

humanitas

Vol. XLVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVI • MCMXCIV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



MARTA VÁRZEAS
Universidade do Porto

SILÊNCIOS EM *AS TRAQUÍNIAS* DE SÓFOCLES

Numa perspectiva semiótica, o teatro é um fenómeno artístico que integra códigos diversos: códigos pertencentes ao sistema literário (retórico-estilístico, ideológico, semântico-pragmático, etc.) e que estão presentes no texto dramático, e ainda códigos presentes no texto teatral, tais como o «*proxémico*, que regula as relações espaciais entre as *dramatis personae*, entre os corpos dos comediantes, entre estes e os objectos do espaço cénico; o código *cinésico*, que regula os movimentos corporais dos comediantes, os seus gestos e as suas atitudes; o código *paralinguístico*, que regula os factores vocais, convencionalizados e sistematizáveis, que acompanham a emissão dos signos verbais, mas que não fazem parte do sistema linguístico (entoação, qualidade da voz, riso, etc.)»¹. São estes os elementos, junto com todos os outros significantes visuais e auditivos, que compõem uma peça de teatro, e a sequência das impressões que eles criam é fundamental para a construção do sentido. Por conseguinte, a leitura das obras dramáticas só pode ser proveitosa se partir destes pressupostos, isto é, se houver um esforço simultâneo para reconstituir no teatro da mente a experiência teatral. Tal reconstituição encontra-se relativamente facilitada porque «o texto dramático contém em latência, numa espécie de esquema projectual, tanto a nível da sua estrutura profunda como a nível da sua estrutura de superfície»².

Todavia no caso da tragédia grega muita coisa irremediavelmente se perde. De facto, torna-se difícil apreciar completamente todos os

¹ Cf. V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra 1986) 614-615.

² Cf. V. M. Aguiar e Silva, *op. cit.*, 623-624. Este autor cita ainda Roland Barthes que concebe a teatralidade como «um dado de criação, não de realização». Vide *Essais Critiques* (Paris 1964) 32.

efeitos que seriam produzidos, dada a inexistência de didascálias e de dados concretos relativos às componentes musical e coreográfica que nos permitam reconstruir com exactidão a encenação das peças. No entanto, a tarefa de reconstrução visual não é impossível em alguns aspectos importantes, visto que o arranjo cénico não era alheio ao dramaturgo: no momento da criação dramática ele tinha sempre em vista a representação, escrevia os diálogos para os actores, concebendo-os visualmente no espírito (de resto, sabemos que Sófocles, tal como Ésquilo, era o encenador das suas tragédias)³. E isso mesmo é evidenciado no próprio texto através das constantes indicações cénicas dadas pelas personagens, que informam acerca da entrada de novas figuras em cena ou da sua saída, descrevem o seu aspecto e o seu comportamento, permitindo-nos assim vislumbrar os quadros sucessivos que o dramaturgo idealizou.

Se o fenómeno teatral ultrapassa as esferas da literatura, o certo é que o texto dramático é o ponto de partida para a interpretação das peças, quer seja ela feita por um encenador quer por um crítico literário. Da análise dos diálogos, porém, não deve estar arredada a consideração dos silêncios, pois, tal como uma sequência musical não é feita apenas de sons mas da alternância destes com as pausas, também no teatro as pausas e os silêncios ajudam a configurar o sentido. É que o contraste que se gera deste modo acentua a informação dada pelas palavras ou, na maior parte dos casos, acrescenta-a, modifica-a, e sempre de uma maneira muito mais intensa, dada a ambiguidade que normalmente caracteriza tais momentos. Sendo assim, podemos considerar o silêncio um signo pertencente ao código retórico-estilístico, que funciona como uma espécie de grau zero da linguagem, com idênticas potencialidades expressivas. Idênticas ou até superiores, visto que suscitam uma emoção específica que as palavras não conseguem produzir da mesma maneira, com o mesmo carácter de contenção e de urgência, digamos assim.

³ O. Taplin, sempre atento à específica dimensão visual da tragédia grega, afirma oportunamente: «Ésquilo, Sófocles e Eurípides são também grandes poetas. Mas eles não são apenas grandes poetas com uma certa facilidade teatral — esta é uma disjunção que não se aplica. O significado visual é inextricável do significado verbal; cada um deles é parte e parcela do outro. Eles são veículos do sentido do dramaturgo». Vide *Greek tragedy in action* (Berkeley 1978) 5. O próprio Aristóteles, recorde-se, apesar de atribuir um lugar de proeminência ao texto dramático, reconhecia o poder de sedução que o espectáculo — *ὄψις* — exercia sobre o espectador. Vide *Po.* 1450b 17-21.

Do mesmo modo que, em teatro, a análise dos diálogos não se pode fazer com rigor sem ter em conta as condições específicas da sua enunciação, a interpretação desse importante elemento de significação dramática que é o silêncio só se pode fazer atendendo às relações estreitas que ele mantém com os outros signos constituintes da mesma cena. Através disto, o crítico pode tentar descobrir aquilo que o dramaturgo quis sublinhar, e aquilo que tal procedimento gera no espectador, não esquecendo, todavia, que as impressões que este vai recebendo e que o ajudam a configurar o sentido de cada cena, constituem um processo muitas vezes inconsciente e intuitivo, mas que é decisivo para a compreensão global de uma peça. É evidente que dessa análise também não podem estar ausentes outros níveis de contextualização, quer dizer, a interpretação do silêncio requer ainda a sua relação com os traços característicos da personagem que o protagoniza, e, se for caso disso, com os antecedentes da acção.

Foi este o método seguido no presente artigo.

Quando se fala de silêncio dramático na tragédia grega antiga, o nome que imediatamente vem ao nosso espírito é o de Ésquilo. Foi, com efeito, este grande dramaturgo que, desde a Antiguidade e graças, como é sabido, a Aristófanes, ficou célebre pela forma como usava o silêncio das personagens para criar longos momentos de tensão e expectativa entre o público. Sófocles, porém, como dramaturgo sempre atento aos aspectos propriamente teatrais da sua arte, soube aprender do seu antecessor esta técnica dramática e explorou as suas potencialidades ao máximo, adaptando-a à sua concepção do trágico. Dentre as peças conservadas, escolhi para objecto da minha análise *As Traquínias* por me parecer um exemplo mui o significativo da mestria de Sófocles neste campo específico.

