

SILÊNCIOS NO FEMININO MULTIPLICIDADES DE SENTIDO NA TRAGÉDIA GREGA

FEMALE SILENCES MULTIPLICITIES OF MEANING IN GREEK TRAGEDY

María de Fátima Silva
Universidade de Coimbra (Portugal)
fanp13@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5356-8386>

RECIBIDO: 28/02/2025
ACEPTADO: 10/04/2025

RESUMO

O silêncio, como expressão de sentimentos e emoções, ganhou um lugar privilegiado na literatura grega, com particular destaque para a tragédia. Nas suas paródias à arte rival, o comediógrafo Aristófanes atribuiu a Ésquilo uma perícia notável na utilização desse recurso. Mas o testemunho de tragédias conservadas e fragmentárias não deixa dúvidas sobre a expansão que o silêncio teve na cena de Sófocles e de Eurípides. Dados os limites desta reflexão, centraremos a nossa análise em alguns exemplos bem sucedidos de silêncios femininos.

Palavras chave: Ésquilo, Níobe, Eurípides, Andrómeda, Alceste, Fedra.

ABSTRACT

Silence, as expression of feelings and emotions, gained a privileged place in Greek literature, particularly in tragedy. In his parodies of the rival art, the comedian Aristophanes attributed to Aeschylus a remarkable expertise in using this resource. But the testimony of preserved and fragmentary tragedies leaves no doubt about the expansion that silence had on the stage of Sophocles and Euripides. Given the limits of this reflection, we will focus our analysis on some successful examples of female silences.

Keywords: Aeschylus, Niobe, Euripides, Andromeda, Alcestis, Phaedra.

RESUMEN

El silencio, como expresión de sentimientos y emociones, adquirió un lugar privilegiado en la literatura griega, sobre todo en la tragedia. En sus parodias del arte rival, el comediógrafo Aristófanes atribuía a Esquilo una notable pericia en el uso de este recurso. Pero el testimonio de tragedias conservadas y fragmentarias no deja lugar a dudas sobre la expansión que el silencio tuvo en la escena de Sófocles y Eurípides. Dados los límites de esta reflexión, centraremos nuestro análisis en algunos ejemplos exitosos de silencios femininos.

Palabras clave: Esquilo, Níobe, Eurípides, Andrómeda, Alceste, Fedra.

O silêncio, para quem tem cabeça, é no convívio uma vantagem.
Eurípides, *Éolo*, fr. 29 Kannicht

1. INTRODUÇÃO

Construído sobre uma pluralidade de recursos e de estratégias, o teatro inclui entre as suas ferramentas mais constantes o texto, ou seja, as potencialidades da palavra. Mas essa valência comporta o que poderia chamar-se um polo positivo – a palavra nas suas múltiplas expressões e objetivos – e um outro negativo, ou seja, a sua ausência, a não-palavra, o silêncio, também ele infinitamente poderoso nas suas conotações.

Vários são os testemunhos que apontam no sentido da consciência que os autores paradigmáticos da tragédia grega, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, tinham do potencial deste recurso. A caricatura adiantada por Aristófanes dos silêncios esquilianos (*Rãs* 911-920), como uma marca de identidade do velho poeta, convidou a posterioridade a associar em particular a Ésquilo o silêncio dramático e a reconhecer a sua influência nos poetas que se lhe seguiram. Porque as peças conservadas, bem como as fragmentárias, de Sófocles e de Eurípides, não deixam dúvidas sobre a projeção e maleabilidade do mesmo motivo nas suas criações.

O cômputo geral aponta para uma variedade de utilizações que vai além do que se poderia incluir nos limites deste estudo. Impõe-se, por isso, alguma restrição. Assim sendo, a nossa proposta vai circunscrever-se a uns poucos exemplos vistosos de silêncio feminino, em contextos de tensão doméstica,¹ por reconhecermos que as circunstâncias de vida ou de caráter fazem das mulheres protagonistas naturais dessa atitude. Mais ainda: vamos limitar-nos a episódios de Ésquilo e de Eurípides, por entendermos inevitável recorrer ao primeiro dos dois poetas como paradigma, e ao segundo – “o eterno inimigo das mulheres” no dizer de Aristófanes – como um bom exemplo de maleabilidade no uso dessa convenção dentro dos seus múltiplos retratos da condição feminina.

Não deixa de haver, no que parece uma convenção forte no teatro, um paradoxo: que as mulheres, que o retrato cómico – não desmentido, ou mesmo justificado pela cena trágica – identifica como incontrolláveis tagarelas, sejam também utilizadoras qualificadas do silêncio. Ou seja, a imagem da mulher silenciosa não significa, em cena, apenas um recurso para transmitir discrição, temor, debilidade, sofrimento ou luto;² pode representar também um estratagema ou arte que ela manipula com habilidade, de forma estudada ou quase intuitivamente, e que lhe garante a vitória sobre quem se oponha aos seus desígnios, de sedução, vingança, ou de qualquer outro objetivo

1 Pretendemos desta forma justificar, por exemplo, a exclusão do silêncio de Cassandra, sem dúvida o mais expressivo da utilização deste recurso por Ésquilo nas peças conservadas, de resto já brilhantemente analisado por Taplin em vários dos seus estudos (1972, 1977, 1978).

2 Observa Segal: “O efeito mais severo da miséria ou terror é a mudez paralisadora da língua e o silenciar da voz, que transmite medos ou os comunica a outros para conseguir socorro e consolo” (1993, p. 17).

peçoal. Mas será sempre uma reação em que um cúmulo de emoções retira a alguém a normal capacidade de as verbalizar.

A plenitude de efeito conseguida pelo silêncio depende também dos que são dele participantes ou testemunhas diretas. A surpresa, ansiedade, aflição que os domina é uma primeira evidência da repercussão do mutismo e, sem dúvida, uma outra forma de comunicação humana.

2. O SILÊNCIO FEMININO DENTRO DOS LIMITES DA CONVENÇÃO SOCIAL

Ino – Eu sei tudo aquilo que alguém bem nascido deve saber,
manter o silêncio quando é devido, e falar quando é oportuno,
ver o que há que ver e não ver o que não convém.
Dominar os instintos. Pois embora me encontre na desgraça,
fui educada com maneiras livres.
Eurípides, *Ino* fr. 413 Kannicht

Naturalmente que o primeiro silêncio que nos ocorre quando se trata da mulher é aquele que a convenção social ateniense impõe à sua condição.³ Tucídides, através do testemunho de Péricles (2, 46), elogia esta atitude discreta como a conveniente para a mulher com *status* e dignidade. Mas o percurso de vida, cruzado por erros, dificuldades, sofrimentos e perdas, trará fatalmente no futuro, a uma moça, como a uma esposa ou mãe, o confronto com experiências limite; e, nesse caso, o silêncio associa, à discrição, dor, ou luto, o ressentimento e a vingança, aprofundando o que era respeito pela etiqueta social com outras conotações emocionais, temíveis ou mesmo reprováveis. O silêncio pode, por isso, considerar-se um traço de comportamento natural e particularmente compatível com a condição e sensibilidade femininas.

