

# REVOLUÇÃO MUSICAL EM AS TROIANAS DE EURÍPIDES

Luciano Heidrich Bisol<sup>1</sup>

Resumo: Ao longo do século V a.C., o espaço reservado a canções no teatro clássico ateniense passou por transformações. O presente artigo objetiva analisar os aspectos literários das canções desenvolvidos nas duas últimas décadas daquele século a partir da peça *As Troianas* (c. 415 a.C.) do poeta grego Eurípides (c. 484 - 406 a.C.). Na primeira etapa de nosso texto, apresentamos uma breve introdução ao drama em seu estado de arte. Em seguida, discutimos o papel da música no teatro grego antigo. Na terceira etapa, ponto central da discussão, examinamos com vagar a monodia cantada por Hécuba no início do drama. Por fim, apresentamos considerações sobre aspectos estéticos e sociais da “nova música”, movimento revolucionário que teve em Eurípides um dos principais expoentes.

Palavras-chave: Eurípides; *As Troianas*; Nova música.

## Music revolution in Euripides' Trojan Women

Abstract: Throughout the 5th century BC, the space reserved for songs in classical Athenian theater changed. Therefore, this article aims to analyze the literary aspects of the set of songs developed in the last two decades of that century based on the play *Trojan Women* (c. 415 BC) by the Greek poet Euripides (c. 484 - 406 BC). In the first stage of our text, we present a brief introduction to drama in its state of the art. Next, we discuss the role of music in ancient Greek theatre. In the third stage, the central point of the discussion, we slowly examine the monody sung by Hecuba at the beginning of the drama. Moreover, we present considerations on aesthetic and social aspects of the “new music” – a revolutionary movement that had Euripides as one of its primary exponents.

Key-words: Euripides; *Trojan Women*; New music.

<sup>1</sup> Doutor em Letras na linha Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [luciano.bisol@prof.ce.gov.br](mailto:luciano.bisol@prof.ce.gov.br)

## Introdução

Χορός

μφί μοι λιον,

μο σα, καιν ν μων

εισον ν δακρύοις ιδ ν πικήδειον;

ν ν γ ρ μέλος ς Τροίαν αχήσω.

(Eur. Tro., 511 - 514)

Coro:

Canta para mim sobre Ílion, ó

Musa, com novos hinos,

uma ode fúnebre acompanhados de lágrimas

pois agora um melos lançarei para Troia<sup>2</sup>.

(Eur, Tro, 511 - 514)

Se um hipotético espectador contemporâneo tivesse acesso às performances originais do Teatro de Dioniso em Atenas no século V a.C., essas lhe pareceriam espécies de musicais. Isto é, o elemento melódico estava presente na maior parte do tempo ao longo das apresentações das Grandes Dionisiacas Urbanas. Tanto é que Aristóteles, na seção 1450b da Poética, considera a melopoíia<sup>3</sup>, composição cantada, o elemento mais impactante no espetáculo teatral ateniense. Segundo Edith Hall (2008), o canto era elemento intrínseco de todo o teatro da Antiguidade, uma vez que, além das passagens protagonizadas pelo coro, toda a tragédia clássica que chegou a nós inclui canções específicas executadas pelos atores em cena. Isso implica concordarmos, inicialmente, que todo ator trágico era, também, um cantor (HALL, 2008), bem como todo poeta trágico era um compositor musical. Assim, o objetivo geral do presente artigo é analisar os aspectos literários das canções desenvolvidos nas duas últimas décadas do século V a.C. Além disso, busca-se investigar as transformações musicais no teatro grego antigo, inferidas a partir de trechos de *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípides (c. 484 - 405 a.C.).

*As Troianas* é uma peça fundamental para a compreensão dos motivos não só euripideanos, como dos textos trágicos do século V a.C. de maneira geral, além de ser um ponto nodal da música teatral ateniense. Isso porque através de canções dramáticas, sintetiza em seus versos uma variedade de tensões identificáveis nas demais peças: o abandono dos deuses, as desmedidas da guerra, a coerção e a crueldade dos opressores. Conduzido por Hécuba, permanentemente em cena como um diapasão, o

3 A transliteração dos termos gregos para o vernáculo segue o padrão adotado pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). O termo grego melopoíia significa o ato de compor poemas líricos ou música para eles, genericamente, a própria música (LIDDELL; SCOTT e JONES, 1992, p. 1099).

2 As traduções são de nossa autoria, elaboradas a partir do texto grego e dos comentários apresentados por David Kovacs (2018) e Werner Biehl (1989).

séquito de mulheres troianas entoando suas canções de lamento e mobilizam diferentes tradições líricas e ritualísticas para a criação de uma nova sonoridade. Disso resulta um quadro complexo do comportamento humano. Como recurso estético encontrado por Eurípides para desenvolver esses temas, as canções se revelam um artifício metonímico para transmitir o sofrimento humano, sob a perspectiva feminina: mulheres que até há pouco eram livres tornam-se cativas e recebem seu quinhão.

A peça é a terceira da tetralogia composta ainda por Alexandre, Palamedes e pelo drama satírico Sísifo, dos quais chegaram a nós apenas fragmentos. As Troianas tem uma estrutura inusitada, muitas vezes lida como episódica, de acordo com a perspectiva de Aristóteles na Poética. Pois após o Prólogo apresentado por Poseidon e Atena, Hécuba, a viúva do rei Príamo, permanece em cena juntamente com o coro – que desempenha papel de personagem – enquanto a comitiva de mulheres troianas reveza-se no palco, aguardando a designação de seus destinos enquanto espólios de guerra em cada um dos Episódios: no primeiro deles, Cassandra, a filha virgem, profetisa e louca, acompanhará Agamêmnon até a armadilha de Clitemnestra em Argos; em seguida, Andrômaca, a viúva de Heitor, recebe a notícia de que seguirá como escrava de Neoptólomo, o filho de quem matou seu marido; no último episódio, Helena, a adúltera, será reconduzida ao palácio de Menelau. O drama se encerra com o cortejo fúnebre do pequeno Astíanax, filho de Heitor que fora lançado do alto das muralhas da cidade destruída.

