

A “MURALHA VIVA” DA TRAGÉDIA GREGA: O CORO E AS SUAS SUTILEZAS

Déborah Scheidt*

Resumo: O coro na tragédia grega consistia, de maneira geral, de um número de cantores e dançarinos que fazia sua entrada no palco logo após o prólogo da peça, lá permanecendo até o final do espetáculo, com o propósito de cantar as odes que separavam as partes da tragédia. Um estudo mais aprofundado desse expediente trágico, no entanto, nos revela um organismo vivo, dinâmico e complexo, cujas funções em muito ultrapassam esse aspecto meramente técnico. Neste artigo revisamos o *modus operandi* e as funções do coro na tragédia grega, fazendo uso de excertos de textos trágicos para esclarecer esses aspectos. Concluimos que os papéis do coro são variados e sutis, seja ampliando o apelo sensorial da peça com ritmo, música e dança, comentando a trama, facilitando a compreensão, encorajando a catarse, perpetuando a moral e as tradições ou até mesmo funcionando como elemento metarreferente ou mediador entre o público e os atores, entre outras de suas funções.

Palavras-chave: tragédia grega, coro, funções.

THE “LIVING WALL” OF GREEK TRAGEDY: THE CHORUS AND ITS SUBTLETIES

Abstract: In a brief description, the chorus in Greek tragedy was a group of singers and dancers who entered the stage soon after the play's prologue and stayed there until the end of the performance, to sing the odes that separated the parts of the tragedy. A deeper look into this tragic device reveals, however, a living, dynamic and complex organism, whose functions go far beyond the merely technical aspects of the play. In this article we revise the *modus operandi* and the functions of the chorus in Greek tragedy, making use of excerpts from tragic texts to clarify them. We conclude that the roles of the chorus are varied and subtle, ranging from amplifying the sensorial appeal of the play through rhythm, music and dance, commenting the plot, facilitating understanding, encouraging catharsis, perpetuating moral and traditions, and even working as a meta-referential element, or a mediator between the public and the actors, among other functions.

Keywords: greek tragedy, chorus, functions.

Introdução

Acostumados como estamos ao espetáculo cênico e à multiplicidade de recursos técnicos do teatro contemporâneo, pode parecer difícil para o público atual compreender as razões da reputação de uma manifestação

comparativamente tão escassa de expedientes materiais como a tragédia grega. Com efeito, na tragédia o foco da ação dramática não se encontra em artifícios visuais bombásticos, nem mesmo no desempenho gestual dos atores no palco. Nela o que realmente conta é o discurso.

O discurso ou a interação verbal, como afirma Peter Burian (2001, p. 201, minha tradução), *"é a ação essencial, e não uma mera referência à ação, ou sua representação. Os acontecimentos da tragédia, mesmo quando baseados em conflitos políticos, morais ou pessoais, são representados através de atos de fala"*. E ainda, *"os personagens entram, falam uns com os outros e saem. Muito pouco efetivamente "acontece" no palco. [...] A ação física, mesmo quando dramaticamente crucial, é geralmente limitada [...] a súplicas, gestos de afeto ou piedade ou lamentação"* (BURIAN, 2001, p. 99). Isso ocorre porque, tendo em vista as possibilidades teatrais do século V, as cenas de ação dramática podem ser muito melhor efetivadas através da narração do que naturalisticamente.

As palavras tornam-se, assim, responsáveis não somente por demonstrar as atitudes dos personagens no palco e seus relacionamentos uns com os outros, mas por revelar tempo, espaço, acontecimentos passados, presentes e futuros, refletindo até mesmo as atitudes esperadas do público diante dos acontecimentos apresentados. É importante salientar-se que protagonistas e personagens secundários, por si só, não dariam cabo tão satisfatoriamente dessa missão não fosse pelo suporte do coro. Neste trabalho fazemos uma revisão de aspectos-chave apontados por teóricos da tragédia sobre o coro e procuramos iluminar essas afirmações, quando possível, com trechos do trabalho paradigmático de Ésquilo.

