

O CANTO NA TRAGÉDIA GREGA

Eurípides, *Hipólito* vv. 58-71

Fernando Brandão dos Santos
UNESP

RESUMO

O presente estudo propõe algumas reflexões sobre o papel do coro nas tragédias gregas, sobretudo as de Eurípides, autor estudado em nossa tese de doutoramento. A partir da vasta bibliografia existente sobre tragédia, buscamos as mais importantes para a compreensão do papel do coro, de sua função em relação à ação dramática, e, segundo o que postulamos, sua importância na estrutura do espetáculo concebido pelo autor. O exemplo citado para expor nossas reflexões é o hino a Ártemis, entoado por Hipólito e por seu séquito de caçadores (vv. 58-71), no *Hipólito*, de Eurípides. A interrupção do monólogo de Afrodite (vv. 1-57) por um canto marca de maneira efetiva o início da encenação das palavras proferidas pela deusa.

PALAVRAS-CHAVE

canto, coro, tragédia, Eurípides

No presente trabalho, desejamos lançar algumas reflexões sobre o papel do coro nas tragédias gregas compostas por Eurípides. São questões que se inserem em debates mais amplos acerca da poesia dramática como um dos gêneros mais complexos da Literatura, uma vez que nele quase todos os outros estão, de certa forma, presentes. Assim, apresentaremos algumas discussões enfocando tanto o canto coral como o canto de ator, citando, à guisa de exemplo, o canto de Hipólito e seu séquito de caçadores, no *Hipólito*, de Eurípides.¹

Para buscarmos compreender o que representa o canto na tragédia e a presença de um coro, personagem coletiva que, na maioria de suas interferências, dança e canta, expressando-se em dialeto dórico estilizado, diferente do dialeto usado nas partes faladas, é preciso remontar a toda a tradição poética dos gregos. Infelizmente, como se tem acentuado, com exceção de algumas representações iconográficas, não temos registro de como poderia ser essa dança, e temos uma vaga idéia da partitura musical. Mas T. B. L. Webster, na tentativa de recuperar o que julga possível em relação à dança, afirma que muito se tem escrito a respeito da poesia cantada pelo coro grego e, ainda que se admitam a existência do canto e da dança, muito pouco se disse a respeito de sua representação efetiva num palco. Sua tentativa, então, é a de estabelecer, mais que uma história da

¹ Cf. SANTOS. *Canto e espetáculo em Eurípides*. O texto grego citado neste trabalho é o de Barrett.

dança coral, a partir das palavras subordinadas pela métrica, uma possível relação entre os passos de dança e a canção com imagens pictóricas vindas dos vasos e dos relevos gregos. Seu trabalho é interessante, pois, além de examinar um vasto material arqueológico referente às *performances* poéticas, relaciona-o com outro repertório ainda mais vasto, o das fontes literárias, além de apresentar uma minuciosa análise métrica de todos os tipos de versos, desde o hexâmetro homérico até os metros usados no período posterior ao século V a.C. Por outro lado, a análise métrica pura e simples pouco nos esclarece sobre as condições da *performance*, porque não há como recuperar a musicalidade e a tonalidade originais, para não dizer da dificuldade em estabelecer com exatidão como seria tal coreografia, mesmo que se tenham todos os metros escandidos.

O que existe é o texto diante dos olhos e a sugestão que ele sempre parece trazer, uma espécie de latência que o torna realizável como espetáculo, o que na verdade não é um privilégio da poesia dramática, mas sim uma herança do modo de fazer e de conceber poesia próprios dos antigos gregos. Assim, ao mesmo tempo que se tem toda a tradição poética presente na tragédia, como bem demonstrou John Herington, a poesia trágica tem especificidades que lhe são inerentes e que jamais poderiam estar dissociadas do espetáculo teatral.² Entendemos, então, que o canto dentro da poesia dramática é um dos elementos essenciais da composição estrutural do espetáculo a ser visto e ouvido pelo público. Já na época de Aristóteles, quando a tradição — segundo ele iniciada por Agatão — era compor canções de interlúdio, sem nenhuma ligação direta ou indireta com a ação dramática, ou seja, os *embólina*, o coro já havia praticamente desaparecido, e, rigorosamente, não temos nenhuma tragédia com essa estrutura.³

