ordena que os Amores tragam a coroa que Baco recebeu outra vez de Vênus, e que a mantenha no ar até que ele diga o que ele quer fazer para Ariadne. Dois Amores surgem do ar e sustentam uma grande coroa de pedrarias. Nada é tão pomposo como este espetáculo. Vemos oitenta pessoas no Teatro ao menos. Vemos sobre eles o brilhante palácio de Júpiter, e mais alto que o palácio, vemos a coroa da qual irei falar: de maneira que a vista está ocupada vendo ao mesmo tempo estes três diferentes espetáculos enquanto as orelhas não são menos divertidas. Juno testemunha Baco, que para agradar seu esposo ela não tem mais raiva dele: e o Amor aparece mostrando que ele os reuniu. Os Sátiros, as Bacantes, os Coribantes e os Egipãs logo dançam a

testemunhar sua alegria e admiram dançando o palácio de Júpiter e a coroa que são vistos do céu. Baco tendo outra vez ascendido à Naxos pelas Ninfas, eles são agradavelmente interrompidos por uma delas desta Ilha que chega para felicitar os amantes sobre seu casamento e que canta a gavota a seguir:

Le ciel remply vostre envie,	O céu cumpriu vosso desejo,
Tout vous rit heureux époux.	Tudo vos ri feliz esposo.
Voicy les jours de la vie,	Vede os dias da vida,
Qui paroissent les plus doux.	Que parecem os mais doces.
L'amour fait verser des larmes,	O amor faz versar lágrimas,
Mesme auxplus heureux amans.	Mesmo aos mais felizes amantes.
Les plaisirs ont plus de charmes,	Os prazeres tem mais encantos,
Quand ils suivent les tourmens.	Quando eles sucedem os tormentos.
L'Amour n'est jamais sans peines,	O Amor nunca é livre de penar,
Il fait pousser des Soupirs:	Ele faz crescer os suspiros:
Mais on trouve dans ses chaines,	Mas encotramos em suas correntes,
Le plus charmant des plaisirs.	O mais encantador dos prazeres.
Il n'est pas toujours rebelle,	Ele não é sempre rebelde,
Il recompense nos feux.	Ele recompensa nossos ardores.
La beuté la plus cruelle,	A beleza mais cruel,
Bien souvent fait des heureux.	Frequentemente traz felicidade.

Os Sátiros, Pans, Egipans, Bacantes e Coribantes dançam uma ária diferente da primeira. Eles plantam seus tirsos diversas vezes, eles fazem passarelas de plantas, e mil outras coisas diferentes, então a Ninfa canta a sarabanda seguinte.

Il est un jour.	Eis um dia
Ou le cœur devient tendre.	Onde o coração se torna doce.
Contre l'amour,	Contra o amor,
On ne peut se deffendre.	Não podemos nos defender.
Il a son tour,	Ele tem sua vez,
Il faut enfin se rendre.	É preciso enfim se render.
Tout est charmant,	Tudo é encanto
Dans l'amoureux Empire.	No amoroso Império.
Quoy qu'un Amant,	O que um amante
Souffre quando il soupire.	Sofre quando ele suspira,
Un doux moment,	Um doce momento,
Finit un long martire.	Finda um longo martírio.

Quando esta canção termina um dos mais ilustres dançarinos da França dança uma sarabanda, em seguida Júpiter ordena que a coroa se transforme em estrelas, a fim de que se lembrem para sempre de Ariadne. Os Amores que a sustentam voam rapidamente, e apenas resta a coroa de estrelas. Todo o séquito de Baco, vestindo roupas todas diferentes mostram sua surpresa com uma dança nova. Ariadne marca sua surpresa e seu reconhecimento. Todos os instrumentos soam juntos e a Peça termina. Se a modéstia daquele que fez as árias não me impedisse de vos falar em sua vantagem, o quanto eu deveria fazer, eu vos diria coisas que vos fariam reconhecer ser nada além de admiráveis; mas me contentarei em dizer que ele tem a honra de pertencer ao Rei: que ele tem trabalhado para seus divertimentos, que ele estima seu mérito, e que fala frequentemente com elogios. O senhor Desbrosses que fez os Balés, tem tido a honra também de trabalhar em divertir sua Majestade, e em pouco tempo recebeu os louvores diante de toda a Corte. Eu poderia ainda vos dizer que vocês verão nesta peça as belas vozes que tanto vos agradaram nas representações de *Psyché,* e que a jovem senhorita, que cantou no diálogo dos Amores e dos Zéfiros e que vos encantou tanto aparece em mais de um figurino, e vós percebereis que ela é capaz de cantar todos os tipos de Árias. Eu não vos direi nada sobre as Máquinas: o cuidado que tiveram para fazê-las funcionar com precisão são tão grandes que vos deixarão surpresos. Não me resta nada além de vos dizer que os Comediantes acharam as belezas desta peça extraordinárias, e crêem que ela poderia atrair o Mundo, mesmo nos dias comuns, a menos que ocorra alguma festa: e que por tal razão, não se apresentará além das Segundas e Sextas-Feiras.

Fim.

FALTAS A CORRIGIR

Página 6, linha 10, *nyacares*, leia-se *nyacars*. linha 14, *un double rang,* leia-se *en triple rang*. linha 26, Ah! *leia-se* Et.

ANEXO C - *ARIANE ET BACCHUS*, TRANSCRIÇÃO

ARIANE[1]
ET
BACHUS
TRAGÉDIE.
REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALLE DE MUSIQUE.

ACTEURS DU PROLOGUE.

PAN.
Un dieu des bergers.

TERPSICORE.
Muse des Spectacles.

LA NYMPHE DE LA SEINE.

LA GLOIRE.
Suite de la Gloire.

LES JEUX, LES RIS ET LES PLAISIRS.
Troupe de Divinitez[2], de Fleuves, de Ruisseaux, de Fontaines, dançants & dançantes, chantants & chantantes.

PROLOGUE.

Le Theatre represente la Ville de Paris dans un de ses plus beaux points de veüe.

SCENE PREMIERE.
PAN, TERPSICORE, LA NYMPHE DE LASEINE, LES RIS, LES JEUX, ET LES PLAISIRS.
Troupe de Divinitez, de Fleuves, de Ruisseaux, & de Fontaines.

---

[1] Versão revisada pelas autoras deste trabalho e pelas participantes do grupo de pesquisa, Iara Rodriguez, Elisama Koppe e especialmente Denise Scandarolli, doutora em musicologia pela Paris-Sorbonne e em História pela Unicamp. O libreto utilizado como documento principal para a elaboração da análise comentada é a publicação do editor Christophe Ballard, do ano de 1696. A decisão por ter como base esta versão do libreto deve-se ao ano de publicação, o mesmo da estreia da obra, e a legitimidade adquirida por Ballard ao ser referenciado como o *"seul imprimeur du Roy pour la musique"*.

[2] Algumas grafias atualizadas e correções serão indicadas nas notas de rodapé: *Divinitez* – Divinités.

CHOEUR.

Bannissons à jamais la crainte & les allarmes,
Goûtons un calme heureux au gré de nos desirs;
Lorsque nos ennemis veulent prendre les armes,
Ils ne pevent[3] troubler nos innocents plaisirs.

LA NYMPHE DE LA SEINE.

Les fureurs de la Guerre
Ne peuvent penetrer dans cet azile heureux:
Mars, loin de nous fait gronder son Tonnerre
Et laisse icy regner les Amours & les Jeux.

UN SUIVANT DE LA NYMPHE.

Sous cet heureux empire,
Dans ce charmant sejour,
Si quelqu'un d'entre noussoupire,
Il ne soupire que d'amour.

UN PLAISIR.

Beautez, qui possedez de si charmants appas,
Gardez-vous bien d'estre cruelles:
Le plus grand crime d'icy bas,
C'est d'estre belles,
Et n'en profiter pas.

PAN.

Preparons des Festes nouvelles,
Pour les plus juste & le plus grand des Roys,
Il veut bien encor quelque fois
Aprés avoir cueilli des palmes immortelles;
Se délasser aux accens de nos voix.

TERPSICORE.

De Bachus retraçons l'histoire,
Qu'un spectacle éclatant icy l'offre a nos yeux:
Et que nos chants portez jusques aux Cieux,
D'Ariane à jamais conservent la memoire.

On entend un bruit de Tymballes & de Trompettes.

[3] Peuvent. Nesta palavra é bem provável que houve um erro de impressão, pois as outras que seguem no texto estão com a grafia apresentada atualmente.

PAN.

Quel bruit se répand dans les airs?
Les Tymballes & les Trompettes
Font retentir nos paisibles retraites;
Ah! Je connois la Gloire à ces bruyants concerts.

SCENE SECONDE.
LA GLOIRE, sa Suitte, & tous les Acteurs de la Scene precedente.

LA GLOIRE.

J'aime vos soins, j'aprouve vostre zele;
Je viens seconder vos transports:
Et mêler l'ardeur la plus belle
A vos charmants accords.

LA NYMPHE.

Superbe Gloire,
Que vostre sort est doux!
Nostre auguste Heros n'a des yeux que pourvous.
Vous le faites voler de victoire en victoire:
Par vous il a vaincu mille Peuples jaloux.
Superbe Gloire,
Que vostre sort est doux!

LA GLOIRE.

Il est vray qu'il m'ayma dés sa plus tendre enfance;
Que toujours je le sceus le charmer:
Une juste reconnoissance
Fait que je l'aime autant qu'il peut m'aimer.

LA NYMPHE.

Mais n'aura-t'il que de l'indifference
Pour les plaisirs si cheris des humains;
Formeront-ils sur luy d'inutiles desseins?
Le repos....

LA GLOIRE.

Finissez un discours qui l'offence,
Le repos aux mortels, si doux, si plein d'attraits
Ne s'accorda jamais
Avec son extrême prudence;
Il le sçait seulement donner à ses Sujets.

LA GLOIRE, LA NYMPHE & PAN.

Puissent les destinées,
Au gré de nos souhaits
Prolonger ses années,
Tous nos vœux seront satisfaits.

CHOEUR.

Puissent les destinées,
Au gré de nos souhaits,
Prolonger ses années:
Tous nos vœux seront satisfaits.

FIN DU PROLOGUE.

ACTEURS DE LA TRAGEDIE.
BACHUS.
ÆNARUS Roy de Naxe.
DIRCÉE Sœur d' Ænarus, promise à Adraste.
ELISE Confidente de Dircée.
ADRASTE Prince d'Ithaque, promis à Dircée.
ARIANE Fille de Minos Roy de Créte.
CORCINE Confidente d'Ariane.
LYCAS Confident de Bachus.
GERALDE Magicien confident d'Adraste.
JUPITER.
JUNON.
MERCURE.
IRIS.
LAMOUR[4].
Troupe de Demons.
Troupe de Suivants du Roy.
Troupe de Suivants de Bachus.
Troupe de Matelots.
UN SACRIFICATEUR.
Troupe de Suivants du Sacrificateur.
ALECTON.

La Scene est dans l'Isle de Naxe.

ARIANE ET BACHUS,
TRAGEDIE.

[4] L'Amour.

ACTE PREMIER.

Le Theatre represente une Grotte,
terminée par une Mer à perte de veüe.

SCENE PREMIERE.
ARIANE, CORCINE.

ARIANE.

C'est en vain que de toutes parts
Je porte incessamment mes languissants regards;
Je ne vois point l'ingrat qui sceut charmer mon ame:
L'infidelle au mépris d'une si belle flâme,
M'abandonne aujourd'huy dans ce triste sejour.
Dieux! qui voyez l'excés de ma tendresse,
Soyez touchez de l'ennuy qui me presse,
Rendez-moy mon amant ou m'ostez mon amour.
Reviens trop volage Thesée,
Qu'un juste repentir de m'avoir offensée
Te rameine animé d'une plus vive ardeur:
Reviens, & j'oubliray jusques à ma douleur;
J'oubliray mesme, ingrat, que tu m'as outragée.
Mais, barbare, tu fuis en ce fatal moment,
Sans penser aux transports d'une amante affligée.
Dieu des Eaux, vangez-moy de ce perfide amant,
Qu'il perisse... Mais non, loin d'estre soulagée,
Son trepas ne feroit qu'augmenter mon tourment,
Et j'aime mieux, helas! n'estre jamais vangée.

CORCINE.

