

MÚSICA E LITERATURA EM CONFLUÊNCIA: UMA ANÁLISE DE TRISTÃO E ISOLDA – A LENDA E A ÓPERA DE WAGNER

Aline Carrijo de OLIVEIRA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
E-mail: carrijodeoliveira@yahoo.com.br

Ivan Marcos RIBEIRO

Professor Adjunto da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Teoria Literária da UFU
E-mail: ribeiro.ivan@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de confluir duas artes – a musical e a literária, não apenas para traçar um paralelo entre as duas, mas principalmente para constar a conexão existente entre música e literatura, duas artes irmãs e antigas, que por muitas vezes se tocam. Por ser *Tristão e Isolda*, de Wagner, um marco na história da ópera mundial, tanto por sua estrutura musical quanto pela interação entre texto, música e drama, trataremos das confluências entre literatura e música por meio das relações percebidas nessa produção. Neste caso, o *corpus* em análise compõe-se da lenda, *Tristão e Isolda*, e sua releitura operística, feita por Richard Wagner, compositor alemão que explorou nessa obra o recurso musical *Leitmotiv* (motivo condutor - nominação wagneriana) e a consagrou. Para tanto, levaremos em consideração: a questão lendária que cerca o texto base da ópera; a transposição literária por meio de outra arte; e, por fim, as estruturas específicas de cada suporte artístico em questão.

Palavras-chave

Wagner; *Tristão e Isolda*; Estudos de Intermidialidade; música; literatura.

Dentre as várias possibilidades de relações que os estudos de interartes nos conferem, escolhemos estudar a relação entre literatura e música. Solange Oliveira (2006), estudiosa desse assunto, apresenta-nos como um espaço científico de estudo intermediático entre literatura e música

a disciplina que Steven Paul Scher denomina de Melopoética – do grego *melos* (cantos) + poética. Visando à iluminação recíproca entre a literatura e a música, esse campo interdisciplinar, cujos esforços sistemáticos remontam ao século XVII, focaliza diferentes vertentes da aliança entre o discurso musical e o verbal. Inserem-se aí investigações sobre diversas formas de música cantada, como a canção, o *Lied*, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a *masque* inglesa e o *Singspiel* alemão (OLIVEIRA, 2006, p. 323).

Pois, nesse foco de trabalho interartes não se concentra somente em comparar um texto literário e um texto musical, mas pode-se, também, trabalhar com as fragmentações do texto musical, a sua parte melódica e a literária.

Para exemplificação das relações históricas entre literatura e música, apresentaremos algumas das formas mais comuns de confluência entre texto e melodia. Segundo Sinzig (1959), a canção é um poema lírico de extensão pequena em estrutura musical popular; o *Lied*¹ é uma estrutura alemã de canção que é periodicizada em A-B-A, cuja repetição pode ser temática ou estrutural; os madrigais são composições pequenas, considerados música profana para 3, 4 ou mais vozes. Segundo Carlos Ceia, no *E-Dicionário de termos literários*, cantatas designam poemas em verso curto para serem cantados acompanhados por um instrumento; coro designava, na Grécia Antiga, um grupo de dançarinos e cantores mascarados que atuavam em ritos religiosos e em apresentações de teatro. O coro, na tragédia clássica, tinha um caráter coletivo e era responsável por cantar as partes significativas do drama representando o povo; baladas configuram-se como um poema narrativo, cujo enredo da história é reduzido a cenas capitais, a narrativa se dá de forma linear e sintética, e o foco, na maioria das vezes, encontra-se em um único personagem; o *Singspiel* refere-se às partes dos diálogos que estão entre o recitativo e a ária; intitula-se *masque*² um tipo de representação cênica alegórica, próxima ao gênero de entretenimento do século XVI e XVII na Inglaterra, que produziam dramas ou semi-óperas³ e, por fim, trata-se de ópera a recitação das tragédias clássicas, o que configura essa arte como um drama musicado, como veremos mais detalhadamente adiante.

¹ Palavra alemã (canção em português). Na Alemanha, esse termo refere-se à melodia vocal acompanhada, normalmente, por instrumentos. No entanto, em outros países, o *Lied* denomina especificamente uma canção escrita para uma voz ou mais acompanhada por piano. Franz Schubert foi um compositor que utilizou o gênero para atingir uma simbiose entre palavra e música.

² Gênero de entretenimento desenvolvido na Inglaterra no século XVI e XVII em que as pessoas dançavam mascaradas; as alegorias ou temáticas mitológicas envolviam poesia, música e vestimentas.

³ Peça dividida em quatro ou mais partes, contendo dança, canto, espetáculos cênicos e instrumental.

Segundo Nietzsche (2007), foi Arquíloco⁴ quem aproximou a música da literatura ao introduzir a *canção popular* na literatura. No entanto, ele questiona se não seria a canção popular um vestígio perpétuo da união entre o apolíneo e do dionísio, pois a canção popular comportava-se como um espelho musical do mundo, uma melodia que procurasse para si a imagem de sonho paralela e próxima à poesia. Por isso, o elemento primeiro e universal seria a melodia, que por caracterizar-se como elemento essencial e necessário ao sentimento humano sofreria objeções em diferentes formas textuais.

Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem fazendo um supremo esforço para imitar a música e é por isso que com Arquíloco inicia uma vida nova para a poesia, que se opõe, em suas raízes mais profundas, à natureza da poesia homérica. Com isso determinamos a única relação possível entre a poesia e a música, entre a palavra e o som: a palavra, a imagem [e] a ideia procuram uma expressão análoga à música e sofrem então o poder dominador da música (NIETZSCHE, 2007, p. 54).

Ou seja, caberia à palavra uma submissão à música, pois ela deveria exprimir, traduzir as sensações provocadas pela melodia musical. Como ele explica ao citar que a impressão sentida a partir da audição de uma sinfonia de Beethoven é comumente traduzida num processo em que cada um dos ouvintes seria obrigado a empregar uma linguagem metafórica para explicar a catarse produzida pela apreciação da obra.

Uma obra ser classificada como *pastoral*, ainda segundo o mesmo autor, não é devido a algumas partes terem sido intituladas em um cenário rural, pois essas são somente alegorias retiradas da própria cadeia sonora. A classificação se dá por meio da descarga de imagens provenientes da melodia.

Devemos então aplicar essa descarga da música em imagens a uma multidão cheia de vigor e de juventude, linguisticamente criadora, para chegar finalmente a compreender como nasce a canção popular em estrofes e como todo o poder da língua foi estimulado pelo novo princípio da imitação da música (NIETZSCHE, 2007, p. 55).

Assim, consideraríamos “a poesia lírica como uma fulguração imitativa da música” (NIETZSCHE, 2007, p. 55), a **representação das imagens e ideias melódicas** por meio da palavra. Teríamos então a música como vontade⁵ em seu conceito de aparência, já que enquanto essência, a música não poderia ser vista como vontade, como ausência de estética, o que contrariaria seu princípio artístico.

Toda esta explicação se liga estreitamente ao fato de que o lirismo é tão dependente do espírito da música como a própria música, em sua plena li-

⁴ Poeta lírico grego da primeira metade do séc. VII.

