

Papeis de gênero na Tragédia Ateniense: o “episódio de Io” em *Prometeu Acorrentado*

Claudia Beltrão e Patrícia Hovart

Resumo

Analisaremos a apresentação, na *Cena de Io*, de um mapa simultaneamente geográfico e social, definindo o corpo social ateniense pela representação do papel do “feminino” no espaço poliade, a partir dos diálogos entre Prometeu e Io.

Palavras-chave

Teatro Ateniense, Discursos Políticos, Representações Simbólicas, Estudos de Gênero.

Abstract

We analyses, in *Io's Scene*, the *mis-en-scène* of a simultaneously geographic and social map of the Athenian social body, in which the female *locus* in the political space is established by the dialogues between Prometheus and Io.

Key Words

Athenian Theatre, Political Discourses, Symbolic Representations, Gender Studies.

Claudia Beltrão: Doutora em História Antiga. Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO e Especialista em História Antiga e Estudos Clássicos.

Patrícia Hovart: Mestre em filosofia e mestranda em psicanálise, saúde e sociedade. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Recebido em 30/06/2010. *Aprovado em 30/09/2010*

¹ BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (Thinking Gender) New York, Routledge, 1990, p. 25.

Ai! Ai de mim! Para onde me levam
os meus antigos erros? Mas, qual foi
a falta que cometi,
filho de Cronos, para me atrelares
a tantos sofrimentos – ai de mim! –
e para extenuar desta maneira
uma triste demente neste espanto
que a segue como se fosse um moscardo?

(*Prom.* 576-579).

Nas representações correntes das diversas sociedades, apresentam-se masculinidade e feminilidade como atributos *essenciais*, explicados pela “natureza” de cada um dos sexos. No entanto, tais atributos ditos “naturais” são elementos culturalmente inculcados nos seres humanos por um longo processo educativo. Analisaremos, então, um episódio de uma tragédia ateniense, *Prometeu Acorrentado*, no qual é veiculada uma imagem da *função* e do *papel* das mulheres na sociedade e, conforme Judith Butler, entenderemos o gênero como “performativo”, ou seja, constituindo uma identidade proposta por um processo político e educacional, entendendo-o como uma construção social, culturalmente contingente, e não como concretização de uma distinção “biológica”, assumindo que “verdades” sobre as diferenças entre homens e mulheres, são frutos de discursos e de práticas sociais e culturais¹.

Por que retomar um episódio de uma tragédia encenada em Atenas, no século V a.C., quando buscamos pensar a construção de papéis sociais de gênero? O que a tragédia ateniense tem a ver conosco? Mesmo em nosso dia-a-dia, é difícil escapar de coisas, palavras e ideias provenientes da chamada *civilização clássica*. Prédios públicos e privados em nosso país ainda são construídos com elementos arquitetônicos inspirados em edifícios da antiguidade greco-romana. Nos filmes de Hollywood, vemos a Guerra de Tróia, os gladiadores romanos, heróis e outros personagens do passado nos trazendo imagens e interpretações do mundo antigo. “Cleópatras”, “Césares” e “Alexandres”, “Antígonas”

e “Medeias” etc., fazem parte do repertório da literatura, do teatro e do cinema desde a sua origem, veiculando representações do mundo; nossos modelos de beleza e de corpos “perfeitos”, esculpidos por esforços contínuos em sessões de ginástica, têm raízes no mundo greco-romano. O mundo antigo faz parte do imaginário da modernidade. Por isso,

O estudo dos clássicos nunca é uma autópsia, por mais que se considerem “mortas” as línguas e as culturas que as utilizaram. A cultura ocidental apóia-se a tal ponto em séculos de investigação do legado clássico que esse legado está sempre arraigado *em algum lugar* em tudo o que dizemos, vemos e pensamos².

Mito e história, religião e família, política e democracia, sexo e corpo, espetáculo e divertimento, todos esses elementos existem em nossa sociedade, e podemos dizer que são as bases culturais da nossa modernidade. E muitos desses elementos são provenientes do mundo greco-romano antigo, a partir de um processo multissecular de apropriações e reiterações na tradição da cultura ocidental. Desse modo, o conhecimento do mundo antigo é importante para a compreensão da nossa atualidade, para a compreensão da nossa “identidade”, incluindo a permanência e as constantes reiterações da marcação de papéis de gênero, de supostas “identidades” calcadas no binômio complementar assimétrico “masculino/feminino”.

E, segundo Stuart Hall,

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser mais bem conceituado como sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “virar” como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente³.

O teatro é uma das manifestações mais expressivas

² B E A R D , M . . ; H E N D E R S O N , J . *Antiguidade Clássica: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

³HALL, S. “A centralidade da cultura; notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo”. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 22. jul/dez, 1997, p. 26.

da civilização clássica, tendo surgido no fim do século VI a.C. ou no início do V a.C. em Atenas, no âmbito dos Festivais Dionisiacos. Dionisos tornara-se, no período clássico, uma das divindades mais cultuadas em Atenas. Dois festivais em especial, o das *Lenéias* (final de janeiro) e as *Grandes Dionisiacas* (final de março), tinham como principais atrações a apresentação de tragédias e comédias em concursos dramáticos presididos pelo arconte (um dos 10 magistrados superiores da *polis*, designado para os assuntos referentes ao teatro).

