

Culturas em Diálogo

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ludwig Franz Scheidl
Universidade de Coimbra

A Relação da Comédia
Le Bourgeois Gentilhomme **De Molière**
como Libreto da Ópera ARIADNE AUF NAXOS
de Hugo von Hofmannsthal

Abstract: The Relationship of Molière's Comedy *Le Bourgeois Gentilhomme* with Hugo Von Hofmannsthal's Libretto of the Opera *Ariadne auf Naxos*

The text begins with a few considerations about the cultural intercourse in Europe, which with Gutenbergs invention of the press began to assume new and intenser forms, leading to the formation of an specific European culture. This intercourse is especially important in the field of the music, namely the opera.

The friendship of Hugo von Hofmannthals and Richard Strauss led to a new phase in the German lyrical theatre, as one can see in *Ariadne auf Naxos*. Important is the renewal of the intercourse of the theatre - opera, as in the present libretto based on Molière's *Le Bourgeois Gentilhomme*, in which the final ballet gives place to the opera.

Our final considerations refer the new concept of the intercourse in the artistic field.

O diálogo das culturas europeias foi, pode dizer-se, uma faceta constante e eventualmente com uma característica diferenciadora em relação a outros povos e culturas.

Se depois de Carlos Magno se pode afirmar que o pensamento judaico-cristão foi dominante nos povos estabelecidos nos limites traçados pelo Império Carolíngio, o primeiro marco político na sequência da queda e desmembramento do Império Romano, tendo o latim como língua franca dessa mesma cultura, a evolução histórica em toda a baixa e alta Idade Média foi, todavia, no sentido da individualização dos povos europeus, ligada ao nascimento de estados e

das suas dinastias, cuja importância primeiro se revelou na condução das expedições militares das Cruzadas.

Começa assim também, com expressão mais acentuada nos finais da Idade Média e com o Renascimento, a formação de culturas "nacionais" específicas, com tónicas e aspectos individualizadores. Bastará referir a expansão para o Leste eslavo da Europa, a constituição de grandes "estradas" comerciais que chegam até ao coração da Ásia ou a odisseia marítima com o seu centro de gravidade na Península Ibérica. Mas nem por isso o intercâmbio entre os povos europeus perdeu a sua importância com o intercâmbio de escolares, de homens do saber e de políticos. Com Gutenberg e a invenção da imprensa (1448) o intercâmbio "limitado" às viagens ou todo o tipo de epistulário trocado entre os eruditos, as dinastias e os homens do comércio, conheceu nova expressão - em especial se se tiver em mente que o latim continuava a ser o grande veículo da comunicação. Verdade é também que as línguas nacionais se individualizavam e cristalizavam com estruturas gramaticais próprias.

Com o Renascimento, o movimento da Reforma e as consequentes guerras religiosas, com o avanço do Império Otomano em direcção à Europa Central as nações europeias fecham-se mais sobre si e surgem grandes polos de desenvolvimento específicos do saber ao longo dos séculos 17 e 18. Mas nunca o intercâmbio das culturas europeias se deixou de concretizar, pelo que, apesar das diferenças nacionais, vai-se constituindo uma cultura europeia comum. Para tanto continua a ser de extrema importância o intercâmbio entre as diferentes culturas nacionais, um processo que acabou por individualizar e moldar a Europa.

Há períodos diferenciados de intercâmbio entre as diferentes culturas nacionais, sem que se possa valorizar ou desvalorizar o intercâmbio entre os grandes polos de desenvolvimento cultural ou artístico como o foram a Itália, a Hispânia, a França, a Inglaterra ou o Sacro Império Romano-Germânico. Importará referir que no século 19 se inicia a nível escolar o estudo sistemático de pelo menos uma língua europeia e ficará a dever-se ao Romantismo a tradução para as diferentes línguas nacionais das grandes obras da literatura europeia. De entre as artes queremos em especial referir o teatro e a música, com tónica no teatro lírico: é neste contexto que queremos referir o libreto da ópera "Ariadne auf Naxos" de Hugo von Hofmannsthal, uma obra que é o espelho do diálogo permanente entre as diferentes culturas europeias.

Antes de entrar no tema seja-me permitido uma breve apresentação do autor do libreto:

Hugo von Hofmannsthal impôs-se muito cedo como poeta e autor de dramas líricos, com a marca do Simbolismo, do Esteticismo e do Impressionismo: a musicalidade da sua linguagem poética é uma das principais características deste poeta do decadentismo finissecular.

