

ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

**OCORRÊNCIAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA
NA LENDA *TRISTÃO E ISOLDA* E NA ÓPERA
HOMÔNIMA DE RICHARD WAGNER**

UBERLÂNDIA – MG
2012

ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

**OCORRÊNCIAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA
NA LENDA *TRISTÃO E ISOLDA* E NA ÓPERA
HOMÔNIMA DE RICHARD WAGNER**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
Universidade Federal de Uberlândia

Co-orientador: Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho
Universidade Federal de Uberlândia

UBERLÂNDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48o
2012 Oliveira, Aline Carrijo de, 1987-
 Ocorrências entre literatura e música na lenda Tristão e Isolda e na
 ópera homônima de Richard Wagner. / Aline Carrijo de Oliveira. -
 Uberlândia, 2012.
 123 f.: il.

 Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
 Co-orientador: Flávio Cardoso de Carvalho.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica - Teses. 3.
Literatura medieval - História e crítica - Teses. 4. Música e literatura -
Teses. 5. Wagner, Richard, 1813-1883 - Tristão e Isolda - Teses. I. Ribeiro,
Ivan Marcos. II. Carvalho, Flávio Cardoso. III. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

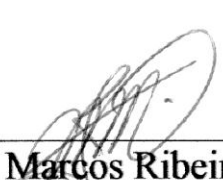
ALINE CARRIJO DE OLIVEIRA

Ocorrências entre literatura e música na lenda *Tristão e Isolda* e na ópera homônima de Richard Wagner

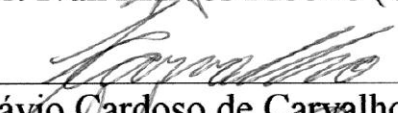
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2012.

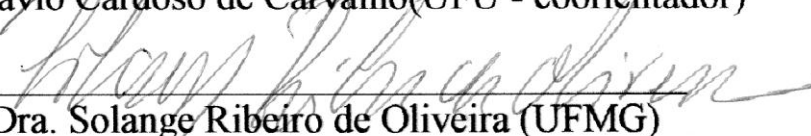
Banca Examinadora:



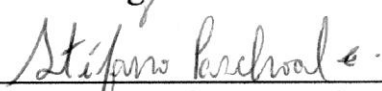
Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU - orientador)



Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU - coorientador)



Prof. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG)



Prof. Dr. Stefano Paschoal (UFU)

A Maria Paes Leme Carrijo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de mestrado concedida.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, meu orientador, pela atenção e pelos juízos imprescindíveis.

Ao Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho, meu coorientador, pelo direcionamento na análise musical.

À Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal, que me arguíram generosamente no exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Mestrado em Teoria Literária/ILEEL/UFU, pelas considerações feitas acerca do meu trabalho.

À Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares e à Profa. Dra. Maria Cristina Martins, pelas referências e interesse pelo meu trabalho.

Aos meus pais, Marcos e Marta, e aos meus irmãos, Andressa e André, por compreender que minhas ausências foram necessárias.

Aos meus amigos, em especial a Regina Nascimento, Marília Crozara, Élide Mara Alves Dantas, Mila Bang, Ana Carolina Garcia Lima Felice, Samira Daura Botelho, Cássia Dionéia Silveira Mendes, Bruna Pena, Dinara Silva Ferreira, Raquel Pereira, Leonardo Felice, Thiago Soares Martins e Sandro Siebert Siqueira, pelo apoio e motivação.

Ao Prof. Me. Thiago de Freitas Câmara Costa, pelos auxílios nas análises musicais, pela leitura do meu trabalho e pela amizade.

À Profa. Ma. Edetilde Mendes de Paula e à Profa. Ma. Alessandra Montera Rotta, pelas aulas de alemão e francês, respectivamente, e pela amizade.

A Fernando Oliveira, Renato Bernardo da Silva e Maiza Maria Pereira, pela disposição em ajudar.

Numa ópera, as pessoas podem se entregar à sensibilidade; numa peça, ninguém consegue, em nenhum momento, parar inteiramente de pensar.

Joseph Kerman, 1990.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo comparatista entre a narrativa *Tristão e Isolda* e a ópera homônima de Richard Wagner. O estudo de transposição interartes proposto nesta dissertação de mestrado visa analisar literariamente duas versões, a saber, *Tristão e Isolda*, de Fernandel Abrantes e *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier (tradução de Luis Claudio de Castro e Costa), a fim de relacionar os enredos, espaço, personagens e tempo de ambas, para justificar a escolha das versões, provenientes de vários fragmentos resgatados, como representante do *mito de Tristão*. Após essa pesquisa, propomos uma análise literária do libreto da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, assim como uma breve explicação da construção operística do compositor e uma apresentação de teóricos musicais que se debruçaram sobre essa obra. Em uma tentativa de demonstrar as proximidades estabelecidas pelo compositor entre a lenda e o texto operístico, analisaremos comparativamente as observações feitas sobre o texto literário e o texto operístico sob a luz dos conceitos de transposição interartes.

Palavras-Chave: Literatura. Música. *Transposição*. Richard Wagner. *Tristão e Isolda*.

ABSTRACT

This work aims to study, comparatively, the narrative Tristan and Isolde and homonymous Richard Wagner's opera. This study, of inter artistic transposition, analyses two versions, namely *Tristão e Isolda*, by Fernandel Abrantes and *O Romance de Tristão e Isolda*, by Joseph Bédier (translated by Luis Claudio de Castro e Costa), to build a relationship between both plots, setting, characters and time, to justify the choice of the versions, deriving from a series of recovered fragments as representative of the myth of Tristan. After the text of this research, we offer a literary analysis of Tristan and Isolde opera libretto as well as a brief explanation of the artist's composition procedures and a presentation of music critics who have studied Wagner's work. In an attempt to show the established proximities between the legend and the opera, we shall analyze comparatively the observations made about the narrative and the opera under the inter artistic transposition concepts.

Keywords: Literature. Music. Transposition. Richard Wagner. *Tristão e Isolda*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O MITO DE TRISTÃO POR MEIO DE VERSÕES DA LENDA	21
3 <i>TRISTÃO E ISOLDA</i> , DE WAGNER, A ÓPERA.....	38
4 A LENDA E A ÓPERA	51
5 A LENDA POR MEIO DA ORQUESTRA	66
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	80
ANEXOS	83

1 INTRODUÇÃO

Neste estudo propomos trabalhar a relação entre literatura e música por meio da narrativa *Tristão e Isolda* e da ópera homônima de Richard Wagner, a fim de demonstrar as proximidades estabelecidas pelo compositor entre a estrutura narrativa e a estrutura operística. Para tanto, trabalharemos a relação entre palavra e som, literatura e música e literatura e ópera, sob a luz de teóricos como Claus Clüver, Lauro Coelho Machado, Julio Medaglia, Barry Millington, Ernest Newman, Solange de Oliveira, Enio Squeff e Friedrich Nietzsche, dentre outros.

A literatura, desde seus primórdios, relaciona-se com outras manifestações artísticas. Sabemos que a poesia era, originalmente, cantada, e não lida; os jograis tinham sua relação intrínseca com o alaúde¹ e a cistre²; e o texto dramático, cuja origem está em rituais da antiga Grécia, convive com espetáculos musicais e de dança. Essas afirmações nos levam a crer, dentre outras coisas, que estudar literatura é perceber suas relações estéticas e estruturais com as outras manifestações artísticas, como também perceber o texto em si. Dessa forma, essas relações consolidam o processo textual.

Clüver (1997) traz à luz conceitos para a compreensão das possibilidades de análise interartes. Segundo ele, essa compreensão pertence mais ao leitor do que ao próprio artista, visto que a intertextualidade é percebida por meio do acesso às pré-leituras durante a “descoberta” do “novo texto”. Tomemos como “texto”, neste trabalho, toda e qualquer produção artística, e como “leitura”, a prática de observação e compreensão do texto.

Ao ler *Eneida*, um leitor que conhece as pinturas do templo de Juno será capaz de perceber facilmente que há uma intertextualidade na obra, quando, no Canto I, essas pinturas são descritas por *Enéias*; um ouvinte de “Parábola” (1973) e “Sonata” (1990), de Leo Brouwer, que conhece o trabalho de Paul Klee, perceberá a musicalização da série *Quadrados Mágicos*. Dessa forma, constata-se 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, empregados nos exemplos acima, segundo Clüver (1997), denominam-se *Bildgedicht*³, cuja definição refere-se à verbalização de textos reais ou fictícios construídos por sistemas não verbais, e a

¹ Instrumento árabe, de cordas dedilhadas (SINZIG, 1959).

² Instrumento de cordas (GARRETT, 2008).

³ Poema imagético.

*Ekphrasis*⁴, uma forma de re-escrita que engloba a descrição de objetos ou paisagens, como a (re)criação de um concerto musical ou de balé em forma de romance.

Para que os conceitos de adaptação, tradução literária, semi-equivalências e substituições, conceitos próprios de estudos comparativos, não sejam tomados de forma equivocada, trabalharemos, a partir de agora, com a noção de *transposição*. Segundo Solange Oliveira (2007, p. 196), transposição é “essa re-escrita de um texto em código diferente daquele em que foi inicialmente construído”.

Dentre as várias possibilidades de relações que os estudos interartes nos apresentam, escolhemos estudar a relação entre literatura e música. Oliveira (2006) apresenta a disciplina que Steven Paul Scher denomina de Melopética (do grego *melos* (cantos) + poética) como um espaço científico de estudo intermediático entre literatura e música.

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).

A canção é um poema lírico de extensão pequena em estrutura musical popular; os madrigais são composições pequenas, consideradas músicas profanas para 3, 4 ou mais vozes; cantatas designam poemas em verso curto para serem cantados e acompanhados por um instrumento; o *Lied*⁵, na maioria das vezes, é uma estrutura alemã de canção que é periodicizada em A-B-A, cuja repetição pode ser temática ou estrutural (SINZIG, 1959; GARRETT, 2008; CEIA, 2011).

O 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, representava o povo, e era responsável por cantar as partes significativas do drama. As baladas configuram-se como um poema narrativo, cujo enredo da história é reduzido a cenas capitais. A narrativa dá-se de forma linear e sintética, e o foco, na maioria das vezes, encontra-se em um único personagem.

⁴ Processo de descrição de uma obra de arte por meio de um poema.

⁵ Palavra alemã que designa 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 (SINZIG, 1959).

O *Singspiel* refere-se às partes dos diálogos que estão entre o recitativo⁶ e a ária⁷. Intitula-se *masque*,⁸ um tipo de representação cênica alegórica, próxima ao gênero de entretenimento do século XVI e XVII na Inglaterra, que produziam dramas ou semi-óperas⁹. Por fim, denomina-se ópera, a recitação das tragédias clássicas, o que configura essa arte como um drama musicado (SINZIG, 1959 e GARRETT, 2008). Neste estudo, trabalharemos, mais especificamente, com a ópera.

Na literatura, a tradição oral manteve-se viva por muito tempo graças às *fórmulas*¹⁰ que eram cantadas. O poema (lírico) foi produzido para ser cantado em salões festivos. Nesse sentido, não perceber as tensões que coexistem nas formas da letra cantada seria negar a própria obra musicada.

Se tomarmos o som, num percurso temporal linear, perceberemos que seu uso, nos primórdios, se dava somente como ferramenta de comunicação entre os homens, em forma de grunidos, sendo que só mais tarde ganhou forma e conteúdo para a compreensão humana, enquanto signo. Dessa forma, constata-se que a palavra é posterior à própria tentativa de comunicação.

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). Para ele, há, nos rituais sociais e religiosos das comunidades humanas, a presença da música enquanto representação sonora carregada de significações, uma vez que a melodia e a entonação atribuem sentido às intenções.

Segundo Squeff (1997) e Medaglia (2008), o convívio intencional entre palavra (conceito) e música (tempo) permite manifestações com dupla carga semântica, pois, conforme discutido anteriormente, a música fornece um estilo à palavra, numa entoação que pode afirmar ou negar o significado daquele significante. Nesse contexto, convivem também, literatura e dança, dança e música, pintura e literatura.

Cabe ressaltar que antes da Renascença, a música não era considerada arte em todas as suas manifestações. As composições musicais que estavam vinculadas a temas

⁶ “Uma escrita para voz, normalmente para solo, cuja intenção é imitar a fala dramática na música” (GARRETT, 2008).

⁷ “Um termo normalmente usado para significar qualquer peça fechada lírica para voz solo (excepcionalmente, para mais de uma voz) com ou sem acompanhamento instrumental ou parte independente de uma ópera, cantata oratório ou outro grande trabalho” (GARRETT, 2008).

⁸ 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 (SINZIG, 1959).

⁹ Peça dividida em quatro ou mais partes, contendo dança, canto, espetáculos cênico e instrumental.

¹⁰ Recurso dos narradores orais que possibilita a ilusão da narrativa ser recontada da mesma forma.

religiosos, patrocinadas pela Igreja Católica, eram consideradas músicas, enquanto as outras não “vigiadas” pelo clero eram consideradas forças mágicas que induziam o homem ao delírio, à hipnose, ao pecado. Só no século XVI, na Alemanha, é que a música profana culta assumiu importância semelhante à religiosa.

A função dos instrumentos já foi, em uma composição musical, a de dobrar as melodias entoadas pela voz do cantor. Com o passar dos anos, a música instrumental assumiu função específica, comprovava, enfatizava ou contrariava o canto, já que um instrumento poderia soar notas longas e possibilitar efeitos rítmicos e melódicos que a voz humana não conseguiria. Com isso, além da função de acompanhar os cantores, no caso de uma orquestra sinfônica durante uma apresentação de ópera, os instrumentos “preenchem finalidades dramáticas e teatrais, como abertura ou sinfonia, execução longa antes da abertura dos panos para o primeiro ato, ou prelúdio, opção curta para o mesmo período cênico” (CASOY, 2007, p. 24-25). Cabe, portanto, aos instrumentos a função de representar tanto quanto a palavra, a intenção musical e o enredo proposto, e não somente acompanhar o cantor.

É comum essas discussões suscitarem a noção de que uma arte seja suprema em relação à outra. Squeff (1997) enumera algumas defesas a favor da música: “*la musique avant toute chose*¹¹” (VERLAINE *apud* SQUEFF, 1997); Robert Schumann (1810 – 1856) acredita 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; Beethoven (1770 – 1827), afirma que à música cabe uma sabedoria maior do que a atribuída à filosofia; Heitor Villa-Lobos descreve a música como rica em significado. Percebe-se, dessa forma, que para todas essas personalidades, a música é tida como uma linguagem universal que compreende outras formas artísticas.

Havia, na galeria dos compositores, uma maioria que escrevia, não apenas partituras, mas libretos, poemas para o acompanhamento melódico, e até mesmo obras independentes da estrutura musical; compuseram para um texto específico ou a partir dele. Segundo Ria, Silva e Chamun (ano), Franz Schubert (1797-1828), considerado o criador do *Lied* romântico, musicou vários textos de Schiller e Goethe, cujas composições estão reunidas em coleções como *Die schöne Müllerin* (1823), *Die Winterreise* (1824) e *Schwanengesang* (1828). Robert Schumann (1810-1856) trabalhou com os textos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), de Johann Wolfgang

¹¹ A música antes de tudo.

von Goethe (1749 - 1832), de George Gordon Byron (1788 - 1824), de Schiller (1759 - 1805), de Adelbert von Chamisso (1781 – 1838) e de Heinrich Heine (1797-1856), das obras deste, destacamos dois ciclos: o *Dichterliebe* (1840) e o *Frauenliebe* (1840). Hector Berlioz (1803-1869) compôs a *Sinfonia Fantástica* (1830), considerada um “poema sinfônico”, que nada mais é do que a “música com enredo”, o que permitirá a Squeff (1997) afirmar que se trata da exploração da ideia fixa ou *Leitmotiv* (motivo condutor); Johannes Brahms (1833-1897) compôs, a partir dos textos de Ludwig Tieck (1773 – 1853), a obra *Romances de Magelone* (1861-69).

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. O *Leitmotiv*, que comumente atribuímos a Richard Wagner (1813-1883), constitui uma linguagem musical universal que pode produzir literatura¹² sem que haja a presença de palavras.

Desde a Renascença, a literalização da música, ou seja, o uso de textos como suporte para peças musicais – ditas “música pura” – foi uma prática comum entre os compositores. No entanto, Berlioz e Wagner fizeram um percurso diferente da maioria. Eles buscaram na tradição literária temas para suas composições, mas não submeteram a música à hierarquia do texto; proporcionaram um diálogo entre o léxico cantado e a melodia orquestrada para que discordassem ou confirmassem entre si. Eles fazem parte da escola romântica, que acreditava que a “tradução” da música estava na literatura, ou seja, que por meio do texto literário - entendido como o poema cantado durante a peça - a cadeia sonora executada pela orquestra se tornava significativa ao ouvinte. Nesse sentido, entende-se que a literatura proporciona corpo semântico ao som produzido pelos instrumentos. Segundo Medaglia (2008, p.16), 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, [...], cada nova reforma estilística motivou sempre um retorno às bases da tragédia grega.

¹² O termo literatura aqui se refere ao sentimento motivado pela ideia expressa pela palavra.

Por meio da descrição da tragédia grega, identificamos elementos também presentes na ópera, por tratar-se de uma apresentação artística mista, plástica e não plástica (a da música). A palavra, por sua vez, é responsável por marcar as imagens produzidas pela melodia musical. A relação entre texto e música na ópera se dá de uma forma mais completa, não só pelo uso de temas clássicos da literatura, mas também pelas heranças estruturais da tragédia, como direção, cenografia, iluminação e atores, nesse caso, cantores.

Nessa forma musical, a ação dramática é desenvolvida por meio da música, seja ela vocal ou orquestral e 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. Richard Wagner, já no século XIX, dizia que a ópera tinha o caráter de *Gesamtkunstwerk*¹³, que englobava também 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.

Casoy (2007) apresenta-nos algumas modalidades de óperas que misturavam música com outras artes: o *Balletto*, sequência solta de números de dança; o *Favola Pastorale*¹⁴ (Fábula Pastoral), poema lírico, dialogado, de tema pastoral, com intrigas amorosas muito simples entre pastores e divindades campestres da mitologia grega, como ninfas e náiades; o *Intermezzo*, narrativa musical encenada e cantada, de função decorativa – uma espécie de espetáculo dentro de outro espetáculo (pois era introduzida entre os atos de uma peça de teatro) e que, às vezes, fazia alguma alusão, em forma de alegoria, ao seu argumento; e a *Comédia Madrigalesca*¹⁵, espetáculo musical que consistia na dramatização de *madrigais*.

Para que a ópera atingisse a condição de simulacro da tragédia¹⁶, o espaço físico para interação da orquestra e dos cantores com a plateia precisou ser pensado. De acordo com Casoy (2007, p. 24),

¹³ Obra de arte total.

¹⁴ Essas peças podiam eventualmente abrigar algumas canções e algum trecho para o coro.

¹⁵ Nesse tipo de encenação os cantores e os músicos ficavam escondidos atrás do palco e os atores em cena procuravam interpretar o texto do madrigal por meio da dança e da mímica.

¹⁶ Referimo-nos, aqui, ao fato da faceta do simulacro da tragédia ser uma nova proposta de representar o real, partindo das estruturas da tragédia como um drama musicado.

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 platéia, 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.

Esse espaço pensado exclusivamente para apresentações operísticas, dotado de um palco e um “poço da orquestra”¹⁷, foi inventado por Wagner para que os músicos não fossem um obstáculo posto às vozes dos cantores e à observação do público. O teatro que ele construiu, baseado nessa estrutura, na cidade Bávara de Bayreuth, inaugurado em agosto de 1876, chama-se *Bayreuth Festspielhaus*¹⁸.

Era natural que a extrema preocupação de Wagner com a correta encenação de sua óperas, e o grau crescente de complexidade teatral que elas atingiram, o levassem à necessidade de dispor de uma sala que modificasse profundamente a maneira de ser e a função tradicional da casa de espetáculos. O teatro, tal como sempre existiu no Ocidente, não cria uma sociedade – tenta demonstrar Wagner em seus ensaios. Numa certa medida, pode até ajudar a modificá-la mas, em geral, sua política e sua organização social e religiosa (Coelho, 2000, p. 239).

¹⁷ Fosso coberto da orquestra.

¹⁸ Teatro do Festival de Bayreuth. “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 permitiam, desde o início, encenações muito arrojadas” (Coelho, 2000, p. 240).

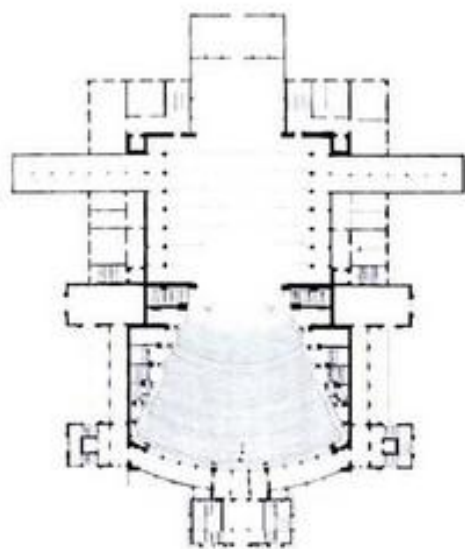


FIGURA 1 – Planta de um teatro pré-Wagner¹⁹.

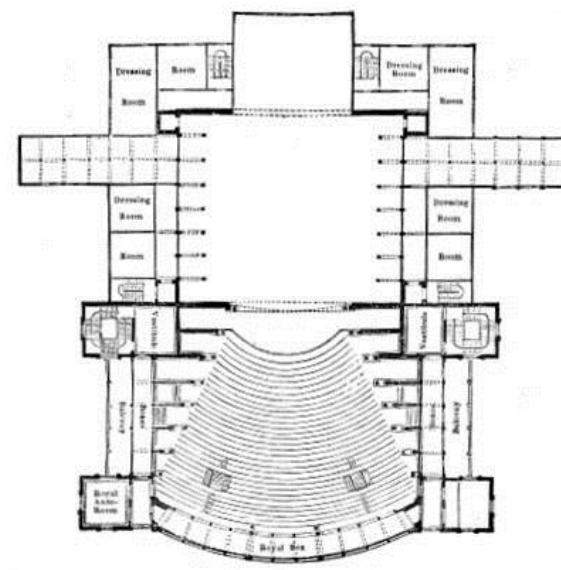


FIGURA 2 – Planta do *Bayreuth Festspielhaus*²⁰



FIGURA 3 – Interior de uma ópera barroca²⁰



FIGURA 4 – Interior de uma ópera pós-Wagner²¹

¹⁹ Disponível em: <<http://estrolabio.blogs.sapo.pt/1308427.html>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

²⁰ Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Interior_de_uma_%C3%B3pera_barroca.jpg. Acesso em: 11 jan. 2012.

²¹ Disponível em: <http://www.portaldarte.com.br/opera.htm>. Acesso em: 11 jan. 2012.

Percebemos por meio das Ilustrações 1, 2, 3 e 4 as diferenças impostas pelo compositor à estrutura física do teatro operístico, como o fosso da orquestra e a disposição da plateia em relação ao palco que tanto influenciam na acústica e no espaço cênico para os cantores.

As inovações proporcionadas pelo compositor alemão Richard Wagner à construção operística vão além do pensar um espaço apropriado para a ópera; ele a considera como *Gesamtkunstwerk*. A parte técnica operística, como o libreto, a composição musical e a encenação daquilo 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 clássica²².

Wagner, por meio da ópera *O Navio Fantasma* (1841), e George Bizet (1838 – 1875), por meio de *Carmen* (1845), compuseram a abertura como parte da ópera, diferentemente do que era prática comum na maioria das peças italianas, que tinham como aberturas, propostas musicais sem ligação com a estrutura que seguiam, e com uma função específica: avisar ao público sobre o início da apresentação.

Na ópera, o coro, descendente do *khōros* da tragédia grega, tradicionalmente tinha a função de comentar a ação dos personagens. Já os solistas eram os intérpretes que representavam os principais personagens da história. Os *compimários* são os cantores cujos papéis são secundários e com linha melódica que não apresentava grandes dificuldades de execução. Em Wagner, a ação dos personagens não era comentada, assim, o coro assume outra função, a de representar o povo como “espectador articulado”. A orquestra assume o papel de enunciar temas musicais, ou seja, desenvolver os elementos puramente musicais a ponto de se aproximar do narrativo e fornecer base harmônica para a ópera.

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

²² Ópera de números, estrutura de ópera cujas partes são fixas.

Nuremberg, 1845). Sua última fase, conhecida como **maturidade** (1849 – 1883), inclui o roteiro para o drama *Jesus von Nazareth* (*Jesus de Nazaré*, 1849), em cinco atos, que não chega a converter-se em ópera; o roteiro em prosa de *Wieland der Schmied* (*Wieland, o ferreiro*, 1849), depois abandonado; o libreto de *Siegfrieds Tod* (*A morte de Siegfried*, 1850), futuro *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*); o esboço, em 1851, de *Der junge Siegfried* (*O jovem Siegfried*, 1851) e o texto de *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*) e *Die Walküre* (*A Valquíria*). Em 1856, ainda na mesma fase, é projetada a ópera budista *Die Sieger* (*Os vencedores*), não levada adiante; em 1857, é concebido o *Parsifal* (*Parsifal*) e *Wesendonck-Lieder* (*As canções a Mathilde Wesendonck*). Em 1859, compõe *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*), *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*, 1867), *O Ouro do Reno* (1869), *Die Walküre* (*A Valquíria*, 1870), *O Idílio de Siegfried*²³ (1870) – como presente para sua segunda mulher, Cósima – e *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*, 1874). Inaugurou, ainda, o Teatro do Festival de Bayeruth²⁴ (13 a 30/08/1876) com a primeira apresentação integral da tetratologia *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel dos Nibelungos*). Por fim, compôs sua última ópera, *Parsifal* (1882).

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 idéias 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 arioso, a meio caminho entre o recitativo²⁵ e a cantilena²⁶, que permita a declamação melódica moldada nos 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).

²³ Não encontramos o nome original em Alemão.

²⁴ Teatro com 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 permitiam, desde o início, encenações muito arrojadas (COELHO, 2000, p. 240).

²⁵ Composição para voz que simula um discurso dramático numa composição musical.

²⁶ Composição para voz a ser cantada, típica da Idade Média.

Wagner restabeleceu a harmonia entre texto, música e espetáculo utilizando um método muito criterioso, preocupando-se com cada parte do processo de composição operística. Primeiramente, compunha o esboço em prosa (*Entwurf*), o do libreto (*Gedicht*) e o rascunho de todos os temas musicais que seriam motivos condutores (*Bestandsteile*), para só depois iniciar a composição melódica. Elaborava a redução para piano (*Kompositionsskizzen*) 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, lendas²⁷ antigas ou mitos²⁸. No entanto, o enredo e os personagens eram (re)criados da forma que melhor convinha para seu projeto musical. Wagner também supervisionava, por meio das rubricas nos folhetos, todo o processo de produção do espetáculo, como o desenho dos cenários e a movimentação dos cantores em cena.