⁵ Segundo a teoria de Schopenhauer, a música é tida como palavra, o oposto de o sentimento estético, contemplativo.

berdade, é independente da imagem e do conceito [;] não tem necessidade deles, mas somente os *tolera* a seu lado (NIETZSCHE, 2007, p. 56).

A partir disso, seria a poesia lírica limitada a exprimir exclusivamente o que já está contido na música, vista como universal e perfeita, cabendo ao artista lírico a tradução musical em imagens lexicais. Seria também, segundo o pensamento nietzschiano, impossível a linguagem esgotar o simbolismo da música, pois a essência melódica jamais poderia ser atingida, já que cada ouvinte recupera dela e traduz em palavras as contradições e dores inerentes a si mesmo e motivados pela cadeia sonora.

Clüver, estudioso da relação entre literatura e outras artes, em uma publicação da *Revista Literatura e Sociedade* (1997), **traz à luz conceitos importantíssimos** para a compreensão das possibilidades de análise nesse *entrelugar*, que, segundo ele, pertence mais ao leitor do que ao próprio artista, já que a intertextualidade é percebida por meio do acesso às pré-leituras durante a “descoberta” do novo “texto”, cujo conceito, neste trabalho será entendido como toda e qualquer produção artística, e o termo “leitura” faz referência à prática de observação e compreensão do mesmo.

Um leitor que conhece as pinturas no templo de Juno reconhece facilmente a intertextualidade com o canto I de *Eneida*, quando Enéias descreve essas pinturas; se o ouvinte de “Parábola” (1973) e “Sonata” (1990), de Leo Brouwer, conhecer o trabalho de Klee, será fácil perceber que nessas há uma musicalização da série *Quadrados Mágicos*, desse pintor, e por isso dizemos que a percepção da referência de uma obra produzida em outra está no ato da leitura.

Os recursos de descrição de uma obra por outra, usados nos exemplos acima, segundo Clüver (1997), são o *Bildgedicht*⁶, cuja definição refere-se à verbalização de textos reais ou fictícios construídos por sistemas não verbais, e a *Ekphrasis*⁷, uma forma de reescrita que pode englobar a descrição de objetos ou paisagens, bem como a (re)criação de um concerto musical ou de balé em forma de romance.

Para que não haja dúvida quanto às possíveis proximidades entre os conceitos de adaptação, semi-equivalências e substituições, conceitos próprios de estudos comparativos, denominaremos a partir de agora o processo da relação entre um texto (re)criado a partir de outro por transposição, definida por LAGES (2007) como “um vínculo, um compromisso com uma tradução que se torna ao mesmo tempo lei e interdição, impossibilidade, pois remete a uma dívida que não pode ser quitada” (LAGES, 2007, p.180).

Quando nos referimos à transposição de um texto literário, a tarefa demonstra-se um pouco mais árdua, pois além da linguagem há também o literário a ser transposto ao novo texto. Sobre isso, Albercht Fabri publicou na revista *Augenblick*, nº 1, (1958) a tese de que ‘a essência da arte é a tautologia’,

⁶ Poema imagético.

⁷ Processo de descrição de uma obra de arte por meio de um poema.

pois as obras artísticas ‘não significam, mas são’. Na arte, acrescenta, ‘é impossível distinguir entre representação e representado’ (apud CAMPOS, 1992, p. 31.), já que a linguagem literária é tida como “sentença absoluta”, seu conteúdo é sua própria estrutura e que por sua vez é seu próprio instrumento e por isto não é passível de tradução, no discurso literário não se pode separar sentindo e palavra, forma e conteúdo, pressuposto primeiro da tradução.

Desde a Renascença, a literalização da música, ou seja, o uso de textos como suporte para peças musicais – ditas “música pura” – é uma prática comum. Berlioz (1803 - 1869) e Wagner (1813-1883) fizeram um percurso diferente, pois foram buscar na tradição literária temas para suas composições, mas não submetiam a música à hierarquia do texto; proporcionavam um diálogo entre o léxico cantado e a melodia orquestrada para que discordassem ou confirmassem entre si.

Os românticos acreditavam que a “tradução” da música estivesse na literatura, ou seja, que por meio do texto literário, aqui entendido como o poema cantado durante a peça, a cadeia sonora executada pela orquestra se tornaria significativa ao ouvinte, uma vez que a literatura daria corpo semântico ao som produzido pelos instrumentos.

Segundo Medaglia, “apesar de o som não ser essencial para a sobrevivência humana, não se tem notícia de nenhuma raça ou povo que não cultive a música” (MEDAGLIA, 2008, p. 9), pois, sabe-se que a palavra enquanto signo é posterior à própria tentativa de comunicação. Pensando em um percurso temporal linear, o som era usado, nos primórdios, como ferramenta de comunicação entre os homens e só mais tarde ganhou forma e conteúdo para a compreensão humana.

Frente a esses apontamentos históricos sobre a relação palavra e ritmo, cabe apresentar alguns argumentos que propuseram definir uma hierarquia entre literatura e música. Para tanto, citaremos Squeff (1997) que enumera algumas, como a recomendação de Verlaine: “*la musique avant toute chose*”⁸ (apud SQUEFF, 1997, p. 139); a percepção de Robert Schumann de que a poética musical se faz de forma tão clara que se pode saber o sentido literário de uma execução sem que o texto, propriamente dito, esteja presente; para Beethoven, à música cabe uma sabedoria maior àquela atribuída à filosofia; Villa-Lobos descreve a música como rica em significado. Enfim, para todas essas personalidades, a música é tida como uma linguagem universal que englobaria as outras formas artísticas.

No entanto, acreditamos que pensar na supremacia de uma arte em relação à outra é esquecer as características estéticas e limitações dela na relação obra e leitor, espectador ou ouvinte, assim como nos explica a citação de Nietzsche (2007):

Teremos feito muito para a ciência estética quando tivermos chegado não somente à observação lógica, mas também à imediata certeza dessa tomada de posição, segundo a qual o desenvolvimento da arte está ligado à dualida-

⁸ A música antes de tudo.

de do dionisíaco e do apolíneo [...]. É as suas duas divindades das artes, Apolo e Dionísio, que se liga nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origem como dos fins, que subsiste no mundo grego entre a arte plástica, a apolínea, e a arte não-plástica da música, aquela de Dionísio. Esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, e incitando-se mutuamente para novas criações, sempre mais robustas, para perpetuar nelas o conflito desse antagonismo que seu designativo “arte”, comum a ambos, somente encobre (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

Essa dualidade apolínea e dionisíaca, que possibilita a convivência interartes, foi percebida e trabalhada por Richard Wagner, compositor do Romantismo tardio alemão, responsável por uma estética de confluência entre literatura e música, tanto na composição musical quanto na escritura literária, que acreditava na ópera como a “obra de arte total” e por isso em suas peças fundiu música, poesia, teatro, tradição legendária e mitológica, pintura, pantomima e dança em seus espetáculos, tornando possível a realização da multiplicidade artística.