Em 1901 publicou um importante testemunho pessoal, a modo de despedida da sua poesia juvenil, mas que formula a sua primeira crise existencial e de poeta, ligada à crise da linguagem, expressão, afinal, da profunda crise de valores que se agudiza nos princípios do século: refiro-me à *Carta de Lord Chandos*.

A partir desta "confissão" emudeceu o poeta Hofmannsthal: inicia a sua fase de dramaturgo, regressando aos temas da Antiguidade (*Electra*, 1904, *Édipo e a Esfinge*, 1906): a novidade desta reconstituição do teatro grego é a valorização do elemento *dionísíaco* e, conseqüentemente, a profunda influência de Friedrich Nietzsche. Mas tão importante como os temas gregos é a recuperação do teatro medieval com *Jedermann/Todo o Mundo*, (1911), e do grande drama do barroco espanhol, de que tomou como modelo *O Grande Teatro do Mundo* de Calderon, o teatro de Shakespeare (que desde o século 18 é uma referência para o teatro alemão) e do teatro francês dos séculos 17 e 18, com especial incidência em Molière - que viriam a tornar-se, até aos nossos dias, uma referência indispensável do novo teatro, tal como se apresenta anualmente nos Festivais de Salzburg, instituídos por Hofmannsthal, Max Reinhardt e Richard Strauss em 1920.

É bem conhecida a amizade com Richard Strauss, iniciada nos princípios do novo século, cuja íntima colaboração marcou uma viragem no teatro lírico alemão. Para Richard Strauss escreveu, entre outros, os libretos de "Electra" (1909), "O Cavaleiro da Rosa" (1911) e a ópera cómica "Ariadne em Naxos" (1912).

O mito do rei lendário de Atenas - Teseu - está associado a dois episódios que tiveram expressão literária: os amores com a filha do rei de Creta, Ariadne, e o seu casamento com a irmã, Fedra.

Recordemos a lenda que refere o tributo que Atenas tinha de pagar anualmente ao rei Minos de Creta, enviando-lhe dez crianças destinadas como vítimas ao Minotauro, o monstro que habita o labirinto. E também conhecido o feito de Teseu que - matando o monstro Minotauro - liberta Atenas de tão pesado e desumano tributo. Mas Teseu

não teria conseguido o seu feito, não fora a meada que Ariadne lhe oferecera, com a qual Teseu assinalou o caminho de saída do labirinto. Teseu rapta a princesa, mas abandona-a depois na ilha de Naxos¹.

O tema de Ariadne é muitas vezes retomado, e refiro apenas Ovídio em cuja *Ars amatoria* se encontra o final feliz de Ariadne com Baco. Redescoberto no Renascimento, o mito de Ariadne tornou-se tão conhecido que inspirou mais de 40 óperas nos séculos 17 e 18.

É a esta tradição que se liga a ópera de Hofmannsthal / Richard Strauss, cujo libreto, com um *Prólogo*, foi primeiro dado à estampa em 1912: uma nova versão data de 1916 - a versão definitiva - e é nela que nos baseamos para as reflexões sobre esta ópera.

Quando Hugo von Hofmannsthal escreveu a primeira versão do libreto em 1910 pretende ver representada a ópera na sequência da comédia de Molière *Le Bourgeois Gentilhomme*², porque o seu texto deve muito à concepção da referida "Comédia com Dança", concebida para celebrar o grande acontecimento político da embaixada do Império Turco à corte de Luis XIV. A comédia termina com um grande bailado em que participa o dono da casa, Sr. Jourdain, e os seus convidados, com música composta por Lully. Sobre a concepção do libreto da ópera - que se afasta, todavia, do seu modelo - escreve Hugo von Hofmannsthal num dos três ensaios que dedica a "Ariadne em Naxos":

"Em vez do bailado pensou-se, sem beliscar o profundo respeito pelo texto, apresentar uma pequena ópera ao gosto antigo, em que um compositor moderno pudesse encontrar ocasião de animar um assunto muito simples com meios muito reduzidos"³.

1 Cf. Elisabeth Frenzei, *Stoffe der Weltliteratur*, Kroner Verlag, Não adoptamos o nome "Ariana"(cf. francês "Ariane"), porque a designação que se impôs para a ópera foi a inicialmente proposta por Hofmannsthal/ Strauss: "Ariadne auf Naxos".

2 *Ariadne auf Naxos*, zu spielen nach dem *Bürger als Edelmann* des Molière. Erstes Vorspiel und Oper, "Neue Freie Presse", 1912.