Princesse, d'un ingrat perdez le souvenir;
Laissez à ses remords le soin de le punir.
Lorsqu'un volage
Se dégage;
Pour se vanger,
Il faut se dégager:
L'éclat que le depit fait faire,
Irrite nos chagrins loin de les soulager;
Et la perte d'un cœur leger
Doit causer le mépris plûtost que la colere.

ARIANE.

C'est moy qui du perfide ay conservé les jours,
Du vaste labirinthe ignorant les détours
Il y perdoit la vie,
Que ne luy fut-elle ravie?

Il n'eût point allumé de si vives amours;
Enfin il ne m'eût point trahie.

CORCINE.

Un cœur qui commence d'aymer
A son amour naissant s'abandonne sans peine;
Sans rien prevoir qui puisse l'allarmer,
Il suit le penchant qui l'entraîne.

ARIANE & CORCINE.

Heureux qui peut, au gré de ses desirs,
Briser ses amoureuses chaînes?
Il n'en ressent jamais les peines,
Il n'en ressent que les plaisirs.

ARIANE.

Je jurerois en vain d'oublier l'infidelle,
Et de triompher de l'amour;
Je ne vois rien, dans ce cruel sejour,
Qui ne m'en parle, & ne me le rapelle.
Corcine voyez Phedre, allez, & dites luy
Que de son amitié je me plains aujourd'huy.

CORCINE.

Princesse...

ARIANE.

Expliquez-vous, vous estes interdite.

CORCINE.

Avec l'ingrat Thesée,

ARIANE.

Achevez, je fremis?

CORCINE.

Elle a, cette nuit, pris la fuite.

ARIANE.

Les Dieux, les justes Dieux l'auroient-ils bien permis!

Ah! ce coup pour mon cœur est le plus effroyable,
Et du destin impitoyable
Je ressens toute la rigueur;
C'est Phedre, ô Ciel! qui comble mon malheur:
Helas! ma peine est sans égale,
Pour me desesperer tout s'arme contre moy,
En perdant mon amant, j'aprens qu'une rivalle
L'oblige à me manquer de foy:
Ah! quand tu descendrois sur la rive infernalle,
Sœur ingrate, j'iray pour me vanger de toy.
Mais, grace au Ciel... je sens qu'une heureuse foiblesse
Vient terminer mon triste sort:
Grands Dieux! c'est la fureur plûtôt que la tendresse
Qui m'ouvre, en ce moment, le chemin de la mort.

Elle s'évanoüit.

SCENE SECONDE.
ADRASTE, GERALDE.

ADRASTE voulant suivre Ariane.

Ariane fuit ma presence;
Mais je veux voir ses pleurs, & que pour ma vengeance.

GERALDE l'empéchant de la suivre.

Non, de grace, n'augmentez pas
La honte que Thesée a faite à ses appas.

ADRASTE.

Est-il bien vray, Geralde, & le pourray-je croire?
Quoy? Thesée amoureux, aimé, couvert de gloire,
Auroit abandonné l'objet de ses amours?

GERALDE.

Des vents empruntant le secours
De Naxe il a, Seigneur, quitté l'heureux rivage.

ADRASTE.

Et la Princesse encore aimeroit ce volage?
Le depart d'un rival aimé
Flatte agreablement mon ame;
Sans cesse j'estois allarmé
Des doux regards dont on payoit sa flame;
L'Amour prend soin de me vanger.

L'inhumaine,
Qui prit toujours plaisir à m'outrager
Eprouvera la mesme peine,
Et le mépris luy fera ressentir
Les maux qu'elle m'a fait souffrir.

GERALDE.

Ses maux pourroient vous satisfaire,
Si vous pouviez cesser d'aymer;
Mais, tant que ses appas sçauront vous enflammer,
Ne contez-point sur la colere;
Un seul de ses regards sçaura la desarmer.

ADRASTE & GERALDE.

Lorsqu'un juste depit s'empresse
A vouloir arracher l'amour de nostre cœur,
Nous croyons pour un temps qu'il en sera vainqueur;
Mais à peine voit-on l'objet de sa tendresse,
Que nostre depit cesse,
Et nous en ressentons une plus vive ardeur.

GERALDE.

Esperez de vos feux la juste recompense;
Mais, Seigneur, si Dircée aprend vostre inconstance,
Je la vois, c'est icy qu'elle porte ses pas.

ADRASTE.

Ne pouvant de mon cœur luy cacher l'embarras,
Je voudrois éviter...

GERALDE.

Songez qu'elle s'avance.

SCENE TROISIÈME.
ADRASTE, DIRCÉE, GERALDE, ELISE.

DIRCÉE.

Vous me fuyez, Adraste, ô Ciel quelle froideur!
D'où vient ce changement terrible?
A mon amour, helas! n'estes vous plus sensible?
Pouvez-vous oublier une si belle ardeur?

ADRASTE.

Finissez une injuste plainte,
Vous regnez toûjours dans mon cœur.

DIRCÉE.

Sortez d'une vaine contrainte,
Je ne vois que trop mon malheur.
Qu'espere vostre ame infidelle
En brisant un lien qu'amour avoit formé?
Vous trouverez peut-estre une chaîne plus belle,
Mais vous ne serez pas si tendrement aymé.

ADRASTE.

Ce n'est point une[5] amour nouvelle
Qui cause le trouble où je suis,
Quelques secrets ennuis…

DIRCÉE.

Ingrat, quand vous estiez sensible à ma tendresse,
Vous preniez plaisir à me voir,
Mes regards avoient le pouvoir
De bannir loin de vous la plus sombre tristesse,
Helas! vostre cœur a changé,
Mes yeux n'ont plus le mesme empire.

ADRASTE.

Pour vous seule mon cœur soupire,
L'amour & le devoir m'y tiennent engagé.

DIRCÉE.

Ariane à vos yeux a paru trop charmante.

ADRASTE.

Ariane!

DIRCÉE.

A ce nom, vostre trouble s'augmente.

ADRASTE & DIRCÉE.

---

[5] Un

ADRASTE: Vous regne toujours dans mon cœur.
DIRCÉE: Je ne vois que trop mon malheur.

DIRCÉE.

Le Roy vient, ah perfide! aprés vostre inconstance,
Pourrez-vous, sans rougir, soûtenir sa presence?

SCENE QUATRIÈME.
LE ROY, ADRASTE, GERALDE.

LE ROY.

Prince, ignorez-vous
Ce qui fait de ma Cour la commune allegresse?

ADRASTE.

Hé! quel sujet, Seigneur, peut bannir la tristesse
Que nous laisse Thesée en s'éloignant de nous?

LE ROY.

Je reconnois des Dieux la sagesse infinie,
Apliquez sans relâche au repos des humains,
Ils ne laissent partir de leurs puissantes mains
Que ce qui peut causer le bonheur de la vie;
Thesée, à peine abandonne ces bords,
Que pour nous consoler de cette perte extrême,
Leur bonté suprême
Fait venir Bachus dans nos Ports

ADRASTE.

A vos vertus, Seigneur, on doit cet avantage
Les Dieux aiment en vous leur plus parfait ouvrage.

LE ROY.

Mercure vient de descendre des Cieux;
Il m'a dit que bien-tost je verrois en ces lieux
Un Heros qui du Ciel tire son origine,
Un Heros qui dans l'Inde a cent Peuples vaincus,
Et qui brille bien moins par sa race divine,
Que par l'éclat de ses vertus.
Pouvons-nous, à ces traits, m'éconnoistre Bachus?

Quand le Ciel pour nous s'interesse,
Ne cessons point d'admirer sa bonté;
Qu'à nos chagrins succede l'allegresse,
Les Dieux nous rendent plus qu'ils ne nous ont ôté.
Offrons au Dieu des flots
Un pompeux Sacrifice;
Puissent nos chants nous le rendre propice!
Qu'il conduise en ces lieux le plus grand des Heros.

SCENE CINQUIÈME.
LE ROY, ADRASTE, GERALDE, LE SACRIFICATEUR.
Troupe de Suivants du Sacrificateur.

LE SACRIFICATEUR.

Souverain de l'humide empire,
Vous, dont le vaste sein embrasse l'univers,
Neptune, recevez nos vœux & nos concerts.

CHOEUR.

Souverain de l'humide empire,
Vous, dont le vaste sein embrasse l'univers,
Neptune, recevez nos vœux & nos concerts.

LE SACRIFICATEUR.

Ne permetez qu'à l'aimable Zephire
D'agiter les plaines des Mers.

CHOEUR.

Ne permetez qu'à l'aimable Zephire
D'agiter les plaines des Mers.

LE SACRIFICATEUR.

De vos ondes
Profondes
Ne souffrez plus les abismes ouverts.

CHOEUR.

De vos ondes
Profondes
Ne souffrez plus les abismes ouverts.

LE SACRIFICATEUR.

Souverain de l'humide empire,
Vous, dont le vaste sein embrasse l'univers,
Neptune, recevez nos vœux & nos concerts;
Il faut sans cesse le redire,
Neptune, recevez nos vœux & nos concerts.

CHOEUR.

Souverain de l'humide empire,
Vous, dont le vaste sein embrasse l'univers,
Neptune, recevez nos vœux & nos concerts;

Tandis que le Sacrificateur consulte les entrailles des Victimes, les suivants forment des Danses.

LE SACRIFICATEUR.

A Neptune nos chants paroissent agreables,
Ce Dieu daigne exaucer nos vœux;
Il enchaîne aujourd'huy les vents impetueux,
Et ne laisse regner que les vents favorables.

CHOEUR.

A Neptune nos chants paroissent agreables,
Ce Dieu daigne exaucer nos vœux;
Il enchaîne aujourd'huy les vents impetueux,
Et ne laisse regner que les vents favorables.

SCENE SIXIÈME.

JUNON dans son Char. LE ROY, ADRASTE, LE SACRIFICATEUR, & tous les Suivants.

JUNON.

Prince, vous m'offencez,
Vous sçavez que Junon garde au fils de Semele
Une haine immortelle:
Jalouse des honneurs qui luy sont adressez,
Je viens troubler ce Sacrifice,
A mon exemple, icy, je veux qu'on le haïsse.

SCENE SEPTIÈME.

LE ROY, ADRASTE, LE SACRIFICATEUR, & les Suivants.

LE ROY.

O Ciel! ay-je bien entendu?
Au fils de Jupiter quand je veux rendre hommage,

Junon m'aprend que je l'outrage,
Par son courroux fatal mon zele est suspendu:
Souveraine des Cieux, j'espere
Par mes respects calmer vostre colere.

FIN DU PREMIER ACTE.

ACTE SECONDE

Le Theatre change, & represente un Port de Mer.

SCENE PREMIERE.
ARIANE, CORCINE.

ARIANE.

Quel plaisir prenez-vous à prolonger ma peine?
Que ne me laissiez-vous mourir?
Sans vous, helas! ma mort estoit certaine;
Sans vous je cessois de souffrir:
Ah! cruelle pitié, bonté trop inhumaine,
Quel plaisir prenez-vous à prolonger ma peine?
Que ne me laissiez-vous mourir?

CORCINE.

Dans le chagrin qui vous possede,
Fuyez ce remede fatal;
Il est vray que c'est un remede,
Mais il est mille fois plus cruel que le mal.

ARIANE.

Non, non, c'est une erreur extrême;
La mort de tous les maux n'est point le plus affreux,
Le tourment le plus rigoureux,
C'est de perdre ce que l'on aime…
Mais le Vaisseau qui venoit en ces lieux
Ne se montre plus à mes yeux;
Et quelque bruit du Port icy se fait entendre?
Amour, Amour, N'aurois-je point des graces à te rendre?
Thesée enfin seroit-il de retour?

SCENE SECONDE.
L'AMOUR sur un nuage, ARIANE, CORCINE.

L'AMOUR.

Belle Princesse,

Ne formez plus
Des souhaits superflus;
Changez une indigne tendresse
En faveur de Bachus;
Je ne l'ay point encor soûmis à mon empire,
La Gloire la charmé depuis qu'il voit le jour,
Je veux que du plus tendre amour
Son cœur pour vous soupire.

ARIANE.

Dans de nouveaux malheurs voulez-vous m'engager?
Ah! laissez-moy plûtost dans ma douleur mortelle;
J'aime mieux toûjours m'affliger,
Que de brûler d'une flâme nouvelle.