A primeira encenação da peça ocorreu no contexto da Guerra do Peloponeso; alguns meses após a invasão ateniense da ilha de Melos, confronto que envolveu a execução de homens e a escravização de mulheres e crianças. Esse fato, apontado pela primeira vez por Adolf Schöll (1839), foi fundamental

para o desenvolvimento da leitura da peça como uma alegoria para os eventos acontecidos em Melos. No entanto, conforme destaca Kovacs (2018), a invasão ateniense ocorreu em meados do mês de dezembro, e a peça estreou nas Grandes Dionisíacas do ano seguinte, entre março e abril, estreito prazo que impossibilitaria a montagem de uma peça que, lembremos, contava com um coro de amadores. Dessa maneira, preferimos alinharmos-nos à posição de Matronarde (2010), que entende que a peça faz, sim, referência ao expansionismo militar ateniense, mas em relação a outros eventos anteriores a Melos.

Paralelamente às questões políticas imbricadas em seu enredo, outro aspecto que faz de *As Troianas* um exemplo notável é a inovação estética contida em suas canções. Eric Csapo (1999) destaca as implicações políticas e sociais do novo estilo musical utilizado na peça, o que permite a identificarmos como um ponto revolucionário no desenvolvimento da musicalidade teatral ateniense. Além de seu aspecto fortemente mimético, a nova música propagada por Eurípides e outros poetas apresenta o incômodo traço de ser dirigido às massas (CSAPO, 1999). Em 415 a.C., o estilo já popularmente apreciado passa a ser também defendido abertamente no discurso cívico da tragédia, como podemos identificar no excerto do primeiro estásimo (versos 511 e seguintes) transposto na epigrafe do presente artigo.

Em estudo pioneiro, Walther Kranz (1933), aluno de Wilamowitz, interpreta o mote “canta uma nova música”, ou “canta com novos hinos”, como um manifesto do novo estilo das monodias de Eurípides – e também de Agatão, Timóteo e outros – que assumiram papel central nas obras da última década de vida do poeta. Kranz defende a independência da estrofe da canção entre si e em relação às demais partes da peça. O autor ainda argumenta que o novo estilo se-

ria “ditirâmico”, ou seja, representaria um retorno às origens dionisíacas da tragédia clássica, aspecto em que acompanhamos o autor.

Elinor Wright (1986) defende que, por sua estrutura, a peça é toda um lamento feminino, o que, segundo Sutter (2003), soluciona a secular querela acerca da unidade da peça ou ausência dela. Sutter (2003) ainda defende que, embora a política oficial ateniense impusesse forte restrição aos lamentos funerários, a peça demonstra que havia outros tratamentos concedidos aos cantos fúnebres em Atenas no século V a.C. Ainda nesse sentido, Battezzato (2005) defende que a chegada da música frígia à Grécia é o grande tema unificador da peça.

Conforme apontamos inicialmente, a peça tem uma estrutura considerada episódica pelos parâmetros aristotélicos. Assim, cada cena é relativamente independente e justaposta às demais. No Prólogo da peça (v. 1 - 97), as divindades Poseidon e Atena encontram-se para acertar detalhes do pós-guerra. Afirma o senhor dos mares e dos cavalos entre os versos 23 e 28: “Eu deixo a robusta Troia e os meus templos, quando a maligna dominação assola a cidade, o deus doente não quer ser honrado”. Destacável é o emprego da metáfora “noseî tà tòn theón”, o deus fica doente, ou “o divino adoecer”, como opta por traduzir Christian Werner (2004, p. 78). Destaca Biehl (1989, p. 106) que a metáfora também é empregada em Ifigênia em Áulis (v. 1403) e Andrômaca (v. 548). A divindade abandona a cidade após sua queda e não antes disso. Em segundo, a guerra afeta a saúde dos deuses. Ou seja, os homens são capazes de prejudicar o divino, algo comparável à querela entre Prometeu e Zeus, mas, considerando que o primeiro não era um ser humano, temos aqui um demonstrativo da abordagem euripideana. Não só os homens podem deixar furiosos os deuses, como descreveu Homero, mas também podem fazê-

-los adoecer.

O Prólogo em trímeros jâmbicos inicia com um monólogo de Poseidon, e Atena entra em cena no verso 48, quando relata a ofensa cometida por Ajax, que invadiu seu templo e capturou Cassandra. É essa violência em território sagrado que mobiliza a deusa em sua vingança sobre os gregos, até então seus protegidos. A lição acordada entre os deuses terá continuidade no discurso de Cassandra ao afirmar que “a mais bela guerra é morrer por sua cidade”, nos versos 38 e 388 (Eur. Tro.). A presença dos deuses no início da peça informa a audiência a respeito de uma tempestade que acometerá os gregos depois do fim. Curiosamente, os fatos abordados no Prólogo não são exatamente os fatos que acontecerão ao longo da peça. Eurípides apresenta um novo tipo de Prólogo, aquele que fala de coisas que acontecerão após o drama.

Papadopoulous (2000) destaca os três níveis temporais abordados nesse Prólogo. O presente, o passado glorioso dos troianos e o futuro que reserva a desgraça para os gregos. De maneira semelhante ao encontrado em Hécuba, o Párodo (v. 98 - 229) de As Troianas contém uma monodia da rainha decaída, seguida de um amoibaion entre a rainha e o Coro de prisioneira. O seu canto de apresentação, conforme veremos em nossa seção 5.1, apresenta elementos característicos de uma canção de lamento.

Hécuba executa um epirrhematik amoibaion em dueto, primeiramente com o Coro (v. 172 - 231) e em seguida com Taltíbio (v. 232 - 292), o mensageiro. Na primeira parte da canção, a heroína lamenta com o grupo de mulheres cativas a iminência de seus diversos destinos como escravas sexuais e domésticas na Grécia. Na segunda parte, é informada pelo mensageiro do destino das mulheres de sua família (oikos). Cassandra será enviada como concubina, pallakê, de Agamêmnon em Argos. Polixena será imo-

lada sobre o túmulo de Aquiles. Andrômaca será escrava sexual, pallakê, de Neoptólemo, filho de Aquiles, na Ftia. Ela, Hécuba, será enviada a Ítaca como escrava de Odisseu, e sua nora Helena voltará a Esparta acompanhada do primeiro marido, Menelau.