Tratava-se, então, de uma grande cerimônia religiosa e cívica, ponto alto das festas em honra ao deus. Nas *Grandes Dionisiacas*, por exemplo, estavam presentes não apenas os cidadãos, mas também *metecos* (estrangeiros residentes), bem como representantes das cidades aliadas de Atenas, que iam nessa ocasião pagar o tributo anual devido à cidade dominadora da região da Ática.

Não há um acordo entre os especialistas se as mulheres atenienses podiam ir ao teatro. Tudo indica que não eram excluídas, na medida em que se tratava de uma cerimônia religiosa da qual todos participavam por direito. O festival começava com uma procissão (*pompé*), seguida por um sacrifício e um banquete. Um concurso de ditirambos (poesias cantadas e dançadas em honra do deus) precedia os concursos dramáticos propriamente ditos. Depois de um novo sacrifício, desta feita já no teatro, eram sorteados os juizes dentre os cidadãos, que escolhiam um vencedor entre os dramaturgos que apresentavam suas obras, após os quatro dias de representações cênicas: três para a tragédia e um para a comédia.

Portanto, é possível considerar que o entretenimento da *Grande Dionisiaca* oferece uma só mensagem para o cidadão. Primeiro, nós temos os rituais que antecedem as peças e que exibem uma mensagem positiva de Atenas como cidade; depois, seguem as austeras advertências das tragédias, que mostram o que acontece com as pessoas em outros lugares, uma imagem negativa de como as coisas podem ir mal. Juntas, as peças e os rituais ensinam aos atenienses quais são os valores corretos da cidadania. O festival expressa tanto a nor-

ma quanto a transgressão desses valores ideológicos. (...) Todo o evento da *Grande Dionisiaca*, nesse modelo, constitui uma ocasião verdadeiramente cívica, que utiliza o espectro completo do espetáculo e do teatro para celebrar e educar a cidade⁴.

Ao tratar de um texto da tragédia ateniense lidamos, portanto, com um patrimônio complexo, peculiaríssimo, múltiplo e polissêmico, com questões referentes não apenas à compreensão do mundo grego antigo, mas também às relações entre história e teatro, entre teatro e sociedade; entre nós e o teatro antigo, entre texto e representação, entre a tragédia e sua documentação, entre nós e “nossos clássicos”, assim como temas referentes às delimitações do espaço teatral, ao espaço cênico, ao espaço social etc.

Por teatro entenda-se, inseparavelmente, os atores que representavam, o palco em que as peças eram encenadas, o público que as presenciou e as obras dramáticas⁵. E o sentido mais concreto e tangível do teatro é, para nós ainda, ser um lugar determinado; para os gregos, é *theatron*, *lugar de onde se vê*⁶. Consideramos pertinente, portanto, a aplicação do conceito de *lugar antropológico*, no sentido apresentado por Marc Augé⁷, na observação do “espaço teatral” ateniense.

Um *lugar* é um espaço demarcado a partir de uma idéia, i.e., separado do resto do espaço que permanece fora da demarcação. Trata-se de uma construção simbólica, que radica num sistema de valores, de poder, de hierarquia etc., garantindo sentido, impondo referências e instituindo identidades, com sua contrapartida, a alteridade.

Começemos com o próprio edifício do teatro, lugar concretizado pela arquitetura. Podemos dizer que a tarefa da arquitetura, e.g., é construir diante do “fora” do espaço, um “dentro”, a concretização de um lugar. E, observando o esquema do Teatro de Dionisos, palco das *Grandes Dionisiacas*, no qual tragédias e comédias eram representadas em Atenas, percebemos que o lugar do teatro está dividido em duas partes: o lugar do público e o lugar do coro e dos atores. Os componentes da forma organizam

⁴ GOLDHILL, S. *Amor, sexo e tragédia*. Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 206.

⁵ PAVIS, P. *Dicionário del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidas, 1984 s.v. “teatro”.

⁶ SEGAL, Ch. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J. –P. (Org.) *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

⁷ AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

⁸ Membros do Coro das peças, sorteados entre os cidadãos atenienses e ensaiados, em geral, pelo próprio dramaturgo, que também dirigia a encenação.

⁹ PAVIS, P. *Dicionário del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidas, 1984 s.v. “teatralidade”.

¹⁰ SEGAL, Ch. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J. –P. (Org.) *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994, pp. 193-5.

¹¹ ORTEGA y GASSET, J. *A idéia do Teatro*. SP: Perspectiva, 2007, pp. 33 e 35.

os elementos e servem a finalidades, ou àquilo que Aristóteles designou *entelequia*: o lugar do público é um local disposto para que alguns seres humanos estejam, de preferência sentados, sem fazer nada além de “ver”. Por outro lado, o lugar onde evoluem atores e coreutas⁸ é um espaço vazio, onde se movem seres humanos que não permanecem quietos, e sim ativos, *atores*. E tudo o que fazem nesse lugar, o fazem para que o público *veja*.

Segundo Patrice Pavis, o teatro é “um ponto de vista”, um “ângulo de visão”⁹. Além disso, é preciso observar que a encenação impõe aos agentes (os atores) palavras, gestos, intervenções físicas, cuja boa organização é o aval de uma representação cênica bem-sucedida. E o que se via no Teatro de Dionisos? Segundo Charles Segal,

Embora o tema da tragédia seja, mais ou menos indiretamente, o marginal, o diferente, o irracional, todas as partes da representação teatral refletem a sua integração na cidade e nas suas instituições democráticas. (...) Acima de tudo, a tragédia cria um espírito comunitário, no teatro e na cidade. Na cidade, os cidadãos-espectadores, embora diferentes, têm consciência de sua unidade dentro da cidade e do edifício público onde estão reunidos. Os espectadores da tragédia tornam-se espectadores uns dos outros enquanto cidadãos e enquanto espectadores da peça¹⁰.