L'AMOUR.

Je vais de vostre cœur, malgré vous, disposer;
A mes ordres en vain vous vous montrez rebelle,
Vous ne pourrez vous refuser
Aux soupirs d'un amant fidelle.

ARIANE.

Non, plûtost que de suivre une loy su si cruelle,
A la mort mille fois j'aime mieux m'exposer.

SCENE TROISIÉME.
ADRASTE, ARIANE, CORCINE.

ADRASTE.

Lorsqu'un ingrat vous abandonne,
Quand je viens vous offrir mon cœur & ma Couronne,
D'un regard seulement
Ne pouvez-vous flatter mon amoureux tourment?

ARIANE.

Depuis qu'un Amant parjure
Pour mon malheur sceut me charmer,
Je haïs toute la Nature,
Comment pourrais-je vous aimer?

ADRASTE.

Vous me fuyez, cruelle!
Mais en vain de ces lieux vous dètournez vos pas,

Malgré vostre haine éternele,
Je suivray par tout vos appas.

ARIANE.

Moy, je seray tout où vous ne serez pas.

SCENE QUATRIÉME

ADRASTE seul.

Inhumaine,
Arrestez,
Et jugez de ma peine
Par celle que vous ressentez.

CHOEUR de Peuples qu'on ne voit point.

Assemblons-nous dans ces paisibles lieux,
Allons tous rendre hommage
Au plus charmant des Dieux.

ADRASTE.

De quel nom glorieux
Retentit le rivage?
Non, je n'en doute plus,
Tous ces chants d'allegresse
Nous annoncent Bachus:
Lorsque tout retentit du bruit de ses vertus,
Tout me reproche ma foiblesse.

SCENE CINQUIÉME.

BACHUS, LE ROY, LYCAS à la teste d'une Troupe composée de Sylvains, Pans, Egipans, Satires, Bachantes, & de plusieurs Princes enchaînez.

LE ROY.

Accourez Habitans de ces paisibles lieux,
Venez tous rendre hommage
Au plus charmant des Dieux;
Des Peuples de l'Aurore il est victorieux,
Il a par mille Exploits signalé son courage,
Jamais rien de si grand ne s'offrit à nos yeux:
Accourez Habitans de ces paisibles lieux,
Venez tous rendre hommage
Au plus charmant des Dieux.

BACHUS.

L'Oracle veut qu'icy je perde l'avantage
Que mon bras s'est acquis par cent travaux divers;
Et que chargé de fers,
J'éprouve la rigueur d'un fâcheux esclavage.

LE ROY.

Il est des beautez dans ces lieux;
Peut-estre sont ce de beaux yeux
Qui doivent vous donner des chaînes.

BACHUS .

J'ay toûjours évité les amoureuses peines,
Je veux les éviter toûjours.

LE ROY.

Ce sont des esperances vaines:
On se rend tôt ou tard aux charmes des amours.

BACHUS.

Non, c'est pour des exploits d'éternelle memoire
Que mon cœur peut former des vœux;
Il est beau de se voir suivy de la victoire,
Enfin ce n'est que de la Gloire
Que Bachus peut estre amoureux.

SCENE SIXIÉME.

BACHUS, LE ROY, ARIANE, CORCINE, LYCAS, & tous les Suivants de la Scene precedente.

BACHUS appercevant Ariane, à Lycas à part.

Quelle beauté de mille attraits pourveuë
Vient s'offrir à ma veuë?
Ah! Lycas,
Quelle autre que Venus peut avoir tant d'appas?

LE ROY.

Belle Ariane à qui tout rend les armes
Venez prendre part à nos Jeux,
Venez en redoubler les charmes.

ARIANE.

A vos concerts je viens joindre mes vœux.

BACHUS à Lycas à part.
Ariane regarde avec surprise Bachus, pendant qu'il parte à Lycas

T'avouray-je, Lycas, le trouble qui m'agite?
Je sens naistre, en mon cœur, un tendre mouvement;
En vain ma gloire s'en irrite,
Il croit de moment en moment:
Sur ma fierté l'amour emporte l'avantage.

CHOEUR.

Ah! que pour nous ce jour est un jour glorieux!
Rendons tous hommage
Au plus charmant des Dieux.

Les Suivants du Roy forment des Danses.

UN SUIVANT DU ROY.

C'est vainement
Qu'on fait serment
D'estre insensible;
L'amour à qui tout est possible
En dispose autrement.

Les Suivants de Bachus forment des Danses.

DEUX MATELOTS.

Aprés un grand orage,
Est-il un plus doux avantage
Que de se trouver dans le Port?
On peut échapper au n'aufrage[6],
Et voir changer son triste sort;
Mais de l'amoureux esclavage
Un cœur fait pour sortir un inutile effort.
Aprés un grand orage,
Est-il un plus doux avantage
Que de se trouver dans le Port?

CHOEUR.

Aprés un grand orage,
Est-il un plus doux avantage
Que de se trouver dans le Port?

[6] Naufrage

Tous les Acteurs se retirent. Bachus arreste Ariane qui vouloit aussi se retirer.

BACHUS.

Trop amayble Princesse,
Loin de ces lieux ne portez point vos pas;
Un instant de mon sort vous a fait la maistresse,
Et je ne pourray vivre où vous ne serez pas.

ARIANE.

A ma fatale destinée
Pourriez-vous attacher vostre sort glorieux?
Vous voyez une infortunée
Qui joüit à regret de la clarté des Cieux.

BACHUS.

Vous, Princesse adorable,
Vous seriez malheureuse avec que tant d'appas,
Quelque mortelle dans ces Climats,
Causeroit-il l'ennuy qui vous accable;
Parlez, bien-tost par son Trépas,
Vous verrez si Bachus sçait punir un coupable.

ARIANE.

Ah! Seigneur, moderez ce transport genereux,
A de plus nobles soins vostre nom vous engage,
Bachus ne doit employer son courage
Qu'à des exploits fameux.

BACHUS.

Ce que la gloire m'a fait faire
A moins flattée mon cœur ambitieux,
Que ne feroit le bonheur de vous plaire,
Et que ne pourroit faire un regard de vos yeux.

ARIANE.

Ah! Corcine, fuyons, je ne puis davantage
Soutenir les combats qui déchirent mon cœur.

BACHUS.

Elle fuit, arrestez, ô Ciel! pour mon ardeur
Que sa retraite, est un triste presage.

LYCAS.

Que vous connoissez peu l'amour?
Ariane vous fuit, Ariane vous aime.

BACHUS.

Lycas il faut que dés ce jour
Je fixe le destin de mon amour extrême.

Bachus court aprés Ariane.

SCENE SEPTIEME.

LYCAS.

A la beauté
L'on trouve mille charmes,
Le plus fier en est enchanté:
Elle a beau causer des alarmes,
Jamais un cœur n'a resisté;
Tout rend les armes
A la beauté.

FIN DU SECOND ACTE

ACTE III

Le Theatre change, & represente des berçeaux de treillage avec des Portiques, des Statuës, & des Fontaines.

SCENE PREMIERE.

ADRASTE.

Bachus aime Ariane, & s'empresse à luy plaire.
Je le crains, il va luy venter
Que Jupiter est son pere;
L'orgueilleuse va l'écouter;
Et moy seul je seray l'objet de sa colere:
Dircée avoit receu ma foy,
Nous suivions le penchant d'une ardeur mutuelle,
J'ay trahy son amour fidelle,
Voilà le prix que j'en reçoy.
Exercez sur Bachus un courroux implacable,
Junon, ne souffrez pas qu'il triomphe aujourd'uy:
Nous n'avons point, Deesse favorable.
Vous, d'ennemy plus grand que luy.

Moy, de Rival plus redoutable.

SCENE SECONDE.

JUNON sous les traits de Dircée.

Esperez un destin plus doux,
Junon se declare pour vous,
Adraste c'est Junon que vous voyez paroistre
Sous les traits de Dircée elle s'offre à vos yeux
Pour servir vostre amour j'ay descendu des Cieux.
Banissez une crainte vaine,
Bachus va ressentir ma haine;
Dans son cœur amoureux
Je vais porter l'inquietude,
Je ne le puis punir d'une peine plus rude,
Qu'en rendant Ariane insensible à ses feux.

JUNON & ADRASTE.

Quand l'amour est extrême,
C'est un cruel tourment
De ne pouvoir esperer en aimant,
Que des rigueurs de ce qu'on aime.

JUNON sous les traits de Dircée.

Adraste, fiez-vous à mon ressentiment.
Vous, Iris, dans l'Isle prochaine
Portez Dircée en ce moment;
Dans ce que j'entreprens sa presence me gêne.
Partez obeïssez à mon Commendement.

SCENE TROISIÈME

JUNON sous les traits des Dircée.

Quel plaisir pour Junon d'exercer sa vangeance?
Je veux faire sentir à Bachus mon courroux:
Ah! qu'il me sera doux
De pouvoir à ses feux ôter tout esperance!
Mais, Ariane entre en ces lieux!
Rendons luy Bachus odieux.
Vous, dont la douce violence
Sçait asservir tous les humains,
J'ay besoin de vostre assistance,
Dieu de someil, secondez mes desseins!

SCENE QUATRIÈME.
JUNON sous les traits de Dircée, ARIANE.

JUNON seignant de ne pas voir Ariane.

Bachus me jure en vain une ardeur éternelle;
Ses soins ne peuvent m'enflâmer,
Adraste à te haïr j'ay voulu m'animer;
Si malgré ta flâme nouvelle,
Je ne puis cesser de t'aimer
Ingrat; juge combien je t'aimerois fidelle.

ARIANE.

Qu'entens-je?

JUNON sous les traits de Dircée.

Que le plaisir seroit doux
De regagner son cœur volage:
De l'amour, de Bachus vantons-lui l'avantage,
Heureuse si l'ingrat en devenoit jaloux!

SCENE CINQUIÈME.

ARIANE seule.

Croiray-je, juste Ciel, ce que je viens d'entendre!
Bachus qui me juroit de m'aimer constamment,
Vient de faire à Dircée un semblable serment;
Est-ce-là le bonheur que j'en devois attendre?
Une seconde fois pretens-tu m'abuser,
Amour, avec Bachus es-tu d'intelligence ?
Ou donne-lui plus de constance,
Ou de mon foible cœur laisse-moy disposer.
Hélas! ce n'est point la tendresse,
Qui nous fait d'heureux jours,
Le fruit des plus tendres amours,
N'est tres souvent qu'une affreuse tristesse;
Et c'est sans raison qu'on s'empresse
De risquer un repos qu'on regrette toûjours.
Hélas! ce n'est point la tendresse
Qui nous fait d'heureux jours.
De ces tranquiles lieux rien ne trouble la paix,
Les oyseaux gardent le silence,
Les vents ne souflent plus que pour donner du frais
Et les ruisseaux coulent sans violence.
Flore de toutes pars étale ses attraits;

Et les Zephirs, d'une amoureuse haleine,
Portent l'odeur de la brillante plaine,
Aux boccages les plus épais.
Dans cette aimable solitude
Un doux sommeil surprend mes sens,
Je céde à ses charmes puissants,
Lui seul peut de mon cœur calmer l'inquietude.

Ariane s'endort.

SCENE SIXIÈME.

PHOBETOR, ET PHANTASE paroissent suivis de Songes sous la forme d'amours, dont l'un d'eux paroist estre Bachus & l'autre Dircée.

PHOBETOR.

Eloignez-vous de ce charmant sejour,
Amans qui ne pouvez observer le silence,
Morphée icy tient sa paisible cour,
Et les mortels qui sont sous la puissance
Dans un profond repos seroient en assûrance,
S'ils ne ressentoient pas les peines de l'amour.

Les Songes forment des danses.

CHOEUR.

Joüissez d'une paix profonde,
Et dans ces lieux charmants,
Heureux amants,
Oubliez le reste du monde.

DEUX SONGES sous la forme de Bachus & Dircée.

Mon cœur ne désire plus rien,
En ce moment mon bonheur est extréme,
Hélas! Est-il un plus grand bien,
Que d'estre aimé de ce qu'on aime?

UN SONGE.

Dans ce boccage
Tout favorise nos désirs,
Les amoureux Zephirs,
Font un charmant usage
Des tendres soupirs,
Et les oyseaux, dans leur ramage,
Ne chantent que l'amour & ses plus doux plaisirs
Dans ce boccage

Tout favorise nos desirs.

