

O amor metafísico schopenhaueriano em *Tristão e Isolda* de Richard Wagner

*The Schopenhauer's metaphysical love in
"Tristan und Isolde" by Richard Wagner*

Sidnei de Oliveira

Doutorando em Filosofia pela Unicamp e bolsista FAPESP.

E-mail: violaoliveira@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo discorrer brevemente sobre a metafísica do amor e da morte no drama *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Através de algumas citações de obras de Schopenhauer, é possível verificar que Wagner utilizou-se da filosofia para concluir seu drama, seja na encenação, no libreto, ou em seus textos.

Palavras-chave: Música; Metafísica; Drama.

Abstract: This article aims to summarize the metaphysics of love and death in the drama *Tristan und Isolde* by Richard Wagner. Through some quotes from the works of the philosopher Schopenhauer, it is possible to verify that Wagner made use of philosophy to finish his drama, is the staging, in the libretto, or in their texts.

Keywords: Music; Metaphysics; Drama.

Richard Wagner foi um inovador no século XIX quando nos remetemos ao tema das óperas, ou, na linguagem do compositor, ao drama wagneriano. *Tristão e Isolda*, ópera composta entre 1856 e 1859, ficou marcada pelo famoso *Acorde Tristão*, função harmônica que recebeu inúmeras análises, até receber o nome de um dos protagonistas do drama. A música lenta, com várias pausas alternadas, marca a melancolia e produz uma tensão máxima na harmonia onde são gerados vários *Leitmotivs* que serão utilizados durante a ópera. Wagner desenvolveu no enredo deste drama, temas sobre o amor e a morte, questões presentes nos escritos de Schopenhauer.

Trata-se de um enredo que apresenta um amor não vivenciado durante a vida, mas que, por ser tão profundo e transcendental, só pode ser alcançado na eternidade da morte, um assunto que Schopenhauer desenvolveu em *O mundo como vontade e como representação*. Foi a partir dessa leitura que Wagner alterou o libreto de *Tristão e*

Isolda: o amor metafísico e a metafísica da morte, assim como o desejo sexual, foram muito bem desenvolvidos pelo compositor. Com esta preocupação composicional, Richard Wagner deu um passo para o que seria o início da música atonal, como observou Alan Riding: “as insidiosas texturas harmônicas parecem fazer o sofrimento dos amantes doer com beleza. Ao testar os limites absolutos da tonalidade, a ópera representaria um passo crucial para as óperas atonais modernas”¹.

Wagner, ao ler *O mundo como vontade e como representação*, aceitou a filosofia apresentada por Schopenhauer, principalmente quanto à filosofia estética em relação à música sendo superior entre as demais artes, como apresenta em seus escritos *Über Benennung-Musikdrama* e, principalmente, em *Beethoven*, mesmo que não siga estritamente a questão da palavra e da ópera em Schopenhauer, pois para o filósofo, a arte suprema é a música pura – absoluta. Mas com certeza Wagner compreendeu que:

se há conhecimento, este é puro instrumento da Vontade: o conhecimento é pois o do fenômeno, e o mundo só como tal é cognoscível; é por nós mesmos, pela análise de nossa própria consciência que podemos conhecer o que se manifesta para, depois, armados dessa chave da essência do mundo, decifrar o conjunto e compreender seu encadeamento².

Wagner pode muito bem apropriar a citação acima em seu drama musical, pois para os espectadores presentes no teatro, ao se depararem com o sublime musical, poderão “compreender seus encadeamentos”, o fenômeno estético pode ser apreendido, desta forma, a metafísica da música e a metafísica da morte apresentada em *Tristão e Isolda*, se “faria presente”, já que, para Schopenhauer, metafísica “significa indubitavelmente não um conhecimento que ultrapasse os limites do mundo, mas algo capaz de esclarecer o que nele acontece, a saber, seus fenômenos”³. Para Schopenhauer, a metafísica é tarefa apenas dos filósofos, pois “o filósofo não apresenta a própria vida, mas sim os pensamentos acabados que dela são extraídos e exige então que seu leitor pense do mesmo modo, tão longe como ele. Por isso seu público é tão pequeno”⁴. Portanto, Wagner superestimou seus ouvintes e espectadores, já que a metafísica da

¹ RIDING, A.; DUNTON, L. D., *Ópera*, p. 224.

² CACCIOLA, M. L., *A morte, musa da filosofia*, p. 94.

³ CACCIOLA, M. L., *A morte, musa da filosofia*, p. 96.

⁴ SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 11.

música, segundo sua concepção, poderia através do sublime atingir o objetivo final, a compreensão de seu drama como o todo, o impulso musical a partir do ato apresentado.