Assim, o teatro ateniense veiculava, aos olhos de todos os espectadores, as normas, os desejos, os temores e as aspirações da *polis*, representando-a simbolicamente. O teatro como lugar, como nos diz Ortega y Gasset, “... é, por essência, presença e potência de visão – *espetáculo* –, enquanto público, somos antes de tudo espectadores, e a palavra grega *theatron* não significa senão isso: miradouro, mirador”¹¹. A *polis* via a si mesma, simbolicamente representada, em cena.

Nosso objetivo, neste momento, é observar, no episódio de Io, a elaboração discursiva de um mapa simultaneamente geográfico e social em cena, definindo o corpo social ateniense tanto pela marcação de diferenças entre espaço cívico e o bárbaro, quanto pela representação do papel do “feminino” no espaço poliade, a partir dos diálogos entre Prometeu e Io.

Prometeu Acorrentado: tempo e espaço no episódio de Io

Há uma cidade chamada Canopo
na extremidade norte do Egito,
na própria foz do Nilo e num aluvião.
Lá, Zeus devolverá enfim tua razão,
pondo sobre teu corpo suas mãos
[...] E para lembrar as circunstâncias
em que Zeus o trouxe ao mundo,
o filho que terás será o negro Épafo;
ele há de cultivar a região inteira
banhada pelo caudaloso Nilo
(*Prom.* vv. 846-853)

No V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), em 2003, Ana Maria G. de Tobía chamou a atenção para o exercício de uma prática espacial múltipla no Teatro de Dionisos, ao analisar as relações entre o pensamento espacial e o pensamento ético ateniense, a partir do método proposto por Rush Rehm¹², observando três tragédias: o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, o *Ájax*, de Sófocles e o *Héacles*, de Eurípedes. Para Tobía, no *Prometeu Acorrentado*, a brusca entrada em cena da atormentada Io traz o elemento móvel à presença imóvel do protagonista, provendo ao jogo teatral os meios pelos quais estimular a imaginação do público, transcendendo seus limites temporais e espaciais. O episódio de Io representa a união e a distensão entre espaço e tempo. Passado e futuro se desvelam na narrativa de Prometeu, na tragédia *Prometeu Acorrentado*, a partir de distâncias e lugares imaginários percorridos e a percorrer¹³.

Desconhecemos a data da representação da tragédia *Prometeu Acorrentado*, e não é consenso se a peça fazia parte de uma trilogia com *Prometeu portador do fogo* e *Prometeu libertado*. A tragédia é atribuída a Ésquilo pelos manuscritos supérstites e por fontes antigas, mas alguns especialistas argumentam que seu autor pode não ser o dramaturgo, e que a peça teria sido escrita após sua morte, como o fez M. Griffith¹⁴ e M. L. West¹⁵. Outros especialistas, como Luigi Battezzato, defendem a atribuição

¹² REHM, R. *The play of space*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002

¹³ TOBÍA, P. 22. TOBÍA, A. M. G. de. "La escena trágica griega: parámetro espacial de frontera y ética". In: NOBRE, C. K.; CERQUEIRA, F. V.; POZZER, K. M. *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo*. V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Canoas: ULBRA, 2005:19-34, p. 22.

¹⁴ GRIFFITH, M. *The Authenticity of Prometheus Bound*. NY: Cambridge University Press, 1977

¹⁵ WEST, M. L. "The Prometheus Trilogy". *Journal of Hellenic Studies*, 79 (1979): 130-48

¹⁶ BATTEZZATO, L. “Lyric”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005, p. 157.

¹⁷ Momento da chegada do Coro, no caso, as Oceânides, que ouvem as queixas de Prometeu e vêm reconfortá-lo. Juntos cantam um *kommos* contra o poder tirânico de Zeus.

¹⁸ cf. John Davidson, que discute as dúvidas sobre a autenticidade do *Prometeu Acorrentado*, apresentando extensa análise sobre os elementos cênicos e a marcação dos atores no Teatro de Dionisos, concluindo que a atribuição da peça a Ésquilo é coerente: DAVIDSON, J. “Theatrical Production”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *Op. cit.*, p. 139 ss...

¹⁹ As marcações temporais da peça são vagas, por exemplo, o roubo do fogo por Prometeu aparece como tendo ocorrido muito antes do nascimento de Io, enquanto o universo narrativo da peça situa-se em um tempo não muito distante da vitória de Zeus sobre Cronos, na mais remota origem da humanidade, o que é uma contradição temporal, posto que Io vive num tempo mítico em que seres humanos já constituíram cidades e reinos.

²⁰ Canto com o Coro parado no centro da *orchestra*.

da tragédia a Ésquilo, mesmo que haja diferenças significativas entre o *Prometeu* e outras tragédias do dramaturgo, especialmente em relação à métrica e à linguagem. Segundo Battezzato¹⁶ é possível que a tragédia tenha sido composta no período compreendido entre a *Oréstia*, de Ésquilo, e a *Medeia*, de Eurípedes e, para ele, o párodo¹⁷ dialógico do *Prometeu Acorrentado* é um dos elementos que situam a técnica dramática da tragédia entre as últimas peças de Ésquilo e as primeiras de Eurípedes¹⁸.