CHOEUR.

Joüissez d'une paix profonde,
Et dans ces lieux charmants,
Heureux amants,
Oubliez le reste du monde.

LES DEUX SONGES sous la forme de Bachus & de Dircée.

Aimons-nous tendrement.
Sans crainte sans alarmes;
C'est en aimant
Fidellement,
Que l'amour a des charmes.

LE SONGE sous la forme de Dircée.

Dans des plaisirs si doux,
Que mon ame est contente.

LE SONGE sous la forme de Bachus.

La gloire la plus éclatante
Ne vaut pas le bonheur de vivre prés de vous.

LES DEUX SONGES.

Quand l'amour nous enchante,
Publions à jamais la douceur de ses coups.

ARIANE sans s'éveiller.

Hélas...

PHANTASE.

Ariane soupire,
Poursuivez, le mépris éteindra son amour.

LE SONGE sous la forme de Dircée.

Je crains vers Ariane un trop tendre retour.

LE SONGE sous la forme de Bachus.

O Ciel! qu'osez vous dire?
Perdez un soupçon odieux;

Je jureray sans cesse,
J'attesteray les Dieux
Qu'aucun feu ne me blesse
Que celuy de vos yeux.
Qu'Ariane jamais...

Tout disparoît.

ARIANE.

N'acheve point perfide,
Souviens-toy des serments...
Mais rien icy ne s'offre à mon regard timide,
Un Songe decevant par ses enchantements...

SCENE SEPTIÈME
L'AMOUR, ARIANE.

L'AMOUR.

Non, non, belle Ariane,
Non, non, ne croyez pas
Que l'Amour vous condamne
A n'aimer que des cœurs ingrats.
Bachus n'est point volage,
Toûjours charmé de vos apas
Il ne connoist rien icy bas
De si digne de son hommage.
C'est la fièreJunon,
Dont l'implacable rage,
Sous les traits de Dircée, a mis tout en usage
Pour vous donner un injuste soupçon;
Mais je seray pour vous, que rien ne vous étonne,
Recevez de Bachus tous les vœux empressez,
L'Amour ordonne,
Obéissez.

SCENE HUITIÈME

Dois-je m'abbandonner à cette ardeur nouvelle ?
Contre mes sentiments dois-je me révolter ?
Non, Bachus est toûjours fidelle,
L'Amour me défend d'en douter.
Rigoureuse raison cedez à la tendresse,
Cedez, fierté, cedez quand l'amour vous en presse.
En vain contre ce Dieu mon cœur a combattu,
Je n'ay que trop connu
Sa force et ma foiblesse ;
Il triomphe, et mon cœur enfin se sent vaincu.

Cedez, fierté, cedez quand l'amour vous en presse,
Rigoureuse raison, cedez à la tendresse.

ACTE IV

Le Theatre change, & represente le Palais d'Oenarus.

SCENE PREMIERE
BACHUS, ARIANE, ADRASTE caché.

BACHUS.

Ouy, je vais m'arracher de ce fatal sejour
Je ne m'offrirayplus à vos yeux,
Inhumaine,
Je veux vous epargner la peine
De rebuter mes soins et mon amour.
Mais en vain je suivray, cruelle,
Malgré vostre injuste rigueur,
Une flame si belle
Regnera toujours dans mon cœur.

ARIANE.

Si vostre cœur estoit sensible,
Pourriez-vous nous abandonner?

BACHUS.

Si je fais cet effort terrible,
L'Amour me le doit pardonner.
Cessez, cessez d'estre inflexible,
Je cesseray de vouloir m'éloigner.

ARIANE.

Hélas!

BACHUS.

Vous soûpirez, trop charmante Princesse,
Sentirez-vous dans ce moment
Quelque pitié pour un Amant
Qui veut vous adorer sans cesse?

O Ciel! les pleurs que vous versez
M'annoncent-ils un sort que je n'osois attendre?
Est-ce Bachus qui vous les fait répandre,

Où sont-ce vos malheurs passez?

ARIANE.

Il n'est que trop aise d'expliquer ce silence;
La mortelle frayeur de vostre éloignement
Vous a fait voir en ce moment
Si mon cœur n'a pour vous que de l'indifférence.

BACHUS.

Trop fortuné Bachus
Conçois-tu ce bonheur suprême?

ARIANE.

Pour cacher son amour les soins sont superflus,
On ne peut s'empêcher de montrer que l'on aime.

BACHUS.

Ne vous contraignez-plus,
Ecoûtez mon amour extrême.

BACHUS & ARIANE.

Que nos cœurs amoureux,
Dans l'ardeur qui les presse, *(Adraste paroist sans estre veu).*
Se témoignent sans cesse
Le bonheur de leurs feux.
Que nos ames
De l'amour épuisent les traits;
Que de si belles flâmes
Ne finissent jamais.

ADRASTE ayant entendu.

Tant qu'un reste de sang coulera dans me veines,
N'espérez pas goûter un tranquile repos;
Vos plaisirs augmentent mes peines,
Mais vous partagerez la rigueur de mes maux.

SCENE SECONDE
ADRASTE, GERALDE.

ADRASTE.

C'en est fait, la fureur s'empare de mon ame;
La haine succéde à l'amour;

Et mon bras en ce mesme jour,
Va porter en ces lieux & le fer & la flâme.
Un amant rebuté
Ne peut se consoler, qu'en faisant de la peine;
Et les maux qu'inspire la haine
Des cœurs jaloux font la felicité.

GERALDE.

Abandonnez ces lieux, quittez une inhumaine...

ADRASTE.

Hastez-vous
D'assûrer ma vengence,
Secondez mes transports jaloux,
Répondez, s'il se peut, à mon impatience,
Ce sera pour mon cœur un spectacle bien doux,
Que de voir l'Enfer en courroux
Punir un rival qui m'offence;
Hastez-vous
D'assûrer ma vengence.

GERALDE.

Peut-estre qu'aujourd'huy, pour la premiere fois,
L'enfer refusera de répondre à ma voix.

ADRASTE.

Vous qui, par le secours d'un art incomparable,
Vous estes fait des routes dans les airs,
Vous qui vous transportez au bout de l'univers,
Quel sujet aujourd'huy pourroit estre capable
De revolter contre vous les enfers?

GERALDE.

Bachus, ce Dieu par sa puissance
Peut vaincre les esprits du tenebreux sejour.

ADRASTE.

De Bachus on sçait la naissance,
Et les crimes fameux qui le mirent au jour.
Dans Naxe le fils de Semele
Ne doit point aspirer à la Divinité,
Nous sçavons découvrir l'obscure verité

Au travers de la nuit du mensonge infidelle.
Hastez-vous
D'assûrer ma vengence,
Secondez mes transports jaloux,
Répondez s'il se peut à mon impatience,
Ce sera pour mon cœur un spectacle bien doux,
Que de voir l'enfer en courroux.
Hastez-vous D'assûrer ma vengence.

GERALDE.

Retirez vous pour quelque temps,
Les charmes veulent du mistere,
Laissez-moy tout entier à mes enchantements.

SCENE TROISIÈME

GERALDE seul.

Vous qui fustes toujours empressez à me plaire,
Demons, reconnoissez ma voix.

De vous, cruels esprits, ma colere a fait choix.
Amenez la rage, l'envie,
La discorde, la jalousie;
Que tout l'enfer obéisse à mes loix.

SCENE QUATRIÈME.
GERALDE. Chœur de Demons.

CHOEUR.

Nous volons aussi-tost que ta voix nous appelle,
Nous t'allons marquer nostre zele,
Commande, que veux-tu de nous ?

GERALDE.

Que cette impatience
Flatte mon esperance!
Que j'aime vostre courroux !

CHOEUR.

Tu peux conter sur nostre obéissance.

GERALDE.

Des plus jaloux soupçons empruntez le secours,

D'Ariane aujourd'huy traversez les amours.

CHOEUR.

Tu peux conter sur nôtre obéissance.

Les Demons forment des Danses.

GERALDE.

Contre Bachus je forme icy des vœux,
Soufrirez-vous qu'il soit heureux ?
Vous restez interdits, & gardez le silence,
Est-ce-là cette obéissance ?
Contre Bachus...

CHOEUR.

Non, ne te flatte pas,
Le fils de Jupiter ne craint rien icy bas,
De l'Enfer en courroux il brave la puissance.

GERALDE.

Evoquons de nouveau
Ce que l'enfer a de plus redoutable ;
Que l'affreuse Alecton alume son flambeau,
Et que d'une flâme effroyable
D'Ariane en ce jour elle embraze le cœur ;
Enfin qu'une jalouse ardeur
Rende son destin deplorable.

SCENE CINQUIÈME.
GERALDE, troupe de Demons, ALECTON.

ALECTON sortant des Enfers.

Tes desirs seront satisfaits ;
Dans le cœur d'Ariane, au gré de ton envie,
Je vais porter la jalousie:
Je veux que sa fureur la tourment à jamais.

SCENE SIXIÉME.
GERALDE, troupe de Demons.

CHOEUR.

Les suplices
De l'univers

Font les délices
Des Enfers.
Dans nostre empire,
On ne respire
Que tourments divers.

GERALDE.

Rentrez dans vos demeures sombres,
Retournez tourmenter les criminelles ombres;
Ariane en fureur va gémir dans nos fers.

FIN DU QUATRIEME ACTE.

ACTE V

Le Theatre change, & represente un grand Salon qui paroist avoir esté decoré pour quelque grand Spectacle.

SCENE PREMIERE.

DIRCÉE seule

Junon, dans un lieu solitaire,
Ne m'a point fait transporter sans mistere ;
Mais nous ne devons pas dans les desseins des Dieux,
Porter nos regards curieux.
Je viens chercher Adraste, & ma recherche est vaine ;
L'Ingrat insensible à ma peine
Fuit les tendres transports de mon cœur amoureux :
Grands Dieux ! ne pouvez-vous m'inspirer de la haine
Pour un amant qui méprise mes feux ?
Helas! s'il faut céder à l'ardeur qui m'entraîne,
Mon cœur sera toûjour sensible & malheureux.

SCENE SECONDE.
DIRCÉE, ELISE.

ELISE.

Princesse, d'Ariane évitez la presence ;
La rage & la fureur éclatent dans ses yeux ;
Elle me suit, fuyez ses transports furieux.

DIRCÉE.

Pourquoy craindre sa violence ?

ELISE.

Elle croit que c'est vous qui charmez son amant,
On ne pardonne guère une pareille offence.

DIRCÉE.

Laissez-moy du moins un moment
Joüir de son tourment.

ELISE.

Ne songez point à la vengence,
Dérobez-vous plûtost à son ressentiment.

SCENE TROISIÈME.
ARIANE, BACHUS.

ARIANE.

Où sont-ils les amants dont je suis outragée
Quel azille les peut dérober à vos coups
De leur secrette ardeur je veux estre vangée
Il faut que dans leur sang je teigne mon courroux
Mais tout favorise leur crime
Grands Dieux, seroit-ce vous
Qui me cacheriez ma victime
Sans craindre mes transports jaloux.
Peut estre en ce moment leur tendresse s'exprime
Peut estre que Bacchus, o sort trop rigoureux
Mais je les vois, le ciel daigne exaucer mes vœux
En les livrant à ma colère
Perfide, ton trépas peut seul me satisfaire
Frapons, helas, je lui presente un immobile bras
Ma fureur devient inutile
En vain pour le percer mon bras s'estoit armé
Ciel ! qu'il est difficile de punir un amant aimé

BACHUS.

Adorable Princesse, que pourriez-vous me reprocher
Jamais mon coeur...

ARIANE.

Quelle foiblesse
Ma honte ne peut se cacher
Malgré sa perfidie, je ne puis luy ravir le jour
Mais je pouray du moins punir mon lasche amour
En m'arrachant la vie.

BACHUS.

Ciel, quelle cruauté
De ces affreux transport peut-on estre coupable.

SCENE QUATRIÈME.
BACHUS, ARIANE, GERALDE, ADRASTE. Troupe de Suivants de Bachus. Troupe de Suivants d'Adraste.

ADRASTE croyant que Bachus veut frapper Ariane.

Arrestez, barbare, arrestez ; *Geralde enleve Ariane. A ses amis.*
Cruel, respectez
Un objet adorable :
Mes amis combattez,
Punissez un coupable.