Para que o projeto wagneriano atingisse uma harmonia artística em busca de uma obra de arte completa e concisa, todas as partes da produção artística dele cabiam a ele próprio; para melhor trabalhar a estrutura melódica e da palavra em seus textos, criou um estilo, como o uso do verso curto, para dar flexibilidade rítmica; a aliteração; vocábulos ultrapoéticos; e, formas fixas da poesia trovadoresca⁹.

Nessa forma musical, a ação dramática é desenvolvida por meio da música, seja ela vocal ou orquestral, cujos cantores líricos, além de cantarem, representam nas cenas. A ópera é uma forma complexa de encenação que não envolve só o teatro e a música. Wagner já no século XIX, dizia que a ópera tinha o caráter de *Gesamtkunstwerk*¹⁰, pois englobava, além dessas, as artes plásticas e a dança – hoje, ainda agrega a tecnologia digital – numa tentativa de aproximar a representação ao real, propósito vigente desde a tragédia grega.

Segundo Medaglia (2008), ópera teve sua origem na tragédia grega, pois as

famosas tragédias gregas eram sempre envolvidas por música. Cantava-se em coros e vozes solistas, acompanhados de tambores e flautas. A presença da música através de citações é constante em toda a mitologia. Textos, esculturas e pinturas foram preservados, mas a inexistência da escrita musical não nos permite saber, a não ser por longínquas deduções, como era a música do universo helênico. Apesar disso, durante toda a história da música ocidental, suas estruturas dramáticas serviram como referência. No decorrer dos séculos, como vamos ver mais adiante, cada nova reforma estilística motivou sempre um retorno às bases da tragédia grega (MEDAGLIA, 2008, p.16).

⁹ <http://mariamarcelino.tripod.com/poesia%20trovadoresca.htm>

¹⁰ Obra de arte total.

Como se constata, a estrutura da tragédia grega era a de uma apresentação artística mista, plástica e não-plástica – a da música. A palavra, por sua vez, era responsável por marcar as imagens produzidas pela melodia musical.

Para que a ópera atingisse o *status* de simulacro da tragédia¹¹, o espaço físico para interação da orquestra e dos cantores com a plateia precisou ser pensado. Como nos explica Casoy:

Quando o espetáculo é uma ópera, onde o interesse do público é focado antes de tudo nos cantores e na montagem teatral, a orquestra se posiciona num espaço diferente, criado especialmente para ela no subsolo da sala de espetáculos, entre o palco e a plateia, de forma a não atrapalhar a visão do público. Só os espectadores sentados nos níveis superiores (camarotes, balcões, galerias) conseguem ver a orquestra de cima (CASOY, 2007, p. 24)

Esse espaço pensado exclusivamente para apresentações operísticas, dotado de um palco e um “poço da orquestra”¹² foi inventado por Wagner para que ele pudesse montar seus espetáculos sem que os músicos fossem um obstáculo para as vozes dos cantores e nem para a observação do público. O teatro que ele construiu nessa estrutura, na cidade bávara de Bayreuth, inaugurado em agosto de 1876, chama-se *Bayreuth Festspielhaus*¹³.

As inovações proporcionadas pelo compositor alemão Richard Wagner ao fazer operístico vão além do pensar um espaço apropriado para a ópera e à ópera como *Gesamtkunstwerk*. A parte técnica: libreto, composição musical, encenação do que conhecemos hoje como ópera traz uma marca da compreensão de Wagner sobre uma montagem operística ideal, sem desmerecer o trabalho de outros compositores que pensavam diferentemente da estrutura clássica¹⁴.

Ainda segundo Coelho (2000), para atingir o objetivo de obra de arte total,

Wagner considerava necessário rejeitar a melodia operística típica, que atrai a atenção por si mesma, independentemente do texto, substituindo-a por uma melodia que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama. O resultado é a técnica da *Durckkomposition*, que faz os atos tornarem-se contínuos, sem divisões em atos e cenas. Desse momento em diante, o termo *Durckkomponiert* (*literalmente “composto de uma ponte a outra”*) passará a significar a rejeição da estrutura de números – que é fragmentada – em favor de uma textura contínua. A *Durckkomposition* exige a criação de um tipo de airoso, a meio caminho entre o recitativo¹⁵ e a cantilena¹⁶, que permita a declamação melódica moldada nos

¹¹ Simulacro tem como antônimo o real e por isso ter a ópera como simulacro da tragédia representa a tentativa da ópera copiar, imitar, representar a função da tragédia por meio do drama musicado.

¹² Fosso coberto da orquestra.

¹³ *Teatro do Festival de Bayreuth*.

¹⁴ Ópera de números – estrutura de ópera cujas representações nas partes eram fixas.

¹⁵ Composição para voz para que simule um discurso dramático numa composição musical.

¹⁶ Composição, para voz, para ser cantada.

ritmos interno do texto (o legítimo “recitar cantando” de que falavam os precursores da Camerata florentina). E um tipo de acompanhamento orquestral que sirva de reforço e comentário à ação. O ato, assim, transforma-se numa unidade indivisível, e esse formato será posteriormente imposto (COELHO, 2000, p. 231).

Ou seja, numa tentativa de restabelecer a harmonia entre texto, música e espetáculo, o método usado por Wagner foi muito criterioso e se preocupou com cada parte do processo de composição operística. Primeiramente compunha o esboço em prosa (*Entwurf*); depois, do libreto (*Gedicht*) e rascunhava todos os temas musicais que seriam motivos condutores (*Bestandsteile*) para depois iniciar a composição melódica. Elaborava a redução para piano (*Kompositionskizzen*) para depois fazer a orquestração (*Partitur*). Os libretos wagnerianos são, normalmente, baseados em obras literárias, como o drama *La Donna Serpente*, de Carlo Gozzi; a comédia *Measure for Measure*, de Shakespeare; o romance *Rienzi*, de Sir Edward-Lytton, lendas antigas ou mitos, mas o enredo e os personagens eram (re)criados da forma que melhor convinha para seu projeto musical. Além de supervisionar todo o processo de produção do espetáculo, como o desenho dos cenários e a movimentação dos cantores em cena, por meio das rubricas nos folhetos.

Em Wagner, a ação dos personagens não era explicada, o coro, cuja função na tragédia grega era a de comentar os personagens, assumiu outra função: representar o povo, “espectador articulado” e a orquestra, o papel de enunciar temas musicais, ou seja, desenvolver os elementos puramente musicais ao ponto de se aproximar ao narrativo e fornecer base harmônica para a ópera.

A “ideia fixa”, o “motivo condutor” e o *Leitmotiv*, apesar de receberem nomenclatura diferente, referem-se à estrutura que se repete durante toda ou parte de uma peça e está carregada de sentido, podendo expressar um personagem, um estado emocional, uma paisagem e/ou um clima. Wagner foi um dos principais compositores que aprimorou esse recurso musical, pois acreditava que a música seria capaz de produzir literatura¹⁷ sem que houvesse a presença de palavras na peça e assim construir traços narrativos para a obra.