A cena final do terceiro ato mostra a metafísica da morte e a metafísica do amor; é possível observar o desespero de Isolda quando não pode mais ter Tristão para si, já que o amor verdadeiro é somente o metafísico, sua morte é a liberação e a união ao mesmo tempo deste amor. A morte, neste caso, “é o desatar doloroso do nó que a procriação amarrou com volúpia e é a destruição violenta, proveniente de fora, do erro fundamental de nosso ser: a grande desilusão. No fundo, somos algo que não deveria ser e, por isso, deixamos de ser”⁵. Isolda deixou de ser através da morte, mas esta se deu principalmente por não ter o amado Tristão vivo em seus braços. Isso mostra, mais uma vez, que Wagner compreendeu a filosofia schopenhaueriana, pois não há um ato suicida por parte de Isolda, já que Schopenhauer rejeita este meio de “consolo” para aqueles que não compreenderam o sentido da vida, ou seja, o sofrimento. É como se Isolda se entregasse à morte por espontânea vontade, já que não há possibilidades de viver os impulsos da Vontade, ou, para utilizarmos as palavras de Schopenhauer de acordo com o final do drama wagneriano, não há como acontecer o impulso sexual com Tristão, pois o amor e o sexo possuem um papel central na filosofia schopenhaueriana.

Uma questão importante sobre o libreto de *Tristão e Isolda* no drama wagneriano é a mudança que Wagner faz sobre o mito medieval de origem celta, pois *Tristão e Isolda* iniciam o drama já apaixonados, antes mesmo de beberem o filtro do amor. O impulso deste amor já está exposto, mesmo que Tristão não admita trair seu tio Marke, com quem Isolda está prestes a se casar. Wagner, além dos *Leitmotivs*, trabalhou em seu drama outros pontos importantes, como o dia e a noite, levando o espectador, no segundo ato, a pensar sobre o amor sublime e o amor após a morte, como mostra Simonsen:

No segundo ato, os amantes continuam vivos, mas enredados naquilo que sabem ser um amor impossível. O extraordinário dueto é o confronto entre a intolerância do Dia e as sublimes delícias da Noite. O Dia, no caso, simboliza o mundo real, em que não há espaço para o amor entre *Tristão e Isolda*. A Noite, um mundo imaginário, ao qual

⁵ SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke, Band II*, pp. 648-649.

só se pode chegar pela morte. Ou seja, o dueto do segundo ato simplesmente renova o pacto de morte do primeiro⁶.

Da mesma forma com que Wagner tenta mostrar o amor ao qual só é possível chegar através da morte, Schopenhauer vai elaborar em sua filosofia o estado de sonho e de vigília, pois para o filósofo a vida pode ser considerada um “sonho” e a morte o despertar do mesmo. É possível fazer uma analogia dos termos wagnerianos com os de Schopenhauer, dia e sonho, vigília e noite, podendo ser compreendidos na esfera da metafísica da morte, onde só a partir deste seria possível viver o amor verdadeiro.

“Wagner parecia desconhecer os limites de resistência da voz humana, e exige quase o impossível do tenor no segundo ato, e, sobretudo, no terceiro, e da soprano nos dois primeiros atos. Fora a tensão emocional do *Liebestod* no terceiro”⁷. Esta observação feita por Simonsen mostra-nos uma característica na composição do drama de Wagner: as notas agudas sendo executadas quase que no máximo da extensão vocal, tanto para o tenor como para a soprano. Devemos lembrar que não apenas o grau de execução é difícil, mas também timbrar a voz aguda da mulher com a voz aguda do homem.

Newton, o primeiro entre os cientistas de sua época, é citado como tendo dito: ‘Se vi mais longe foi por estar sobre os ombros de gigantes’ – e estava pensando, ao que parece, de Galileu em particular, mas também de Kepler e Copérnico. Wagner, em sua realização final, estava neste tipo de relação com Schopenhauer. Sem Schopenhauer a criação de *Tristão e Isolda* e *Parsifal* é impensável, fora de questão, pois o essencial para sua substância são as ideias metafísicas, que Wagner tinha realmente absorvido e autenticado para si, mas teria sido inteiramente incapaz de chegar por si mesmo. O jovem Wagner, sem nunca ter ouvido falar de Schopenhauer, teve de combinar os desenvolvimentos sinfônicos de Beethoven, com os desenvolvimentos dramáticos dos gregos e Shakespeare para a produção de sua obra de arte, mas quando ele chegou ao ápice: reuniu, no ponto de seu maior desenvolvimento, a tradição dominante da música ocidental, a tradição dominante do teatro ocidental, e a tradição dominante da filosofia ocidental, e fundiu juntos não apenas em uma forma de arte teórica, mas em trabalhos reais de arte, que tem sido considerado por um grande número de pessoas, como insuperável. O programa declarado em seus escritos teóricos anteriores, já haviam começado a ser

⁶ SIMONSEN, M. H. *Tristão e Isolda*. p. 9-10.

⁷ Idem, p. 43.

ridicularizado como megalomaniaco, e muitas vezes era para ser assim novamente no futuro⁸.