BACHUS & ADRASTE.

Cruel, respectez
Un objet adorable.

CHOEUR.

Punissons un coupable.

Dans le temps que Bachus poursuit Adraste jusques derriere le Theatre, leurs Suivants combattent les uns contre les autres.

SCENE CINQUIÉME.
BACHUS, ARIANE, CORCINE.

ARIANE.

Perfide, oste-toy de mes yeux,
Je n'oubliray jamais ta temeraire audace.

BACHUS.

Hé ! Princesse, de grace !

ARIANE.

Retire-toy monstre odieux,
Je ressens une peine extrême

De te voir encore en ces lieux ;
Perfide, oste-toy de mes yeux.

CORCINE.

C'est à ce Heros qui vous aime
Que vous devez la liberté.
Adraste est mort, Bachus luy-mesme
A puni sa temerité.

ARIANE.

Avec un infidelle
Puis-je estre en seureté?

BACHUS & CORCINE.

Ah! que son erreur est cruelle!
D'une fureur mortelle
Son cœur est toûjours agité.

ARIANE.

Avec un infidelle
Puis-je estre en seureté?

SCENE SIXIÉME.
ET DERNIERE.
JUPITER, JUNON, BACHUS, ARIANE, LE ROY, CORCINE, LYCAS.
Le tonnerre se fait entendre, l'air paroist tout en feu, le Ciel s'ouvre, Mercure descend.

JUPITER.

Pour éterniser la memoire, D'Ariane & de vostre amour,
Je veux, mon fils, qu'au celeste sejour
Sa Couronne à jamais fasse éclater sa gloire :
Par elle l'Univers instruit de ses vertus,
Parlera d'Ariane autant que de Bachus.

JUNON.

Ne craignez plus que je vous sois contraire,
Lorsque tous les Dieux sont pour vous.
Par la crainte de me déplaire
Vous avez fléchi mon courroux.

MERCURE.

Une Reine immortelle
A vostre cœur troublé veut redonner la paix ;
Qu'il reprene à l'instant sa douceur naturelle,
Que Bachus y regne à jamais.

Mercure touche Ariane de son Caducée.

ARIANE recouvrant la raison.

Quel secours favorable!
Quel heureux changement!

BACHUS.

Non, rien n'est comparable
Au plaisir que m'inspire un bonheur si charmant.

BACHUS & ARIANE.

Amour, cher auteur de ma peine,
Exprime en ce moment mes transports amoureux,
Recompense de si beaux feux
En unissant nos cœurs d'une éternelle chaîne.

LE ROY.

Tendres amans, tout succede à vos vœux;
Aprés de mortelles allarmes,
Un hymen plein de charmes
Va vous rendre à jamais heureux.

CHOEUR.

Tendres amans, tout succede à vos vœux;
Aprés de mortelles allarmes,
Un hymen plein de charmes
Va vous rendre à jamais heureux.

Les suivants de Bachus & les suivants du Roy forment des Danses, deux Amours qui tenoient la Couronne d'Ariane, la portent au Ciel, où elle est changée en une Couronne d'étoilles.

LYCAS, CORCINE, UNE NAXIENE.

Abandonnons nos ames
Aux charmes des amours;
Sans leurs aimables flames,
On n'a point d'heureux jours.

CORCINE.

Pourquoy se deffendre?
Tout aime à son tour:
Que sert-il d'attendre?
La jeunesse est un bien qui se perd sans retour:
Heureux, heureux le cœur qui la donne à l'amour!

LYCAS, CORCINE, LA NAXIENE.

Abandonnons nos ames
Aux charmes des amours;
Sans leurs aimables flames,
On n'a point d'heureux jours.

LA NAXIENE.

Non, non, ce n'est pas estre sage
De differer un tendre engagement ;
L'Amour n'est jamais plus charmant
Qu'au printemps de nostre age.

LYCAS, CORCINE, LA NAXIENE.

Abandonnons nos ames
Aux charmes des amours;
Sans leurs aimables flames,
On n'a point d'heureux jours.

CHOEUR.

Tendres amans, tout succede à vos vœux;
Aprés de mortelles allarmes,
Un hymen plein de charmes
Va vous rendre à jamais heureux.

FIN DU CINQUIÉME ET DERNIER ACTE.

ANEXO D – *ARIANE ET BACCHUS*, TRADUÇÃO

ARIADNE
E
BACO
TRAGÉDIA.
REPRESENTADA PELA ACADEMIA REAL
DE MÚSICA.

ATORES DO PRÓLOGO.

PÃ.
Um deus dos pastores.

TERPSÍCORE.
Musa dos espetáculos.

A NINFA DO SENA.

A GLÓRIA.
Seguidores da Glória.

OS JOGOS, OS RISOS E OS PRAZERES.
Trupe de Divindades, de Rios, de Córregos,
de Fontes, dançarinos e dançarinas, cantores e cantoras.

PRÓLOGO.

O Teatro representa a cidade de Paris em uma de suas mais belas vistas.

PRIMEIRA CENA.

PÃ, TERPSÍCORE, A NINFA DO SENA, OS RISOS, OS JOGOS E OS PRAZERES.
Trupe de Divindades, dos Rios, dos Córregos e das Fontes.

CORO.

Banimos para sempre o medo e os alarmes
Gozamos de uma calma felicidade de acordo com nossos desejos;
Enquanto nossos inimigos querem pegar em armas,
Eles não podem atrapalhar nossos inocentes prazeres.

A NINFA DO SENA.

Os furores da Guerra
Não podem penetrar neste refúgio feliz:
Marte, longe de nós faz rugir seu Trovão
E deixa aqui reinar os Amores e os Jogos.

UM SEGUIDOR DA NINFA.

Neste feliz império,
Neste paraíso encantador,
Se algum entre nós suspira
Não suspira mais do que por amor.

UM PRAZER.

Beldades, que possuís tantos charmes encantadores,
Atentai-vos para não serdes cruéis:
O maior crime aqui
É de serdes belos,
E de não saberdes aproveitar.

PÃ.

Preparemos festas novas,
Para o mais justo e o maior dos Reis,
Ele quer algumas vezes
Após ter colhido as palmas imortais;
Deleitar-se aos tons de nossa voz.

TERPSÍCORE.

De Baco retracemos a história,
Que um espetáculo brilhante aqui se oferece a nossos olhos:
E que nossos cantos elevados aos Céus,
E de Ariadne para sempre conservem a memória.

Ouvimos um som de Tímpanos e Trompetes.

PÃ.

Que barulho se espalha no ar?
Os Tímpanos e os Trompetes
Fazem ressoar nossas agradáveis estâncias;
Ah! Eu conheço a Glória e seus estrondosos concertos.

SEGUNDA CENA.

A GLÓRIA, seus seguidores, e todos os atores da cena precedente.

A GLÓRIA.

Aprecio vossos cuidados, aprovo vosso zelo;
Eu venho aprovar vossos arrebatamentos:
E mesclar o amor mais belo
A vossos graciosos acordes.

A NINFA.

Soberba Glória,
Seu destino é doce!
Nosso augusto Herói só tem olhos para vós.
Vós o fazeis voar de vitória em vitória:
Por vós ele venceu mil povos invejosos.
Soberba Glória,
Seu destino é doce!

A GLÓRIA.

É verdade que ele me ama desde sua mais tenra infância;
Que sempre eu o soube encantar:
Um justo reconhecimento
Faz com que eu o ame tanto quanto ele pode me amar.

A NINFA.

Mas não teria ele nada além da indiferença
Pelos prazeres tão queridos aos humanos;
Formariam nele inúteis desejos?
O repouso...

A GLÓRIA.

Terminai um discurso que o ofende,
O repouso aos mortais, tão doce, tão cheio de charmes
Não concorda nunca
Com sua extrema prudência;
Ele sabe oferecê-lo apenas a seus súditos.

A GLÓRIA, A NINFA E PÃ.

Possam os destinados,
De acordo com nossos desejos,
Prolongar seus anos.
Todos os nossos votos serão satisfeitos.

CORO.

Possam os destinados,
De acordo com nossos desejos,
Prolongar seus anos.

Todos os nossos votos serão satisfeitos.

FIM DO PRÓLOGO.

ATORES DA TRAGÉDIA.

BACO.
ENARO Rei de Naxos.
DIRCE Irmã de Enaro, prometida a Adrasto.
ELISA Confidente de Dirce.
ADRASTO Príncipe da Ítaca, prometido a Dirce.
ARIADNE Filha de Minos Rei de Creta.
CORCINA Confidente de Ariadne.
LICAS Confidente de Baco.
GERALDO Feiticeiro confidente de Adrasto.
JÚPITER.
JUNO.
MERCÚRIO.
ÍRIS.
AMOR.
Trupe de Demônios.
Trupe de Seguidores do Rei.
Trupe de Seguidores de Baco.
Trupe de Marinheiros.
UM SACRIFICADOR.
Trupe de Seguidores do Sacrificador.
ALECTO.

A cena é na ilha de Naxos.

ARIADNE E BACO, TRAGÉDIA.

PRIMEIRO ATO.

O Teatro representa uma Gruta,
Ao fundo, o Mar a perder de vista.

PRIMEIRA CENA.
ARIADNE, CORCINA.

ARIADNE.

Em vão em todos os lugares que passo
Carrego sem cessar minhas languentes feições;
Já não vejo o ingrato que soube cativar minha alma:
O infiel desprezando uma tão bela chama,
Abandona-me hoje nesta triste morada.

Deus! que vistes o excesso de minha ternura,
Deixai-vos tocar pelo pesar que me oprime,
Devolvei meu amante que nega meu amor.
Retorna, tão volúvel Teseu,
Que um justo arrependimento por ter-me ofendido
Faça reanimar-te com o mais vivo ardor:
Retorna, e eu olvidarei até minha dor;
Esquecerei mesmo, ingrato, que me ultrajaste.
Mas, bárbaro, tu foges neste fatal momento,
Sem pensar nos êxtases de uma amante aflita.
Deus das Águas, vingai-me deste pérfido amante,
Que ele pereça... Mas não, longe de ser consolada,
Sua morte não faria senão aumentar meu tormento,
E eu prefiro, ai de mim! não ser jamais vingada.

CORCINA.

Princesa, de um ingrato abandonai a lembrança;
Deixai que seus próprios remorsos o punam.
Quando um volúvel
Se afasta;
Para vingar-se,
É preciso se afastar:
O brilho do despeito,
Irrita as nossas tristezas longe de os aliviar;
E a perda de um coração leve
Deve causar desprezo muito mais do que raiva.

ARIADNE.

Sou eu que do pérfido conservei os dias,
Do vasto labirinto ignorando os desvios
Ele perderia a vida,
Não fui para ele maravilhosa?
Ele não poderia brilhar de tão vivos amores;
Enfim ele não poderia ter-me traído.

CORCINA.

Um coração que começa a amar
A seu amor nascente se abandona sem dor;
Sem nada prever que possa alarmá-lo,
Ele segue o desejo que o carrega.

ARIADNE & CORCINA.

Feliz quem pode, segundo seus desejos,
Romper seus amorosos laços?
Ele não se ressente jamais das dores,

Ele não sente nada além dos prazeres.

ARIADNE.

Eu prometeria em vão esquecer o infiel,
E triunfar sobre o amor;
Não vejo nada, neste cruel ambiente,
Que dele não me fale, e não me traga sua lembrança.
Corcina, procura Fedra, vai, e diz
Que de sua falta eu hoje me queixo.

CORCINA.

Princesa...

ARIADNE.

Explicai-vos, sois interrompida.

CORCINA.

Com o ingrato Teseu,

ARIADNE

Terminai, eu tremo?

CORCINA.

Ela, esta noite, fugiu.

ARIADNE.

Os Deuses, os justos deuses teriam permitido!
Ah! Este golpe em meu coração é o mais aterrorizador,
E de um destino impiedoso
Eu sinto todo o rigor;
É Fedra, Ó Céus! que provoca minha infelicidade:
Ai de mim! Minha dor não tem igual,
Para meu desespero tudo se arma contra mim,
Ao perder meu amante, eu descubro que uma rival
Obriga-o a me ser infiel:
Ah! Quando desceres à margem infernal,
Irmã ingrata, te seguirei para vingar-me.
Mas, graças aos Céus... eu sinto que uma feliz fraqueza
Vem terminar meu triste destino:
Grandes Deuses! É o furor mais do que a ternura
Que me abre, neste momento o caminho da morte.

