

Os Amantes Magníficos (1670): uma comédia-bailado para nos subtrair ao mundo

Rui Pina Coelho

Apesar da dimensão de diversão e de entretenimento, as comédias-bailado são um género com muito pouco de ingénio: denotam uma ligação íntima com o poder e obedecem a um propósito político claro: confirmar a grandiosidade do Poder Real.

O feliz casamento entre teatro e música no teatro francês do século XVII dará origem a dois novos géneros: a “Tragédie à machines” e a “Comédie-ballet”. Se *Andromède* (1650), de Corneille – a primeira “Tragédie-machine”-, é uma reacção contra a Ópera Italiana (reivindicando um género nacional, mais moral e menos fútil, e visando contrariar a presença regular da Ópera Italiana em França a partir de 1645), *Les Facheux* (*Os Importunos*, 1661), de Molière – a primeira comédia-bailado - parece ter nascido acidentalmente: em Agosto de 1661, na Festa de Vaux (oferecida ao Rei pelo Superintendente Fouquet, ministro das finanças), para que os dançarinos tivessem tempo de mudar de roupa, decidiu-se intercalar a dança com cenas de uma comédia, com a “novidade” de que tudo estava sujeita ao mesmo tema (para não se quebrar a unidade).

O resultado terá sido surpreendente, bem ao gosto do fausto da época, e esta mistura inspirará outros textos. Para a identidade do género muito contribuirá a subjugação do bailado e da comédia a um tema comum, traços da colaboração entre o dramaturgo Molière e o compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

É certo que a prática da integração da música e da dança no teatro não é propriamente uma “invenção” do século XVII francês. Mas também é certo que neste período o teatro se deixou entusiasmar com formatos multímodos de maneira, até então, inédita. E este gosto particular há-de ser herdeiro de duas tradições distintas, de cariz medieval e renascentista, respectivamente: por um lado, dá continuidade à inserção de passagens musicais no teatro ligadas às festas de corte (ballets de corte e *Entremets*); por outro lado, respeita a reabilitação do coro e denota a pesquisa por uma declamação próxima do canto, no seguimento da tragédia antiga (séc. XV / XVI).

A história das comédias-bailado é relativamente curta: apenas 11 anos (1661 – 1672). O género terá origem na sumptuosidade dos “divertimentos de corte” e no “ballet de corte” e desenvolver-se-á no sentido de criar uma certa unidade, sendo, contudo, um género instável e sem uma poética própria, mas que explora todas as possibilidades de cruzamento entre música, palavra e dança.

Desta forma, e de uma maneira geral, nas comédias-bailado: as partes cantadas são integradas na narrativa (surgirão como uma serenata, uma lição de canto ou dança, um baile...); misturam-se elementos do sobrenatural, do maravilhoso e do burlesco; oferecem um clima próprio com tendência para o lirismo (proveniente da pastoral). Aliás, é na pastoral que melhor se descobre o traço ideológico deste género: o espaço cortesão é figurado como um espaço idílico. Contudo, neste espaço todos serão subordinados ao Rei, entendido como o derradeiro encenador: aquele que coloca em andamento a máquina da festa (que é, simultaneamente, a máquina do Estado). Em suma, um género que visa encantar os olhos e os ouvidos; desrealizar o mundo, no sentido de conjurar as suas violências e aligeirar a sua duração e gravidade; favorecer o triunfo do amor e da felicidade e, muito eficazmente, subtrair-nos à dura realidade das coisas.

Les Amants Magnifiques é integrada nos Grand Divertissement Royal pelo Carnaval, em St.-German-en-Laye, 4 de Fevereiro de 1670. Aqui, a mistura entre verdade e ilusão está sobremaneira exposta. Põe-se em foco a confusão de valores, tanto na arte como na vida, pela via da hiperbolização do artifício. São questionados vários binómios: o embuste contra a verdade artística; a verdade moral contra a falsidade social; a ciência ou a verdadeira competência contra o charlatanismo. Assim, e a vários níveis, assistimos a um confronto

entre diferentes níveis de ilusão. O jogo social usa dos mesmos mecanismos que a ilusão teatral, esbatendo-se mais uma vez a já ténue barreira entre o que é de facto real e o que é ilusório ou fabricado.

Encomendada a Molière como um espectáculo que contivesse “todos os divertimentos que o teatro pudesse englobar”, deveria ser um espectáculo que agradasse sobretudo a um público de corte. Luís XIV terá “sugerido” o tema a Molière: dois príncipes rivais, oferecem todo o tipo de galanterias a uma jovem princesa e à sua mãe. O cenário englobaria os jogos Píticos. O ambiente é o da Grécia Clássica que, por comparação, serve para enaltecer o mundo de então. A cena passa-se em Tessália, no “delicioso vale” de Tempé.

Mesmo tendo sido Luís XIV a sugerir o tema da comédia, Molière vai mais longe e introduz um terceiro pretendente, indo buscar o modelo desta terceira personagem a Don Sanche d’Aragon de Corneille. Assim, dois nobres pretendentes galanteiam uma jovem princesa. Esperam pela sua decisão, sobre quais dos dois será o seu favorito. Um terceiro pretendente, Sóstrato, um valoroso guerreiro, amando a jovem princesa, recusa revelar-lho por se saber de classe inferior a ela e aos seus rivais. Porém, Clítidas, uma espécie de bobo sábio, descobre-lhe o amor escondido e depressa trata de o revelar à princesa. Perante a impaciência dos pretendentes, Aristíone, mãe da jovem, pede a Sóstrato que indague o coração de Erifila.