No primeiro Episódio da peça, a jovem Cassandra, de cabeça báquica, executará não um lamento, mas um canto epithálamos (v. 341 - 390), de celebração nupcial. A alegria neurastênica da virgem contrasta com a ambiência fúnebre da peça. O modo como Eurípides expõe outra face da religião grega reservada às mulheres, a celebração do casamento (gámos), deixa atônito o leitor contemporâneo. Cassandra canta entusiasticamente diversos temas importantes do âmbito sagrado. Ela dança e incita as mulheres troianas a celebrarem a união sexual que se aproxima. Em nosso estudo, o epithálamos de Cassandra funcionará como contraponto aos demais lamentos funerários.

O primeiro Estásimo (511 - 567), de onde extraímos nossa epígrafe, narra a origem da poesia épica e da citaródia, além de encenar a apropriação da música frígia pelos gregos. Conforme destaca Battezzato (2015), a discussão sobre a música e a dança frígias é central em *As Troianas*. Segundo o autor, os personagens vinculam a ruptura das tradições musicais frígias e o colapso de sua civilização à chegada dos gregos e sua música. Nesse primeiro Estásimo, o Coro narra como as tradições musicais gregas substituíram a tradição frígia. Battezzato (2005) ainda aponta que os termos “troianos” e “frígios”, embora distinguíveis em Homero, ao longo do século V a.C. passam a ser utilizados como sinônimos. O termo “frígio”, além de designar alto requinte, também era utilizado com o sentido de “efeminado”. O tema da ruptura é representado nos fatos narrados e nas referências músico-poéticas.

Ao revisitar o corpus trágico do período Clássico, é perceptível que Eurípides re-

serva um espaço cênico mais amplo às mulheres trágicas em comparação a Sófocles e Ésquilo<sup>4</sup>. E as euripideanas, conforme atesta Chong-Gossard (2008), cantam muito mais que os homens. O autor, professor da University of Melbourne, defende que Eurípides destina as canções para as personagens mulheres expressarem sentimentos não experienciados pelos homens e com isso desenvolve uma linguagem específica para suas mulheres com modulações discursivas que as diferenciam das personagens masculinas.

Nesse sentido, Hall (2008) sugere a aproximação entre o gênero do discurso “canção”<sup>5</sup> e personagens mulheres da tragédia grega. Dessa maneira, identificamos que a presença das canções de lamento na peça selecionadas de Eurípides está relacionada, de fato, a uma série de obrigações femininas na esfera da religião grega, especialmente às exéquias e canções nupciais. Segundo Casey Dué (2006), docente em Houston, os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao período Arcaico e, ao mesmo tempo que revisitam esse legado, fundam uma nova tradição de lamentos teatrais e literários e, portanto, as formas das canções guardam implicações em seus sentidos.

## A nova música de *As Troianas*

Nos livros III e IV da República, Sócrates conversa com Glaucon, músico e tio de Platão, sobre a educação dos jovens guardiões da cidade e o que é ou não adequado para sua formação sóbria e viril. Nesse debate, a educação musical recebe papel de desta-

4 Hall (2008) destaca que a presença de personagens mulheres será maior em Aristófanes e, mais ainda, em Menandro.

5 Empregamos genericamente o termo “canção”, sinônimo do termo grego mélos, para designar uma variedade de formas como o amoibaion, a monodia, o epitálamos e o kómós, cujas fronteiras foram matizadas no contexto do período Clássico.

que, pois a música tem a capacidade de penetrar profundamente na alma dos sujeitos, tornando-se determinante para a formação do caráter. Na seção 424c, do livro IV, Sócrates afirma mesmo que “nunca se abalam os gêneros musicais sem se abalar as mais altas leis da cidade” (Plat. Rep. 424c). Tais reflexões plantonistas a respeito da influência da música sobre o caráter, êthos, são feitas em referência à obra de Damon, musicólogo ateniense do século V a.C.

Conforme aponta Robert Wallace (2015), Platão é a mais extensa fonte dos trabalhos de Damon, que não deixou textos escritos. Segundo Wallace (2015), é de Damon a abordagem de que a música age sobre o êthos. Nesse sentido, o musicólogo contemporâneo Malcolm Budd (2003) defende que a musicalidade possui a capacidade de mobilizar memórias e emoções não apreensíveis por palavras. Paralelamente a tal concepção, Platão (Plat. Rep.) destaca que certos ritmos, como o jônico e o lídio, são efeminados, contribuindo para o acabrunhamento e a lassidão dos jovens cidadãos, devendo assim, ser banidos de Politeia. Além disso, diversas inovações musicais, como a polifonia e policardia, a música do aulô, são condenadas por Platão. Tais elementos são, justamente, algumas das principais características euripideanas e constituem, segundo Csapo (2004, p. 207), a “nova música”, que se popularizará ao final do século V a.C., em um caminho que parte do teatro para as demais manifestações artísticas populares. Essa mudança de estilo, segundo o autor, modifica também o espaço das canções dentro das tragédias, que deixam de apenas marcarem a transição entre os Episódios, para assumirem papéis centrais nas apresentações.

6 Instrumento de sopro constituído por dois cilindros com espessuras e, conseqüentemente, timbres distintos – um alto e outro baixo. O aulo é, por excelência, um instrumento polifônico, símbolo da adesão à diversificação estética testemunhada em Atenas nas últimas décadas do século V a.C.