A sinopse da tragédia apresenta o titã Prometeu como protetor dos seres humanos, a quem concedeu o fogo, roubado de Zeus, e ensinou as artes. Zeus, como punição, ordena a Cratos, Bias e Hefestos acorrentá-lo na Cítia (ao norte do Mar Negro), região escarpada e selvagem, perto do mar e fora dos limites do espaço humano. Prometeu está preso à rocha e ali permanece. Como não deixa a cena, toda a ação tem de vir a ele, e a peça consiste de diálogos entre o Titã e seus visitantes. E a peça se desenvolve a partir dos diálogos Cratos/Hefestos, Oceanos/Prometeu, Prometeu/Io, Hermes/Prometeu e Prometeu/Coro das Oceânides¹⁹.

Nossa atenção será centrada no terceiro episódio da tragédia, na qual Io, filha do deus-rio Ínaco, surge repentinamente, perseguida por um moscardo, ou pelo espectro de Argos, o pastor de mil olhos. Io conta sua história ao Coro: Zeus tomou-se de desejo por ela, que o recusou, acusando-lhe de estar tomado por um desejo ignóbil. Zeus, furioso pelo repúdio, forçou seu pai, o filho do Oceano, a expulsá-la de casa, ao passo que em sua testa brotaram chifres de vaca. A moça passou a ser vigiada por Argos que, morto por Hermes, assombrava-a sob a forma de um moscardo monstruoso, que não cessava de picá-la e a condenava a fugir incessantemente dele. Na tragédia, Prometeu indica a Io a longa viagem que faria, e seu término, às margens do Nilo. Ali, estaria destinada a dar à luz a Épafo, de quem descenderiam as Danaides e, após muitas gerações, Hércules, o libertador de Prometeu. O episódio termina abruptamente, com o retorno do moscardo e da fuga desesperada de Io, seguindo-se um estásimo²⁰ do Coro, lamentando a triste sina de Io, vítima do poder tirânico de Zeus.

Voltemos nossa atenção a passagens do episódio de Io, destacando os vv. 696-741; 782-822 e 823-843, nos quais Prometeu narra as andanças da personagem, a partir do ponto em que estão no espaço cênico, descrevendo sua jornada por áreas desconhecidas pelos espectadores em geral, bem como suas andanças passadas. Se o conflito entre Prometeu e Zeus dominou a cena literária e acadêmica durante séculos, com base na dicotomia entre o criador/salvador da humanidade e o tirano opressivo, o destino de Io é o mais complexo e polissêmico episódio da tragédia.

Seguimos a proposta de Mark Griffith²¹ da divisão da cena em nove seções:

- (a) a brusca entrada de Io, e sua monódia lírica (vv. 561-608);
- (b) *stichomythia*²² entre Io e Prometeu sobre seus respectivos futuros (vv. 609-630);
- (c) narrativa de Io sobre suas aventuras passadas (vv. 631-686);
- (d) intervenção lírica do coro, com horror e simpatia pelas desventuras de Io (vv. 687-741);
- (e) narrativa de Prometeu sobre as andanças futuras de Io (vv. 742-781);
- (f) *stichomythia* entre Io e Prometeu sobre seus respectivos futuros (vv. 782-822);
- (g) narrativa de Prometeu sobre as andanças passadas de Io (vv. 823-843) e sobre eventos que dependerão de sua chegada ao Egito (vv. 844-876);
- (h) *anapesto*²³ de Io, e sua saída de cena num aparente acesso de loucura.

Sem fazer referência aos mitos de Io e de Prometeu, observando-se tal seqüência, percebemos que o discurso dos protagonistas move-se do passado ao futuro e de volta ao passado, a partir da passagem de Io por lugares geográficos; podemos recortar, em primeiro lugar, o tema da *viagem no tempo e no espaço*, como categoria de análise desta cena. A história de Io é contada por ela mesma e por Prometeu, e o Coro das Oceânides interrompe os atores em dois momentos (vv. 631-634 e 782-785), mudando o rumo do discurso de Prometeu. A narrativa é variada, e passado e presente de ambos os protagonistas da cena entrecruzam-se.

²¹ GRIFFITH, M. *Aeschylus Prometheus Bound*. Cambridge University Press, 1983.

²² Trata-se de um diálogo rápido, com perguntas e respostas alternadas.

²³ Versos em três tempos, de ritmo rápido.

²⁴ ANDERSON, M. “Myth”.
In: GREGORY, J. A. (org.)
Op. cit., p. 135.

²⁵ A primeira vez ocorre
em vv. 271-6.

É atualmente consenso que o dramaturgo realizou uma inovação mítica na tragédia, ao misturar múltiplas tradições, especialmente na fusão dos mitos independentes de Prometeu e de Io. Não era usual um dramaturgo aludir, numa mesma peça, a mitos externos ao ciclo narrativo ou da tradição nos quais seu tema se inseria. Além de estarem ligados pelo fato de que ambas as personagens são vítimas de Zeus, e de que suas conseqüentes punições os lançaram à extremidade do mundo, ou seja, os lançaram *fora da civilização*, estão vinculados por um descendente longínquo de Io, Hércules, indicado como o libertador de Prometeu²⁴.