Embora não seja conhecida a data de apresentação da *Níobe* esquiliana, parece indesmentível que a impressão causada pelo seu silêncio tenha perdurado através dos tempos e, de alguma forma, servido de modelo para a revisitação do motivo. É o que se pode inferir da referência que lhe é feita, como emblemática do estilo dramático de Ésquilo, por Aristófanes, em *Rãs* 991-993, quando mais de meio século o afastava da morte do velho poeta.⁴

Era bem conhecido o mito de Níobe, mulher do tebano Anfion, punida por um ato de *hybris*.⁵ Orgulhosa dos seus muitos filhos, sete rapazes e sete raparigas, ela ousou desvalorizar a materni-

3 Vide Blok, 2001, pp. 95-116.

4 A mesma impressão é confirmada pela *Vida de Ésquilo*, p. 3, 10, que descrevia: “Na *Níobe*, até ao terceiro episódio, a heroína ficava sentada sobre o túmulo dos filhos, de rosto velado, sem dizer palavra” (cf. ainda *schol.* Ésquilo, *Prometeu* 436, Eustácio, *Odisseia* p. 1941, 1, *Ilíada* 1343, 62). Sobre esta produção de Ésquilo, vide Silva, 1997 (2ª edição), pp. 192-193.

5 O mito de Níobe tem já referência em *Ilíada* XXIV, 602-617. Ovídio, *Metamorfoses* VI, 146-312 expande o motivo da *hybris* associado a Níobe e a ira divina por que foi responsável. Os versos finais, o poeta latino dedica-os à petrificação de Níobe, causada pelo sofrimento limite que experimenta, “até a própria língua se congela no interior do palato / endurecido ...” (VI, 306); entre lágrimas, Níobe é levada para a sua terra, onde “fixada no cimo de um

dade divina de Leto, limitada a dois, Apolo e Ártemis. Por isso os dois deuses foram encarregados de lhe dizimar a descendência, mergulhando-a numa dor infinita. Níobe refugiou-se então no monte Sípilo, morada do seu pai Tântalo, onde Zeus, apiedado, a converteu em estátua que ainda se podia ver chorando copiosamente.⁶ Talvez um dos tratamentos literários mais expressivos deste mito tenha sido a tragédia de Ésquilo, *Níobe*, de que Aristófanes, *Rãs* 911-913, 918-920 recorda ainda o impressionante silêncio na abertura da peça:

Eurípides Antes de mais, sentava uma personagem sozinha, de véu pela cara,
um Aquiles ou uma Níobe, sem lhes mostrar o rosto,
um alarde de tragédia. Quanto a tugir ou mugir, nem pó!

.....
Dioniso E por que é que o tipo procedia assim?

Eurípides Por exibicionismo, para o espectador ficar sentado à espera,
até que a Níobe se dignasse dizer alguma coisa. Aí a peça prosseguia.

Solidão, imobilidade, isolamento são outras tantas pinceladas conectadas com o silêncio. Por sua vez a *Vita Aeschyli* 6 (cf. fr. 154a.5-7 Radt)⁷ vem confirmar a mesma inesquecível impressão já adiantada pela comédia a propósito da Níobe esquiliana:

Há três dias já que, sentada sobre o túmulo,
ali fica imóvel, vivendo para os filhos mortos.

Ao que o *schol.* *Rãs* 911 acrescenta ainda uma precisão importante:

Na *Níobe*, até ao terceiro episódio, a heroína ficava sentada sobre o túmulo dos filhos, de rosto velado, sem dizer palavra.

“Até ao terceiro episódio” sublinha a extensão, quase excessiva,⁸ do mutismo de Níobe. Entretanto, Ésquilo dava espaço a outras personagens, desde logo o coro, mas também alguém mais cuja identidade continua em discussão,⁹ para comentarem, interpelarem, interpretar esse silêncio, ou

monte, / desfaz-se a chorar, e ainda hoje do mármore jorram lágrimas” (VI, 311-312); tradução de Alberto, 2007. Um inventário sobre as principais menções deste mito na Antiguidade é feito por Henbest, 1972, pp. 1-3.

6 Pausânias 1, 21, 3 dá alguns pormenores sobre a divulgação e popularidade deste mito, não apenas no coração da cidade de Atenas, mas também em território asiático. E é justamente a imagem de sofrimento o que caracteriza e identifica Níobe: “Na parte alta do teatro, nas rochas subjacentes à Acrópole, há uma gruta, encimada por uma trípole, em que estão Apolo e Ártemis a matar os filhos de Níobe. Esta Níobe, eu próprio a vi quando subi ao monte Sípilo. Trata-se de um penedo escarpado que, visto de perto, não tem nenhuma semelhança com uma mulher, em sofrimento ou seja no que for. Mas se nos afastarmos um pouco mais, parece que se vê uma mulher em pranto e de cabeça baixa”.

7 A que se somam os testemunhos de Eustácio, *Sobre a Ilíada* XXIV, 162, *Sobre a Odisseia* XXIII, 115.

8 É justamente “excessivas, à força de sobriedade” o qualificativo que Romilly (1961, p. 78) aplica a este tipo de personagens. Por sua vez Fitton Brown (1954, pp. 179-180) ensaia uma reconstituição da peça, obedecendo à informação de que o silêncio de Níobe se prolongava até ao terceiro episódio.

9 Talvez Antíope (sobre a controvérsia gerada pela atribuição desta fala, vide Taplin, 1972, p. 61, Radt, 1985, pp. 267-268), a mãe de Anfion, o marido da heroína.

seja, introduzia uma abertura lírica na sua peça, ao mesmo tempo que ‘legendava’ a importância do mutismo da figura central. O objetivo é claramente denunciado pela paródia de *Rãs*: mobilizar a atenção do público perante o enigma que lhe era oferecido.

Os primeiros passos na vida adulta de uma mulher coincidem muitas vezes, na tragédia, com aquele momento crucial em que a pressão da infelicidade pode impor-lhe, de modo precoce, um processo de crescimento; nesse contexto, a multiplicidade de reações é infinita, e o silêncio torna-se tão sonoro como as mais lancinantes lamentações. Na cena euripidiana, estas moças, em consequência de diferentes crises, são retiradas do recato da casa para viverem situações de uma violência atroz; a própria pressão dos acontecimentos e ameaças virá a forçá-las a abdicar do silêncio para pronunciarem apelos lancinantes. Parece que, de alguma forma, a transição do silêncio para a capacidade de expor os seus sentimentos com recurso à palavra constitui uma espécie de ritual de passagem, de uma imaturidade juvenil para comportamentos denunciadores de uma plenitude adulta.

