

Por último, na “Parte III. O Mito nos Epinícios de Baquilides. Conclusões”, o A., se bem que confesse “a dificuldade de estabelecer conclusões definitivas (p. 454), apresenta uma reflexão sistematizada e convenientemente estruturada dos principais aspetos linguístico-poéticos e histórico-culturais, fundamentados em notas criteriosas e precisas, com o objetivo de caracterizar este género de lírica coral no contexto da *poiesis* de Baquilides, originalmente alicerçada numa complexa tradição mítico-poética e plástica. Como conclui o A. “os mitos escolhidos por Baquilides fariam parte de um reportório tradicional, uma macro-tradição da qual ambas as atualizações, poesia e iconografia, são afinal duas manifestações que há tomar num mesmo patamar de criatividade e autoridade” (p. 455).

A fechar esta obra monumental, apresenta-se uma Bibliografia criteriosamente selecionada e atualizada e um bem organizado e proveitoso “Índice de Nomes e Autores”, que se estende por 48 páginas. Por fim, igualmente valiosos são o “Índice de Termos Gregos” e um outro sobre as fascinantes ilustrações apresentadas na obra.

Muito mais se poderia dizer sobre este precioso volume de 540 páginas, muito bem organizado numa edição esmerada e quase sem gralhas. A elevada qualidade da obra em recensão comprova o rigor da investigação levada a cabo por Carlos Martins de Jesus, uma das vozes mais autorizadas neste domínio dos estudos da lírica arcaica e, especialmente, da lírica coral de Baquilides.

**J. V. Bañuls & F. De Martino (eds.) (2017). *El coro dramático, un personaje singular*. Bari: Levante Editori. 445 pp. ISBN: 978-88-7949-681-0; ISSN 1723-4891**

EMÍLIA M. ROCHA DE OLIVEIRA<sup>5</sup> (*Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro – Portugal*)

Editado por José Vicente Bañuls e Francesco De Martino, o volume resulta do vigésimo congresso organizado pelo Grup Sagunt. Grup de Recerca i Acció Teatral dela Universitat de València (GRATUV), desde 1997, sobre o teatro clássico no quadro da cultura grega e a sua pervivência na cultura ocidental. Os participantes neste último encontro reflectiram sobre a importância do coro, “ese personaje colectivo y a la vez singular en muchos aspectos” (p. 13). Os dezassete estudos estão dispostos em duas partes: ‘I. El Teatro Clásico’ e ‘II. La Recepción del Teatro Clásico’. Os nove trabalhos reunidos na primeira parte

---

<sup>5</sup> emilia.oliveira@ua.pt.

estudam o papel e a importância do coro na tragédia e comédia clássicas, enquanto os restantes oito se dedicam à análise da recepção da personagem na arte contemporânea (literatura, música e cinema).

O conjunto de estudos é precedido por um texto de apresentação, 'Palabras de los Editores' (pp. 9-14), em que se descreve a intervenção do GRATUV no apoio e divulgação do estudo do teatro clássico greco-latino e sua pervivência na tradição ocidental: "Del encuentro habido, de los debates que siguieron a las exposiciones, de las reelaboraciones de los autores, de todo ello el fruto es el volumen presente, conscientes de que el objeto de estudio va a los orígenes mismos del drama occidental con todo lo que ello supone por su importancia en el desarrollo de la cultura occidental desde sus orígenes hasta nuestros días y en su proyección hacia el futuro." (p. 14).

A parte 'I. El Teatro Clásico' abre com o estudo de F. Javier Campos Daroca e Juan Luis López Cruces, "Sócrates coral" (pp. 17-53). Este trabalho apresenta diferentes abordagens da figura de Sócrates em relação a alguns elementos da cultura musical do seu tempo. Após uma introdução em que são apresentados vários "paradigmas filosóficos" do coro na Antiguidade, os AA., partindo da leitura de dois passos platónicos, *Phd.* 60-61 e *Grg.* 481c-482d, analisam, no que ao seu significado filosófico diz respeito, diferentes atitudes de Sócrates em relação à música e à poesia. Nas secções seguintes, são estudados dois aspectos da presença de Sócrates na cena cômica: a sua interacção com o coro das *Nuvens* quando estas respondem à sua chamada (*Nu.* 363-74) e a possibilidade de o próprio Sócrates aparecer como membro de um coro cômico em três comédias dos anos 20 do século V, a saber, *Connos*, de Amípsias, *Os Aduladores*, de Êupolis e *Convivas*, de Aristófanes.