As Traquínias é a tragédia do amor, uma tragédia em que a colisão dramática, o conflito, resulta, em última instância, da acção avassaladora e destrutiva do amor, entendido como entidade soberana, sobre os indivíduos que na sua rede se deixam fatalmente enlear. Tal concepção do sentimento amoroso como força incontrollável que envolve os homens, ou melhor, os amantes numa espécie de feitiço estonteante, privando-os da luz da razão, não era estranha à sensibilidade grega. Com efeito, devia ser bem conhecida a poesia da época arcaica e, sobretudo, a de Safo, Íbico e Anacreonte, por exemplo ⁴.

⁴ Cf. Safo, frs. 31 e 130 Lobel-Page (note-se neste fragmento a expressividade do adjectivo *γλυχόπιχρον* que, com a concisão típica da língua grega, traduz poeti-

Mas enquanto na poesia arcaica, e por razões que se prendem até com a própria natureza do modo lírico, o carácter negativo da paixão é de alguma maneira suavizado, na medida em que ela é apresentada pelo «eu lírico» como um misto de fatalidade algo desesperada e de arrebatadora euforia; no tratamento dramático, por seu lado, é o aspecto trágico, esse que nasce da conjugação do conflito irresolúvel entre os dois pólos da relação amorosa, por um lado, e da vontade divina ἀμφίπολος ἄναστος⁵, por outro, que Sófocles aprofunda e explora.

Segundo um processo característico do estilo de Sófocles e que se prende com uma peculiar concepção do trágico e da sua dramatização, a intriga deste drama evolui no sentido da iluminação de uma verdade anteriormente desconhecida ou confundida.

O primeiro episódio desta peça é, segundo Reinhardt, «o primeiro exemplo sofocliano, se não mesmo o primeiro exemplo em teatro, de uma cena de desvelamento, quer dizer, uma cena cuja estrutura e ordenamento externo têm a sua origem num conflito íntimo entre tendências veladoras e desveladoras»⁶.

É precisamente dentro deste episódio e dentro deste processo de *ocultação / revelação*, que ocorre um silêncio de uma importância singular sob o ponto de vista dramático e teatral. Trata-se do silêncio de Íole, a jovem cativa por causa de quem Héacles, movido por desenfreada paixão, arrasara a Ecália, cidade de Êurito, pai de Íole.

Já tem sido sublinhada por vários críticos a semelhança entre este passo de *Traquínias* e uma outra cena famosa do teatro trágico grego — a do silêncio de Cassandra para Clitemnestra no *Agamémnon* de Ésquilo. Pode-se, de facto, considerar que entre elas existe uma espécie de *intertextualidade cénica*, e é natural que neste momento da peça surja no espírito do público o início do quarto episódio do drama esquiliano. Todavia a *intertextualidade* funciona aqui de forma implícita, como que por reminiscência, visto que existe entre as duas situações uma grande diversidade, não apenas contextual mas ainda significativa. São justamente as diferenças que singularizam este silêncio como distintamente sofocliano.

Uma das diferenças objectivas tem que ver com a encenação. Segundo Taplin, nada indica que a cena esquiliana representasse a entrada de uma procissão: «Agamémnon estava talvez acompanhado

camente e de forma perfeita a dupla faceta eufórica e disfórica do amor); Ibico, fr. 6 Page; Anacreonte, fr. 68 Page.

⁵ S. Tr. 860.

⁶ Reinhardt, *Sophocle* (Paris 1971) 71.

de alguns servos como costumava acontecer com todas as figuras importantes. Mas não se lhes presta qualquer atenção; e no final da cena eles talvez tivessem saído calmamente pelo êxodo»⁷. Pelo contrário, em Sófocles, o grupo das cativas em que Íole aparece forma um quadro cénico muito apelativo e tem, por isso, grande importância, como se verá à frente.

No que diz respeito às duas figuras femininas a semelhança é mais superficial do que pode parecer. Ambas são cativas de guerra, trazidas contra a vontade para terras distantes e inimigas, ambas se mantêm caladas perante as ordens ou as perguntas da esposa do seu captor, mas aqui terminam os pontos de contacto. A função de cada uma delas na respectiva peça e o significado dos seus tão arrasadores silêncios são completamente outros.

Ao contrário de Íole, a princípio não se espera que Cassandra fale, pois nenhuma pergunta se lhe fez; não há portanto uma recusa em falar, mas uma recusa em obedecer às ordens da esposa de Agamémnon⁸. Fundamental é ainda a diferença relativamente à duração do silêncio adoptado pelas personagens. A cativa de Hércules nunca rompe o seu mutismo, o que não acontece com a personagem esquiliana. A influência que a figura de Íole exerce sobre a sequência dramática é determinante, mas o seu peso decorre tão somente da sua presença silenciosa dentro daquele quadro cénico. O mesmo se não pode dizer de Cassandra. Ela é uma personagem com uma individualidade própria, é a profetiza de Apolo, a detentora por excelência do dom da Palavra, e, por isso, mais impressionantes do que o silêncio são as palavras terríveis que profere após a saída de Clitemnestra. É um silêncio espectacular enquanto decorre, mas a sua maior força reside precisamente na sua quebra, facto que, de alguma maneira, ajuda o espectador a interpretar-lhe o sentido.

Além disso, e esta é uma diferença que tem implicações ainda mais profundas, em Ésquilo não existem dúvidas, nem por parte do público nem por parte de Clitemnestra, sobre a identidade daquela mulher. O próprio Agamémnon acabara de a apresentar e, de qualquer forma, desse dado não depende nem a intriga do drama nem a actuação de Clitemnestra. O silêncio de Cassandra reveste-se de um carácter sinistro, integrando-se perfeitamente no ambiente que fora criado desde o início da tragédia, mas da cena em que ele ocorre está ausente a ironia,

⁷ O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy* (Oxford 1977) 304.