A Andrómeda que Eurípides tomou por protagonista de uma peça para nós perdida,¹⁰ mas apodada de “a mais bela peça de Eurípides” (*schol.* Aristófanes, *Rãs* 53), encarna o modelo de uma jovem, inexperiente e imatura, a viver uma situação de desespero e abandono extremos: presa a um rochedo, junto às costas da Etiópia, rodeada pelo silêncio da noite só quebrado pelos seus lamentos e pela solidariedade neutra da ninfa Eco (fr. 118; cf. Aristófanes, *Tesmofórias* 1008-1135),¹¹ a jovem aguardava a vinda de um monstro devorador. A condenação provinha de seu pai – Cefeu –, depois de um oráculo ou de o próprio Posídon o terem informado da exigência do sacrifício da filha, em punição da mãe, Cassiopeia, que havia desafiado as Nereides em matéria de beleza.¹² Certamente angustiado pela pressão dos seus súbditos, quando se tratava de salvar a sua terra, Cefeu experimentava a dor de decidir pela condenação da vítima. Iminente está uma inundação a penalizar o país e o cumprimento do resgate. Ao invés do modelo habitual no sacrifício humano em Eurípides, que tende a rodear a vítima dos parentes mergulhados, cada um a seu modo, numa dor profunda, o poeta sujeita Andrómeda a uma não menos penosa solidão. Tal como Níobe, ela sozinha ocupava a cena durante um longo tempo. Trata-se, portanto, de mais uma peça de Eurípides centrada no sacrifício humano de uma donzela, desta vez conduzindo a um *happy end*: a salvação da vítima por um príncipe enamorado.

Andrômeda era colocada no centro das atenções e explorada, em todos os tons, a sua fragilidade perante uma morte precoce, mas iminente. Parece fora de dúvida que à sua heroína o poeta concedia uma monódia de abertura (frs. 114-115a Kannicht) para dar voz ao tumulto de sentimentos que a torturava. Um diálogo lírico com companheiras da sua idade (frs. 119-122 Kannicht), que constituíam o coro, vinha contribuir para adensar, agora num outro tom, o que

10 A paródia feita ‘a quente’ por Aristófanes em 411 a.C., em *Tesmofórias*, permite datar com segurança a *Andrômeda* de Eurípides do ano anterior, 412 a.C., tendo em conta também a informação dos escólios. A ação decorria no ambiente exótico da Etiópia, frente ao mar, onde presa a um rochedo Andrômeda aguardava a vinda de um monstro para a devorar.

11 Na paródia que elaborou da peça de Eurípides, em *Tesmofórias*, Aristófanes valorizou uma sequência de cenas, desde logo porque iniciais na peça, mas certamente também dotadas de uma particular novidade e expressividade: o lamento de Andrômeda repetido pela ninfa Eco, o diálogo lírico travado entre a heroína e o coro de jovens companheiras, a entrada de um Perseu voador e o despertar da paixão entre os dois jovens, na comédia desviado para um tom fortemente sexual.

12 Cf. Pseudo-Eratóstenes, *Catasterismos* 15-17, 36, Higino, *Fábula* 64, Ovídio, *Metamorfoses* IV, 670-671.

parecia uma condenação sem remédio. Andrómeda reconhecia que lhe estava vedada a realização de vida a que qualquer moça da sua idade poderia aspirar; a morte ameaçava frustrar esse passo que conduz da adolescência à maturidade.¹³ Era então que ocorria na peça uma reviravolta surpreendente: o salvamento, exigindo uma aproximação progressiva entre a jovem, sedutora na sua beleza virginal, e o herói apaixonado, desta vez na pele de Perseu.¹⁴

Tudo indica que à proclamação da angústia se sucedia o silêncio da discrição perante o desconhecido que se aproximava em voo pelas alturas do firmamento. Estava em marcha o que Crepal-di (2016, p. 358) chama “o apaixonar-se do jovem casal” (εἰς ἔρωτα πίπτειν, fr. 138),¹⁵ ou seja, uma cena de amor à primeira vista, importante no enredo da peça. Registemos que, no que parecia o instalar-se de uma nova convenção relativa ao despertar de um amor juvenil em cena, o silêncio aparecia como um ingrediente frutuoso para a caracterização da heroína.

A surpresa do herói perante a visão inesperada da vítima é particularmente expressiva da sua atitude (fr. 125):

Ei! Que rochedo é este que vejo, cercado
pela espuma do mar? Que imagem de donzela,
esculpida em pedra que bem lhe reproduz a forma,
estátua saída de uma mão de artista?

Com este comentário, Eurípides reforça a imagem proporcionada por Andrómeda, na sua imobilidade – tal como, na cena esquiliana que Eurípides tende a imitar de perto, uma situação conectada com o silêncio – causada pelas cadeias, qual peça de arte, talhada em pedra bruta por uma mão de artista. Εἰκὼν e ἄγαλμα, palavras com uma tonalidade técnica, reforçam esse diálogo entre a realidade de uma prisioneira, jovem e bela, e a perfeição de uma estátua.¹⁶ Mas, sem dúvida, à imobilidade de estátua Andrómeda ajustava um inesperado silêncio, fraturante para o público, que lhe assistira aos lamentos, e estranho para Perseu que, de tal tensão, esperava pelo menos um

13 Também neste caso se impõe um paralelo com a Níobe esquiliana. O efeito do silêncio vibra com tanto mais aparato quanto envolvido por longas tiradas que o prolongam e comentam. No caso de Níobe seria o coro e talvez Antíope (*vide supra* nota 8), a mãe de Anfion, o marido da heroína, a cumprir esse papel. Eurípides inverte agora as circunstâncias e atribui à própria Andrómeda, em articulação com o coro, a função de assumir esse contraste; depois de se multiplicar em lamentos e confidências, a heroína reduz-se ao silêncio perante a vinda do salvador, apagando-se de alguma forma para deixar a cena ao aparato da entrada de Perseu em voo.

14 A ter em conta o testemunho de Aristófanes, o grande aplauso colhido por esta peça parece ter ficado a dever-se em boa parte ao tratamento do amor, dominador e “fulminante”, expresso, na versão cómica, pelas palavras πόθος (*Rãs* 53, 66-67) e ἵμερος (*Rãs* 59).

15 Por sua vez Gibert considera que os testemunhos da Antiguidade deixam claro que a peça “ficou a dever muito do seu impacto à história de amor que contava, que realmente teria rompido um terreno novo no género trágico” (1999-2000, p. 76). A testemunhar esta mesma afirmação de novidade, os diversos comentadores acentuam que a expressão εἰς ἔρωτα πίπτειν não tem praticamente réplica para além deste fragmento de *Andrômeda*.

16 Ovídio, *Metamorfoses* IV, 672-675, retoma a mesma imagem, no que se oferece como uma reformulação da versão euripidiana do mito: “não fosse a leve brisa mover os cabelos / e dos olhos deslizarem tépidas lágrimas, julgaria tratar-se / de estátua de mármore”; tradução de Alberto, 2007. Sobre a adaptação ovidiana do mito de Perseu e Andrómeda, *vide* Cristóbal, 1989, pp. 59-62. Esta é uma característica que fundamenta a intuição de Wright de que a *Andrômeda* de Eurípides de alguma forma “respondesse” à *Níobe* de Ésquilo – “A cena de abertura de *Andrômeda* (412 a.C.) contém elementos que se prestam a ser lidos como alusões visuais e temáticas à peça anterior” (2019, p. 266) –, hipótese para que o estudioso encontra diversos argumentos no testemunho da cerâmica e na hermenêutica da cena.

apelo (Σιγῆς; Σιωπὴ δ' ἄπορος ἐρμηνεὺς λόγων, fr. 126): “Calas-te? O silêncio é um intérprete impotente das palavras”. Este seria possivelmente um comentário de Perseu, atônito perante o silêncio de Andrómeda, em respeito pelas conveniências sociais.¹⁷ Dunn (2020, p. 949) percebe, no entanto, alguma reprovação nas palavras do herói perante a ineficácia do silêncio da jovem.