No segundo estudo, "Gli occhi del coro. Appunti su teatro e comunicazione visiva" (pp. 55-118), começando por lembrar que no *theatron*, lugar específico para ver, têm de coexistir o que é "visto" (no qual residem a novidade e a especificidade do teatro), o que "não é visto" (e apenas se torna visível mediante a intervenção de *mechanaí*) e o que "não deve ser visto", Francesco De Martino aponta, entre os truques mais eficazes para ocultar o que é proibido ver, os ruídos, que substituíam as cenas violentas, e as *ekphraseis* tantas vezes levadas a cabo pelo Coro, para concluir que estes eufemismos "visuais" são, na verdade, uma forma já antiga de censura. A ampla bibliografia que acompanha este estudo revela o cuidado do A. na sua elaboração.

Com o estudo “O estásimo i do *Coloneus*: un caso de écfrase?” (pp. 119-130), Maria do Céu Fialho, partindo da hermenêutica do texto de *Édipo em Colono*, em particular, do estásimo I, procura demonstrar que a intenção de Sófocles, o mais religioso dos tragediógrafos, em diálogo com as narrativas e representações de Atena e Poséidon, era evidenciar que, numa cidade ideal, cuja força radica na consonância com uma harmonia que a ultrapassa, não há espaço para pelejas entre os deuses, mas apenas para a acção concertada das divindades protectoras (p. 129). Segundo a A., com o glorioso e promissor elogio de Colono/Atenas, Sófocles transmite a esperança e a convicção de que Atenas possui a força necessária para se reerguer”, “seja ela capaz de cultivar essa oferta de harmonia que os deuses lhe oferecem” (pp. 129-130).

Mariateresa Galaz, “El coro en las comedias de Aristófanes: personaje literario y documento histórico” (pp. 131-151), partindo de um passo da *Poética* de Aristóteles (1449a 37-49) que atesta a existência de um coro cómico, procura inferir alguns aspectos do papel que aquele desempenhava no espectáculo cómico, tomando em consideração as analogias e diferenças entre a tragédia e a comédia antiga. A A. conclui que as considerações aristotélicas sobre o coro trágico podem ser aplicadas ao coro cómico: em primeiro lugar, quando o coro entra (párodos), põe em marcha a acção dramática; em segundo, pode funcionar como um marcador para a sucessão das cenas; em terceiro, representa, também, a voz da comunidade. O texto é acompanhado de uma criteriosa lista de referências bibliográficas.

No estudo “El coro de *Persas* y *Troyanas*: la visión de los vencedores” (pp. 153-163), começando por recordar que Ésquilo assistiu ao nascimento da democracia e Eurípides, enquanto poeta trágico, foi resultado deste sistema político, David García Pérez procura demonstrar que o tema da guerra e consequente perda da liberdade era um assunto recorrentemente abordado por ambos os poetas, através de temas históricos e mitológicos, em tragédias como *Os Persas* e as *Troianas*, com vista a uma reflexão sobre o seu próprio tempo, mas também sobre o futuro.

O texto de Carmen Morenilla e Clara Gómez Cortell (pp. 165-182) procura reflectir sobre os “Mecanismos iterativos en los coros dramáticos”. Segundo as AA., como elemento constitutivo da linguagem poética, a iteração está na base de diversos processos poéticos expressivos e impressivos e de estruturas complexas que reforçam o significado dos textos e os dotam de um valor singular. As mesmas lembram que, no caso da

tragédia grega, o seu uso é particularmente evidente nos cânticos do coro, mas mostram, também, através da análise de duas passagens das tragédias *Rei Édipo* e *Sete contra Tebas*, que a interrupção de uma estrutura esperada constitui, do mesmo modo, um processo muito eficaz em momentos de grande intensidade emocional.

