

A MELODIA DO LUTO:

representação do feminino na canção de Evadne em Eurípedes

THE MELODY OF MOURNING:

representation of the feminine in Evadne's song in Euripides

Luciano Heidrich Bisol

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Resumo: O presente artigo investiga aspectos estéticos das inovações musicais desenvolvidas pelo poeta trágico Eurípedes (c. 484-406 a.C.) na segunda metade do século V a.C. Aspectos formais e ritualísticos são discutidos a partir da tradução de uma canção suicida entoada pela personagem Evadne da peça *As Suplicantes* (c. 423 a.C.). O objetivo desta investigação é recuperar o percurso que parte do papel da música na cultura grega e chega até as canções de lamento encontradas em Eurípedes, resultado de um processo de inovação estética, ilustrado pela canção de Evadne. Nesse percurso, seguindo Alexiou (2002) e Eric Csapo (1999, 2004), reconhece-se que elementos musicais constituem recursos miméticos para a representação do feminino na obra do poeta.

Palavras-chave: Eurípedes; *As Suplicantes*; Nova música.

Abstract: This article investigates the aesthetic aspects of the musical innovations developed by the tragic poet Euripides (c. 484-406 BC) in the second half of the 5th century BC. Formal and ritualistic aspects are discussed through the translation of a suicidal song performed by the character Evadne in the play *The Suppliant Women* (c. 423 BC). The aim of this study is to examine the trajectory from the function of music in Greek culture to the lament songs found in Euripides, a result of a process of aesthetic innovation illustrated by Evadne's song. In this trajectory, following Alexiou (2002) and Eric Csapo (1999, 2004), it is recognized that musical elements serve as mimetic resources for the representation of the feminine in the poet's work.

Keywords: Euripides; *The Suppliant Women*; New music.

Recebido em: 28/10/2024

Aceito em: 13/01/2025

Introdução

Ευάδνη
ὄρω δὴ τελευτάν,
ἴν' ἔστακα: τύχα δέ μοι
ξυνάπτοι ποδός: ἄλματι
εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὄρ-
μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας
πηδῆσασα πυρὸς ἔσω,
σώμά τ' αἴθοπι φλογμῶ
πόσει συμμείξασα, φίλον
χρῶτα χρωὶ πέλας θεμένα,
Φερσεφόνας ἤξω θαλάμους,
σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμᾶ
προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς.
ἴτω φῶς γάμοι τε:
εἴθε τινες εὐναὶ
δικαίων ὑμεναίων ἐν Ἄργει
φανῶσιν τέκνοις:
ὁ σος δ' εὐνάϊος γαμέτας
συντηχθεὶς αὔραις ἀδόλοις
γενναίας ἀλόχοιο
(E., *Sup.*, vv. 1012 - 1031).¹⁷

Evadne:
Eu vejo o fim
daqui onde estou, a sorte
acompanha meus passos.
Por minha glória
vou me lançar
dessa rocha, jogarei sobre o pira
meu corpo sobre o fogo ardente
com meu amado esposo misturada,
pele com pele encostadas,
descerei ao leito nupcial de Perséfone.
Pois estás morto,
E não te trairéi, minha alma descera,
acendam a tocha nupcial,
essa boa,
Que casamentos justos
em Argos
encontrem as crianças, abençoada
e alegre união
lhes tragam as brisas
e os unam a mulheres nobres
(E., *Sup.*, vv. 1012 - 1031).¹⁸

¹⁷ Os manuscritos que contêm a monodia de Evadne, *As Suplicantes* (v. 1012-1031), chegaram a nós de maneira fragmentada, principalmente os últimos versos. A versão que empregamos para análise é a de Morwood (EURÍPIDES, 2007) que, por sua vez, é baseada na edição de James Diggle (1986).

¹⁸ Tradução nossa.

A canção acima é uma monodia executada ao final da fúnebre e soturna peça *As Suplicantes* (c. 423 a.C.)¹⁹, de Eurípides (c. 484-406 a.C.). O conflito inicial do drama é apresentado pelo coro de mulheres argivas, que reclama os corpos de seus filhos, os quais, apoiando Polinices, morreram às portas de Tebas. Tudo parecia ter sido resolvido com a intervenção de Teseu, herói fundador ateniense que, após conflito armado com os tebanos, recuperara os corpos. O ritual de lamentação é interrompido quando Evadne, recém viúva, invade o palco determinada a se suicidar e descer ao Hades em companhia do marido Capaneu. Após a infrutífera tentativa de dissuasão proposta por seu pai, Ífis, ela se lança do alto do palco sobre a pira funerária em chamas. Em uma cena sem precedentes no teatro grego, é por meio da música que a mulher traduz seu estado emocional, ao cantar publicamente o suicídio iminente. A peça é um emblema da tradição mortuária grega que exigia o canto pelos mortos.