Perdida num território remoto, a renitência em falar agora que um viajante se interessa pela sua sorte parece condená-la sem apelo. E, numa tentativa de a animar a quebrar um obstinado silêncio, Perseu insistia (fr. 127): “Donzela, que pena sinto ao ver-te suspensa!”. Em resultado deste estímulo, o silêncio finalmente rompia-se, de modo a, sem quebrar o pudor exigido a uma jovem, se encontrar forma de legitimar a conversa que ela travava com o desconhecido.¹⁸ A própria comiseração de Perseu iria com certeza demovendo a jovem, que via no interesse do desconhecido a oportunidade de uma súplica (fr. 128): “Estrangeiro, tem piedade da minha desgraça”; ou mesmo de uma proposta ousada (fr. 129a): “Aqui me tens, estrangeiro, se me quiseres como escrava, / como esposa, ou como serva”.

Tudo leva a crer que, consumada a vitória sobre o monstro e a libertação de Andrómeda, Cefeus e Cassiopeia se mostravam renitentes em dar satisfação ao compromisso assumido com o herói: o de conceder a Perseu a mão da jovem, pressionados pela concorrência de um outro rival a quem ela teria sido prometida. Nessa dificuldade, Andrómeda dava provas da sensatez de sempre ao decidir, em discordância com as reservas paternas, por vontade própria, seguir o seu salvador.¹⁹ Do silêncio à expressão da sua vontade, a princesa da Etiópia dava mostras de um evidente crescimento e maturidade.

Tal como acontece com Níobe, o contexto de luto será sempre uma oportunidade para fazer valer, com pertinência, o silêncio. Particularmente significativa será aquela situação em que alguém faz luto por si próprio, como é o caso de Alceste disposta a morrer em substituição do marido, Admeto, quando a morte o reclama para si, colocada perante as suas últimas horas de vida. O ambiente que rodeia a casa na peça que Eurípides dedicou a este motivo, quando o coro se aproxima, é de profundo silêncio (“porque está em silêncio a casa de Admeto?”, Τὶ σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; Eurípides, *Alceste* 78), em sinal de que a dor baixou sobre uma família e lhe aniquilou a voz. Tanto mais estranho este mutismo geral, quando se esperariam os habituais – no quotidiano e na cena trágica – lamentos e gemidos (79). Mas afinal o silêncio calendariza a ação: o momento que se vive é o de passagem entre os dois limites que as correntes infernais estabelecem: Alceste ainda não morreu, mas também já não goza da plenitude da vida, está naquele limiar de passagem entre os dois momentos que definem a existência dos mortais. Esse é o tempo para calar a voz, antes de dar azo aos gritos e gestos de despedida: “se ela estivesse morta, eles não se cala-

17 Ovídio parece ter sido particularmente sensível a um vistoso silêncio de Andrómeda, justificado pelas convenções sociais; cf. *Metamorfoses* IV, 681-683: “De início, ela fica em silêncio (*primo sillet illa*), / não ousando, uma donzela, dirigir-se a um homem; não fosse / estar amarrada, teria coberto a face por modéstia com as mãos”; tradução de Alberto, 2007.

18 Ovídio, *Metamorfoses* IV, 685-686, é também atento a este momento de rutura do silêncio e ao seu significado: “Tanta vez ele insistiu; até que, para não parecer querer ocultar / crimes realmente seus, ela revela o nome da sua terra e o seu, / e quão grande fora a confiança da mãe na sua própria beleza”; tradução de Alberto, 2007.

19 Cf. Pseudo-Eratóstenes, *Cataterismos* 17: “Ganhou essa distinção porque, após ter sido salva por Perseu, recusou ficar com o pai e a mãe, e partiu com ele para Argos de sua própria vontade, manifestando nobreza de caráter. Eurípides afirma isto mesmo com clareza na peça que lhe dedicou”.

riam” (93). Portanto, o protagonismo vai para a morta / viva, antes de passar aos que a lamentam na consumação do fim.

Antes de trazer Alceste à vista do público, Eurípides antecipa-lhe a imagem através do testemunho de uma serva vinda do interior do palácio. A situação é de desespero, a jovem rainha dá todos os sinais de esmorecimento, o percurso da morte parece já inevitável. Mas antes, com uma dignidade esmagadora, ela própria prepara as suas exéquias; purifica o corpo com o banho derradeiro, enverga vestes condignas e dirige a Perséfone uma última prece em benefício daqueles que deixa órfãos, os filhos, muito em breve privados de mãe. É tempo de despedidas, do leito onde consumou a sua vida de esposa que remata em benefício do marido, de todos e de cada um dos servos que a acompanharam no seu trajeto de senhora da casa. Rodeada de emoções e de afetos, Alceste começa a esvaír-se. O poeta convida-nos então a assistir a uma morte voluntária, não um suicídio, mas sobretudo um sacrifício em nome da salvação do senhor do *oikos*, seu rei e marido. O prolongamento da dor e da despedida é o expediente central para promover o efeito do momento por que todos esperamos, o de assistirmos, na presença da moribunda, ao seu passamento.

Comprimida pelas alucinações que lhe antecipam a chegada ao Hades, Alceste tem ainda voz para um diálogo com Admeto em que se avalia a grandeza do sacrifício iminente, mas também as condições impostas ao beneficiário de tamanha generosidade. A rainha é protagonista de um sacrifício voluntário, sem dúvida, mas não isento de exigências para com os que lhe sobrevivem. É pesada a herança legada a Admeto, a interdição de um segundo casamento que traria aos órfãos uma madrasta, e a imposição de uma existência de luto de onde está excluído qualquer raio de luz. Com este testamento, a morte sela, no que parecia para sempre, os lábios de Alceste.

Assim seria, não fora o empenho de Héracles, o hóspede inoportuno e, apesar disso, recebido com generosidade, em retribuir a hospitalidade recebida com o resgate da morta das garras de Hades. Por isso, depois de avaliado o negrume da existência para os que lhe sobreviveram, Eurípides repõe Alceste no centro da cena, tão silenciosa quanto no momento da partida. Héracles apresenta-se em companhia de uma mulher de rosto velado, tal como Níobe oculta e isolada do mundo que a cerca. E é em silêncio que ela assiste ao diálogo entre hóspede e hospedeiro. O que então se produz tem a aparência de uma ‘paródia’ do reconhecimento. Em primeiro lugar, porque não envolve diretamente os dois interessados, marido e mulher, é intermediado por Héracles perante a incredulidade renitente de Admeto e a imobilidade silenciosa de Alceste. As dúvidas não resistem à prova decisiva: o retirar do véu que oculta a desconhecida.²⁰ A imagem é inconfundível, Admeto já se prepara para o abraço convencional, uma primeira barreira entre vida e morte acaba de ruir (1133-1134): “Ah rosto e corpo da minha querida mulher, eis que os detenho, quando já perdia a esperança de a voltar a ver”. Mas resta ainda vencer uma segunda etapa, como reconhece um Admeto surpreendido (1143): “Mas porque é que ela se mantém sem voz (ἄναυδος)?” Para o que Héracles dá a seguinte justificação (1144-1145): “Não é legítimo ouvir-lhe as palavras antes de a purificar do vínculo com os deuses infernais”.²¹ Ou seja, o silêncio ganha, na explicação do herói salvador, um sentido ritualístico traduzido pela necessidade de desvinculação da morte, a última cadeia a vencer para a plena assunção da vida. Sobre esta cena derradeira na peça, Segal comenta:

20 É igualmente incontornável a sugestão, partilhada por vários comentadores, de que esta cena projeta uma espécie de segundas núpcias, multiplicando gestos como o tocar das mãos ou o desvelar do rosto da noiva, próprios desses rituais; cf. Assaël, 2016, p. 155.