O coro antecede o nascimento da própria tragédia, no final do século VI a.C. Como nos lembra Norwood (1960, p. 74), originalmente o coro era o único a celebrar os ritos de Dionísio. De fato, Nietzsche (1999, p. 52) afirma que *"a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro"*. Mesmo antes disso, porém, de acordo com Easterling (2001, p. 157) e Taplin (1979, p. 13), os gregos já prestavam suas homenagens aos deuses e celebravam eventos religiosos e seculares, desde casamentos a celebrações de vitórias militares por meio de elaboradas coreografias com dança e música. Não obstante, no decorrer dos séculos perdemos a noção da magnitude do coro trágico. O que temos hoje que mais se assemelha a ele são, na opinião de Oliver Taplin (1979, p. 13), os corais religiosos e a ópera. E ainda assim, a comparação deixa bastante a desejar.

No auge de sua popularidade o coro representava, como afirma P. E. Easterling (2001, p. 156, minha tradução), *"uma parte orgânica da ação trágica"*.

Com o passar dos anos seu estilo e função sofreram alterações complexas e significativas, certamente resultantes do grande prestígio e da fama que o coro ateniense desfrutava, tendo sido constantemente copiado e adaptado por dramaturgos de outras cidades. O que muitos consideram o "declínio" da importância do coro inicia-se com o crescente profissionalismo do teatro, quando surge a "síndrome da fama", ou seja, quando os atores que representavam os protagonistas tornavam-se *virtuosi*, tomando para si as performances musicais antes alocadas aos coros.

Tecnicamente o coro consistia de um grupo de cantores e dançarinos (não eram atores profissionais), muitas vezes treinados pelo próprio dramaturgo e patrocinados por um cidadão rico, o *choregos*, que, por privilégio ou por obrigação, financiava os vários meses de ensaios (TAPLIN, 1979, p. 13). O coro normalmente fazia sua entrada na *orchestra* logo após o prólogo, enquanto realizava sua canção de entrada – ou *párodo* – lá permanecendo até o final do espetáculo.

O número de coreutas sofreu variações no decorrer da história da tragédia grega. Os 50 na época de Téspis ficaram reduzidos a 12 com Ésquilo e posteriormente a 15 em Sófocles (NORWOOD, 1960, p. 75). Entravam normalmente "*marchando como soldados*"¹ e ficavam de costas para o público, a não ser quando realizavam suas canções. As canções seguintes, cantadas entre os episódios, chamavam-se *estásimas*.

A função primordial do coro era cantar e dançar as odes que dividem os atos das tragédias, mas há várias outras possibilidades. Segundo Simon Goldhill (2001, p. 128), a "*articulação entre cenas e odes corais e o jogo resultante entre versos coletivos cantados e outros individuais e falados são características básicas da tragédia*" e há ainda outras combinações, como por exemplo, canções-solo individuais e falas em prosa do líder do coro – o chamado corifeu – dialogando com personagens, bem como diálogos cantados entre o coro e personagens."

O coro era acompanhado por um músico tocando um instrumento chamado *aulos*, ancestral dos oboés modernos. A formação preferida era retangular ou circular. Suas canções eram geralmente solenes e decorosas, apesar de poderem, às vezes, tornar-se rápidas e energéticas (TAPLIN, 1979, p. 12). Os movimentos corporais dos dançarinos refletiam os acontecimentos do palco. Segundo Easterling (2001, p. 156), o apelo sensorial – ou *thelxis* – gerado pelo conjunto dos trajes, máscaras, danças, canções e do acompanhamento instrumental seria um grande aliado do tragediógrafo na criação da atmosfera desejada.

Quanto às suas funções, de um ponto de vista mais utilitário, percebemos

que as odes são perfeitamente cronometradas para que permitam intervalos de tempo para as mudanças de cena, de guarda-roupa e de atores, já que os mesmos atores desempenhavam vários papéis. Gilbert Norwood (1960, p. 80) comenta inclusive o fato de que os dois ou três versos soltos – normalmente um tanto óbvios – do corifeu após muitas das belas falas de protagonistas não teriam um propósito claro para o desenrolar da trama e poderiam ser ignorados se a platéia não os ouvisse claramente, em meio às expressões de apreço e aplausos do público que porventura sucedam-se aos trechos mais relevantes.

