

REVISANDO A IDEIA DE CORO: RICHARD WAGNER E A MEDIÇÃO HISTÓRICO-MUSICAL DO DRAMA

Marcus Mota, PPG-CEN/ UnB¹

RESUMO

O compositor e polímata alemão Richard Wagner (1813-1883) elaborou conjuntamente novas experiências de dramaturgia musical e teorias da arte, partido, entre outras referências, de uma recepção das formas da dramaturgia grega antiga. Um dos temas dessa recepção é o da ideia de coro. Em Wagner há um deslocamento da ideia de coro como um grupo performativo para a a orquestra. Nesta comunicação, textos e momentos desse deslocamento são apresentados e comentados. Com isso, objetiva subsidiar novas pesquisas sobre coralidade, enfatizando sua conceptualização, questões e modalidades de realização.

PALAVRAS-CHAVE

Richard Wagner, Dramaturgia musical, Coro.

ABSTRACT

The German composer and polymath Richard Wagner (1813-1883) elaborated, new experiences of musical dramaturgy and theories of art, based, among other references, on reception of the forms of ancient Greek dramaturgy. One of the themes of this reception is the idea of a chorus. In Wagner, there is a shift from the idea of the choir as a performative group to that of the orchestra. In this communication, texts and moments of this displacement are presented and commented. With this, it aims to subsidize new research on chorality, emphasizing its conceptualization, issues, and modalities of realization.

¹ Marcus Mota é dramaturgo, ensaísta e compositor. Dirige desde 1998 o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. Para seus textos, v. www.brasilia.academia.edu/MarcusMota. É editor-chefe da *Revista Dramaturgias* <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>. Este texto integra materiais da pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada com os recursos do edital CNPq/MCTI/FNDCT No 18/2021.

KEYWORDS

Richard Wagner, Musical Dramaturgy, Chorus.

Introdução

A recepção da tradição clássica por parte de Richard Wagner é ampla e diversificada. Pode-se acessá-la de diversos modos. O caso de sua relação com a dramaturgia ateniense e os coros é singular. Acompanhar as transformações das ideias e propostas de Wagner sobre o tema é seguir um detalhamento contínuo de como questões de recepção são incorporadas em processos criativos que envolvem uma pletera de referências e trocas entre diversos estímulos e canais perceptivos.

Inicialmente, Wagner dialoga com a própria tradição germânica, para, a partir dela, desenvolver suas ideias e propostas estéticas.

Recepção na tradição germânica

O dramaturgo e crítico Gotthold Lessing (1729- 1781) escreve em a *Dramaturgia de Hamburgo*, em 28/07/1767:

“Visto que, nas nossas peças, **a orquestra representa, de certo modo, o papel dos coros na Antiguidade**, há muito que os conhecedores desejavam que as músicas tocadas antes da peça, entre os actos, e no final, se coadunassem mais com o conteúdo desta. Scheibe é, entre os músicos, o primeiro que deu aqui pela existência de um campo inteiramente novo para a arte. Como compreendeu que, se a comoção do espectador não for enfraquecida e interrompida de forma desagradável, cada peça deve ter o seu próprio acompanhamento musical (LESSING, 2005, p. 69-70, grifos nossos)”.

Lessing pensa na coesão/ integração entre partes faladas e partes cantadas, que redundaria na construção de um fluxo dos acontecimentos do espetáculo. Assim, a parte instrumental deveria estar de acordo com o *pathos* da cena. Logo, o que o coro fazia na Antiguidade, ao atravessar as cenas produzindo sons, danças e emoções, agora seria papel da orquestra de músicos. Essa intuição de Lessing será 80 anos depois incorporada por Wagner.

De seu turno, o dramaturgo e ensaísta Friedrich Schiller (1759-1805) envolveu-se num experimento mais avançado: além de estudar a dramaturgia da Antiguidade, tanto

elabora um drama falado com agentes corais quanto um ensaio especulativo em que busca fundamentar suas opções estéticas: respectivamente, *A noiva de Messina* e “Sobre o uso do coro na tragédia”, publicados em 1803, sendo o ensaio o prefácio ao drama.