A segunda versão revista data de 1916: *Ariadne auf Naxos. Neue Bearbeitung*, Fürstener 1916.

3 "An Stelle dieses Ballets glaubte man, ohne Verletzung der Ehrfurcht eine kleinere, dem Geschmack jener Zeit angenäherte Oper setzen zu dürfen, in welcher einem Komponisten der Gegenwart die Gelegenheit gegeben werden sollte, einen höchst einfachen Stoff mit begrenzt musikalischen Mitteln von innen heraus zu beleben..."

Hugo von Hofmannsthal, "ARIADNE AUF NAXOS", in H. v. Hofmannsthal. *Prosa III*, p. 133.

A acção da ópera não coincide com a comédia: o que dá a verdadeira unidade ao conjunto é a figura do Sr. Jourdain, rodeado de oportunistas parasitas, tal como foi apresentada e caracterizada na I Parte da comédia. Assiste-se assim à sua transformação - com ajuda do mestre da música, da dança, do seu filósofo particular e ainda do seu alfaiate - em figura da corte francesa do século XVII. O enredo, cheio de intrigas e enganar, do seu noivado, do casamento da filha, a sua elevação a nobre pelo plenipotenciário turco, não é transferida para a ópera⁴. Hofmannsthal refere expressamente:

"Se se tomou a liberdade de fazer do Senhor Jourdain o organizador e espectador de uma produção nova (por isso mesmo problemática), de a fazer decorrer em sua casa. se substituímos o "Bailado das Nações" por "Ariadne em Naxos" deve-se ao facto de que esta figura verdadeiramente representativa, símbolo de uma época, nos convinha e parecia autorizar-nos a fazê-lo".⁵

Mas os traços de Molière são bem reconhecíveis no libreto: o senhor Jourdain não é já só o homem crédulo, de fantasia desmesurada que em Molière se apresenta como "aprendiz de fidalgo". Na ópera *Ariadne auf Naxos* é um homem de poder, caprichoso, que quer zelar pelo bom nome da sua casa e que dispõe de uma criadagem e de servidores fiéis, como é o caso do mordomo. Mantém-se o acontecimento do jantar em sua residência, a recepção de muitos convidados com a apresentação de um espectáculo musical como culminar do serão. Mantém-se igualmente algumas figuras da *comedia delVarte*: os amigos cheios de embustes e exploradores Dorante e Mascarille e as três ninfas (sílides), ainda que com papéis e funções dramáticas muito diferentes.

⁴ O citado artigo vai apresentar uma versão alargada em francês com o título "Ce que nous avons voulu en écrivant *Ariadne auf Naxos*" em que se pode ler sobre a supressão de parte da intriga:

"Mais, la cérémonie supprimée, tombait aussi toute son annexe, l'intrigue amoureuse, la fille de M. Jourdain, son amant Cléonte et Covielle, qui tous ne sont que l'échafaudage un peu conventionnel de cet incident". (H.v. Hofmannsthal, Prosa III, p. 137).

⁵ "Si donc nous sommes permis de faire de M. Jourdain l'organisateur et le spectateur d'un divertissement musical nouveau (et par conséquent problématique), si nous avons substitué "Ariadne a Naxos" au "Ballet des Nations" c'est que l'inepuisable symbole et l'éternelle actualité de ce personnage immortel nous y conviait et semblait nous y autoriser" (H.v. Hofmannsthal, Prosa III, p. 136).

A ópera é constituída por um *Prólogo* - com um cenário como que transposto da casa do Senhor Jourdain - e pela *ópera* propriamente.

O Prólogo deverá compreender-se como sátira mordaz a um certo tipo de ópera *seria*, mas muito em especial ao mecenato no séc. 18 da aristocracia ou da aristocracia do dinheiro que não respeitava a liberdade criadora do artista, sendo o mecenas a entidade que julga do mérito ou demérito da obra produzida (por encomenda). O exemplo que temos sempre bem presente é a degradação e a expulsão do jovem compositor Wolfgang Amadeus Mozart pelo mecenas, o bispo de Salzburg.