A partir dessas premissas, podemos apontar inicialmente que, ao empregar canções de lamento em suas peças, Eurípi-des mobiliza emoções e sensações em sua plateia que extrapolam a cognitividade do discurso, tornando as canções carregadoras de memórias associadas à perda e ao luto. A nova música das últimas décadas daquele século, segundo Csapo (2004), por excelência, euripideana. As canções presentes no drama selecionado incorporam gritos inarticulados de sofrimento – como o “Otototoí”, de Hécuba no verso 1287 de *As Troianas*, por exemplo –, apresentam alterações rítmicas inesperadas, além do amplo emprego de recursos estilísticos como poliptoto, parataxe e aliteração. Tais elementos apresentados em cena com o acompanhamento do aulo tornam as ocasiões de performance um espaço de diálogo entre gêneros do discurso, resultando em um novo estilo musical feminino e bárbaro.

Anteriormente, observamos o alerta de Platão, citando Damon, de que a mudança em um estilo musical provoca a mudança em uma sociedade. No entanto, em *As Troianas* temos uma distorção dessa prerrogativa ao assistirmos o colapso de uma civilização levando a uma mudança em seu estilo musical. O que é apontado no espaço fluido entre o Prólogo e o Párodo da peça.

Após as palavras iniciais de Poseidon e seu diálogo com a deusa Atena, a rainha Hécuba revela-se no palco e inicia a condução da peça. Como uma espécie de spalla de orquestra, a rainha permanecerá em cena até o derradeiro momento, quando será conduzida aos navios gregos juntamente com Coro para a escravidão. Por si só, essa constância de uma personagem no palco ao longo das mais de duas horas de apresentação representa um diferencial de *As Troianas* em relação às demais produções cênicas do século V a.C. Mas o canto de Hécuba reserva ainda algumas idiosincrasias:

κάβη

τ ν πεντήκοντ ροτ ρα τέκνων

πρ ραι να ν, κείαις

Πρίαμον, μέ τε μελέαν κάβαν

λιον ερ να κώπαις

ς τάνδ ξώκειλ ταν.

δι λα πορφυροειδέα κα

μοι, θάκουσ ο ους θάσσω,

λιμένας λλάδος ε όρμους

σκηνα ς φέδρους γαμεμονοίαις.

α λ ν <σ ν> παι νιστυγν ι

δούλα δ γομαι

συρίγγων τ ε φθόγγων φων ι

γρα ς ξο κων πενθήρη

βαίνουσαι, πλεκτ ν, Α γύπτου

κρ τ κπορθηθε σ ο κτρ ς.

παιδείαν ξηρτήσασθ , <α α > ,

λλ τ ν χαλκεγχέων Τρώων

α α , Τροίας ν κόλποις

λοχοι μέλεια,

τ ν Μενελάου μετανισόμεναι

κα κο ραι, δύς <νυμφοι> νύμφαι,

στυγν ν λοχον, Κάστορι λώβαν

τύφεται λιον, α άζωμεν.

τ τ Ε ρώται δυσκλείαν·

μάτηρ δ σεί πτανο ς κλαγγ ν

σφάζει μ ν

ρνις, ξάρξω <γ μολπάν,

ο τ ν α τ ν ο αν ποτ δ

ai ai, na baía de Troia, para recuperar

σκήπτρωι Πριάμου διεριδομένου

a detestável amante de Menelau, vergonha  
de Cástor,

ποδ ς ρχεχόρου πληγα ς Φρυγίους

inglória de Eurotas,

ε κόμπους ξ ρχον θεούς.

que matou

(Eur. Tro., 122 – 152).

o patriarca de cinquenta filhos,

Hécuba

Príamo, e mim, a miserável Hécuba,

Proas de navios com remos

afundou-me nessa desilusão.

velozes para Ílion sagrada

Aí de mim, me sento neste assento,

pelo mar púrpura

junto à tenda de Agamêmnon,

dos portos-seguros da Grécia

conduzida como uma escrava

com detestáveis peãs de aulos

velha para fora de casa, enlutada,

misturados ao som de melodiosas flautas

com a cabeça tristemente raspada.

vieram, o produto trançado

Mas ah, vocês, miseráveis esposas

do Egito baixaram, ai ai

dos troianos de lanças de bronze,

jovens, noivas sem noivado,

Ílion arde em chamas, choremos.

Como a mãe pássaro por seu filhote alado

lançarei meu grito de lamento, uma canção

Não a mesma que um dia,

Príamo acompanhava batendo o seu cetro,

junto com as confiantes batidas frígias

do pé do líder da dança

era lançada aos deuses”.

(Eur. Tro., 122 – 152).

Naturalmente, a leitura da canção acima causa estranhamento dada sua complexidade sintática e a pluralidade de imagens metafóricas condensadas em períodos longos de frases justapostas. A partir dessa complexidade identificada no texto original grego, buscou-se apresentar ao leitor de língua vernácula a complexidade do trecho que resume em si temas abrangentes e os

apresenta através do que podemos chamar de uma linguagem de lamento (DUÉ, 2006).

Trata-se de uma canção em versos anapestos que dão continuidade à apresentação da rainha, iniciada alguns versos antes, conforme veremos a seguir. A monodia de Hécuba demonstra certo virtuosismo de Eurípides na prática de compor um novo tipo de canção e de inseri-las em uma peça de teatro. Tornou-se uma marca de seu estilo a presença de algum tipo de monodia, canto solo, entre as palavras iniciais do Prólogo, que ambientam e contextualizam ao espectador ou leitor fatos do enredo que irão se suceder, e o Párodo, primeira apresentação do Coro.

De acordo com Eric Csapo (2004), Eurípides foi um dos compositores responsáveis por desenvolver em Atenas, na segunda metade do século V, um novo tipo de música. Caracterizada justamente por sua complexidade e pela incorporação de elementos musicais concebidos como originados na Frígia. Tais elementos são identificáveis especialmente no primeiro Estásimo de As Troianas, conforme apontado por Csapo (2004) em estudo que teve continuidade com Battezzato (2005) e Fanfani (2018).