Tristão e Isolda (1859), considerada a ópera mais importante desse compositor, composição da fase madura de Wagner, composta a partir do texto da lenda homônima, constituirá o *corpus* de análise deste trabalho. *Tristão e Isolda* é um marco também para a música do século, pois modificou a orquestração comumente usada. Coelho (2000) caracteriza essa obra 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 schopenhauriana²⁹(COELHO, 2000, p. 231).

Percebemos que a instabilidade harmônica é coerente à confrontação dos sentimentos dos personagens e 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” (GROUT, *apud* COELHO, 2000). Essa observação justifica o projeto wagneriano de composição, de fazer com que a melodia surja do discurso.

²⁷ Segundo Houaiss, lenda refere-se a uma história fantástica, em que um fato histórico é ampliado pela linguagem poética ou pela imaginação popular.

²⁸ Segundo Mircea Eliade (1989, p.15), o mito representa a verdade absoluta, conta uma história sagrada e por isso configura-se como uma história exemplar e possível de se repetir.

²⁹ Segundo a filosofia de Schopenhauer, a consciência interior do sujeito revela sua vontade e o sofrimento é inerente ao homem (Cultura Brasileira, s.d.).

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 na 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 é um marco na história da ópera mundial, tanto por sua estrutura musical quanto pela interação entre texto, música e drama. Dessa forma, trataremos das confluências entre literatura e música por meio das relações percebidas nessa produção. Para tanto, levaremos em consideração a questão lendária que cerca o texto base da ópera, a transposição literária e, por fim, as estruturas específicas de cada suporte artístico em questão.

Faz-se necessário entender que o *mito de Tristão*, texto ao qual a ópera e a narrativa fazem referência, tem sua origem marcada pela tradição oral. As versões traduzidas para o português às quais tivemos acesso são: *Tristão e Isolda*, de Fernandel Abrantes; *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier (tradução de Luis Claudio de Castro e Costa); e *Tristão e Isolda*, cuja tradução é de Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo. A última versão se diferencia das outras narrativas supracitadas em diferentes aspectos. Primeiramente, pela quantidade de capítulos, enquanto as outras duas têm 19 capítulos, esta tem 36, e por diferenças de enredo e ação dos personagens, como Blanchefleur sair da Cornualha, fugindo com Rivalino; Rivalino morrer quando Tristão atinge 15 anos; a estirpe do Rei Marcos ser justificada como de origem mística; dentre outras. Em uma análise superficial, percebemos que a obra traduzida por Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo está mais próxima ao *mito de Tristão* pela característica épica e simbólica comuns aos mitos, enquanto as outras se aproximam mais da cultura cristã.

Para analisar comparativamente a relação entre a ópera e a literatura, faz-se mister um recorte no *corpus* e, como não encontramos registros de quais fragmentos recuperados do mito de *Tristão* deram origem à versão de Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo, decidimos nos ater ao enredo narrado pelas versões de Joseph Bédier e Fernandel Abrantes, já que ambas possuem trechos recuperados da versão de Gottfried von Strassburg.

Esse trabalho está organizado em quatro capítulos, numa tentativa não só de analisar os enredos da lenda e da ópera escolhidos para representar o *mito de Tristão* e as

confluências entre essas obras, mas também para que seja possível uma observância das proximidades entre literatura e música.

No primeiro capítulo, apresentaremos a narrativa de *Tristão e Isolda* nas versões escolhidas para a contemplação do *mito de Tristão*. Enquanto personagens, analisaremos Isolda, o herói Tristão e o Rei Marcos. Além disso, serão discutidas algumas diferenças entre a figura do narrador nas duas versões lendárias a fim de construir um mapa das características pertinentes aos personagens principais que será utilizado para a comparação com os personagens (re)criados por Wagner.

O segundo capítulo apresentará a ópera e sua estrutura - prelúdio, atos e cenas – e a análise das personagens e do enredo proposto pelo compositor alemão. A análise se dará a partir da leitura do libreto. A partir desses apontamentos, identificaremos pontos de comparação com o primeiro capítulo.

A primeira análise comparativa entre literatura e ópera, no que diz respeito a personagens e espaço dos quais ambas as obras fazem uso, será delineada no terceiro capítulo. Para tanto, utilizaremos parte das estruturas de análise resultantes do primeiro e do segundo capítulos deste trabalho.

No quarto capítulo compararemos, de forma analítica, os elementos narrativos e estruturais presentes tanto na lenda quanto na ópera, ou seja, buscaremos compreender, a partir dos mapas estipulados, as estruturas de construção utilizadas pelo compositor e autor, a fim de identificar pontos em comum e/ou divergentes.

Por fim, apresentaremos as considerações finais concernentes a este estudo, por meio das quais serão retomados conceitos referentes aos gêneros ópera e narrativa, ou seja, proporemos uma recapitulação do significado histórico da lenda *Tristão e Isolda* e da ópera homônima para que possamos referendar a confluência entre literatura e música.

2 O MITO DE TRISTÃO POR MEIO DE VERSÕES DA LENDA

Neste capítulo, analisamos a narrativa da lenda *Tristão e Isolda* quanto ao enredo, às personagens, à questão mitológica e à origem oral da história, para que tenhamos um material concreto para a comparação entre literatura e ópera nos capítulos 3 e 4 deste trabalho. Iniciaremos nosso estudo com uma breve descrição da narrativa e a partir dela, pensaremos literariamente o *corpus*. Pela proximidade de enredo entre elas, escolhemos como representantes da lenda as versões *Tristão e Isolda*, de Fernandel Abrantes, e *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. A versão de Joseph Bédier é baseada nos fragmentos de Thomas, Eilhart d'Oberq, Gottfried von Strassburg e de Béroul, já a de Fernandel Abrantes é baseada nos fragmentos de Béroul, Thomas, Gottfried von Strassburg e de J. Bédier.

O narrador da lenda inicia sua contação revelando que se trata de uma história de amor e morte de um príncipe que se apaixona por uma princesa prometida a um rei e que cujo amor só pôde ser concretizado na morte. Segundo as versões escolhidas, havia uma guerra em Cornualha e o Rei Rivalen, rei de Loonnis, foi lutar junto com o Rei Marcos em favor das terras de Cornualha. Essa aproximação resultou no casamento de Rivalen e Branchefleur, irmã do Rei Marcos.

Logo após as bodas, Rivalen soube que em suas terras havia guerra também e regressou juntamente com Branchefleur grávida. Durante a batalha, o rei Rivalen faleceu e Blanchefleur entristeceu-se muito e, depois do nascimento de Tristão, faleceu.

Tristão foi criado por Rohalt, conselheiro do Rei Rivalen, e foi entregue aos cuidados de Kurveral, escudeiro real, para aprender o domínio da espada, da caça e da música. Quando criança, fora atraído para uma embarcação por marinheiros. O mar, furioso com o rapto do menino, provocou tempestades que os obrigaram a prometer que libertariam o garoto nas terras da Cornualha, o primeiro porto à frente, para que assim pudessem terminar a viagem em segurança. O menino, logo que chegou à terra firme, abordou um caçador que estava retalhando um animal. Reconhecido como estrangeiro, foi acolhido pelo rei e seus súditos por suas qualidades na caça e na arte da trova.

Rohalt, em busca de Tristão, desembarcou em Cornualha e revelou a ele o seu parentesco com o Rei Marcos, bem como a história de Blanchefleur e Rivalen. Ao saber que o seu reino encontrava-se em guerra, Tristão retornou a Loonnis, reconquistou o poder

para o povo e entregou a coroa a Rohalt, para que pudesse voltar à Cornualha a fim de servir a seu tio.

O príncipe guerreiro defendeu Cornualha de uma dívida contra a Irlanda ao matar o gigante Morholt. Porém, essa batalha rendeu-lhe um golpe letal, pois a espada de Morholt estava envenenada. Na certeza da morte, Tristão pediu para ser deixado à deriva numa pequena embarcação, sem remos e sem vela, levando consigo apenas uma harpa.

A embarcação de Tristão foi encontrada por pescadores que o levaram até Isolda, princesa irlandesa hábil na confecção de filtros, na 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 da articulação dos conselheiros, Marcos disse que só se casaria com a dona do fio de cabelo dourado que duas andorinhas trouxeram do além-mar.

Tristão acreditava que o tio caíra em uma armadilha, mas disse conhecer a dona de tão dourados fios e preparou uma tripulação para viajar à Irlanda em busca da Isolda dos Cabelos de Ouro, pois outra dona para este fio de cabelo não teria.

Ao chegar ao porto de Weisefort, Tristão escutou um grito e averiguou que havia uma fera ameaçando o reino, cuja condição para liberar o trânsito na cidade era devorar uma virgem todas as manhãs. O rei da Irlanda, na tentativa de vencer o dragão, prometera conceder a mão de sua filha, Isolda, ao homem que matasse o animal.

Frente a esse desafio que possibilitava facilitar a conquista de Isolda dos Cabelos de Ouro, Tristão armou-se e venceu a fera. Cortou-lhe a língua e a guardou envolta em sua perna para ter como provar a batalha. O calor somado ao contato cutâneo criaram os meios para que o veneno do animal contaminasse o guerreiro, deixando-o enfermo e impossibilitando-o de ir reclamar a luta.

Um senescal, cuja fama era de medroso, assumiu o heroico ato e reclamou a mão da princesa. No entanto, ciente da possibilidade de injúria, Isolda resolveu averiguar a cena e encontrou o corpo de Tristão no pântano. Ela levou-o para o castelo, onde ela e sua mãe cuidaram dos ferimentos do guerreiro.

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 motivou que ele fosse perdoado por ter matado Morholt, irmão da rainha e prometido de Isolda.

Tristão, então, prometeu à rainha e à princesa que revelaria a mentira do senescal, e elas, que o Rei perdoaria Tristão pela morte do Morholt.

Tristão explicou-se diante de toda a corte e disse que conquistava a princesa para levá-la a seu rei, para firmar a paz entre os dois reinos. A esse ato, Isolda ficou indignada e temeu ser entregue a um homem desconhecido.

A rainha, numa tentativa de evitar o sofrimento da filha, preparou 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 deu de beber a Tristão e Isolda. Quando a serva irlandesa percebeu que havia dado o filtro para que eles bebessem, 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 Tristão 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). Todavia, Tristão, conseguiu fugir, salvou a rainha das mãos dos doentes e, juntos, refugiaram-se na floresta com Kurveral.

O rei seguiu o casal até o esconderijo na floresta e observou que havia uma espada entre os corpos do casal, o que simbolizava a castidade, e julgou-se injusto com eles pela decisão de expulsá-los do reino. Para que Tristão e Isolda percebessem que ele estivera ali e que os havia perdoado, Marcos trocou o seu anel pelo de Isolda e substituiu a espada entre eles pela dele.

Um eremita possibilitou que o casal refugiado conseguisse o perdão público do rei. Mesmo assim, a rainha foi submetida a um julgamento pelo ferro em brasa, costume medieval, que permitiria que ela saísse ilesa se fosse inocente. Isolda manipulou os fatos para que Tristão estivesse disfarçado de mendigo e a carregasse nos braços antes que ela jurasse não ter estado em outros braços que não o do rei e o do homem ali presente (Tristão disfarçado).

O rei de 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 Kurveral, o guerreiro partiu para a terra de Gales, onde foram acolhidos por um duque que tinha um cão. O animal carregava um guizo na coleira que interessou ao sobrinho do rei Marcos, visto que o som desse adereço acalmava os corações. Assim,

Tristão fez uma proposta ao nobre: ele livraria as terras dos ataques de um gigante que amedrontava a todos e, em troca, teria o animal. Duvidando da possibilidade de vitória, o duque aceitou a proposta. Ao vencer, Tristão enviou o guizo a Isolda que, ao recebê-lo, jogou-o ao mar por não concordar que só ela merecesse a felicidade.

Tristão continuou sua viagem com Kurvernal e em outras terras 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. Ofereceu a ele seus préstimos de guerreiro, mas Höel 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. Logo a notícia do casamento do guerreiro foi conhecida por Isolda dos Cabelos de Ouro.

Isolda das Mãos Brancas apaixonou-se pelo guerreiro e passou a se dedicar a ele, mesmo Tristão não tendo consumado o casamento. Para explicar a falta do contato físico, ele disse a 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 confessou 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. O cunhado o compreendeu e propôs que fossem até Cornualha para saberem se a rainha ainda o amava, para que ele pudesse tomar a decisão de permanecer casado ou não com Isolda das Mãos Brancas.

Quando Tristão chegou a Cornualha, mandou um mensageiro para marcar um encontro com a rainha, mas isso não foi possível, pois a rainha não conseguiu ir sozinha até o lugar combinado. Mesmo tentando várias vezes, o destino não os favoreceu.

Tristão voltou à Bretanha e, sem avisar ninguém, retornou à Cornualha, passou-se por louco e enfrentou o rei ao dizer que amava Isolda dos Cabelos de Ouro. Com o rosto desfigurado após tomar uma poção, ele afirmou ser Tristão e disse ter direitos sobre a rainha. Assim, ele propôs ao rei uma troca, uma irmã pela rainha. Com essa revelação, o homem considerado louco pela rainha só conseguiu a fúria real, pois Isolda não o reconheceu. Porém, alertada por Brangien, a serva irlandesa, sobre a possibilidade de ser Tristão verdadeiramente, ela mandou chamá-lo e eles se amaram pela última vez.

Tristão retornou à Bretanha, guerreou contra um barão chamado Bedalis e feriu-se numa armadilha. Regressou com dificuldade ao castelo de Carhaix e mandou examinarem os ferimentos, mas em vão. Tristão quis rever Isolda, a loura. Mandou o cunhado em segredo buscá-la e pediu para que, caso conseguisse trazê-la, hasteasse uma vela branca, caso contrário, uma vela negra.

Isolda das Mãos Brancas escutou a conversa do irmão e do marido e revoltou-se. A todo instante, Tristão ia até a janela verificar se a nau já regressava, até que um dia, muito fraco, não conseguiu mais se por diante do mar e pediu à esposa que o fizesse. Ela avistou 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.

A Rainha Isolda soube pelas ruas a caminho do castelo que Tristão havia falecido há tempo e encontrou, junto ao 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 Bretanha, mandou fazer esquifes, um de berilo para Tristão e outro de calcedônia para Isolda e levou-os para Tintagel, na Cornualha. Sobre o túmulo de Tristão nasceu um pinheiro verde e frondoso, cujos galhos enterravam-se na sepultura de Isolda. Tentaram destruir o pinheiro por três dias, mas ao informarem o Rei sobre o arbusto, ele proibiu que o cortassem.

Assim termina a história de amor e morte entre o casal, com o perdão do Rei traído, que entendeu que nada pode contra o amor, nem mesmo a morte. Cientes do enredo da lenda, a partir de agora pensaremos nas questões estruturais da narrativa, cuja origem está no *mito de Tristão* que, por sua vez, é marcada pela tradição de narrativas orais, a fim de justificar nossa escolha pelas duas versões mencionadas para a análise.

É fato que a lenda de *Tristão e Isolda* fez parte do repertório de canções de muitos cantadores medievais e, portanto, é uma representante da forma mais remota de narrativa: a história oral. Essa forma de narrar é tida como estrutura apropriada para textos educacionais, religiosos e morais; textos que em uma atividade de leitura solitária não produziria o mesmo efeito que a contação concretiza. Por isso, é característica desse tipo de texto um enredo dinâmico, que possibilita ao cantador introduzir elementos, fazer uso de fórmulas³⁰ para um envolvimento do seu espectador e uma aproximação cultural da história com o seu público, garantindo, assim, a verossimilhança do texto.

³⁰ Recurso usado por cantadores que possibilita a ilusão de repetição idêntica de uma história, como veremos adiante.

O cantador, tanto em *Tristão e Isolda* como em *O Romance de Tristão e Isolda*, percebido na forma escrita, é representado pelo foco narrativo, que ora possui voz de personagem, ora possui voz de onisciência e, em primeira aparição, antecipa o final da história para preparar e reunir ouvintes. Isso nos leva a crer que o importante não é o fato de Tristão e Isolda terem morrido, mas sim como viveram, amaram-se, sofreram e morreram. Por isso, ainda faz-se necessário contá-la.

Senhores, agradar-vos-ia conhecer uma bela história de amor e de morte? É a história de Tristão e da Rainha Isolda. Ouvi como, alegres e tristes, eles se amaram, e disso morreram, no mesmo instante, ele por ela, ela por ele (ABRANTES, 2009, p.15).

Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele (BÉDIER, 2006, p.1).

A estrutura do narrador dessa história pode ser aceita como semelhante à forma oral usada para narrar, pois percebemos o uso do vocativo na introdução da história como um recurso de diálogo entre o narrador e o leitor ou ouvinte, como se, por essa expressão, ele pudesse chamar a atenção do público que o espera e reunir a plateia dispersa no local. Em sequência a essa invocação, é apresentado o título da história e, ao dizer que se tratará da rainha Isolda, o narrador usa de um argumento de autoridade, que atribui noção de veracidade ao que será contado, pois, por mais que os ouvintes não a conheçam, falar de um membro da realeza exige respeito e lisura. O último período desse parágrafo é o que permite a primeira síntese da lenda que será contada, pois o narrador convida a todos a ouvirem sobre como eles se amaram, ora tristes, ora alegres, e como por causa do amor eles, ao mesmo tempo, entregaram-se à morte.

Em outra passagem do texto em que está presente a voz do narrador, fica nítido que ele relata algo que presenciou e observou. A frase está camuflada num parágrafo da descrição da ação de Ogrin.

Ora, deixando os amantes no eremitério, Ogrin fora com sua muleta até a vila, onde comprou telas e estofos, veiros arminhos, seda, púrpura e escarlata, um véu mais branco que a flor-de-lis e outros belos ornamentos, e ainda um palafrém, ajaezado de outro, que andava suavemente. A gente ria de o ver gastar com compras magníficas e extravagantes dinheiro que tão longamente juntara. Mas o velho trouxe os

ricos tecidos no cavalo e os depôs aos pés de Isolda (ABRANTES, 2009, p. 83).

Ora, deixando os amantes no eremitério, Ogrin tinha caminhado com sua muleta até o Monte. Lá comprou veiro, gridelim, arminho, tecidos de seda, de púrpura e de escarlate, um chintz mais branco que flor-de-lis, e também um palafrém ajaezado de outro, que andava a passo de marcha suavemente. As pessoas riam ao vê-lo esbanjar, com aquelas compras estranhas e magníficas, seus dinheiros amaealhados durante, muito tempo. Mas o ancião carregou o palafrém com ricos tecidos e voltou para junto de Isolda (BÉDIER, 2006, p.82)

Observamos aqui a diferença entre o narrador de Abrantes e o de Bédier, pois nesses períodos percebe-se a proximidade entre narrador e ação. No trecho de Abrantes, transparecem duas marcas de proximidade do locutor à ação narrada. Em “A gente” , o sujeito, que ria ao ver o Ogrin gastar suas economias, remonta um narrador onisciente da ação do eremita longe dos amantes e um narrador personagem que estava presente com o eremita e o casal na compra dos tecidos (“Mas o velho trouxe os ricos tecidos no cavalo”). Já em Bédier, a mesma passagem está relatada como: “As pessoas riam ao vê-lo esbanjar”, em que o narrador é exclusivamente onisciente, ou seja, não se inclui na cena (“o ancião carregou o palafrém com ricos tecidos e voltou para junto de Isolda”).

Uma das marcas que nos denunciam o narrador de *Tristão e Isolda* como um reprodutor da história que ouviu, em ambas as versões, está no último parágrafo do texto, no qual há uma citação de outros “autores” dessa mesma lenda. Essa característica de nomear outros cantadores na própria história é incomum, pois

por serem antes [as narrativas orais] as manifestações de uma tradição do que as invenções de um cérebro individual, a maioria dos poemas narrativos compostos oralmente, preservados em textos escritos, não foram, nem mesmo tradicionalmente, associados aos nomes dos poetas individuais (SCHOLLES e KELLOG, 1997, p. 14).

Os autores, nesse trecho, ao mesmo tempo em que reconhecem outros narradores e outras narrativas por meio do próprio narrador, também nomeiam os que contaram bem essa história. Como sabemos, esses citados são escritores que eternizaram graficamente a história. Dessa forma, percebemos que os narradores de agora estabeleceram uma relação com os autores que possibilitaram os fragmentos para a recuperação da lenda e não com os cantadores que divulgaram a lenda oralmente.

Os bons trovadores de outrora, Béroul e Thomas e monsenhor 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, Béroul e Thomas, e monsenhor 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).

Outra marca no foco narrativo que permite a ciência de variações de enredo está na citação a seguir, na qual o próprio cantador acusa outros narradores de terem fugido da verdade.

Os narradores pretendem aqui que Brangien não havia lançado ao mar o frasco de vinho mágico, e que pela manhã, depois que sua senhora entrara no leito do Rei Marcos, Brangien serviu aos noivos o que restara do filtro, e dizem que Marcos bebera dele um grande gole, mas que Isolda, disfarçadamente, jogara fora a sua parte. Sabei, porém, senhores, que esses narradores deturparam a história. Eles imaginaram tal mentira porque não compreenderam o maravilhoso amor que Marcos sempre teve à Isolda (ABRANTES, p. 45).

Os narradores sustentam neste ponto que Brangien não lançara ao mar o frasco de vinha com ervas, que não tinha sido totalmente esvaziado pelos amantes; mas que de manhã, depois que sua senhora entrara por sua vez no leito do rei Marc, Brangien vertera numa taça o que restava do filtro, oferecendo-o aos esposos; e que Marc bebera à farta e que, às escondidas, Isolda jogara fora a sua parte. Mas sabei, senhores, que esses narradores deturparam a história e faltam com a verdade. Se imaginaram essa mentira, é por não terem compreendido o maravilhoso amor que Marc sempre dedicou à rainha (BÉDIER, 2006, p. 33-34).

Dessa forma, comprova-se a audição de outras versões da lenda, e de narradores que, por estarem tão próximos à história, não podem concordar com aqueles que “deturpavam” a história. Como demonstramos pelo uso dos exemplos, a lenda a que se referem as versões é a mesma, porém, com pequenas diferenças na construção textual, como já justificamos no uso de *fórmulas*, o que não impede de fazerem referência à mesma obra. Tais marcas dos narradores parecem-nos indicativos da tradição lendária que envolve

o enredo, mas não movimentarão nossa pesquisa para teorias da narrativa oralizada, pois acreditamos que esse aspecto renderia por si só uma dissertação e foge à nossa proposta.

No entanto, pelos dados analisados até o momento cabe uma reflexão sobre esse traço lendário e a sua relação com o *mito de Tristão*. Carlos Ceia afirma que o mito é, “enquanto parte de uma sociedade, parte do Homem, como uma narração. Narração essa que relaciona o próprio Homem com um mundo que integra, com as relações que estabelece nesse mesmo mundo, nessa sociedade que constitui e pertence” (CEIA, s.d.).

Depreende-se, então, que o conceito de mito, para esse autor, é a representação literária do homem e suas relações. Frye (1973) aprofunda-se mais nessa relação homem e meio. Ele afirma que se trata da união verbal do sonho e do ritual, como podemos compreender na citação a seguir:

A união de ritual e sonho numa forma de comunicação verbal é o mito [...]. O mito explica e torna comunicáveis o ritual e o sonho. O ritual, por si mesmo, não pode explicar-se: é pré-lógico, pré-verbal e em certo sentido, pré-humano [...]. O mito é mais distintivamente humano, pois a perdiz mais inteligente não poderá contar sequer a estória mais absurda, explicando por que bate as asas na estação do acasalamento. Similarmente, o sonho, por si mesmo, é um sistema de alusões enigmáticas à vida do próprio sonhador, não entendidas cabalmente por ele, ou, tanto quanto sabemos, de nenhuma utilidade real para ele (FRYE, 1973, p. 108-109).

Partindo disso, o mito é uma representação humana capaz de unir as significações do sonho ao ritual. Duas criações do homem carregadas de simbologias e alegorias e por isso seria, o mito, a máxima da criação literária. Sob essa visão, podemos compreender que a lenda, por meio das versões escolhidas, remonta o *mito de Tristão* como o mito heroico, civilizador, do artista, do casal, da marginalidade, da transcendência, da individuação, do cósmico e do cristão.

Brunel (2000) afirma que, vista em sua totalidade, a narrativa segue o esquema universal da narrativa heroica. Exemplo disso é a presença da marca de um pai adotivo que transforma a criança em um homem dotado de qualidades quase sobre-humanas e caráter inquestionável. De acordo com Brunel (2000), se prestarmos atenção ao herói que possui qualidades em todas as artes valorizadas no seu tempo, temos um mito civilizador, pois é a marca do homem moldado pela educação. E essa civilização adquirida pelo personagem principal é que possibilita outra análise, pois é marca do mito do artista, porque Tristão não

só é apresentado como cidadão exemplar, mas também é habilidoso na arte do canto, da linguagem e da representação.

Brunel (2000) lembra ainda que Tristão e Isolda refletem o ideal masculino e feminino, representam simultaneamente beleza, inteligência e nobreza. Juntos eles são um: Isolda representa a alma e o Tristão o corpo. Ele não sobrevive sem a essência e ela não sobrevive sem a matéria. Eles são indissociáveis, mesmo que essa interpretação seja alimentada pela ingestão do filtro. É o amor que os tornam um e por isso o mito da individuação. Essa união pode ser lida como representação do mito do casal, pois eles juntos formam a imagem da complementaridade e suficiência física e afetiva, qualidades que se almejam em um relacionamento.

Segundo Brunel (2000), a alegoria de marginalidade é estabelecida pela bigamia de Isolda, que mesmo rainha nega sua posição social para se unir a Tristão, e pelo disfarce usado por Tristão, de leproso e louco, para se aproximar de Isolda. Vista de outra forma, essa predisposição do guerreiro em lutar em prol do seu amor pela amada, pelo reino e pelo tio até a morte, e a decisão de Isolda de se entregar à morte após perder seu amado constituem a imagem do mito da transcendência.

Edward Tyrell Leith (1869, *apud* BRUNEL, 2000) anunciou o *mito de Tristão* também como mito cósmico. Lemos essa análise por meio da teoria de Frye (1973), já que Leith, embasado na origem celta da lenda, relaciona Tristão ao Sol e assim à primavera, Marcos ao inverno e Isolda à Deusa da Terra. Dessa forma, o rei Marcos representaria a dificuldade na realização do amor entre Tristão e Isolda e também o início e o fim de um ciclo, pois a possibilidade de ingestão do filtro é criada pelo ódio de Isolda a ser entregue a um homem que não amava. Nessa leitura, a bebida mágica dada a Tristão e Isolda seria a chuva da primavera ensoladara que é capaz de fecundar a Terra e afastar o inverno.

Brunel (2000), afirma, por fim, que a lenda também carrega em si o mito do cristão, pois as versões a que tivemos acesso trazem em si Deus como testemunha do amor entre os amantes a ponto de, em situações favoráveis ao casal, os protegerem, até mesmo quando eles parecem menos merecer, como quando o Rei Marcos encontra a espada entre os corpos adormecidos de Tristão e de Isolda sob a árvore, na floresta. O filtro também pode ser lido como a representação do pecado original cometido por Adão e Eva e estendido aos seus descendentes, passíveis de salvação apenas pela morte, destino do casal. dNesse sentido, o filtro condenou-os à vida pecaminosa, a vida causou-lhes dor, a morte trouxe a

paz e a possibilidade do amor eterno, um discurso muito próximo ao da Igreja Católica do período medieval.