Os dois rivais, cada um por seu lado, encomendaram-se a Anaxarco, um astrólogo charlatão. Este, enganando à vez os dois rivais, favorece aquele que mais o enriquece. Arma pois uma encenação para convencer a mãe da princesa e, conseqüentemente, a própria princesa. Com uma arriscada tramóia, faz aparecer Vénus a Aristíone, a mãe de princesa, que lhe profetiza que o eleito para a mão de sua filha será quem lhe salvar a vida. Assim, Ificrato, o favorecido por Anaxarco, espera a princesa no bosque para a salvar de uns pretensos “meliantes”.

Contudo, por capricho, ao passear no bosque, Aristíone provoca um javali que a ameaça de morte, valendo-lhe depois a pronta intervenção de Sóstrato, que a salva. Cumpre-se a “profecia” de Vénus, rejubilam os dois enamorados.

Triunfa a ilusão: mas só triunfa porque a própria ilusão falha. Assim, são misturados com a realidade quotidiana vários níveis de abstracção artística. O jogo social, a representação social que o “honnête homme” faz nas suas convivências mundanas, é já uma ilusão. As galanterias que os dois nobres pretendentes fazem a ambas as princesas são disso exemplo. Jogo de sociedade e jogo de cena confundem-se: a verdade artística serve para desmascarar a falsidade social.

Onde isto se revela de maneira mais evidente será na descida de Vénus. Aqui, o que parece pura ilusão, revela-se logo de seguida como uma ilusão teatral. O engenho artístico funciona ao serviço das artimanhas sociais. Ao mesmo tempo que se faz um enaltecimento das virtudes do engenho teatral, desmascara-se a falsidade social. Assim, é graças à ilusão que a ilusão falha. Quando a artificialidade da descida de Vénus se revela, revela-se também a artificialidade do jogo social que ela suportava.

A virtude é colocada obviamente do lado da arte. Nesta, a ilusão não é frívola nem fraudulenta. Molière revela a ilusão teatral na vida real como perniciosa. Mas curioso é reparar que tal é mostrado por um jogo teatral, dentro do jogo social que é antes um jogo teatral, sendo assim a demonstração feita num processo de mise-en-abyme.

Contudo, mesmo entre a ilusão teatral, Molière convida-nos a gostar mais dos espectáculos dos mimos, que retratariam mais fielmente a natureza humana. A comédia *Les Amants Magnifiques* propriamente dita, serve de pretexto para os momentos espectaculares que pontuam todo o espectáculo. Estes espectáculos destinavam-se a divertir a corte. Mas a sua integração não é somente estrutural, estes momentos integram-se completamente no

espectáculo, passando de um papel de entremezes para assumirem uma dimensão de cenas autónomas, perfeitamente integradas no todo do espectáculo.

Todo o espectáculo surge como um grandioso divertimento de corte. Mas é, contudo, curioso notar como os protagonistas parecem alheados destas práticas faustosas. Não contestam a espectacularidade e grandeza dos espectáculos apresentados mas preferem o recolhimento para reflexão e contacto com pensamentos mais íntimos.

Um dos intervenientes mais curiosos é Clítidas, a personagem que deve divertir a jovem princesa. Está, porém, longe de Morón, o bobo de *La Princesse d'Elide*, pela linguagem, códigos e posição. Clítidas partilha os códigos da galanteria. Ele é também um “honnête homme”, personagem de corte. Porém, não cai nas falsidades sociais, sabendo apreciar a ilusão onde ela é natural: na ficção teatral, neste caso. Representado pelo próprio Molière, a voz de Clítidas está do lado da natureza humana.

No que diz respeito a Sótrato, Molière distancia-se do modelo que toma, Corneille, também pelo facto do herói Sótrato permanecer, no final da obra, na mesma condição social. Em Corneille, Carlos, o equivalente de Sótrato, descobre-se na realidade Rei de Aragão. Em Molière, Sótrato permanece Sótrato. Este facto reforça a ideia de que é a força e a ordem humana que garantem, em última análise, a própria ordem humana.

Referências bibliográficas:

AULD, Louis E. (1974), “Theatrical Illusion as Theme in *Les Amants Magnifiques*”, *Romance Notes* XVI (1): 144-155.

BEAUSSANT, Phillipe & BOUCHENOT-DÉCHIN, Patricia (1996), *Les plaisirs de Versailles: Théâtre et Musique*. Paris: Fayard.

GUICHARNAUD, Jacques (1973), “Les trois niveaux critiques des *Les Amants Magnifiques*”, *Molière: Stage and Study*. Essays on Honour of W. G. Moore: 21-42.

MAZOUER, Charles (1993), *Molière et ses comédies-ballet*. Paris: Klincksieck.

MOREL, Jacques (1991), *Agréables mensonges: essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck.

NÉPOTE-DESMORRES, Fanny (1989), “Molière, auteur pastoral? Aperçu sur quelques rapports avec la politique de Louis XIV”, *Littératures Classiques* (11: la Littérature et le réel): 245-257.

Esta peça, encomendada a Molière por Luís XIV, que dela lhe deu o assunto, é apenas um pretexto para os magníficos bailados que a acompanham. Molière soube, porém, no dizer de Emílio Faguet, dar nela “provas de engenho, espírito e imaginação”. Tem cenas bastante interessantes, como aquela, por exemplo, entre Clítidas e a princesa, e aquela outra em que a princesa quer obrigar o seu incógnito amante a aconselhar-lhe a qual dos seus namorados deve escolher para marido.

A peça [*Os*] *Amantes Magníficos* foi representada pela primeira vez em Saint-Germain, em Fevereiro de 1670.

“Prólogo”, *Os Amantes Magníficos*. Trad. Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão, Editores, 1971.