A passagem enunciada por Evadne consiste na inserção de um trecho lírico dentro de uma peça de teatro. Tal prática é recorrente na obra de Eurípides, onde ocupa, proporcionalmente, um maior espaço cênico em comparação aos legados de Sófocles e Ésquilo, que também compuseram canções. Pois, em seu nascedouro, o teatro grego foi uma experiência sinestésica em que o discurso literário era transportado por recursos audiovisuais. Nesse contexto, cabe destacar que o teatro antigo surge a partir de práticas musicais, em uma sociedade em que a *mousikê* ocupava um lugar central em práticas cotidianas, culturais e religiosas. O objetivo do presente artigo é recuperar o percurso que parte do papel da música na cultura grega e chega até as canções de lamento encontradas em Eurípides, resultado de um processo de inovação estética, ilustrado pela canção de Evadne. Nesse percurso, reconhecemos elementos musicais que constituem recursos miméticos para a representação do feminino na obra do poeta. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que, em sua primeira seção, apresenta aspectos formais e etnológicos da música no período Clássico. Na seção seguinte, analisa elementos da inovação musical desenvolvida por Eurípides e, na terceira parte, discute os desdobramentos de sentido resultantes das escolhas estéticas do poeta. Em suas considerações finais, reconhecemos

¹⁹ A data da primeira apresentação da peça é incerta. Segundo Storey (2008), a peça foi ao palco entre 424 e 416 a.C. No ano de 424, ocorreu uma grande derrota dos atenienses em Délío, na Beócia, durante a Guerra do Peloponeso. Na ocasião, os tebanos se recusaram a entregar aos atenienses seus cadáveres, conforme informa-nos Tucídides (1958) no livro 4, seções 84 a 101, da *História da Guerra do Peloponeso*.

o canto de lamento como um aspecto de caracterização de personagens mulheres em Eurípides.

A música entre os gregos

A partir da publicação do livro *La Musica nella tragedia greca* (1978), de Mario Pintacuda, as publicações em torno do tema tornaram-se cada vez mais volumosas. No livro, além de discutir as encenações das tragédias na Itália do século XX, o autor analisa formalmente passagens líricas dos três grandes poetas trágicos. Pintacuda aponta que Sófocles introduziu os inovadores aspectos frígios que seriam posteriormente experimentados por Eurípides.

Dando sequência à discussão em torno da sonoridade do teatro grego, o estudo realizado por Martin Lichfield West, *Ancient Greek Music* (1992), ressaltou o papel central que a música desempenhou na vida cotidiana grega, e como essa centralidade transparece em sua literatura. Era importante a ponto de podermos afirmar que aquela sociedade foi determinada por sua música, ao menos é o que aponta Platão no livro III da *República* (2001), citando o musicólogo Damon. Nesse contexto, cabe destacar que a música entre os gregos é um elemento de comunhão, partilhado em diferentes ocasiões, tanto religiosas – como os sacrifícios, casamentos, funerais, procissões (WEST, 1992), – como também nos simpósios. Além disso, em *As Leis* (654a), Platão destaca a imprescindibilidade do canto e da dança para a educação e a transmissão de ideologias sociais (WALLACE, 2004).

Ademais, ressaltamos que a concepção moderna, que separa as artes musicais, dramáticas e poéticas, inexistia entre os gregos. Quanto mais nos voltamos ao passado, mais as diferentes formas de manifestação artística se imbricam. Após o período clássico, com a logocracia imposta pelo advento da palavra escrita, as diversas artes vão “divorciando-se umas das outras”, nas palavras de Mário de Andrade (1958, p. 36). Antes disso, todas elas, inclusive a dança, faziam parte da arte das musas, que originou o termo *mousikê*.

Assim sendo, salienta-se que a música grega era organizada em diferentes *harmoníai*, combinações de notas, tradicionalmente traduzidas como modos²⁰ (REINACH, 1926; WEST, 1992). Diferentemente da percepção tonal que imperou sobre a música ocidental, desde a Idade Média até o final do século XIX²¹, a musicalidade grega era organizada em harmonias tradicionais, associadas, a partir do século IV, cada uma delas, a determinado caráter, *éthos*. Por exemplo, a harmonia dórica, sequência descendente, ou seja, do agudo para o grave, em um intervalo de quatro notas, de mi a mi, é associado à virilidade e à solenidade. Por sua vez, o modo frígio (oriental), sequência descendente de ré a ré, é associada ao dionisismo²².

De acordo com Wisnik (2006), um modo não é apenas uma sequência de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. Assim, transparecem em suas sequências harmônicas uma visão de mundo ritualística e a atribuição de um papel sagrado à musicalidade e, na música modal grega, há uma espécie de rodízio de tônicas voltado fundamentalmente para a sensação da pulsação, ou pés, nos quais há uma fusão dos elementos melódicos e rítmicos.