PRÓLOGO

O prólogo apresenta os figurantes, os artistas e os autores da ópera que se vai representar em "casa do homem mais rico de Viena". Para depois do jantar o Senhor da casa havia preparado para os seus convidados a representação de uma ópera especialmente encomendada: *Ariadne em Naxos*. No grande salão de festas dão-se os últimos retoques no cenário para a representação que segundo a indicação do *Mestre de Música* deverá constar de duas partes: depois da "ópera séria" *Ariadne* está prevista uma "ópera bufa", teatro lírico cómico, à maneira italiana. Mas o programa voltaria a ser alterado. O *Perceptor da Casa* vem anunciar que "naquela noite, depois da ópera heroica *Ariadne*, haverá às nove horas em ponto um fogo de artifício e entre estes dois acontecimentos a representação da ópera bufa"⁶.

Aos últimos ensaios com o *Tenor* da ópera *séria* opõe-se a cena cómico-grotesca com os actores da *commedia dell'arte*, entretanto actores de ópera bufa, dirigidos pela bela Zarbinetta, ainda de négligé transparente, satisfeita com o programa da noite.

Zarbinetta noch sehr im Négligé mit dem Offizier ans dem Zimmer rechts: Erst nach der Oper kommen wir daran. Es wird keine kleine Mühe

⁶ H.v. Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge neben einem Vorspiel. Neue Bearbeitung*, in H. v. Hofmannsthal, *Lustspiele III*, p. 11. De futuro todas as citações se referem a esta edição, com indicação da respectiva página.

kosten, die Herrschaften wieder lachen zu machen, wenn sie sich erst eine Stunde gelangweilt haben.

(p.15)⁷

A crítica à ópera heroica (séria) inclui também os actores, aqui figurados pela *Primadonna*. Mais veementes são ainda os protestos do *Compositor* que não pode aceitar que depois da *sua* ópera, se represente uma "farsa musicada" (p. 17).

Mas o *Pedagogo* vem anunciar uma nova alteração do programa:

"Não é assunto do meu amo, já que paga o espectáculo, ocupar-se com o modo como deve ser levado à cena".

(p.23)

Refere ainda "que já há três dias o seu amo pensara que era pouco digno transformar a sua casa numa ilha triste e solitária, pelo que encontrara a seguinte solução: dar vida àquela ilha com os actores da outra representação. O que ordena é, pois, a fusão das duas óperas: a ópera séria com a ópera buffa".

Se o *Compositor* se opõe com veemência, já os *Professores de Dança e de Música* - respeitando a vontade do mecenas - entendem que a ópera tem passagens que, por demasiado extensas, se podem omitir, dando lugar às figuras cómicas "que sabem improvisar e sair-se bem de todas as situações". Ao *Compositor* só resta aceitar a nova acção para a ópera. Há que fazer os cortes, os últimos ensaios e os últimos preparativos. Há já muito pouco tempo, pois que o jantar terminou e os convidados já se dirigem para o salão.

Zerbinetta explica à sua trupe, ao "atrevido" Arlequim, a Scarmuccio, "o embusteiro", ao "velho" Truffaldin e ao "jovem rústico" Brighello (p.45) o enredo da representação.

Zerbinetta: Merkt auf, wir spielen in dem Stück "Ariadne auf Naxos". Das Stück geht so: eine Prinsessin ist von ihrem Bräutigam sitzengelassen, und ihr nächster Verehrer ist voerst noch nicht angekommen. Die Bühn stellt eine wüste Insel dar. Wir sin eine

⁷ Zerbineta ainda de negligé saindo com o oficial do quarto da direita; só depois da ópera é que é a nossa vez. Não vai ser difícil fazer rir os convidados, depois de se terem primeiro aborrecido uma longa hora.

Ludwig Franz Scheidl

muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser Insel befindet. Die Kulissen sind Felsen, und wir plazieren uns dazwischen. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung.

(p.29)⁸

ARIADNE EM NAXOS

Ópera

A ópera inicia-se com Ariadne deitada diante da gruta, rodeada de três ninfas. Os lamentos de solidão e o desejo de morrer são os sentimentos de Ariadne que se encontra naquela ilha deserta. Retiram-se as três ninfas e ao fundo da cena aparecem Zerbinetta e a sua trupe que com danças e cantares procuram animar Ariadne, que, todavia, mal se apercebe do que se passa à sua volta e que no seu desespero anseia pela morte (p.40) O tema das canções é dedicado ao amor e logo tem início um jogo amoroso que envolve Zerbinetta.

Na sequência deste intermezzo surgem no palco as ninfas *Najade, Dryade e Echo* que, excitadas, festejam o milagre - o nascimento de um menino, um jovem deus, chamado Baco. Mais revelam que a mãe, uma princesa morrera ao dar à luz, pelo que o menino fora criado por ninfas - mas não pelas ninfas presentes. A história deste menino é uma réplica da história de Euphorion da fantasmagoria clássico-romântica do *II Faust* de Goethe, pois que o menino já não é criança - é um jovem e homem feito que se lança à aventura nos mares (p.55). Ele próprio vai ao leme e assim parte para a sua primeira expedição aventureira.

