

A PERMANENTE INTRUSA: A RECRIAÇÃO DO FEMININO NO TEATRO TRÁGICO

Jussemar Weiss Gonçalves¹

Resumo

O estudo ora apresentado é parte de nossas pesquisas sobre as relações de gênero na tragédia. A utilização da categoria de gênero nos estudos da tragédia nos permite romper limites interpretativos nos quais o feminino e o masculino era constituídos ora vistos como naturalizados, isto é, aceitava-se a elaboração da época para estas categorias, outras vezes como socialmente separados, como se no cotidiano das relações não houvesse contatos e vivências entre o feminino e o masculino. O que se busca é compreender a relação desigual que se estabelece entre o feminino e o masculino na sociedade retratada nas tragédias.

Palavras-chave

Tragédia; gênero; isonomia; feminismo; teatro.

Abstract

The study presented here is part of our research on gender relations in tragedy. The use of gender categories in studies of tragedy allows us to break through interpretive boundaries in which the feminine and masculine were sometimes seen as naturalized, that is, the elaboration of these categories at the time was accepted, and at other times as socially separate, as if there were no contact or interaction between the feminine and masculine in everyday relationships. The aim is to understand the unequal relationship established between the feminine and the masculine in the society portrayed in tragedies.

Keywords

Tragedy; gender; isonomy; feminism; theater

¹ Professor Associado – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Brasil. E-mail: jussweiss@hotmail.com

“Não nos esqueçamos somos apenas mulheres”

A frase acima, faz parte dos versos 49-68 da peça *Antígona* de Sófocles. Nestes versos Ismene de um jeito doce, diz, revela, mostra a Antígona os motivos pelos quais ela não vai acompanhá-la na rebelião pessoal, em defesa da família, contra Creon, rei de Tebas. A fala de Ismena nos revela o lugar, ou melhor o mundo no qual se situava o feminino na época, isto é, primeira metade do século V a. c. Este mundo com suas falas, com suas práticas, com seus valores e lógicas convivia de uma forma paralela com o outro mundo, o mundo masculino. Este paralelismo, podemos dizer, compunha uma teia na qual, embora os dois se tocassem, estivessem próximos, convivendo sob o mesmo teto, existiam setores da vida social que não estavam ao alcance da mulher, não havia possibilidade de convivência.

A tragédia tem sido motivo de estudos que buscaram situar a mulher no contexto tanto da arte trágica como, a partir das pistas que estes dramas nos oferecem entende-la no contexto da cidade. Nosso objetivo neste texto é ressaltar a importância da análise dessas obras a partir da categoria de Gênero. Temos notado em função de pesquisas que desenvolvemos que este tema tem nas tragédias um campo em expansão já que, elas oferecem situações, contextos nos quais as relações sociais de gênero podem ser apreendidas e dessa forma criando uma nova leitura das tragédias. Ricas em personagens femininos fortes, as tragédias revelam no, entanto, um domínio masculino sobre todos os aspectos da vida, no qual as mulheres atuam de forma a tornaram-se culpadas, de realizarem ações que prejudicam o mundo masculino. Cltemnestra, Medéia, Helena, Alcmena, entre outras nos instigam a pensar o território masculino sustentado por uma divisão sexual que ordena em diferentes posições sociais a mulher e o homem.

Trata-se de pensar esta figura emblemática na tradição ocidental, Medéia, a partir de uma análise de Gênero. Este estudo desenvolvido em nosso grupo de pesquisa de Cultura e Política no Mundo Antigo visa articular novas formas de explicar as relações políticas que se concretizaram na Pólis isonômica de Atenas no século V a. C. Em nossa investigação buscamos revelar, a luta que Medéia trava para romper com os modelos

“masculinistas” de constituição do feminino. A peça nos conta como Medeia reage ao ser preterida pelo marido e como este ato, masculino, é transformado em um movimento de criação de si por parte da personagem.

Este artigo está dividido em três partes: na primeira, eu esboço brevemente minha visão do teatro e da tragédia grega, a partir de uma polinização total entre tragédia e cidade, entre teatro e política. Na segunda eu apresento algumas formas de tratamento através da categoria de gênero nos estudos sobre tragédia das décadas recentes. Na terceira parte eu abordo a peça Medeia de forma mais detalhada e contextualizo suas representações de identidades sexuais, e suas tendências inesperadamente modernas para teorizar gênero.