Ela desmaia.

SEGUNDA CENA.
ADRASTO, GERALDO.

ADRASTO *tentando seguir Ariadne.*

Ariadne foge de minha presença;
Mas quero ver suas queixas; para minha vingança.

GERALDO *impedindo-o de segui-la.*

Não, por favor, não aumentai
A humilhação que Teseu causou a seus encantos.

ADRASTO.

É bem verdade, Geraldo, e poderia eu acreditar?
O que? Teseu amoroso, amado, coberto de glória,
Teria abandonado o objeto de seus amores?

GERALDO.

Ventos trazendo o socorro
De Naxos, Senhor, ele deixou as felizes margens.

ADRASTO

E a Princesa ainda amaria este volúvel?
A partida de um rival amado
Lisonjeia agradavelmente minha alma;
Sem cessar eu ficava alarmado
Com os doces olhares em que víamos a chama;
O Amor trata de me vingar.
A desumana,
Que tinha prazer em me ultrajar
Provará a mesma dor,
E o desprezo a fará sentir
Os males que ela me fez sofrer.

GERALDO.

Seus males poderão vos satisfazer,
Se pudésseis cessar de amar;
Mas, tanto quanto seus atrativos souberam inflamar-vos,
Não contai com a cólera;
Um único olhar seu saberia desarmá-la.

ADRASTO E GERALDO.

Enquanto um justo desprezo se revela
Tentando arrancar o amor de vosso coração,
Nós cremos por um tempo que ele será vencedor;
Mas assim que vemos o objeto de nossa ternura,
Nosso desprezo cessa,
E sentimos um ardor ainda mais vivo.

GERALDO.

Esperai de vosso ardor a justa recompensa;
Mas, Senhor, se Dirce descobre sua inconstância,
Eu a vejo, eis que ela se aproxima.

ADRASTO.

Sem poder de meu coração esconder-lhe o embaraço,
Eu prefiro evitar...

GERALDO.

Percebei que ela se aproxima.

TERCEIRA CENA.
ADRASTO, DIRCE, GERALDO, ELISA.

DIRCE.

Escapai-me, Adrasto, ó céus, que frieza!
De onde vem esta mudança terrível?
A meu amor, ai de mim! não sois mais sensível?
Podeis olvidar tão belo ardor?

ADRASTO.

Interrompei uma injusta queixa,
Reinais sempre em meu coração.

DIRCE.

Deixai um vão constrangimento,
Eu não vejo nada além de minha infelicidade.
Que espera vossa alma infiel
Ao romper um laço que o amor tinha formado?
Encontrareis talvez um elo mais belo,
Mas não sereis tão ternamente amado.

ADRASTO.

Não é um novo amor
Que causa o meu tumulto.
Alguns secretos desgostos...

DIRCE.

Ingrato, quando éreis sensível à minha ternura,
Tínheis prazer em me ver.
Meus olhares tinham o poder
De banir para longe de vós a mais sombria tristeza,
Ai de mim! vosso coração mudou,
Meus olhos não possuem mais seu império.

ADRASTE.

Por vós apenas meu coração suspira,
O amor e o dever me têm comprometido.

DIRCE.

Ariadne a vossos olhos tornou-se demasiado encantadora.

ADRASTO.

Ariadne!

DIRCE.

Com este nome, vossa perturbação aumenta.

ADRASTO E DIRCE.

Adrasto: Reinais sempre em meu coração.
Dirce: Eu não vejo senão minha infelicidade.

DIRCE.

O Rei se aproxima, ah, pérfido! Depois de vossa inconstância,
Podereis, sem enrubescer, suportar sua presença?

QUARTA CENA.
O REI, ADRASTO, GERALDO.

O REI.

Príncipe, ignorai
O que faz de minha Corte a alegria comum?

ADRASTO.

Eh! que súdito, Senhor, pode banir a tristeza
Que nos deixa Teseu ao se afastar de nós?

O REI.

Eu reconheço dos Deuses a sabedoria infinita,
Aplicai sem descanso ao repouso dos humanos,
Eles não deixam partir de suas poderosas mãos
Senão aquilo que pode causar a felicidade da vida;
Teseu, tendo apenas abandonado estas margens,
Para nos consolar desta perda extrema,
Sua bondade suprema,
Fez chegar Baco em nossos portos.

ADRASTO.

Por vossas virtudes, Senhor, devemos esta honra,
Os Deuses apreciam em vós sua mais perfeita obra.

O REI.

Mercúrio acaba de descer dos Céus.
Ele me disse que em breve verei nestas paragens
Um Herói que dos Céus tem suas origens,
Um Herói que na índia tem cem Povos vencidos,
E que brilha bem mais por sua raça divina,
Que pelo resplendor de suas virtudes.
Poderíamos, por estes traços, desconhecer Baco?
Quando o Céu por nós se interessa,
Não deixemos de admirar sua bondade;
Que a nosso luto nos traz a alegria,
Os Deuses nos dão mais do que nos tiram.
Ofereçamos ao Deus eflúvio
Um pomposo Sacrifício;
Que possam nossos cantos lhe tornar favorável!
Que ele conduza a este lugar o maior dos Heróis.

QUINTA CENA.
O REI, ADRASTO, GERALDO, O SACRIFICADOR.
Trupe do Séquito do Sacrificador.

O SACRIFICADOR.

Soberano do úmido império,
Vós, cujo vasto seio abraça o universo,
Netuno, recebei nossos votos e nossas harmonias.

CORO.

Soberano do úmido império,
Vós, cujo vasto seio abraça o universo,
Netuno, recebei nossos votos e nossas harmonias.

O SACRIFICADOR.

Não permitais ao amável Zéfiro
Que agite as planícies dos mares.

CORO.

Não permitais ao amável Zéfiro
Que agite as planícies dos mares.

O SACRIFICADOR.

De vossas ondas
Profundas
Não sofrais mais os abismos abertos.

CORO.

De vossas ondas
Profundas
Não sofrais mais os abismos abertos.

O SACRIFICADOR.

Soberano do úmido império,
Vós, cujo vasto seio abraça o universo,
Netuno, recebei nossos votos e nossas harmonias.

CORO.

Soberano do úmido império,
Vós, cujo vasto seio abraça o universo,
Netuno, recebei nossos votos e nossas harmonias.

Enquanto o Sacrificador consulta as entranhas das Vítimas, os seguidores executam Danças.

O SACRIFICADOR.

A Netuno nossos cantos parecem agradáveis,
Este Deus se digna a acolher nossos votos;
Ele acorrenta hoje os ventos impetuosos,
E não deixa reinar senão os ventos favoráveis.

CORO.

A Netuno nossos cantos parecem agradáveis,
Este Deus se digna a acolher nossos votos;
Ele acorrenta hoje os ventos impetuosos,
E não deixa reinar senão os ventos favoráveis.

SEXTA CENA.
JUNO em sua carruagem. O REI, ADRASTO, O SACRIFICADOR, e todos os Seguidores.

JUNO.

Príncipe, me ofendeis,
Sabeis que Juno possui pelo filho de Sêmele
Um ódio imortal:
Enciumada das honras que lhe são dedicadas.
Eu venho atrapalhar este Sacrifício,
A meu exemplo, aqui, eu quero que o odeiem.

SÉTIMA CENA.
O REI, ADRASTO, OSCARIFICADOR & os Seguidores.

O REI.

Ó, Céus! Terei escutado bem?
Ao filho de Júpiter, quando tento homenageá-lo,
Juno me informa que lhe causo ultraje,
Por sua fúria fatal meu zelo é suspenso:
Soberana dos Céus, eu espero
Por meu respeito, acalmar vossa cólera.

FIM DO PRIMEIRO ATO.

SEGUNDO ATO

O Teatro muda, e representa um porto marítimo.

PRIMEIRA CENA.
ARIADNE, CORCINA.

ARIADNE.

Que prazer tomais ao prolongar minhas penas?
Por que não me permitís morrer?
Sem vós, ai de mim, minha morte é certa;
Sem vós eu cessaria de sofrer:
Ah! Cruel piedade, bondade demasiado desumana,
Que prazer tomais ao prolongar minhas penas?
Por que não me permitís morrer?

CORCINA.

Na aflição que vos possui,
Fugí deste remédio fatal;
É verdade que é um remédio,
Mas é mil vezes mais cruel que o próprio mal.

ARIADNE.

Não, não, é um erro extremo;
A morte de todos os males não é o mais terrível,
O tormento mais rigoroso,
É o de perder aquele que amamos...
Mas a embarcação que vinha à essas margens
Não se mostra mais a meus olhos;
E que ruído do Porto aqui se escuta?
Amor, Amor,
Não terei eu graças a te dar?
Teseu enfim terá retornado?

SEGUNDA CENA.

O AMOR sobre uma nuvem. ARIADNE, CORCINA.

O AMOR.

Bela Princesa,
Não cultivai mais
Desejos supérfluos;
Mudai uma indigna ternura
Em favor de Baco,
Eu ainda não o submeti a meu império.
Glória o encantou desde que ele viu a luz,
Eu quero que do mais terno amor
Seu coração por vós suspire.

ARIADNE.

Em novas infelicidades, desejai engajar-me?
Ah! Deixai-me entregue à minha dor mortal;
Prefiro sempre me afligir,
Que arder em nova chama.

O AMOR.

Eu vou, de vosso coração, apesar de vós, dispor;
Às minhas ordens em vão mostrais-vos rebelde,
Não podeis vos esquivar
Aos suspiros de um amante fiel.

O Amor sai voando.

ARIADNE.

Não, antes de seguir uma lei tão cruel,
À morte, mil vezes prefiro me expor.

TERCEIRA CENA.
ADRASTO, ARIADNE, CORCINA.

ADRASTO.

Enquanto um ingrato vos abandona,
Quando eu venho vos oferecer meu coração & minha Coroa,
De um olhar somente
Não podeis lisonjear meu amoroso tormento?

ARIADNE.

Desde que um amante infiel
Para minha infelicidade soube me conduzir,
Eu odeio toda a Natureza,
Como poderia eu amar-vos?

ADRASTO.

De mim fugis, cruel!
Mas em vão deste lugar desviai vossos passos,
Apesar de vosso ódio eterno,
Eu seguirei sempre seus encantos.

ARIADNE.

Eu, estarei sempre onde vós não estareis.

QUARTA CENA.
ADRASTO só.

Desumana,
Parái.
E julgai minha dor
Por aquela que sentis.

CORO de Povos que não vemos.

Encontremo-nos neste pacífico lugar.
Vamos todos prestar homenagem
Ao mais encantador dos Deuses.

ADRASTO.

De que nome glorioso
Ressoa às margens?
Não, não duvido mais,
Todos estes cantos de alegria
Nos anunciam Baco:
Enquanto tudo ressoa com ecos de suas virtudes,
Tudo censura minha fraqueza.

CENA QUINTA.
BACO, O REI, LICAS
Trupe composta por Silvanos, Pã, Egipãs, Sátiros. Bacantes, & outros Príncipes acorrentados.

O REI.

Acorrei Habitantes destas agradáveis paragens,
Vinde todos prestar homenagem
Ao mais charmoso dos Deuses;
Contra os Povos da Aurora ele é vitorioso,
Ele em mil proezas demonstrou sua coragem,
Jamais nada tão grandioso ofereceu-se a nossos olhos:
Acorrei Habitantes destas agradáveis paragens,
Vinde todos prestar homenagem
Ao mais charmoso dos Deuses.

BACO.

O Oráculo deseja que aqui eu perca a vantagem
Que meus braços ganharam por centenas de trabalhos diversos;
E que coberto por correntes,
Eu prove o rigor de uma terrível escravidão.

O REI.

Há muitas belezas nestas paragens;
Quem sabe serão belos olhos
Que deverão acorrentar-vos.

BACO.

Eu vos evitei as amorosas penas,
Eu pretendo evitá-las sempre.

O REI.

Estas são vãs esperanças:

Nos rendemos cedo ou tarde aos charmes dos amores.

BACO.

Não, somente com as proezas de memória eterna
Que meu coração pode criar laços;
É belo de se desejar a vitória,
Enfim, não é senão pela Glória
Que Baco pode se apaixonar.