Magee, na citação acima, mostra algo indiscutível: Wagner não seria capaz de trabalhar a metafísica da música, a metafísica do amor e a metafísica da morte em *Tristão e Isolda* sem ter lido *O mundo como vontade e como representação*. A imersão na obra principal de Schopenhauer foi fundamental para a composição de seu drama. Porém, devemos concordar que Wagner não seguiu ao extremo as “dicas” sobre ópera que Schopenhauer apresentou em seu texto *Zur Metaphysik Des Schönes* – capítulo 220, onde fala sobre a grande ópera:

A *Grande Ópera* realmente não é um produto de bom senso e de arte pura, mas sim, conceitos um pouco bárbaros de aumentar o prazer estético por meio de acumulação de recursos, simultaneidade através de diversas impressões e realçar o efeito através do aumento da massa e as forças que atuam [...] Além disso, você deve procurar concentrar mais a ópera, a fim de limitar, sempre que possível um ato em uma hora. A maior duração de uma ópera deve ser duas horas e de um drama três horas, porque a necessidade para esta atenção e a tensão mental persiste por mais tempo, atacando-nos muito menos do que a música incessante, que está no extremo de uma dor nervosa, agora o último ato de uma ópera é geralmente uma tortura para o público e ainda maior para o cantor e o músico, portanto, poderia pensar, a ver aqui, uma numerosa assembleia, que, unidos com o propósito de auto-tortura, persegue com perseverança até o fim, que todos há muito tempo no silêncio aguardam - com exceção do desertor. A abertura deve preparar para a ópera, ao anunciar o caráter da música e também o curso dos acontecimentos, no entanto, isto não deve ser feito de forma explícita e claramente, mas apenas como prever o que está por vir em sonhos⁹.

Considerações Finais

Mesmo que em suas últimas óperas Wagner tenha extrapolado as três horas “estipuladas” por Schopenhauer, assim como a duração de um ato, que não poderia ultrapassar uma hora de duração, o compositor afirma em seus escritos que seguiu a filosofia apresentada em *O mundo como vontade e como representação*, algo que é

⁸ MAGEE, B. *The Tristan Chord – Wagner and Philosophy*, p. 192-193.

⁹ SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke, Band V*, pp. 509-514.

possível visualizar em seus dramas, pois o universo dramático, metafísico e musical wagneriano foi para Wagner a união de sua arte com a filosofia de Schopenhauer, gerando a obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*. É possível afirmar estes dados através da história da música e da filosofia da música, pois Wagner foi um dos poucos compositores que se apropriou da filosofia para completar sua obra musical. A música wagneriana marcou o século XIX, foi o ápice do romantismo e o início do atonalismo desenvolvido no século seguinte. Podemos ver abaixo, nas palavras de Grout e Palisca, a importância de Wagner para a história da música:

No *Tristão* as complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meios de retardos e outras notas não harmônicas, dão origem a um tipo de tonalidade nova e ambígua, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmônico de Bach, Händel, Mozart e Beethoven [...] A obra de Wagner afetou todo o panorama da ópera. Ninguém conseguiu imitar com êxito a forma muito pessoal como Wagner utilizou a mitologia e o simbolismo, mas o seu ideal da ópera como drama de conteúdo significativo, com o texto, o cenário, a ação visível e a música a colaborar, na mais estreita harmonia, tendo em vista o propósito central – o ideal, em suma, da *Gesamtkunstwerk* –, exerceu uma profunda influência [...] A sua música deixou marcas no século XIX porque conseguiu, com o seu ímpeto irresistível, sugerir, despertar ou criar nos ouvintes este estado de êxtase absoluto, ao mesmo tempo sensual e místico, que toda a arte romântica se esforçara por alcançar¹⁰.

Com isso, podemos afirmar que *Tristão e Isolda* foi o drama divisor de águas na obra de Richard Wagner, marcou não apenas o ápice do período romântico da música, mas também a junção da filosofia com a música em uma ópera, ou seja, a estética e a metafísica schopenhaueriana com a música wagneriana.

Referências bibliográficas

CACCIOLA, Maria Lucia. “A morte, musa da filosofia”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*. Nº 9, 2007. pp. 91-107.

¹⁰ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*, p. 650.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva Ed., 2007.

MAGEE, Bryan. *The Tristan Chord-Wagner and Philosophy*. London: Penguin Press. 2000.

RIDING, Alan; DOWNER, Leslie Dunton. *Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo. Editora UNESP. 2003.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. *Sämtliche Werke*. Band II. *Die Welt als Wielle und Vorstellung II*. Arbeitsgemeinschaft. Cotta – Insel. Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960.

_____. *Sämtliche Werke*. Band IV. *Parerga und Paralipomena I*. Arbeitsgemeinschaft. Cotta – Insel. Stuttgart/Frankfurt am Main, 1963.

SIMONSEN, Mário H. *Tristão e Isolda - Wagner*. Rio de Janeiro: Insight Engenharia de Comunicação/ Vale. s.d.

WAGNER, Richard. *Über Benennung Musikdrama*. Vol. IX, In: *Sämtliche Schiriften und Dichtungen*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

Recebido: 11/01/14
Received: 01/11/14

Aprovado: 15/02/14
Approved: 02/15/14