⁸ A. A. 1035-40.

que na peça de Sófocles resulta da ignorância de Dejanira a respeito de Íole. A ironia, em *Traquínias*, tem um alcance muito maior. É que ao pôr em grande relevo a ilusão circunstancial a que a protagonista é forçada, quer pelo silêncio da cativa quer pelas omissões de Licas — ou seja, por acção de outros — antecipa e prenuncia essa outra ilusão radical que mais tarde se há-de manifestar como marca da sua condição, nascida apenas de si mesma.

Em Sófocles os recursos teatrais que dão forma à cena estão postos ao serviço da enunciação de uma mensagem dramática marcada, ao nível retórico, por um tom geral de grande ironia, a qual, como referi, está ausente da peça de Ésquilo. A ironia, tão especificamente sofocliana, nasce, em termos gerais, do contraste entre o saber da heroína e o da assistência, embora sobre o assunto não possamos ter certezas. Mas importa assinalar o facto de que ela está também inscrita no texto teatral, ela decorre também do jogo cénico, já que também ele assenta na produção de efeitos irónicos de contraste. Se não, vejamos por exemplo o início do episódio: imediatamente depois de o coro entoar e dançar um canto de júbilo, e assim se ter instaurado entre as personagens e entre o público uma alegre expectativa em relação à iminente chegada de Hércules, faz-se a entrada das cativas, entre elas Íole que representa, afinal, e ainda que só mais tarde se saiba realmente, a ameaça viva ao casamento de Dejanira, ou seja, exactamente o contrário daquilo que se esperava. Além disso, embora elas sejam objectivamente o símbolo da vitória de Hércules, não deixa de ser uma nota de sofrimento e pesar aquilo que este quadro vem introduzir por oposição à anterior alegria. Desta nota de tristeza, aliás, se dará conta depois a própria Dejanira (vv. 298-306).

Depois de ouvir a versão de Licas sobre a nova vitória de Hércules, a atenção de Dejanira volta-se para o grupo de mulheres que acompanha o arauto. É curiosa a forma como o olhar da assistência é verdadeiramente conduzido pelas palavras e gesto do actor-personagem. Quase se poderia dizer que as palavras de Dejanira e a sua movimentação (é possível que o actor acompanhe com o corpo a mudança de olhar, de Licas para as cativas) funcionam cinematograficamente como uma câmara cujo movimento leva os olhos dos espectadores a detem-se primeiro no grupo das cativas e, em seguida, passa desta visão abrangente do conjunto para um grande plano de Íole, sobre quem fica agora centrada a atenção e a expectativa do público (v. 307):

ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;

Ó infornada, quem és tu entre estas jovens?

Íole nada responde, não obstante o tom compassivo das palavras da esposa de Hércules. O seu silêncio leva Dejanira a insistir, especificando qual a sua dúvida (v. 308):

ἄνδρος ἢ τεκνοῦσα;

És ainda donzela ou já és mãe?

Novo silêncio, nova tentativa de saber directamente da jovem a sua identidade, facilitando-lhe cada vez mais a resposta: avança agora com hipóteses concretas sobre a sua origem (vv. 308-9):

*πρὸς μὲν γὰρ φύσιν
πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.*

Pelo teu aspecto és de nobre ascendência
e nunca passaste por toda esta desgraça.

Perante o repetido silêncio é de novo para Licas que a heroína se vira (vv. 310-13):

*Αίχα, τίνοσ ποτ' ἐστὶν ἡ ξένη βροτῶν;
τίς ἢ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φυτύσας πατήρ;
ἔξειπ', ἐπεὶ νῦν τῶνδε πλεῖστον ὠικτίσα
βλέπουσ' ὄσωπιερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη.*

Licas, de quem descende esta estrangeira?

Quem é a sua mãe? Quem é o pai que a gerou?

Diz-me! É que, ao vê-la, dela me apiedo mais

[do que das outras,

pois, em tamanha desgraça, é a única que sabe

[dominar-se.

A figura da jovem cativa, como demonstram bem estas palavras e a visualização desta cena, funciona para a protagonista como uma imagem especular, e Dejanira sente por ela uma atracção irresistível que se traduz num sentimento de compaixão. Essa atracção tem razões objectivas que são evidenciadas pela distribuição das várias personagens pelo espaço cénico: Íole não é apenas mais uma entre as muitas companheiras de servidão; sem dúvida, deve ela ocupar, dentro do grupo das cativas, um lugar destacado, talvez no centro e na primeira fila, supondo que ele está disposto dessa maneira. Também o seu porte indica uma origem nobre e o seu comportamento é de dignidade e auto-domínio, de modo que o desempenho dos actores tem de ser tal que

permita notar-se a diferença entre o auto-controle de uma, e a demonstração perturbada do sofrimento por parte das outras, o que resulta num quadro rico de significado⁹. Este nítido contraste é-nos indicado (a nós leitores) pelas palavras de Dejanira que servem de indicação cénica, ajudando-nos a recriar no nosso «teatro da mente» o magnífico quadro sobre o qual contracenam os actores (vv. 308-9 e 312-13). Acresce ainda que o silêncio da personagem, ao ser interpretado pela protagonista como outra forma de domínio e contenção que de modo algum pode ser confundida com ausência de sofrimento, adia a aproximação da verdade e suscita-lhe mais compaixão.

A ironia dramática deste momento é evidente para quem conhece previamente a acção. Todavia, quanto ao grau de conhecimento que teria a assistência da peça, só é possível formular conjecturas. Segundo Jebb e Kamerbeek, a tradição conhecia a história do amor de Hércules por Íole. No entanto, D. Seale nota que o episódio do encontro entre esta e Dejanira foi provavelmente inventado por Sófocles; mas acrescenta que os objectivos teatrais do dramaturgo ao idealizar esta cena seriam anulados caso o auditório não soubesse da identidade de Íole¹⁰.