Se nos ativermos a essa última análise mítica da lenda, teremos uma perspectiva humanizada do *mito de Tristão*, que era uma estratégia usada pelas instituições educadoras da Idade Média. Nesse período, era usual utilizar-se de parábolas e textos bíblicos para formar nos fiéis uma consciência da vida, a fim de “controlar” sua insatisfação em relação a Deus e à hierarquia social imposta. Pensando nisso, cabe um olhar aos personagens principais da narrativa a fim de tentarmos entender a relação dos personagens imortalizados por essa cultura e a proposta do enredo que representa um amor transcendental.

Em *Tristão e Isolda* constatamos a presença de dois tipos femininos ao longo da narrativa: a mulher cativa de suas funções domésticas e a mulher científica/“pensante”. O primeiro tipo é representado pela duquesa, que com as mãos adorna roupas para os religiosos sem posses e também pelas mulheres que são dadas como recompensa. O segundo é representado pela rainha e pela princesa da Irlanda, responsáveis pelos preparativos “mágicos”/farmacêuticos, e também pela esposa que, com sede de vingança, mata por meio de palavras mentirosas.

A rainha da Irlanda e sua filha, Isolda dos Cabelos de Ouro, são apresentadas como as “curandeiras”, cujos conhecimentos são superiores aos dos médicos e físicos, como podemos perceber nos fragmentos: “para entregar o ferido à piedosa dama de todos eles, a qual talvez o conseguisse curar” (ABRANTES, 2009, p. 27); “se ele tivesse um ferimento, elas o curariam” (BÉDIER, 2006, p. 12); “a dama era Isolda, a Loura. Só ela, hábil na arte dos filtros, poderia salvar Tristão” (ABRANTES, 2009, p. 28); “a dama caridosa era Isolda, a Loura. Somente ela, hábil nos filtros, podia salvar Tristão” (BÉDIER, 2006, p. 14); “Por virtude de uma erva mágica, a rainha da Irlanda conseguiu despertar o ferido” (ABRANTES, 2009, p. 33); “Então a rainha da Irlanda despertou o ferido pela virtude de uma erva” (BÉDIER, 2006, p. 23); “a rainha, sua mãe, colheu ervas, flores e raízes, misturou-as com vinho, fazendo uma beberagem poderosa. Finalizando-a com ciência e mágica” (ABRANTES, 2009, p. 39); “sua mãe colheu ervas, flores e raízes, misturou-as com vinha e fez uma beberagem poderosa. Tendo-a preparado por ciência e magia” (BÉDIER, 2006, p. 29). No entanto, por mais que a cura esteja sempre nas mãos delas, o esteriótipo diabólico concedido aos “curandeiros” está presente, não na descrição delas, mas durante a narrativa, pois a presença da morte ocorre na companhia e na ausência de

Isolda, nas várias ocasiões de guerra nas quais Tristão esteve em busca da realização do seu amor pela princesa. Ainda cabe saber que Isolda dos Cabelos de Ouro é a princesa da Irlanda prometida ao irmão de sua mãe, o gigante Morholt, que morre pelas mãos de Tristão em batalha pela defesa da Cornualha.

Parece-nos uma brincadeira do cantador dessa lenda, mas ambas as mulheres de Tristão têm o mesmo nome: Isolda dos Cabelos de Ouro e Isolda das Mãos Brancas. Duas mulheres nobres, uma princesa e outra fidalga, ambas concedidas ao mesmo homem como premiação pela bravura em defesa de um povo. Isolda das Mãos Brancas é apresentada ao leitor da narrativa por um eremita que Tristão e Gorvenal encontraram na terra desconhecida:

– Senhor, o motivo da guerra é o seguinte: Riol era vassalo de Hoël. Ora o duque tem uma filha, a mais bela entre as filhas dos homens ricos, e o conde Riol a queria desposar. O pai recusou dá-la ao vassalo e o conde tentou tomá-la por força. Muitos homens morreram por causa disso (ABRANTES, 2009, p. 104).

– Dir-vos-ei então, senhor, o motivo da guerra. Ficai sabendo que Riol era vassalo do duque Höel. Ora, acontece que o duque tem uma filha, a mais bela entre as filhas de grandes homens, e o conde Riol queria tê-la como esposa. Mas seu pai recusou-se a dá-la a um vassalo, e o conde Riol tentou arrebata-la à força. Muitos homens morreram por causa dessa pendência (BÉDIER, 2006, p. 104-105).

Ainda sem nome, a mulher é apresentada como responsável pela destruição da paz e harmonia do condado, pois a luta constantemente travada foi pela obstinação de um homem por ela. Tal luta ocorre entre o possuidor primeiro, o pai, e o que deseja ser possuidor da prenda mais bela da região por direito, pelo matrimônio. Para introduzir o encontro e a apresentação de Tristão a Isolda das Mãos Brancas, o narrador, como percebemos na fala transcrita a seguir, curiosamente descreve uma cantiga sobre uma mulher, a bela Doette, que espera por seu amado.

Entraram nos aposentos das damas. As duas estavam sentadas sobre uma colcha, ornavam com recamos de ouro um paramento eclesiástico da Inglaterra, ao som de cantigas de tecelão, que contavam como a bela Doette, exposta ao vento, sob pilriteiro, esperava cheia de saudade Doon, seu amigo, que tanto custava a chegar. Tristão saudou-as e elas a ele. Depois os dois cavaleiros sentaram-se perto das damas. Kaherdin disse, mostrando a estola que a mãe bordava:

– Vede, bom amigo Tristão, que hábil é minha mãe. Como sabe ornar maravilhosamente estolas e casulas, para dar a mosteiros pobres! E vede

como as mãos de minha senhora irmã fazem correr fios de ouro por este tecido branco veneziano! – Por Deus, bela irmã, é justo o nome que tendes: Isolda das Mãos Alvas³¹! (ABRANTES, 2009, p. 105)

Ambos, segurando-se as mãos, entraram no quarto das mulheres. A mãe e a filha, sentadas sobre uma colcha, enfeitavam com recamos de ouro um paramento eclesiástico da Inglaterra e cantavam uma canção: diziam como a Bela Doette, sentada ao ventado sob pilriteiro, esperava saudosa Doon, seu amigo, que tanto demorava a chegar. Tristão cumprimentou-as e elas cumprimentaram-no. Em seguida os dois cavalheiros sentaram-se ao lado delas. Kaherdin, mostrando a estola que sua mãe bordava, disse: – Vede, belo amigo Tristão, que artesã é a senhora minha mãe: como sabe ornar às mil maravilhas as estolas e casulas para dá-las de esmola aos mosteiros pobres! E como as mãos de minha irmã fazem correr os fios de outro sobre este tecido branco de Veneza! Não é à toa que tem o nome de Isolda das Brancas Mãos! (BÉDIER, 2006, p. 106).

A canção de Doette à qual o narrador de *Tristão e Isolda* se refere é:

Belle Doette³²

Belle Doëtte em sua janela
Lê um livro, mas seu coração está distante
de seu amigo, ele (o coração de Belle Doëtte) se lembra dele (do amado), se lembra dele
que foi à Terra Santa para combater num torneio

³¹ Optamos pela tradução Isolda das Mãos Brancas.

³² Tradução da Professora Mestre Alessandra Montera Rotta.

Belle Doette

Belle Doëtte à sa fenetre se tient
Lit en un livre mais son cœur est au loin
De son ami il lui souvient, lui souvient
Qu'en terre sainte est allé tournoyer

Et son cœur est en deuil

Un écuyer tout ou bout de la salle
Est arrivé et déboucle sa malle
Belle Doëtte est descendue, toute pâle
Afin d'avoir nouvelles, bonnes ou mauvaises

Et son cœur est en deuil

Belle Doëtte à l'écuyer a demandé
Où est celui que j'ai tant aimé?
Hélas, ne puis vous le cacher
Mon maître est mort, au combat fut tué

Et son cœur est en deuil

E seu coração está de luto

Um escudeiro bem no canto da sala
Chega e abre seu baú
Belle Doëtte desce, muito pálida
Para ter notícias, boas ou ruins

E seu coração está de luto

Belle Doëtte pergunta ao escudeiro
"Onde está aquele que eu tanto amei?"
"Infelizmente, eu não posso lhe esconder
Que meu mestre morreu, que em um combate ele foi morto"

E seu coração está de luto

Cabe prestarmos atenção à relação estabelecida implicitamente entre Isolda das Mãos Brancas e Doette, figura literária retratada na canção, pois ambas esperam por um parceiro. No entanto, Isolda não tem um escolhido até conhecer Tristão. O enredo da cantiga também produz uma relação de Doette com a outra Isolda, já que se trata de um prenúncio do que acontecerá a Tristão e à rainha Isolda após o envolvimento dele com a fidalga, Isolda das Mãos Brancas, pois Doette, como diz a música, espera já por um conhecido, Doon, que não voltará a ver, pois foi morto em combate.

Há estigmas sociais presentes nas relações entre as personagens femininas e as personagens masculinas. À irmã, Kaherdin, não são atribuídas qualidades diferentes das habilidades manuais e da beleza física. No entanto, não foram essas atribuições apresentadas que fizeram Tristão interessar-se por ela: “Então, ao conhecer o nome dela, Tristão sorriu e a considerou com mais ternura” (ABRANTES, 2009, p. 105); “Foi assim que Tristão, sabendo que se chamava Isolda, sorriu e olhou para ela com mais ternura” (BÉDIER, 2006, p. 106).

Faz-se pertinente, aqui, observarmos algumas peculiaridades acerca do nome das Isoldas. É comum ao nome de uma pessoa uma sequência significativa: o primeiro nome e o nome de família. Entre os cidadãos das primeiras comunidades politicamente organizadas, usava-se o primeiro nome e o da cidade de origem em sequência. No entanto, o nome da Isolda dos Cabelos de Ouro e da Isolda das Mãos Brancas não respeita essas nomenclaturas, o que superficialmente poderia nos dar a impressão de que elas eram livres. Não eram filhas, nem esposas, nem cidadãs. Eram pessoas por serem mulheres. Contudo, essa impressão é logo desmanhada.

Após a batalha que Tristão travou em favor do Duque Hoël, ele foi chamado a uma audiência na qual o nobre proferiu sobre a consulta feita aos seus homens:

– Amigo, todo amor que eu pudesse lhe dedicar seria pouco, uma vez que me conservastes esta terra. Quero, por isso, estar quites convosco. Minha filha, Isolda das Mãos Alvas, vem de duques, reis e rainhas. Tomai-a, eu vo-la dou.

– E eu, senhor, a recebo (ABRANTES, 2009, p. 107).

– Amigo, seria pouco o maior amor que eu pudesse dedicar-vos, pois conservastes esta terra. Quero recompensar-vos. Minha filha, Isolda das Brancas Mãos, descende de duques, de reis e de rainhas. Ficai com ela, eu vo-la dou.

– Sire, fico com ela – disse Tristão (BÉDIER, 2006, p. 109).

Notamos que houve consulta por parte do Duque aos seus conselheiros. No entanto, nada foi perguntado à Isolda, pois os direitos dele sobre ela como pai permitiam oferecê-la a quem lhe fosse conveniente, como prêmio de honra ou consolação. A quem ela fosse ofertada, por seus direitos de batalha e, mais ainda, pelos seus direitos masculinos, cabia recebê-la como se a bela fidalga fosse uma mercadoria de escambo.

Essa imagem da mulher submissa aos desejos do pai, e também à verdade, se opõe à imagem da mulher que se rebela. A confirmação dessa sentença é apresentada no último capítulo da narrativa, na qual Tristão, já em seu leito de morte, é traído por sua esposa em vingança ao amor não correspondido:

Tristão já estava fraco demais para vigiar na ribanceira de Penmarch e desde longos dias, longe da praia, chorava Isolda, que não chegava. Dolente e cansado ele se queixava, suspirava, agitava-se. Pouco faltava para morrer de seu desejo.

Finalmente, o vento refrescou e a vela branca apareceu.

Foi então que Isolda das Mãos Alvas se vingou. Ela chegou ao leito de Tristão e lhe disse:

– Amigo, Kaherdin está perto. Vi a nave no mar; avança com dificuldade, mas reconheci-a. Possa ele trazer o que vos deve curar!

Tristão estremeceu:

– Boa amiga, estais certa de que é a sua nau? Dizei-me como é a vela.

– Eu a vi. Eles a abriram e içaram bem alto, porque há pouco vento. Ela é toda negra.

Tristão virou-se contra a parede e disse:

– Não posso mais reter a minha vida.

Disse três vezes: “Isolda, minha amiga”. Na quarta vez entregou a alma a Deus (ABRANTES, 2009, p. 132).

Tristão estava daí em diante fraco demais para fazer vigília sobre a falésia de Penmarch e, após longos dias, fechado longe da praia, ele chorava por Isolda que não chegava. Dolente e cansado, queixava-se, suspirava, agitava-se. Pouco faltava para morrer do seu desejo.

Finalmente o vento soprou e a vela branca apareceu. Então, Isolda das Brancas Mãos vingou-se:

– Amigo, Kaherdin está chegando. Vi sua nau no mar: ela avança com muita dificuldade, no entanto, reconhecia-a. Possa ele trazer o que deve vos curar!

Tristão estremeceu:

– Amiga bela, estais certa de que é a sua nau? Ora, disse-me como é a vela.

– Vi-a muito bem, abriram-na e levantaram muito alto, pois há pouco vento. Ficai sabendo que ela é toda preta.

Tristão virou-se para a parede e disse:

– Não posso reter minha vida por mais tempo.

Disse três vezes: “Isolda, amiga”. Na quarta vez, entregou sua alma a Deus” (BÉDIER, 2006, p. 143-144).

Notamos nesses trechos que, mesmo sendo rainha submissa ao Rei Marcos e às leis de um país, Isolda dos Cabelos de Ouro coloca sua condição em perigo e viaja para atender ao pedido do seu amor. Também podemos observar a traição da esposa Isolda que, por saber da real “carga” da nau, castiga seu marido e mente para ele sobre a cor da vela içada, causando, assim, sua morte.

Brangien é a serva herdada da Irlanda para servir-lhe na Cornualha, é enviada para ser fiel e promover um contexto mais familiar em terras estranhas. Ela também é quem favorece os encontros dos amantes e protege Isolda das artimanhas inimigas. Porém, Isolda dos Cabelos de Ouro demonstra um sinal de fraqueza, acreditando ser Brangien quem articula contra ela para o rei e manda caçadores levarem-na para a floresta e lá a matarem. O plano da rainha não se concretiza, porque os caçadores sentem pena da serva, explicam a ordem de Isolda e a libertam. Mesmo sentindo-se traída pela rainha, a serva a perdoa.

Tristão, nas duas versões da lenda, é construído como personagem-herói. Orfão de pai e mãe, tem a vida marcada por tristeza e lutas, e seu fim se dá a morte na ausência de quem ama. O herói trágico clássico é um herói elevado, pois quanto maior a hierarquia, maior a queda do personagem. Segundo Flávio R. Kothe (1985, p.25), “todo herói grego é um híbrido, um semideus [...]. Ele carrega o pecado ‘original’ (diferente do pecado original cristão, que se supõe que seja de toda a humanidade) de ser produto de uma *hybris*”, resultado de um relacionamento entre um humano e um deus. Os pais de Tristão não eram deuses, eram nobres da mais alta linhagem. Rivalen era rei e Blanchefleur princesa, mas carregavam consigo a diferença física, ele um exímio guerreiro e um homem honrado e ela

uma princesa delicada e fiel a um amor. Por tudo isso, o nobre Tristão carrega o destino de um herói e seu nome representa o sofrimento e a tragédia, como a mãe dele, Blanchefleur, anunciara ao dar-lhe o nome.

O Rei Marcos não tem significado por si só. Seu personagem é responsável pela movimentação do enredo pelo fato de ser o empecilho moral para a concretização do amor entre Tristão e Isolda. Foi pelo amor ao tio que Tristão conheceu Isolda, quando o herói lutou para conquistar a princesa e entregá-la a ele. Por esse mesmo amor Tristão, mesmo sabendo do risco que corria fugindo com Isolda, não conseguiu afastar-se do reino da Cornualha. Porém, foi pelo amor de Isolda que ele morreu.

Rohalt é o pai de criação de Tristão, era o homem de confiança do Rei Rivalen, e quando chega a hora de Tristão aprender as artes da caça e da música, Rohalt designa Kurvernal para ensiná-lo. Este torna-se o fiel escudeiro de Tristão, quem esteve sempre disposto e ao lado do guerreiro, contra ou a favor do Rei Marcos. Dinas de Lidan completa a tríade de Tristão no reino da Cornualha.

O cunhado de Tristão, Kaherdin, representa a supremacia masculina na história, pois se torna aliado na história de amor entre Isolda dos Cabelos de Ouro e Tristão, mesmo sabendo que isso causaria a desgraça de sua irmã, Isolda das Mãos Brancas.

O Rei da Irlanda, pai de Isolda dos Cabelos de Ouro, é quem manda o Gigante Morholt cobrar a dívida de Cornualha e possibilita o primeiro encontro entre os amantes por meio da ferida causada a Tristão. Andret, Guenelon, Gondoine e Denoalen são os conselheiros do Rei Marcos que representam a força contrária ao guerreiro Tristão. Eles obrigaram o Rei Marcos a escolher uma mulher para se casar.

O Círculo Arthuriano representado pelo Rei Arthur, Monsenhor Gauvain, Girflet, Ké e mais cem cavaleiros representam a proximidade entre a instituição religiosa e a instituição monárquica, pois o consentimento de Arthur é mais do que prova das providências divinas.

3 TRISTÃO E ISOLDA, DE WAGNER, A ÓPERA

Para que nosso objetivo de análise interartes possa ser cumprido, apresentamos neste capítulo uma breve discussão sobre o romantismo³³ musical alemão dos principais compositores do período wagneriano e sobre os filósofos que influenciaram a construção operística e o próprio processo de composição de Richard Wagner. A contribuição wagneriana para a música e para a ópera é incontestável e complexa. *Tristão e Isolda* exemplifica esse nível de complexidade, da qual trataremos neste capítulo por meio de reflexões.

Este capítulo inicia-se por meio de uma perspectiva histórica. Segundo Rosenfeld e Guinsburg, a Alemanha, Inglaterra, Itália e França, no século XVIII e século XIX, foram palcos para a nova estética artística que se opunha ao racional e formal do neoclássico (na literatura) e do Classicismo (na música). Essa nova estética tinha como objetivo valorizar o individualismo, o sofrimento amoroso, a religiosidade cristã, a natureza, os temas nacionais e o passado. Para tanto, contava com as influências de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e os ideais da Revolução Francesa (1789) (ROSENFELD; GUINSBURG, s.d.).

Um dos grandes nomes da literatura alemã, para não dizer mundial, foi Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), que participou do movimento *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) e mais tarde voltou-se ao classicismo. Goethe é conhecido pelas suas peças de teatro, romances, contos, poesias, cartas, descrições de viagens e pelos estudos de ciências humanas e naturais. Teve sua “libertação” dos padrões clássicos alemães graças à influência do filósofo Johan Gottfried Herder (1744-1803), com quem aprendeu que a poesia é um dom popular proveniente das emoções do homem e não uma dádiva de alguns nobres, ideal que fortifica a estética romântica na Alemanha³⁴.

Segundo Olivieri, Arthur Schopenhauer foi o filósofo que mais influenciou as artes. *Tristão e Isolda* é um exemplo clássico, cuja composição Richard Wagner afirma ter sido motivada pela leitura da obra do filósofo. Olivieri afirma que, para Schopenhauer, a mente e a consciência humana só nos permitem perceber a *representação* da *coisa-em-si*, já que a *coisa-em-si* nada tem com a mente e com a consciência, é fruto da *vontade*. A premissa dessa filosofia nos leva a constatar que esse mundo é irrelevante, propulsor de dores e, por

³³ Romantismo Tardio.

³⁴ Segundo Projeto Goethe.

isso, deve ser repudiado. Esse pessimismo da vida humana influenciou os intelectuais do período e foi uma das forças motrizes da estética romântica.

Outro grande nome para o período em questão foi o filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche, que também era poeta e compositor. Dedicou-se à filologia enquanto estudo histórico das formas literárias e estudo teológico e filosófico. O livro *O Nascimento da Tragédia*³⁵ é fruto dessa dedicação e representa a influência da literatura de Schopenhauer em seu trabalho, principalmente no que diz respeito ao ateísmo e à significação metafísica que atribuiu à música.

A ópera, pertencente à escola romântica alemã, tem como principal característica a ênfase no sobrenatural, sendo que a filosofia romântica estabelece o movimento contínuo entre o homem e a natureza, o espírito e o físico (WARRACK, 1990). Nesse sentido, o *Singspiel* foi o gênero mais usado, pois sua estrutura musical é baseada nos personagens principais, em que somente o herói e a heroína teriam árias e cavatinas³⁶. No entanto, com o tempo, a tendência foi dar aos personagens secundários mais vida cênica, distribuindo linhas de canto mais elaboradas a eles também.

A *opera seria* foi outra forma característica do romantismo musical alemão. Tratava-se de uma ópera mais fluente e mais expressiva, pela importância dada ao quesito harmônico. Nas palavras de Warrack (1990),

a expressão de emoções intensas é colocada em nova importância na harmonia, para efeitos de sensação [...]. Demandas similares tiveram maior importância na orquestra, que adquiriu uma nova gama de cores em suporte de necessidades expressivas. O desejo de mostrar o crescimento e fluidez significava que as velhas formas fechadas tornaram-se menos satisfatórias; e a transição para teatro, música e Gesamtkunstwerk³⁷ começou com o afrouxamento destas de várias maneiras (tradução minha) (WARRACK, 1990, p. 184).

Com esse afrouxamento das formas musicais, o motivo forneceu uma nova maneira de coesão, combinando os elementos ilustrativos (referentes às outras artes) com a estrutura musical.

³⁵ Segundo resenha de Rosana Madjarof.

³⁶ “Na opera do século XVIII, o termo, diminutivo de Cavata, significa uma ária curta sem refrão ou repetição” (GARRETT, 2008).

³⁷ Arte total, uma proposta em que a poesia deve dar diretamente origem à música em um drama, fazendo uso unificado de todos os recursos teatrais. O drama deve ser apresentado em condições ideais como algo muito mais perto de ritual social do que mero entretenimento (WARRACK, 1990, 188-189).

Weber, antecessor de Wagner, exercitou bastante os motivos em sua obra, mas não teve muito tempo para desfrutar dos usos livres da melodia e harmonia. Foi Wagner quem continuou as propostas românticas de Weber, e de maneira habilidosa uniu o legado de seu precursor às ideias de Schopenhauer, compondo, concomitantemente, música e libreto.

Segundo Warrack (1990), Wagner formulou sua técnica de motivos³⁸ a partir da técnica de Weber, transformando a estrutura de reminiscência em “células musicais”³⁹. Em *Tristão e Isolda* já não mais havia marcas do verso *Stabreim*⁴⁰, da ópera de números, e estava presente a filosofia de renúncia de Schopenhauer, sobre a qual Wagner teve conhecimento, aprofundando-se para a composição da ópera.

Warrack (1990) afirma que Wagner desenvolveu uma relação entre orquestra e voz, que possibilitou uma força maior na intenção de ideias, emoções e alusões, evitando que a cadência ganhasse na linha vocal e conseguiu o efeito da *unendliche Melodie*⁴¹. No entanto, as exigências na articulação dos cantores, em relação à resistência e compreensão das questões envolvidas na composição para a execução das linhas vocais, aumentaram (WARRACK, 1990, p. 192).

Tristão e Isolda é uma das óperas wagnerianas mais importantes, não só pelo acorde de Tristão⁴², que se diferenciou de tudo já composto, mas também pela dificuldade de execução e compreensão da intenção do compositor. Essa obra foi concluída em agosto de 1859 e encenada pela primeira vez em junho de 1865, sob a regência de Hans Bülow. Ela “constitui uma síntese de lendas, provindas de várias fontes” (NEWMAN, 1957, p. 82).

Essa obra wagneriana canta a história do nobre cavaleiro Tristão que trouxe da Irlanda, em sua nau, a princesa Isolda para entregá-la, como esposa, ao rei Marcos. No percurso, Isolda desabafara com Brangien, sua criada irlandesa, sobre o desgosto dela em relação à ação de Tristão em conquistá-la e entregá-la a um rei desconhecido de um reino distante do seu.

Em meio à angústia provocada pelo desgosto, Isolda recorreu às poções que sua mãe mandara por Brangien, ordenando que fosse dado a Tristão o filtro da morte quando

³⁸ Wagner não chama essa técnica de *Leitmotiv* (motivo condutor), ele preferia o termo *Hauptmotiv*, segundo Warrack (1990), pois compreendia que os temas poderiam sofrer desenvolvimento durante a composição e denominá-los em palavras seria delimitar algo estritamente musical.

³⁹ Um processo de unificação e continuidade.

⁴⁰ Aliteração.

⁴¹ O termo *unendliche Melodie* refere-se à continuidade melódica da ópera, já que Wagner não utilizava mais da estrutura de ópera em número o que proporciona ao libreto uma unicidade e à linha vocal mais desenvoltura na execução.

⁴² Que diferencia-se do convencional pela dificuldade em explicá-lo tonalmente, já que há uma não resolução harmônica.

ela o chamasse para uma conversa reconciliadora. É por meio dessa conversa que a plateia tem ciência da batalha travada entre Tristão e Morold, noivo da princesa, como também da morte do prometido a Isolda e dos cuidados que a princesa teve com Tristão. No momento do ritual com a bebida, a serva desobedece Isolda e oferece ao casal o filtro do amor, condenando-os tanto ao amor físico quanto ao transcendental.

Em Cornualha, terra do Rei Marcos, Isolda, agora rainha, é flagrada com o seu amante pelo rei que retorna mais cedo de uma caçada. O rei Marcos exigiu explicações ao sobrinho, mas Tristão nada disse a respeito e propôs à rainha que fugisse com ele. Na tentativa de fuga, Tristão é ferido e acorda no jardim de um castelo na Bretanha, onde tem alucinações com Isolda. O enfermo incumbiu seu fiel escudeiro, Kurvernal, a buscar a rainha e, para avisar sobre a chegada dela, um pastor que estava próximo ao castelo comprometeu-se a tocar uma música muito alegre.

No percurso até a Bretanha, a nau da rainha foi seguida pela do Rei Marcos. Os homens de Tristão tentaram impedir que Marcos e os outros entrassem no castelo, mas foi em vão. Houve luta e Tristão morreu logo que abraçou sua amada. Isolda jogou-se morta sobre o corpo do guerreiro em seguida.

A sinopse da ópera apresenta o enredo de forma superficial, mas necessária para nossas análises, pois, doravante, pensaremos o texto trágico da ópera nas suas partes. Dessa forma, partindo do libreto, caracterizaremos os espaços e as principais ações indicadas no texto wagneriano, a fim de compreendermos o fio narrativo do libretista. As rubricas do libreto da obra em relação ao espaço da ação cênica são o navio de Tristão, o castelo real do Rei Marcos na Cornualha e o castelo de Tristão na Bretanha para Ato I, Ato II e Ato III, respectivamente.