Na segunda seção, Prometeu explica quem ele é, atendendo ao pedido e Io, concordando em lhe revelar o que o destino lhe reserva. A estrutura da seção é simétrica, e há um rigoroso formalismo no diálogo, que revela a distância entre os personagens. Este diálogo se desenvolve como uma analogia de um diálogo entre professor/aluna (como em outros diálogos da peça, que fornecem muitas informações, em “lições” breves e claras do *sophos* Prometeu). Nos vv. 622-3, Io interrompe o relato de Prometeu e reintroduz o segundo tópico, a questão de sua própria libertação do sofrimento e, pela segunda vez na peça, Prometeu declara ser capaz de prever o futuro²⁵.

Na terceira seção da cena (vv. 631-86), temos o relato de Io sobre seu passado. Segue-se uma longa narrativa (vv. 640-86) na qual Io descreve os eventos que a levaram a estar ali, naquela situação, no presente da peça. A seção fornece detalhes sobre o papel de Zeus no sofrimento da personagem. No v. 634, o relato retorna ao ponto no qual Prometeu iria começar a dar a Io sua lição. E a sugestão de uma “aula” perdura em todo o episódio, na interação entre os dialogantes e no movimento do passado ao futuro e *vice versa* (561-886). Io, Prometeu e o Coro são interlocutores que buscam minimizar seus problemas e ansiedades, iluminando-os e esclarecendo-os através da linguagem verbal, dando e recebendo palavras – e é explícita a sugestão de que a palavra pode prover a cura para o sofrimento, ou para a debilidade moral (v. 632). As palavras de Prometeu

eram a chave de seu futuro e da reconciliação entre ele e Zeus, que interrompera a comunicação direta com o Titã. Apenas com a reconciliação, com a verdadeira *philia* (vv. 192, 611), Zeus adquiriria o conhecimento de que necessitava para se manter no poder e se tornar um deus justo e sábio. Até então, Prometeu lhe negaria a cura, ou seja, o dom de suas palavras, dom que ele daria “agora” a Io.

A narrativa de Io compreende boa parte dos versos seguintes (vv. 640-82), e notamos que o papel de Zeus no sofrimento de Io é ressaltado. O papel de Hera, preponderante em outras versões do mito, é aqui ignorado (vv. 669-82).

Nos vv. 696-741, Prometeu inicia sua “lição”, narrando a Io suas andanças futuras, a partir de onde estão, ou seja, na Cítia. Esta seção descreve uma jornada através dos locais mais remotos que os espectadores poderiam imaginar. Atualmente, alguns desses lugares não são identificados com segurança – e é possível que o dramaturgo compartilhasse dos mesmos conhecimentos geográficos de seu público²⁶.

Stephen White ressalta a importância do mito de Io enquanto mito de fundação²⁷. As viagens involuntárias de Io a destinavam ao papel de “mãe” de uma nova família de mortais que introduziriam e garantiriam as normas e as instituições da *polis* e da cultura cívica grega. A personagem fundaria povos e lugares, inserindo-os no universo helênico²⁸, e o dramaturgo trouxe à cena uma versão peculiar deste mito, unindo-a ao mito fundador da própria humanidade. A mensagem final é: após a reconciliação de Prometeu e Zeus, o Olímpico se reconciliaria também com a humanidade, instaurando a *kosmós*, o universo ordenado, e o sofrimento de Io ganharia um sentido político de instauração de um *modus vivendi* civilizado. Este sentido é dado pela narrativa das andanças de Io por Prometeu, criando um mapa de regiões hostis e selvagens, fora da *kosmós* grega, distante da *polis*, com a promessa futura de envolvimento e ordenação de tal mundo “bárbaro” no universo político, sob a égide de um Zeus reconciliado.

²⁶Cerca de 500 a.C., Hecateu produziu um mapa do mundo conhecido, com descrições escritas, provavelmente a partir de relatos de viajantes, sobre regiões e costumes particulares, relatos que forneciam informações fragmentadas – e fantasiosas – sobre terras e populações distantes. Mesmo no texto de Heródoto, as informações sobre o norte e o oeste da Europa não são confiáveis, e o próprio historiador reconhece quão poucas informações havia sobre a Cítia (*Hist.* 4.16). Mark Griffith comenta as imprecisões do “mapa de Io” em seu extenso comentário ao *Prometeu Acorrentado* (1983: 213-214).

²⁷ WHITE, S. “Io’s World: Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*.” *Journal of Hellenic Studies* 121 (2001): 197-140.

²⁸ MARTINS DE JESUS, C. A. Espaços do Grego, Espaços do Outro nas *Suplicantes* de Ésquilo. In: OLIVEIRA, F. de; TEIXEIRA, C; DIAS, P.B. (Org.) *Espaços e Paisagens*. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. v. 1: Literatura: Grécia e Roma. VII Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos. *Humanitas Suppl.* Coimbra, 2009: 15-21, p. 16.

²⁹ Músico que tocava o *aulos*, instrumento de sopro, durante a encenação.

Ordenando a *polis* pela marcação dos papéis sociais de gênero

Por que insistes em permanecer virgem
quando tens a chance de gozar da melhor das uniões?
(*Prom.* v. 648)

Podemos aprofundar a análise desta mensagem de sociodicéia poliade. Observando-se os diálogos entre as personagens, outro tema pode ser destacado: o do *sofrimento*. Sofrimentos físicos e mentais, e enfocaremos especificamente os sofrimentos de Io, em constante movimento no espaço, buscando escapar àquilo que lhe atormentava. Ritmos variados e o grande uso de exclamações e repetições servem para estimular e criar, nos espectadores, a sensação de sofrimento e miséria existencial. E elementos extracênicos, como em vv. 574-5, permitem-nos supor que o aulete²⁹ fazia sons semelhantes ao de um moscardo, o que auxiliava a criar os efeitos patéticos necessários ao envolvimento dos espectadores.