21 Sobre este ritual *vide* Trammell, 1941, pp. 144-150, Foley, 2001, p. 317, Markantonatos, 2013, p. 128.

“Alceste volta então a cena – silenciosa, passiva e no papel habitual em mitos de salvação – como alguém que foi salvo (como Dánae ou Andrómeda) por um herói que faz uma viagem perigosa, vence um monstro terrível e ganha uma vitória sobre a Morte” (1993, p. 86).

3. SILÊNCIO COMO ‘GRITO’ DE PAIXÃO

Que ninguém venha a saber o que se deve manter em silêncio.
Uma pequena tocha chega para incendiar
as costas do Ida. Assim também basta uma palavra dita
a um só homem para todos os cidadãos saberem o que há
que manter oculto.
Eurípides, *Ino* fr. 411 Kannicht

Quando se trata de retratos do feminino, *Eros* tem um papel preponderante na tragédia de Eurípides, muitas vezes associado à paixão adúltera de uma esposa e aos conflitos pessoais e domésticos que ela instala. A insistência com que o poeta retomou este motivo atraiu a atenção do público em geral e, sem dúvida, em particular dos seus críticos. Assim Aristófanes, ao caricaturar essa preferência, alude a Fedra como um paradigma das mulheres viciosas criadas por Eurípides – a par das Estenebeias e das Melanipas (*Tesmofórias* 497-498, 546-548, *Rãs* 1043-1044) –, que lhe valeram a fama de misógino. A história tendia a ser repetitiva, nos seus intervenientes e recursos: uma mulher casada enamorava-se loucamente por um jovem, sem se ver correspondida. Passando por cima de escrúpulos e de pudor, essa mulher denunciava, caluniosamente, ao marido uma tentativa de assédio por parte do jovem, causando assim a morte de um dos dois ou de ambos.

O episódio tinha tudo para ser explosivo do ponto de vista emocional. Considerando desde logo o carácter e comportamento da mulher apaixonada, vemo-la vítima de um furacão de sentimentos em conflito com os seus princípios, e dividida entre a paixão que a domina como uma verdadeira doença, e uma ousadia que lhe dá energia para ir até aos limites na batalha pelo amor. O seu dilema reside nesse combate entre o impulso natural e o código ético que a sua condição impõe.

É sabido que Eurípides dedicou ao mito de Fedra duas tragédias,²² que intitulou *Hipólito* – *Hipólito Kalyptómenos* (“Velado”) e *Hipólito Stephanéphoros* (“Coroad”) –²³ – e, embora o regresso

22 A tendência para regressar, em novas produções, a mitos já tratados é clara em Eurípides. É o caso, por exemplo, entre as peças conservadas, da *Ifigénia entre os Tauros* e *Ifigénia em Áulis*, ou *Electra* e *Orestes*. Mas se tivermos em conta também as peças fragmentárias, o processo redimensiona-se. Do mito de Medeia, que ficou a dever a Eurípides uma das produções mais emblemáticas, a que se foca no episódio de Corinto, conservamos a versão integral de 431 a.C.; e ela associam-se as tragédias intituladas *Filhas de Pélias* e *Egeu*, que usavam outras fases do trajeto da amante de Jasão: a decorrida em Iolco, na Tessália, onde Medeia programou a eliminação do soberano Pélias, e aquela em que ela beneficia da hospitalidade do rei de Atenas, Egeu, garantida numa cena de *Medeia*. *Dánae* e *Díctis* são também títulos indicativos do ‘prosseguimento’ de duas fases da mesma lenda, como o são igualmente *Estenebeia* e *Belerofonte*, os dois *Alcméon* (*Alcméon em Psófis* e *Alcméon em Corinto*) e as duas *Melanipa* (*Melanipa Sábia*, *Melanipa Cativa*).

23 Esta última versão, que conservamos na íntegra, foi apresentada em 428 a.C. Sobre a anterior, cuja data

ao mesmo mito seja algo comum na produção do poeta, neste caso essa ocorrência parece ter tido motivos mais profundos. A *hypothesis* II de *Hipólito Coroado*, a peça que conservamos, elucida-nos sobre os objetivos que levaram Eurípides a insistir no mito: “Este é o segundo *Hipólito*, também chamado *Hipólito Coroado*. É evidente que foi composto depois do outro, já que o que lá havia de indigno e escandaloso foi corrigido nesta segunda peça”. Fica, portanto, claro que a peça que possuímos é a segunda, escrita pela necessidade que o autor sentiu de corrigir alguns pontos polêmicos em relação ao perfil de Fedra, que teria chocado os Atenienses pela sua ousadia. Alguns fragmentos conservados do *Hipólito I* podem dar consistência a estes testemunhos, somados a percepções hipotéticas, como a acusação caluniosa, feita de viva voz, por uma Fedra vingativa, ou um suicídio retardado para um momento derradeiro, em que tudo está perdido, morto o jovem, como uma espécie de fuga a responsabilidades.²⁴

Independentemente da discussão gerada pela ‘omissão do escandaloso’ na nova versão da peça – uma vez que, no essencial, o erro de Fedra se mantém o mesmo –, parece de reconhecer, no entanto, que os condicionalismos motivadores da paixão e a atitude da mulher de Teseu poderiam de facto justificar este abrandamento. O primeiro argumento em favor de uma outra leitura de Fedra é, desde logo, debitado no prólogo pela deusa Afrodite (*Hipólito Coroado* 47): “Embora uma mulher digna, está, mesmo assim, condenada a morrer”. Com esta afirmação, Afrodite, a deusa do amor, chama a si a responsabilidade de, por vingança perante a preferência de Hipólito por Ártemis, a deusa da castidade, infiltrar na alma de Fedra uma paixão verdadeiramente irresistível e fatal. Se escudada nessa intervenção, a protagonista de uma paixão culpada passa de criminosa a vítima e vê a sua culpa, se não justificada, pelo menos mitigada. Como importante é também, no plano humano, a intervenção de uma Ama dedicada que, em nome da proteção da senhora que vê vitimada por um mal desconhecido, assume a defesa dos seus interesses e a confissão descarada, feita a Hipólito, da paixão adúltera de Fedra, apesar da renitência por esta manifestada. Esta figura da serva tende a encarnar uma solidariedade sem condições e um pragmatismo amoral; também ela mulher, com experiência da vida e ligada à senhora por uma dedicação incondicional, compete-lhe ora refrear, ora incentivar ou, pelo menos, colaborar nas ousadias femininas.

