

A MORTE DE ISOLDA

O DESEJO EM VÁRIAS CLAVES

Maria Theresa Abelha Alves*

“A morte de Isolda”, de Jorge de Sena, nasceu após a escuta da ária final *Liebestod* da ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*. O poema traduz a impressão deixada pela ária, pois é no campo subjetivo do ouvinte que se processam configurações e sentidos. O poeta elabora sua audição em várias claves: combina a sonoridade e o poético, articulando suas pessoais concepções sobre o amor, o mito genesíaco do conhecimento do bem e do mal, o mito medieval do amor-paixão, a ópera de Wagner. Investe-se de polifonia, trabalhando com diferentes linguagens, mediante correlações que iluminam oposições primárias: vida e morte; matéria e espírito; obediência e transgressão; céu e terra. As diferentes claves se acordam através de analogias, de comparações, de modalizações, ou da acentuada preferência por verbos de ação.

O libreto de *Liebestod* apresenta um sistema de redundância que o poema de Sena reproduz, correspondente à necessidade mítica de duplicação. Isolda, na ária, pergunta sobre a melodia que ela ouve e a resposta é dada pelo poema: a música é o apelo libidinoso da genesíaca “serpente eterna”. O *Prelúdio* da ópera cria um ambiente sonoro dissonante e envolvente em virtude do trítono, conhecido como “Acorde de Tristão”, que acompanha toda a ópera como motivo condutor. O poeta articula as claves de escuta de modo que esse “*diabolus in musica*” prenuncie a fatalidade do amor e represente o desejo transgressor, tentação da serpente que envolve com seus anéis a base do eixo do mundo, potência libidinal, apelo da carne, que são as ideias plasmadoras da primeira imagem do poema.

A música se apresenta, no poema, objetiva e tecnicamente, através de um léxico que lhe é próprio, mas também é sugerida por questões

eminentemente poéticas: cavalgamentos, aliterações, repetições, ecos. A utilização ostensiva do *enjambement* serve para simbolizar o tema condutor da ópera, seu sedutor acorde irresoluto que se propaga em emissões sonoras, provocadoras de sensações. Uns vocábulos ecoam em outros, fomentando rimas internas que conferem musicalidade ao poema. Aliterações propagam um sibilino som condizente com o silvo-sopro da “serpente eterna”, reforçando os laços atrativos que tornam a linguagem erótica. A harmonia musical ensina que as pausas prolongam a nota que as antecede, as do poema prolongam-lhe as linhas de força: o amor mítico; o amor romântico; o amor oferecido como alternativa melhor, “amor de vida”, segundo a filosofia amorosa do poeta. Tal amor se insere no poema até mesmo nos versos que o pretendem negar. Assim, na horizontalidade melódica da primeira estrofe, a seleção vocabular reflete a irresolução do desejo e, na verticalidade dos acordes, a explosão sensual. A segunda estrofe promove o amor vivificante, o amor consentido e compartilhado de que o par mítico carece. Na terceira estrofe a enunciação se manifesta, completando a versão utilizada por Wagner.

O mito medieval da paixão é herético porque, simultaneamente, alimenta e nega consensuais regras de conduta. O poema hipertrofia a heresia de suas fontes. Tudo se relativiza quando se articulam oposições que trocam valores e multiplicam sentidos. Sena desnorteia o substrato sócio-religioso dos mitos, posto que o amor reivindicado pelo poema está fora da precariedade da *doxa*, alimenta-se do fruto proibido, aposta na transgressão como ético pacto com o diabo.

* Doutora em Letras, professora aposentada de Literatura Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi Professora titular da mesma disciplina na Universidade Estadual de Feira de Santana. É autora de livros e artigos sobre Literatura Portuguesa, publicados no Brasil e no exterior. Foi orientadora de teses e pesquisadora do CNPq. É membro do Conselho Editorial de várias revistas literárias.