Parece-me no entanto que, ainda que o público desconhecesse a identidade da personagem, o efeito que Sófocles pretendia criar não se perderia, visto que a ironia lhe é, de alguma maneira, imposta. De facto, a encenação está aqui feita de modo a que os mais diversos signos teatrais enviem ao espectador pistas de interpretação que, não

⁹ Esta é a ideia que Kamerbeek, p. 89, faz da encenação deste passo, embora um dos comentários aduzidos careça, a meu ver, de fundamento. O autor parece justificar a lógica do comportamento aparentemente altivo de Íole pelo facto de se tratar da amante de Hércules. Todavia não há na peça qualquer indicação de que o desejo de Hércules fosse correspondido por Íole; portanto a atitude da jovem não deve ser entendida como altivez por se saber a preferida, mas como a manifestação de dignidade de quem se mantém nobre ainda que na posição humilhante de escrava. Também a análise do passo feita por Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some conventions of speech and action on the Greek tragic stage* (University of California Press 1979) 76-77, é, quanto a mim, incorrecta. Ele considera inexplicável uma posição firme e contida de Íole, visto que o seu silêncio poderia ser entendido como desafiador; e por outro lado que a demonstração de sofrimento por parte das cativas distrairia e perturbaria o verdadeiro foco da cena. Pelo contrário, parece-me que todo o quadro das cativas é de uma importância vital para o jogo irónico, e que a visibilidade da sua perturbação, em vez de desviar o foco da cena, o realça por contraste. No que diz respeito a Íole considero que as palavras de Dejanira são uma verdadeira indicação cénica e por isso uma interpretação diferente não é fiel ao texto dramático.

¹⁰ D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles* (London 1982) 188.

sendo embora integradas de forma racional, são por ele recebidas intuitivamente e levam-no, com certeza, pelo menos a suspeitar do que está a passar-se no palco. Todo o jogo de contrastes é registado pelo público: ele apercebe-se da notação de sofrimento que vem imprimir à cena a entrada e a permanência das cativas; apercebe-se do contraste entre as duas manifestações de dor — a das escravas, que é activa (talvez com choro), e a de Íole, que é de uma digna passividade. E basta este quadro de fundo para que, à partida, o espectador sinta que algo de trágico rodeia aquela figura perturbadora. Também a forma compassiva como a heroína reage contrasta fortemente com o silêncio persistente da jovem e este facto deve ser entendido pelo receptor do drama como inesperado e agoirento. Não há razão para que não fale, dado que não houve para com ela qualquer hostilidade (ao contrário do que acontecia na peça esquiliana entre Cassandra e Clitemnestra em que o clima de tensão hostil pairava no ar). A própria resposta de Licas, feita de perguntas — *τί δ' οἶδ' ἐγώ; τί δ' ἄν με καὶ κρίνεις;* («Mas como é que eu sei? Como me podes interrogar? (v. 314) — revela algum nervosismo e embaraço, sentimentos de quem se recusa a falar de um assunto perigoso; entre dizer e calar Licas prefere a segunda hipótese (de resto, já antes, em contexto diverso, ele tinha deixado clara a sua posição cautelosa no que diz respeito ao uso das palavras (vv. 281-3)). Dejanira, por seu lado, não se dá conta disso. A insistência das suas perguntas vai prolongando um momento dramático cuja intensidade aumenta à medida que a protagonista se aproxima da revelação da verdade. Porém, nesse ponto climático em que Dejanira, sem o saber, toca a verdade — *μὴ τῶν τυράννων; Ἐδρότου σπορά τις ἦν ...* («Não será mesmo da família real? Qual era a descendência de Eurito? (v. 316) — o movimento é imediatamente de recuo, visto que nem Íole para quem se volta novamente — *εἴπ' ὦ τάλαιν'* («Responde tu, ó infornada») (v. 320) — nem o arauto lhe permitem essa posse. Logo a seguir a fala de Licas entre os versos 322-28 é precipitada, ela parece vir apressadamente preencher o espaço dado a Íole para falar¹¹. Quem observa fica com a impressão de que Licas tem medo de uma possível e comprometedora resposta

11. Seale, *op. cit.*, 194, faz desta fala de Licas uma análise muito perspicaz. Afirma o autor a propósito do v. 324: «Licas emprega a palavra *προύφηγεν* que é uma forma muito pouco habitual de exprimir a simples ideia de falar. É um composto da palavra-chave que significa 'revelação'!... o próprio vocabulário de Licas inconscientemente mostra que Íole tem alguma coisa para revelar, que o seu silêncio implica uma ameaça de coisas a vir que agora não são ditas.»

da jovem, e por isso tenta rematar o assunto de uma vez por todas, explorando a sensibilidade ainda há pouco demonstrada por Dejanira (vv. 327-8):

ἦ δέ τοι τύχη
κακὴ μὲν αὖτη γ' ἀλλὰ συγγνώμην ἔχει.

O seu destino infeliz dá-lhe direito ao perdão.

A heroína cede perante a persuasão deste pedido, e é assim que, sem o saber, se afasta da verdade.

Em suma, a insistência nas perguntas, a bondade com que Dejanira as formula, o embaraço e a precipitação de Licas, e sobretudo o contínuo silêncio, trazem a marca da ironia, pois de tudo isto o público foi dando conta, e foi-se apercebendo de que o trágico que envolve Íole envolve também a protagonista, e que, naquela atracção, existe qualquer coisa de fatal.

O silêncio de Íole integra-se, portanto, nesse jogo profundamente irónico que caracteriza toda a cena, e não é por acaso que ele ocorre precisamente no meio do episódio. É notória a intenção do dramaturgo de pôr em relevo este momento do drama, colocando-o na posição central de um episódio que não é só o mais longo da peça, mas precisamente aquele que dá origem à precipitação trágica dos acontecimentos seguintes, que resultarão na morte não menos trágica dos protagonistas.