No Ato I, o navio de Tristão está a caminho da Cornualha para entregar a princesa Isolda ao rei Marcos. O ambiente focado na Cena I é o convés do navio de Tristão, onde Isolda escuta um marinheiro cantar sobre uma amante irlandesa deixada em terra, ela sente ser a tal donzela irlandesa e considera isso um insulto pessoal. Brangien avisa sobre a proximidade do reino da Cornualha e Isolda tem um acesso de raiva.

Todo o navio é o cenário do Ato I, Cena II. Na popa estão Kurvernal, Isolda e Tristão. Brangien está no convés. Isolda pede para sua aia chamar Tristão para fazê-la companhia, no entanto, ele recusa. Kurvernal dialoga rudemente com Brangien e ironiza a morte de Morholt, noivo de Isolda morto por Tristão em batalha para defender Cornualha de uma cobrança de impostos.

Na Cena III, desse mesmo ato, Isolda canta como Tristão, ferido e disfarçado, chegou a ela para que fosse curado e como o reconheceu. Ela se recrimina por não ter matado o guerreiro quando teve a chance. A serva Brangien, preocupada em tranquilizar sua senhora, lembra Isolda que poderá ser feliz, já que a rainha, mãe de Isolda, mandara-lhe poções mágicas. Os argumentos usados foram em vão, pois a princesa está imbuída de desejo de vingança. Isolda pede para a serva dar a poção mortal para Tristão beber quando ele atender ao pedido de companhia dela.

Na Cena IV Kurveral pede à Isolda e à Brangien que se preparem para descer em Cornualha. Isolda insiste em falar com Tristão antes do desembarque para que o perdão seja selado e este atende ao pedido da princesa que se contradiz e exige vingança. O guerreiro oferece sua espada à Isolda, mas ela a recusa, oferecendo-lhe uma poção como se fosse vinho. Com medo de que não haja o filtro na bebida, Isolda toma-lhe a taça e bebe também. Brangien troca o filtro da morte pelo do amor, e logo após ingerirem a poção, o casal abraça-se enquanto a multidão os aguarda em terra firme.

No Ato II, o cenário é o parque do castelo do rei Marcos na Cornualha. É dia de caçada para o rei Marcos e para os seus cortesãos. Brangien comunica à sua senhora que a trupe do rei ainda está perto do castelo, mas Isolda ignora o aviso da aia e encontra-se com Tristão. Fazem parte da Cena II desse ato o encontro dos dois e a vigília da serva da rainha, que alerta o casal sobre a chegada do rei Marcos, Melot e dos cortesãos no jardim. O rei exige de Tristão uma explicação, mas este não fornece uma resposta satisfatória e convida Isolda a fugir com ele. Com a espada empunhada, tenta proteger a rainha, mas é ferido. Na Cena III, Tristão foge com seu fiel escudeiro.

No Ato III, o cenário é o castelo de Tristão na Bretanha. Sob uma árvore, ele, acompanhado de Kurveral, está adormecido. O fiel escudeiro de Tristão pede a um pastor que está próximo à murada do castelo para tocar uma melodia alegre quando avistasse o barco da rainha Isolda no horizonte. Kurveral tenta acalmar Tristão, que sofre dos devaneios com Isolda, dizendo que já mandara buscá-la.

Na Cena II desse último ato o pastor anuncia a chegada de Isolda, que apressadamente toma Tristão para que ele morra em seus braços. Na Cena III, um segundo navio é anunciado. A passagem dos tripulantes pelo portão do castelo é impedida. Trata-se do rei Marcos e seus seguidores que vieram logo que souberam do estado de Tristão. Kurveral, assim que o comboio real entra em cena, atinge mortalmente Melot e em sequência também é golpeado na batalha e falece. A presença do rei Marcos no castelo da

Bretanha justifica-se pelo seu desejo de conceder o perdão ao casal, mas presencia a morte dos amantes quando Isolda lança-se sobre o corpo do amado e também morre.

Por meio dessa descrição do libreto, partindo das rubricas espaciais, percebemos a presença de objetos alegóricos que, pela característica de *Gesamtkunstwerk*, somam significado ao drama. Segundo Frye (1973, p.78), os símbolos são representações humanas e haja ou não representação organizada linguisticamente, há o significado e uma carga semântica a criar contexto literário e artístico.

O primeiro cenário da obra é o local onde os cantores contextualizam a história para o público. O navio de Tristão, ora fragmentado, ora inteiro, durante o percurso de volta para Cornualha é o espaço no qual Isolda conta como conheceu Tristão e como por ele foi conquistada. Wagner não compõe uma ária para que a estirpe de Tristão seja narrada e nem um coro. A preocupação do compositor está em desnudar os acontecimentos desde o encontro que possibilitou a Isolda conhecer Tristão e as consequências das escolhas de ambos, que é comprovada pela representação dos símbolos desse ato. O mar, o navio/barco, a espada e o filtro são símbolos-chave para esse primeiro ato.

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2000), o mar representa a dinâmica da vida, pois tudo sai e retorna a ele. É o mar, também, símbolo do renascimento, um estado de possibilidade entre o estado atual e um incerto, por isso é imagem da vida e da morte. Na lenda, é possível perceber o mar em todas essas imagens, é pelo mar que Tristão, condenado à morte pelo veneno da espada de Morhol, é entregue aos cuidados de Isolda. E essa marca está no Ato III da ópera, quando o mar traz Isolda ao encontro do enfermo Tristão. O mar também representa a transição da vida para a morte, pois no Ato I, quando Tristão e Isolda estão a caminho da Cornualha, ambos encontram-se num estágio de transição entre a vida que os separa e a morte que os une.

O navio estaria relacionado, segundo o mesmo Dicionário, à força e à segurança, pois, em uma navegação difícil, representa a imagem da vida, cuja direção está no poder de escolha do homem. O navio é o cenário do Ato I, o meio usado por Tristão para trazer Isolda, já esposa, entregue ao guerreiro para o rei. É nesse ato que a força humana é colocada à prova, já que o filtro com ervas preparado pela mãe de Isolda representa a sabedoria sobre as forças naturais, que quando manipuladas podem produzir magias ou alentos “divinos”.

A espada está vinculada à característica militar de bravura e poder, tanto para a destruição quanto para a proteção. Ela também é o símbolo de lutas interiores que pode

tanto destruir como criar o ser em conflito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 392). Pensando nessa definição, temos, na espada, a rememoração do desafio e a morte do gigante irlandês e também a descoberta do amor e a escolha pela vida, pois Isolda reconhece o ferimento causado em Tristão, e mesmo assim decide não matar seu prometido que o feriu com a espada. Esta também poderia estar associada ao falo masculino e à virilidade do homem. Na ópera, essa marca masculina está presente em todos os Atos, pois tanto Tristão quanto o rei Marcos demonstram sua força masculina, empunhando a espada e o desejo por Isolda.

O cenário para o Ato II é o castelo do rei Marcos na Cornualha, o jardim com a vista para os aposentos reais e o caminho para a trilha de caça real. A tocha e o jardim são símbolos desse ato. A tocha representa “a luz que ilumina a travessia dos Infernos e os caminhos da iniciação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 886). Nesse caso, ela representa o momento em que Tristão e Isolda são desmascarados e assumem-se frente à corte. Já o jardim, lugar do encontro amoroso do casal, por ser símbolo do paraíso, é o local das vivências paradisíacas que, somado à tocha, representa a iluminação do caminho em direção ao amor.

No Ato III, os personagens estão no castelo de Tristão na Bretanha. Nessa parte do drama o navio e a morte são símbolos. O castelo, tanto no Ato II quanto no Ato III, é símbolo de proteção e “por sua localização isola-o [o castelo] um pouco no meio de campos, bosques e colinas. E o que ele encerra, separado assim do resto do mundo, adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Por isso o castelo figura entre os símbolos de transcendência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 199). Sendo assim, o castelo é o lugar adequado para a fuga do casal condenado ao amor proibido.

A morte, que no último ato acontece dentro de um castelo, tem o aspecto de fim, mas também pode ser analisada como um rito de passagem para o paraíso ou para o inferno. A ária de Tristão a seguir, Cena I do Ato III, é o início de seu delírio quando ele acaba de acordar e expressa seu amor por Isolda e deseja estar com ela novamente, pois ela é a sua salvação.

[...] Isolde noch im Reich der Sonne! Im Tagesschimmer noch Isolde!	[...]Isolda ainda está No reino do sol No esplendor do dia Isolda ainda está
--	---

<p>Welches Sehnen! Welches Bangen! Sie zu sehen, welch Verlangen! Krachend hört' ich hinter mir schon des Todes Tor sich schliessen: weit nun steht es wieder offen, der Sonne Strahlen sprengt' es auf; mit hell erschlossnen Augen muss ich der Nacht enttauchen, sie zu suchen, sie zu sehen; sie zu finden, in der einzig zu vergehen, zu entschwinden Tristan ist vergönnt. Weh, nun wächst, bleich und bang, mir des Tages wilder Drang; grell und täuschend sein Gestirn weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn! Verfluchter Tag mit deinem Schein! Wachst du ewig meiner Pein?</p>	<p>Que nostalgia Que angústia Vê-la Que ânsia O estrondo que ouvi atrás de mim eram da Morte as portas cerrando-se: agora, abrem-se completamente os raios do sol derrubam-nas Com olhos inundados de luz devo submergir na noite para procurá-la para vê-la para encontrá-la e somente com ela perecer Consumir-se e Tristan será satisfeito oh, ainda cresce pálido e angustiado o tormento do dia a minha volta penetrante e enganoso seu astro desperta em mim a ilusão e a mentira Maldito dia Com seu esplendor atormentará para sempre Meu martírio? arderá eternamente</p>
---	--

Brennt sie ewig, diese Leuchte, die selbst nachts von ihr mich scheuchte? Ach, Isolde, süsse Holde! Wann endlich, wann, ach wann löschest du die Zünde, dass sie mein Glück mir künde? Das Licht - wann löscht es aus?	esta luz Que até a noite dela me afasta? ah, Isolda doce amada Quando, enfim Quando Quando apagará a tocha Que minha felicidade anuncia? a luz! Quando se extinguirá? ⁴³
--	---

No caso dos amantes Tristão e Isolda, a morte representa a possibilidade de vivência do amor em outro plano. Esse plano, segundo os estudos de Schopenhauer, seria o único possível de realização verdadeira, pois para ele a vida terrena possibilita exclusivamente aos seus cativos a experiência da dor e da incompletude, exatamente a dor cantada por Tristão na ária apresentada. Por isso acreditamos que a sequência proposta para o ferimento fatal de Tristão, produzido por uma espada em uma batalha dentro do castelo depois que sua amada chega de navio, é a representação clara dos estudos desse filósofo alemão que tanto influenciou Wagner.

Admitindo que a obra destina-se à representação física, deveríamos levar em consideração a entonação, o figurino, a iluminação e a orquestração da apresentação. Porém, não estamos analisando neste trabalho uma execução específica de *Tristão e Isolda* e, por mais que Wagner tenha se resguardado em muitos detalhes em seu libreto e por meio da sua direção, hoje são outros os intérpretes musicais, são outras as concepções e recursos eletrônicos no que se refere à iluminação, sonoplastia, cenário, figurino e regência. Por isso, nos atemos em nossas análises às questões espaciais, aos símbolos e às personagens descritas por Wagner nesse libreto.

Sendo assim, cabe agora uma descrição dos personagens da ópera e as características musicais exigidas no libreto a cada intérprete, a fim de compreender a intenção do compositor na escolha e (re) criação das personalidades da lenda para seu

⁴³ Tradução proveniente da legenda do DVD *Tristão e Isolda* produzido por Pierre Jourdan.

projeto *Tristão e Isolda*. A saber, os personagens que Wagner (re)criou para a ópera em questão são: Tristão, Rei Marcos, Isolda, Kurvenal, Melot, Brangien, Pastor, Piloto (timoreiro), Marinheiros, Cavaleiros e Criados.

Tristão é um nobre guerreiro enviado pelo Rei Marcos para conquistar Isolda, que já lhe era familiar pelos tratos medicinais, atos estes responsáveis por salvar-lhe a vida após batalha com o gigante que a tinha como futura esposa. Isolda é a princesa da Bretanha, aprendeu com sua mãe a arte dos filtros e foi trazida à Cornualha para se casar com Rei Marcos, no entanto, já estava apaixonada por Tristão.

O Rei Marcos tinha Tristão como braço direito e torna-se o maior oponente de Tristão na ópera, pois ambos duelam pela posse de Isolda. Kurvenal, guerreiro fiel, é o melhor amigo de Tristão e executa ações de proteção ao herói. Já Melot é o conselheiro do Rei Marcos e representa os inimigos de guerreiro. Brangien é a serva trazida da Irlanda para guardar a felicidade da princesa, a ela coube a reserva de poções enviada pela rainha para assegurar que Isolda tivesse tudo que precisasse.

O piloto (ou timoreiro), presente no Ato I, é quem canta os versos que irritam Isolda e o pastor é o personagem incumbido de anunciar a nau da Rainha Isolda no Ato III. Os marinheiros, cavaleiros e criados são representados pelo coro e têm a função de dar dinâmica às cenas em que aparecem.

Para um compositor preocupado com as várias etapas do processo de montagem de uma ópera, a qualidade vocal de seus cantores líricos não poderia escapar do seu controle. Segundo o libreto da obra, o quadro de cantores deve respeitar o timbre estabelecido a cada personagem. Tristão, Melot, marinheiro e pastor devem ser interpretados por tenores; Rei Marcos, por um baixo; Isolda, por uma soprano; Kurvenal e timoreiro, por barítonos; Brangien, por meio-soprano; e por fim, os marinheiros, cavaleiros e escudeiros interpretados pelo coro.

Segundo ainda essa listagem de cantores de *Tristão e Isolda*, feita por Richard Wagner, com as designações de cada timbre de voz, os cantores para a ópera deveriam ser elencados pelo porte da voz, para que a caracterização do personagem fosse respeitada na harmonia musical proposta para o drama. Essa preocupação com o efeito produzido por um timbre de voz em relação ao outro marca a relação do som com a palavra, ou seja, não seria possível atingir a representação de um herói, que dá sua vida em nome de um amor, se a voz cedida a esse personagem fosse a de um contratenor.

Em *Tratado Completo* (1847), Manuel Garcia Jr. (*apud* CASOY, 2007) separou as vozes em seis grandes grupos. A classificação das vozes femininas (do mais agudo para o mais grave) dá-se por soprano, meio-soprano e contralto; enquanto que das vozes masculinas, por tenor, barítono e baixo. Tradicionalmente desde o Romantismo, coube a cada timbre de voz uma correspondência às características de personagens, o que também entendemos como simbologia. Essa classificação apresenta uma forma simplificada dos timbres, pois há subdivisões desses grupos, como dramático, *liggero* (leve), de coloratura, etc.

À soprano são dados os papéis de jovens apaixonadas, românticas e solitárias, jovens heroínas que sacrificam suas vidas por amor, guerreiras, sacerdotisas e rainhas que se agitam entre o amor e o dever. Para a meio-soprano cabe a representação de mulher fatal, repleta de sensualidade. Ela, normalmente, é a rival da soprano por disputar o amor do tenor e pode também ser uma mulher de mais idade, madura e experiente. Os papéis de adolescentes, jovens pajens, ou mensageiros, senhoras muito velhas, bruxas e feiticeiras são para a contralto.

Ao contratenor, por ter voz mais aguda, são designados os papéis infantis ou a representação feminina. Ao tenor delegam-se os personagens amorosos, como o de herói estoico que se sacrifica pela honra e por amor. Em obras do período do Romantismo, o tenor morria ao final da história, acompanhado por uma soprano ou por causa de uma soprano. O barítono é responsável pela representação do fiel, do melhor amigo do tenor. Em algumas óperas também representa o marido enganado. Há ainda o baixo, a voz mais grave masculina que executa personagens de grande autoridade, sejam eles clérigos, chefes de estado ou mesmo o demônio.

Seguindo esse padrão de timbre, à personagem Isolda não poderia ser concedido nenhum outro suporte vocal que não o soprano, pois a rainha é uma jovem apaixonada cujo destino esteve entre o amor por Tristão e o dever ao Rei. Segundo o *Tratado*, Brangien é uma personagem para meio-soprano por representar uma aliada à soprano. O cantor que executar as falas de Tristão deve ser tenor. Essa afirmação deve-se ao traço romanesco do personagem, pois ele tem sua vida modificada pelo filtro que a renega por causa de um amor e torna-se o exemplo do herói romântico, e também morre ao lado de uma tenor ao final da história. Ao rei Marcos é separado o timbre baixo, cuja qualidade vocal representa sua posição hierárquica superior aos demais personagens. Kurvernall, o timoreiro, o jovem marinheiro e o postor, segundo padrão estabelecido, devem ser barítonos, pela relação de

cumplicidade e servidão que possuem com o tenor. Melot, o traidor cujo timbre vocal solicitado é tenor - mesmo timbre de Tristão - representa a igualdade de forças existentes entre o “bem” e o “mal”.

Por todas essas competências vocais exigidas dos cantores de *Tristão e Isolda*, temos uma percepção pequena da linha melódica imposta pela orquestra, que cria e desenvolve as propostas musicais durante toda a execução. Segundo estudiosos da ópera, o casal morre para poder viver o seu amor na eternidade, o que constitui o tema principal da obra. A morte como solução para o amor impossível, que é musicalmente

exposto nos dezessete primeiros compassos do Prelúdio, só reaparece três vezes (mas, ao fazê-lo, baliza os pontos culminantes essenciais da ação): no ato I, quando Tristão bebe o filtro que lhe é dado por Isolda; no fim do ato II, depois do monólogo em que o rei Marcos lamenta-se por sua confiança em Tristão ter sido traída; e no trecho já mencionado do ato III [cena da morte por amor de Isolda]. Nesse sentido, funciona como um ritornello⁴⁴ (COELHO, 2000, p. 233).

O tema marcado musicalmente pontua as ações que vão culminar na morte dos amantes. Primeiramente, a ingestão do filtro, depois a concretização do desejo físico entre eles e, por fim, a morte de Tristão por amor a Isolda. Por isso, pensando na proposta de *Leitmotiv* de Wagner, esse crescente uso da célula musical da morte como solução para um amor impossível permite, ao ouvinte da ópera, construir sonoramente o destino do casal desde o Ato I.

Mas o sistema wagneriano vai além da simples “reminiscência” – citada de maneira praticamente imutável a cada reaparição. Seus motivos passam por processos extremamente sutis e variados de desenvolvimento, decomposição e recomposição, combinação e transformação, visando a dar ao ouvinte uma compreensão mais profunda das motivações psicológicas e das estruturas narrativas (COELHO, 2000, p. 233).

Essa estrutura de motivos permite a Wagner delinear as etapas do drama, já que ele não utiliza a técnica da ópera de números⁴⁵. Os motivos condutores estendem-se às

⁴⁴ Repetição, retorno.

⁴⁵ Term for an opera consisting of individual sections or ‘numbers’ which can readily be detached from the whole, as distinct from an opera consisting of continuous music. The term is best applied to the various forms of 18th century opera, including *opera seria*, *opera buffa*, *opéra comique*, ballad opera and Singspiel as well as to some 19th-century grand operas. Under the influence of Wagner’s ideas about the relationship between opera and drama, the number opera became unfashionable, and neither his operas nor those of late Verdi, Puccini and the *verismo* school can be so called, although arias can easily be detached (at the point designed to accommodate the applause). In spite of the widespread adherence to Wagner’s aesthetic of continuous

camadas da ópera e não a um só personagem, por isso é possível perceber que o compositor apresenta, já no prelúdio, o seu projeto de enredo e o desenvolve durante a ação dramática. E ainda, segundo Coelho (2000), o resultado dessa estrutura de *Leitmotive* é uma visão articulada da partitura no todo. Podemos dizer, também, que a

simplificação da trama – suas personagens apenas, dominadas por um sentimento único – permite grande unidade musical. Ao mesmo tempo, a quase ausência de ação externa elimina os elementos extramusicais normalmente impostos pelo libreto. Os *Leitmotive* são poucos e, de modo geral, tão parecidos entre si que é possível confundi-los. O princípio da *Unendliche Melodie* traz consigo a técnica do cromatismo sistemático a que já nos referimos: cada vez que o desenvolvimento melódico se aproxima da resolução, a modulação para outra tonalidade impede a cadência conclusiva (Coelho, 2000, p. 232).

Ou seja, os motivos do sistema wagneriano criam uma atmosfera capaz de representar o tempo, o espaço e os personagens psicologicamente por meio da música. Estas características, até então, eram exclusivas da linguagem narrativa. Somadas essas características à função organizacional das partes do drama, que permite a personagens e ações uma continuidade temática em vários níveis da ópera, temos a melodia infinita⁴⁶. Por isso é que Richard Wagner representa um marco na construção operística, e *Tristão e Isolde* representa tão bem a capacidade criativa e técnica do compositor.

music drama, some notable 20th-century works can be considered number operas, such as Berg's *Wozzeck* (1925) and Stravinsky's deliberately archaic *The Rake's Progress* (1951) (GARRETT, 2008).

⁴⁶ Refere-se ao termo *unendliche Melodie* (alemão) que trataremos melhor no próximo capítulo.

4 A LENDA E A ÓPERA

A partir das descrições da lenda e da ópera realizadas nos capítulos anteriores, podemos mostrar as diferenças de enredo em ambos os textos, a fim de que sejam respeitadas as especificidades de cada obra, em seus contextos individuais e respectivos, como responsáveis pela construção da identidade estética que elas representam. Como já dito, a narrativa *Tristão e Isolda* ilustra uma obra dinâmica proveniente da tradição literária oral e a ópera *Tristão e Isolda*, a escola romântica. Em suma, a maioria das passagens apresentadas na ópera está no enredo da narrativa, ora idênticas, ora modificadas, mas o inverso não é verdade.

Em uma tentativa de apontar as relações, diferenças e proximidades entre a ópera e a literatura em questão, trataremos neste capítulo dos aspectos que envolvem o libreto wagneriano da obra e o enredo proposto pelas versões de Fernandel Abrantes e de Joseph Bédier (tradução de Luis Claudio de Castro e Costa) da lenda de *Tristão e Isolda*. Para tanto, partiremos do conceito de ópera, segundo Wagner, para só depois analisarmos as diferenças de enredo e personagens dessas manifestações artísticas.

Acreditamos que pensar na supremacia de uma arte em relação a uma outra é esquecer as características estéticas e as limitações daquela na relação obra e leitor/espectador/ouvinte. Para Wagner, a obra de arte tomada em seu aspecto singular assume um caráter de incompletude artística, por mais que ele tenha conhecimento sobre as questões elaboradas por Nietzsche e Schopenhauer. Segundo esse compositor, arte conquistaria a condição de completa somente na multiplicidade, por isso, ele fundiu a música, a poesia, o teatro, a pintura, a pantomima, a dança, a tradição lendária e a mitológica em seus espetáculos. Sobre essa compreensão da obra de arte wagneriana, Coelho (2000), afirma que Com efeito, entendemos que

por melhor elaborados que fossem os seus textos, Wagner estava convencido de que só a música – a linguagem ideal para expressar os sentimentos – era capaz de revelar a ação interna do drama, manifestar os elementos psicológicos mais profundos das personagens e as motivações que as fazem agir. A função da palavra e do gesto é apenas a de definir a ação externa. É a partir desse princípio – e da constatação de que as emoções são fluxo ininterrupto de sensações que se combinam, alternam-se, contrastam-se ou superpõem-se – que Wagner vai deduzir a ideia de que a música deve ser contínua (*unendliche Melodie*). Mas a “música contínua” não significa apenas “dissolução total da estrutura de números”

e “substituição da alternância recitativo/cantilena por um arioso elaborado ininterrupto”. Como A. Lorenz demonstrou em seus estudos, significará também conceber todo o drama como uma forma musical precisa, em que o rigor de construção da cena se reflete no do ato, e a do ato no da ópera inteira (COELHO, 2000, p. 239).

Para que Wagner conseguisse esse equilíbrio artístico, a obra de arte completa e concisa, as partes da produção artística cabiam a ele próprio. Criou um estilo para dar flexibilidade rítmica, por meio do verso curto. Fez uso de aliterações; vocábulos ultrapoéticos e formas fixas da poesia trovadoresca para que letra e som, combinados às outras partes do espetáculo dramático-musical, conquistassem o objetivo de arte completa. Dito isso, podemos dizer que suas obras são de importância singular, haja vista a união entre signo, entoação e representação construir uma realidade paralela tão verossímil e catártica quanto as elaboradas pela literatura.

O projeto wagneriano para *Tristão e Isolda* faz parte da fase madura desse compositor. Podemos observar, nessa ópera, a *unendliche Melodie* e a proposta da não resolução tonal, estilo aprimorado de composição que marca a terceira fase de Richard Wagner. Esse estilo composicional aprimorado ambientaliza o recorte feito por ele no texto de Gottfried von Strassburg, no que diz respeito a personagens e ao enredo. Segundo Coelho (2000),

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. Inseriu 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 romântico⁴⁷, herdado de Romeu e Julieta. O delírio de Tristão, no ato III, foi-lhe sugerido por um poema do inglês Matthew Arnold⁴⁸. E já se apontaram semelhanças entre Tristão, Isolda e Brangien, no ato II, e Fasto, Helena e Lyncaeus na parte II do poema de Goethe (COELHO, 2000, p. 231).

Coelho (2000), nessa citação, revela a liberdade do compositor sobre o texto fonte ao afirmar as intervenções no enredo da lenda feitas por Wagner, para que ela se tornasse

⁴⁷ A alvorada é anunciada no duelo vocal de Tristão e de Isolda na cena 2 do ato 2, no jardim do castelo real de Marcos antes do retorno dele da caçada.

⁴⁸ No poema *Tristram and Iseult*, de Matthew Arnold, o eu-Lírico conta seu amor por Isolda da Irlanda e lamenta por ter em sua vida a Isolda das Mãos Brancas, ainda suplica por ter, naquele instante, a amada Isolda da Irlanda. E, em uma espécie de diálogo, ele afirma ver o corpo da sua amante e sentir seu olhar.

coerente com as suas necessidades artísticas. Assim, reduzir as duas Isoldas a uma só, mencionar o assassinato de Morold e omitir da antecedência nobre de Tristão foram recursos wagnerianos para que o suporte dramático-musical melhor servisse à sua proposta dramático-musical.

Segundo Newman (1957), para que o espectador de *Tristão e Isolda* conseguisse captar a atmosfera proposta na lenda, mesmo com o recorte usado na ópera, Wagner, por meio do prelúdio, , dá-nos a essência espiritual do drama e antecipa os *Leitmotive* que serão desenvolvidos ao longo da apresentação. Nessa ópera, não há ação no enredo, sendo a tragédia consolidada pelo conflito de estados em que se encontra o casal, Tristão e Isolda, pelo ódio e amor que Isolda sente por Tristão, o desejo correspondido entre eles e a traição ao rei, o que difere da narrativa.