Nesse sentido, Robert Wallace (2004) destaca o papel de Damon na elaboração dos princípios teóricos das harmonias gregas. Damon, do distrito ateniense de Oa, além de músico, como é apresentado na *República* de Platão (2001), também foi professor, amigo e conselheiro de Péricles, desempenhando papel fundamental nos bastidores da política ateniense de seu tempo, motivo pelo qual, segundo Wallace (2004), foi condenado ao ostracismo por seus contemporâneos. Embora não tenha deixado textos escritos, Damon é apontado por Platão (2001) e por Aristides Quintiliano (1996) como o autor da teoria do *éthos* musical, que explora as implicações emocionais dos diferentes padrões musicais sobre a audiência em diferentes ocasiões de performance. Ao citar o musicólogo, no livro III da *República*, preocupado com a educação musical dos jovens guardiões da Politeia, Platão refere-se a Damon ao afirmar que determinados ritmos mimetizam determinados estilos de vida.

²⁰ As combinações de notas que se costuma denominar de modos gregos são distintas da concepção moderna de modos maior e menor, provenientes da música tonal.

²¹ Ainda que o século XX nos tenha oferecido experiências viscerais da música serial ou pós-tonal, nas obras de Stravinski, Schoenberg, Varése ou mesmo da música aleatória de John Cage, fato é que o retorno recorrente a uma determinada nota tônica dominante ainda predomina amusicalidade produzida e consumida em nossa contemporaneidade.

²² Segundo aponta Aristóteles em sua *Política*, XIX, 32 (1998).

De acordo com a reconstrução do legado de Damon tecido por Wallace (2015), o músico ateniense nunca propôs uma correspondência exata entre determinado padrão harmônico e determinado *éthos*. Todavia, tudo indica que os efeitos psicológicos da música tenham sido, de fato, uma preocupação do musicólogo, mas provavelmente direcionada ao uso político da música. Afinal, a prevalência da música nas mais diversas ocasiões da vida cotidiana grega certamente despertou o interesse de governantes populistas como Péricles. Segundo Wallace (2015), é Aristides Quintiliano (1996), no século I a.C., quem atribui a Damon a teoria de que as harmonias agem sobre o *éthos*.

No estudo *Sobre la musica*, Aristides Quintiliano (1996), sob forte influência pitagórica e da incessante busca pela similitude universal, as escalas e tonalidades musicais possuem qualidades masculinas ou femininas. Toda sistematização harmônica de Quintiliano é baseada em proporções. Assim, essa divisão acontece por meio da altura dos tons executados. Notas graves são masculinas e notas agudas são femininas. Analogamente, os instrumentos musicais também são classificados de acordo com o intervalo de altura sonora que atingem. Por isso, percebemos a existência de uma associação entre o gênero feminino e a execução do aulo²³, como acompanhamento melódico de passagens teatrais como a canção de Evadne.

Ainda que a melodia dessas canções trágicas tenha se perdido no tempo, a partir de sua métrica, é possível inferir algumas assertivas sobre suas execuções. Sabemos, pelo trabalho de West (1992), que os metros gregos são quantitativos, baseados em padrões de sílabas longas e breves que, na maior parte dos casos, correspondem a notas breves (~) e longas (–), com o dobro de duração das primeiras. Nessa concepção binária de duração, organizam-se os “pés”, provavelmente denominados originalmente por Damon (WALLACE, 2015), sobre os quais diferenciam-se os gêneros poéticos gregos. Assim, ao que tudo indica, a escolha de determinado padrão rítmico pelos poetas gregos estava associada ao tipo de ambiência ou efeito que intentava transmitir a sua audiência. Dessa maneira, cabe reconhecer que cada ritmo selecionado se identifica com determinado *éthos*. O dátilo, empregado nos hexâmetros de Homero, por exemplo, é vinculado ao discurso nobre, enquanto o jâmbico, predominante na tragédia, é mais próximo à fala cotidiana. Assim, o predomínio de notas longas é vinculado ao discurso mais solene e o

²³ Instrumento de sopro constituído por duas flautas de espessuras e, conseqüentemente, de timbres diferentes. O aulo é, por excelência, um instrumento polifônico e caracterizou as inovações musicais desempenhadas pela tragédia ática no último quarto do século V a.C.

predomínio de breves a ocasiões informais, ainda que seja impossível estabelecer tais padrões como um consenso entre os compositores da antiguidade.

West (1992) destaca a irredutível associação entre elementos musicais e práticas religiosas. Toda celebração deste âmbito contemplava alguma prática como o canto, a dança ou a performance em algum instrumento. Nesse contexto, merece destaque o papel da música em uma ocasião determinante para o desenvolvimento das canções trágicas: os funerais. Concordamos com Oliver Taplin em relação à diferenciação entre os elementos ritualísticos inferidos a partir das tragédias e suas representações no palco²⁴. Ou seja, as canções que chegaram a nós pelas tragédias de Eurípides não seguem, necessariamente, a mesma estrutura ritualística tradicional. Tratam-se, antes, de adaptações para o palco de canções rituais. Nesse sentido, identificamos nos textos poéticos elementos discursivos oriundos de uma prática religiosa extremamente complexa que, ao passo que se constituem enquanto elementos miméticos, tornam-se signos de uma essência de representação do feminino, identificáveis na obra do tragediógrafo.