Com respeito às funções mais propriamente literárias dos versos destinados ao coro, este é um rico território a ser explorado. Easterling (2001, p. 156-157) aponta o papel fundamental que o coro tinha no esclarecimento de aspectos temporais da narrativa. Primeiramente ele esclarecia eventos passados – e até mesmo futuros – oferecendo suporte para que o público pudesse melhor compreender e acompanhar o enredo. Um bom exemplo de referência a acontecimentos passados na *Oréstia* é o párodo em *Agamêmnon*. Aqui os anciãos que compõem o coro narram acontecimentos ocorridos há dez anos, reavivando a memória do público sobre como Agamêmnon e Menelau haviam partido para a guerra causada pelo rapto de Helena e situando o espectador na história e no tempo da narrativa:

Por uma dama, por Helena bela
de muitos homens, gregos e troianos
travaram mil batalhas ferocíssimas
em que no chão se dobram os joelhos
e lanças partem-se aos primeiros ímpetos. (ÉSQUILO, 2003, p. 21).

Outras odes que dividem as partes de trama – os *estásimos* – também têm função relacionada ao anacronismo, isto é, compensar lapsos de tempo. Concomitantemente, porém, o coro pode compartilhar canções com os atores no palco. Nas *Coéforas* esse tipo de intervenção de caráter sincrônico é bastante comum, como no seguinte exemplo:

(Electra dirigindo-se às mulheres do CORO.)
Cabe-vos encerrá-las [as libações a Agamêmnon] com
lamentações
em altos brados, num hino fúnebre ao morto!

CORO

Corram, então as nossas muitas lágrimas,
pranto de morte ao nosso senhor morto
neste refúgio contra o mal e o bem²
para apagar a mácula maldita,
enquanto fluem estas libações.
Ouve-nos! Ouve, senhor excelente,
o apelo de minha alma envolta em luto! (ÉSQUILO, 2003, p.
96).

Podemos notar que a escolha dos personagens que comporão o coro é mais uma ferramenta de que o dramaturgo dispõe. A *Oréstia* nos fornece um exemplo de habilidoso uso das múltiplas potencialidades do coro, quanto ao tipo de personagem que irá compô-lo. Da trilogia, *Agamêmnon* é a peça em que o coro tem um caráter mais tradicional. Com efeito, por sua experiência e sabedoria, os anciãos são as *personas* favoritas para comporem os coros nas tragédias. É interessante notar como, através de metarreferências, os anciãos argivos de *Agamêmnon* justificam sua presença em cena:

Ficamos nós aqui, por sermos velhos
já incapazes para pugnas bélicas,
firmando nestes sólidos bastões
os nossos passos débeis, infantis; [...]
a nossa vida já durou demais
e temos todos os cabelos brancos;
as pernas trôpegas não nos ajudam
como crianças nos primeiros passos;
apesar de acordados já sonhamos. (ÉSQUILO, 2003, p. 21-22).

Já nas *Coéforas*, um coro formado por escravas, é muito mais adequado ao tema da peça (e ao fato de que, neste trabalho, assim como nas *Eumênides*, o coro assume um papel de intervenção direta nos acontecimentos do palco, o que não era muito comum). As escravas, tendo sido parte ativa da infância e da vida familiar de Electra e Orestes, podem sentir-se no direito de influenciar os irmãos e intervir no enredo sem pecar contra a verossimilhança. Além disso, o tratamento despendido a Electra por sua mãe a torna mais próxima a uma escrava do que seria o seu papel de direito, de princesa. A escolha deste grupo ao invés de um grupo de anciãos reforça o sentimento de cumplicidade necessário entre o coro e os protagonistas, para que a as graves decisões de vida e morte sejam tomadas.