No v. 567, Io descreve o moscardo como *imagem de Argos*, e podemos aventar duas possibilidades: a) Io, como em versões do mito, é atormentada por um moscardo; b) Io é atormentada por alucinações físicas, visuais e auditivas (vv. 566, 568 e 547). A possibilidade das alucinações é entrevista em v. 596, enquanto um moscardo “real” é entrevistado em v. 674. Em v. 682, temos uma indicação da combinação das duas possibilidades. Em vv. 673-5, Io descreve transformações físicas e mentais e, em vv. 878-86, seu tormento é descrito como “loucura”. Em algumas versões do mito, Io fora totalmente metamorfoseada em vaca (e.g. Esq. *Suppl.* 299), enquanto outras versões a representam como uma mulher com chifres ou cabeça de vaca (e.g. Heródoto, II, 41). No *Prometeu Acorrentado*, a personagem surge com chifres de vaca, uma solução cênica compreensível.

Na peça, o desenvolvimento histórico da humanidade (grega) é fundado em desafios e tribulações. Prometeu roubou o fogo, entregando-o aos seres humanos, e por isso é vítima de Zeus. Io recusou-se à união carnal com Zeus, e por isso é vítima de sua ira. O Coro explicita o motivo do sofrimento de Io:

Por que insistes em permanecer virgem? (v. 648). Vejamos a cena pelo viés da análise dos papéis sociais de gênero: o episódio se move numa linguagem de polaridade sexual, e Prometeu desafia o Coro: *Não mostrarei uma mente feminina...* Prometeu é o elemento “masculino inaugurador”, agente, é o sábio, e seu sofrimento é decorrente de uma ação; Io é o “elemento feminino”, paciente, é a aluna que recebe uma lição, e seu sofrimento é derivado do fato de que se recusou a se submeter ao desejo de Zeus.

Ao contrário de Prometeu, Io não exerce nenhum poder, nenhuma autoridade, e irrompe na cena em pânico. E sai de cena, também desabalada, com as exclamações:

Ai! Ai! Pobre de mim! Que espasmo súbito,
que acesso delirante já me queima?
O ferrão do moscardo me transtorna
como se fosse um agulhão de fogo!
Meu coração espavorido palpita
no fundo do meu peito sem parar!
Meus olhos giram convulsivamente.
Lançada para fora do caminho
por um sopro de raiva furiosa,
já não consigo dominar a língua
E mil pensamentos desencontrados
debatem-se desordenadamente
nas vagas de terríveis sofrimentos
(*Prom.* vv. 877-886).

Vagas, tempestades de loucura, são lugares-comuns na poesia grega, mas no episódio de Io há um detalhamento da tópica. As descrições em vv. 877-886 são um relato vívido de convulsões (v. 879), palpitações (v. 881), descontrole ocular (v. 882), perda do controle motor (v. 883), fala desarticulada (v. 884-6). Alguns especialistas interpretaram tais sinais como sendo manifestações de *mania*, ou possessão religiosa, a enfatizar o caráter sagrado dos sofrimentos de Io³⁰, mas são também – e todos – descrições dos sintomas de *histeria* na medicina grega, um mal que Hipócrates atribuiu a mulheres sem filhos (i.e. mulheres que escapavam ao ordenamento social ateniense).

³⁰ GRIFFITH, M. *Aeschylus Prometheus Bound*. Cambridge University Press, 1983: 242; SIMON, B. *Mind and madness in Ancient Greece*. NY: Ithaca, 1978, pp. 152-220

³¹ Os textos completos do *Corpus Hippocraticum* podem ser acessados, no grego e em tradução francesa, pelo sítio *Hodoi Elektronikai*. Du texte à l'hypertexte: <http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/c o n c o r d a n c e s / i n t r o . h t m # H i p p o c r a t e>. O principal texto sobre o tema é o « Sobre as Virgens », I, 4-9, no qual é exposta a origem do estado febril que levava ao delírio deambulatório, um mal causado pela retenção do sangue no útero, cuja cura era decorrente do parto, que desobstruía o sangue, recuperando sua circulação normal. Interessante é notar a prática médica para a verificação de distúrbios no útero: pela introdução de um dente de alho na vagina, verificava-se o hálito da paciente no dia seguinte. Caso a paciente apresentasse um terrível mau hálito, era considerada sã.

³² BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p. 16.

A medicina é uma das mais antigas maneiras de criar e consolidar discursos que marcam o lugar das mulheres na sociedade, formando sua compreensão do corpo. E podemos pensar a medicalização do corpo feminino, e os modos pelos quais este corpo é usado e abusado ao longo da tradição ocidental como derivativos de uma longa história, cuja pedra de toque é a representação grega dos corpos humanos.

Para a medicina ateniense, o corpo perfeito é o corpo masculino. Um corpo simétrico, musculoso, artístico, uno, treinado nos ginásios, ao ar livre. E o corpo feminino é visto como um recipiente mole e esponjoso, sem contornos fixos, assimétrico, cujo interior é formado por tubos interconectados, nos quais o sangue circula. O maior perigo para o corpo feminino era a obstrução desses tubos. E um tubo se estendia desde as narinas e a boca até a vagina, passando pelo útero, e são várias as referências, provenientes da medicina grega, a este tubo, permanecendo em nosso idioma, por exemplo, nos “lábios” vaginais e no “cérvice” (i.e., no “colo”, “pescoço”) do útero³¹. Sendo um “corpo deformado”, esponjoso, permeável e cheio de sangue, a depreciação do corpo feminino é frequente, não apenas na literatura médica, mas também na oratória e no teatro grego. E, segundo Pierre Bourdieu,

Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc. (...) Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que diferenças de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em sistemas de diferenciações, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos³².