Mas, ao lermos uma tragédia grega, a questão surge naturalmente: qual é o papel do coro efetivamente? Aceitamos a proposta de W. B. Stanford, ao postular que os cantos corais conferem à ação dramática o tônus emocional, independentemente de sua interferência ou não na ação propriamente dita. Sua observação é importante e interessa de perto ao estudioso do drama antigo, pois estabelece de maneira precisa a diferença entre nosso modo de compor e o modo dos gregos:

estamos habituados a intervalos entre os atos de um drama e, às vezes, de filmes mais longos. Estas interrompem a tensão emocional e tornam impossível um contínuo crescendo para um grande clímax. As tragédias gregas, pelo que conhecemos, eram encenadas sem nenhuma pausa. Quando o poeta-dramatista desejava relaxar a tensão por alguns instantes, poderia fazê-lo por meio de um coro mais calmo. Mas há uma grande diferença entre deixar o público sair para conversar no saguão e, por contraste, acalmá-lo com uma canção, dança e música estruturalmente relevantes, na platéia. Quando, nas últimas fases do drama clássico, os coros tornaram-se meros interlúdios, o fato deve ter causado um declínio no controle do público e no suspense emocional.⁴

Mas mesmo nesta afirmação de W. B. Stanford ressoa ainda a postulação de Aristóteles sobre como se deve compor o coro, não como em Eurípides, mas como em Sófocles.⁵

² HERINGTON. *Poetry into drama*, p.103-24; p.125-50. Cf. Webster. *The Greek chorus*, p.110.

³ PICKARD-CAMBRIDGE. *The dramatic festivals of Athens*, p.233.

⁴ STANFORD. *Greek tragedy and the emotions and introductory study*, p.17.

⁵ ARISTOTE. *La poétique*, p.25-32.

Num trabalho do começo do século, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, seguindo a esteira de A. M. Croiset quanto à qualidade inferior da produção de Eurípides em comparação com a de Ésquilo e à de Sófocles, J. Estève formula, de maneira muito aguda e detalhada, que a principal característica dos cantos corais e cantos de ator em Ésquilo estaria mais relacionada a uma *performance* de dança — o que os aproxima, de certa forma, da tradição coreográfica da poesia imediatamente anterior ao drama. Eurípides, segundo a tese de Estève, liga o canto à melodia, privilegiando o virtuosismo vocal em detrimento da *performance* coreográfica. Embora o estudioso não esclareça quais seriam essas exigências, sua análise aponta claramente para o fato de Eurípides, ao adotar a música melódica em detrimento da música de dança, buscar exprimir a paixão e os movimentos de alma no interior do indivíduo.⁶ Pode-se, pois, vislumbrar um deslocamento, que vai de uma forma de representação do coletivo para uma representação do indivíduo. E esse, na verdade, é o ponto mais importante relativo às mudanças que se podem verificar no tratamento dos cantos dentro de uma tragédia, sobretudo, nas tragédias de Eurípides.

O canto coral e o canto de ator, as monodias, têm uma peculiaridade que geralmente se perde em nossas traduções: além da música que os acompanhava, para nós irrecuperável, eram escritos noutro registro lingüístico. Mesmo sendo uma convenção que remonta às origens corais do teatro grego, acredito ser esse um dos componentes importantes do espetáculo teatral, pois, justamente pelo afastamento criado pelo uso do dialeto dórico, os cantos corais expressariam, de maneira mais eficiente, o tônus emocional que o autor queria imprimir a sua peça, angariando com isso a adesão do público. A resposta do público ateniense a esses momentos de relaxamento ou intensificação da ação, propostos pela interferência do canto coral vindo da mais remota tradição lírica, a meu ver, seria muito mais intensa e muito menos intelectualizada do que supõem os nossos ensaios e estudos. É no canto coral que a emoção, paradoxalmente, vai ser controlada pelo autor, intensificando ou diminuindo a tensão do que vem sendo construído pelo diálogo diante dos olhos e ouvidos do público. Seria ousar demais considerar os cantos corais o esboço do que hoje entendemos por trilha sonora?