Quanto ao bizarro coro de Erínias ou Fúrias das *Eumênides*, temos uma outra escolha interessante. As Erínias poderiam até mesmo ter um papel de personagens, propriamente, ao invés de coreutas, tamanha é a sua relevância para o enredo. Ao transformá-las em coro, no entanto, Ésquilo lhes dá maior agilidade para acostrar Orestes, um espectro de ação mais amplo para atormentá-lo e um efeito psicológico mais imediato para o público. Como já mencionado acima, os membros do coro ficam o tempo todo visíveis no palco, o que é bastante conveniente nesse caso particular, já que a característica básica das Fúrias seria a perseguição de sua vítima até que a vingança se cumprisse³. As Fúrias, mesmo enquanto adormecidas, estão constantemente à vista de Orestes e do público, evidências materiais de que paira sobre o protagonista um conflito de interesses e de que este precisa ser resolvido.

Uma outra função importante do coro para Easterling (2001, p. 163) seria a de *"testemunha embutida, produzindo respostas coletivas e normativas aos eventos da peça"*. Com efeito, o coro, através de suas opiniões e intervenções, procura estabelecer padrões atitudinais, morais, religiosos e sociais. O autor também observa o quanto por vezes o coro acaba pessoalmente envolvido nos eventos que presenciou e dá como exemplo o caso dos anciãos argivos, que chegam a ser fisicamente ameaçados ao final de *Agamêmnon*:

CORIFEU

Detesto, Egisto, o atrevimento dos perversos [...]
Pois bem: garanto que na hora do castigo
tua cabeça não escapará ao ódio
do povo e tu serás maldito, apedrejado!

EGISTO

Não reconheces teu lugar inferior
e ousas apresentar-te desta forma insólita
aos detentores do poder, a teus senhores? [...]
Grilhões e fome são dois médicos magníficos
e podem conseguir a cura até de velhos. [...]
Jamais invistas contra os agulhões em riste,
pois do contrário hás de sofrer a cada embate. (ÉSQUILO, 2003,
p. 80).

Além de expressar os sentimentos adequados às cenas presenciadas/reconhecidas, o coro também, segundo Easterling, oferece ao espectador modelos possíveis de resposta emocional. O coro instiga, por exemplo, piedade por Cassandra (2001, p. 163), o que fica explícito na seguinte fala do

corifeu em Agamêmnon:

Eu, todavia, não me sinto exasperado,
pois tenho pena dela. Vai, desventurada!
Apeia deste carro! Cede ao teu destino!
Recebe pela vez primeira o jugo duro! (ÉSQUILO, 2003, p. 56).

No entanto, continua Easterling (2001, p. 164), o escopo de respostas emocionais oferecidas pelo coro é imenso, e muitas vezes chega a ludibriar o espectador, não porque quer-lhe imputar um sentimento específico, mas para envolvê-lo no processo ou até fazê-lo refletir sobre assuntos e impulsos profundamente contraditórios. Isto é, o dramaturgo pode manipular a percepção intelectual dos coreutas para provocar uma dada reação no público. O exemplo está novamente no coro de *Agamêmnon*, cujos membros, ao mesmo tempo em que se declaram conhecedores das verdades sobre a expedição a Tróia, também reafirmam constantemente sua perplexidade ante os fatos, não sendo capazes de interpretá-los em vários momentos. Na cena das visões de Cassandra, essa se obriga, após lançar inúmeras pistas, a revelar seu vaticínio ao coro com todas as letras:

CORIFEU

Sei que falaste do banquete de Tiestes
e estremeci ouvindo a verdade total;
domina-me o terror que disfarçar não posso;
mas quanto às outras alusões estou em dúvida;
não consegui acompanhar-te em teu caminho.

CASSANDRA

Verás – confirmo agora – a morte de Agamêmnon. (ÉSQUILO, 2003, p.64).

Nesse caso o público está um passo à frente do coro, já tendo há muito interpretado as visões por si próprio, um paradoxo apontando por Easterling: o coro não consegue ver o que para o público está muito claro.

Para Lauchlan M. Watt (1908, p. 14-15) o coro possibilitava nada menos do que a catarse Aristotélica:

The Chorus rejoiced in the triumph of good; it wailed aloud its grief, and sympathised with the woe of the puppets of the gods. It entered deeply into the interest of their fortunes and misfortunes, yet it stood apart, outside of triumph and failure.