Para Phyllis Katz, os especialistas pouco se dedicaram à personagem Io, às vezes simplesmente traçando paralelismos superficiais entre as duas personagens (Prometeu/razão, Io/emoção; Prometeu/estabilidade, Io/movimento puro). A autora lida com o tema como uma representação metafórica de um rito de passagem feminino, baseado na medicina hipocrática. O dramaturgo representou Io com sintomas de *histeria*, um mal que, segundo a medicina ateniense, só podia ser curado com a gravidez e o parto, que desobstruíam os tubos sanguíneos. A histeria, até hoje, é considerada a doença feminina *par excellence*, e não precisamos estudar a fundo a medicina psiquiátrica para percebê-lo, e esta ideia depende de modelos do corpo feminino influenciados pelo discurso médico ateniense. Para a autora, o episódio de Io apresenta o “comportamento histérico”, e reforça uma lição para a comunidade: a necessária transição das meninas atenienses para o papel social de mães submissas às necessidades masculinas³³. A conclusão lógica é que a mulher, com seu corpo “imperfeito”, *necessita*, para viver bem, ser mãe.

Katz apresenta interessantes exemplos de como a medicina grega apresentava supostos distúrbios da mulher sem filhos, criando a histeria como uma “desordem mimética”. A palavra *planaō* (*grosso modo*, “andanças”) é recorrente na cena; Io a afirma desde sua entrada, e sua primeira fala remete a *planetas puretous*. Segundo Katz, este era o nome dado à histeria vinculada à mulher sem filhos, chamando a atenção para a frequência das derivações de *planaō* em cena³⁴. Para Silvia Montiglio, a origem da *alienação* de Io foi ter recusado o “casamento” com Zeus³⁵, e sua loucura pode ser vista como decorrente da recusa ao casamento, pela conseqüente obstrução da circulação do sangue, levando a personagem à loucura. O *Prometeu Acorrentado* diminui o papel de Hera como causadora do sofrimento de Io, e a personagem explicita que Zeus é sua causa (vv. 577-78; 672; 759)³⁶.

A personagem Io surge, então, como o paradigma da “histérica”³⁷. Para Katz, o episódio de Io no *Prometeu Acorrentado*, apresenta e representa a se-

³³ KATZ, Ph. Io in the *Prometheus Bound*: a Coming of Age Paradigm or the Athenian Community. In: PADILLA, M. W. (ed.) *Rites of Passage in Ancient Greece*. Literature, Religion, Society. Cranbury, London, Otario: Associated University Press/Buckwell Reviews, 1999, p. 131

³⁴ *op.cit.* pp. 134-5

³⁵ MONTIGLIO, S. *Wanderings in Ancient Greek Culture*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005, p. 191.

³⁶ Hera é mencionada apenas por Prometeu (vv. 703-4), e uma vez pelo Coro (v. 900). Concordamos com Montiglio que a natureza despótica de Zeus é um tema central do *Prometeu Acorrentado*, e que o fim dos tormentos de Io depende de aceitar se submeter ao papel de “mãe”. Desse modo, na tragédia, o sofrimento de Io não é derivado dos ciúmes de Hera, e sim pela recusa de Io ao ato sexual com Zeus.

³⁷ KATZ, *op. cit.*, p. 132.

qüência: recusa ao casamento (o ato sexual com Zeus)/expulsão de casa/andanças extensivas/trans-formação/resgate à civilização pela gravidez e parto de um filho do sexo masculino. Destacam-se, portanto, valores políades no tratamento da personagem Io, devido ao seu potencial para casamentos dinásticos, além da tópica do sacrifício da virgem, à semelhança de outras personagens trágicas como Ifigênia, Políxena, Macária e outras, tornadas vítimas consagradas ao sucesso político ou militar da comunidade masculina da *polis*. Io entra em cena *desconhecendo* a origem de seus sofrimentos. Prometeu, ao narrar seu passado e seu futuro, dá a lição necessária ao *reconhecimento* desta origem e de sua “cura”: a *aceitação*. Na peça, o tema da aceitação da relação sexual com Zeus surge como a aceitação da relação social de dominação, construída através do princípio políade de divisão entre masculino/feminino, entre o ativo e o passivo. O desejo (masculino) de Zeus é o desejo de posse e dominação, e o dramaturgo cria, organiza, expressa e dirige este desejo como dominação erotizada, ou, em outras palavras, como o reconhecimento erotizado da dominação.

O retorno de Io à civilização depende da aceitação de seu papel passivo, pois mesmo o sentido final do seu sofrimento só e somente só virá à tona com a reconciliação entre Prometeu e Zeus, mantendo-a passiva para além da solução final, no tempo-espaço exterior à peça. Seu corpo metamorfoseado, tornado não-humano, e sua expulsão de casa para o espaço selvagem, metaforizam a condição de “estranheza” de uma mulher que, conscientemente ou não, se rebela contra a ordem políade androcêntrica, enlouquecendo por isso. E o episódio culmina com as exclamações finais de Io, após receber a “lição” de Prometeu, princípio criador e masculino, ativo mesmo atado à rocha, exclamações que surgem como um reconhecimento da subordinação sexualizada, ou a incorporação da subordinação, e sua partida rumo ao Egito, a fim de cumprir seu papel de mãe de uma nova geração, que culminará no herói Hércules, o salvador de Prometeu. Assim, parafraseando P. Bourdieu,

³⁸BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p. 17.