Em relação à monodia referida, Kovacs (2018) a compreende como terceira parte do Prólogo. Por outro lado, Biehl (1989) a vê como parte inicial do Párodo, uma vez que introduz o elemento musical e os versos anapestos. Dadas as recorrentes referências musicais que encontramos na monodia, bem como nos versos recitativos que a antecedem, consideramos o trecho mais próximo do Párodo que do Prólogo. Na verdade, tudo indica que tanto os versos de preparação quanto a própria canção constituem uma nova parte da estrutura da tragédia, agrupada por Aristóteles em sua Poética sob a categoria de anapestos, como pudemos observar anteriormente.

Se em Hécuba (c. 425 a.C.) a rainha adentra o palco curvada e amparada pelo braço de uma serva, como vimos no capítulo anterior, aqui seu abatimento é acentuado. Ela inicia a peça prostrada junto ao chão e, por meio de sucessivos dêiticos, podemos acompanhar a movimentação da personagem em cena. Da opressão física demonstrada por Hécuba, depreendemos a opressão moral que a acomete. Pouco antes de iniciar o canto, já em versos anapestos, a personagem introduz a linguagem metamusical através de perguntas que, segundo Wright (1986), caracterizam as canções de lamento:

κάβη

τί με χρ σιγ ν; τί δ μ σιγ ν;

τί δ θρην σαι;

δύστηνος γ τ ς βαρυδαίμονος

ρθρων κλίσεως, ς διάκειμαι,

ν τ ν στερρο ς λέκτροισι ταθε σ .

ο μοι κεφαλ ς, ο μοι κροτάφων

πλευρ ν θ , ς μοι πόθος ε λίξαι

κα διαδο ναι ν τον κανθάν τ

ε ς μφοτέρους τοίχους, μελέων

π το ς α ε δακρύων λέγους.

μο σα δ χα τη το ς δυστήνοις

τας κελαδε ν χορεύτους.

(Eur. Tro. 110 - 121)

Hécuba:

O que devo calar? O que não calar?

O que lamentar?

Desgraçada como esse pesado fardo

Que inclina minhas articulações, que situação!

Com as costas esticadas nesse chão duro.

Ai, minha cabeça, ai, minhas têmeoras,

e minhas costelas, que vontade de rolar minhas costas

a bombordo e a estibordo,

enquanto choro e lamento sem parar.

Isso é música para os desgraçados

Cantarem suas ruínas sem danças.

(Eur. Tro. 110 - 121)

Alexiou (2002) aponta que a hesitação em relação à escolha das palavras certas para expressar suas emoções demonstra a ansiedade do enunciador e costuma ser encontrada em diferentes gêneros poéticos associados ao luto<sup>7</sup>. As perguntas retóricas, a repetição de palavras (“calar”... “calar”), bem como a autorreferência ao ato de lamentar-se, *threnêsai*, são apontadas por Wright (1986) em seu riquíssimo estudo sobre as formas de lamento na tragédia como características dessa forma de expressão. Tal recurso adquiriu especial notoriedade nas peças de Eurípides, a ponto de a autora considerar *As Troianas* um só lamento como um todo, dirigido ao cadáver de Astíanax exposto ao encerramento do drama. Sutter (2003) também salienta que o questionamento inicial, se deve cantar ou não, é uma marca discursiva dos versos associado aos cantos fúnebres. Além disso, a recorrente elocução de gemidos inarticulados (*oimoi*) introduzem o espetáculo da dor.

Segundo Battezzato (2005), os movimentos de Hécuba são acompanhados pela dor e são a substituição dos alegres movimentos de dança. Em vez de dançar, Hécuba

rola no chão de um lado para o outro. Segundo o autor, a alegre sonoridade do passado é substituída por uma nova Musa, soturna e melancólica.

Ao tomar a palavra, a partir do verso 97 (Eur. Tro.), Hécuba encontra-se no solo, e do solo vêm suas palavras. Sutter (2003) sugere que a posição adotada pela personagem é semelhante à de um cadáver. Pouco a pouco, porém, ela se move, estendendo lentamente seu corpo sobre o solo. Ressalte-se que o enredo se desenvolve logo após a queda da cidade. Assim, essa é primeira vez que a rainha se dirigirá à sua população em seu novo estatuto de escrava. Aqui iniciam as referências a metáforas náuticas que terão continuidade em sua monodia. Ao referir-se a seus membros abatidos, Hécuba emprega o termo *toíkhos*, que em grego designa as paredes de uma embarcação, conforme aponta Kovacs (2018, p. 147), a metáfora do navio terá continuidade quando Hécuba iniciar sua canção.

As últimas palavras pronunciadas antes da canção referem-se a uma forma musical desprovida do acompanhamento de movimentos de dança, *akhóreutos*. De tal sorte, a personagem canta sua imobilidade reforçada pela sutileza dos movimentos do ator. Battezzato (2005) reforça que, em substituição à alegre dança de outrora, Hécuba agora move sua carcaça sobre o chão, “enquanto choro e lamento sem parar”. Assim, a alegre música é substituída por uma “nova música”, dolorosa e plangente, como defende Csapo (2004, p. 207). Essa nova tendência desenvolvida por Eurípides, entre outros<sup>8</sup>, será também identificável na monodia.

A monodia de Hécuba se inicia com os motivos de seu pesar, ou seja, os navios gregos que tão depressa chegaram a Troia.

<sup>8</sup> Csapo (2004, p. 207) afirma que, além de Eurípides, também Agatão foi adepto a incorporação do estilo à tragédia, enquanto Fríniio, Melanípide, Kinesias e outros poetas líricos incorporaram-no ao ditirambo.

<sup>7</sup> Alexiou (2002, p. 161) refere-se a *threnos*, hinos, *encomios* e *epitáfios*.

Salientamos anteriormente a complexidade e extensão desse período de abertura. Intencionalmente, posicionamos o verbo principal do período, *baínousai*, em posição correspondente ao original grego, ou seja, sete versos abaixo de onde se iniciou o período. Entre o sujeito (“Proas de navios...”) e o verbo, encontramos sucessivas imagens poéticas que constroem um quadro em movimento do momento em que as primeiras embarcações gregas chegaram para sitiar Troia. De acordo com Csapo (2004), os períodos longos são a características da nova música. Segundo o autor (CSAPO, 2004, p. 225), a sintaxe da nova música pode ser considerada aglutinativa, afastando-se da fala, com longos períodos acompanhados pelo aulo. O instrumento polifônico associa-se à pluralidade discursiva e confirma-se como instrumento popular, com a prevalência do efeito musical sobre a adequação gramática.