As produções wagnerianas, segundo Coelho (2000), costumam ser divididas em três etapas: 1) a de **formação** (1832 – 1840), que inclui: o projeto inacabado de *Die Hochzeit* (*O casamento*, 1832) e a composição de *Die Feen* (*As Fadas*, 1834), *Das Liebesverbot* (*A Proibição de Amar*, 1836) e *Rienzi* (1840); 2) a fase de **transição** (1841- 1848), a que pertencem: as “óperas românticas” *Der Fliegende Holländer* (*O Navio Fantasma*, 1841) e *Lohengrin* (1848); o projeto abandonado de *Die Bergwerk zu Falun* (*As minas de Falun*), baseado em Hoffmann (1776 - 1822); a cantata *Das Liebesmahl des Apostel* (*A ceia de amor dos Apóstolos*, 1843); e o primeiro esboço em prosa d’*Os Mestres Canto-*

¹⁷ O termo literatura aqui se refere ao sentimento, motivado pela ideia expressa na e pela palavra, que uma leitura pode produzir em seu leitor.

res de Nuremberg (1845); e 3) a fase de **maturidade** (1849 – 1883), em que ele: redige o roteiro para *Jesus Von Nazareth* (1849), um drama em cinco atos, que não chega a converter em ópera; prepara o roteiro em prosa de *Wieland der Schmied* (*Wieland, o ferreiro*, 1849), depois abandonado; inicia o libreto de *Siegfrieds Tod* (*A morte de Siegfried*, 1850), futuro *O Crepúsculo dos Deuses*; em 1851 esboça *Der junge Siegfried* (*O jovem Siegfried*, 1851) e redige o texto de *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*) e *Die Walküre* (*A Valquíria*); em 1856 projeta a ópera budista *Die Sieger* (*Os vencedores*), não levada adiante; em 1857, concebe o *Parsifal* e compõe os *Wesendock-Lieder*, sobre poemas de sua amante *Mathilde Wesendonck*; compõe *Tristan und Isolde* (1859), *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*, 1867), *O Ouro do Reno* (1869), *A Valquíria* (1870), *O Idílio de Siegfried* (1870) – como presente para sua segunda mulher, Cósima – e *Götterdämmerung* (1874); inaugura o Teatro do Festival de Bayeruth¹⁸ (13 a 30/08/1876) com a primeira apresentação integral da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*; e compõe sua última ópera, *Parsifal* (1882).

A ópera *Tristão e Isolda* (1859), composição da fase madura de Wagner, é considerada a obra mais importante desse compositor, além de ser um ícone para a música do século XIX. Coelho (2000) caracteriza a obra *Tristão e Isolda* pelo

uso do cromatismo sistemático – modulações constantes, impedindo que uma tonalidade imponha-se como a predominante – gera a total ambiguidade harmônica. A instabilidade e flutuação permanente que essa técnica produz correspondem à tensão interna do drama narrado, à sua inquietude existencial de matriz schopenhauriana¹⁹. Da mesma forma que, na música, nunca se cria a sensação de repouso trazida pela resolução tonal, *Tristão e Isolda* também se angustiam por tomar consciência de seu amor – condenado pelo sistema de valores no plano da realidade. Só na morte, isto é, no plano do Ideal, eles poderão unir-se definitivamente [...]. Partindo da versão que, no século XII, Gottfried von Strassburg deu à lenda céltica – de que a forma mais antiga é a de Béroul -, Wagner abreviou o tempo da ação, eliminou as personagens secundárias (por exemplo, *Isolda das Brancas Mãos*) e simplificou o enredo. Inseriram na lenda, entretanto, elementos provenientes de outras fontes. A lâmpada que se apaga, no ato II, é uma situação muito comum na ópera romântica e, provavelmente, vem da história de *Erro e Leandro* através do poema de Shakespeare. A conclusão da cena de amor com a alvorada é um outro clichê romântico, herdado de *Romeu e Julieta*. O delírio de *Tristão*, no ato III, foi-lhe sugerido por um poema do inglês Matthew Arnold. E já se apontaram semelhanças entre *Tristão, Isolda e Brangäne*, no ato II, e *Fausto, Helena e Lyncaeus* na parte II do poema de Goethe (COELHO, 2000, p. 231).

¹⁸ O teatro possui uma acústica inédita para a época, obtida com a forma da sala e a construção de um fosso encoberto (“o poço mágico”), que esconde a orquestra dos olhos do espectador, aumentando a ilusão da realidade cênica. A disposição das cadeiras dá uma visibilidade do palco muito maior do que a dos teatros convencionais. E os recursos de maquinaria permitem, desde o início, encenações muito arrojadas (COELHO, 2000, p. 240).

¹⁹ A filosofia de Schopenhauer defende que a consciência interior do sujeito revela sua vontade e o sofrimento é inerente ao homem. (<http://www.culturabrasil.pro.br/schopenhauer.htm>)

Por meio dessa citação podemos perceber que a confrontação dos sentimentos dos personagens supera a ação externa, praticamente inexistente na obra, o que faz com que, segundo David Jay Grout, as “próprias palavras frequentemente misturem-se à música, perdendo a sua função de linguagem inteligível que, em muitos casos, revela-se supérflua” (apud COELHO, 2000, p. 232). Essa observação justifica o projeto wagneriano de composição, de fazer com que a melodia surja do discurso. Os temas que são desenvolvidos em cada um dos três atos são, respectivamente, a descoberta do amor; a ideia da noite como refúgio e negação das atribulações do dia; e a morte como libertação. O enredo simplificado, com base à lenda que originou a ópera, permite uma unidade musical e possibilita que sejam poucos os *Leitmotive* e que sejam parecidos entre si.

Tristão e Isolda, de Wagner, segundo Millington (1995), é um drama em três atos e seu processo de composição teve início em outubro de 1854 e foi concluído em 6 de agosto de 1859.

Partindo da versão que, no século XII, Gottfried von Strassburg deu à lenda céltica – de que a forma mais antiga é a de Béroul –, Wagner abreviou o tempo da ação, eliminou as personagens secundárias (por exemplo, Isolda das Brancas Mãos) e simplificou o enredo. Inseriram na lenda, entretanto, elementos provenientes de outras fontes. A lâmpada que se apaga, no ato II, é uma situação muito comum na ópera romântica e, provavelmente, vem da história de Erro e Leandro através do poema de Shakespeare. A conclusão da cena de amor com a alvorada é um outro clichê romântico, herdado de Romeu e Julieta. O delírio de Tristão, no ato III, foi-lhe sugerido por um poema do inglês Matthew Arnold. E já se apontaram semelhanças entre Tristão, Isolda e Brangäne, no ato II, e Fasto, Helena e Lyncaeus na parte II do poema de Goethe (COELHO, 2000, p. 231).

O compositor fez suas intervenções no enredo da lenda, para que ela se tornasse coerente às suas necessidades artísticas, como reduzir as duas Isoldas a uma só, o assassinado de Morold é só mencionado, a antecedência nobre de Tristão é omitida. Segundo Newman (1957), o prelúdio do *Tristão e Isolda* dá-nos a essência espiritual do drama. No entanto, não há ação no enredo. A tragédia consolida-se pelo conflito de estados que se encontra o casal Tristão e Isolda e não por ação de forças externas a eles.