De acordo com Alexiou (2002), as canções de lamento iniciavam na ocasião da *próthesis*, exposição pública do cadáver, momento inicial dos ritos funerários. Nesse momento, as mulheres aparentadas ao morto assomam-se ao corpo e, juntamente com outras mulheres, possivelmente profissionais semelhantes às carpideiras da tradição ibérica, cantavam e choravam. Segundo Alexiou, a presença de homens na execução desses lamentos era rara, possivelmente restrita a familiares mais próximos. A autora ainda destaca que o arrancar os cabelos, rasgar as vestes, dilacerar a pele com as unhas, golpear o próprio corpo, semelhantemente ao excerto de *As Suplicantes* apresentado acima, não eram apenas parte de uma dor descontrolada pela perda recente, mas gestos indispensáveis no cumprimento dos rituais mortuários no mundo antigo. Dessa maneira, os lamentos funerários eram necessariamente acompanhados de uma partitura gestual específica, como demonstram a tragédia e a iconografia.

As canções de lamento executadas pelas personagens de Eurípides apresentam, no mais das vezes, uma estrutura antifonal de canto e resposta, entre dois grupos de mulheres (ALEXIOU, 2002, p. 137). Os enunciados religiosos que originaram nossas canções são o *thrénos* e o *góos*. O primeiro constitui-se de canções tradicionais de

²⁴ “Greek tragedy reflects and exploits the rituals of the real world, of course: but it is not itself a ritual. When the playwright set about composition, in other words, he did not have to follow any imposed ritual formula or sequence” (TAPLIN, 2003, p. 118).

lamento acompanhadas musicalmente pelo aulo; o segundo constitui-se de respostas ao canto do primeiro grupo e do pranto, propriamente dito, executado pelas familiares do defunto. Segundo Alexiou (2002), essa estrutura antifonal assumirá no corpus trágico o formato de *kommós* e *amoibaíon*, espécies de duetos entre as personagens. De acordo com Chong-Gossard (2008), por meio das canções, as mulheres podem compartilhar seu conhecimento privado baseado na experiência – conhecimento que é intimamente ligado ao corpo da mulher e ao tratamento físico que sofreu no passado²⁵. Assim, a presença das canções nas peças de Eurípides indica uma ligação estreita entre a mulher grega e a religiosidade, sobretudo devido à participação imprescindível da mulher na ocasião dos ritos fúnebres e no culto aos mortos. Além disso, revelam uma recorrente preocupação do poeta com as políticas de gênero atenienses. Segundo Chong-Gossard, Eurípides reserva suas canções às personagens femininas para expressarem sentimentos que as personagens masculinas devem aprender, mas não conseguem expressar por si só. Dessa maneira, a dor da perda e da separação também são elementos constitutivos de um caráter feminino, assegurado pela estrutura das canções.

Conforme apontou Theodore Reinach (1926), a música grega parte de uma arte litúrgica e solene, com restritas modulações e poucos instrumentos no período arcaico, e vive especial desenvolvimento no século VI a.C. com poetas como Estesícoro e Píndaro, que desenvolveram a lírica coral. Então, no início do século V, Ésquilo concede uma ampla variedade de ritmos para suas peças. Todavia, a grande novidade sonora do século V, segundo Reinach, foi a popularização do aulo. Esse instrumento de sopro, constituído por duas flautas tocadas simultaneamente, passou a ser empregado amplamente nas tragédias, especialmente com Eurípides. Juntamente com a cítara, formaram a sonoridade característica do mundo grego, contribuindo para a formação de uma identidade pan-helênica.

Diferentemente de Alexiou (2002) e Dué (2006), John Herington (1985) defende que a tragédia é essencialmente a evolução de técnicas de performances empregadas pelos rapsodos do período Arcaico, adaptadas ao dialeto ático pelos versos jâmbicos. Além disso, Herington salienta a performance de outros gêneros poéticos, como a elegia e a

²⁵ “Song is the means for women to reveal their private knowledge based on that experience- knowledge that is intimately connected with the woman’s body and the physical treatment it endured in the past” (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 57).

monodia, como antecessores da tragédia. Ou seja, para Herington, o teatro grego e sua música são fenômenos puramente estéticos dissociados da esfera religiosa, o que nos é custoso de aceitar, dada a constante referência a aspectos ritualísticos desde Ésquilo até Aristófanes. Embora a ocasião de performance no teatro de Dioniso estivesse longe de ser puramente uma celebração religiosa, no entanto, podemos afirmar que ela era permeada por elementos provenientes do âmbito sagrado.