A espectacularidade e o significado deste silêncio na sua articulação com a ironia dramática para a qual ele também contribui tornam incompreensível a ideia de que são motivações de ordem técnica que obrigam a representar uma personagem silenciosa, já que devido à chamada «regra dos três actores» aquela figura teria de ser um *κωφὸν πρόσωπον*. Note-se mesmo que aqui nem sequer se trata do aproveitamento bem conseguido de um constrangimento imposto de fora ao dramaturgo. No passo em análise seria até fácil criar uma cena diferente em que Íole respondesse, de imediato ou não, às perguntas de Dejanira. Lembremos que, depois de o mensageiro anunciar a chegada de Héracles, se segue, entre os versos 205-24 um canto coral; durante esse momento talvez houvesse tempo para a saída do mensageiro e o seu posterior regresso no papel de Íole. Desta maneira poderia ser a própria cativa a revelar a verdade. Mas como seria empobrecedor! Para os objectivos dramáticos de Sófocles é fundamental que o mensageiro permaneça em cena e é sua intenção que Íole mantenha o silêncio. Só deste modo a cena pode evoluir num ritmo alternante de

aproximação / distanciamento da verdade, suscitando no público um crescendo de emoções.

Durante todo este tempo uma outra figura esteve presente em silêncio — o mensageiro. A permanência deste tipo de personagem em cena depois de dar conta da sua missão não é habitual nas tragédias de Sófocles que chegaram até nós. À excepção de *Rei Édipo*, em nenhuma outra das sete peças conhecidas o mensageiro fica no palco depois de relatar as notícias que ali o trouxeram. Ora, a presença tácita de uma figura aparentemente desnecessária ao contexto dramático investe-a de maior potencialidade expressiva na altura em que romper o silêncio. Quer dizer, enquanto o mensageiro se mantém em cena calado nenhuma atenção é posta sobre ele já que, do ponto de vista do espectador e no que diz respeito ao que está a acontecer, *hic et nunc*, é indiferente que ele ali esteja ou não. Mas quando tudo parece ter terminado, e os acontecimentos parecem desenvolver-se linear e progressivamente no sentido da chegada do herói Hércules, o mensageiro sai do lugar e, em vez de abandonar com os outros o palco, chama de volta Dejanira da falsidade a que esta se dirigia, para a verdade da qual inconscientemente se afastara ¹², provocando assim uma total reviravolta no andamento dramático. Naquele momento é para ele que se dirigem os olhos e a expectativa do público cuja curiosidade é aguçada pelo inesperado da actuação. Percebe-se então que a figura do mensageiro está investida de uma importância crucial e é isto que justifica a sua anterior presença.

Todavia alguns críticos vêem na construção desta cena uma certa dificuldade por parte do autor de pôr em diálogo três personagens. Webster, por exemplo, afirma que «a ausência de uma conversa a três em *Traquínias* é forte evidência para a sua datação recuada; o Sófocles das peças mais tardias teria feito o mensageiro interromper Licas e Licas não teria necessidade de deixar o palco e voltar outra vez» ¹³. Esta opinião, que parte de falsos pressupostos, não tem em conta aquilo que me parecem ser os objectivos específicos e a intenção do autor. Era fundamental para a expressão eficaz da ideia dramática de Sófocles que o mensageiro assistisse à cena entre Dejanira, Licas e as cativas, e o fizesse sem intervir. Se ele tivesse interrompido a conversa

¹² O. Taplin, no seu artigo «Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*», *GRBS* 12 (1971) 30, faz a análise de *Traquínias* 332-340 pondo em relevo o facto de que a movimentação do actor dá forma ao sentido deste momento dramático: «Dejanira tem de voltar as costas à ignorância e ao engano, e encarar o conhecimento.»

¹³ T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles* (London 1969) 122.

entre a heroína e o arauto para revelar a verdade dos factos, o efeito seria talvez menos forte e, de qualquer maneira, necessariamente diferente daquilo que o autor pretendia e consegue muito bem. O silêncio permite o prolongamento da ilusão — e nesse aspecto integra-se na ironia do momento — e adia a revelação da verdade. Ora quanto mais extenso é o tempo do engano, tanto mais intensa será a emoção provocada pelo desengano, quer a da heroína, quer a do público, que assiste e vivencia não só a revelação do mensageiro, como também a reacção que esta fatalmente suscita na compassiva Dejanira.

A cena entre o mensageiro e a esposa de Hércules tem como resultado dramático imediato o confronto entre aquele e Licas. A vivacidade deste diálogo decorre de um desenho muito cuidado das personagens intervenientes, sobretudo as secundárias. Porém a actuação da protagonista não está deixada ao acaso, nem o seu silêncio é puramente ocasional ou prova de que o autor não sabe o que fazer com a personagem. Pelo contrário, ele insere-se na lógica deste momento dramático e desta figura feminina em particular.

Por sugestão do coro, Dejanira decide interrogar Licas para dele obter a confirmação do que acabara de ouvir. Começa por abordar o arauto com palavras de ironia e sarcasmo (vv. 395-6), e depois de ele jurar que falará a verdade faz-lhe a pergunta directa (v. 400):

τίς ἢ γυνή δῆτ' ἐστὶν ἣν ἤκεις ἄγων;

Quem é mesmo a mulher que vens trazer?

Licas não diz afinal a verdade, como tinha prometido, provocando a indignação do mensageiro, que interrompe abruptamente (v. 402):

οὔτος, βλέψ' ὧδε. πρὸς τίν' ἐννέπειν δοκεῖς;

Eh, tu, olha cá! Com quem pensas que estás a falar?

A partir deste momento Dejanira fica em silêncio, observando apenas a evolução do diálogo entre os dois. Novamente isto não acontece por defeito do autor, mas porque este comportamento da protagonista é mais coerente, do ponto de vista do desenho psicológico, com o seu carácter, visto que ela não possui o tipo de agressividade necessária a um interrogatório deste género; por outro lado, é talvez a resposta mais adequada à situação. De facto, no diálogo devem participar apenas o mensageiro e Licas, eles são os representantes de um confronto entre duas versões opostas, e só a partir desta confrontação

é que a heroína pode extrair as devidas conclusões e fazer um juízo correcto. Só o silêncio, a não participação, lhe permitem observar atentamente as reacções de cada um deles, principalmente do arauto, de molde a comprovar a sinceridade ou a falsidade das suas palavras.