Segundo Newman (1957), “o drama constitui uma síntese de lendas, provindas de várias fontes” (p. 82) e é uma das óperas de Wagner mais difícil de compreender a intenção do compositor, pois há no poema partes obscuras, os motivos das personagens são muito próximos uns dos outros, o que pode ser imperceptível ao público. A fim de contextualizar nossas futuras análises, não só referentes à ópera, mas também comparatistas, faremos uma breve descrição do drama segundo o libreto de Wagner.

Para melhor compreender as relações entre a ópera e a lenda, marcamos a partir de agora individualmente cada obra. A produção de *Tristão e Isolda*, por Richard Wagner, tem o cenário do primeiro ato como um navio de

Tristão, que voltava da Irlanda para a Cornualha com a princesa Isolda para o rei Marcos. O ambiente focado na primeira cena é o convés do navio de Tristão. Isolda escuta um marinheiro cantar sobre uma amante irlandesa deixada em terra, sente ser ela tal donzela irlandesa e considera isso um insulto pessoal. Brangäne, serva da princesa, avisa sobre a proximidade do reino da Cornualha e Isolda tem um acesso de raiva.

Todo o navio é o cenário da segunda cena do primeiro ato. Na popa estão Tristão, Kurwenal, Isolda e Brangäne no convés. Isolda pede para sua aia que chame Tristão para fazer-lhe companhia e ele recusa. Kurwenal é rude com Brangäne e ironiza a morte de Morold, noivo de Isolda que Tristão matou em batalha para defender Cornualha de uma cobrança de impostos.

Na cena três desse mesmo ato, Isolda narra como Tristão, ferido e disfarçado, chegou a ela para que fosse curado, e como ela o reconheceu como assassino de seu noivo. Ela se recrimina por não ter matado o guerreiro quando teve a chance. A serva Brangäne, preocupada em tranquilizar sua senhora, lembra que ela poderá ser feliz, já que a rainha, mãe de Isolda, mandou-lhe poções mágicas. Nada disso serve, pois a princesa está imbuída de desejo de vingança. Isolda pede para a serva a poção mortal para que ela sirva a Tristão.

Kurwenal pede a Isolda e a Brangäne que se preparem para descerem em Cornualha na quarta cena. Isolda insiste a ele que deseja falar com Tristão antes do desembarque para que ela possa perdoá-lo. Quando, contudo, Tristão vai ao seu encontro, ela lhe diz que exige vingança. O guerreiro oferece a ela sua espada, mas ela a nega e oferece a ele a poção como se fosse vinho. Com medo de que não houvesse filtro nenhum na bebida, Isolda toma-lhe a taça e bebe também. Brangäne tinha trocado o filtro da morte pelo do amor e logo após ingerirem a poção, o casal se abraça enquanto a multidão os aguarda em terra firme.

No segundo ato, o cenário é o parque do castelo do rei Mark, na Cornualha. É dia de caçada do rei Mark e seus cortesãos. Brangäne avisa sua senhora de que a trupe do rei ainda está perto, mas Isolda ignora o aviso da aia e vai ao encontro de Tristão. A cena dois desse ato é o encontro dos dois e a vigília da serva da rainha que avisa o casal quando o rei Mark, Melot e os cortesãos entram no jardim. Tristão é questionado pelo rei para que se explique, mas ao não dar uma resposta satisfatória, Tristão convida Isolda a fugir com ele. Tristão, com a espada empunhada, tenta proteger a rainha, mas é ferido.

No último ato, o cenário é o castelo de Tristão na Bretanha. Sob uma árvore, Tristão, acompanhado de Kurwenal, está adormecido. O fiel escudeiro de Tristão pede a um pastor que está ali próximo à murada do castelo que ele toque uma melodia alegre caso veja o barco da rainha Isolda no horizonte. Tristão tem devaneios com Isolda e Kurwenal tenta acalmá-lo, dizendo que já mandara buscá-la.

Na cena dois desse último ato, o pastor anuncia a chegada de Isolda, que apressadamente toma Tristão para que ele morra em seus braços. Na cena três, um segundo navio é anunciado. Tentaram impedir a passagem de seus

tripulantes pelo portão do castelo. Era o rei Mark e seus seguidores que vieram logo que souberam do estado de Tristão. Kurwenal atinge mortalmente Melot. Kurwenal logo em seguida é morto pelos seguidores do rei. O rei Mark havia viajado para conceder o perdão ao casal, mas acabou presenciando a morte dos amantes, pois Isolda, logo após a morte de Kurwenal, lança seu corpo sobre o do amado e morre.

Tivemos acesso, para essa análise da lenda *Tristão e Isolda*, às narrativas de Joseph Bédier e de Fernandel Abrantes, ambas possuem trechos recuperados da versão de Gottfried von Strassburg, texto em comum com a peça wagneriana.

A história de amor e morte que o narrador do romance propõe-se a contar é a de um príncipe que se apaixona por uma princesa prometida a um rei e que cujo amor só pode ser concretizado na morte. Segundo as versões escolhidas, os inimigos do rei Marcos da Cornualha faziam-lhe guerra e o rei de Loonnis, Rivalen, lutou ao seu lado e conquistou a irmã do seu aliado, a Blanchefleur. Logo após o casamento, Rivalen ficou sabendo que em suas terras fazia-se guerra também e viajou com sua esposa grávida para Loonnis. Durante a batalha, o Rei Rivalen faleceu e Blanchefleur entristeceu-se muito e, ao dar à luz Tristão, faleceu. Tristão foi criado por Rohalt, ensinado por Governal, atraído para uma embarcação e solto em terras da Cornualha, onde reinava Marcos. O forasteiro foi acolhido por suas qualidades na caça e na arte da trova pelo rei e seus súditos. Rohalt, em busca de Tristão, desembarca na Cornualha e revela que Marcos é tio de Tristão, como também toda a história de Blanchefleur e Rivalen. A terra de Loonnis estava em perigo e Tristão a reconquistou para o povo e entregou a coroa a Rohalt, regressando logo após a terra de seu tio para servi-lo. Enfrentou a Irlanda, ao matar o gigante Morholt, que foi mandado pelo rei irlandês para cobrar a dívida da Cornualha com a Irlanda. Nesta batalha, Tristão foi envenenado por uma poção na espada do guerreiro da Irlanda, e na certeza da morte, Tristão pede para ser deixado à deriva numa pequena embarcação sem remos e sem vela, desejando levar consigo apenas uma harpa. A embarcação de Tristão foi encontrada por pescadores que o levaram até Isolda, hábil na confecção de filtros, numa tentativa de salvá-lo. Tristão mascara sua identidade e sua doença e, logo que curado, foge da Irlanda e regressa à Cornualha.