Segundo Pura Nieto,, “Coros femeninos en Píndaro” (pp. 183-207), as numerosas referências ao coro incluídas nas odes de Píndaro aludem sempre a um grupo constituído por homens. No entanto, existem também diversos coros femininos relevantes na poesia pindárica que, na opinião da A., têm recebido por parte dos estudiosos menor atenção. Este trabalho estuda, pois, o papel e a função destes grupos corais femininos, em especial os coros divinos de Musas, Cárites e Horas.

Em “El coro de las *Troyanas* de Eurípides y su recepción en la escena española contemporánea: *Las Troyanas* de Irene Papas & La Fura dels Baús” (pp. 209-222), Lucía P. Romero Mariscal começa por destacar a natureza singular e a importância da personagem do coro nas *Troianas* de Eurípides enquanto grupo de prisioneiras de guerra. Segundo a A., as encenações contemporâneas da peça geralmente colocam a ênfase neste grupo de vítimas femininas da agressão masculina em tempos de guerra. O seu estudo centra-se na versão cénica das *Troianas* de Eurípides dirigida por Irene Papas e Jürgen Müller e a cargo da companhia de teatro La Fura dels Baus, que estreou em Setembro de 2001, em Valência. Entre outros aspectos, a A. destaca o amplo número de coreutas postos em cena e a extraordinária vivacidade que esse número confere à sua acção. O estudo inclui ainda uma série de interessantes e elucidativas fotografias que retratam alguns dos momentos mais marcantes do espectáculo.

O texto que encerra a parte I deste volume, “Mujeres, fugitivas, suplicantes. El coro de las *Suplicantes* de Esquilo” (pp. 223-240), de Maria de Fátima Silva, pretende sublinhar a importância das palavras usadas pelo tragediógrafo, reconhecido artista da composição coral, para alertar e informar o espectador sobre a técnica por si usada na construção da identidade, movimentos e discurso do coro, esse antigo e precioso instrumento trágico. Ao contrário da comédia, a tragédia não conta com uma parábase para estabelecer o contacto entre o autor e o seu público, mas o poeta trágico, através do coro, vai encontrando formas de motivar o auditório para uma leitura atenta e especializada das convenções e para o esforço de inovação

que vai fazendo a cada momento (pp. 223-224). A A. toma como ponto de partida para a sua análise o caso do atormentado coro feminino das *Suplicantes*, segundo a mesma, testemunho importante sobre a composição convencional deste tipo de coro.

A parte II do livro, dedicada à recepção do teatro clássico, abre com o estudo de Corrado Cuccoro, “Il Coro nella drammaturgia prometeica di ispirazione sociale, da Goethe ai nostri giorni” (pp. 243-271). Desde o final do século XVIII que a luta mítica entre Prometeu e Zeus e os respectivos aliados tem sido recorrentemente usada como paradigma na conceptualização de conflitos sociais e na crítica do poder instituído. O A. reflecte, pois, sobre as formas e a importância do coro na dramaturgia prometeica de inspiração social desenvolvida a partir do final do século XVIII, partindo da análise das versões de J. W. Goethe, J. L. Brereton, J. E. Reade, S. Becquerelle, W. B. Nichols, D. G. Bridson, L. Lee, A. Sobral, G. Ryga, T. Paulin, M. Medina Vicario, T. Harrison e J. De Sena.

Ainda que no teatro moderno o coro tenha perdido a importância alcançada nas tragédias e comédias clássicas, presentemente encontramos na linguagem publicitária uma das funções do coro antigo: sugerir e transmitir um ponto de vista. Segundo Delio De Martino, “El coro publicitario” (pp. 273-290), com o propósito de se sugerir ao cliente a aquisição de produtos ou serviços, são usados em anúncios modernos, mitológicos e não mitológicos, muitos coros. O A. estuda, por conseguinte, o uso de coros nos *caroselli* e *spots* italianos criados, a partir de 1957, para publicitar e parodiar coros famosos da tradição melodramática e com o intuito último de convencer, com as mesmas técnicas do teatro antigo, um novo tipo de espectador. Este trabalho inclui um apêndice composto por dezasseis imagens ilustrativas de *caroselli* e *spots* publicitários.