Ainda sobre a ópera, a entrada ou saída de cantores/atores ou cenário deve respeitar o público e ser o mais coerente possível à história narrada. Por isso, quando há a troca de elenco no palco, sabe-se que se tem o fim e o início de uma cena e quando é necessária a interrupção do espetáculo para troca de cenário, tem-se o início e o fim de um ato. Por isso, às vezes, o compositor recria a ordem das cenas, altera o cenário de algumas passagens textuais, reúne personagens em uma só a fim de que sua obra não desligue-se da obra referência, sem perder a originalidade e o caráter de arte. É sobre essa relação de coexistência do texto fonte e do projeto wagneriano na ópera que passaremos a tratar mais detalhadamente agora.

Como relatamos no início deste trabalho, a lenda inicia-se com uma breve narrativa da descendência de Tristão. No entanto, a ópera inicia-se com Isolda e a serva Brangien que, pelo recurso do diálogo, fornecem elementos iniciais para a contextualização temporal e espacial do texto. Pela fala de Brangien e de Isolda, sabe-se que o enredo inicia-se com a mudança dessas personagens da Irlanda para a Cornualha, após Tristão ter matado o noivo de Isolda e tê-la conquistado para o rei Marcos.

Por meio dessa diferença de enredo, percebemos que, na ópera, Tristão é apresentado de forma mais humanizada. É estabelecido um distanciamento do perfil mitológico⁴⁹ da narrativa *Tristão e Isolda*, ou seja, a descrição da linhagem e a do processo

⁴⁹ “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).

de aquisição de habilidades artísticas e físicas que atribuirão a ele a qualidade de herói, de semideus, por sua difícil mortalidade e pela nobreza de caráter foram retiradas no texto wagneriano.

Devido a narrativa, sabemos que a mãe de Isolda, mestre em magia e em poções medicinais, preparou filtros para a filha levar 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 fracassou na nau, quando uma serva de Tristão, que estava a sós com eles na embarcação, ofereceu a eles o filtro como se fosse vinho.

Na ópera, Isolda, já apaixonada por Tristão e zangada com a atitude do guerreiro, que a conquistou para outro homem, pede a Brangien que dê a ele o frasco do filtro mortal, a fim de que ela encerrasse com o mal antes mesmo que ele se concretizasse. No fito de evitar a morte de sua senhora, a serva trai Isolda, oferecendo a poção destinada à noite de núpcias.

Essa não é uma diferença que interfere somente na ação dramática, mas atinge diretamente o enredo da lenda, pois o ato de beber o filtro, na ópera, caracteriza-se como uma estratégia para salvar a vida de Isolda e a de Tristão, quando, na narrativa tradicional, era um “capricho do destino” para unir os amantes em todos os aspectos de suas existências, levando-os a uma mútua entrega.

Além dessa diferença, há partes da lenda omitidas na ópera, a guisa de exemplificação, a fuga de Tristão após o rei Marcos ter surpreendido o casal, o casamento de Tristão com Isolda das Mãos Brancas, -, como também há diferença nos personagens entre a lenda e a ópera - os traidores dos amantes Tristão e Isolda (Andret, Guenelon, Gondoin e Denoalen) representados na figura de Melot, o marinheiro, o pastor e o timoneiro são personagens exclusivos da ópera (MILLINGTON, 1995, p. 345), efeitos esses que comprovam a liberdade do compositor na criação da ópera, como já apresentamos neste capítulo.

Nos dois suportes, quando Tristão é ferido pela última vez, - na ópera, quando ele é descoberto pelo rei como amante da rainha e na narrativa tradicional, quando luta em prol da família de sua esposa – corresponde, a nosso ver, a um retorno ao recurso que uniu Tristão e Isolda pela primeira vez, o sofrimento do guerreiro. Isolda representa, em ambos os textos, um consolo para os males do guerreiro e a ida dela ao encontro do amado nesse último evento é outro ponto diferente nos suportes.

Na lenda, Tristão solicita ao cunhado que, se conseguir trazer a rainha, que ice uma vela branca, se não, que erga uma vela negra. Dessa maneira, ele saberá se compensa permanecer vivo por mais tempo ou não. É preciso lembrar que, na lenda, Tristão casou-se com Isolda das Mãos Brancas, e pelo fato de o guerreiro não mais conseguir estar diante da janela para vigiar a nau, pede à sua esposa para verificar a cor içada pela embarcação, quando esta se aproximar. Nessa oportunidade, Isolda das Mãos Brancas mente sobre o que viu e diz ao esposo que a vela içada em sua nau é negra. Após isso, Tristão morre sem nem mesmo rever sua amada Isolda dos Cabelos de Ouro.

Na ópera, a informação da chegada da nau é anunciada com o toque do corne inglês. Juntamente com a da rainha Isolda, atraca no porto o navio do rei Marcos. Nesse enredo, Tristão despediu-se em vida de Isolda dos Cabelos de Ouro e o que provocou sua morte foi ferimento causado durante a invasão da comitiva do rei Marcos. Após à morte do guerreiro, Isolda morre para encontrá-lo na eternidade.

Essas diferenças são apresentadas resumidamente na tabela a seguir.

Quadro comparativo	
Enredo	
Narrativa	Ópera
O primeiro capítulo, relata a descendência nobre de Tristão e a dor relacionada à existência do herói;	Na primeira cena, canta-se por meio de diálogo a tristeza que Isolda sente a caminho de uma terra estranha e julga Tristão culpado por esse destino;
No segundo capítulo, Tristão mata Morholt da Irlanda e o narrador revela que Isolda era prometida ao gigante;	Na Cena III do Ato I, Isolda canta à sua serva como descobriu que Tristão era o assassino de seu futuro esposo.
No capítulo três, O Rei Marcos é pressionado a se casar e Tristão é quem se encarrega de conquistar a esposa ao tio.	O desejo pelo casamento não é representado como algo imposto ao Rei.
O filtro de amor é o tema do quarto capítulo da narrativa.	A Cena IV do Ato I tem como fim a revelação do amor de Tristão por Isolda, motivado pelo filtro ingerido.
A Rainha é recebida com louvor pelos servos da Cornualha e ela retribui o carinho do povo.	O coro representa a multidão que espera ansiosa a chegada do Guerreiro Tristão e da Rainha Isolda enquanto eles descobrem o amor.
Os capítulos Grande pinheiro (VI) e O anão Frocin (VII) são os que promovem as intrigas para que o Rei Marcos desconfie do casal de amantes.	O Ato II representa o duelo vocal de Tristão e Isolda que flagrado pelo Rei e sua comissão de caça.
O Salto da Capela (VIII), A floresta do Morois (IV), O eremita Ogrin (x), O Vau	A Cena II e III do Ato II representam as lutas entre o Rei e Tristão pela honra e

arriscado (XI) e O Julgamento pelo ferro em brasa (XII) são capítulos que narram a condenação do casal amante, a fuga deles e o perdão do Rei concedido a Tristão e a Isolda.	pelo amor de Isolda, respectivamente. E a fuga de Tristão e o Gorvenal.
A voz do rouxinol (XIII), O guizo maravilhoso (XIV), Isolda das Brancas Mãos (XV), Kaherdin (XVI), Dinas de Lidan (XVII) e Tristão louco (XVIII) narram a vida de Tristão desde que deixou Isolda em Cornualha.	A Cena I do Ato III apresenta o devaneio de Tristão ferido em um castelo na ilha de Cornwall, onde aguarda a chegada de Isolda.
O capítulo XIX “A morte” narra como Tristão se feriu em uma luta para defender as terras do cunhado Kaherdin, como fica à mercê da esposa Isolda das Brancas Mãos e morre antes da chegada da Rainha Isolda.	A Cena II do Ato III é o re-encontro do casal em terras seguras. No entanto, na cena três, o Rei Marcos e sua comissão invadem o castelo da ilha de Cornwall. Tristão e seu escudeiro batalham contra o Rei e os outros. Tristão fere-se e a rainha liberta sua alma da prisão do corpo logo em seguida.
O narrador conta que o Rei Marcos foi até a Bretanha, onde o casal estava enterrado, retirou os corpos dos esquivos e os levou para Tintagel. Numa capela, sepultou-os em dois túmulos. Sobre o de Tristão, nasceu um espinheiro verde e frondoso que cresceu e enterrou seus galhos no sepulcro de Isolda.	A última ária do Rei Marcos nos revela que ele foi ao encontro dos amantes para perdoá-los e abençoar o amor deles.

As aproximações entre os textos narrativo e operístico, segundo Coelho (2000), ficam a cargo dos três temas (a descoberta do amor; o refúgio noturno e a fuga do dia; e, a morte como libertação⁵⁰) presentes na lenda e que dominam os três atos da ópera. São esses temas que permitem uma ressignificação do filtro, na ópera. A poção, na ópera, simboliza a conscientização do amor por ambos e a decisão pela vivência dele e não é mais tida como responsável pelo surgimento do amor entre Tristão e Isolda, como era na lenda,. Essa diferença é consequência do foco do projeto wagneriano para *Tristão e Isolda*, que, segundo Coelho (2000), é a cena de amor no Ato II,.

Segundo o mesmo autor,, a cena de amor do Ato II surpreendida pelo rei Marcos é só uma amostra de que a plenitude amorosa num mundo imperfeito é impossível. Para Nietzsche, filósofo lido por Wagner, anteriormente à composição de *Tristão e Isolda*, essa

⁵⁰ Pode-se dizer que esses temas citados por Coelho são motivos românticos.

realização plena só é possível por meio da morte, graças à noção integral de pureza relacionada a esse estado.

Como já dissemos, com relação aos personagens, “na ópera, três dos personagens de Gottfried são reunidos na figura de Melot e também foram introduzidos por Wagner o marinheiro, o pastor e o timoneiro” (MILLINGTON, 1995, p. 345 - 346). Quanto Não fizeram parte dos personagens wagnerianos Isolda das Mãos Brancas e sua família, a criada menina que entrega o filtro do amor ao casal. Na ópera, quem realiza essa ação é Brangien.

Essa mudança no quadro de personagens impõe à ópera uma restrita relação social para expor o romance de *Tristão e Isolda* de uma forma mais humana, sem a descendência mística e as características quase sobre-humanas. Na adaptação dramático-musical, a fidelidade de um pelo outro não é colocada à prova, como acontece na lenda, pois o impedimento contraído pelo casamento de Isolda com o rei Marcos já é motivo suficiente para separar o guerreiro da amada, seguindo os padrões de uma sociedade cristã.

Na ópera, então, Wagner construiu uma relação de personagens que trouxesse ao enredo a proposta romântica da realização do amor impossível, como discutida por Nietzsche, usando de artifícios musicais para representar a dinamicidade da narrativa, proveniente da tradição oral⁵¹. Segue um quadro comparativo, demonstrando os personagens concernentes às duas manifestações artísticas de *Tristão e Isolda* tratadas neste trabalho, bem como suas correspondências ou aproximações da narrativa para a ópera.

Quadro comparativo	
Personagens	
Narrativa	Ópera
Principais	Principais
Tristão	Tristão
Isolda dos Cabelos de Ouro	Isolda
Isolda das Mãos Brancas	
Rei Marcos	Rei Marcos

⁵¹ Tema do Capítulo 4 deste trabalho.

Familiares- secundários	Familiares – secundários
Rei Rivalen	
Blancheffleur	
Rohalt	
Duque Morgan	
Mãe de Isolda	
Pai de Isolda	
Duque Hoël	
Husdent (cão)	
Kaherdin	
Mãe de Isolda das Mãos Brancas	
Servos – secundários	Servos – secundários
Kurvernall	Kurvernall
Dinas de Lidan	
Caçador Pescadores irlandeses	Marinheiro
Eremita 2	Timoreiro
Barões cornualhenses	Pastor
Ogrin (eremita)	
Duque Gilain	
Petit-Crû	
Urgan	
Bleheri	
Brangien	Brangien
Aguynguerran (senescal irlandês)	
Perinis	
Senhora no porto de Weisefort	
Pequena serva	
Dois servos (assassinos)	

Vilões – secundários	Vilões – secundários
Mercadores noruegueses (sequestradores)	Coro
Morholt (gigante irlandês)	Melot
Andret	
Guenelon	
Gondoine	
Denoalen	
Conde Riol de Nantes	
Yvain e Leprosos	
Anão Frocin	
Dragão	
Lacaios	
Círculo Arthuriano	Círculo Arthuriano
Rei Arthur	
Monsenhor Gauvain	
Girflet	
Ké	
Cem cavaleiros arthurianos	

Como é possível a percepção pelo quadro comparativo de personagens, Wagner recorta a narrativa para condensar e corroborar sua proposta para o enredo. O projeto wagneriano para *Tristão e Isolda* é o amor impossível realizado só na morte. A impossibilidade moral pelo matrimônio já realizado entre Isolda e o rei Marcos é marcada também na modulação tonal de não resolução harmônica, que remonta o duelo entre o desejo e possível na concretização do amor de Tristão e Isolda.

Pensando na construção de uma narrativa sob a percepção do contador, o narrador da história em questão realiza uma transposição do enredo a ser retransmitido, uma vez que o tema para sua narrativa é uma história anteriormente conhecida e que, por meio da ação de contar os acontecimentos, faz uso de suas estratégias linguísticas e literárias para expressar o enredo da lenda. O mesmo acontece com a estrutura proposta por Wagner, que

ao compor a ópera (re)elabora o enredo da lenda *Tristão e Isolda*, para que faça sentido em seu projeto musical e espacial.

Não é necessário nos atermos à “originalidade” da narrativa em relação à lenda e buscarmos no texto de Wagner uma “fidelidade” à obra fonte, porque teríamos uma questão anterior, e mais complexa, a resolver: a tradição oral que permeia e constrói o texto *Tristão e Isolda*. Tendo em vista que a lenda é proveniente da literatura oral, como o narrador marca em sua fala durante todo o texto, a reprodução textual idêntica é praticamente impossível, como já verificamos nos capítulos anteriores, o que ocorre é uma recriação da narrativa.

Sobre a tradição oral, Parry diz que esse tipo de narrativa era possível no uso de fórmulas, que nada mais são que um “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 e 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. Por isso, dizemos que a própria fidelidade ao texto da lenda é algo inalcançável. O que é recorrente nas versões 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 outro ouvinte.

Segundo Millington (1995, p. 346-347), a composição musical de Wagner 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”. É evidente, segundo esse mesmo autor, que se trata de uma narrativa que engloba somente metade da história de Gottfried von Strassburg e que a ópera não se ateve às censuras da burguesia alemã. Nesse ponto, *Tristão e Isolda*, de Wagner, distancia-se da estrutura narrativa da lenda, pois como relataram vários críticos artísticos contemporâneos à produção, *essa ópera* é um “êxtase orgiástico da música”, questão comprovada, 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” (THOMSON *apud* MILLINGTON, 1995).

Considerando as questões postas, Mario Henrique Simonsen, em sua análise de *Tristão e Isolda*, prova mediante a descrição textual dos *Leitmotive*, como se elaborou musicalmente a relação entre Isolda e Tristão no Ato II.

O segundo ato começa com o motivo do Dia.

Esse motivo, que descreve o mundo do Dia, incompatível com o amor Tristão-Isolda, transforma-se mais adiante numa versão adoçada pela queda da linha melódica de uma quarta em vez de uma quinta: O Dia (II). O prelúdio do segundo ato, além do tema do Dia, introduz dois outros. Primeiro, o da Ansiedade, segundo, o do Êxtase.

Este último, posteriormente, transforma-se [...] no dueto de amor e no *Liebestod*⁵², o do Êxtase.

Isolda e Brangânia entram sob o som das trompas de caça (a caçada preparada por Melot, para o regresso imprevisto de Marke) e dialogam conduzidas pelos temas da Ansiedade e do Êxtase. Na parte final do dueto, que se inicia com *Dein Werk* de Isolda, Wagner desenvolve extraordinárias evoluções cromáticas do motivo do Desejo. Surge então um novo tema, Frau Minne.

No final da primeira cena do segundo ato, voltam os temas do Êxtase e da Ansiedade, no auge da excitação. E, quando Isolda acende a tocha para chamar Tristão, os metais sopram em fortíssimo o tema da Morte.

A segunda cena do segundo ato, o grande dueto de amor da ópera, inicia-se pela repetição da seção inicial do prelúdio, mais um novo tema não recorrente sobre a ansiedade dos amantes. Logo após o primeiro abraço, a orquestra toca o tema do Êxtase com toda a força, seguindo-se um pouco depois de Frau Minne. Segue-se a seção do dueto devotada ao Dia. Os principais temas são o do Dia, inicialmente na versão, depois na versão, bem mais doce aos ouvidos: o de Tristão herói; o do Desejo; o do Êxtase; o de Frau Minne; o da Ansiedade. No final da seção, surge o motivo do Êxtase na versão, e se antecipam dois temas da segunda seção do dueto, o da Noite e o da Rejeição ao Dia.

E que dominam a primeira parte da seção do dueto que consagra a revolução harmônica de Tristão e Isolda.

Depois da fantástica aventura cromática que é a vigília de Brangânia, surge um novo tema, o da Felicidade.

O dueto prossegue combinando os temas da Felicidade, da Rejeição ao Dia, da Morte, até que se inicia a última seção, anunciada pela Canção da Morte. Que domina o final do dueto, e que inicia o *Liebestod*.

Após a advertência de Brangânia, voltam os temas da Felicidade, da Rejeição ao Dia, até a explosão final em *O ew'ge Nacht* (Ó noite eterna), em que se misturam os motivos da Rejeição ao Dia, da Canção da Morte, do Êxtase, e mais uma figura cromática de transição, que apelidaremos tema do Sonho.

O dueto é interrompido subitamente pelo flagrante preparado por Melot, ecoando os temas da Canção da Morte, do Sonho, e, finalmente, do Dia.

A lamentação de Marke introduz pelo menos um novo *Leitmotiv*, A tristeza de Marke.

A resposta (ou, mais precisamente, a não resposta) de Tristão ao seu tio e protetor é sublinhada pelo binômio Paixão-Desejo que inicia o prelúdio do primeiro ato. Logo a seguir, Tristão se dirige a Isolda com o motivo da

⁵² Tema da morte de Tristão por amor da Isolda.

Rejeição ao Dia, convidando-a para o País da Noite, descrito por um novo *Leitmotiv*.

E que se combina com os temas da Felicidade e da Rejeição à Noite.

A réplica de Isolda é uma transformação cromática do convite de Tristão baseada nesses mesmos três motivos. Tristão a beija na testa sob os motivos do Êxtase e do Sonho. No desafio final a Melot, ouvem-se uma transformação para menor do tema de Tristão herói e o motivo do Desejo, este último quando Tristão sublinha que Melot também se apaixonou por Isolda (SIMONSEN, s.d.).

Para corroborar a exemplificação da citação de Virgil Thomson com a de Simonsen de uma maneira musicalmente técnica, está anexado a este trabalho o libreto bilíngue (alemão – inglês) do Ato II de *Tristão e Isolda*, os compassos comentados na citação de Simonsen e arquivos sonoros correspondentes.

Esse trabalho de remontar ou mesmo recriar a lenda na ópera é um exercício de transposição interartes. O que pretendemos agora é pensar a universalidade da linguagem usada na ópera para que se faça referência à lenda. Essa relação só é possível, segundo Lages (2007), graças à busca por uma universalidade da linguagem no trabalho de transposição, que “institui 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).

Como pudemos demonstrar até agora, há diferenças de enredo e de personagens entre a ópera e a narrativa de *Tristão e Isolda* que poderiam significar uma não correspondência entre elas. No entanto, o trabalho do compositor, responsável pela revitalização da narrativa em âmbito musical, objetiva a trama de amor irrealizável. Para Wagner, o foco principal da impossibilidade de concretização do amor de Tristão e Isolda é o casamento de Isolda com o rei a quem Tristão serve. Por tudo isso, é que a relação entre os textos lenda e ópera *Tristão e Isolda* continua existindo. No entanto, para que essa relação seja percebida a função do leitor ou espectador é de suma importância, pois é ele (leitor ou espectador) o conhecedor de ambos os textos, podendo (re)significá-los.

Jauss (1994) refere-se aos critérios de recepção de uma obra como processo fundamental de aceitação de uma obra pela sociedade. A respeito, o mesmo autor afirma que

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra

e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, p. 7-8).

Portanto, esse processo de significação não exclui ou diminui a importância do autor/compositor, tampouco do texto produzido, mas evidencia que a leitura é o mecanismo de preenchimento das lacunas da narrativa consoante o conhecimento artístico, cultural e histórico prévio do apreciador.

Quanto a essa problemática, Jauss (1994) lança mão de cinco teses numa tentativa de superar o “abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético” (JAUSS, 1994, p. 22), relativizando a isso a teoria das escolas marxista e formalista⁵³, pois ambas privaram a literatura do caráter estético e da função social: a recepção e o efeito produzido.

São as cinco teses de Jauss (1994). A primeira delas refere-se à renovação da história da literatura. Segundo as palavras do próprio autor, “a renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção” (1994, p.24). . A segunda tese afirma que

a análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e linguagem prática (JAUSS, 1994, p.27).

Na sequência, apresenta-nos a terceira tese que trata do “horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (JAUSS, 1994, p. 31).

A quarta tese aponta para as questões motivadas pela reconstrução do horizonte de expectativa, pois “a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para

⁵³ Na história literária marxista, o modelo de unificação política e social é substituído por um modelo histórico mais universal e, na história da literatura formalista, a literatura é tida como um objeto autônomo de investigação, um objeto fechado em si mesmo. Para esta escola, a evolução da literatura assume o lugar da tradição literária (JAUSS, 1994).

as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra” (JAUSS, 1994, p. 35).

Por fim, Jauss (1994), apresenta-nos sua última tese relativa à tentativa de suprir o abismo entre literatura e história, entre história e conhecimento estético. Para esse autor,

a teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura (JAUSS, 1994, p. 41).

Com efeito, a historicidade da literatura não está sobre a conexão de “fatos literários” acontecidos, mas, sim, na dinâmica da experiência provocada nos leitores. E o historiador literário, antes mesmo de classificar uma obra, deve fazer-se leitor do texto (JAUSS, 1994, p. 24). Ora, a distância estética que se encontra “entre o horizonte de expectativa pré-existente e a aparição de uma obra nova” (JAUSS, 1994, p. 31) acontece por meio da reação, da ruptura de estilos artísticos já usados, rejeitados ou não por uma sociedade. A reconstrução da expectativa do momento de produção e a recepção de uma obra possibilitam outras formas de compreensão que não sejam as recorrentes e cristaliza outra cultura temporal, o que traduz no texto a universalidade.

Por isso, o processo de leitura e crítica de uma obra literária, vista pelo cunho da história da recepção de literatura, “transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas” (JAUSS, 1994, p. 41).

De acordo com essa explicação de Jauss sobre a importância da recepção da obra, faz-se mister que a análise do *corpus* respeite dois tipos ideais de receptores, o leitor e o espectador. Do leitor ideal da lenda *Tristão e Isolda*, espera-se a capacidade de leitura e o pacto de verdade estabelecido com o narrador da história; no entanto, do espectador da ópera, mesmo tendo a obra musical autonomia, espera-se a ciência sobre o enredo da lenda, para que faça suas próprias inferências sobre as explicações que eram direcionadas pelo narrador da história escrita ou cantada na tradição oral. Assim, a linha melódica da orquestra ganhará espaço na percepção do espectador e poderá (re)significar o enredo da ópera e atingir o fito wagneriano de obra de arte total.

Até o presente momento estabelecemos um primeiro cruzamento entre a ópera e a narrativa *Tristão e Isolda* que nos possibilitou refletir sobre o recorte wagneriano da lenda para a construção do seu drama musical. Vimos também que esse recorte no enredo da narrativa reflete não só numa adequação ao espaço da ópera, mas constrói outra relação social coerente ao projeto de Richard Wagner, que nos permitiu comparar o espaço, os personagens, o enredo e o público-alvo dos dois textos que compõe o *corpus* deste trabalho. Para o próximo capítulo, reservamos uma análise estrutural de como Wagner trabalhou a lenda, segundo o conceito de obra de arte total, na sua ópera para que a execução da orquestra exercesse função parecida com a do narrador no texto literário.

5 A LENDA POR MEIO DA ORQUESTRA

Percebemos por meio dos capítulos anteriores as diferenças entre a narrativa das versões escolhidas da lenda e do libreto cantado na ópera, partindo da proposta da tradição oral e do projeto wagneriano. Por isso, neste capítulo, trataremos de como a narrativa é contada pela ópera, visando a parte musical.

Faremos um percurso diferenciado agora. Como anteriormente discutido, pensar nas obras de Richard Wagner e fixar a análise exclusivamente no libreto é diminuir a obra de arte do compositor, pensada em seus detalhes, desde a concepção temática à interpretação dramático-musical para o público, pelo gênio musical alemão. Complementaremos a análise do capítulo 3 com uma leitura da grade da ópera, exemplificada, sempre que necessário, pelos temas representados graficamente e sonoramente anexados a este. Deixemos claro antes do desenvolvimento deste capítulo que não levaremos em conta o áudio proposto como original, pois há uma diferença temporal e pessoal entre Wagner e os intérpretes dos fragmentos. O que nos interessa no material é puramente uma possibilidade de representação do material transcrito em pautas. Para tanto, faremos uso de trabalhos de músicos sobre *Tristão e Isolda*, que levaram em conta a orquestração e a palavra cênica, a fim de corroborarmos nossas propostas levantadas nos capítulos anteriores.

Segundo Nietzsche (2007), o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do dionisíaco e do apolíneo.

É a 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).

Para esse mesmo autor, foi Arquíloco⁵⁴ 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 o dionisíaco, pois a canção

⁵⁴ Poeta lírico grego da primeira metade do séc. VII.

popular comportava-se como um espelho musical do mundo, uma melodia que procurasse para si a imagem de sonho paralela e próxima à poesia. Assim, o elemento primeiro e universal seria a melodia, que por caracterizar-se como elemento essencial e necessário ao sentimento humano sofreria objetivações em diferentes formas textuais. Considerando essa questão, Nietzsche (2007, p.54) declara que,

a 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 demonstrada 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. Portanto,

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).

Pensando dessa maneira, 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. Assim, teríamos a música como vontade⁵⁵ em seu conceito de aparência, uma vez que, enquanto essência, a música não poderia ser vista como

⁵⁵ Segundo a teoria de Shopenhauer, a música é tida como palavra, o oposto do sentimento estético, contemplativo.

vontade, como ausência de estética, o que contrariaria seu princípio artístico. Assim, sublinhamos que

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 liberdade, 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, haja vista cada ouvinte recuperar dela e traduzir em palavras as contradições e dores inerentes a si mesmo e motivados pela cadeia sonora.

Na proposta romântica de Richard Wagner, a composição do poema para suas óperas ocorria antes da orquestração. Mas isso não implica que o processo de criação de Wagner fosse algo simples. Ao contrário, como já mostramos no capítulo 2 deste trabalho. O compositor alemão em questão praticava metodicamente o seguinte ritual: esboço em prosa; redigia o libreto; rascunhava todos os temas musicais (motivos condutores para a ópera); a redução para piano; e, enfim, a orquestração, pois só assim ele poderia ter o controle total sobre a obra (COELHO, 2000, p.230).