Na terra de seu tio, os nobres que temiam que Tristão fosse o sucessor ao trono, ameaçavam Marcos para que ele se casasse e tivesse herdeiros. Em uma tentativa de escapar à articulação dos conselheiros, Marcos diz que só se casaria com a dona do fio de cabelo dourado trazido por duas andorinhas do além-mar. Tristão julga que o tio caíra na armadilha, diz conhecer a dona de tão dourados fios e prepara uma tripulação para viajar à Irlanda em busca da Isolda dos Cabelos de Ouro. Ao chegar ao porto de Weisefort, Tristão escuta um grito e averigua que há uma fera que ameaça o reino e que toda manhã, enquanto não devorar uma virgem, não se entra e não se sai da cidade. O rei da Irlanda, numa tentativa de vencer o dragão, diz que concederá a mão de sua

filha, Isolda, ao homem que matar o animal. Tristão arma-se e vence a fera. Corta-lhe a língua e a guarda envolta em sua perna. No entanto, o calor faz com que o veneno do animal contamine o guerreiro, deixando-o enfermo. Um senescal, cuja fama era de medroso, assumiu o heroico ato e reclamou a mão da princesa. Esta, no entanto, ciente da possibilidade de injúria, averigua a cena e encontra o corpo de Tristão no pântano e o levam para o castelo, onde Isolda e sua mãe cuidaram de seus ferimentos. O constante contato entre Tristão e Isolda fez com que ela percebesse a verdadeira identidade do herói, mas também possibilitou o encantamento dela por ele, o que possibilitou o perdão de Isolda ao guerreiro. Tristão prometeu à rainha e à princesa que revelaria a mentira do senescal, e ela, que o Rei perdoasse Tristão pela morte do Morholt. Tristão explicou-se diante de toda a corte e disse que conquistava a princesa para seu rei, para firmar a paz entre os dois reinos. Isolda, a este ato, ficou indignada e temeu ser entregue a um homem desconhecido.

A rainha, numa tentativa de evitar o sofrimento da filha, enviou pela serva Brangien um filtro do amor, que só deveria ser tomado por Marcos e Isolda na noite de núpcias. No entanto, antes de chegarem à Cornualha, a embarcação de Tristão atracou-se numa ilha e uma pequena serva serviu a Tristão e à Isolda a poção. Quando a serva irlandesa percebeu a ingestão da poção, desesperou-se e jogou o frasco ao mar. Desde esse dia, Tristão e Isolda não puderam mais ter seus corpos distantes um do outro.

Isolda casou-se com Marcos e era adorada pelos súditos dele, até que os mesmos traidores de antes desconfiaram do caso entre a rainha Isolda e o sobrinho do rei Marcos e promoveram intrigas, como a visão do anão Frocin, para que o namoro fosse descoberto. Em uma das tentativas, Marcos surpreendeu o casal e condenou-os à morte (Tristão) e aos leprosos (Isolda). Tristão, todavia, conseguiu fugir, salvou a rainha das mãos dos doentes e, juntos, refugiaram-se na floresta com Govenal.

Rei Marcos seguiu o casal até o esconderijo na floresta e observou que havia uma espada entre os corpos do casal, símbolo de castidade, e julgou-se injusto com Isolda e Tristão a decisão de expulsá-los do reino. Para que o casal percebesse que o rei Marcos havia estado ali e que os havia perdoado, Marcos trocou o anel de Isolda pelo seu e a espada entre eles pela dele e foi embora.

Um eremita possibilitou que o casal refugiado conseguisse o perdão público do rei. A rainha foi submetida a um julgamento pelo ferro em brasa, costume medieval, que Isolda manipulou os fatos para que Tristão estivesse disfarçado e a carregasse nos braços, assim, ela jurou estar nos braços de dois únicos homens em sua vida, sem mentir: o rei Marcos e o mendigo (Tristão disfarçado).

O rei da Cornualha havia pedido a Tristão que ficasse longe do reino para evitar falatórios e ele, com muita dificuldade, cumpriu o pedido do rei (e da rainha). Juntamente com Govenal, Tristão partiu para a terra de Gales e, lá, foram acolhidos por um duque que tinha um cão cuja coleira comportava um guizo. O som deste adereço acalmava os corações e Tristão propôs ao nobre

que livraria as terras dos ataques de um gigante que amedrontava a todos, exigindo, em troca, o animal. Duvidando da possibilidade de vitória, o duque aceitou a proposta e, ao vencer, Tristão retirou da coleira do cão o gizo e o enviou à Isolda que, ao recebê-lo, jogou-o ao mar por não concordar que só ela merecesse a felicidade.

Tristão continuou sua viagem com Governal e conheceu Höel e seu filho Kaherdin. Para eles, apresentou-se como rei de Loonnis e sobrinho do rei Marcos da Cornualha, e disse saber das perturbações sofridas pelos vassalos, oferecendo a ele seus préstimos de guerreiro, mas Hoël disse não ter como receber tão nobre homem em suas terras. Tristão, por sua vez, aceitou as limitações e lutou a favor do duque Höel, que pela vitória e libertação de suas terras, ofereceu a ele sua filha Isolda como esposa.

Isolda das Mãos Brancas apaixonou-se pelo guerreiro e passou a se dedicar a ele, mesmo Tristão não tendo consumado o casamento. O esposo disse à Isolda das Mãos Brancas que fizera uma promessa à Mãe de Deus para que ela o salvasse de um dragão e que por isso não poderia ter relações sexuais com mulher alguma.

Isolda das Mãos Brancas confessa ao irmão Kaherdin sobre a promessa do marido e Kaherdin procurou Tristão para conversar sobre o celibato. Mas, para o cunhado, Tristão não teve coragem de mentir e contou-lhe toda a história de Isolda dos Cabelos de Ouro. Kaherdin o compreendeu e propôs a ele que fossem até a Cornualha para saberem se a rainha ainda o amava, para que ele pudesse tomar a decisão de permanecer casado ou não com a Isolda das Mãos Brancas.

Isolda dos Cabelos de Ouro soube por um servo do rei Marcos que o valente Tristão tinha se casado na Bretanha. Quando Tristão chegou à Cornualha, mandou um mensageiro para marcar um encontro com a rainha, mas não foi possível, pois a rainha não conseguiu ir sozinha até o lugar combinado. Eles tentaram mais vezes, mas o destino não os favoreceu. Tristão voltou à Bretanha e, sem avisar ninguém, retornou à Cornualha, passou-se por louco, enfrentou o rei ao dizer que amava a rainha e propôs a ele uma troca, uma irmã pela rainha, disse ser Tristão e que por isso tinha direitos sobre a rainha. Com essa revelação, o homem considerado louco pela rainha só conseguiu a fúria real, já que ela não o reconheceu. Alertada por Brangien da possibilidade de ser Tristão verdadeiramente, mandou chamá-lo e amaram-se pela última vez.

Tristão retornou à Bretanha, guerreou contra um barão de nome Bedalis e feriu-se numa armadilha. Regressou com dificuldade ao castelo de Carhaix e mandou examinar os ferimentos, mas em vão. Tristão quis rever Isolda, a loura. Mandou o cunhado em segredo buscá-la e disse que, se ele conseguisse trazê-la, hasteasse uma vela branca, caso contrário, uma vela negra. Isolda das Mãos Brancas escutou toda a história dos dois e revoltou-se. Tristão ia até a janela verificar se a nau já regressara, até que um dia, muito fraco, não conseguiu mais se por diante do mar e pediu à esposa que o fizesse. Ela viu a nau com a vela branca hasteada, porém disse ao marido que a vela era negra. Tristão não

pode mais segurar sua vida, já que Isolda dos Cabelos de Ouro não vinha ao encontro dele, e faleceu. A Rainha soube pelas ruas que Tristão havia falecido há tempo e encontrou junto com o corpo do guerreiro a esposa enlouquecida. A Rainha mandou a viúva sair, deu um beijo na boca do amado e morreu em seguida.