Nessa primeira imagem, encontramos a importante referência a elementos musicais que, além de carregarem uma sonoridade belicista, iniciam a narrativa que explica a sonoridade das canções de lamento da peça. Battezzato (2005) salienta que, nos navios gregos, o aulo é responsável pela marcação do ritmo aos remadores. Assim, a chegada da sonoridade sombria do aulo perturba as alegres canções troianas e servem de prenúncio aos males que viriam a seguir. Battezzato (2005, p. 10) ainda comenta que esse início de canção é um “pastiche” do estilo homérico com expressões como “*Ilíon sagrada*” e “*mar púrpura*” – ecos das palavras do aedo. O aulo, como vimos, é o protagonista de uma revolução em curso em Atenas, no qual a nova música policórdia e polifônica infiltrava-se no estado tradicional, o sopro da mudança chegava ao palco. E assim, os terríveis peãs se sobrepõem às lindas canções.

Ainda no mesmo período, Hécuba constrói nova imagem ligada à náutica, ao

afirmar que os navios gregos “o produto trançado do Egito baixaram, ai ai, ai ai, na baía de Troia”. Ou seja, Hécuba relembra quando os navios atracaram e lançaram suas âncoras. Na verdade, a expressão original empregada é “*Aegyptou plektán paideíam*”, literalmente, “a cultura trançada do Egito” – referência às cordas navais de origem egípcia, feitas a partir do papiro, segundo Kovacs (2018, p. 150). Note-se que o momento em que os primeiros navios gregos aportaram na baía de Troia foi extremamente marcante para a personagem, pois determinante para a derrocada posterior da cidade. Por isso, essa imagem de sua lembrança é entrecortada com os gritos de dor “ai ai... ai ai”.

Em seguida, Hécuba menciona a nora Helena, seu grande desafeto, a quem responsabiliza pelas sucessivas perdas que lhe acometerem: a queda da cidade, a morte do marido dos filhos, a perda do poder e do estatuto de rainha. No terceiro Episódio da peça, as duas encontram-se-ão frente a frente, e Hécuba tecerá uma acusação formal contra a filha de Leda, entre os versos 969 e 1032, salientando os aspectos lascivos e perfídios de Helena que, segundo a rainha, foi quem matou Príamo.

O ator que até então se encontrava no solo, agora senta-se sobre algum tipo de banquetta: “*sento neste assento*”, “*thákos hoíous tháссо*”, com a sonoridade característica de uma canção, aliteração e assonância, a personagem constrói a movimentação cênica por meio do discurso. Segundo Csapo, a repetição de sons é característica da linguagem musical ritualística, especialmente a dionisíaca, típica da nova música.

E mais ainda especifica o cenário: “*junto à tenda de Agamêmnon*”, “*skenáis efédrous Agamamemnonías*”. A palavra *skené*, usada para designar uma locação, tenda ou barraca, é também parte do jargão teatral para designar a “cena” ou “cenário”. Assim, a partir da afirmação de Hécuba, é possível

depreender que a tenda de Agamêmnon é parte da cenografia da peça. Popp (1971) destaca que as monodias de Eurípides vão incorporando cada vez mais elementos miméticos. Então, os dêiticos em uma canção representam uma tendência da nova música.

Em seguida, há uma referência à condição de enlutada que legitima a escolha estética de sua canção associada aos lamentos funerários. Uma vez que o cabelo cortado é instituído como uma penitência àqueles que perdem um ente querido, desde tempos imemoráveis na Grécia. O cabelo curto também é um elemento de caracterização. Perceba-se o contraste com a caracterização de Helena no terceiro episódio da peça. No verso 1.026, Hécuba chama-lhe a atenção por não ter cortado os cabelos em sinal de luto. A referência à cabeça raspada também faz parte dos gestos ritualísticos associados às ocasiões funerárias, conforme salienta Alexiou (2002).

Segundo Kovacs (2018), o verso 143 marca a entrada do Coro: “Mas ah, vocês, miseráveis esposas dos troianos de lanças de bronze, jovens, noivas sem noivado, Ílion arde em chamas, choremos”. Segundo Sutter (2003), essa convocação por meio do vocativo é marca discursiva do lamento. Aqui também encontramos um exemplo de poliptoto: “dýsnymfoi nýmfaí” (Eur. Tro., 143), recurso que, segundo Csapo (2004), é característico do novo estilo musical adotado por Eurípides. Ressalte-se ainda o convite para cantarem seus ais: aiázomen, verbo na primeira pessoa do plural do subjuntivo, que optamos por traduzir no imperativo, pois entendemos que, ao invocar as mulheres do coro, Hécuba incita-as a cantar. Tomamos tal posição apesar de Kovacs (2018) afirmar que esse último termo é, na verdade, corruptela de “aiázo – mén”, i.e, “então eu choro”. No entanto, como ressalta Csapo (2004), a nova música possui maior liberdade sintática, sua

estrutura permite desvios gramaticais. O trecho também contém um neologismo encontrado somente aqui khalkenkheon, formado pelo radical khalk – (bronze) e enkeon, lança.