Em sobre o uso do coro na tragédia Schiller afirma:

“Dividi o coro em duas partes e o representei em conflito consigo mesmo; mas isso é apenas quando ele age como uma pessoa real e como uma multidão cega. Como coro e como pessoa ideal, ele é sempre um consigo mesmo, mudei de lugar e permiti que o coro saísse várias vezes. Mas Ésquilo, o criador da tragédia, e Sófocles, o maior mestre dessa arte, também fizeram uso dessa liberdade (SCHILLER, 2015, p. 152-153)

Materializando cenicamente o debate entre os dois partidos em cena e a plasticidade mesma da ideia e forma da atividade coral, Schiller pensa o coro a inserção de um plano, um outro mundo, um interposto entre o que acontece em cena e a audiência. Esse interposto “**deveria ser um muro vivo para nós, atraindo a tragédia em torno de si, ao redor para se isolar do mundo real e manter seu terreno ideal, sua liberdade poética** (SCHILLER, 2015, p. 148, grifos nossos). Aqui Schiller vale-se das implicações da materialidade das performances corais no teatro de Dioniso. A área onde ficava o coro – a **orquestra** – passou a ser isolada da área onde se assentavam os cidadãos na audiência a partir da monumentalização do teatro grego na antiguidade – o *theatron*².

Novidade em Schiller é correlacionar, para compreender o coro, o espaço cênico e a dramaturgia.

Já o escritor e filólogo August Schlegel (1772-1829) em suas preleções sobre arte dramática e literatura retoma este diferencial do coro no conceito de espectador ideal:

As entradas do coro ficavam abaixo na orquestra, na qual geralmente permanecia, e na qual também executava sua dança solene, indo e voltando durante os cantos corais. Na frente da orquestra, oposta ao meio da cena, havia um alçado com degraus, semelhante a um altar, tão alto quanto o palco, que se chamava *thymele*. Esta era a posição do coro quando não cantava, mas apenas se interessava pela ação. O líder do coro então se posicionou no topo do *thymele*, para ver o que estava

² Sobre tais elementos da materialidade cênica do Teatro de Dioniso em Atenas, v. Mota, 2017.

acontecendo no palco e se comunicar com os personagens. Pois, embora a música coral fosse comum ao todo, quando entrava no diálogo, uma pessoa falava pelo resto; e, portanto, devemos explicar a mudança de você para você ao abordá-los. O *thymele* estava situado bem no centro do edifício; todas as medidas foram calculadas a partir dele, e o semicírculo do anfiteatro foi descrito em torno desse ponto. **Foi, portanto, um excelente artifício colocar o coro, que eram os representantes ideais dos espectadores, na própria situação em que toda seus raios estava concentrada** (SCHLEGEL , 1850, p. 63, grifos nossos).

Seguindo a arquitetura pós-clássica dos teatros, a posição do coro na orquestra, no centro geométrico do teatro, em frontal oposição e complementariedade ao espaço do público, impulsionou a concepção do coro como espectador ideal, ou seja, um lugar no espaço físico como símbolo de uma síntese recepcional.

A partir dessa sucessão de proposições na recepção germânica da dramaturgia ateniense antiga, Richard Wagner irá construir o seu conjunto de reformas do teatro e da ópera no século XIX.

Wagner: Do coro à orquestra

Repensando a ideia e a prática da atividade coral, Wagner inicialmente parte de como o coro era utilizado na dramaturgia da ópera de seu tempo. Em sua obra *Ópera e Drama*, de 1851, ele afirma:

Para animar a cena, estéril, em torno do cantor de árias, as próprias pessoas, cuja melodia havia sido retirada, foram finalmente trazidas ao palco; mas, naturalmente, este viu não poderia ser o povo que inventou aquela melodia, mas a massa docilmente treinada que agora marchava de um lugar para outro ao ritmo da ária da ópera. O povo não foi usado, mas a massa, isto é, o resíduo material do povo do qual o espírito vital foi sugado. **O enorme coro da nossa ópera moderna nada mais é do que a maquinaria dos conjuntos líricos colocados para trabalhar e cantar**, a pompa muda das asas transformada em ruído móvel (WAGNER, 1984, 1.4)

Para Wagner, os coletivos em cena utilizados na ópera possuíam reduzida funcionalidade, pois não se integravam à dramaturgia: eram como alto-falantes, meios não eletrônicos de se amplificar fisicamente o que estava em cena. Embora de um modo imediato possamos estabelecer a relação entre os coros no teatro antigo e a ópera como extranumerários visíveis e audíveis no palco, Wagner indica em seu tempo apenas o aspecto quantitativo dominava, um cenário vivo que não intervém nos acontecimentos dramatizados.