O Rei Marcos, ao saber da morte dos amantes, foi até a Bretanha, mandou fazer esquifes: um de berilo para Tristão e outro de calcedônia para Isolda, levou-os para Tintagel, na Cornualha, e sobre o túmulo de Tristão nasceu um pinheiro verde e frondoso cujos galhos enterraram-se na sepultura de Isolda. Tentaram destruir o pinheiro por três dias, mas ao informarem ao Rei sobre o arbusto, ele proibiu que o cortassem.

Posto tudo isso, devemos pensar na construção de uma história sob a percepção do contador, pois o narrador da história em questão realiza uma adaptação do enredo a ser retransmitido já que o tema para sua narrativa é uma história anteriormente conhecida e que por meio da ação de narrar faz uso de suas estratégias linguísticas e literárias para expressar o enredo da lenda, como a marca dos outros cantadores.

Os bons trovadores de outrora, Bérout e Thomas e mosenhor Eilhart e mestre Gotfried contaram este conto para todos que amam, e não para os outros. Por mim, vos transmitem a sua saudação. Saúdam os cuidadosos e os felizes, os descontentes e os desejosos, os alegres e os tristes, saúdam a todos os amantes. Possam eles aqui achar consolação contra a inconstância, contra a injustiça, contra o despeito, contra a aflição, contra todos os males do amor! (ABRANTES, p. 134-135).

Senhores, os bons trovadores de antanho, Bérout e Thomas, e mosenhor Eilhart e mestre Gottfried, narram este conto para todos os que amam, não os outros. Transmitem-vos por meu intermédio sua saudação. Cumprimentam os que são sonhadores e os que são felizes, os descontentes e os apaixonados, os que estão alegres e os que estão perturbados, todos os amantes. Que possam encontrar aqui consolo contra a inconstância, contra a injustiça, contra o desrespeito, contra a aflição, contra todos os males de amor! (BÉDIER, 2006, p. 145)

Sobre a tradição oral, Parry diz que a narrativa oral era possível no uso de fórmulas, “grupo de palavras regularmente empregado sob as mesmas condições métricas para expressar uma determinada ideia essencial” (SCHOLLES e KELLOGG, 1977, p.13), ou seja, os cantadores, homens que narravam oralmente, apreendiam as estruturas rítmicas das palavras e as sequências mais usadas, que por repetição sabiam quando uma fórmula era apropriada para causar suspense, medo, euforia ou suspiro apaixonado de seus ouvintes e assim tinham a ilusão de que contavam e recontavam a mesma história, mas a sequência de palavras ou mesmo os fatos não eram fixos. O que é recorrente nas cantadas da lenda é a história, os fios que tecem e sustentam o enredo que cada “narrador” constrói, adapta para seu público, mas que nunca se repetirá a um outro “ouvidor”.

Em relação à estrutura proposta por Wagner o que acontece é uma transposição, pois ao compor a ópera ele (re)elabora o enredo da lenda *Tristão e Isolda* para que faça sentido em seu projeto musical e espacial.

A composição musical de Wagner, segundo Millington (1995, p. 346-347), é influenciada pela teoria da estética de Schopenhauer, na qual a música é valorizada acima das outras artes, mas não abandona a “orgânica relação entre música e poesia [...], mesmo quando as sutilezas da musicalização do texto sejam, frequentemente, obscurecidas pela nova opulência das estruturas orquestrais” (p. 347). É evidente, segundo este mesmo autor, que se trata de uma narrativa que engloba somente metade da história de Gottfried von Strassburg e que a ópera não se ateu às censuras da burguesia, e nesse ponto distancia-se muito da estrutura narrativa da lenda, pois, como relataram vários críticos artísticos contemporâneos à produção, *Tristão e Isolda* de Richard Wagner é um “êxtase orgiástico da música” e há provas disso, segundo Virgil Thomson, “no dueto do segundo ato [no qual] os amantes ejaculam simultaneamente sete vezes, e que estes momentos estão claramente indicados na música” (apud MILLINGTON, 1995, p. 347).

Pensando no projeto wagneriano de composição operística, não podemos deixar de nos ater às partes exclusivas da orquestra. O prelúdio é uma peça musical que introduz uma peça maior, no caso das óperas de Richard Wagner, o prelúdio não só antecede o drama musical como também faz parte dele, pois apresenta os motivos que serão desenvolvidos durante os atos. Entre estes, por sua vez, há a execução de interlúdios que nada mais são do que a anunciação dos temas do ato que antecede, uma espécie de prelúdio menor. Esse recurso ambientaliza a plateia para que as sensações que o compositor pretende conquistar no espectador sejam minimamente garantidas, dessa forma Wagner trabalha como o cantador da lenda de *Tristão e Isolda*, indica o “assunto” que será “narrado” para desenvolvê-lo com mais liberdade (de acordo com sua proposta) ao longo da execução.

Segundo Millington (1995), quanto à linguagem musical da ópera, há deslocamentos de tonalidade e cromatismo extremado na linha melódica e harmônica, ou seja, há quebras na tonalidade e de ritmo musical que estabelecem vários temas durante a execução. Os expedientes usados foram de cunho expressivo, para gerar e intensificar tensões provocadas pela promessa de realização sempre frustrada. Isso quer dizer que as sétimas de dominantes e outros tipos de dissonâncias não receberam resolução, ou seja, as cadências musicais permaneceram incompletas e a melodia e a harmonia foram intensificadas por alteração cromática, por mudança na combinação dos sons dos instrumentos da orquestra. Esse movimento corrobora a ação dos amantes ditada em cena que é motivada pela tentativa de estarem juntos, mas sempre frustrada pela traição humana ou do destino e assim trazer ao palco o mesmo movimento proposto pela lenda.

Sabemos que os recursos são distintos entre os dois textos apresentados até mesmo pelas propriedades específicas de cada um. Ambos foram escritos para serem apreciados, a narrativa por meio da leitura e a ópera por meio do

espetáculo cênico e musical. O texto literário não possui limitação de espaço, tempo e nem de efeitos especiais, pois a vontade do autor pode ser representada a qualquer hora por meio da palavra. Já ao texto da ópera cabem algumas restrições, pois uma ópera é uma apresentação artística composta de execução musical ao vivo de uma orquestra, solistas, cenário, texto e iluminação.

A narrativa da lenda inicia-se com uma breve contação da descendência de Tristão. No entanto, a ópera inicia-se com Isolda e a serva Brangäne que pelo recurso do diálogo fornecem elementos iniciais para a contextualização temporal e espacial do texto. Pela fala delas, sabe-se que o enredo inicia-se com a mudança delas da Irlanda para Cornualha, após a conquista da Isolda por Tristão para o Rei Marcos e que seu conquistador foi o responsável pela morte de seu noivo.