A grande contribuição de Herington (1985) para nossa pesquisa é o reconhecimento de que a tragédia se desenvolveu em uma “cultura do canto”²⁶. De fato, os atenienses conviviam cotidianamente com diferentes formas de canção presentes nas procissões religiosas, simpósios, competições atléticas, casamentos, funerais e desempenhavam, inclusive, um papel imprescindível na área médica onde eram consideradas ferramentas de cura (HERINGTON, 1985).

A música trágica

A expansão do drama ateniense na segunda metade do século V a.C. favoreceu o financiamento público e privado das montagens teatrais atenienses. Assim, de acordo com Eric Csapo (2004), durante a década de 440 a 430 a.C., passou a haver uma crescente profissionalização dos agentes envolvidos nas apresentações, incluindo os músicos. Nesse contexto, os flautistas, tocadores de aulo, ganham destaque. Por sua versatilidade, o instrumento passou a ser cada vez mais incorporado ao teatro. Dessa maneira, a música teatral passou a influenciar outras expressões musicais como o nomo, canção com ou sem letra, e o ditirambo.

Surgia então a nova música (CSAPO, 1999), com virtuosismos e complexidade, favorecendo a liberdade em detrimento de fórmulas tradicionais, que seriam retomadas a partir do início do século IV a.C. No artigo *Later Euripidean Music*, Csapo chama nossa atenção aos aspectos sociais das práticas musicais na sociedade grega e defende que “a revolução cultural mobilizada pela nova música foi, provavelmente, o evento cultural mais debatido da Antiguidade”²⁷ (CSAPO, 1999, p. 401). Nesse contexto, o autor complementa que o principal aspecto desse estilo revolucionário era sua teatralidade, qualidade que será

²⁶ “Song culture” (HERINGTON, 1985, p. 14)

²⁷ “The New Musical revolution is probably the single most widely commented cultural event of antiquity” (CSAPO, 1999, p. 401).

abordada tanto por Aristófanes quanto por Platão e Aristóteles ao discutirem, cada um a seu modo, as implicações miméticas do novo estilo de canções.

Nesse contexto, impulsionada pelo incentivo econômico e social, uma classe de músicos somou-se ao público cada vez maior, interessado em virtuosismo e novidades. Também Luigi Battezzato (2005) destaca que, a partir da segunda metade do século quinto, um grande número de artistas promoveu uma transformação na música grega, tornando-a mais sofisticada e complexa, incluindo Eurípides. As características da nova música incluíam a intercalação de diferentes padrões rítmicos. Muitos desses novos músicos vinham de fora de Atenas. Como destaca Wilson (2008), entre eles havia os auletes, que traziam versatilidade, inovação, transitando informações musicais entre diferentes gêneros poéticos. Segundo Csapo (2004), o projeto desses profissionais incluía a orientalização e feminização da música e do próprio Dioniso.

Assim, percebemos que, conforme o período clássico avança, as canções adaptadas a partir da liturgia funerária aumentam, e as peças de teatro tornam-se cada vez mais heterogêneas, apresentando verdadeira bricolagem de gêneros textuais de origens e funções sociais distintas. Nesse sentido, Eurípides revela-se um verdadeiro virtuose na técnica da colagem de diferentes métricas poéticas em suas peças, adaptando-as para o palco e transgredindo as convenções, mais recorrentemente do que o fizeram Ésquilo e Sófocles. Antes, porém, de revisitarmos a função social e estética da música no teatro antigo, cabe tecermos algumas breves considerações sobre a concepção que os antigos gregos tinham sobre a mesma.

Segundo Edith Hall, o canto era elemento intrínseco de todo o teatro da Antiguidade²⁸. A autora sugere a aproximação entre o gênero do discurso “canção” e o gênero feminino (2008, p. 10). A presença das canções de lamento nas peças selecionadas de Eurípides está relacionada, de fato, a uma série de obrigações femininas na esfera da religião grega, especialmente às exsequiae e as canções nupciais. Segundo Casey Dué (2006, p. 31), os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao período arcaico e, ao mesmo tempo, fundam em si uma tradição de lamentos teatrais e literários.

²⁸ “A voz melodiosa era ouvida em todos os outros de drama antigo e em suas adaptações – peça satírica, Comédia Antiga, Comédia Nova (grega e romana), farsa atelana, tragédia romana, recitais de excerto de dramas antigos por virtuosos, pantomima, mimo” (HALL, 2008, p. 5).

Destacamos que a *melopoiia*, isto é, a palavra entoada, é um dos elementos primeiros do teatro ateniense. De acordo com Wilson (2008, p. 45), a *mousiké* – unidade integral entre poesia, música e dança – constituía uma forma básica de socialização na sociedade grega. Segundo o autor, toda a poesia do teatro clássico, inclusive os diálogos falados, possuíam notáveis características musicais estabelecidas por meio dos diferentes metros. Além disso, as canções e danças eram ricas em recursos melódicos.