Nos versos 429-30 Licas, completamente encurralado pelo cerco das afirmações do mensageiro, dirige-se desesperado a Dejanira numa tentativa de sair daquele embaraço. O público fica na expectativa de uma resposta, sem que haja da parte da protagonista qualquer reacção. O silêncio de Dejanira e a insistência do mensageiro aumentam a perturbação de Licas, e por essa razão a sua única saída é apelar novamente para a esposa de Hércules a fim de que esta tome a atitude de expulsar o incómodo interlocutor. Com a situação chegada a este impasse, a heroína vê-se finalmente obrigada a intervir, e quebra o silêncio com a mágoa do seu comovente apelo (note-se a ênfase dada na frase que preenche os versos 436-7, à partícula *μή*, colocada no início, e que fica suspensa, interrompida pela invocação a Zeus, ecoando no auditório como um grito):

*μή, πρὸς σε τοῦ κατ' ἄκρον Οἰταῖον νόπος
Διὸς καταστράπτοντος, ἐκκλήψῃς λόγον.*

Não, peço-te por Zeus que do cimo verdejante do Eta
envia o seu clarão, não me encubras a verdade.

Fica claro, portanto, que o facto de Licas se voltar repetidamente para a esposa de Hércules na esperança de uma intervenção salvadora, faz com que também a expectativa do público se fixe nessa personagem, e é prova evidente de que o poeta dela não se esqueceu.

O próximo objecto de análise é um dos mais impressionantes silêncios em Sófocles e é protagonizado por Dejanira depois do verso 812. Este silêncio ocorre e integra um momento muito intenso do drama, precisamente aquele em que o elemento trágico atinge o seu clímax, isto é, quando a acção divina e humana finalmente se encontram na consumação do desastre — o da terrível revelação de Hilo acerca do pai agonizante sob o efeito do peplo envenenado pela mãe, e, na sequência deste relato, a saída de Dejanira envolta num desalentado e agoirento silêncio. O valor expressivo do silêncio adoptado pela personagem em tais circunstâncias e neste particular momento do drama é inegável e tem que ver não só com efeitos teatrais, espectaculares, como também com motivações de ordem psicológica. A articulação destes dois fac-

tores aumenta o impacto e a tensão dramática entre as figuras em cena e entre os espectadores.

A atitude contida da protagonista, decorre de uma concreta e muito pessoal visão do mundo e da existência humana, e integra-se num desenho da personagem que vinha a ser efectuado desde o início da peça, conforme vou procurar demonstrar.

A fala de Dejanira no prólogo, profundamente marcada por uma atmosfera de temor e ansiedade pessimistas que perseguem a heroína como um estigma, revela, através da rememoração dos incidentes que marcaram a sua juventude, e do abandono a que se resume a sua vida com Hércules, características fundamentais da personagem que vão sendo desenvolvidas ao longo do drama. Dejanira é, antes de tudo, uma mulher apaixonada para quem a existência só ganha sentido dentro da bipolaridade da relação conjugal. As palavras de incitamento que dirige ao filho ainda no prólogo, quando o apressa a saber novas do pai, são sintomáticas da sua total dependência de Hércules (vv. 82-5). Ela é ainda a mulher a quem a vida e o contínuo sofrimento ensinaram a não esperar demasiado, e a ter, em vez disso, uma perspectiva negra do futuro e da possibilidade de ser feliz. É o que ressalta da afirmação com que a peça abre e que é expressa pela heroína de uma forma sentenciosa (vv. 1-5):

*Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὥς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις, οὐτ' εἰ χρηστός οὐτ' εἴ τωι κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμὸν, καὶ πρὶν εἰς Ἅιδου μολεῖν,
ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν.*

Há uma sentença antiga entre os homens
que afirma não ser possível avaliar
se é feliz ou deplorável o destino dos mortais
antes de alguém morrer.
Mas eu, mesmo antes de partir para o Hades,
sei bem que o meu é infeliz e pesado.

Esta expressão teórica de um saber aprendido pela experiência de longos anos de angústia completar-se-á mais tarde, na prática, com a apresentação de uma outra atitude existencial de Dejanira. Refiro-me ao sentimento de empatia, de compaixão que reveste a sua reacção na cena com as cativas. São tocantes as suas palavras (vv. 298-306):

*ἔμοι γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
ταῦτας ὁρώσῃ δυσπότμους ἐπὶ ξένης*

χώρας αοίκους ἀπάτοράς τ' ἀλωμένας,
 αἱ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἰσως
 ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον.
 ὦ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ' εἰσίδοιμί σε
 πρὸς τοῦμόν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι,
 μηδ', εἴ τι δράσεις, τῆσδέ γε ζώσης ἔτι.
 οὔτως ἐγὼ δέδοικα τάσδ' ὀρωμένη.

Apoderou-se de mim uma forte compaixão, amigas,
 ao ver estas infelizes, perdidas em terra
 estranha, sem casa, sem família;
 elas, que antes eram livres certamente,
 e agora levam uma vida de escravas.
 Ó Zeus que afugentas os males, que eu jamais
 te veja avançar assim contra os meus filhos,
 ou, se o fizeres, que eu já não esteja viva!
 Assim eu me angustio ao ver estas mulheres.

É também um grande sentido de humanidade que ela exprime em relação a Licas depois de saber que este mentiu, e em relação a Íole, mesmo sabendo quem é e por que razão ali se encontra (vv. 438-67). Reconhece-o Licas prontamente (vv. 472-3):

ἀλλ', ὦ φίλη δέσποιν', ἐπεὶ σε μανθάνω
 θνητὴν φρονοῦσαν θνητὰ κοῦκ ἀγνώμονα ...

Mas, querida senhora, já que eu te reconheço
 uma mortal que entende o que é próprio dos mortais,
 [e não uma insensível ...