Na maioria das análises de tragédia, sob a alegação da dificuldade de compreender exatamente o significado da interferência coral, o papel do coro é relegado a um segundo plano, como uma personagem secundária, sobretudo quando se estudam as peças de Eurípides, considerando-se que pouco ou nada interfere na ação dramática propriamente dita.⁷ Isso porque nas análises, muitas vezes, se tem como foco de atenção o caráter do herói trágico, figura criada, segundo John Jones, a partir de uma leitura equivocada, no período do Romantismo, da passagem da *Poética* em que Aristóteles menciona a necessidade da mudança de estado na ação.⁸ Para nós, hoje, é claro, é mais fácil observar a ação dramática tendo como base o caráter das personagens, já que a tradição teatral do ocidente desenvolveu mais esses aspectos, sobretudo os psicológicos, que tentam revelar suas motivações mais íntimas e a estrutura interna da *psiqué* do que, tendo como referência imediata um imaginário que perdemos, tentar perceber a tênue ligação entre

⁶ ESTÈVE. *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, p.41; p.23.

⁷ TAPLIN. *Greek tragedy in action*, p.13.

⁸ ARISTOTE. *La poétique*, p.12-6; Jones. *On Aristotle Greek tragedy*, p.13. Cf. p.16.

o que se canta e o que se desenvolve dramaticamente em cena. Sob esse prisma, em algumas peças de Ésquilo ocorreria exatamente o contrário: o coro é fundamental, tem o maior número de versos e sua participação na ação dramática é efetiva, se comparada com as peças dos autores posteriores. Em contrapartida, essa ação dramática seria ainda muito tênue, o que torna o seu teatro de difícil compreensão para o público moderno. Sófocles é considerado o autor que teria dado um maior equilíbrio às partes cantadas e dialogadas, sendo suas peças sempre citadas como exemplo de como a intervenção coral cedeu espaço a uma maior consistência da ação dramática. Aristóteles, ao assinalar o prazer advindo de uma tragédia de qualidade melhor, perceptível já pela simples leitura, relega a execução efetiva do espetáculo, incluindo-se aí as *performances* de canto e de dança, a um segundo plano. E Aristóteles tem como modelo exemplar o *Édipo Rei*, de Sófocles.⁹

Eurípides, em suas primeiras peças, teria seguido um pouco mais de perto os procedimentos de Sófocles ao usar o terceiro ator e os prólogos. Mas, mesmo em suas primeiras produções, Eurípides prenuncia uma mudança no tratamento da relação entre cantos corais e ação dramática, privilegiando, na verdade, o espetáculo teatral. Se a poesia grega, como já se tem postulado, é essencialmente performática, e nem por isso deixando de ter sua unidade de significado, tampouco o texto teatral, com toda sua riqueza de elementos, deixa de constituir-se numa unidade de sentido, ou seja, não deixa de apresentar uma visão de mundo expressa pelo autor. Ora, a intervenção do coro, ligado ou não à ação, é essencialmente lírica, imprimindo seu “colorido” ao espetáculo, apresentando também o ponto de vista, não de uma personagem isolada, mas sempre de um colegiado, de um conjunto representativo da vida em comunidade.¹⁰

Seria possível entender a razão pela qual o poeta compõe um canto ressaltando o poder exuberante de Afrodite (*Hipólito*, vv. 1266-81), no momento exatamente anterior ao episódio em que Ártemis, na peça representando uma força oponente, fala e faz sua aparição em cena (v. 1282 e seq.)? Ou, ainda, quais as razões que levaram Eurípides, ao compor sua *Helena*, a colocar o primeiro estásimo da peça somente após o quarto episódio, já na altura do verso 1107? São questões a serem vistas com um pouco mais de clareza se quisermos estar atentos ao espetáculo proposto pelo autor, do qual, sobretudo o canto, não pode ser suprimido.

Se entendemos o coro trágico como um colegiado, por que seu papel diminuiu de importância, nas últimas produções teatrais, em favor da personagem individual, representada pelo ator? Não estaríamos aí diante do mesmo fenômeno que deu destaque à poesia lírica, destronando a musa do mundo épico, no período que antecede o surgimento do gênero dramático? Para J. Estève, a mudança trazida por Eurípides ao drama reside exatamente no tratamento dado aos cantos corais. Uma redução considerável do canto coral já se verifica na obra de Sófocles, quando comparada com as peças de Ésquilo. Eurípides reduz o canto coral e aumenta a importância do canto de ator. O estudioso ressalta ainda a ligação da monodia com os cantores virtuosos da época do dramaturgo, destacando que, já nas primeiras tragédias de Eurípides, havia a necessidade de os principais atores serem virtuosos, já que não eram cantadas pelo

⁹ ARISTOTE. *La poétique*, p.1-7.