Assim, ao longo do século V a.C., o trabalho dos músicos foi se especializando, ao passo que gozavam de maior prestígio social. Podemos inferir que a profissão de auletés concebeu especificidades como músicos especializados em determinados gêneros musicais. Por conseguinte, as canções selecionadas em nossa pesquisa indicam a elaboração das mesmas a um específico auletés, isto é, músico profissional responsável pelo manuseio do aulo. Wilson complementa que “é possível que o aulo, altamente mimético e polifônico, desempenhasse um importante papel ao evocar registros e tons que não eram facilmente acessíveis ao canto da voz masculina adulta” (2008, p. 51). Essas acepções permitem a elaboração da hipótese central de nosso trabalho, que vislumbra a execução das canções como performances do feminino.

Wilson (2008, p. 65) destaca o papel essencial dos músicos como produtores ou indutores de efeitos psicológicos e éticos sobre a plateia. Esse papel localizava-se em uma zona intermediária entre o conteúdo teatral propriamente mimético, o mundo dionisíaco e o mundo prosaico. Assim, podemos admitir que o elemento melódico era empregado pelos didáskaloi, como uma porta de entrada para o mundo ficcional, espécie de ponte que conectava o público ao universo mítico representado. Imprescindíveis nos momentos de entrada e saída do coro, as melodias emolduravam a ocasião de performance, proporcionando também que o teatro continuasse para além desse momento, tornando-se espécies de músicas populares, como demonstram a referência tardia a canções de Sófocles e Eurípides (HALL, 2008, p. 18).

Sófocles também fez amplo uso de canções em suas peças, ainda que, proporcionalmente, encontremos em suas peças menos versos do que em Eurípides (CSAPO, 1999). Conforme aponta Hall (2008), todos os protagonistas sofoclianos cantam em momentos de grande emoção. Segundo o estudo de Barner (1971), em Sófocles as canções estão sempre incluídas em uma cena musical mais ampla, na qual os atores

interagem com o Coro ou outros personagens, e suas monodias são predominantemente encenadas por personagens homens.

Chong-Gossard (2008) defende que Eurípides queria que suas personagens femininas soassem como mulheres e não como homens travestidos, diferentemente do que aponta Mossman (2001), para quem essas personagens não eram equivalentes a mulheres reais, mas estabeleciam-se como mulheres trágicas, em oposição aos homens trágicos. Na busca pela sonoridade feminina, Eurípides desenvolveu personagens autoconscientes de que ocupam com seus discursos um lugar masculino (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 243). Nesse sentido, é por meio das canções que elas podem dizer a si mesmas e compartilhar suas preocupações: casamento, infidelidade, filhos e luto.

A canção de Evadne

O excerto de *As Suplicantes* transposto inicialmente é a segunda estrofe de uma monodia cantada por Evadne. As linhas de definição do gênero poético “monodia” são, como outras estruturas poéticas antigas, bastante matizadas. O escólio ao verso 103 de *Andrômaca* afirma que monodia é “uma canção de um personagem lamentando”²⁹ (SCHWARTZ, 1891, p. 258). No *Suda*, por outro lado, encontramos a seguinte definição junto ao verbete *m* 1442: “monodiar: lamentar: pois na tragédia todas as canções para o palco são lamentos”³⁰. Originado na lírica praticada em Lesbos, a presença das monodias em tragédias tornou-se mais recorrente ao longo do período clássico. Tradicionalmente associada a temas festivos e alegres, a monodia cantada em uma ocasião funerária é indicativa do deslocamento da ação da personagem.

Como apontamos na introdução desta seção, a presença de Evadne no palco é inesperada, uma vez que seu nome não havia sido mencionado na peça até então. Na primeira estrofe da canção, versos 990-1008, a viúva revela que viera de sua casa em Argos, correndo como uma bacante, tão logo soubera da morte do esposo, decidida a unir-se a ele no Hades, a partir do local onde se desenvolve o drama – o templo erigido a Deméter nos Campos Elísios. O espaço cênico faz alusão à proximidade entre a morte e o

²⁹ μονωδία ἐστὶν ὡδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος (SCHWARTZ, 1891, p. 258)

³⁰ Disponível em <http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/> (*m* 1442): μονωδεῖν· τὸ θρηνεῖν· ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἱ ἀπὸ σκηνῆς ὡδαὶ ἐν τῇ τραγωδίᾳ θρηνοὶ εἰσι.

casamento, recorrente no pensamento grego e em dramas euripideanos, como Polixena em *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), Cassandra em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018) e Ifigênia em *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 2017), conforme apontaram Loraux (1998) e Rush Rehm (1994). Na ocasião do casamento, há a morte da menina e o surgimento da mulher que, assim com Perséfone, deixam o lar de origem e partem ao encontro do esposo. De acordo com Rehm (1994), tanto as núpcias quanto os ritos fúnebres estão intimamente relacionados aos domínios da casa, *oikos* e, em ambos, as mulheres exercem o papel primordial nas execuções de canções rituais, restrita ocasião em que o discurso feminino era aceito publicamente.