No lugar de “salvar” esses coletivos cênicos, Wagner segue procedimento presente na dramaturgia de Shakespeare. Ainda em *Ópera e Drama*, lê-se:

A tragédia grega reunia o público e a obra de arte no coro e nos heróis: este se oferecia - como concepção poética - ao povo com juízo sobre si mesmo, e o drama amadurecia como obra de arte precisamente no grau ao qual o julgamento esclarecedor do coro foi expresso tão irrefutavelmente nas ações dos próprios heróis, que o coro foi capaz de se retirar completamente da cena e retornar ao povo e até mesmo tornar-se útil a eles, como tal, como vivo e ativo participante da ação. **A tragédia de Shakespeare até hoje supera categoricamente a grega porque superou completamente a necessidade do coro na técnica artística. Em Shakespeare, o coro é simplesmente dissolvido em indivíduos que participam pessoalmente da ação, que procedem como o herói principal de acordo com a mesma necessidade individual** de sua opinião e posição, e até mesmo sua aparente subserviência no cenário artístico é inferida apenas a partir do distante ponto de contato que mantém com os heróis principais, mas de forma alguma uma espécie de desprezo sistemático pelo personagem secundário; pois onde mesmo o personagem mais subordinado tem que participar da ação principal, ele se expressa inteiramente de acordo com seu julgamento pessoal, característico e livre (WAGNER, 1984, 1.4).

Neste trecho, Wagner entende que Shakespeare, mesmo se valendo de modelos da Antiguidade Clássica, estabeleceu com eles uma relação criativa: o coro não desaparece, mas se transforma em uma fusão coro/personagem. No lugar da presença física visível e audível de um coletivo em cena, Shakespeare transfere para figuras

individuais as propriedades do coro. Ele “coraliza” a personagem, coraliza a dramaturgia. Disso, os agentes dramáticos acumulam funções corais e personativas.

A partir dessa interpretação, Wagner encontra opções a partir da plasticidade mesmo da forma como o coro pode ser materializado. Ele não quer o grupo extranumerário em si. Wagner quer a coralidade do coro antigo, e não um coro em cena. Por isso ele propõe, também em *Ópera e Drama*, como extensão do procedimento shakespeariano, a redução dos coros na dramaturgia musical, contrariamente à prática dominante:

o coro, usado até agora na ópera de acordo com o significado que lhe foi atribuído mesmo nos casos mais favoráveis, desaparecerá em nosso drama; Ele também é vividamente convincente no drama apenas quando a manifestação meramente massiva é completamente retirada dele. Uma massa nunca pode nos interessar, mas apenas nos atordoar: apenas individualidades bem distinguíveis podem capturar nosso interesse. Dar também a um grande ambiente, onde for necessário, o caráter de participação individual nos motivos e ações do drama é a preocupação necessária do poeta que em todos os lugares aspira à mais clara inteligibilidade de suas disposições: nada quer não esconder, mas revelar tudo (WAGNER, 1984, 3.4)

Mas não basta apenas retirar do centro de atenção grupos massivos. Uma das características dos coros da dramaturgia ateniense antiga é sua multissensorialidade, força atrativa e coesiva do espetáculo. Wagner, atento a isso, em paralelo à opção shakespeariana, transfere as funções do coro para a orquestra:

O coro da tragédia grega cedeu sua importância para o drama apenas à orquestra moderna, a fim de, livre de qualquer restrição, desenvolver-se nela na manifestação mais infinitamente variada; mas, em troca disso, sua aparência humana real e individual é transferida da orquestra para o palco, acima, para abrir a semente de sua individualidade humana, subjacente ao coro grego (WAGNER, 1984, 3.6).

Assim, um grupo de instrumentistas, com seus sons combinados, com sua riqueza de timbres passa a atuar mais diretamente no fluxo de sons e imagens em performance de um drama musical.

Em carta a Frédéric Villot, em 1867, que depois ficou conhecida como *Zukunftsmusik*, precando tradução de seus dramas para a língua francesa, Wagner amplia sua ideia:

A orquestra estará, com o drama como eu o concebo, numa relação mais ou menos análoga à do coro trágico dos gregos com a ação dramática. O coro estava sempre presente, os motivos da ação que se desenrolava se descortinavam diante de seus olhos; ele procurou entender esses motivos e formar um julgamento sobre a ação por eles. Somente o coro geralmente participava do drama apenas por meio de suas reflexões, permanecia estranho à ação, bem como aos motivos que a produziam. **A orquestra do sinfonista moderno, ao contrário, mistura-se aos motivos da ação por uma participação íntima** (WAGNER, 1861, p. 46).