Este conhecimento da natureza humana de que fala o servo revela-se, porém, e paradoxalmente, incapaz de evitar o erro trágico, porquanto lhe não assegura os meios de actuação que uma consciência amadurecida e serenamente desenganada normalmente proporciona. É o inverso da figura de Ulisses no *Ájax*. A aprendizagem da modéstia e o conhecimento da natureza humana no seu nível mais profundo, ou seja, o reconhecimento da dependência da divindade que tude rege, permitem a Ulisses agir de forma correcta. O mesmo já não acontece com Dejanira, visto que ela está possuída por uma outra força inelutável que se sobrepõe ao seu saber aparente — Eros. Ao contrário do que pensa (v. 444), ela ainda não sabe verdadeiramente qual a amplitude dessa

força¹⁴. E é assim que, vendo-se na iminência de perder o marido em favor de outra mulher mais jovem, Dejanira precipita a sua (de Hércules e, conseqüentemente, a própria) ruína cumprindo os desígnios dos deuses que estão, afinal, sempre presentes. As palavras do coro no final do estásimo III são bem claras (vv. 860-1):

ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἀναυδος φανερά
τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

Foi Cípris que, actuando em silêncio,
se revelou a autora manifesta destas coisas.

e completam-se com os versos concludentes da peça (v. 1278):

κοῦδ' ἐν τούτων ὅ τι μὴ Ζεός.

Não há nada disto que não seja Zeus.

Assim, a solidão e abandono de Dejanira que apreendemos desde a abertura do prólogo (nessa altura ainda aparentemente mitigados pela presença da ama e do filho e pela amizade que o coro das jovens Traquíncias lhe parece demonstrar) atinge agora, na total desilusão que o seu silêncio indicia, a sua expressão absoluta. Com este silêncio rompe Dejanira quaisquer laços que a poderiam ligar às pessoas que a rodeiam. A ausência de comunicação com Hércules a que se vê forçada durante toda a peça, revela o vazio que toda a vida terá marcado o relacionamento dos dois (lembre-se a última cena em que, de uma forma brutal, o herói nada diz em abono da esposa, mesmo depois de saber as suas reais motivações). Porém, agora é ela que exprime a ausência de qualquer vontade de comunicar. Assumindo o silêncio da morte também nega definitivamente o mais pequeno desejo de reabilitação, sugerindo, desta maneira, a falta de sentido, a inutilidade de tal proce-

¹⁴ A este propósito são muito pertinentes as observações de M. C. Fialho no artigo «Eros e Finitude em *As Traquíncias* de Sófocles», *Humanitas* 27-28 (1975-1976) 147: «O reconhecimento da universalidade e força de Eros é a primeira etapa da aprendizagem de Dejanira. A segunda será a do gérmen de destruição que Eros traz em si, isto é, a marca de finitude que revela, pelo sofrimento, no Homem; como impulso vital que mobiliza as suas forças e determina a sua existência evidência, também, o limite de umas e outra.»

dimento. Por isso não responde nem aos apelos do coro que parece não compreender a sua atitude (vv. 813-14):

*τί σίγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ' ὀθούνεκα
ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγοροῦ;*

Porque te fastas em silêncio? não vês
que, calando-te, dás razão ao teu acusador?

Mas ela escolhe morrer porque não pode conviver com a verdade que alcançou de forma tão cruel; e não tem resposta porque perante a verdade suprema não há resposta possível.

O silêncio substitui, assim, a linguagem que, devido à sua própria incapacidade de desvelar plenamente os mais íntimos sentimentos da protagonista, falharia em produzir o efeito dramático de tensão emocional tão importante para o entendimento das implicações profundas destes trágicos acontecimentos.

A complementar, e de modo perfeitamente eficaz, a ausência de palavras está tanto a reacção das restantes figuras em cena, como a atitude gestual da personagem silenciosa. A reacção falada das outras figuras intensifica, por contraste e ironicamente, o isolamento da protagonista. Por um lado, a preocupação do coro, num último esforço para trazer de volta Dejanira de uma posição irreduzível que a si mesma recusa a possibilidade de clarificação e apaziguamento por meio da linguagem, parece demonstrar que este não entende como, em situações-limite e com determinadas naturezas, a linguagem resulta incompleta e fragmentária. E, por não entender, inconscientemente mais se afasta da heróina. Por outro lado, a reacção de Hilo, marcada por uma grande ironia de que ele se aperceberá tarde demais, aprofunda o fosso que Dejanira, na escolha do silêncio, havia já cavado. As suas palavras precipitadas e agressivas são disto prova evidente (vv. 815-20):

*ἔἄτ' ἀφέπειν, οὐρος ὀφθαλμῶν ἐμῶν
αὐτῆι γένοιτ' ἄπωθεν ἐρπούση καλός·
ἄγκον γὰρ ἄλλως ὀνόματος τί δεῖ τρέφειν
μητρῶιον, ἥτις μηδὲν ὡς τεκοῦσα δοαί;
ἀλλ' ἐρπέτω χαίρουσα, τήν δὲ τέρψιν ἦν
τῶμῳ δίδωσι πατρί, τήνδ' αὐτῆ λάβοι.*

Deixai-a ir, que um bom vento
a leve para longe dos meus olhos.
Porque precisa ela de manter a dignidade

do nome de mãe, se não procede como mãe?
 Que se vá à vontade, e que o prazer
 que ela dá ao meu pai, o receba ela mesma.

Igualmente expressivo é o comportamento gestual da protagonista, que se depreende da fala do coro, e que pode ainda inferir-se a partir da comparação com o que acontece em *Antígona* e *Rei Édipo* em circunstâncias semelhantes. Enquanto nestas peças o comentário do coro em relação à saída das personagens em silêncio é dirigido a terceiros e depois de aqueles terem saído do palco, em *Traquínias* o apelo é feito directamente a Dejanira e só tem sentido se esta não sair precipitadamente. Enquanto ela vai abandonando a cena devagar, há tempo para uma interpelação directa do coro, esperando uma resposta que a heroína, ainda ao alcance da visão de todos, continua a recusar¹⁵. A sua saída lenta é mais consentânea não só com os seus traços psicológicos mas também com o significado profundo da atitude silenciosa por si adoptada. Os movimentos combinam-se com o silêncio para dar a imagem não do desespero, mas a do desalento, a do vazio inexprimível.