Na segunda estrofe da canção, que transpusemos acima, temos a chocante cena do suicídio de Evadne. Diferentemente de mulheres sofocianas como Antígona e Jocasta, que se recolhem para o suicídio, a personagem proclama sua morte deliberadamente, vestida em trajes nupciais (v. 1054-1056). Até o momento de sua entrada em cena, a peça transcorrera em torno de temas coletivos em que se sobressai a solidariedade do coro de mulheres argivas que dilacera a própria pele e golpeia o próprio corpo em sinal de luto (v. 71-86) na abertura da peça – ocasião em que defendem a morte como uma medida extrema para aplacar o sofrimento. Ao prenunciar sua morte, a personagem defende o ato de tirar a própria vida como um gesto de fidelidade ao marido morto, opondo-se ao costume ateniense, entre os quais uma jovem viúva era usualmente passada a um novo marido.

Nos primeiros versos desta segunda estrofe, a personagem faz referência ao ritmo de seus passos ao entrar em cena. Segundo Csapo (1999, 2004), tais referências musicais são típicas da nova música. Em seguida, Evadne defende que seu suicídio é garantia de sua glória, *eukleós*, o que também soa estranho a uma comunidade que não vê o suicídio com bons olhos, mas como um sinal de fraqueza. Todavia, conforme defende Chong-Gossard (2008, p. 216), a morte da personagem caracteriza-se como heroica, o que leva o público a questionar seus próprios valores. Além disso, a canção de morte de Evadne possui uma carga erótica pela menção às peles e corpos que se tocam e se misturam, *symmeízasa*, em que se aproximam a entrega a ato amoroso e a entrega do corpo na hora da morte. Segundo Rehm (1994, p. 112), a personagem percebe sua morte como uma consumação do casamento. O autor destaca que, embora haja uma proximidade explícita da ação da viúva com o mito de Perséfone, ela diferencia-se deste fundamentalmente,

pois, enquanto a filha de Deméter fora levada à força ao mundo dos mortos, Evadne age deliberadamente. Assim, de acordo com Rehm, o espaço dos Campos Elísios, tradicionalmente símbolo do retorno à vida, é inversamente apresentado por Eurípides como um local de morte.

Dando continuidade ao metro empregado no canto coral que antecede sua entrada, a canção de Evadne é executada em versos eólicos, uma denominação genérica para uma série de ritmos baseados no verso coriâmbico (– ~ ~ –) (LOURENÇO, 2011, p. 90)³¹. Analogamente, a canção entoada por Cassandra em *As Troianas*, que canta desvairadamente sua submissão à condição de concubina, *pallakê*, de Agamêmnon, Evadne celebra uma espécie de segundas núpcias com Capaneu, o herói morto, fazendo referência às tochas nupciais, elemento ritualístico associado tanto ao casamento quanto ao funeral. Assim, ao mesmo tempo em que a personagem contém uma idealização da mulher que prefere morrer junto ao esposo a permanecer viva e, provavelmente, ser oferecida a outro noivo, Evadne também simboliza uma desmedida fidelidade. Como é comum às personagens femininas de Eurípides, sua subjetividade é contraditória e complexa. A canção possui uma estrutura de estrofe e antístrofe, interpolada por versos do coro. Como outras canções da liturgia feminina grega, há um diálogo entre a dor individual e a solidariedade coletiva.

A monodia de Evadne exemplifica o modo como a nova música de Eurípides associa aspectos melódicos e rítmicos à caracterização do feminino em contextos de lamento e transgressão. O uso de versos eólicos sublinha a instabilidade emocional da personagem, enquanto a combinação de tons agudos e dinâmicas variadas reflete simbolicamente a tensão entre sua resolução heroica e a vulnerabilidade diante do sofrimento. Assim, o poeta constrói uma performance que conecta o corpo da mulher à sonoridade, fazendo do canto uma extensão de sua identidade feminina e de suas escolhas narrativas, onde o luto e o erotismo se entrelaçam em uma representação estética inovadora.

³¹ Para a escansão completa da monodia de Evadne, ver: Lourenço (2011, p. 199-200).

Considerações finais

Finalmente, podemos considerar que a monodia de Evadne em *As Suplicantes* é uma inovação estilística de Eurípides, pois apresenta características de uma canção celebrativa em meio à ocasião funerária. Embora sua primeira estrofe demonstre aspectos do encontro amoroso entre os noivos, na segunda estrofe, apresentada acima, o erotismo confunde-se com o pesar imposto pela morte. Trata-se, pois, de uma preocupação estética do poeta, determinado a provocar um efeito cênico contundente que desequilibre a passividade da plateia, gerando o estranhamento característico de suas mulheres trágicas, o que as faz contundentes e vivazes tanto para seu público original quanto para o leitor contemporâneo que, infelizmente, pode apenas imaginar a ambiência sonora de suas peças.