Only very seldom does it, as in the *Eumenides*, come forward with individual remarkable effect. No gladness dragged it into the actual action on the stage, and no catastrophe overwhelmed it, except in storm of sympathetic pain. It was the ideal spectator, the soul being purged, as Aristotle expressed it, by Pity and Fear, flinging its song and its cry among the passions and the pain of others. It was the "Vox Humana" amid the storm and thunder of the gods. (WATT, 1908, p. 14-15).

Nietzsche (1999, p. 52), no entanto, discorda da afirmação que a tragédia é o espectador ideal, representante do povo, já que para ele, *"está excluída daquelas fontes primevas puramente religiosas [da tragédia] toda contraposição entre povo e príncipe, assim como em geral qualquer esfera sócio-política."* Para ele, citando Schiller, o coro é como uma *"muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética"* (NIETZSCHE, 1999, p. 54). Oliver Taplin (1979, p. 13) corrobora esse ponto de vista, quando afirma que, entre as canções, os coreutas permaneciam na *orchestra*, porém de maneira discreta, em pé ou ajoelhados, já que sua função era cantar e dançar, e não representar, naturalisticamente, um público em pleno palco. O coro, retomando Nietzsche, daria ao teatro grego um aspecto bastante contemporâneo ao século XXI: a *"desobriga[ção] de efetuar uma penosa retratação servil da realidade"*, sem retirar do texto a sua verossimilhança interna (NIETZSCHE, 1999, p. 54).

Como vimos acima, a tragédia grega, apesar de sua aparente simplicidade, conta basicamente com o discurso para nos oferecer nada menos que, como resume Volnei Edson dos Santos (2004, p. xi), representações diversas da *"vida em sua ambivalência – da luta entre as forças do destino e aquelas da liberdade, do racional e do irracional, do indivíduo e do implacável jogo da história"*.

Nesse intuito, com suas sutilezas, complexidades e multiplicidade de funções – sejam como intensificador de apelo sensorial, fonte de ritmo, música e dança, propiciador de tempo precioso para os atores, fornecedor de detalhes, comentarista, facilitador da compreensão, encorajador da catarse, perpetuador da moral e das tradições, conselheiro, participante ativo, simulacro das reações da plateia, elemento metarreferente ou mediador entre o público e os atores – o coro mantém-se, ainda hoje, mais de 2500 anos depois de seu surgimento, como contribuição das mais originais do teatro grego para a cultura humana.

Notas

* Doutoranda em Estudos Literários pela UFPR e Professora Assistente do Curso de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa/UEPG.

¹ O *anapesto*, ritmo formado por duas sílabas breves e uma longa, geralmente usado no párodo, era ideal para essa marcha (NORWOOD, 1960, p. 77).

² O "refúgio entre o mal e o bem" é o túmulo, de acordo com Mário Kury (ÉSQUILO, 2003, p. 138).

³ As Fúrias, em grego Erinyes eram, nas palavras de Mário Kury "deusas antiqüíssimas, personificações do remorso, incumbidas de vingar os crimes de morte contra os consagúineos." Elas usavam um dardo negro para atormentar suas vítimas (Ésquilo, 2003, p. 138).

Referências

BURIAN, Peter. Myth into muthos: the shaping of the tragic plot. In: EASTERLING, P. E. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 2001.

EASTERLING, Peter. E. Form and Performance. In: EASTERLING, P. E. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 2001.

ÉSQUILO. **Oréstia**. Tr. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GOLDHILL, Simon. The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication. In: EASTERLING, P. E. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: CUP, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

NORWOOD, Gilbert. **Greek Tragedy**. New York: Hill and Wang, 1960.

SANTOS, Volnei, Edson dos (org.) **O Trágico e seus rastros**. Londrina: EDUEL, 2004.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in Action**. Los Angeles. University of California Press, 1979.

WATT, Lauchlan Maclean. **Attic and Elizabethan Tragedy**. London: J.M. Dent & Sons, 1908. pp. 13 - 17. Disponível em: <<http://www.theatrehistory.com/ancient/chorus001.html>>. Acesso em: 25 de maio. 2007.

Recebido em: fevereiro de 2010.

Aprovado em: junho de 2010.