Certos recursos teatrais e poéticos tornaram-se convencionais neste tipo de episódios. Em primeiro lugar, a exibição em cena do efeito devastador da paixão proporcionou quadros de alucinação amorosa ou de depressão devastadora. Por outro lado, como ingrediente formal, a retórica assume grande visibilidade na discussão dos princípios que estão em jogo. Assim sendo, para além destes fatores de contexto e de partilha de responsabilidades, foquemo-nos no comportamento da própria Fedra no primeiro *Hipólito*, até onde a magreza dos fragmentos conservados nos permite chegar. Alguns desses fragmentos são reveladores de uma outra Fedra, em personalidade e comportamento bastante diversa daquela que, na segunda versão, sofre em silêncio de um mal que, dia a dia, a vai minando, que só a muita insistência da Ama consegue desvendar. A esta outra rainha compete o papel passivo da encarnação do sofrimento, digno no seu mutismo, disposto a

desconhecemos, tendo em conta o objetivo de Eurípides de atenuar a má impressão causada pela sua primeira versão, parece razoável pensar que o intervalo de anos entre uma e outra produção não seja muito extenso.

24 Séchan, 1967, p. 326. Na segunda versão, Fedra mantinha-se, também neste desfecho, mais discreta, valendo-se de uma carta para fazer a denúncia e retirando-se, pelo suicídio, antes de conhecer o resultado; continuava a haver culpa e calúnia, mas a reserva impunha-se como o principal traço da rainha.

manter-se até à morte, de um ser colhido entre os princípios da dignidade e a fúria de uma paixão que não se compadece com preconceitos.

Pudor não foi com certeza o principal ornamento da heroína do primeiro *Hipólito*, nem um prudente silêncio o escudo da sua virtude. Bem pelo contrário, o refúgio que usa para justificar um comportamento reprovável é a palavra, argumentando em defesa de uma paixão culpada com o poder inelutável de Eros (fr. 430 Kannicht):

Tenho, para a ousadia e para a determinação, um mestre,
nas dificuldades da vida o mais inventivo,
Eros, de entre todos os deuses o mais difícil de combater.

O desvio da lei e da etiqueta defende-o como o comportamento ajustado em momentos de crise (fr. 433-434 Kannicht):

Por minha parte, afirmo que não respeitar a lei
é, em situações de emergência, mais do que uma necessidade.

A verdade é que o destino dos homens não está de acordo com a sua moderação ou piedade.

É pela ousadia e pelos rasgos de ação
que tudo se obtém e se conquista.

Estas são palavras que Barrett (1964, p. 18) e Webster (1967, p. 67) entendem oportunas, numa cena em que a heroína abordaria, sem intermediários, o enteado, decidida a seduzi-lo e a encorajá-lo com a aliciante do poder. Plutarco, *Moralia* 28a acrescenta ainda que, em defesa do seu amor condenável, a heroína de *Hipólito Velado* encontrava escusas no abandono do marido. Este espírito combativo, pelo que tinha de indecoroso como justificação para um adultério, e de revelador de uma vingança que comporta uma certa volúpia,²⁵ foi corrigido, na segunda versão, pelo poeta perante a surpresa escandalizada dos Atenienses.

É, portanto, de Afrodite, ofendida com a castidade obstinada de Hipólito e com a sua devoção exclusiva à deusa Ártemis, que na segunda peça sobrevém, sobre uma Fedra inocente, uma paixão que a deixa prostrada e obstinadamente silenciosa. Preocupada com a possível revelação de um sentimento que a envergonha, apesar do juramento de Hipólito de manter segredo, Fedra opta por suicidar-se, não sem antes, com recurso a uma carta assassina, caluniar para além da morte, junto do marido, o enteado. Nesta sequência de comportamentos há uma espécie de manipulação hábil do silêncio, se entendermos: como um primeiro silêncio, o mutismo de Fedra e o seu desejo de manter secreta uma paixão culpada; como um segundo, o suicídio, que parece impor-lhe um silêncio definitivo; mas, surpreendentemente, sobeja ainda uma espécie de meio silêncio, que se

25 Parece justificar-se assim o título da peça, *Hipólito Velado*, traduzindo a reação do jovem, no que seria uma cena central, surpreendido com a ousadia da madrastra. Taplin (1978, p. 75) sublinha o facto de, em *Hipólito Coroado*, ser Fedra (243-246) a retomar este gesto de Hipólito, ocultando, por pudor, o rosto sob um véu, depois de, em delírio, deixar entrever a paixão devoradora que a consome. Para Taplin, esta é uma réplica deliberada, decidida por Eurípides, relativamente à sua primeira produção.

prolonga para além da morte – apesar de silenciada pela força, uma carta continua a dar voz a uma vingança, em que se concilia mutismo e palavra.

Reckford (1974, p. 310) imagina que a primeira parte do *Hipólito Velado* seria, em termos gerais, dedicada à caracterização da mulher apaixonada e à ousadia que punha na consumação dos seus intentos: “Haveria um monólogo, dirigido ao Coro, ou mais provavelmente um diálogo entre Fedra e a Ama, que procurava dissuadi-la com argumentos convencionais de moralidade e senso comum”. Inicialmente vacilante, Fedra iria progredindo para um arrojo inaudito, sem hesitar, numa cena que a confrontava com Hipólito, além da confissão ao desejado amante, em culpar o marido de abandono e indiferença. Concluimos desta sugestão que, da caracterização fundamental de Fedra, na sua primeira versão, fazia parte essencial o uso despuadorado da retórica, que ela ia aperfeiçoando de acordo com a necessidade.

Ebbott (2017, p. 111), por sua vez, confirma a simetria entre a primeira metade das duas peças com o argumento de que “os sentimentos de Fedra são o ponto de partida para a ação, e a forma como ela atua em função destes sentimentos determinará todos os acontecimentos seguintes”. Mas, com a substituição, quando se trata do segundo *Hipólito*, da ousadia pelo recato e, em concomitância, da retórica pelo silêncio, a mudança é tão estrutural²⁶ que Eurípides encarrega desde logo Afrodite, no monólogo de abertura, de a anunciar (38-40):

Desde então, lastimosa, ferida
pelo agulhão do amor, a infeliz vai morrendo
em silêncio. Ninguém em casa sabe do mal de que ela padece.

E as palavras da deusa são expressivas, colocando em *enjambement* o elemento chave da sua informação: “em silêncio”. Das razões que o motivam, Afrodite não deixa dúvidas, ele é a expressão de uma dor extrema e incompreensível para aqueles que observam a rainha. Mas mais promete a deusa ressentida (41-42):

Mas não é assim que este amor deve terminar.
Vou revelar o caso a Teseu e fazê-lo vir à luz do dia.

De alguma forma, por enquanto não determinada, fica a promessa de que o silêncio irá romper-se e a verdade será proclamada ao marido ofendido.

Como é frequente na estrutura trágica, o coro, no párodo, virá insistir e confirmar, no tom lírico que lhe é próprio, algumas das informações antes adiantadas. Seguindo essa convenção, o coro de mulheres de Trezena entoa a informação que lhe chegou e solidariamente o preocupa (129-140):

Chegou-me a notícia de que
a minha senhora,
esgotada no seu leito de dor, se mantém fechada

²⁶ A problemática da palavra e do silêncio, suscitada pela abundância de vocabulário na peça em relação a estes motivos, é uma matéria consensual nos seus múltiplos comentadores.

em casa. Véus ligeiros
ensombram-lhe a loira cabeleira. (...)
Vítima de um mal secreto, ela suspira
por atingir o termo infeliz da morte.