CENA SEXTA.
BACO, O REI, ARIADNE, CORCINA, LICAS, & todos os Seguidores da Cena precedente.

BACO percebendo Ariadne, fala a parte com Licas.

Que beldade de mil atrativos provida
Vem se oferecer à minha vista?
Ah! Licas,
Quem senão Vênus poderia ter tantos charmes?

O REI.

Bela Ariadne, a quem todos entregam as armas
Vinde tomar parte em nossos Jogos,
Vinde redobrar os encantos.

ARIADNE.

A vossos encontros venho juntar minha voz.

BACO à parte para Licas.
Ariadne olha com surpresa Baco, enquanto este fala com Licas.

Confessar-te-ía, Licas, o tormento que me agita?
Sinto nascer, em meu coração, um terno movimento;
Em vão minha glória se irrita,
Ele crê, de momento em momento:
Contra meu orgulho o amor ganha vantagem.

CORO.

Ah! Como para nós este dia é um dia glorioso!
Prestemos todos homenagem
Ao mais encantador dos Deuses.

O Séquito do Rei inicia Danças.

UM SÚDITO DO REI.

É em vão
Que fazemos juramentos
De sermos insensíveis;
O amor a quem tudo é possível
Decide distintamente.

O Séquito de Baco inicia Danças.

DOIS MARINHEIROS.

Depois de uma grande tempestade,
Não há mais doce consolo
Que chegarmos ao Porto?
Podemos escapar de um naufrágio,
E ver mudar seu triste destino;
Mas da amorosa escravidão
Um coração tenta para escapar um inútil esforço.
Depois de uma grande tempestade,
Não há mais doce consolo
Que chegarmos ao Porto?

CORO.

Depois de uma grande tempestade,
Não há mais doce consolo
Que chegarmos ao Porto?

Todos os Atores se retiram. Baco interrompe Ariadne que queria também se retirar.

BACO.

Muito amável Princesa,
Longe daqui não levai vossos passos;
Um infante de minha estirpe vos escolheu como soberana,
E eu não poderia viver onde vós não estivésseis.

ARIADNE.

A meu destino fatal
Poderíeis juntar vosso destino glorioso?
Vedes uma desafortunada
Que lamenta a claridade dos Céus.

BACO.

Vós, Princesa adorável,
Como seríeis infeliz com tantos encantos,
Qualquer mortal nestes ambientes,

Causaria-vos o desgosto que vos oprime;
Dizei, logo por sua morte,
Vereis como Baco sabe punir o culpado.

ARIADNE.

Ah! Senhor, moderai estes êxtases generosos,
A mais nobres cuidados vosso nome vos obriga,
Baco não deve empregar sua coragem
Senão com proezas famosas.

BACO.

O quê a glória provocou-me a fazer
Ao menos lisonjeou meu coração ambicioso,
O que não faria a felicidade de agradar-vos,
E o que não poderia fazer a mirada de vossos olhos.

ARIADNE à parte.

Ah! Corcina, fujamos, eu não posso mais
Sustentar os combates que dilaceram meu coração.

Ariadne sai.

BACO.

Ela foge, parai, ó Céus! Por meu ardor
Sua fuga é um triste presságio.

LICAS.

Como conheceis pouco do amor!
Ariadne foge, Ariadne vos ama.

BACO.

Licas é preciso que um desses dias
Eu escolha o destino de meu amor extremo.

Baco corre atrás de Ariadne.

CENA SÉTIMA.
LICAS.

À beleza
Encontramos mil charmes,
O mais orgulhoso fica encantado:
Ela está certa ao causar alarmes,

Jamais um coração resistiu;
Todos entregam as armas
À beleza.

FIM DO SEGUNDO ATO.

ATO III

O teatro muda, & representa arcos de treliça com Pórticos, Estátuas & Fontes.

PRIMEIRA CENA.
ADRASTO.

Baco ama Ariadne, e se esforça em agradá-la.
Eu temo que ele vá contar-lhe
Que Júpiter é seu pai;
A orgulhosa vai escutá-lo,
E somente eu serei o objeto de sua cólera:
Nós seguimos o mesmo pendor com ardor mútuo,
Eu traí seu amor fiel,
Veja o prêmio que eu recebo.
Exercei sobre Baco uma cólera implacável,
Juno, não deixeis que ele triunfe hoje:
Não temos motivo de sermos favoráveis.
Vós, de inimigo maior que ele.
Eu, de rival mais duvidoso.

SEGUNDA CENA.
JUNO sob os traços de Dirce

Esperai um destino mais doce,
Juno se declara por vós,
Adrasto é Juno que vedes parecer-se
Sobre os traços de Dirce ela se oferece a vossos olhos
Para servir vosso amor eu desci dos Céus.
Baní um temor vão.
Baco se ressintirá de meu ódio;
Em seu coração amoroso
Eu trarei a inquietude,
Eu não posso puni-lo de pena mais dura,
Que tornando Ariadne insensível à seu ardor.

JUNO & ADRASTO.

Quando o amor é extremo,
Torna-se cruel tormento
Por não poder esperar que ao amar,
Senão rigores daquele que amamos.

JUNO sob os traços de Dirce.

Adrasto, confiai em meu ressentimento.
Vós, Íris, na ilha próxima,
Levai Dirce neste momento;
No que antevejo, sua presença me incomoda.
Partí, obedecei a meu Comando.

TERCEIRA CENA.
JUNO sob os traços de Dirce.

Que prazer para Juno de exercer sua vingança?
Quero fazer Baco sentir minha cólera:
Ah! Como seria doce
Poder de seu ardor retirar toda esperança!
Mas, Ariadne chega a este lugar!
Façamos Baco lhe ser odioso.
Vós, em que a doce violência
Sabe servir todos os humanos,
Necessito vossa assistência,
Deus do sono, auxiliai meus desígnios!

QUARTA CENA.
JUNO sob os traços de Dirce, ARIADNE.

JUNO fingindo não ver Ariadne.

Baco jura-me um ardor eterno;
Seus cuidados não podem me inflamar,
Adrasto a odiar-te eu tentei animar-me;
Apesar de tua nova chama,
Eu não pude cessar de te amar
Ingrato; julga o quanto te amaria fielmente.

ARIADNE.

Que escuto?

JUNO sob o disfarce de Dirce.

Como seria doce o prazer
De recobrar seu coração volúvel:
Do amor, de Baco louvemos sua vantagem,
Feliz se o ingrato se tornasse enciumado!

QUINTA CENA.
ARIADNE só.

Poderia eu crer, Céus, o que acabo de escutar!
Baco que jurava amar-me com constância,
Acaba de fazer a Dirce semelhante juramento;
É esta a felicidade que eu deveria esperar?
Uma segunda vez pretendes tu de mim abusar,
Amor, com Baco sois inteligente
Ou dá-lhe mais constância,
Ou de meu frágil coração deixa-me cuidar.
Ai de mim! não é mesmo a ternura,
Que nos traz felizes dias,
A fruta dos mais ternos amores,
Não é outra coisa que uma terrível tristeza;
E é sem razão que nos apressamos
Em arriscar o repouso que para sempre nos arrependemos.
Ai de mim! não é mesmo a ternura,
Que nos traz felizes dias.
Nestas tranqüilas paragens nada perturba a paz,
Os pássaros mantém o silêncio,
Os ventos não sopram mais senão para refrescar
E os riachos correm sem violência.
Flora de todos os tipos ostentam seus encantos;
E os Zéfiros, de um hálito amoroso,
Trazem o odor das brilhantes planícies,
Aos bosques mais espessos.
Nesta amável solidão
Um doce sono surpreende meus sentidos,
Eu cedo a seus charmes poderosos,
Ele somente pode de meu coração acalmar a inquietude.

Ariadne adormece.

CENA SEXTA.

FOBETOR E FANTASE aparecem seguidos de Sonhos sob a forma de amores, em que um deles parece ser Baco e o outro, Dirce.

FOBETOR.

Afastai-vos deste encantador ambiente.
Amantes que não podeis observar o silêncio,
Morfeu aqui mantém sua sossegada corte,
E os mortais que estão sob seu poder
Em um profundo repouso ficariam seguros,
Se eles não sentissem as penas do amor.

Os Sonhos formam danças.

CORO.

Usufruí de uma paz profunda,

E neste ambiente encantador,
Felizes amantes,
Esquecei do resto do mundo.

DOIS SONHOS sob a forma de Baco & Dirce.

Meu coração não deseja mais nada,
Neste momento, minha felicidade é extrema,
Ai de mim! Haverá um bem maior,
Que de ser amado por aquele que amamos?

UM SONHO.

Neste bosque
Tudo é favorável a nossos desejos,
Os amorosos Zéfiros,
Fazem um encantador uso
Dos ternos suspiros,
E os pássaros, em seus ramos,
Não cantam senão o amor & seus doces prazeres.
Neste bosque
Tudo é favorável a nossos desejos.

CORO.

Usufruí de uma paz profunda,
E neste ambiente encantador,
Felizes amantes,
Esquecei do resto do mundo.

OS DOIS SONHOS sob a forma de Baco & Dirce.

Amemo-nos ternamente.
Sem temores e sem alarmes;
É como amante,
Fielmente,
Que o amor possui encantos.

O SONHO sob a forma de Dirce.

Em prazeres tão doces,
Minha alma se contenta.

O SONHO sob a forma de Baco.

A glória mais surpreendente
Não vale a felicidade de viver perto de vós.

OS DOIS SONHOS.

Quando o amor nos encanta,
Anunciemos para sempre a doçura de seus golpes.

ARIADNE sem despertar.

Ai de mim...

FANTASE.

Ariadne suspira,
Continuai, o desprezo apagará seu amor.

O SONHO sob a forma de Dirce.

Temo que Ariadne terá demasiada terna recaída.

O SONHO sob a forma de Baco.

Ó Céus! Que ousais dizer-vos?
Deixai uma suspeita odiosa,
Eu juraria sem cessar,
Atestaria os Deuses
Que fogo algum me fere
Que aquele de vossos olhos,
Que Ariadne jamais...

Tudo desaparece.

ARIADNE.

Não termina, pérfido,
Lembrai-vos dos juramentos...
Mas nada aqui não se oferece a meu olhar tímido,
Um Sonho enganador com seus encantamentos...

SÉTIMA CENA.
O AMOR, ARIADNE.

O AMOR.

Não, não, bela Ariadne,
Não, não, não creias
Que o Amor vos condena
A amar senão corações ingratos.
Baco não é volúvel,
Sempre encantado com vossos charmes
Ele não conhece nada aqui abaixo
Que seja tão digno de sua homenagem.

É a altiva Juno,
Cujo ódio implacável,
Sob os traços de Dirce, de tudo fez
Para causar-vos uma injusta suspeita;
Mas eu vos protejo, que nada vos surpreenda,
Recebei de Baco todos os votos expressos,
O Amor ordena,
Obedecei.

OITAVA CENA.

ARIADNE.

Devo lançar-me a este ardor novo?
Contra meus sentimentos devo eu me revoltar?
Não, Baco é sempre fiel,
Amor me impede de duvidar.
Rigorosa razão, cedei à ternura;
Cedei, orgulho, cedei quando o amor o pressiona.
Em vão contra este Deus meu coração combateu,
Eu não conheci nada além
Da sua força e da minha fraqueza.
Ele triunfa, e meu coração enfim se sente vencido.
Cedei, orgulho, cedei quando o amor o pressiona,
Rigorosa razão, cedei à ternura.

FIM DO TERCEIRO ATO.

ATO IV

PRIMEIRA CENA.

BACO, ARIADNE, ADRASTO escondido.

BACO.

Sim, eu parto desta fatal estadia
Eu não me oferecerei mais à seus olhos,
Inumana,
Eu desejo vos poupar a pena
De recusar meus carinhos e meu amor.
Mas em vão eu seguirei, cruel,
Apesar do vosso injusto rigor,
Uma chama tão bela
Reinará para sempre em meu coração.

ARIADNE.

Se vosso coração fosse sensível,
Poderíeis nos abandonar?

BACO.

Se eu faço este esforço terrível,
O Amor deve perdoar-me.
Cessai, cessai de ser inflexível,
Eu cessarei de querer distanciar-me.

ARIADNE.

Ai de mim!

BACO.