Finalmente, Hécuba refere-se à imagem da mãe pássaro enlutada, tão cara ao imaginário trágico de Ésquilo até Eurípides. Alexiou (2002), cuja tese de 1974 a respeito dos lamentos funerários gregos norteia os estudos na área até hoje<sup>9</sup>, salienta que a imagem do pássaro associado ao pranto dos enlutados é recorrente não só no material folclórico do mundo grego antigo como também em outras culturas mediterrâneas. Além disso, Loraux (1998) salienta que o pranto associado a um pássaro permite a leitura como algo ameaçador. Assim, o pranto revela-se mobilizador de sentimentos incômodos e temerários

Nesse contexto, Loraux (1998) destaca o mito de Procne como um paradigma. Sófocles compôs uma peça sobre o mito, da qual restaram apenas fragmentos, que provavelmente se chamava Tereu. Procne era irmã de Filomela, filha do rei de Atenas, e casou-se com Tireu, rei da Trácia. Com saudades da irmã, Procne pede ao marido para ir buscá-la. Mas, quando ele a vê, a estupra e amputa sua língua para que ninguém soubesse o ocorrido. No entanto, Filomela tece um manto, contando o que aconteceu e envia à irmã, que a resgata. Na Trácia, Procne mata seu filho Ítis e o oferece como refeição a Tireu. Procne é transformada pelos deuses em rouxinol, Filomela em andorinha e Tereu em uma poupa. Assim, o canto do rouxinol tornou-se sinônimo das canções entoadas pelas mães enlutadas.

Dessa maneira, no encerramento de sua monodia, Hécuba canta uma nova can-

9 A autora estabeleceu a diferenciação entre góos, lamento espontâneo, thrénos, lamento ensaiado, e kommós, lamento em diálogo incorporado pela tragédia (ALEXIOU, 2002).

ção, diferente da que cantara outrora. Em um passado recente, a música era alegre e acompanhada por danças. Agora, a nova música é triste. Hécuba usa a palavra “eksarzo”, i.e, inicia a cantar, conduzir uma canção, que traduzimos como “lançarei”.

Hécuba:

Como a mãe pássaro por seu filhote alado

lançarei meu grito de lamento, uma canção

Não a mesma que um dia,

Príamo acompanhava batendo o seu cetro,

junto com as confiantes batidas frígias

do pé do líder da dança.

(Eur. Tro, 146 - 152)

Conforme salienta Battezzato (2005), a personagem de Hécuba revela a consciência da substituição da antiga tradição musical frígia pela estética grega. A música frígia era concebida como inovadora, ousada e arrojada, adequada a emoções frenéticas e selvagens. Nesse contexto, a nova musicalidade é associada ao aulo, assim como os gritos. A canção de Hécuba revela que, a partir de então, todas as canções troianas serão de lamento.

Eric Csapo (1999, 2004) defende que a

nova música incorpora elementos teatrais, em uma influência do teatro para a música instrumental e para o ditirambo, que, por ser por essência mais musical que o teatro, sofreu maiores inovações. Segundo o autor, com a expansão do teatro nas últimas três décadas do século V a.C., pela primeira vez o entretenimento público ultrapassou a performance restrita aos ambientes aristocráticos e alcançou esferas populares. Nesse momento de popularização, os auletes ganham notoriedade. A versatilidade do aulo permite novos recursos poéticos como a quebra da correspondência exata entre cada sílaba e determinada nota musical, ocasionando uma ornamentação inédita por meio de formulações fragmentadas com diversas quebras rítmicas dentro de uma mesma canção. A novidade musical resultou em mudanças poderosas no estilo musical, com a incorporação de musicistas virtuosos e, consequentemente, mudanças nos gêneros poéticos. A crítica de Platão em sua República (2001) mostra como era ameaçadora, feminina e bárbara.

Segundo Battezzato (2005), em sua monodia Hécuba está teorizando sobre uma mudança na música troiana. Hécuba e o coro desaprendem suas velhas canções e anunciam uma nova tradição grega. Battezzato (2005) afirma que a música frígia chegou à Grécia por meio de mussitas incorporados com a profissionalização proporcionada pela expansão do teatro no fim daquele século. Conforme destaca o autor, Hécuba demonstra consciência da transformação das canções alegres aristocráticas em canções de lamento. E sabe, também, que as alegres canções da frígia se foram para sempre.

O poeta trágico Eurípides destacou-se por trazer ao palco formas arrojadas de composição, costurando gêneros literários que despertam efeitos sinestésicos potentes no espetáculo teatral. Ao tensionar os limites das convenções teatrais de seu tempo, o

poeta encontra em personagens femininas o material mitológico adequado para empreender um projeto de insurreição estética. Além de representarem mulheres, suas protagonistas são escravas e estrangeiras, vindas de Troia ou da Frígia, como chamavam os contemporâneos do poeta aquele território situado para além do Helesponto, mas tão próximo deles mesmos.

## Considerações finais

A nova música foi um movimento cultural realizado nas três últimas décadas do século V a.C. e consistiu na renovação de diferentes práticas artísticas por meio da incorporação de elementos musicais estrangeiros e de um direcionamento desse material artístico às massas populares. A nova música marcou o reencontro entre o ditirambo, performance essencialmente musical ainda necessariamente presidida pelo deus Dioniso, e a tragédia, formato de teatro solene que, desde sua institucionalização por Pisístrato e Clístenes no final do século VI a.C., tornou-se cada vez mais formal. Assim, enquanto o ditirambo devolvia à tragédia seu aspecto selvático e popular, a tragédia levava ao ditirambo seu mimetismo e teatralidade.

Nesse contexto dionisíaco, cabe salientar a contribuição do professor José Trabulsi no livro *Dionisismo, poder e sociedade* (2004), acerca da modificação iconográfica do filho de Zeus entre o período arcaico e o helenístico. Trabulsi (2004) demonstra que, conforme nos aproximamos do século IV a.C., um aspecto do deus passa a ser acentuado. A cerâmica estudada por Trabulsi (2004) passa a representar um Dioniso efeminado. E é exatamente essa característica que será apontada como o grande defeito da nova música por aqueles que a condenaram.

Eurípides encontrou na representação de mulheres uma forma de dirigir-se às massas populares. E o mimetismo e a efe-

minação já explorados por outros poetas como Timóteo, por exemplo, adequaram-se perfeitamente a seu projeto poético. Froma Zeitlin (1996) nos ensinou que por meio da tragédia praticou-se – e ainda se pratica – a alteridade. É pela representação do Outro que revisitamos a nós mesmos, explica a autora. Assim, em uma escalada na busca de revelar a si mesmo por meio da representação do Outro, Eurípides estabelece como protagonistas da maior parte de suas peças que chegou a nós mulheres trágicas. Mas do que isso, nas três peças que residem no centro de nossa investigação, encontramos mulheres, escravas e estrangeiras. Andrômaca, Hécuba, Polixena e Cassandra vinham de Troia, região que os contemporâneos do poeta chamavam de Frígia.