Tal como Níobe, Fedra esconde por trás dos véus uma dor insuportável, no seu caso isenta de culpa – mas ainda assim escandalosa – porque ditada pela vontade divina, e incompreensível para todos os que a rodeiam.²⁷ O coro, certamente influenciado por convenções a que o modelo de Ésquilo não é alheio, multiplica interrogações, sugerindo, como hipotéticas causas de tamanho sofrimento, uma interferência divina, talvez ditada por alguma ofensa cometida, o abandono do marido, ou alguma notícia funesta proveniente da Creta natal da senhora (141-150).

Está criada a mobilização da atenção do auditório para a importância que a dicotomia palavra / silêncio irá ter e a expectativa suficiente para tirar, da aparição de Fedra, o máximo de efeito. É certo que a esposa de Teseu irá fazer ouvir os seus lamentos, que vítima de estranha enfermidade apelará ao apoio de quem a cerca, que proferirá, tomada de delírio,²⁸ palavras incompreensíveis, que “sem revelar nada, irá pela primeira vez pôr o seu desejo em palavras”.²⁹ Fala, portanto, faz ouvir os sintomas do seu mal. Mas envergonhada das palavras proferidas (244) e levada ao esgotamento pela depressão que a vítima, recolhe-se de novo à penumbra dos véus³⁰ e obstina-se em manter silêncio sobre a causa de tanta aflição. “No seu caso, a escolha entre silêncio e palavra é também uma escolha entre ponderação e paixão”.³¹ Uma esticomitia (271-283), entre a Ama e a Corifeia, sublinha então o enigma de que o silêncio de Fedra enche o teatro. Menções ao mutismo da rainha multiplicam-se – “ela não quer falar” (οὐ γὰρ ἐννέπειν θέλει, 271), “mantém um silêncio total” (πάντα γὰρ σιγῇ τάδε, 273) –, servindo de preâmbulo à revelação tardia e atribulada de uma verdade inconfessável, perante o último apelo, desesperado, da Ama (297-299):

Vamos, porque te calas? Não devias calar-te, minha filha,
devias era contrariar-me, se o que digo não está certo,
ou, se o que digo está certo, render-te aos meus argumentos.

A própria virá a dar a justificação e esclarecer o significado do seu silêncio, ditado pela reserva e pelo bom senso (392-397):

Desde que o amor me atingiu, tentei ver
a melhor maneira de o suportar. Comecei então

27 Goff afirma, ao comentar a leitura proposta por esta descrição: “A dupla reclusão de Fedra imposta pela casa e pelo véu pode ser lida, paradoxalmente, como sinal da sua posição correta como matrona modesta, esposa e mãe, mas é também sintoma da doença que a afeta, a par do silêncio e da falta de alimento” (1990, p. 5).

28 Goff comenta: “Na perda eroticamente sugestiva da capacidade de falar, Fedra encontra o compromisso entre discurso e silêncio, ou seja, o delírio” (1990, p. 7).

29 Knox, 1958, p. 314.

30 Goff (1990, p. 7) vê no uso do véu uma tentativa de corrigir desvios de comportamento e de linguagem. Taplin sublinha como “o véu que oculta a vergonha de Fedra, estabelece provavelmente um contraste deliberado com a peça anterior de Eurípides, o *Hipólito velado*, em que era apenas Hipólito quem resistia à paixão” (1978, p. 70).

31 Knox, 1958, p. 314.

desta forma, por calar e esconder o meu mal.
Porque na língua não se pode confiar, ela que, à superfície,
sabe aconselhar nas preocupações humanas,
em si mesma é causa dos piores dissabores.

Comenta, a propósito, Ebbott:³² “No caso de Fedra, o silêncio significa guardar o sofrimento para si própria; quebrar o silêncio é o início de trágicos acontecimentos” (2017, p. 114).

E eis que, finalmente, o mutismo de Fedra se quebra, não porque os argumentos da Ama e a preocupação das mulheres a isso a tenham pressionado, mas simplesmente, porque de modo involuntário, o nome de Hipólito é pronunciado pela Ama, como o concorrente aos interesses dos filhos de Fedra, caso a mãe, rendida à morte, desista de os defender. O filho da Amazona é então, de alguma forma, feito presente, para que Fedra, à distância, “lhe” confesse o seu amor, ao revelá-lo a quem se encarregará de lho transmitir, a Ama. Apesar de nunca dirigir a palavra a Hipólito, tão pouco Fedra mantém o seu amor oculto. Num discurso agora racional, ela revela os seus sentimentos, talvez na esperança de deixar manifesta a sua suprema preocupação com a honra e o bom nome, mesmo quando está em causa um adultério incestuoso (403-404). Mas a passagem de Fedra do silêncio à palavra é verdadeiramente a sua sentença de morte, o ponto de partida para a vertigem de acontecimentos que vão ser o seu fim.

A quem, das palavras de Afrodite no monólogo de abertura, possa ter inferido que em algum momento Fedra deixaria o silêncio para assumir de viva voz essa revelação perante o marido, ou que o próprio Hipólito, vinculado a um juramento de segredo, romperia o compromisso, Eurípi-des reservava uma surpresa. O silêncio seria rompido pela própria Fedra, para além do mutismo petrificador da morte, através de uma carta;³³ “a sua mensagem impessoal, indireta e imutável é típica da falta de uma comunicação correta em *Hipólito*”.³⁴ No seu regresso, Teseu é confrontado com uma imagem verdadeira – a do cadáver da esposa –, acompanhada de uma legenda falsa que uma tabuinha lhe transmite. Ao abri-la, a verdade que o silêncio da morte oculta é atropelada pela mentira que as palavras escritas proclamam. A discussão instala-se entre pai e filho, numa tentativa de desvendar a verdade subjacente ao quadro, em que o pai acredita e que o filho contesta. Vinculado por um juramento de silêncio, Hipólito fica impotente para se defender. Impenetrável e enigmático, o cadáver de Fedra participa e apoia, de alguma forma, a vitória da calúnia.

32 Ebbott põe ainda em contraste o jogo de fala e silêncio de Fedra e de Hipólito, acrescentando a propósito deste último: “Hipólito tem a oportunidade de dizer a verdade sobre o que ouviu, mas escolhe ficar em silêncio, assim prolongando esses mesmos acontecimentos trágicos”. No seu caso, dignidade significa respeito pela palavra dada.

33 Muito se tem discutido sobre a motivação de Fedra para esta denúncia caluniosa. Entre as possibilidades adiantadas, a sugestão de Barrett (1964, pp. 14-15) parece ajustada: por um lado temor do que Hipólito, apesar do seu compromisso de silêncio, pudesse vir a dizer e da repercussão que essa denúncia pudesse vir a ter sobre a sua memória e o destino dos filhos; e, por outro, a ira nela causada pela forma como o jovem tinha recusado o seu amor. Sob um outro ponto de vista – o da articulação entre silêncio e comunicação na peça – Segal faz uma interessante observação: “Passamos da rejeição da comunicação no desejo silencioso de Fedra nas cenas de abertura para a determinação e concretização da linguagem através das tabuinhas que emitem uma voz silenciosa, quando a mensagem de desejo é falsamente deslocada dela para Hipólito e vocalizada por Teseu” (1993, p. 91).