¹⁰ VERNANT, NAQUET-VIDAL. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.2.

protagonista e os exemplos dados são as três monodias antistróficas e epirremáticas de *Alceste*, de *Andrômaca* e de *Suplicantes*.¹¹ Assim, além de modificações formais, a passagem de uma *performance* de dança para a *performance* de canto, evidenciaria também um deslocamento da importância do conjunto, do coletivo, para destacar a prioridade às emoções particulares do indivíduo, já esboçado pela poesia lírica do período arcaico.

Shirley Barlow, em seu estudo *The Imagery of Euripides*, avança a discussão sobre as diferenças do uso do canto coral em Eurípides, acentuando que, enquanto vemos os atores fazendo a ação progredir rigorosamente de acordo com a urgência dos eventos presentes, o coro, por sua posição de destaque na orquestra, tem mais liberdade de movimento, inclusive de pensamento, indo ora para o passado, evocando acontecimentos e cenas distantes, ora se projetando para o futuro e mesmo desejando um presente diferente do apresentado pelas personagens. A estudiosa ainda ressalta que, nas odes de Sófocles, encontramos mais comentários morais do que as vastas visões panorâmicas, encontradas tanto em Ésquilo como em Eurípides. Mas a diferença entre Ésquilo e Eurípides deve ser notada: mesmo nos menores detalhes e nas canções de natureza aparentemente decorativas, é a partir dos arredores descritos é que se deve interpretar a ação encenada. Assim, o distanciamento aparente de um canto coral em relação à ação dramática deve ser examinado com atenção, pois, além de um colorido diferente, de um adorno poético, o autor pode estar traçando outras relações de significação, ampliando assim as imagens do que se está encenando. A linguagem do canto de ator, segundo Shirley Barlow, deve ser a mesma das odes corais, uma vez que uma é extensão da outra. Porém, a diferença a ser notada é que, ao contrário das canções corais, a monodia levamos diretamente ao estado emocional das personagens.¹²

Entendemos que a poesia dramática é a forma mais acabada de uma poesia que tem como base a execução pública e que se apóia em outros suportes além do texto escrito: o canto, a dança, a elocução. No caso do texto teatral, outros suportes, além do canto e da dança, dão sustentação à arquitetura poética, a saber, o cenário, a indumentária, os gestos (os elementos visuais, por excelência), os ruídos, os cantos de coro e de ator (os elementos acústicos, por excelência), a tensão dramática tirada sobretudo da exploração dos valores cambiantes de certas palavras pronunciadas pelas personagens em cena. A concorrência desses elementos num único conjunto é uma massa de informações que resulta, por assim dizer, numa experiência única, possibilitada pela poesia dramática, que é a transmissão de um modo particular e especial de ver o mundo diferente da poesia épica, da lírica e mesmo da filosofia. A poesia dramática leva o debate de idéias a seu ponto máximo. Por alguns momentos, o público, ainda que seja envolvido emocionalmente com os acontecimentos em cena, é afastado de sua realidade imediata e lançado a um tempo e a um espaço absolutamente diferentes, criados pela força da poesia e pela ilusão do espetáculo. Por outro lado, o conteúdo dessa fantasia está intimamente atrelado à vida diária de cada um dos presentes. Para nós, hoje, habituados que estamos a essa forma de expressão, tal função pode soar banal. A complexidade da organização dos festivais em Atenas no século V a.C. aponta num sentido contrário à banalização, mesmo quando se vê na comédia de Aristófanes o tratamento burlesco dado à tragédia.

¹¹ ESTÈVE. *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, p.210-211.

¹² BARLOW. *The imagery of Euripides*, p.17-9; 43.

Podemos citar, para exemplificar o que estamos postulando, a entrada em cena de Hipólito que se dá no prólogo do *Hipólito* (vv. 1-120), apresentado em 428 a.C. (provavelmente uma reescritura de uma peça anterior, o *Hippólytos Kalyptómenos*). O jovem, que dá nome à peça, entra em cena após o longo monólogo de Afrodite dirigido diretamente para o público (vv. 1-57). As indicações, no espetáculo, dessa entrada vêm marcadas no final da fala de Afrodite:

AFRODITE: Mas, eis que vejo o filho de Teseu
chegar, depois de deixar o afã da caça,
Hipólito; devo ir-me embora deste lugar.
Uma grande escolta de servos e seguidores
grita, honrando a Ártemis, a deusa,
com hinos, pois não sabe que estão abertas as portas
do Hades, e que vê pela última vez esta luz. (51-57)