E é de lá que veio o instrumento responsável pela revolução sonora do teatro grego no final do século V a.C. O aulo é, por excelência, o instrumento polifônico e assim será associado à diversidade de pensamento propagada pela nova música. Wilson (1999) apontou a contraposição entre a lira, um instrumento considerado de prestígio e associado à aristocracia, e o aulo, instrumento popular de origem estrangeira, condenado por Aristóteles por, sendo um instrumento de sopro, não permitir que o músico fizesse uso da palavra.

A música de Eurípides é essencial para a compreensão de sua proposta poética. Em *As Troianas*, a musicalidade é empregada em momentos ficcionais de extrema angústia das personagens como recurso para traduzir o sofrimento dessas mulheres trágicas em situações limítrofes. A elaboração dessa série de canções só é possível se atentarmos ao papel preponderante atribuído às mulheres reais na tradição mortuária grega de lamentos funerários. Isto é, as canções encontradas na tragédia são derivadas de cantos que acompanhavam práticas funerárias, conforme aponta Alexiou (2002).

Entre o período arcaico e o clássico, podemos perceber variados graus de misoginia nas diferentes sociedades que compõem o mundo grego antigo. Todavia, os discursos e as performances ritualísticas realizados em ocasiões funerárias – embora encontremos na literatura manifestações de discurso emitidos por homens – são marcadamente associados ao feminino. Assim, embora tolhidos pela pólis ateniense a partir da lei de Sólon, os lamentos funerários são vozes de resistência do discurso feminino.

Quando, na segunda metade do século V a.C., a cidade de Atenas vivenciou mudanças em sua democracia, ampliando os domínios do Estado, também testemunhou profundas transformações estéticas em seu teatro e sua música. Ao passo que o estado democrático avançava, aumentava também a exclusão de mulheres, e ao passo que eram excluídas da vida social, passavam a ser mais representadas em cena. Tanto no âmbito da música quanto no da literatura, mudanças nas práticas funerárias e a incorporação de recursos musicais com novas concepções sobre a teoria musical permitiram que uma nova Musa fosse sintetizada na cena euripi-deana, dando origem a uma tradição de representação do gênero feminino por meio de canções de lamento. Por isso, a forma das canções possui implicações em seu sentido.

A tristeza é subversiva na Atenas democrática. Assim, também é subversiva a incorporação de instrumentos e sonoridades estrangeiros, pois, como ensinou Damon, a mudança em um estilo musical é capaz de destruir uma sociedade e, por isso, toda ousadia deve ser banida da pólis de Platão. No início do século IV a.C., o novo estilo musical já perdera sua robustez e as tradicionais formas solenes que encontramos em Ésquilo e Sófocles voltavam a ser buscadas, mas dessa vez sem a pungência que tiveram em seu nascedouro. A tragédia clássica encontrava seu fim. A partir de então, muitos poetas

dramáticos se sucederam, referenciando e reverenciando o teatro e a musicalidade que um dia existiram.

## Referências bibliográficas

ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. London: Cambridge University Press, 2002.

ARISTOTELES. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valene. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BATTEZZATO, Luigi. *The new music of The Trojan Women*. *Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, v. 23. Amsterdam, p. 73 - 2005.

BUDD, Malcolm. *Music and emotions: the philosophical theories*. New York: Routledge, 2003.

CSAPO, Eric. *Later Euripidean drama*. *Illinois Classical Studies*, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.

\_\_\_\_\_. *The politics of the new music*. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Calípedes limpando o assoalho*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.

DUÉ, Casey. *The captive's woman lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.

EURIPIDES. *Euripides Troades*. *Erklärt* con Werner Biehl. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.

\_\_\_\_\_. *Duas tragédias gregas: Hécuba e*

- Troianas. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. Troades. Edited with introduction and commentary by David Kovacs. New York: Oxford University Press, 2018.
- ESTERLING, Pat; HALL, Edith. Atores Gregos e Romanos. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- FANFANI, Giovanni. What melos for Troy? Blending of Lyric Genres in the First Stasimon of Euripides' Trojan Women. In: ANDUJAR, Rosa; COWARD, Thomas R P,
- HALL, Edith. Os atores-cantores da Antiguidade. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. Atores Gregos e Romanos. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- KRANZ, Walther. Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen. Berlin: Weidmannsche, 1933.
- LIDDEL, H.G.; SCOTT, R., JONES, S. Greek-English Lexicon with a revised supplement. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LORAU, Nicole. Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite. Translated by Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.
- PAPADOPOULOU, Thalia. Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' "Troades". Leiden: Brill. Mnemosyne, v. 53, n. 5, p. 513–527, 2000.
- PINTACUDA, Mario. La Musica nella tragedia greca. Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore, 1978.
- PLATÃO. República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.
- POPP, Hans Jürgen. Das Amoibaion. In: JENS, Walter. Bauformen der Griechischen Tragödie. Munich: Fink, 1971.
- SCHÖLL, Adolf. Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie. Berlin: Georgii Raimer, 1839.
- SUTTER, Ann. Lament in Euripides' Trojan Women. Mnemosyne, v. LVI. Leiden: 2003.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WALLACE, Robert. Damon of Oa: a music theorist ostracized? In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city. New York: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. Reconstructing Damon: music, wisdom teaching, and politics in Perikle's Athens. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- WILSON, Peter. The aulos in Athens. In: GOLDBILL, Simon; OSBORNE, Robin. Performance culture and Athenian democracy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WRIGHT, Elinor. The form of lament in greek tragedy. 1986. Dissertation (PhD in Classical Studies) University of Pensilvania, Philadelphia, 1986.
- ZEITLIN, Froma. Playing the Other: gender and society in classical Greek literature. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Submissão: fevereiro de 2023.  
Aceite: julho de 2023.