Suspirais, mui encantadora Princesa,
Sentireis neste momento
Alguma pena de um Amante
Que quer adorar-vos sem cessar?
Ó Céus! Os prantos que versais
Anunciam-me um tipo que não ousaria esperar?
É Baco que provoca-vos a derramá-los,
Ou são vossas infelicidades passadas?

ARIADNE.

Não é senão fácil explicar este silêncio;
O mortal temor de vosso afastamento
Fizestes-vos ver neste momento
Se meu coração nutre por vós senão a indiferença.

BACO.

Tão infortunado Baco
Concebes tu esta felicidade suprema?

ARIADNE.

Para esconder seu amor os cuidados são supérfluos,
Não podemos impedir de demonstrar que amamos.

BACO.

Não vos contrarieis mais,
Escutai meu amor extremo.

BACO & ARIADNE.

Que nossos corações amorosos,
No ardor que os comprime, (*Adrasto surge sem ser visto).*

Atestam sem cessar
A felicidade de seu ardor.
Que nossas almas
Do amor esgotem as flechas;
Que de tão belas chamas
Não esgotem jamais.

Eles saem.

ADRASTO tendo escutado.

Enquanto uma gota de sangue corra em minhas veias,
Não esperai gozar um tranqüilo repouso;
Vossos prazeres aumentam minhas penas,
Mas dividirei o rigor de meus males.

SEGUNDA CENA.
ADRASTO, GERALDO.

ADRASTO.

Está feito, o furor domina minha alma;
O ódio sucede o amor;
E meu braço neste mesmo dia,
Vai levar a este lugar o fogo e a chama.
Um amante rejeitado
Não pode se consolar, senão causando dor;
E meus males que inspiram o ódio
De corações enciumados trazem a felicidade.

GERALDO.

Abandonai estas paragens, deixai a desumana...

ADRASTO.

Apressai-vos
Em assegurar minha vingança,
Sustentai meus delírios de ciúmes,
Respondei, se possível, à minha impaciência,
Isto será para meu coração um espetáculo bem doce,
Ver o Inferno em furor
Punir um rival que me ofende;
Apressai-vos
Em assegurar minha vingança.

GERALDO.

Talvez hoje, pela primeira vez,

O inferno recusará em responder a minha voz.

ADRASTO.

Vós que, pela segurança de uma arte incomparável,
Fazeis caminhos nos ares,
Vós que vos levais aos fins do universo,
Quem poderia hoje ser capaz
De jogar contra vós os infernos?

GERALDO.

Baco, este Deus por seu poder
Pode vencer os espíritos da tenebrosa estada.

ADRASTO.

De Baco conhecemos o nascimento,
E os crimes famosos que o miram hoje.
Em Naxos o filho de Sêmele
Não deve aspirar à Divindade,
Nós podemos descobrir a obscura verdade
Através da noite da mentira infiel.
Apressai-vos
Em assegurar minha vingança,
Sustentai meus delírios de ciúmes,
Respondei se possível à minha impaciência,
Isto será para meu coração um espetáculo bem doce,
Ver o inferno furioso.
Apressai-vos
Em assegurar minha vingança.

GERALDO.

Retirai-vos por algum tempo,
Os charmes necessitam do mistério,
Deixai-me sozinho com meus encantamentos.

TERCEIRA CENA.
GERALDO sozinho.

Vós que fostes sempre dedicado a me agradar,
Demônios, reconhecei minha voz.
A vós, cruéis espíritos, minha cólera escolheu.
Trazei o ódio, a inveja,
A discórdia, o ciúme;
Que todo o inferno obedeça às minhas leis.

QUARTA CENA.

GERALDO. Coro de Demônios.

CORO.

Nós queremos logo que tua voz nos chame,
Nós te demonstraremos nosso zelo,
Comanda, que quereis de nós?

GERALDO.

Que esta impaciência
Lisonjeie minha esperança!
Como aprecio vossa cólera!

CORO.

Tu podes contar com nossa obediência.

GERALDO.

Das maiores desconfianças enciumadas trazei o socorro,
De Ariadne hoje penetrai os amores.

CORO.

Tu podes contar com nossa obediência.

Os Demônios formam danças.

GERALDO.

Contra Baco eu faço aqui meus votos,
Suportai que ele seja feliz?
Permaneceis interrompidos, e guardais silêncio,
Será esta a obediência?
Contra Baco...

CORO.

Não, não te vangloria,
O filho de Júpiter não teme nada aqui em baixo,
Do Inferno em cólera ele desafia o poder.

GERALDO.

Evoquemos novamente
Aquilo que o inferno tem de mais temeroso;
Que a terrível Alecto acenda sua tocha,
E que com uma chama assustadora

De Ariadne hoje ela abrace seu coração;
Enfim, que um enciumado ardor
Torne seu destino deplorável.

CENA QUINTA.
GERALDO, trupe de Demônios, ALECTO.

ALECTO saindo dos Infernos.

Teus desejos serão satisfeitos;
No coração de Ariadne, pelo bem de teu desejo,
Eu levarei os ciúmes;
Eu quero que seu furor a atormente para sempre.

CENA SEXTA.
GERALDO, trupe de Demônios.

CORO.

Os suplícios
Do universo
Fazem as delícias
Dos Infernos.
Em nosso Império,
Não respiramos
Senão diversos tormentos.

GERALDO.

Entrai em vossas habitações sombrias,
Retornai a atormentar as criminosas almas;
Ariadne em furor vai gemer em nossos grilhões.

FIM DO ATO QUARTO.

ATO V

O Teatro muda, & representa um grande Salão que parece ter sido decorado para um grande Espetáculo.

PRIMEIRA CENA.

DIRCE só.

Juno, em um lugar solitário,
Não me fez transportar sem mistério;
Mas não devemos nos desígnios dos Deuses,
Pousar nossos olhares curiosos.
Eu acabo de procurar Adrasto, e minha busca é vã;

O ingrato insensível, para meu pesar
Foge aos ternos devaneios de meu coração amoroso:
Grandes Deuses! Não podeis inspirar-me com ódio
Por um amante que despreza meu ardor?
Ai de mim! se devo ceder ao ardor que me consome,
Meu coração estará sempre sensível & infeliz.

SEGUNDA CENA.
DIRCE, ELISA.

ELISA.

Princesa, de Ariadne evitai a presença;
A ira e o furor explodem em seus olhos;
Ela me segue, fujamos de seus assaltos furiosos.

DIRCE.

Porque temer sua violência?

ELISA.

Ela crê que sois vós que encantastes seu amante,
Não se perdoa semelhante ofensa.

DIRCE.

Deixai-me ao menos um momento
Gozar de seu tormento.

ELISA.

Não sonhai com a vingança.
Escondei seu ressentimento.

TERCEIRA CENA.
ARIADNE, BACO.

ARIADNE.

Onde estão os amantes que me ultrajaram
Que asilo os pode livrar de seus golpes
De seus secretos ardores eu desejo me vingar
É necessário que em vosso sangue eu tenha minha ira
Mas tudo favorece seu crime
Grandes Deuses, seríeis vós
Que de mim escondeis minha vítima
Sem temer meus transportes enciumados.
Pode ser neste momento vossa ternura a se exprimir

Pode ser que Baco, ó sorte tão rigorosa
Mas eu os vejo, o céu dignou-se a cumprir meu desejo
Entregando-os à minha cólera
Pérfido, tua morte pode somente me satisfazer
Ai de mim, eu o apresento um imóvel braço
Minha fúria torna-se inútil
Em vão para o perfurar meu braço está armado
Céu! como é difícil punir um amante amado.

BACO.

Adorável Princesa, do que poderíeis me culpar
Jamais meu coração...

ARIADNE.

Que fraqueza
Minha vergonha não pode se esconder
Apesar de sua perfídia, eu não posso privá-lo do dia
Mas eu posso pelo menos punir meu covarde amor
Tirando-me a vida.

BACO.

Céu, que crueldade
De seu terrível transporte pode ser culpado.

QUARTA CENA.

BACO, ARIADNE, GERALDO, ADRASTO. Trupe do Séquito de Baco. Trupe do Séquito de Adrasto.

ADRASTO crendo que Baco quer bater em Ariadne.

Parai, Bárbaro, parai; *Geraldo afasta Ariadne. A seus amigos.*
Cruel, respeitai
Um objeto adorável:
Meus amigos, combatei,
Puní o culpado.

BACO & ADRASTO.

Cruel, respeitai
Um objeto adorável.

Eles combatem.

CORO.

Punamos um culpado.

Enquanto Baco persegue Adrasto até a parte de trás do Teatro, os Súditos combatem uns contra os outros.

QUINTA CENA.
BACO, ARIADNE, CORCINA.

ARIADNE.

Pérfido, retira-te de meu olhar,
Eu não esquecerei jamais tua temerária audácia.

BACO.

Ai! Princesa, piedade!

ARIADNE.

Retirai-vos, monstro odioso,
Eu sinto uma dor extrema
De te ver ainda neste lugar;
Pérfido, afasta-te de meu olhar.

CORCINA.

É a este Herói que vos ama
Que deveis a liberdade.
Adrasto está morto, o próprio Baco
Puniu sua ousadia.

ARIADNE.

Com um infiel
Poderia eu estar segura?

BACO & CORCINA.

Ah! Como seu erro é cruel!
De um furor mortal
Seu coração continua agitado.

ARIADNE.

Com um infiel
Poderia eu estar segura?

SEXTA CENA
E ÚLTIMA.
JÚPITER, JUNO, BACO, ARIADNE, O REI, CORCINA, LICAS.

Os trovões são escutados, o ar parece pegar fogo, o Céu se abre, Mercúrio desce.

JÚPITER.

Para eternizar a memória,
De Ariadne e vosso amor,
Eu quero, meu filho, que à morada celeste
Sua Coroa para sempre faça brilhar sua glória:
Através dela, o Universo instrui suas virtudes,
E falará tanto de Ariadne quanto de Baco.

JUNO.

Não temei mais que contra vós eu esteja,
Enquanto os Deuses vos apóiam.
Pelo temor de me desagradar
Vós dobrou minha cólera.

MERCÚRIO.

Uma Rainha imortal
A vosso coração atormentado vos restaura a paz;
Que ele ganhe em seguida sua doçura natural,
Que Baco nele reine para sempre.

Mercúrio toca Ariadne com seu caduceu.

ARIADNE recobrando a razão.

Que socorro favorável!
Que feliz mudança!

BACO.

Não, nada é comparável
Ao prazer que me inspira uma felicidade tão encantadora.

BACO & ARIADNE.

Amor, caro autor de minha pena,
Exprime neste momento meus devaneios amorosos,
Recompensa por tão belos ardores
Ao unir nossos corações com uma chama eterna.

O REI.

Ternos amantes, tudo conspira a favor de vossos votos;
Após mortais temores,

Um himeneu pleno de encantos
Vos tornará para sempre felizes.

CORO.

Ternos amantes, tudo conspira a favor de vossos votos;
Após mortais temores,
Um himeneu pleno de encantos
Vos tornará para sempre felizes.

Os Súditos de Baco & os súditos do Rei dançam, dois Amores que trazem a Coroa de Ariadne, a levam ao Céu, onde ela é transformada em uma coroa de estrelas.

LICAS, CORCINA, UM HABITANTE DE NAXUS.

Abandonemos nossas almas
Aos encantos dos amores;
Sem suas amáveis chamas,
Não temos nunca dias felizes.

CORCINA.

Por que se defender?
Todos amam a nossa volta:
De que serve esperar?
A juventude é um bem que se perde sem volta:
Feliz, feliz o coração que a entrega ao amor!

LICAS, CORCINA, HABITANTE DE NAXOS.

Abandonemos nossas almas
Aos encantos dos amores;
Sem suas amáveis chamas,
Não temos nunca dias felizes.

A HABITANTE DE NAXOS.

Não, não, não é sábio
Rejeitar um terno compromisso;
O Amor não é jamais tão encantador
Que na primavera de nossa idade.

LICAS, CORCINA, A HABITANTE DE NAXOS.

Abandonemos nossas almas
Aos encantos dos amores;
Sem suas amáveis chamas,
Não temos nunca dias felizes.

CORO.

Ternos amantes, tudo conspira a favor de vossos votos;
Após mortais temores,
Um himeneu pleno de encantos
Vos tornará para sempre felizes.

FIM DO QUINTO E ÚLTIMO ATO.