As ninfas relatam que a viagem é interrompida na ilha de Circe: a própria deusa recebe o viajante, oferece-lhe um banquete a que se segue a sedução, mas o jovem deus não cede aos caprichos da "feiticeira".

⁸ Zerbineta: Atendei, vamos entrar na peça "Ariadne em Naxos". Passa-se o seguinte: uma princesa foi abandonada pelo noivo e o seu próximo pretendente ainda não chegou. O palco representa uma ilha deserta. Nós somos uma sociedade alegre e bem disposta, que por acaso se encontra na ilha. Os cenários representam rochas e nós colocamo-nos no meio. Vocês fazem exactamente o que eu faço e logo que se proporcione, entramos em cena misturando-nos na acção.

À entrada da gruta as ninfas chamam por Ariadne e anunciam-lhe que o jovem deus - ainda na véspera hóspede à mesa de Circe - aportara ali, naquele lugar!

Logo se ouve a voz de Baco e no mesmo momento, como que atraída por magia, Ariadne sai da gruta, procurando ouvir as palavras do jovem deus.

Baco sobe a um rochedo (sem que Ariadne e as ninfas estejam visíveis), recorda o encontro com Circe, reconhecendo que se salvara de grande perigo. Tem início o dueto Ariadne e Baco (p.60) e por fim tem lugar o encontro do jovem deus com Ariadne. Ariadne estremece, esconde a cara entre as mãos, pensando por momentos reconhecer Teseu, mas logo se recompõe e saúda o jovem deus, o mensageiro de todos os mensageiros.

No diálogo entre Ariadne e Baco, ainda profundamente marcado pelo recente acontecimento com Circe, gera-se um equívoco, pois que o jovem deus julga estar na presença de nova "feiticeira". Ariadne fica assustada, quererá ele pô-la à prova? Confessa-lhe que o esperava há longos dias e noites (p.61), mas recusa a revelar-lhe a sua identidade. Pede-lhe que a leve dali no seu barco aparelhado, para que se cumpra o seu destino. Mas ao mesmo tempo Ariadne parece sucumbir à magia das palavras do jovem deus e é acometida por profundo desmaio. O jovem deus reanima-a com um beijo(p.63) - e no meio da dúvida e do sofrimento nasce um profundo amor entre ambos.

Encobertos por um baldachim tem lugar o encontro dos amantes. A modo de conclusão da apresentação da ópera *Ariadne auf Naxos* ainda um breve apontamento sobre a "inexplicável" rápida transformação de Ariadne nos braços de Baco. Numa carta ao autor do libreto Richard Strauss questiona o significado da "transformação que Ariadne conhece nos braços de Baco". Hofmannsthal confirma a sua ideia, correctamente interpretada por Richard Strauss: trata-se do *ponto vital* (Lebenspunkt) não só para Ariadne e Baco, mas para todo o conjunto. Hofmannsthal desenvolve ainda a sua ideia: "A transformação é a vida da vida, é o verdadeiro mistério da natureza criadora, a imobilidade e o estiolar é a morte. Quem quiser viver tem de se superar, tem de se transformar: tem de saber esquecer".

Frisa ainda que é nestes momentos que cabe ao músico completar as palavras do poeta, assim selando a aliança entre os dois. (H.v. Hofmannsthal, *Prosa III*, p. 138)

Na mesma carta escreve Hofmannsthal o que pensa da

encenação da ópera... "Se alguma vez a quisermos representar em palco teremos nós, o pintor da cena e o encenador, de usar todas as forças, não para revelar mas para glorificar um verdadeiro segredo. Aqui o pequeno palco tem de crescer novo e ilimitado. Com a entrada de Baco têm de desaparecer os cenários da casa de bonecas; o tecto da sala do Sr. Jourdain ergue-se, e a noite que tem de cercar Baco e Ariadne, na qual brilham estrelas lá de cima, nada mais se deve pressentir da "peça na peça". E o Sr. Jourdain, os seus convidados, os lacaios, a sua casa, tudo tem de desaparecer e ser esquecido e o espectador deve lembrar-se de todas estas coisas tão vagamente, como quem num sonho profundo se lembra da cama. Mas até lá há ainda um longo caminho a percorrer..." (Prosa 111,142)