34 Taplin, 1978, p. 71. Barrett (1964, pp. 11-12) admite que, no primeiro *Hipólito*, Fedra, ainda viva, assumiria de viva voz a calúnia contra o filho de Teseu, adiando o suicídio para depois da condenação e morte de Hipólito. Esta divergência, a ter existido, é mais um contributo para a valorização e especulação sobre os recursos do silêncio na segunda peça.

4. CONCLUSÕES

Afirma Taplin no capítulo do seu volume *Greek tragedy in action* que intitulou “Tableaux, noises and silences”: “Os ruídos e os silêncios parecem constituir um par: mas em termos de técnica teatral são muito diferentes, uma vez que um é habitualmente momentâneo e o outro se prolonga. Os *tableaux* têm algo em comum com ambos, dado que, como o silêncio, petrificam um estado emocional numa imobilidade expressiva, e como o ruído se iniciam de repente com um impacto notável” (1978, p. 75). Na reflexão que temos vindo a fazer, a dicotomia que prevalece é entre palavra e silêncio, em que se pode estabelecer algum reequilíbrio de dimensão; a palavra não ocupa menos espaço do que o silêncio. Como também em termos de expressividade, os dois disputam um mesmo terreno. Talvez a principal característica a diferenciá-los seja a oportunidade; se a palavra é indispensável na estrutura dramática em geral, o silêncio é restrito no uso, o que lhe confere particular visibilidade. E, quando se instala, é totalmente absorvente de toda a expressão dramática. A ação passa a depender da não-palavra, a atenção, dentro e fora de cena, concentra-se no enigma que nela está latente.

Enigma esse que comporta uma enorme carga emocional, justificada pelos mais variados estímulos e sempre por sentimentos exaltados. Se optámos por abordar situações em que são mulheres as protagonistas dos silêncios, tal não significa que a mesma reação se não estenda aos seus parceiros masculinos. A restrição ao feminino, porém, acarretou uma consequência, a de assestar o foco em situações de natureza mais doméstica e pessoal. Jovens e mulheres adultas experimentam, na concretização do trajeto de vida que a convenção social lhe impôs, fases de grande tensão e sofrimento, em que de alguma forma afeições conjugais e maternais estão envolvidas. As tensões são, portanto, exacerbadas, dada a estreiteza do espaço social e íntimo em que decorrem as crises que as afetam. Tudo concorre, neste aspeto, para uma interação forte com o anfiteatro: a uma inevitável mobilização que o silêncio desperta em cada um dos espectadores, as suas causas, que pouco a pouco se vão revelando, são afinal experiências de vida partilhadas, com que cada um, no anfiteatro, se identifica. Atingem, portanto, o pleno na função que, desde Aristóteles, ao teatro trágico foi atribuída: a de despertar terror e piedade.

REFERÊNCIAS

- Alberto, P. (2007). *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Assaël, J. (2016). The degree of Orphic initiation in Euripides’ *Alcestis*. En Montanari, Rengakos (Eds.), *Trends in classics* (pp. 144-182). Berlin: De Gruyter.
- Barrett, W. S. (1964). *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Betts, G. G. (1965). The silence of *Alcestis*. *Mnemosyne*, 18.2, 181-182.
- Blok, J. H. (2001). Virtual voices. Toward a choreography of women’s speech in Classical Athens. En Lardinois, A., McClure, L. (Eds.), *Making silence speak: Women’s voices in Greek literature and society* (pp. 95-116). Princeton and Oxford: University Press.
- Buxton, R. (1987). Le voile et le silence dans *Alceste*. *CGITA*, 3, 167-178.
- Crepaldi, C. L. (2016). *Os fragmentos de Andrômeda de Eurípides*. Salvador: Estudos Linguísticos e Literários, nº especial 55: 356-373.

- Cristóbal, V. (1989). Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas. *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 51-96.
- Dunn, F. (2020). Affective attachments in some late tragedies of Euripides. En Markantonatos, A. (Ed.), *Brill's Companion to Euripides* (pp. 947-965). Leiden, Boston: Brill.
- Ebbott, M. (2017). *Hippolytus*. En McClure, L. (Ed.), *A companion to Euripides* (pp. 107-121). Oxford: Blackwell.
- Fitton Brown, A. D. (1954). Niobe. *Classical Quarterly* n. s. 4: 175-180.
- Foley, H. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Gibert, J. (1999-2000). Falling in love with Euripides ("Andromeda"). *Illinois Classical Studies*, 24-25, 75-91.
- Goff, B. E. (1990). *The noose of words. Readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: University Press.
- Halleran, M. R. (1988). Text and ceremony at the close of Euripides' *Alcestis*. *Eranos*, 86, 123-129.
- Halleran, M. R. (2001). *Euripides. Hippolytus*. Indianapolis, Cambridge: Focus Classical Library.
- Henbest, M. L. (1972). Niobe, all tears *Classical Bulletin*, 49.1, 1-3.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta. V*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Knox, B. (1958). The *Hippolytos* of Euripides. *Yale Classical Studies*, 13, 3-31.
- Kovacs, D. (1987). *The heroic muse*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Longo, O. (1989). Ippolito e Fedra fra parola e silenzio. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 32.2, 47-66.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' Alcestis. Narrative, myth and religion*. Berlin: De Gruyter.
- Minadeo, R. (1994). Speech, silence and ethics in the *Hippolytus*. *Dioniso*, 64, 55-62.
- Nielsen, R. M. (1976). *Alcestis: A paradox in dying*. *Ramus*, 5, 92-102.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1936). The *Niobe* of Aeschylus. En *Greek poetry and life* (pp. 106-120). Oxford: University Press.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta. III*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Reckford, K. (1974). Phaedra and Pasiphae: The pull backward. *Transactions of the American Philological Association*, 104, 307-328.
- Romilly, J. (1961). *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris: PUF.
- Séchan, L. (1967). *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: H. Champion.
- Segal, Ch. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Silva, M. F. (1997). *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (2ª edição). Lisboa: JNICT/Gulbenkian.
- Taplin, O. (1972). Aeschylean silences and silences in Aeschylus. *Harvard Studies in Philology*, 76, 57-97.
- Taplin, O. (1977). *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Taplin, O. (1978). *Greek tragedy in action*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Trammell, E. P. (1941). The mute Alcestis. *Classical Journal*, 37.3, 144-150.
- Webster, T. B. L. (1965). The *Andromeda* of Euripides. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 12.1, 29-33.
- Webster, T. B. L. (1967). *The tragedies of Euripides*. London: Methuen.
- Wilson, J. R. (ed.) (1968). *Twentieth century interpretations of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Winniczuk, L. (1972). Il silenzio come elemento teatrale. En *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*. II (pp. 105-135). Catania. Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Wright, M. (2019). *The lost plays of Greek Tragedy. II. Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Bloomsbury Academic.