Note-se que no lugar de uma linearidade histórica, há um diálogo entre dramaturgias separadas por séculos: Wagner rejeita aspectos da dramaturgia musical de seu tempo, busca alternativas na recepção dos clássicos em sua cultura e na dramaturgia europeia, propõe algo que parece uma ruptura, e depois estabelece vínculos entre espetacularidades, aproximando-as.

O próximo passo de Wagner radicaliza esse diálogo transhistórico: o coro não é apenas uma ideia – ele acontece em um espaço cênico, é um evento multis sensorial especializado. Para essa nova coralização da dramaturgia, é preciso um novo espaço. Em virtude disso, Wagner parte para a construção de um novo teatro, no qual a orquestra soará, mas está escondida, não acessível aos olhos da audiência. Essa “orquestra invisível” é o próximo passo para a materialização da subversão wagneriana do que seria o coro grego em novos tempos, como ele defenderia em 1862: “eu consideraria de grande valia a invisibilidade da orquestra, que poderia ser conseguida por uma ilusão arquitetônica possível com uma disposição anfiteatral do auditório” (WAGNER, 1907, p. 276).

Se o coro na antiguidade era essa força atratora do espetáculo com seus sons e movimentos audíveis e visível, na dramaturgia proposta por Wagner, há uma intervenção que dissocia o que se vê e o que se ouve, e a orquestra projetará movimentos, percepções que parte do som mas se completam na interação com espaço audiovisual da cena e com a participação ativa e imaginativa do público.

Não é em vão que o midiólogo Friedrich Kittler assim caracterizou a dramaturgia musical de Richard Wagner:

“o drama musical de Wagner é a primeira mídia de massa no sentido moderno da palavra. Sua concomitância com nossos sentidos provém de sua tecnologia. As artes (...) mantêm relações apenas simbólicas com os campos sensoriais que elas pressupõem. As mídias, por sua vez, mantêm uma relação no real com a materialidade com a qual trabalham. (...) Wagner estava ciente desta diferença entre artes e mídias. (...) A ópera se baseava, portanto, em uma separação entre dados verbais e acústicos, entre recitativos e árias. (...) O programa técnico de Wagner só pode ser reconstruído em contraste com a tradição do drama e da ópera. Dois gêneros artísticos com campos sensoriais distintos não podiam ser simplesmente reunidos. O drama musical, a fim de alcançar a composição material adequada das mídias de massa modernas, precisava interferir na materialidade dos próprios fluxos de dados. Ao contrário do drama, suas interações entre as figuras precisavam ser motivadas a partir de eventos acústicos (KITTLER 2017,p.209-213).”

Projeções

Em nossa contemporaneidade, o recurso à “coralidades” manifesta esse desejo de atualizar as potencialidades criativas de eventos multissensoriais, coletivos, híbridos e críticos. Há uma longa tradição nas artes cênicas e nas performances culturais e sociais de grupos performativos, como em procissões, festas populares, eventos públicos, etc. Cada ocorrência de uma “tática coral” pode ser compreendida como variação das potencialidades do uso desses grupos performativos.

Nas interrogações de Richard Wagner a partir da recepção dos modelos da dramaturgia ateniense antiga, podemos identificar que tal dramaturgia, mais que algo rígido e estático, dá-nos o acesso a um *know-how* na exploração das potencialidades de coletivos multissensoriais em ação. Tanto o coro nessa dramaturgia quanto ela mesma transparecem como algo aberto, flexível, plástico.

Daí a necessidade da mediação histórica, de retomadas, de transformações que selecionam possibilidades de algo que já foi efetivado, mas que não se reduz ao seu tempo de emergência. Wagner, pois, é um mediador entre as tradições do teatro, da ópera e da dramaturgia ateniense revisitadas. O drama do futuro que ele concebe é essa articulação

entre diversos espaço-tempos. Compreender o projeto wagneriano é também um modo de nos inserir nesse diálogo transhistórico e construir nossas próprias coralidades.

Referências