A narração da ancestralidade é um recurso da narrativa mitológica²⁰ a descrição da linhagem e do processo de aquisição de habilidades artísticas e físicas que atribuirão ao homem a qualidade de herói, de semideus, por sua difícil mortalidade e pela nobreza de caráter. Essa diferença de enredo na ópera funcionou como uma forma de humanizar o personagem Tristão, na lenda reconhecido como herói do povo da Cornualha e de Loonis.

Por meio da narrativa, sabemos que a mãe de Isolda, mestre em magia e poções medicinais, preparou filtros para que a filha levasse consigo e, sem que Isolda soubesse, encarregou a serva Brangien de oferecer o filtro do amor à filha e ao Rei Marcos na noite de núpcias. O plano da mãe foi frustrado na nau, quando uma serva de Tristão que estava a sós com eles na nau, oferece a eles o filtro como se fosse vinho.

Na ópera, Isolda, já apaixonada por Tristão e zangada com a atitude do guerreiro por conquistá-la para outro homem, pede a Brangäne que lhe dê o frasco do filtro mortal para que ela encerre com o mal antes mesmo que ele se concretize. A serva de Isolda trai à sua ama e lhe dá o frasco que deveria ser bebido por Isolda e o Rei Marcos nas núpcias, para evitar a morte de sua senhora.

Essa não é uma diferença que interfere somente na ação dramática, mas atinge diretamente o enredo da lenda, pois a ingestão da poção caracteriza-se como uma traição para salvar a vida de Isolda e Tristão, quando na narrativa tradicional era um capricho do destino para unir os amantes de corpo e mente, entregar a vida de um ao outro mesmo que o matrimônio estabelecesse outras relações conjugais.

Por meio do texto da ópera não sabemos que Tristão fugiu após a descoberta do Rei Marcos dos encontros amorosos entre ele e Isolda e que recuperou Isolda das mãos dos leprosos, a quem o Rei condenara adúltera; que eles refugiaram-se na floresta próxima ao castelo de Tintagel, na Cornualha; que o Rei perdeu o casal por acreditar que cometera uma injustiça e expulsou do reino os conselheiros que traíram a Rainha e seu nobre sobrinho; que a Isolda driblou estrategicamente

²⁰ “Em termos de narrativa”, diz Northrop Frye, “mito é a imitação de ações perto ou nos limites concebíveis do desejo humano”. No mito, os personagens são deuses que “possuem belas mulheres, lutam uns contra os outros com força prodigiosa, confortam e ajudam o homem ou então observam suas desgraças do alto de sua liberdade imortal” (FRYE apud SCHOLLES E KELLOGG, 1997, p. 153)

o júri do Rei Arthur e teve sua fidelidade ao Rei Marcos comprovada; que Tristão casou-se com Isolda das Mãos Alvas, nem mesmo da existência dela ou de seus familiares; que Tristão confia-se com Kaherdin, o cunhado, sobre o amor que sente por Isolda dos Cabelos de Ouro; que Isolda das Mãos Alvas enfurece-se em segredo com Tristão por não ter o amor dele e que espera a hora para se vingar do esposo; que Tristão é ferido por uma espada envenenada na terra de sua esposa; que ela mente para o marido enfermo sobre a cor da vela da nau que traz a Rainha Isolda e o desilude; que essa desilusão é a responsável pela morte de Tristão.

Para o enredo da ópera, Wagner unificou os traidores dos amantes Tristão e Isolda (Andret, Guenelon, Gondoine e Denoalen) na figura de Melot; acrescentou o marinheiro, o pastor e o timoneiro (MILLINGTON, 1995, p. 345) e ao público é mostrado só uma emboscada. Quando Tristão é ferido pela última vez, nos dois textos - na ópera quando é descoberto pelo Rei como amante da Rainha e na narrativa tradicional quando luta em prol da família de sua esposa - é um retorno ao recurso que uniu Tristão e Isolda pela primeira vez.

Podemos perceber, portanto, que as diferenças entre os textos musical e literário, ou seja da ópera *Tristão e Isolda* e a lenda homônima, ilustrada aqui pelas narrativas de Joseph Bédier e de Fernandel Abrantes, são inúmeras, mas cada qual à sua estética faz referência à mesma lenda, à história de amor e de morte de Tristão e da Rainha Isolda, que por forças externas às vontades do casal tiveram seus destinos separados e na crença de que só a morte poderia reuni-los. ☒

OLIVEIRA, A.C. de; RIBEIRO, I. M. MUSIC AND LITERATURE IN CONFLUENCE: AN ANALYSIS OF TRISTAN AND ISOLDE – THE LEGEND AND WAGNER’S OPERA

Abstract

This work aims to compare two arts – the literary and the musical, not only to trace a parallel between both but mainly to confirm the connection between music and literature, two sister arts which intertwine very often. In this case, the corpus in analysis is built with a dateless legend, Tristan and Isolde, and its rereading in Richard Wagner’s opera. Wagner, the German composer, explored the leitmotiv (leading motif, as Wagner would call). The fixed idea and the leitmotiv, despite receiving different names, refer to the structure that repeats during all or part of a play and is full of meaning, being able to express a character, an emotional state, a landscape or a mood. That is to say, the leitmotiv attributed to Wagner has its roots in Berlioz, with the principle that music constitutes a universal language, i.e. music would be capable to produce literature with no words in the play and thus compose narrative traits to the artistic work.

Keywords

Wagner, Tristan and Isolde, Media Studies, music, literature.

Referências

- ABRANTES, Fernandel. *Tristão e Isolda*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÉDIER, Joseph. *O Romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fonte: 2006.
- BROUWER, Leo. *Parábola*, 1973.
- BROUWER, Leo. *Sonata. [música]*. Madrid: Opera Tres, Ediciones Musicales S. L., 1991.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASOY, Sérgio. *A invenção da ópera* ou A história de um engano florentino. São Paulo: Algor, 2007.
- CEIA, Carlos, s.v. "Pós-modernismo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>, consultado em 15. Maio. 2011.
- CLÜVER, Claus. *Estudos interartes*. Conceitos, termos, objetivos. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 2, 1997, p. 37-55.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FIGUEIREDO, Maria do Anjo Braamcamp (trad.). *Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1996.
- GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *New Grove Dictionary of Music*. 3.ed. Oxford: Oxford, 2008.
- HOUAISS, Antônio. *Houaiss*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- KLEE, Paul. *Magic Squares*. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/klee/> Acesso em: 16 jun. 2011.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: USP, 2007.
- MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro*. Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.
- MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: Um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves.
- NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Rio de Janeiro: Globo, 1957. - Tristão e Isolda (p.82-104)
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção. Letra x estrutura musical. *Aletria*, Belo Horizonte, jul.-dez., 2006, p. 323-333.

SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert. *A natureza da Narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. 2.ed. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1959.

SQUEFF, Enio. *Música e literatura*. Entre o som da letra e a letra do som. Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997, p. 139-148.

VERGÍLIO, Púlio. *Eneida*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha Edições, 1981.

WAGNER, Richard. *Tristão e Isolda*. Lucerna: Breiktopf & Härtel, 1859.