Se tivermos em mente todo o monólogo falado por Afrodite, percebemos que a ação dramática começa a se desenvolver neste exato momento, e que o programa estabelecido pela deusa começa a se consumir de maneira inevitável e irreversível. Mas o poeta parece querer que nos deixemos encantar um pouco com a grave acusação feita por Cípris: a de venerar como deusa apenas Ártemis (cf. v. 15-16), negando-se a cultuar a deusa do amor conjugal (cf. vv. 13-14). Hipólito entra em cena entoando um hino a Ártemis, seguido pelo semi-coro de caçadores:

HIPÓLITO: Segui cantando, segui,
a filha de Zeus, a celestial
Ártemis, a que se preocupa conosco.

SEMI-CORO: Soberana, soberana venerandíssima,
descendente de Zeus,
salve, salve, filha
de Leto, Ártemis, e de Zeus,
a mais bela das virgens,
tu que no vasto céu
habitas a corte do nobre pai,
o palácio multidourado de Zeus.
Salve, a mais bela, a mais
bela <das virgens>
do Olimpo, <Ártemis>! (vv. 58-71)

Esse pequeno interlúdio coral, simples do ponto de vista métrico, é eficiente em termos de espetáculo. Mesmo sem a posse da partitura musical e da partitura coreográfica, podemos perceber a mudança do registro lingüístico pelo uso do dialeto dórico, o que, com certeza, não passaria despercebido ao público ateniense. Acrescente-se que essa entrada está revestida com uma atmosfera religiosa, suscitando no público outras emoções que não se recuperam numa simples leitura. Interpondo-se entre a fala de Afrodite e a prece de Hipólito dirigida a Ártemis (vv. 73-87), e o diálogo de Hipólito com um servo, advertindo-o sobre os perigos de sua devoção exclusiva a uma só deusa (vv. 88-120), este canto, dramaticamente, talvez não seja absolutamente necessário, não muda a ação em nada, mas tem uma função teatral muito clara: expor ao público os atos de Hipólito, sua negligência para com a mais poderosa dentre os deuses. A oposição que se verifica em relação ao conteúdo verifica-se também no nível da expressão. Eurípides não só

acentua o aspecto dramático, mas sua composição das cenas busca dar um passo a mais: a teatralização, ou seja, a encenação do que foi dito pela deusa. Se assim entendemos a interferência do canto, ele passa a ser vital para o espetáculo que o compositor quer nos fazer ver.

Podemos tomar outros exemplos de como o canto coral ou mesmo o canto de ator está ligado intrinsecamente à composição do espetáculo, mas esperamos que o exemplo acima ilustre as possibilidades de debates que essas reflexões podem suscitar.



ABSTRACT

The present study suggests some reflections about the role of the Greek tragedy chorus, mainly the Euripides', the author studied in our doctorate thesis. From the extensive existing bibliography about tragedy, we looked for those most important to the understanding of the role of the chorus, of its function in relation to the dramatic action, and, according to what we postulate, its importance in the structure of the performance conceived by the author. The example given to expose our reflections is the Hymn to Artemis, sung by Hippolytus and his scort of hunters (vv. 58-71), at Euripides' *Hippolytus*. The interruption of the Aphrodite's monologue (vv. 1-57) by a song marks in an effective manner the beginning of the performance of the words uttered by the goddess.

KEY WORDS

song, chorus, tragedy, Euripides

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTE. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Édition du Seuil, 1980.
- BARLOW, S. A. *The imagery of Euripides; a study in the dramatic use of pictorial language*. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- CROISSET, A. M. *Histoire de la Littérature grecque*. Paris: Fontemoing & Cie. Ed., 1900.
- ESTÈVE, J. *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*. Nimes: La Laborieuse, 1902.
- EURIPIDES. *Hippolytos*. Edited with introduction and commentaries by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- HERINGTON, John. *Poetry into drama; early tragedy and the Greek poetry tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- JONES, John. *On Aristotle and Greek tragedy*. London: Chatto & Windus, 1980. (Reimpressão de Pickard-Cambridge, Sir Arthur. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. *Canto e espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998. (Tese, Doutorado.)
- STANDFORD, W. B. *Greek tragedy and the emotion*. With introductory study. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London: Methuen, 1978.
- VERNANT, Jean-Pierre, NAQUET-VIDAL, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WEBSTER, T. B. L. *The Greek chorus*. London: Methuen, 1970.