Coelho (2000), ao fazer um traçado histórico da música alemã, descreve o estilo wagneriano para os libretos pelo

uso do verso curto para criar a flexibilidade rítmica; [...] aliteração [...] para criar a música interna nos versos e maior dinamismo das sonoridades; - o gosto pelo vocábulo ultrapoético, com metáforas trabalhadas e a presença de muitos elementos arcaicos; - a utilização de formas fixas da antiga poesia trovadoresca, detectável já em determinados aspectos do *Tristão e Isolda*, mas muito visíveis sobretudo em sua única comédia, *Os Mestres Cantores de Nuremberg* (COELHO, 2000, p. 235).

O verso curto é um fator facilitador para o encontro da palavra à orquestração. Assim, a harmonia melódica instrumental e vocal pode ser manipulada mais facilmente no fator ritmo pelo compositor, na finalidade de produzir as sensações esperadas no público. A aliteração proporciona ao texto uma dinâmica que, às vezes, não pode ser expressa ao movimento cênico e vai ao encontro da estrutura do verso para uma coesão semântica. O

vocábulo ultrapoético, na pretensão de produzir metáforas e complementá-las com elementos arcaicos, pode ser entendido como uma herança do próprio enredo que Wagner elege para suas óperas, normalmente textos mitológicos ou lendários. As formas fixas, características da tradição oral, também estão presentes em seus libretos, acreditamos que pelas mesmas necessidades que eram buscadas pelos cantadores trovadorescos: a *fórmula* direciona o público a uma catarse específica e é de fácil expressão, por serem constituintes da memória cultural.

David Jay Grout (*apud* COELHO, 2000) diz que na ópera *Tristão e Isolda* “as próprias palavras frequentemente misturam-se à música [...] perdendo a sua função de linguagem inteligível que, em muitos casos, revela-se supérflua”, pois, como comenta Coelho (2000), sobre a fala de Grout, nos momentos expressivos, exclusivos da emoção, as palavras tornam-se ferramentas para expressão tonal e rítmica que indicam a semântica da cena, por exemplo, “no *Liebestod*, a cena da morte por amor de Isolda, no fim do ato III” (COELHO, 2000, p. 232).

A esse processo em que a palavra é moldada pelo cantar, chamamos de entoação. Na obra wagneriana, a entoação representa mais do que um simples ato cênico, preenche a palavra de emoção e vivacidade que a ópera necessita. Por essa característica, a ausência de dinâmica exterior à peça não é tão prejudicial ao enredo, uma vez que a expressão vocal carrega o espectador ao movimento proposto.

Por conhecermos o projeto wagneriano de composição operística, não podemos deixar de nos ater às partes exclusivas da orquestra, pois, segundo Millington (1995), a composição musical de Wagner 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” (MILLINGTON, 1995, p. 347).

Segundo Coelho (2000), o estilo wagneriano de composição estabelece uma nova estrutura de orquestração e a

consequência é a total modificação do papel da orquestra – à qual são confiados os *Leitmotive* -, pois é ela quem fica com a verdadeira função narrativa, a missão de complementar, expandir ou às vezes até contradizer o que está sendo dito pelos cantores [...]. Com isso o espectador pode estabelecer uma série de relações entre situações e

idéias, que à primeira vista, não parecem interligadas (COELHO, 2000, p. 234).

Ou seja, é por meio das modulações orquestrais que a cena ganha corpo e possibilita aos cantores atmosfera suficiente para que as árias possam ser compreendidas como o compositor deixou claro no libreto.

Coelho (2000, p. 231) ainda diz que a intenção wagneriana era a de

restabelecer o equilíbrio texto-música-espetáculo que ele identificava nas grandes criações de Mozart e Gluck: buscar a unidade orgânica, o movimento contínuo da obra, a perfeita relação entre os diversos elementos de origem divergentes que se fundem para formar o conjunto do drama lírico (COELHO, 2000, p. 231).

Para tanto, Coelho (2000) explica-nos que o compositor precisou criar uma melodia oriunda do discurso e que representasse de forma natural a expressão das ideias e dos sentimentos propostos no drama. A essa técnica denomina-se *Durckomposition*⁵⁶, cuja estrutura exige uma

criação de um tipo de arioso, a meio caminho entre o recitativo e a cantilena, que permita a declamação melódica moldada nos 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 (COELHO, 2000, p. 231).

Isso posto, como discutimos no capítulo anterior, pelo estilo de composição de Wagner, orquestração e poema se completam em significação.

Nessa proposta de equilíbrio texto-música-espetáculo, o prelúdio tem sua importância não só enquanto peça musical que introduz a peça maior, mas, também pela ação de apresentar os motivos que serão desenvolvidos durante os atos. Em *Tristão e Isolda*, Newman (1957), diz que o “prelúdio é a elaboração lenta, inexorável, de uma atitude triste, com todas as suas doces e amargas significações” (NEWMAN, 1957, p.85), pois condiciona o ambiente para o texto que será desenvolvido.

Ou seja, os temas fundamentais da narrativa que dominam os atos da ópera (descoberta do amor, a oposição entre noite e dia, refúgio e negação respectivamente, e

⁵⁶ Nesse tipo de composição os atos são contínuos, em oposição à ópera de números, que é fragmentada.

morte como libertação)⁵⁷ são apresentados por *Leitmotive* que ressurgem durante a execução. O primeiro, por exemplo, que está presente nos dezessete primeiros compassos do Prelúdio,

reaparece três vezes (mas, ao fazê-lo, baliza os pontos culminantes essenciais da ação): no ato I, quando Tristão bebe o filtro que lhe é dado por Isolda; no fim do ato II, depois do monólogo em que o rei Marke lamenta-se por sua confiança em Tristão ter sido traída; e no trecho já mencionado do ato III (COELHO, 2000, p. 233).

De forma similar e comparativa podemos analisar a primeira fala do narrador da lenda que, como mostramos no capítulo 1 deste trabalho, revela ao seu leitor do que se trata a história a ser contada e convida-o para que se predisponha a saber como eles viveram e morreram um pelo outro. Essa revelação prenuncia passagens de alegrias e de tristezas vividas pelo casal e, também, o fim deles. A atmosfera de compaixão criada a partir do amor resolvido na morte conduz o leitor a iniciar a leitura absolvendo os pecados do casal.

Na ópera, entre os atos, por sua vez, há a execução de interlúdios que nada mais são do que a anunciação dos temas do ato que ele 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. Em Wagner, por não trabalhar com ópera de números, as partes da orquestra entre os atos também são continuidades sonoras da cena..

A exemplo disso, Newman (1957) fala que “a orquestra faz ressoar uma versão alegre, vigorosa do motivo do Mar (nº6-A), como se escarnecesse da dor dos amantes” (1957, p. 94), enquanto a tripulação se prepara para descer no porto, no final do primeiro ato. Nossa leitura foge um pouco à ideia de que a fala da orquestra fosse uma ironia ao ato de amor vivido, no final do primeiro ato, que não poderia ter acontecido e muito menos tornar-se a repetir. Para nós, essa fala representa a festa do casamento e a boa acolhida que teve Isolda nas terras do rei Marcos, uma vez que a multidão conclama a chegada do guerreiro Tristão e da futura rainha do rei Marcos, na última cena do primeiro. Por isso, a nosso ver, aqui a orquestra novamente exerce a função de narrar partes da história que não vão ser mostradas no palco, haja vista o fato de o casamento verdadeiramente acontecer, prova disso é Isolda ter sido considerada adúltera e Tristão um traidor.

⁵⁷ Ver relação de *Leitmotive* principais em anexo a este trabalho.

A respeito do segundo ato, Newman (1957) diz que “correlaciona-se com o desejo ardente de uma fuga para a Eterna Noite e não, como se supõe em geral, com os êxtases sensuais dos dois amantes, um dos quais pertence em matrimônio a outrem” (NEWMAN, 1957, p. 94).

Em nossa percepção, o desejo ardente de uma fuga para a Eterna Noite está relacionado aos êxtases sensuais dos amantes, pois, como Millington (1995) revela, a ópera trata-se de uma narrativa que engloba somente metade da história de Gottfried von Strassburg e não se ateu às censuras da burguesia. Citamos, também, Virgil Thomson, no capítulo anterior, que afirma ser essa ópera um “êxtase orgiástico da música”, como é possível perceber no dueto do Ato II. Nesse dueto de amor, como é conhecido, há a marca do erótico, pois ele corresponde ao momento em que ambos caem nos braços um do outro e cantam exclamações fortes. As frases cantadas referem-se à posse física de Tristão em relação à Isolda: “Pertences-me? Tenho-te outra vez?”, como explica Newman (1957). Isso posto, acreditamos que nossa percepção é coerente à intensão do compositor.

Para Wagner, o significado exato de um objeto (representação da palavra) era importantíssimo. No entanto, a emoção produzida por uma cadeia melódica tinha relevância superior, por isso, desenvolver a orquestração e a linha do cantor eram propostas tão sérias quanto o rascunho do poema que comporia a ópera. Por tal razão, , no dueto de amor do Ato II, os instrumentos encarregam-se de dar o sentido sensual, bem como erótico, à sequência de frases do casal, complementando o sentido da palavra.

A construção abstrata a que o espectador está sujeito é favorecida pela locação da orquestra no fosso coberto. Assim, a expressão dos instrumentos não “atrapalharia” a imposição vocal dos cantores e permitiria ao público a sensação de uma orquestra invisível. Essa localização dos instrumentos possibilita uma ampliação do espaço cênico para a representação operística e à confluência entre a palavra e o canto.

A partir dessa observação, podemos pensar também na função da orquestra nas óperas wagnerianas, que seria a de encaminhar, dar suporte à palavra e ao cênico para que o espectador atingisse o objetivo desejado no libreto. Comparativamente, também, a orquestra faz função parecida com a do narrador da história, nas versões da lenda, pois coloca-se presente no tempo narrativo, enquanto observador, e distante da ação, para que as interferências ao enredo aconteçam como comentários (como é o caso de quando o narrador relata sobre os outros contadores da lenda).

Segundo Millington (1995), na linguagem musical da ópera há deslocamentos de tonalidade e de cromatismo extremado na linha melódica e harmônica, ou seja, há quebras na tonalidade e no ritmo musical. Essas características possibilitam a variação de temas durante a execução, para gerar e intensificar tensões provocadas pela promessa de realização sempre frustrada, seja na linha melódica, seja na proposta temática. Isso quer dizer que os acordes de sétimas de dominantes e outros tipos de dissonâncias não receberam resolução, em outras palavras, as cadências musicais permaneceram incompletas. Nessa proposta, a melodia e a harmonia foram intensificadas por alteração cromática⁵⁸, ou seja, por mudança na combinação dos sons dos instrumentos da orquestra.

Essa inconstância de tonalidade e de ritmo durante a obra musical pode ser relacionada à característica épica do texto fonte, exemplificada pela versão traduzida por Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo, cuja apresentação fizemos na introdução deste trabalho e que julgamos ser a mais próxima à lenda. Dizemos isso pela proposta do texto épico ser uma narrativa heroica, dinâmica e mitológica, características essas que não são encontradas no libreto de Richard Wagner, pois a proposta musical wagneriana enquadra-se na escola romântica tardia alemã.

Para manter a tradição lendária do texto *Tristão e Isolda* em seu trabalho, acreditamos que o compositor fez uso da mudança de tonalidade, cromatismo e ritmos na linha melódica. Esse estilo composicional, cria por meio da não resolução ou incompletude tonal, um paralelo à temática cíclica proposta no texto fonte, em que a narrativa inicia-se com a morte dos pais de Tristão - Rivalen em batalha e Blancheleur após o nascimento de Tristão - e encerra-se com um ferimento letal de Tristão e a morte de Isolda em sequência. Sobre esse movimento tonal, Coelho elabora uma análise musical sobre a estrutura tonal da peça, preso à estrutura do libreto, unindo, mais uma vez, o libreto à função da orquestra. Assim, temos que

em *O Segredo da forma em Richard Wagner: a construção musical no Tristão e Isolda*, publicado em 1926, o musicólogo Alfred Lorenz demonstrou a simetria formal dos atos I e III, que formam um arco com o II, obedecendo às regras clássicas da construção tripartite ABA. Subjacente ao cromatismo sistemático, Lorenz identifica um núcleo tonal básico de mi maior, do qual, no Prelúdio, ouvimos a subdominante, que é lá menor e, no final da ópera, a dominante, que é si maior. Mas o único

⁵⁸ É importante ressaltar que as alterações cromáticas realizadas por Wagner são o que estruturam e dão suporte em toda a sua construção musical, ou seja, o sentido da música se faz presente não pelas funções harmônicas de cada acorde, mas pelos caminhos melódicos percorridos pelo cromatismo excessivo.

momento em que a tonalidade de mi maior aparece explicitamente é na cena da morte de Tristão, no ato III – justamente porque, com a morte, o seu conflito íntimo está se “resolvendo”; libertado do mundo material contingente, ele poderá unir-se a Isolda na Eternidade (COELHO, 2000, p. 233).

Considerando o pensamento de Coelho (2000), o método wagneriano de *Durckomposition*, em que percebemos a possibilidade da orquestra comentar a ação, é responsável pela *unendliche Melodie*⁵⁹. Essa expressão melódica proporciona à ópera *Tristão e Isolda* “o uso do cromatismo sistemático – modulações constantes, impedindo que uma tonalidade imponha-se como a predominante – gera a total ambiguidade harmônica” (COELHO, 2000, p. 231). Tal questão viabiliza comprovar nossa hipótese de aproximação entre a origem épica, a temática do texto “primeiro” e a ópera homônima. Pensando nisso, Coelho (2000, p.231) esclarece que

a instabilidade e flutuação permanente que essa técnica produz correspondem à tensão interna do drama narrado, à sua inquietude existencial de matriz schopenhauriana. 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 que 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 (Coelho, 2000, p. 231).

Pensando na proposta do amor não realizável, essa instabilidade harmônica também corrobora a ação dos amantes ditada em cena, pois a tentativa de estarem juntos é sempre frustrada pela traição humana ou do destino. Essa questão pode ser afirmada, haja vista não haver ação externa na ópera, e, sim, o confronto dos sentimentos dos personagens.

Sobre o cromatismo, Coelho (2000) reforça que não se trata de um elemento decorativo ou de uma transgressão à norma do sistema diatônico⁶⁰. Ele afirma que o cromatismo é a razão da existência da partitura, sendo poucos os motivos diatônicos na ópera *Tristão e Isolda*. Portanto, “como dissemos, no início destas observações sobre a técnica de *Durckomposition* e *Unendliche Melodie*, como o cromatismo sistemático cria a total ambiguidade harmônica, ele impede o ouvinte de perceber uma lógica de tonalidade-desenvolvimento-resolução” (COELHO, 2000, p. 232-233).

⁵⁹ Melodia infinita.

⁶⁰ Cujos motivos possuem tonalidade determinada.

Enfim, é o conflito contínuo presente no cromatismo sistemático, segundo D. J. Grout (*apud* COELHO, 2000, p.233), a forma eficiente, encontrada por Wagner, para expressar a tensão que o drama traz do texto fonte. Assim,, pensamos a orquestra exercendo função parecida com a do narrador da lenda, porque, na ópera, é ela quem desenvolve os motivos musicais e os interrompe a fim de estabelecer uma ligação entre as cenas e os atos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Doravante, faremos uma breve recapitulação deste trabalho, em que nos propomos a apontar as aproximações existentes entre a narrativa lendária do *mito de Tristão* e a ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, embasados nos conceitos que envolvem um estudo comparatista de uma transposição interartes.

Em *O Romance de Tristão e Isolda*, bem como em *Tristão e Isolda*, a história narra desde a origem do amor dos pais de Tristão até a morte dele e de sua amada. No primeiro capítulo da lenda, o narrador conta, ao leitor, que Rivalen recebe Blanchefleur em agradecimento, por ter lutado ao lado do rei Marcos em defesa do reino da Cornualha. O texto mostra, também, que, mesmo nessas condições, o casamento foi uma união entre amantes. Na sequência narrativa, sabemos que Rivalen, herdeiro do reino de Loonnois, regressou à sua terra acompanhado da esposa grávida. Rivalen foi morto em batalha logo em seguida à sua chegada ao reino de Loonis e, após saber da notícia, Blanchefleur concebeu Tristão e faleceu no mesmo dia.

As características nobres que farão de Tristão um herói são atribuídas pela narrativa à criação de Rohalt e aos ensinamentos bélicos, artísticos e de caça oferecidos por Kurvernal. Tristão, em sua infância, é atraído para uma nau e, pela primeira vez, encontra-se com seu tio, o rei Marcos, sem saber da ligação sanguínea entre eles e, destarte, ambos estabelecem uma relação de fidelidade e amizade.

A primeira batalha de Tristão é em defesa das terras de seu tio, após a relação consanguínea ser revelada. Em seguida, houve a luta contra Morholt da Irlanda, cuja espada envenenada propicia o primeiro encontro entre Tristão e a Isolda dos Cabelos de Ouro. Depois, o duelo e morte do dragão para conquistar Isolda dos Cabelos de Ouro. Na sequência, a morte dos traidores dos amantes, a fuga da fogueira, a luta contra os leprosos para recuperar Isolda, o período de domicílio na Floresta Morois, a luta em prol do Duque Gilain, a batalha na Bretanha - na qual recebeu Isolda das Mãos Brancas para desposar- e, por fim, a última batalha na terra da Bretanha - na qual é ferido por uma lança envenenada e morre após a vingança de sua esposa Isolda ao mentir sobre a nau que trazia a Rainha Isolda.

No que diz respeito à ópera, o espaço é um grande limitador do texto dramático. O cenário do Ato I resume-se ao convés do navio de Tristão, na travessia marítima da Irlanda

até Cornualha. Isolda é o motivo da viagem, pois Tristão foi conquistá-la para seu tio, o rei Marcos, mas tal situação não é harmoniosa, pois a personagem não deseja morar em uma terra distante e casar-se com um homem desconhecido.

A mãe de Isolda, cujo nome o leitor desconhece, é mestre em preparos de poções e envia, por meio da serva Brangien, um filtro do amor. Esse filtro deveria ser entregue à filha e ao rei na noite de núpcias, para que Isolda se apaixonasse pelo esposo. No entanto, durante a viagem para a Cornualha, Tristão e Isolda bebem o filtro do amor e são condenados a viverem na dependência física e afetiva um do outro. O segundo ato acontece no jardim do castelo na Cornualha. É nesse cenário que acontecerá a traição de Melot, conselheiro do rei Marcos, a Tristão quando aquele organiza uma caçada noturna para o rei, propiciando o tempo necessário para Tristão e Isolda encontrem-se. A partir dessa articulação, Melot incita o rei a retornar ao castelo, culminando no flagrante do adultério, seguido da condenação a morte.

O terceiro e último ato passa-se no castelo da família Kareol, na Bretanha. Tristão está doente e tem delírios. Com ele, encontra-se Kurwenal⁶¹, seu fiel escudeiro, quem revela que Isolda se encontra a caminho do castelo. O anúncio da chegada da nau da rainha foi feito pelo toque de um corne. Juntamente à Isolda, atraca no porto o navio do rei Marcos e da sua comitiva. O rei Marcos, acompanhado por Melot, o traidor, invadem o castelo da família de Kareol e, durante a batalha, Kurwenal é morto e Tristão letalmente ferido. Isolda, após a morte de seu amado, também morre. Os títulos das obras são a primeira referência para a análise de ambas como transposição. O relato do autor e do compositor também servem-nos de argumento favorável, haja vista possuírem partes do fragmento da narrativa de Gottfried von Strassburg. Fora isso, a história cantada pela ópera e a história narrada pela lenda fazem menção a um romance de impossível realização em vida, de traição, de declínio moral em nome de um sentimento. É essa aproximação entre os enredos que nos revela o “texto” *Tristão e Isolda* nas obras desse *corpus* e a possibilidade de análise comparatista.

Partindo do pressuposto de que a maioria das passagens apresentadas na ópera está no enredo da narrativa, ora idêntica, ora modificada, é importante reconhecer que os recursos são distintos entre os dois textos apresentados, pois se tratam de suportes diferentes. Dito de outra maneira, enquanto a lenda não possui limitação de espaço, de tempo e nem de efeitos, o texto da ópera, por ser uma apresentação artística composta de

⁶¹ Na narrativa é chamado de Govenal.

execução musical ao vivo de uma orquestra, solistas, cenário, texto e iluminação, não suporta uma narrativa extensa e pluriespacial. Isso posto, o recorte wagneriano no texto da narrativa para a composição da ópera estudada não pode ser analisado somente como uma questão de estilo.

As diferenças de enredo no *corpus* marcam o trabalho do autor e do compositor, a visão deles de um “texto” eterno e de como esse “texto” pode fazer sentido, causar efeito, para o seu tempo, sua cultura e sua forma de expressão. Essas observações levam-nos a entender que não há a possibilidade de se repetir a mesma obra por mãos de outro artista, para não dizer pelo próprio autor, uma vez que a *informação estética* não é transposta, além de ser indissociável de sua *informação semântica e documentária* no que se refere à linguagem e sua singularidade.

Ora, se o texto *Tristão e Isolda* é dialogado em todos os suportes apresentados, como versões da lenda, então a fidelidade ao cronológico de uma das narrativas conhecidas previamente pelo leitor, a enumeração dos atos de Tristão e, até mesmo, o número exato de personagens nas obras, não interferirão na análise de ambas, ópera e lenda, como transposição do mito.

Barthes (2004), afirma que o texto é plural, porque ele capta o múltiplo, configurando-se como um espaço social e independe do sujeito enunciador, da linguagem usada para ser expresso. Ele “coincide com a prática da escritura”, para continuar a usar as palavras de Barthes (2004). Por isso, a transposição é provável a uma manifestação artística, seja ela em termos de tradução de idioma, ou de suporte, como acontece com a referida lenda.

A função do cantador de lenda, marcada nas falas do narrador, discutida no Capítulo 1 deste trabalho, aproxima-se da função da orquestra na ópera estudada, como apresentamos no Capítulo 4. A nosso ver, Wagner aproximou o texto musical da proposta da lenda pela continuidade temática do amor impossível em vida, como podemos perceber pelos três temas principais da ópera (a descoberta do amor, o refúgio noturno e a fuga do dia, e a morte como libertação) que remontam e representam toda a essência do romantismo europeu. Na lenda, o narrador anuncia a vida e a morte de um pelo outro, na ópera, a orquestra, por meio dos *Leitmotive*, apresenta o desejo, a angústia e a dor desde o Prelúdio da ópera.

É fato que não há equidade nos personagens da lenda e da ópera, no entanto, acreditamos que haja simetria entre eles. Como demonstramos no quadro comparativo de

personagens no Capítulo 3, os personagens que estão na peça fazem parte de um projeto recortado da lenda. Destarte, na tentativa de oferecer escopo ao amor impossibilitado pelas artimanhas do destino, Wagner não precisava da Isolda das Mãos Brancas. O compromisso matrimonial entre Isolda dos Cabelos de Ouro e o rei Marcos já impossibilitava a união entre a rainha e Tristão, perante a uma sociedade cristã. Além disso, as duas personagens de nome Isolda, na lenda, estabelecem um paradoxo por meio de suas características e, na ópera, Isolda tem características da mulher de personalidade forte e a vingativa.

Os quatro nobres, na lenda, que fazem oposição a Tristão, unificados na ópera também são simétricos, pois as ações tramadas na narrativa precisaram de capítulos para desgastar a confiança do rei e, na ópera, em uma única investida obtém êxito. Cabe também essa relação às guerras em que trabalhou Tristão serem suprimidas a três na ópera: a luta contra o gigante – só mencionada, a luta no jardim do castelo na Cornualha quando são surpreendidos pelo Rei e no jardim do castelo em Kareol, Bretanha, pois todas essas batalhas remontam os cenários da conquista da liberdade de um povo, a conquista de Isolda e a morte para a conquista de um amor.

A orquestra exerce a função do cantador épico que repete suas *fórmulas* a fim de proporcionar, ao seu público, a sensação de reminiscência do texto, que por meio dos *Leitmotive*, derivados uns dos outros, promovem a continuidade temática e o fortalecimento das principais propostas do texto, a saber, amor, desejo e morte. A dinâmica do enredo da lenda está presente no duelo de emoções e possibilidades de Tristão e Isolda na ópera. Os personagens unificados ou omitidos remontam um cenário para corroborar a proposta do compositor de revitalização. Com efeito, a ópera representa uma transposição da lenda e do próprio *mito de Tristão*.

Enfim, Tristão e a rainha Isolda venceram, por seu amor, o ódio, a pobreza, monstros, traição e até mesmo o destino, mas não a existência vivida pela angústia de um amor impossível. Assim, o amor desses personagens encontrou outro caminho, conseguiu vencer a morte e permaneceram juntos tanto na lenda como na ópera.

REFERÊNCIAS

- (s.a.) *ARTHUR Schopenhauer*. Disponível em:
<<http://www.culturabrasil.pro.br/schopenhauer.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2012.
- (s.a.) *Belle Doette* [música]. (s.d.t.) Disponível em:
<<http://www.lyricsdownload.com/nana-mouskouri-belle-doette-lyrics.html>> Acesso em:
27 jul. 2010.
- ABRANTES, Fernandel. *Tristão e Isolda*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- ARNOLD, Matthew. *Tristram and Isolde*. Disponível em:
<<http://www.lib.rochester.edu/camelot/arnold.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2011.
- 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*. [música]. 1973.
- BROUWER, Leo. *Sonata*. [música]. Madrid: Opera Tres, Ediciones Musicales S. L., 1991.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- 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://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmoedernimos.htm>>. Acesso em: 5 set. 2011
- CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- 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.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989, p.15
- FIGUEIREDO, Maria do Anjo Braamcamp (trad.). *Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973

GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *New Grove Dictionary of Music*. 3. ed. Oxford: Oxford, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Houaiss*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo: Ática, 1994.

JOURDAN, Pierre. Tristão e Isolda, de Richard Wagner. *Apresentação do regente Karl Böhm e da Orquestra Nacional de RTF no Theatre Antique D'Orange em 7 de julho de 1973*.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KLEE, Paul. *Magic Squares*. (s.d.t.) Disponível em:
<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/klee/>> Acesso em: 16 jun. 2011.

KOETHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: USP, 2007.

MADJAROF, Rosana. Nietzsche. *Mundo dos filósofos*. Disponível em:
<<http://www.mundodosfilosofos.com.br/nietzsche.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2012.

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.

_____. Literatura e as Outras Artes Hoje: o texto traduzido. In: Vieira André Soares (org.). *Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. Letras, Santa Maria, RS, Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), n° 34, p. 189-205, jan./jun. 2007. Disponível em:
<http://www.ufsm.br/mletras/arquivos/LETRAS/LETRAS_34/revista34.pdf>. acesso em: 04 mar. 2012.

OLIVIERI, Antonio Carlos. *O mundo como vontade e representação*. (s.d.t.). Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/filosofia/schopenhauer-o-mundo-como-vontade-e-representacao.jhtm>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

RIA, Rodrigo Garcia Lopez; SILVA, Silas da; e CHAMUN, Walter Williams Albrecht. *Aulas de Música*. Disponível em: <<http://www.aulasdemusica.org/o%20Lied%20Romantico.html>>. Acesso em: 8 dez. 2011.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. *Romantismo e Classicismo*. (s.d.t.) <http://vsites.unb.br/il/tel/Graduacao/romantismo/classicismo_romantismo.htm>. Acesso em: 6 jan. 2012.