Seja-nos ainda permitida uma breve reflexão sobre a legitimidade da adaptação de um texto consagrado de Molière para suporte de um libreto de ópera. Pode o diálogo de culturas chegar tão longe? Não se está já a entrar no domínio do "plágio"? Leitores e ouvintes atentos de Molière e da ópera "Ariadne auf Naxos" nunca poriam a questão nestes termos, em primeiro lugar, porque o nome de Molière nunca foi omitido ou sonogado, em segundo lugar, porque este caso nos parece exemplar do verdadeiro diálogo de culturas, de recepção produtiva (para usar a terminologia de Hans Robert Jauss), da transposição de fronteiras no próprio domínio das artes. A imobilidade das formas de arte foi questionada pelos primeiros teorizadores românticos Friedrich e August Wilhelm Schlegel e pelas muitas escolas românticas europeias. Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss deram um novo impulso a este diluir de fronteiras literárias e da arte em geral - uma característica da arte que se mantém até aos nossos dias.

Hofmannsthal tem consciência do significado da sua recriação literária do mundo do Sr. Jourdain, como de futuras adaptações (musicais) de textos dramáticos. O autor não deixa dúvidas sobre este assunto:

"Si donc nous nous sommes permis de faire de M. Jourdain l'organisateur et le spectateur d'un divertissement musical nouveau (et par conséquent problématique), si nous avons substitué Ariadne a Naxos au Ballet des Nations, c'est que l'inepuisable symbole et l'éternelle actualité de ce personnage immortel nous y conviait et semblait nous y autoriser".⁹

⁹ Se ousámos fazer do Sr. Jourdain o organizador de um divertimento musical novo (e por conseguinte problemático), se substituímos *Ariadne auf Naxos* pelo *Ballet des*

A conclusão do artigo - mais do que uma qualquer justificação - é a expressão de uma homenagem a um dos maiores comediógrafos de sempre:

"Nous sera-t-il permis d'esperer que le public français, si jamais notre adaptation lui tombe sous les yeux, ne voudra voir en elle que l'hommage rendu au génie immortel, par les générations nouvelles d'un peuple étranger, et l'un de ces gestes qui semblent menacer l'image consacrée, mais qui au contraire, en donnant un reflet nouveau, comme si dans l'onde ou se mirait le personnage, on avait tout a coup versé une eau fraîche et nouvelle..."¹⁰

Referiu-se já que no Prólogo ainda é reconhecível o texto de Molière, mas já a representação da ópera "Ariadne auf Naxos" em substituição do "Ballet des Nations", em consequência do abandono da cerimónia turca, constitui uma novidade, com traços de grande originalidade e com a marca indelével da linguagem poética de Hugo von Hofmannsthal e a música de Richard Strauss. De qualquer modo Hofmannsthal tem consciência da ousadia da sua adaptação¹¹ *, ao servir-se da personagem do Senhor Jourdain, o "bourgeois gentilhomme", para o enquadramento do seu libreto.

Verdade é também que o libreto de *Ariadne auf Naxos* adquiriu uma dupla importância: consolidou o diálogo permanente entre culturas europeias e transpôs definitivamente a "rígida" fronteira entre os géneros literários e artísticos.

Nations, é porque o símbolo inesgotável e a eterna actualidade desta personagem imortal nos convinha e parecia autorizá-lo. (p. 136-7)

¹⁰ Ser-nos-á permitido esperar que o público francês, se não tiver conhecimento da nossa adaptação, não queira ver nela senão a homenagem prestada ao génio imortal pelas gerações mais novas de um povo estrangeiro e um desses gestos que parecem ameaçar uma imagem consagrada, mas que, pelo contrário, dando-lhe um reflexo novo, como se na onda onde se espelha a personagem, se tivesse lançado de repente uma água fresca e nova (p. 137)

¹¹ Não se trata de um arranjo de textos "com tesoura e cola", método usado por Gottsched para uma versão alemã de *Catão de Utica*, mas de uma recriação literária que tomou como partida da acção "dramática" um texto consagrado.

EDIÇÕES USADAS

- Hugo von Hofmannsthal, *Lustspiele III*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1956 (Ariadne auf Naxos);
- Hugo von Hofmannsthal. *Prosa III*, S. Fischer Verlag, 1952:
 - "Ariadne auf Naxos"(1912) (p. 133-4);
 - "Ce que nous avons voulu en écrivamnt 'Ariadne auf Naxos'" (p.135ss).