Como recorda Charles Delattre, “Le “complexe de Cassandre”: interactions du chœur dans l'*Agamemnon* d'Eschyle et au-delà” (pp. 291-324), a análise dramática clássica da tragédia grega antiga costuma separar as personagens individuais, identificadas pelos seus nomes, do anónimo e colectivo coro, enfatizando as diferenças que os separam. As personagens individuais e o coro ocupam diferentes áreas do espaço cénico, os actores que os interpretam pertencem a diferentes camadas sociais e existe um forte contraste entre discurso e *cantica* que reforça a diferenciação acima referida. Todavia, segundo o A., a análise mitopoética poderá contrariar essa

perspectiva; o exemplo de Cassandra no *Agamémnon* de Ésquilo permite-nos, na opinião do mesmo, considerar a possibilidade de agrupar sob a mesma definição coro e personagem. Neste estudo, o A. propõe-se definir um esquema actancial que resolva a tensão entre individualidade e colectividade, entre uma personagem activa e um coro que seria um mero espectador, por forma a criar uma matriz característica da cena trágica, que será útil na detecção da presença do coro em produções contemporâneas em que não era esperado encontrá-lo.

O estudo de Enrique Gavilán, “Cuando la experiencia se desvanece: el coro en el teatro postdramático” (pp. 325-357), analisa a presença do coro no teatro pós-dramático, após o seu eclipse secular. O A. defende que a sua relevância deriva das mesmas razões que explicam o aparecimento da estética pós-dramática: a vontade de intensificar a experiência teatral num mundo em que a experiência se desvanece. Após considerações de âmbito genérico, E. Gavilán propõe-se explorar um exemplo recente, “El cuello de la jirafa”, do Matarile Teatro, espectáculo que enquadra a sua peculiar coralidade num espaço cénico singular e simultaneamente revelador (p. 326). O estudo integra fotografias que ilustram momentos do referido espectáculo.

Em “Alceste. Del coro trágico al lírico: *Alceste* de Eurípides, *Alceste ou le triomphe d’Alcide* de Quinault-Lully (1701) y *Alceste* de Gluck (1767)” (pp. 359-387), Juli Leal analisa, primeiramente, a relação que o coro da tragédia euripidiana mantém com as personagens principais da peça, para, depois, perceber de que forma essa relação se altera em duas recriações do século XVIII muito bem recebidas pelo público: *Alceste ou le triomphe d’Alcide* de Quinault-Lully e *Alceste* de Gluck. A completar o estudo, no final, encontramos uma Discografia e uma Videografia.

Carlos Morais e Shao Ling, “El Coro en *La sangre de Antígona*: texto, música y puesta en escena” (pp. 389-408), estudam a importância e o papel do Coro numa recriação da *Antígona* de Sófocles, *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*, de José Bergamín (1895-1983). Reconhecendo embora que, no que concerne à estrutura e à reinterpretação cristã do mito de Antígona, a recriação se distancia do seu hipotexto, os AA. consideram que a mesma se aproxima do modelo sofocliano, tanto na forma como recupera o essencial do conflito trágico para o adaptar à realidade sociopolítica vivida em Espanha em meados do século XX, como na importância que atribui ao Coro na economia dramática (p. 390). Em *La sangre de Antígona*, concluem, o Coro tem um papel preponderante, pouco habitual em recriações de tragédias clássicas

levadas a cabo no século XX. Este Coro, tal como o do modelo sofocliano, comenta, opina e posiciona-se diante do conflito trágico. Quer através da recitação quer através do canto, apoiado na música de Salvador Bacarisse, contribui para a criação de uma ambiência triste e patética que põe em evidência a “impossibilidade de um ritual de comunhão”, numa Espanha que, dilacerada pela guerra civil, vivia sob uma feroz ditadura (pp. 405-406). A extensa bibliografia que acompanha este estudo atesta o rigor dos seus AA.

Romulo Pianacci, “Refuncionalización del coro trágico en el espectáculo contemporáneo” (pp. 409-418), estuda o papel do coro em três espectáculos contemporâneos de criadores muito distintos: *A Chorus Line* (1985), filme musical dirigido pelo britânico Richard Attenborough, baseado no célebre musical da Broadway criado por Michael Bennet em 1975; *Así es la vida* (1999), filme de Arturo Ripstein, baseado na *Medeia* de Séneca; *AntígonaS, linaje de hembras* (2001), do argentino Jorge Huertas. Da análise dos três exemplos escolhidos, o A. conclui que o coro, apesar de ter uma forte intervenção musical, através do canto e da dança, apresenta características significativamente diferentes, revelando, desse modo, a riqueza que pode alcançar no espectáculo contemporâneo e permitindo que se mantenha viva a tradição clássica.