O sistema mítico-ritual desempenha aqui um papel equivalente ao que incumbe ao campo jurídico nas sociedades diferenciadas; na medida em que os princípios de visão e divisão que ele propõe estão objetivamente ajustados às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida, trazendo-a à existência conhecida e reconhecida, oficial³⁸.

Voltemos ao tópico de Ch. Segal de que o teatro é execução de um ritual, veiculando um determinado ponto de vista sobre algo. Um lugar no qual o ritual da encenação garantia as distinções e as relações poliades, criando e consolidando identidades, traçando destinos, por um processo político e educacional operado no Teatro de Dionisos.

Prometeu Acorrentado veiculava e inculcava nos espectadores as posições sociais e os papéis de gênero, assumidos pela representação de ativos e passivos, de civilizados e selvagens, e operava, no Teatro de Dionisos, a construção simbólica da *polis*, que não se reduzia apenas à operação performativa que orienta as representações do masculino e do feminino no espaço social.

A tragédia potencializava tal operação, fazendo-a perdurar nas mentes e nos corpos através de seus efeitos miméticos e patéticos, numa ação prática, instituindo distinções entre o masculino e o feminino, investindo o “lugar” passivo e subordinado do feminino como uma lei tanto natural quanto divina, legitimando uma construção social, e excluindo do universo do pensável, do desejável e do factível tudo o que não se adequasse a este “lugar”.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, M. “Myth”. In: GREGORY, J. A. (org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BATTEZZATO, L. “Lyric”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

BEARD, M.; HENDERSON, J. *Antiguidade Clássica: uma*

brevíssima introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (Thinking Gender) New York, Routledge, 1990.

DAVIDSON, J. “Theatrical Production”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

GOLDHILL, S. *Amor, sexo e tragédia*. Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GRIFFITH, M. *Aeschylus Prometheus Bound*. Cambridge University Press, 1983.

_____. *The Authenticity of Prometheus Bound*. NY: Cambridge University Press, 1977.

_____. “Authority Figures”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

HALL, S. “A centralidade da cultura; notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo”. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 22. jul/dez, 1997.

KATZ, Ph. “Io in the *Prometheus Bound*: a Coming of Age Paradigm or the Athenian Community”. In: PADILLA, M. W. (ed.) *Rites of Passage in Ancient Greece*. Literature, Religion, Society. Cranbury, London, Otario: Associated University Press/Buckwell Reviews, 1999: 124-147.

MARTINS DE JESUS, C. A. “Espaços do Grego, Espaços do Outro nas *Suplicantes* de Ésquilo. In: OLIVEIRA, F. de; TEIXEIRA, C; DIAS, P.B. (Org.) *Espaços e Paisagens*. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. v. 1:

Literatura: Grécia e Roma. VII Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos. *Humanitas Suppl.* Coimbra, 2009: 15-21. Disponível em *Clássica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis*: <http://bdigital.sib.uc.pt:8080/classicadigitalia/handle/123456789/19>).

MCDONALD, M; WALTON, J. M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. NY: Cambridge University Press, 2007.

MONTIGLIO, S. *Wanderings in Ancient Greek Culture*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005.

MOSSMAN, J. "Women's Voice". In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

ORTEGA y GASSET, J. *A idéia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, P. *A análise de espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003

_____. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidas, 1984.

PEREIRA, S.M. "Espaços concebidos pela mente". In: OLIVEIRA, F. de; TEIXEIRA, C; DIAS, P.B. (Org.) *Espaços e Paisagens*. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. v. 1: Literatura: Grécia e Roma. VII Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos. *Humanitas Suppl.* Coimbra, 2009: 59-64. Disponível em *Clássica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis*: <http://bdigital.sib.uc.pt:8080/classicadigitalia/handle/123456789/19>).

REHM, R. *Radical Theatre, Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth, 2003.

_____. *The play of space*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

_____. *Festivals and Audience in Athens and Rome*.

In: MCDONALD, M; WALTON, J. M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. NY: Cambridge University Press, 2007.

SAÏD, S. “Aeschylean Tragedy”. In: GREGORY, J. A. (Org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Blackwell Publishing, 2005

SEGAL, Ch. “O ouvinte e o espectador”. In: VERNANT, J. –P. (Org.) *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

SIMON, B. *Mind and madness in Ancient Greece*. NY: Ithaca, 1978.

TOBIA, A. M. G. de. “La escena trágica griega: parámetro espacial de frontera y ética”. In: NOBRE, C. K; CERQUEIRA, F.V.; POZZER, K. M. *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo*. V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Canoas: ULBRA, 2005:19-34.

TORELLO, G. “Titanic resistance: immobility and use of space in Ronconi’s production of Aeschylus’ *Prometheus Bound*. *Didaskalia*, v. 7, n. 2. Disponível em: <http://www.didaskalia.net/issues/vol7no2/torelli.html>.

WEST, M. L. “The Prometheus Trilogy”. *Journal of Hellenic Studies*, 79 (1979): 130-48.

WHITE, S. “Io’s World: Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*. *Journal of Hellenic Studies* 121 (2001): 197-140. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/631831>.