Fora dos estudos clássicos, mas dentro da filosofia da música, Malcolm Budd descarta a correspondência exata entre uma música e determinada emoção, que define como um “pensamento experienciado com prazer ou dor” (BUDD, 1992, p. 14). Budd defende que o apelo emocional da música depende da emoção com que ela é vivida e de sua capacidade de gerar uma emoção “intramusical” (BUDD, 1992, p. 176) no âmbito das sensações prediscursivas.

Considerando isso, podemos afirmar que a constante presença de canções em Eurípides, bem como a necessidade de apresentar a cada peça uma nova forma poética surpreendente e inovadora, faz parte de um projeto de apelo emocional e sensibilização da plateia, mobilizando sensações anteriores à discursividade. A versatilidade do aulo possibilita experimentações musicais mais exigentes para os atores.

Conforme avançamos a leitura das tragédias clássicas, percebemos que, em Eurípides, esses diferentes estatutos são apontados e problematizados, tensionados a seus limites. Além disso, no *corpus* euripideano se percebe um acentuado desenvolvimento da subjetividade, especialmente de personagens femininas.

Por fim, a análise da monodia de Evadne evidencia que os elementos musicais em Eurípides transcendem a função ornamental para se constituírem como recursos miméticos profundamente ligados à representação do feminino. Ao explorar ritmos complexos e modos harmônicos associados ao *pathos*, o poeta não apenas reserva um espaço discursivo às experiências das mulheres, mas também as insere em uma esfera

pública por meio da música, desafiando as normas sociais e políticas de sua época. Essa prática reforça a ideia de que a *mousikê*, na tragédia, é simultaneamente um meio de comunicação emocional e um espaço de contestação e reflexão sobre os papéis de gênero.

Assim, ao longo das tragédias eurípideanas, o feminino é representado como uma expressão profundamente vinculada à música, ao luto e às inovações promovidas pela nova música. Por meio do aulo, dos padrões métricos e da extensa variação rítmica, Eurípides transforma as canções em veículos de integração entre o indivíduo e a coletividade, fundindo o *pathos* feminino às dinâmicas sonoras que caracterizam sua obra. As inovações da nova música, ao mesmo tempo em que expandem os horizontes estéticos da tragédia, destacam-se como instrumentos miméticos que, ao evocar o luto feminino, reafirmam a centralidade da *mousikê* no teatro trágico, consolidando sua função como mediadora entre o público e o universo ritualístico representado no palco.

Referências

- ALEXIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. London: Cambridge University Press, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 2014.
- ARISTÓTELES. **Política**. Tradução e notas António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja, 1998.
- BARNER, Wilfried. *Die Monodie*. In: JENS, Walter. **Die Bauformen der griechischen Tragödie**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- 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, 1992.
- CHONG-GOSSARD, J. H. Kim. *On Gender and Communication in Euripides' Plays, Between Sound and Silence*. Boston: Brill, 2008.
- CSAPO, Eric. *Later Euripidean Music*. 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.

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

EURÍPIDES. **Euripidis Fabulae**, Tomus II. Edidit James Diggle. Oxford: Oxfordii e Typographeo Clarendoniano, 1986.

_____. **Euripides Suppliant Women**. With introduction translation and commentary by James Morwood. Oxford: Aris and Philips, 2007.

_____. **Euripides "Hekabe"**. Edition und Kommentar von Kjeld Matthiessen. Berlin: De Gruyter, 2010.

_____. **Euripides Iphigenia at Áulis**. Edited with introduction, translation and commentary by Christopher Collard and James Morwood. Liverpool: Liverpool University Press: 2017

_____. **Troades**. Edited with introduction and commentary by David Kovacs. New York: Oxford University Press, 2018.

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.

HERINGTON, John. **Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic tradition**. Berkeley: University of California Press, 1985.

LORAUX, Nicole. **Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite**. Translated by Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.

LOURENÇO, Frederico. **The lyric metres on Euripidean drama**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

MOSSMAN, Judith. **Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' "Electra"**. London: The Classical Quarterly, v. 51, n. 2 , p. 374-384, 2001.

PINTACUDA, Mario. **La Musica nella tragedia greca**. Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore, 1978.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.

QUINTILIANO, Aristides. **Sobre la música**. Introduccion, traduccion y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

REINACH, Theodore. **La musique grecque**. Paris: Payot, 1926.

REHM, Rush. **Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

SCHWARTZ, Eduard. **Scholia in Euripidem**. Vol II. Berlin: Georgii Raimer, 1891.

STOREY, Ian Christopher. **Euripides: Suppliant Woman**. London: Duckworth, 2008.

SUDA. **Online Byzantine Lexicography**. Disponível em: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html> . Acesso em 20 mai. 2020.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in action**. London, New York: Routledge, 2003.

TUCIDIDES. **Historiae in two volumes**. New York: Oxford University Press, 1958.

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.

WEST, Martin L. **Ancient Greek Music**. New York: Oxford University Press, 1992.

WILSON, Peter. *Os músicos entre os atores*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. **Atores Gregos e Romanos**. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.