O último estudo deste livro pertence a Andrés-Pociña e Aurora López, “Sustituciones del coro en versiones cinematográficas de *Fedra*” (pp. 419-433), que se ocupam da questão da substituição dos coros nas recriações modernas, tomando como objecto de estudo três actualizações cinematográficas de um tema que despertou, e continua a despertar, particular interesse, o da história de Fedra e Hipólito, presente nos hipotextos de Eurípides e Séneca, as tragédias *Hipólito* e *Fedra*, respectivamente. São elas: *Fedra*, dirigida por Manuel Mur Oti, 1956; *Desire under the elms*, de Delbery Mann, 1958; *Phaedra*, dirigida por Jules Dassin, 1962. Se o coro das mulheres e mães dos marinheiros naufragados que escutam os nomes das vítimas representa, no filme de Manuel Mur Oti, o único coro realmente trágico das três versões cinematográficas (p. 432), a verdade é que em nenhuma das recriações comparadas se renunciou a esse elemento tão importante nos modelos antigos. Em todas facilmente se reconhece a presença de um coro, quer pela sua composição quer pela sua intervenção em momentos fulcrais das películas.

O livro inclui um CD com a reprodução de 5 fragmentos (música e canto) da Ópera *La sangre de Antígona. Misterio en tres actos*, de José Bergamín e

Salvador Bacarisse, interpretada pela primeira vez por ocasião do congresso que deu origem a este volume e a cujo estudo se dedica um dos textos incluídos na parte II.

A apresentação, no final, do muito útil Índice de Nomes Antigos (pp. 435-445) vem ampliar o valor do livro. Assinalamos, no entanto, sobretudo quando se trata de um volume desta natureza, a ausência de uma bibliografia final conjunta e de um índice remissivo aos autores referenciados nos estudos coligidos.

Em suma, este livro, reunindo contribuições de muito diferentes proveniências, brinda o leitor com uma ampla e variada investigação sobre o papel e a importância do coro na tragédia e comédia clássicas e a sua recepção na arte contemporânea (literatura, música e cinema), constituindo, por isso, um contributo precioso para o conhecimento do teatro clássico grego e uma referência essencial no domínio do estudo da sua pervivência na cultura ocidental.

**Johanna Hanink (2017), *The Classical Debt. Greek Antiquity in an Era of Austerity*. Cambridge (MA) & London, Harvard University Press, 338 pp. [ISBN: 978-06-749-7154-7].**

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO<sup>6</sup> (*Universidad Autónoma de Madrid — España*)

En su reciente monografía Johanna Hanink, profesora titular de Clásicas en la Universidad de Brown, aborda la cuestión de la “deuda griega” no desde el punto de vista de lo que Grecia debe a sus acreedores financieros, sino desde el de la deuda que la civilización occidental tiene contraída con la Antigüedad clásica. Esta “deuda clásica” se compone del legado inmaterial que conformarían principios como la democracia, la filosofía, las matemáticas o el arte, y de los restos materiales de una cultura en la que ha querido verse el origen de la civilización occidental. Hanink estudia el papel de la Antigüedad griega en el periodo de austeridad propiciado por la crisis económica aplicando conceptos bien asentados sobre la idealización del pasado griego desde la propia Atenas clásica, pasando por los siglos XVIII y XIX y hasta nuestros días. El interés fundamental del estudio radica, por un lado, en la constatación de los efectos del “cripto-colonialismo” (Michael Hertzfeld) o “colonización de la mente” (Artemis Leontis) sobre Grecia y en especial en

---

<sup>6</sup> helena.gonzalez@uam.es. Reseña enmarcada en el proyecto *Marginalia Classica Hodierna*. Tradición y Recepción Clásica en la Cultura de Masas Contemporánea (FFI2015-66942-P).