No final da peça há a representação de um quadro visual cuja espectacularidade não passa despercebida ao espectador teatral: o cortejo em que o herói Hércules adormecido é transportado no seu leito de enfermo. Esta procissão é descrita pelo coro nos versos 965-70 nos seguintes termos:

ὡς φίλον
 προκηδομένα βαρείαν
 ἄπορον φέρει βάσιν.
 αἰαῖ. ὄδ' ἀνάδατος φέρεται.
 τί χροῖ, θανόντα νιν ἢ
 καθ' ἕπνον ὄντα κρῖναι;

Como são cuidadosos,
 conduzindo em silêncio
 a marcha pesada do amigo!
 Ai, ai! Nada diz o homem que eles trazem.
 Que hei-de eu pensar: que está
 morto, ou entregue ao sono?

As palavras do coro dizem muito sobre a encenação deste passo e sobre a tensão que ela provocaria no público. O silêncio com que se

¹⁵ D. Seale faz uma interessante análise desta cena na sua obra já citada, p. 201. Cf. ainda Easterling, p. 173, e Kamerbeek, p. 175.

dá o aparecimento e a entrada, *βαρεῖαν*, deste cortejo devia ter um efeito assustador, e o quadro global era, com certeza, majestoso. Não só porque se tratava da figura de Hércules, o herói mais apreciado pelos gregos, mas porque sobre a sua chegada se tinha criado grande expectativa desde o início. O público esperava talvez ouvir e ver a agonia do herói mas, contra tal expectativa, o silêncio vem instaurar a dúvida angustiada que o próprio coro já expressara (vv. 969-70): «estará já morto ou a dormir?». Mas mesmo depois de o Ancião explicar que Hércules está vivo, outra dúvida se impõe ao auditório: «como vai ser o despertar?». O efeito de choque que o acordar de Hércules vai gerar no teatro será mais intenso devido ao suspense causado pela forma silenciosa como entrou. Sófocles não vai ao encontro daquilo que o público esperava; prefere intensificar a emoção, surpreendendo o espectador com um recurso de espectáculo altamente eficaz.

Finalmente algumas palavras sobre o silêncio do coro, durante o êxodo.

«A tarefa principal do coro de *Traquínias* é a de formar uma audiência simpática para os seus [de Dejanira] estados de espírito variados. Depois do suicídio de Dejanira o seu papel acabou»¹⁶. Estas afirmações de Burton explicam a actuação quase apagada que o coro tem no final da tragédia. As Traquínias tinham sido, durante a peça, as confidentes da protagonista, as suas amigas. O seu papel está de tal modo ligado à heroína que Hércules, fiel a si mesmo na completa omissão que faz da esposa, nunca se lhes dirige¹⁷. As raríssimas intervenções que fazem no êxodo — apenas três muito curtas, incluindo a final — são sempre muito vagas e sem grande importância.

Em suma, *Traquínias* é, de facto, uma tragédia bem exemplificativa não só do profundo significado que o silêncio pode ter numa peça de teatro, mas sobretudo do modo como Sófocles dele faz uso, adequando-o quer às situações e às personagens, quer a uma mensagem

¹⁶ R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' tragedies* (Oxford 1980) 41.

¹⁷ C. P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A study of character and function* (Univ. of Iowa Press 1987) 132-133, chama a atenção para a relação unilateral que existe entre o coro das Traquínias e Hércules, afirmando: «Hércules está sempre nos seus (do coro) pensamentos e palavras, todavia, quando, por fim, está fisicamente presente elas não se lhe dirigem, nem ele a elas. Nem alguma vez ele reconhece a sua existência».

dramática expressa através de um processo típico deste autor — a ironia e o contraste. A análise dos silêncios nesta peça basta também para rejeitar em absoluto a ideia de que o poeta, nas peças supostamente mais antigas, demonstra grandes dificuldades em dirigir três actores. Desde logo, é preciso não esquecer que, a despeito de algumas tentativas para determinar a datação de *As Traquínias*, continuamos a não dispor de dados concretos que nos permitam fazê-lo com rigor, facto que retira qualquer fundamento a esta tese. Por outro lado, tal crítica parece esquecer o testemunho de Aristóteles que atribui a Sófocles a introdução do terceiro actor. Não se compreende pois porque é que o dramaturgo teria sentido a necessidade de aumentar o número de personagens se não soubesse o que fazer com elas. Finalmente, interpretar desta maneira o silêncio de algumas figuras do drama é partir do princípio, obviamente falso, de que a cena dramaticamente perfeita é aquela em que dialoguem mais personagens. A reconstituição visual das cenas demonstra bem que a presença muda dos actores não evidencia qualquer deficiência, mas faz parte do propósito dramático de Sófocles.

Daqui decorre também a rejeição liminar do argumento da «regra dos três actores» para justificar a existência de algumas figuras silenciosas. A cena de Íole é bastante elucidativa. Mas, para além disso, independentemente de ter ou não existido tal regra — e muito provavelmente não existiu¹⁸ — imaginar uma norma mecânica como um espartilho que tira ao poeta liberdade de movimentos constitui um juízo de valor negativo que nada tem a ver com o autor de *Traquínias*. Sófocles é um artista, um homem de teatro que sabe gerir muito bem os elementos de que dispõe, subordinando-os à sua ideia teatral e não o contrário.

¹⁸ Schlesinger, por exemplo, no artigo «Silence in tragedy and the three-actor rule» *CPh* 25 (1930) 230, considera que a regra dos três actores é «uma invenção pós-clássica — para não dizer engano», e mantém a mesma tese em artigos posteriores: «The ins and outs of the three-actor rule» *CPh* 28 (1933) 176-181 e «Three actors and poetry» *CPh* 46 (1951) 32-33. B. Knox, em *Word and action. Essays on the Ancient Theatre* (Baltimore 1979) 39, partilha a mesma opinião e relaciona a existência de apenas dois ou três actores na generalidade das peças com questões económicas. Veja-se ainda a discussão deste assunto feita por Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals in Athens* (Oxford 1968) 135 sqq. Note-se, por outro lado, que em *Édipo em Colono*, se levanta até a hipótese, muito provável, de ter havido um quarto actor. Sobre esta questão, vide E.B. Ceadel, «Division of parts in Sophocles' *Oedipus Coloneus*» *CQ* 35 (1941) 139-147.