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

SIMONSEN, Mario Henrique. *Tristão e Isolda – Wagner*, por Simonsen. Disponível em: <<http://www.insightnet.com.br/operasimonsen/img4.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2012.

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. *Leitmotive*. Tristão e Isolda. Lucenra: Breiktopf & Härtel, 1859. Disponível em: <<http://www.rwagner.net/e-frame.html>> . Acesso em: 5 jan. 2012.

_____. *Tristão e Isolda*. Lucenra: Breiktopf & Härtel, 1859. Disponível em: <<http://www.rwagner.net/libretti/tristan/e-tristan-00.html>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

WARRACK, John. Germany and Austria. In: SADIE, Stanley. *The Norton/Grove Handbooks in music – History of opera*. New York: W.W.Norton & Company, 1990.

ANEXOS

Lista de *Leitmotive* do Ato II da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner

[Tr29 a\) b\)](#)

a) Motive of Day
b) Motive of Isolde's Impatience

Motive A	Motive B	Orchestrated
		
1,1 Kb	1,1 Kb	8,4 Kb

29 *Molto animato*




Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr30](#)

Motive of Love's Longing

Motive	Orchestrated
	 1,8 Kb

30




Violoncelli *p* *dolcissimo*
Basso: Fa

8^{va} bassa.....

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr31](#)

Motive of Love's Bliss

Motive	Orchestrated
	 1,9 Kb


31




Basso: Re \flat — Do — Si \flat — La \sharp — La \flat — Sol \sharp — Do

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr32](#)

Motive	Orchestrated
	 1,2 Kb

32




Basso: Fa


Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr33](#)

Motive of Frau Minne as the source and symbol of Love

Motive	Orchestrated
	 1,1 Kb

33



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr34](#)

Motive	Orchestrated
	 7,5 Kb

34 Es wer - de Nacht dass hell — sie dor-ten leuch-te,




The musical notation for Tr34 is a single staff in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note E4, followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a half note A4. The lyrics 'Es wer - de Nacht' are aligned with the first four notes. The melody continues with a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lyrics 'dass hell — sie dor-ten leuch-te,' are aligned with the last four notes. The notation includes dynamic markings: 'p' (piano) under the first measure, 'piu f' (pianissimo) under the second measure, and 'ff' (fortissimo) under the third measure. The staff ends with a double bar line.

let it be night,
that brightly she may shine forth,

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr35](#)

Motive	Orchestrated
	 1,9 Kb


35 *Animato*



The musical notation for Tr35 is a single staff in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'Animato' is written above the staff. The melody starts on a half note E4, followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a half note A4. The notation includes dynamic markings: 'p' (piano) under the first measure, 'piu f' (pianissimo) under the second measure, and 'ff' (fortissimo) under the third measure. The staff ends with a double bar line and the text 'etc.' to the right.

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

Tr36

Motive	Orchestrated
	 2,0 Kb

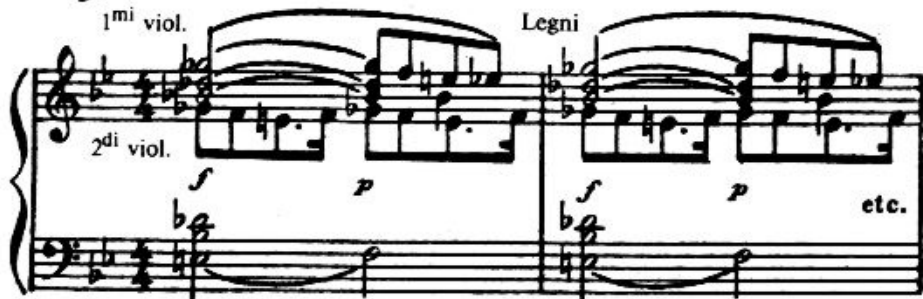
36

1^{mi} viol.

2^{di} viol.


Legni

f *p* *f* *p* etc.



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti


Tr37

Motive	Orchestrated
	 1,9 Kb

37 *Moderato*

pp dolce

Basso: Re _____ Do# _____ Si La# _____ La b Sol # _____ Sol b etc.



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr38](#)

Motive	Orchestrated
	 2,1 Kb

38 *Lento moderato*

TRISTANO: O sink' her - nie - der,

Nacht der Lie - be, etc.



Descend,
O Night of love,

[Tr39](#)

Motive of Love's Peace

Motive	Orchestrated
	 1,3 Kb

39 Herz an Herz dir, Mund an Mund, etc.




pp dolce


heart on your heart,
mouth on mouth;

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr40](#)

Motive	Orchestrated
	 8,7 Kb


40 Lie - be - heil - ig - ste - Le - ben




life of love most sacred,

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr41](#)



Motive	Orchestrated
	 0,9 Kb

41



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr42 b\)](#)

Motive	Orchestrated
 0,4 Kb	 8,1 Kb

42

ISOLDA

So star-ben wir, um un — ge-treunt,



TRISTANO

e-wig ein-ig oh — ne End,

Isolde: Thus would we die, that together
 Tristan: ever one, without end

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

Tr43 b)

Motive	Orchestrated
 0,4 Kb	 2,9 Kb

43

p dolce



Wie es fas-sen, wie sie las-sen, die-se

Won-ne fern-der Son-ne, etc.

How to grasp it,
how to leave it,
this bliss
far from the sun's,

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

Tr44

Motive	Orchestrated
	 1,1 Kb

44

dolce





Basso: Fa# Mi

Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr45 b\)](#)

Motive of the Gief-Stricken Marke

Motive	Orchestrated
 1,0 Kb	 1,5 Kb


45 *Andante moderato*

mf espress.



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr46](#)

Motive	Orchestrated
	 0,6 Kb

46 *Andante moderato*

p dolce espress.



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

Lista de motivos de *Tristão e Isolda* <http://www.rwagner.net/midi/e-tristan.html> acesso em: 14 nov. 2011.

Libreto do Ato II de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner

ZWEITER AUFZUG		ACT TWO
EINLEITUNG	Music Music Music	PRELUDE
ERSTE SZENE		SCENE ONE
Isolde. Brangien.		Isolde. Brangaene.
<i>(Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isoldes, zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmutige Sommernacht. An der geöffneten Türe ist eine brennende Fackel aufgesteckt. - Jagdgetön. Brangien, auf den Stufen am Gemach, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemach, feurig bewegt, Isolde)</i>	Music	<i>(A garden with tall trees in front of Isolde's apartments with steps leading up to it at one side. A clear, pleasant summer's night. At the open door is placed a burning torch. Sounds of hunting. Brangaene, on the steps to the apartments, looks out after the hunting party as their sounds fade away into the distance. Isolde comes out of the apartments in wild agitation and comes up to her)</i>
ISOLDE Hörst du sie noch? Mir schwand schon fern der Klang.		ISOLDE Can you still hear them? They are out of my hearing already.
BRANGIEN <i>(lauschend)</i> Noch sind sie nah; - deutlich tönt's daher.		BRANGAENE <i>(listening)</i> They are still near; I can hear them clearly.
ISOLDE <i>(lauschend)</i> Sorgende Furcht beirrt dein Ohr. Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön', das lachend schüttelt der Wind.		ISOLDE <i>(listening)</i> Anxious fears confuse your ear. You are misled by the grove's whisperings, laughingly rustling in the wind.
BRANGIEN Dich täuscht des Wunsches Ungestüm, zu vernehmen, was du wähnst. <i>(Sie lauscht)</i> Ich höre der Hörner Schall.		BRANGAENE You are misled by your impetuous desires into hearing what you imagine. <i>(She listens)</i> I can hear the horns calling.

ISOLDE*(wieder lauschend)*

Nicht Hörnerschall
tönt so hold,
des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig daher.
Wie hört' ich sie,
tosten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell.
Der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah dir schallten,
willst du ihn fern mir halten?

ISOLDE*(listening again)*

The calling of horns
does not sound so sweet,
it is the stream's gently
murmuring waves
flowing along so gaily.
How could I hear that
if horns were still calling?
In the still of the night it
is just stream that laughs with me.
He who is waiting for me
in the silence of the night,
as if horns still sounded nearby,
do you want to keep him for me?

BRANGIEN

Der deiner harrt, -
o hör mein Warnen! -
des harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähnst du den Blick
der Welt erblödet für euch?
Da dort an Schiffes Bord
von Tristans bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfang,
als alles verwirrt
auf die Wankende sah,
der güt'ge König,
mild besorgt,
die Mühen der langen Fahrt,
die du littest, laut beklagt': -
ein einz'ger war's,
ich achtet' es wohl,
der nur Tristan fasst' ins Auge;
mit bösllicher List
lauerndem Blick
sucht' er in seiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückisch lauschend
treff ich ihn oft: -
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot seid gewarnt!

BRANGAENE

He who is waiting for you -
oh, listen to my warning -
spies lie in wait for him at night!
Because you are so blinded
do you imagine that the sight
of the world has been dimmed for you too?
When, on board ship,
from Tristan's trembling hand
the pallid bride,
scarcely conscious,
was received by King Mark,
when everybody bemusedly watched
her wavering there,
the kingly King,
with gentle concern,
loudly bewailed the trials
of the voyage which you had undergone.
But there was one,
as I clearly perceived,
who looked only into Tristan's eyes.
With a threatening gaze
full of malevolent guile
he sought to find in his expression
whatever would serve his purpose.
Spitefully listening
I have often found him.
Of him who secretly sets snares for you both,
of Melot, be warned!

ISOLDE**ISOLDE**

<p>Meinst du Herrn Melot? O, wie du dich trügst! Ist er nicht Tristans treuester Freund? Muss mein Trauter mich meiden, dann weilt er bei Melot allein.</p>		<p>Do you mean Lord Melot? Oh, how mistaken you are! Is he not Tristan's dearest friend? If my beloved cannot be with me, then he is only in Melot's company.</p>
<p>BRANGIEN</p> <p>Was mir ihn verdächtig, macht dir ihn teuer! Von Tristan zu Marke ist Melots Weg; - dort sät er üble Saat. Die heut im Rat dies nächtliche Jagen so eilig schnell beschlossen, einem edlern Wild, als dein Wähnen meint, gilt ihre Jägerslist.</p>		<p>BRANGAENE</p> <p>What makes me suspect him makes him dear to you! From Tristan to Mark is Melot's path: there he sows malignant seeds. Those who decided today on this night hunt, so promptly and quickly planned, have a nobler quarry than you imagine as the target of their huntsmen's cunning.</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Dem Freund zulieb erfand diese List aus Mitleid Melot, der Freund. Nun willst du den Treuen schelten? Besser als du sorgt er für mich; ihm öffnet er, was mir du sperrst. O spar mir des Zögerns Not! Das Zeichen, Brangien! O gib das Zeichen! Lösche des Lichtes letzten Schein! Dass ganz sie sich neige, winke der Nacht. Schon goss sie ihr Schweigen durch Hain und Haus, schon füllt sie das Herz mit wonnigem Graus. O lösche das Licht nun aus! Lösche den scheuchenden Schein! Lass meinen Liebsten ein!</p>		<p>ISOLDE</p> <p>For his friend's sake, out of sympathy, Melot his friend managed this ruse. Do you now scold this faithful friend? Better than you does he care for me; to him he opens up what you bar to me. Oh, spare me the distress of further delay! The signal, Brangaene! Oh, give the signal! Extinguish the light's last glimmer! That it may fall completely, give Night its signal! Already its silence has flowed through the groves and the house, already it fills the heart with ecstatic terror! Oh, extinguish the light now, extinguish its dread rays! Let my beloved come!</p>
<p>BRANGIEN</p> <p>O lass die warnende Zünde,</p>		<p>BRANGAENE</p> <p>Oh, leave the warning flame,</p>

<p>lass die Gefahr sie dir zeigen! O wehe! Wehe! Ach mir Armen! Des unseligen Trankes! Dass ich untreu einmal nur der Herrin Willen trog! Gehorcht' ich taub und blind, dein Werk war dann der Tod. Doch deine Schmach, deine schmähhlichste Not, - mein Werk, muss ich Schuld'ge es wissen!</p>	<p>let it show you the danger! Ah, alas! How wretched I am! The hapless potion! That, unfaithful just once, I betrayed my mistress's will! Had I obeyed, deaf and blind, your work would have been death! But your disgrace, your ignominious distress are my work, and I, the guilty one, must know it!</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Dein Werk? O tör'ge Magd! Frau Minne kenntest du nicht? Nicht ihres Zaubers Macht? Des kühnsten Mutes Königin? des Weltenwerdens Wälterin? Leben und Tod sind untertan ihr, die sie webt aus Lust und Leid, in Liebe wandelnd den Neid. Des Todes Werk, nahm ich's vermessen zur Hand, - Frau Minne hat es meiner Macht entwandt. Die Todgeweihte nahm sie in Pfand, fasste das Werk in ihre Hand. Wie sie es wendet, wie sie es endet, was sie mir küre, wohin mich führe, ihr ward ich zu eigen: num lass mich Gehorsam zeigen!</p>	<p>ISOLDE</p> <p>Your work! Oh, foolish maid! Do you not know the Love Spirit, not know her magic's power? The Queen of boldest courage, Regent of the world's course? Love and Death are subject to her, she weaves them out of bliss and sorrow, transmuting envy into love. Death's work, upon which I audaciously embarked, the Love Spirit wrested it from my power. She took the girl destined for death under her sway and took her work into her own hands. However she performed it, however she completes it, wherever she may choose for me, wherever she may lead me, I became subject to her. Now let me display my obedience!</p> <p>Music</p>
<p>BRANGIEN</p> <p>Und musste der Minne tückischer Trank des Sinnes Licht dir verlöschen, darfst du nicht sehen,</p>	<p>BRANGAENE</p> <p>And if Love's spiteful draught must extinguish the light of reason, if you cannot see</p>

<p>wenn ich dich warne: nur heute hör', o hör' mein Flehen! Der Gefahr leuchtendes Licht, nur heute, heut'! die Fackel dort lösche nicht!</p>		<p>when I warn you, then now, this once, hear my plea! The gleaming signal of danger, oh, not now, do not extinguish the torch now!</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Die im Busen mir die Glut entfacht, die mir das Herze brennen macht, die mir als Tag der Seele lacht, - Frau Minne will: es werde Nacht, dass hell sie dorten leuchte,</p> <p><i>(sie eilt auf die Fackel zu)</i></p> <p>wo sie dein Licht verscheuchte.</p> <p><i>(Sie nimmt die Fackel von der Tür)</i></p> <p>Zur Warte du: dort wache treu! Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, - lachend sie zu löschen zag ich nicht!</p> <p><i>(Sie wirft die Fackel zur Erde, wo sie allmählich verlöscht)</i></p>	<p>Music</p>	<p>ISOLDE</p> <p>She kindled the glow in my breast, she makes my heart burn, like Day, she laughs in my soul. The will of the Love Spirit is - let it be night, that brightly she may shine forth,</p> <p><i>(She hurries to the torch)</i></p> <p>where she shuns your light!</p> <p><i>(She takes the torch from the doorway)</i></p> <p>To the tower with you! Keep careful watch! This light, were it the light of my life, laughing, I do not hesitate to extinguish it.</p> <p><i>(She throws the torch to the ground where it gradually dies out)</i></p>
<p><i>(Brangien wendet sich bestürzt ab, um auf einer äusseren Treppe die Zinne zu ersteigen, wo sie langsam verschwindet)</i></p>		<p><i>(Brangaene turns away in dismay to climb an outside stairway to the tower, where she gradually disappears from sight)</i></p>
<p><i>(Isolde lauscht und späht, zunächst schüchtern, in einen Baumgang. Von wachsendem Verlangen bewegt, schreitet sie dem Baumgang näher und späht zuversichtlicher. Sie winkt mit einem Tuche, erst seltener, dann häufiger, und endlich, in leidenschaftlicher Ungeduld, immer schneller)</i></p>		<p><i>(Isolde listens and looks, timidly at first, along an avenue of trees. Moved by a growing desire she approaches the trees and looks more carefully. She waves with a kerchief, a little at first, then, with passionate impatience, more and more quickly)</i></p>
<p><i>le des plötzlichen Entzückens sagt,</i></p>	<p>Music</p>	<p><i>(A gesture of sudden delight proclaims that she has noticed her</i></p>

*Freund in der Ferne gewahrt
sie streckt sich höher und höher, und,
um den Raum zu übersehen, eilt sie zur
Treppe, von deren oberster Stufe aus sie
dem sich Næhernden zuwinkt)*

*beloved in the distance. She stands on tip-toe, and, in order to see
further, hurries back to the steps, from the top of which she waves
to the approaching figure)*

ZWEITE SZENE		SCENE TWO
Tristan und Isolde		Tristan and Isolde
TRISTAN <i>(stürzt herein)</i>		TRISTAN <i>(rushes in)</i>
Isolde! Geliebte!		Isolde! Beloved!
ISOLDE <i>(ihm entgegenspringend)</i>		ISOLDE <i>(leaping towards him)</i>
Tristan! Geliebter!		Tristan! Beloved!
<i>(Stürmische Umarmungen beider, unter denen sie in den Vordergrund gelangen)</i>		<i>(In a passionate embrace they move downstage)</i>
ISOLDE		ISOLDE
Bist du mein?		Are you mine?
TRISTAN		TRISTAN
Hab ich dich wieder?		With me once more?
ISOLDE		ISOLDE
Darf ich dich fassen?		Dare I hold you?
TRISTAN		TRISTAN
Kann ich mir trauen?		Can I believe it?
ISOLDE		ISOLDE
Endlich! Endlich!		At last! At last!
TRISTAN		TRISTAN
An meiner Brust!		On my breast!
ISOLDE		ISOLDE
Fühl ich dich wirklich?		Is it really you I feel?
TRISTAN		TRISTAN
Seh' ich dich selber?		Is it you I see?

ISOLDE		ISOLDE
Dies deine Augen?		These your eyes?
TRISTAN		TRISTAN
Dies dein Mund?		This your mouth?
ISOLDE		ISOLDE
Hier deine Hand?		Here your hand?
TRISTAN		TRISTAN
Hier dein Herz?		Here your heart?
ISOLDE		ISOLDE
Bin ich's? Bist du's? Halt ich dich fest?		Is it I? Is it you? You, clasped in my arms?
TRISTAN		TRISTAN
Bin ich's? Bist du's? Ist es kein Trug?		Is it I? Is it you? No illusion?
BEIDE		TOGETHER
Ist es kein Traum? O Wonne der Seele, o süsse, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust!		Not a dream? O heart's rapture, o sweet, most sublime, boldest, loveliest, most blessed joy!
TRISTAN		TRISTAN
Ohne Gleiche!		Without equal!
ISOLDE		ISOLDE
Überreiche!		Overflowing!
TRISTAN		TRISTAN
Überselig!		Replete with bliss!
ISOLDE		ISOLDE
Ewig!		Eternal!
TRISTAN		TRISTAN
Ewig!		Eternal!
ISOLDE		ISOLDE

Ungeahnte, nie gekannte!		Never dreamt of! Never yet known!
TRISTAN		TRISTAN
Überschwenglich hoch erhabne!		Boundlessly exalted and sublime!
ISOLDE		ISOLDE
Freudejauchzen!		Joyous exulting!
TRISTAN		TRISTAN
Lustentzücken!		Blisful delight!
ISOLDE		ISOLDE
Himmelhöchstes Weltentrücken! Mein! Tristan mein! Mein und dein! Ewig, ewig ein!		Heaven-high soaring beyond the world! My Tristan mine! Mine and yours! Ever, ever one!
TRISTAN		TRISTAN
Himmelhöchstes Weltentrücken! Mein! Isolde mein! Mein und dein! Ewig, ewig ein!		Heaven-high soaring beyond the world! My Isolde mine! Mine and yours! Ever, ever one!
ISOLDE		ISOLDE
Wie lange fern! Wie fern so lang!		For how long away! Away for so long!
TRISTAN		TRISTAN
Wie weit so nah! So nah wie weit!		How far yet so near! So near yet how far!
ISOLDE		ISOLDE
O Freundesfeindin, böse Ferne! Träger Zeiten zögernde Länge!		O enemy of friends, evil distance! Drawn-out time's lingering expanse!
TRISTAN		TRISTAN
O Weit' und Nähe! Hart entzweite!		O distance and nearness, sternly parted!

<p>Holde Nähe! Öde Weite!</p>		<p>Sweet nearness! Desolate distance!</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Im Dunkel du, im Lichte ich!</p>		<p>ISOLDE</p> <p>You in darkness, I in light!</p>
<p>TRISTAN</p> <p>Das Licht! Das Licht! O dieses Licht, wie lang verlosch es nicht! Die Sonne sank, der Tag verging, doch seinen Neid erstickt' er nicht: sein scheuchend Zeichen zündet er an, und steckt's an der Liebsten Türe, dass nicht ich zu ihr führe.</p>	<p>Music</p>	<p>TRISTAN</p> <p>The light! The light! Oh, this light, how long before it was extinguished! The sun set, Day ran its course but it would not stifle its spite: lighting its dread signal it places it at the loved one's door so that I might not go to her.</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Doch der Liebsten Hand löschte das Licht; wes die Magd sich wehrte, scheut' ich mich nicht: in Frau Minnes Macht und Schutz bot ich dem Tage Trutz!</p>		<p>ISOLDE</p> <p>But the loved one's hand extinguished the light; what the maid would not risk I did not fear: under the power and protection of the Love-Spirit I bade defiance to Day!</p>
<p>TRISTAN</p> <p>Dem Tage! dem Tage! dem tückischen Tage, dem härtesten Feinde Hass und Klage! Wie du das Licht, o könnt' ich die Leuchte, der Liebe Leiden zu rächen, dem frechen Tage verlöschen! Gibt's eine Not, gibt's eine Pein, die er nicht weckt mit seinem Schein? Selbst in der Nacht dämmernder Pracht hegt ihn Liebchen am Haus, streckt mir drohend ihn aus!</p>		<p>TRISTAN</p> <p>Day! For Day, for spiteful Day, the most bitter foe, hatred and grievance! Just as you extinguished the light, would that I could extinguish the light of insolent Day to avenge the pangs of love! Is there any distress, is there any anguish which it does not revive with its beams? Even in Night's darkling glory my beloved harbours it in her house, letting its threatening beams fall towards me.</p>
<p>ISOLDE</p>		<p>ISOLDE</p>

Hegt ihn die Liebste
am eignen Haus,
im eignen Herzen
hell und kraus,
hegt' ihn trotzig
einst mein Trauter:
Tristan, - der mich betrog!
War's nicht der Tag,
der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frein,
dem Tod die Treue zu weihn.

Is your beloved keeps it
in her own house,
so did my love once
defiantly foster it
in his heart,
bright and devious:
Tristan, he that betrayed me!
Was it not Day
that made him false
when he came to Ireland
as a suitor
to court me for King Mark,
to dedicate loyalty to Death?

TRISTAN

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliss,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in höchster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt'!
Was mir das Auge
so entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt':
in lichten Tages Schein
wie war Isolde mein?

TRISTAN

Day! Day!
Which shimmered round about you,
to there where she
seemed like the sun
in highest honour's
radiant glow,
Isolde withdrew from me!
That which so
delighted my eye
made my heart sink
to the depths of the earth:
in the bright light of Day
how could Isolde be mine?

ISOLDE

War sie nicht dein,
die dich erkor?
Was log der böse
Tag dir vor,
dass, die für dich beschieden,
die Traute du verrietest?

ISOLDE

Was she not yours,
she that chose you?
What lies did evil Day
tell you
that you betrayed your dearest,
she that was destined to be yours?

TRISTAN

Was dich umgliss
mit hehrster Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an sie mein Herz zu hangen,
hielt mich der Wahn gefangen.
Die mit des Schimmers
hellstem Schein

TRISTAN

In the grip of madness I could not but
yeld my heart
to that which shimmered round about you
in majestic splendour,
the glitter of honour and
the power of renown.
Day's bright orb
of worldly honour,

mir Haupt und Scheitel
 licht beschien,
 der Welten-Ehren
 Tages-Sonne,
 mit ihrer Strahlen
 eitler Wonne,
 durch Haupt und Scheitel
 drang mir ein,
 bis in des Herzens
 tiefsten Schrein.
 Was dort in keuscher Nacht
 dunkel verschlossen wacht',
 was ohne Wiss' und Wahn
 ich dämmernd dort empfahn:
 ein Bild, das meine Augen
 zu schaun sich nicht getrauten,
 von des Tages Schein betroffen
 lag mir's da schimmernd offen.
 Was mir so rühmlich
 schien und hehr,
 das rühmt ich hell
 vor allem Heer;
 vor allem Volke
 pries ich laut
 der Erde schönste
 Königsbraut.
 Dem Neid, den mir
 der Tag erweckt';
 dem Eifer, den
 mein Glücke schreckt';
 der Missgunst, die mir Ehren
 und Ruhm begann zu schweren:
 denen bot ich Trotz,
 und treu beschloss,
 um Ehr' und Ruhm zu wahren,
 nach Irland ich zu fahren.

ISOLDE

O eitler Tagesknecht!
 Getäuscht von ihm,
 der dich getäuscht,
 wie musst' ich liebend
 um dich leiden,
 den, in des Tages
 falschem Prangen,
 von seines Gleissens
 Trug befangen,
 dort wo ihn Liebe

shining upon me
 with the brightest
 radiant glow,
 penetrated
 my head
 with its beams
 of vain bliss
 and reached
 the deepest recesses
 of my heart.
 What lay there
 darkly concealed in chaste night,
 what I dimly perceived,
 not knowing, not imagining;
 a form, which my eyes
 could not believe they saw,
 caught in the light of Day,
 lay there gleaming before me.
 Before the whole throng
 I praised in clear tones
 what seemed to me
 so glorious and sublime;
 before all the people
 I extolled aloud
 the loveliest
 royal bride on earth.
 I bade defiance to
 the envy which
 Day awakened in me,
 to the zeal which
 threatened my happiness,
 to the jealousy which began to make
 honour and fame a burden to me,
 and firmly resolved
 to uphold honour and glory,
 to go to Ireland.

ISOLDE

O vain thrall of Day!
 Deceived by that which
 deceived you,
 how I, loving you,
 suffered on your account;
 caught in Day's
 false glitter,
 in the snare
 of its cunning,
 in the depths of my heart,

heiss umfasste,
im tiefsten Herzen
hell ich hasste.
Ach, in des Herzens Grunde,
wie schmerzte tief die Wunde!
Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt' er mich so arg,
wenn in des Tages Scheine
der treu gehegte eine
der Liebe Blicken schwand,
als Feind nur vor mir stand!
Das als Verräter
dich mir wies,
dem Licht des Tages
wollt' ich entfliehn,
dorthin in die Nacht
dich mit mir ziehn,
wo der Täuschung Ende
mein Herz mir verhiess;
wo des Trugs geahnter
Wahn zerrinne;
dort dir zu trinken
ew'ge Minne,
mit mir dich im Verein
wollt' ich dem Tode weihn.

TRISTAN

In deiner Hand
den süssen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiss
zeigte, was mir
die Sühne verhiess:
da erdämmerte mild
erhabner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

ISOLDE

Doch ach, dich täuschte
der falsche Trank,
dass dir von neuem
die Nacht versank:
dem einzig am Tode lag,
den gab er wieder dem Tag!

where burning love
encompassed him,
I hated him bitterly.
Ah, what piercing pain
in the recesses of my heart!
How hard he whom I secretly harboured there
must have thought me
when, in the light of Day
my faithfully cherished one
vanished to loving eyes
and stood before me only as a foe!
From the light of Day
which made you appear to me
a traitor
I wished to flee
into Night,
to take you with me,
where my heart would bid me
end all deception,
where the vain premonition
of treachery might be dispelled,
there to pledge to you
eternal love,
to consecrate you to Death
in company with myself.

TRISTAN

When I recognised
sweet death
offered to me
at your hand;
when a bold and
clear presentiment
showed me what
expiation demanded;
there dawned gently
in my heart
the lofty power of Night;
my Day was then accomplished.

ISOLDE

Alas, you were confused
by the deceiving potion
so that once again
Night eluded you:
as you faced only death,
it restored you to Day!

TRISTAN

O Heil dem Tranke!
 Heil seinem Saft!
 Heil seines Zaubers
 hehrer Kraft!
 Durch des Todes Tor,
 wo er mir floss,
 weit und offen
 er mir erschloss,
 darin ich sonst nur träumend gewacht,
 das Wunderreich der Nacht.
 Von dem Bild in des Herzens
 bergendem Schrein
 scheucht er des Tages
 täuschenden Schein,
 dass nachtsichtig mein Auge
 wahr es zu sehen tauge.

TRISTAN

Hail to the potion!
 Hail to the draught!
 Hail to its magic's
 sublime power!
 Through Death's portals
 wide and open
 it flowed towards me
 opening up
 the wondrous realm of Night
 where I had only been in dreams.
 From the image in my heart's
 sheltering cell
 it repelled day's
 deceiving beams,
 so that in darkness my eyes
 might serve to see it clearly.

ISOLDE

Doch es rächte sich
 der verscheuchte Tag;
 mit deinen Sünden
 Rat's er pflag;
 was dir gezeigt
 die dämmernde Nacht,
 an des Taggestirnes
 Königsmacht
 musstest du's übergeben,
 um einsam
 in öder Pracht
 schimmernd dort zu leben.
 Wie ertrug ich's nur?
 Wie ertrag ich's noch?

ISOLDE

Yet banished Day
 avenged itself;
 with yours sins
 it took counsel;
 what darkling Night
 showed you
 you had to surrender
 to the regal power
 of the Day-star,
 to live alone,
 gleaming there
 in solitary splendour.
 How could I bear it?
 How can I endure it now?

TRISTAN

O nun waren wir
 Nachtgeweihte!
 Der tückische Tag,
 der Neidbereite,
 trennen konnt uns sein Trug,
 doch nicht mehr täuschen sein Lug!
 Seine eitle Pracht,
 seinen prahlenden Schein
 verlacht, wem die Nacht
 den Blick geweiht:
 seines flackernden Lichtes
 flüchtige Blitze

TRISTAN

Oh, now we were
 dedicated to Night!
 Spiteful Day
 with ready envy
 could part us with its tricks
 but no longer mislead us with guile.
 Its vain glory,
 its flaunting display
 are mocked by those to whom Night
 has granted sight.
 The fleeting flashes
 of its flickering light

blenden uns nicht mehr. Wer des Todes Nacht liebend erschaut, wem sie ihr tief Geheimnis vertraut: des Tages Lügen, Ruhm und Ehr', Macht und Gewinn, so schimmernd hehr, wie eitler Staub der Sonnen sind sie vor dem zersponnen! In des Tages eitlen Wähnen bleibt ihm ein einzig Sehnen - das Sehnen hin zur heil'gen Nacht, wo urewig, einzig wahr Liebeswonne ihm lacht!		no longer dazzle us. Before him who has seen with love death's night, before him to whom she confided her dark secret, are scattered the lies, the renown and honour of Day, power and advantage shining and glorious, as the paltry dust caught in the sunbeam! Amid the vain fancy of Day he still harbours one desire - the yearning for sacred Night where, all-eternal, true alone, love's bliss smiles on him!
<i>(Tristan zieht Isolde sanft zur Seite auf eine Blumenbank nieder, senkt sich vor ihr auf die Knie und schmiegt sein Haupt in ihren Arm)</i>	Music	
BEIDE O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, dass ich lebe; nimm mich auf in deinen Schoss, löse von der Welt mich los!	Music	TOGETHER Descend, O Night of love, grant oblivion that I may live; take me up into your bosom, release me from the world!
TRISTAN Verloschen nun die letzte Leuchte;		TRISTAN Extinguished now the last glimmers;
ISOLDE was wir dachten, was uns deuchte;		ISOLDE what we thought, what we imagined;
TRISTAN all Gedenken -		TRISTAN all thought
ISOLDE all Gemahnen -		ISOLDE all remembering,
BEIDE		TOGETHER

heil'ger Dämm'rung hehres Ahnen löscht des Wähnens Graus welterlösend aus.		the glorious presentiment of sacred twilight extinguishes imagined terrors, world-redeeming.
ISOLDE Barg im Busen uns sich die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne.		ISOLDE The sun concealed itself in our bosom, the stars of bliss gleam, laughing,
TRISTAN Von deinem Zauber sanft umspinnen, vor deinen Augen süss zerronnen;		TRISTAN softly entwined in your magic, sweetly dissolved before your eyes;
ISOLDE Herz an Herz dir, Mund an Mund;	Music	ISOLDE heart on your heart, mouth on mouth;
TRISTAN eines Atems ein'ger Bund; -		TRISTAN the single bond of a single breath;
BEIDE bricht mein Blick sich wonn'-erblindet, erbleicht die Welt mit ihrem Blenden:		TOGETHER my glance is deflected, dazzled with bliss, the world pales with its blinding radiance:
ISOLDE die uns der Tag trügend erhellt,		ISOLDE lit by Day's guileful deception,
TRISTAN zu täuschendem Wahn entgegengestellt,		TRISTAN standing firm against deceitful delusion,
BEIDE selbst dann bin ich die Welt: Wonne-hehrstes Weben, Liebe-heiligstes Leben,	Music	TOGETHER then am I myself the world; floating in sublime bliss, life of love most sacred,

Niewiedererwachens wahnlos hold bewusster Wunsch.		the sweetly conscious undeluded wish never again to waken.
<i>(Tristan und Isolde versinken wie in gänzliche Entrücktheit, in der sie, Haupt an Haupt auf die Blumenbank zurückgelehnt, verweilen)</i>		
BRANGIENS STIMME <i>(von der Zinne her)</i> Einsam wachend in der Nacht, wem der Traum der Liebe lacht, hab der einen Ruf in acht, die den Schläfern Schlimmes ahnt, bange zum Erwachen mahnt. Habet acht! Habet acht! Bald entweicht die Nacht.		THE VOICE OF BRANGAENE <i>(from the tower)</i> You upon whom love's dream smiles, take heed of the voice of one keeping solitary watch at night, foreseeing evil for the sleepers, anxiously urging you to waken. Beware! Beware! Night soon melts away.
	Music	
ISOLDE <i>(leise)</i> Lausch, Geliebter!		ISOLDE <i>(softly)</i> Listen, beloved!
TRISTAN <i>(ebenso)</i> Lass mich sterben!		TRISTAN <i>(softly)</i> Let me die!
ISOLDE <i>(allmählich sich ein wenig erhebend)</i> Neid'sche Wache!		ISOLDE <i>(gradually raising her head a little)</i> Jealous watch!
TRISTAN <i>(zurückgelehnt bleibend)</i> Nie erwachen!		TRISTAN <i>(still reclining)</i> Never waken!
ISOLDE Doch der Tag muss Tristan wecken?		ISOLDE Must Day then waken Tristan?
TRISTAN <i>(ein wenig das Haupt erhebend)</i>		TRISTAN <i>(raising his head a little)</i>

Lass den Tag dem Tode weichen!	Let Day give way before death!
ISOLDE Tag und Tod, mit gleichen Streichen, sollten unsre Lieb' erreichen?	ISOLDE Should Day and Death both reach our love?
TRISTAN <i>(sich mehr aufrichtend)</i> Unsre Liebe? Tristans Liebe? Dein' und mein', Isoldes Liebe? Welches Todes Streichen könnte je sie weichen? Stünd' er vor mir, der mächt'ge Tod, wie er mir Leib und Leben bedroht, die ich so willig der Liebe lasse, wie wäre seinen Streichen die Liebe selbst zu erreichen? <i>(immer inniger mit dem Haupt sich an Isolde schmiegend)</i> Stürb ich nun ihr, der so gern ich sterbe, wie könnte die Liebe mit mir sterben, die ewig lebende mit mir enden? Doch, stürbe nie seine Liebe, wie stürbe dann Tristan seiner Liebe?	TRISTAN <i>(raising himself up more)</i> Our love? Tristan's love? Yours and mine, Isolde's love? What strokes of death could ever make it yeld? If mighty Death stood before me threatening the very life in my body which I would so gladly leave for love, how could it reach love itself? Were I to give my life to that for which I would so gladly die, how could love die with me, the ever-living end with me? And if his love were never to die how could Tristan die of his love?
ISOLDE Doch unsre Liebe, heisst sie nicht Tristan <i>und</i> - Isolde? Dies süsse Wörtlein: <i>und</i> , was es bindet, der Liebe Bund,	ISOLDE But our love, is it not Tristan <i>and</i> Isolde? This sweet little word: <i>and</i> , would death not destroy the bonds of love

wenn Tristan stürb, zerstört' es nicht der Tod?		which it entwines if Tristan were to die?
TRISTAN Was stürbe dem Tod, als was uns stört, was Tristan wehrt, Isolde immer zu lieben, ewig ihr nur zu leben?		TRISTAN What could die but that which troubles us, preventing Tristan from ever loving Isolde, forever loving only her?
ISOLDE Doch dieses Wörtlein: <i>und</i> , - wär' es zerstört, wie anders als mit Isoldes eigenem Leben wär' Tristan der Tod gegeben?		ISOLDE Yet this little word: <i>and</i> , were it destroyed, how else but together with Isolde's own life would death be given to Tristan?
<i>(Tristan zieht, mit bedeutungsvoller Gebärde, Isolde sanft an sich)</i>		<i>(Tristan with a meaningful gesture, gently draws Isolde to him)</i>
TRISTAN So starben wir, um ungetrennt, ewig einig ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfassen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!		TRISTAN Thus might we die, that together, ever one, without end, never waking, never fearing, namelessly enveloped in love, given up to each other, to live only for love!
ISOLDE <i>(wie in sinnender Entrücktheit zu ihm aufblickend)</i> So stürben wir, um ungetrennt, -	Music	ISOLDE <i>(as if in reflective rapture, looking up at him)</i> Thus would we die, that together -
TRISTAN ewig einig ohne End', -		TRISTAN ever one, without end -
ISOLDE ohn' Erwachen, -		ISOLDE never waking -
TRISTAN		TRISTAN

ohn' Erbangen, -		never fearing -
BEIDE namenlos in Lieb' umfassen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!		TOGETHER namelessly enveloped in love, given up to ourselves to live only for love!
<i>(Isolde neigt wie überwältigt das Haupt an seine Brust)</i>		
BRANGIENS STIMME <i>(wie vorher)</i> Habet acht! Habet acht! Schon weicht dem Tag die Nacht.		THE VOICE OF BRANGAENE <i>(as before)</i> Beware! Beware! Night soon gives way to Day.
TRISTAN <i>(lächelnd zu Isolde geneigt)</i> Soll ich lauschen?		TRISTAN <i>(smiling down at Isolde)</i> Shall I listen?
ISOLDE <i>(schwärmerisch zu Tristan aufblickend)</i> Lass mich sterben!		ISOLDE <i>(dreamily looking up at Tristan)</i> Let me die!
TRISTAN Muss ich wachen?		TRISTAN Must I waken?
ISOLDE Nie erwachen!		ISOLDE Never waken!
TRISTAN Soll der Tag noch Tristan wecken?		TRISTAN Shall Day still waken Tristan?
ISOLDE Lass den Tag dem Tode weichen!		ISOLDE Let Day give way to Death!
TRISTAN Des Tages Dräuen nun trotzten wir so?		TRISTAN Have we Day's menaces thus defied?
ISOLDE <i>(mit wachsender Begeisterung)</i>		ISOLDE <i>(in growing rapture)</i>

ewig heim, in ungemessnen Räumen übersel'ges Träumen.		ever home, in unmeasured realms of ecstatic dreams.
TRISTAN		TRISTAN
Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!		Tristan you, I Isolde, no longer Tristan.
ISOLDE		ISOLDE
Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!		You Isolde, Tristan I, no longer Isolde!
BEIDE		TOGETHER
Ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen; endlos ewig, ein-bewusst: heiss erglühter Brust höchste Liebeslust!		Un-named, free from parting, new perception, new enkindling; ever endless self-knowing; warmly glowing heart, love's utmost joy!
<i>(Sie bleiben in verückter Stellung)</i>		<i>(They remain in a rapturous embrace)</i>

DRITTE SZENE		SCENE THREE
Die Vorigen. Kurwenal, Brangien, Marke, Melot und Hofleute.		The previous characters. Kurwenal, Brangaene, Mark, Melot and Courtiers.
<i>(Brangien stösst einen grellen Schrei aus. Kurwenal stürzt mit entblösstem Schwerte herein)</i>		<i>(Brangaene emits a shrill cry. Kurwenal rushes in with unsheathed sword)</i>
KURWENAL		KURWENAL
Rette dich, Tristan!		Save yourself, Tristan!
<i>(Er blickt mit Entsetzen hinter sich in die Szene zurück. Marke, Melot und Hofleute [in Jägertracht] kommen aus dem Baumgange lebhaft nach dem Vordergrunde und halten entsetzt der Gruppe der Liebenden gegenüber an. Brangien kommt zugleich von der Zinne herab und stürzt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich, mit abgewandtem</i>		<i>(Horrified, he casts a glance offstage. Mark, Melot and courtiers in hunting dress come rapidly from the avenue of trees and stop in horror at the sight of the lovers. Brangaene climbs down from the tower and runs to Isolde. Isolde, involuntarily seized by a sense of shame, leans back, her face turned aside, on the flowery bank. Tristan, also in spite of himself, raises his cloak on his arm so that it conceals Isolde from the sight of those just arrived. He remains in this position for a long period, unmoving, his cold gaze fixed on</i>

<p><i>Gesicht, auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so dass er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet, die in verschiedener Bewegung die Augen auf ihn heften. - Morgendämmerung)</i></p>		<p><i>the men who, in various attitudes, fasten their eyes on him. Dawn)</i></p>
<p>TRISTAN (nach längerem Schweigen)</p> <p>Der öde Tag zum letztenmal!</p>		<p>TRISTAN (after a long silence)</p> <p>Barren Day for the last time!</p>
<p>MELOT (zu Marke)</p> <p>Das sollst du, Herr, mir sagen, ob ich ihn recht verklagt? Das dir zum Pfand ich gab, ob ich mein Haupt gewahrt? Ich zeigt' ihn dir in offner Tat: Namen und Ehr' hab ich getreu vor Schande dir bewahrt.</p>		<p>MELOT (to Mark)</p> <p>Now tell me, my lord, was I right to accuse him? To give you my pledge with my head as the bond? I have shown him to you in the very act; your name and honour I have loyally preserved from disgrace.</p>
<p>MARKE (nach tiefer Erschütterung, mit bebender Stimme)</p> <p>Tatest du's wirklich? Wähnst du das? Sieh ihn dort, den treuesten aller Treuen; blick auf ihn, den freundlichsten der Freunde: seiner Treue freister Tat traf mein Herz mit feindlichstem Verrat! Trog mich Tristan, sollt' ich hoffen, was sein Trügen mir getroffen, sei durch Melots Rat redlich mir bewahrt?</p>	<p>Music</p>	<p>MARK (in a state of profound shock, in a trembling voice)</p> <p>Have you indeed? Is that what you think? Look at him there, the most faithful of the loyal. Cast your eyes upon him, the dearest of friends. His loyalty's freest deed pierced my heart with its hostile treachery! If Tristan betrayed me, am I to hope that what his treachery has cost me should by Melot's counsel honestly be restored to me?</p>
<p>TRISTAN</p>		<p>TRISTAN</p>

<p><i>(krampfhaft heftig)</i></p> <p>Tagsgespenster! Morgenträume! täuschend und wüst! Entschwebt! Entweicht!</p>	<p><i>(convulsively)</i></p> <p>Spirits of Day! Fantastic dream! Deceitful and desolate! Fade away! Give way!</p>
<p>MARKE <i>(mit tiefer Ergriffenheit)</i></p> <p>Mir dies? Dies, Tristan, mir? - Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog? Wohin nun Ehr' und echte Art, da aller Ehren Hort, da Tristan sie verlor? Die Tristan sich zum Schild erkor, wohin ist Tugend nun entflohn, da meinen Freund sie flieht, da Tristan mich verriet?</p> <p><i>(Tristan senkt langsam den Blick zu Boden; in seinen Mienen ist, während Marke fortfährt, zunehmende Trauer zu lesen)</i></p> <p>Wozu die Dienste ohne Zahl, der Ehren Ruhm, der Grösse Macht, die Marken du gewannst; musst' Ehr' und Ruhm, Gröss' und Macht, musste die Dienste ohne Zahl dir Markes Schmach bezahlen? Dünkte zu wenig dich sein Dank, dass, was du ihm erworben, Ruhm und Reich, er zu Erb' und Eigen dir gab? Da kinderlos einst schwand sein Weib, so liebt' er dich, dass nie aufs neu</p>	<p>MARK <i>(deeply affected)</i></p> <p>This to me? This, Tristan, to me? Whither has loyalty fled now that Tristan has betrayed me? What price now honour and honesty, now that the champion of all honour, Tristan, has lost it? As Tristan appointed himself its emblem, where has virtue flown to, fleeing from my friend, from Tristan, who has betrayed me?</p> <p><u>Music</u> <i>(Tristan slowly lowers his gaze; while Mark continues there can be read in his expression growing sadness)</i></p> <p>Why did you serve me for so long? Why the reputation of honour, the power and greatness which you won for King Mark? Did the honour and renown, greatness and power, the services beyond number, have to be repaid by Mark's dishonour? Did you value so lightly his gratitude which gave you as your very own inheritance that which you had won for him, his renown and his Kingdom? When, childless, his wife died, he loved you so much that never again</p>

sich Marke wollt vermählen.
 Da alles Volk
 zu Hof und Land
 mit Bitt' und Dräuen
 in ihn drang,
 die Königin dem Lande,
 die Gattin sich zu kiesen;
 da selber du
 den Ohm beschworst,
 des Hofes Wunsch,
 des Landes Willen
 gütlich zu erfüllen;
 in Wehr wider Hof und Land,
 in Wehr selbst gegen dich,
 mit List und Güte
 weigerte er sich,
 bis, Tristan, du ihm drohtest,
 für immer zu meiden
 Hof und Land,
 würdest du selber
 nicht entsandt,
 dem König die Braut zu frein,
 da liess er's denn so sein. -
 Dies wundervolle Weib,
 das mir dein Mut gewann,
 wer durft' es sehen,
 wer es kennen,
 wer mit Stolze
 sein es nennen,
 ohne selig sich zu preisen?
 Der mein Wille
 nie zu nahen wagte,
 der mein Wunsch
 ehrfurchtscheu entsagte,
 die so herrlich
 hold erhaben
 mir die Seele
 musste laben,
 trotz Feind und Gefahr,
 die fürstliche Braut
 brachtest du mir dar.
 Nun, da durch solchen
 Besitz mein Herz
 du fühlsamer schufst
 als sonst dem Schmerz,
 dort wo am weichsten,
 zart und offen,
 würd' ich getroffen,
 nie zu hoffen,

did Mark intend to wed.
 When all the people
 from court and country
 thronged to him,
 begging and imploring him
 to give the country a queen
 and to take for himself a wife;
 when you yourself
 swore to your uncle
 that you would carry out
 the wishes of the court
 and the will of the country, then,
 against the wishes of court and country,
 in opposition even to you,
 with circumspection and kindness
 he declined
 until you, Tristan, threatened
 to exile yourself for ever
 from court and country
 if you yourself
 were not dispatched
 to win a bride for the King.
 And so he let it be.
 This glorious woman
 that your courage won for me,
 who could behold her,
 who could know her,
 who could proudly
 call her his own
 and not think himself blessed?
 She, whom I could never
 dare approach,
 she for whom I
 foreswore my desires
 in bashful reverence,
 so splendid,
 so lovely, so sublime,
 who could not but
 refresh my soul,
 despite enemies and dangers
 this royal bride
 you presented to me.
 Now, since by such
 a possession you rendered
 my heart more open to pain than before,
 there, where I was rendered
 soft, sensitive and exposed
 was I stricken
 without hope

dass je ich könnte gesunden:
 warum so sehrend,
 Unseliger,
 dort nun mich verwunden?
 Dort mit der Waffe
 quälendem Gift,
 das Sinn und Hirn
 mir sengend versehrt,
 das mir dem Freund
 die Treue verwehrt,
 mein offnes Herz
 erfüllt mit Verdacht,
 dass ich nun heimlich
 in dunkler Nacht
 den Freund lauschend beschleiche,
 meiner Ehren Ende erreiche?
 Die kein Himmel erlöst,
 warum mir diese Hölle?
 Die kein Elend süht,
 warum mir diese Schmach?
 Den unerforschlich tief
 geheimnisvollen Grund,
 wer macht der Welt ihn kund?

that I might ever be healed.
 Why so sorely,
 wretched man,
 did you wound me there now?
 There, with the weapon
 of tormenting poison,
 searing and maiming
 my senses and my mind
 so that my fidelity
 to my friend is stifled,
 my open heart
 filled with suspicion,
 so that now, secretly
 and in the dead of night
 I creep up on you, my friend, eavesdropping,
 and see my honour ended?
 No heaven will redeem it for me -
 why this hell for me?
 No misery will atone for it -
 why this disgrace?
 The uncharted depths
 of its mysterious causes,
 who will make them known to the world?

TRISTAN

(mitleidig das Auge zu Marke erhebend)

O König, das
 kann ich dir nicht sagen;
 und was du fragst,
 das kannst du nie erfahren.

*(Er wendet sich zu Isolde,
 die sehnsüchtig zu ihm aufblickt)*

Wohin nun Tristan scheidet,
 willst du, Isold', ihm folgen?
 Dem Land, das Tristan meint,
 der Sonne Licht nicht scheint:
 es ist das dunkel
 nächt'ge Land,
 daraus die Mutter
 mich entsandt,
 als, den im Tode
 sie empfangen,
 im Tod sie liess
 an das Licht gelangen.
 Was, da sie mich gebar,
 ihr Liebesberge war,

TRISTAN

(raising his eyes to King Mark in sympathy)

O King,
 I cannot tell you that;
 what you would ask
 you can never know.

*(He turns to Isolde
 who looks up at him longingly)*

Wherever Tristan now goes
 will you, Isolde, follow him?
 To that land of which Tristan spoke,
 where the sun's light does not shine;
 it is the dark
 land of Night
 out of which my mother
 sent me
 when he, whom she bore
 on her deathbed,
 left her in death
 to reach the light.
 From that which, when she bore me,
 was her fortress of love,

<p>das Wunderreich der Nacht, aus der ich einst erwacht; das bietet dir Tristan, dahin geht er voran: ob sie ihm folge treu und hold, - das sag' ihm nun Isold'!</p>	<p>the wondrous realm of Night, I then awoke. That is what Tristan offers you, thither he will precede you. Whether she will follow him in grace and faith, let Isolde now tell him.</p>
<p>ISOLDE</p> <p>Als für ein fremdes Land der Freund sie einstens warb, dem Unholden treu und hold musst' Isolde folgen. Nun führst du in dein Eigen, dein Erbe mir zu ziegen; wie flöh' ich wohl das Land, das alle Welt umspannt? Wo Tristans Haus und Heim, da kehr Isolde ein: auf dem sie folge treu und hold, den Weg nun zeig Isold'!</p>	<p>ISOLDE</p> <p>When for a foreign land her beloved once won her, that ungracious man Isolde had to follow faithfully and graciously. Now you are returning to your own estates to show me your inheritance; how could I flee that land that spans the whole world? Wherever Tristan's home may be, there let Isolde go, there let her follow him in grace and faith, so now show Isolde the way!</p>
<p><i>(Tristan neigt sich langsam über sie, und küsst sie sanft auf die Stirn. - Melot fährt wütend auf)</i></p>	<p><i>(Tristan bends over her and kisses her gently on the forehead. - Enter Melot in a rage)</i></p>
<p>MELOT <i>(das Schwert ziehend)</i></p> <p>Verräter! Ha! Zur Rache, König! Duldest du diese Schmach?</p>	<p>MELOT <i>(drawing his sword)</i></p> <p>Traitor! Ha! To vengeance, King! Will you suffer this shame?</p>
<p><i>(Tristan zieht sein Schwert, und wendet sich schnell um)</i></p>	<p><i>(Tristan draws his sword and turns swiftly)</i></p>
<p>TRISTAN</p> <p>Wer wagt sein Leben an das meine?</p> <p><i>(Er heftet den Blick auf Melot)</i></p> <p>Mein Freund war der, er minnte mich hoch und teuer; um Ehr' und Ruhm mir war er besorgt wie keiner. Zum Übermut trieb er mein Herz;</p>	<p>TRISTAN</p> <p>Who dares his life against mine?</p> <p><i>(He fixes his gaze on Melot)</i></p> <p>This was my friend, exalted and dear was his devotion to me; for my honour and reputation none was more concerned than he. To impetuosity he drove my heart;</p>

die Schar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen!
Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn;
aus Eifer verriet
mich der Freund
dem König, den ich verriet!

(Er dringt auf Melot ein)

Wehr dich, Melot!

(Als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, lässt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. - Der Vorhang fällt schnell)

he led the crowd
that urged me
to add to my honour and renown
and to give you to the King as bride!
The sight of you, Isolde,
blinded him too.
Out of jealousy I was betrayed
by my friend
to the King, whom I had betrayed.

(He strides up to Melot)




Defend yourself, Melot!

(As Melot raises his sword towards him, Tristan lowers his and falls wounded into Kurwenal's arms. Isolde falls upon his breast. Mark holds Melot back. - Curtain)

Lista de *Leitmotive* principais da opera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, apresentado no Prelúdio

[Tr01 a\)](#) e [b\)](#)

a) Motive of Grief or Sorrow
b) Motive of Desire



Motive A	Motive B	Orchestrated
		
0,8 Kb	1,1 Kb	1,6 Kb



Midi Files: © Copyright 1997-2002 by Fabrizio Calzaretti

[Tr02 a\)](#) e [b\)](#)

- a) Motive of the Anguish of Tristan
 b) Motive of the Love of Tristan and Isolde
 (or Motive of the Look or Glance)



Motive A	Motive B	Orchestrated
		
2,8 Kb	3,9 Kb	6,5 Kb



The image shows a musical score for the 'Motive of the Anguish of Tristan'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a '2' above the first measure. The second system is marked with a 'B' above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

[Tr03 a\) e b\)](#)

Motive of the Love Philtre a) Motive of Death or Motive of Fate

Motive A	Orchestrated
	
1,9 Kb	10,8 Kb

3

Violon.

dim.

p

dim

p

s

etc.

A