A invenção do teatro ou a transformação da festa dionisiaca em teatro, ou melhor, a inspiração dionisiaca, a possibilidade da construção de um mundo fora da realidade. O sair de si, para a criação de outra “festa crítica”, se dá no contexto de lutas entre a aristocracia, facções da aristocracia e camponeses, no último quartel século VI. O teatro é contemporâneo da formação da isonomia. O teatro se efetiva em um momento de intensa crise paradigmática. Enquanto a inspiração educativa da aristocracia situa-se no passado, em uma sistemática de hierárquica que cultiva saberes especiais e segredos o teatro se instituiu como um espaço a partir do qual as relações entre saberes e poderes, gêneros e autoridade, pais e filhos são escrutinadas a partir de uma encenação que revela a todos, espaços de experiências em choque. Teatro e isonomia estabelecem uma relação de fundamental importância. Em meio à crise que o governo do tirano Pisístrato institucionaliza, o teatro assume os contornos de uma festa popular (Euben:1986), na qual a cidade participa ativamente. Como uma forma de participação popular o teatro catalisa os atenienses na discussão de seus problemas cotidianos. A crise que permanece durante o governo do tirano, permite por uma característica própria a tirania, isto é, efetivar propostas populares contrárias aos interesses da aristocracia, já que o tirano realiza uma política de embate com as elites, o crescimento de ações que favoreçam a criação de um espaço de ação popular.

A tragédia problematiza, ela não é um dado. A tragédia não discute teoria política ou filosófica, sua preocupação é com a demarcação de um tipo de vivência na cidade, isto é, ela realiza uma reflexão sobre o vivido, mistura tempos, articula práticas diferentes sempre buscando criar com o espectador cidadão uma profunda sintonia que o próprio texto revela nas formas em que os personagens se voltam a plateia quase elaborando um diálogo com o espectador (Villacèque: 2013).

Como podemos notar as tragédias nos mostram cenas violentas entre famílias, mortes assassinatos, traições povoam o universo trágico de uma forma que nos leva a perguntar por que os autores aguçaram seu olhar sobre esta parte da vida dos gregos nesta época. O que se quer é ressaltar que a constituição da Pólis democrática se constitui a partir de uma luta entre duas formas de organizar a vivência dos sujeitos. A cena trágica nos mostra em um contexto específico uma oposição antropológica, isto é, duas formas de se compreender do humano, que revelam os embates nos quais a cidade de Atenas estava envolvida, na medida em que, se aprofundava o processo isonômico. A radicalização da isonomia em Atenas, produz certamente, como atestam os textos da época, e como a tragédia mostra um descontentamento radical que torna urgente a discussão das relações entre família e política, isto é, entre uma forma patriarcal, hierárquica, de organizar toda a experiência humana e, outra, que se constitui na exata medida em que se desprende das relações de parentesco. Relação de parentesco é uma linguagem, uma estrutura elementar que se repete ou que se desenvolve mediante a integração de novos elementos. A relação de parentesco para a sua existência exige a presença de três elementos: uma relação de consanguinidade, uma relação de alianças, e uma relação de filiação. Ela é uma linguagem, como diz Lévi-Strauss (2017:58), que constitui uma experiência social, de poder, de gênero, um tipo de autoridade.

São dois espaços de experiência que se chocam no espaço cênico trágico, e que buscam desencadear um processo de crítica, isto é, reflexivo sobre a nova vivência que se constituía naquele momento. Essa crise de proporções imensas torna-se trágica, pois ela define um outro tipo de humanidade sustentada a partir de uma outra construção de inserção social, tendo como referência uma nova dimensão da compreensão da ação humana. Que tipo de humano a constituição isonômica necessita? Que tipo de saberes são necessários à construção dessa nova humanidade? E quais são as concepções de autoridade, de justiça que essa nova convivência precisa? O que, do passado, deve ser mantido ou rejeitado na elaboração dessa nova vida social. Édipo e sua reconhecida sabedoria que choca Tirésias (Weiss, 2016) revela o quanto essa vida isonômica tinha que apreender com o passado. Até onde a nova autoridade sustentada nos logos, pode esquecer totalmente a divindade na elaboração de uma nova moral. Na peça Agamêmnon a primeira da trilogia Orestéia, de Ésquilo a cidade aparece como cansada. Cansada das guerras aristocráticas, que a esvaziavam de homens jovens. Uma cidade fatigada dessa experiência patriarcal que compromete o futuro de todos em brigas familiares. Uma cidade de velhos, cansados como a própria cidade, enfrenta uma rainha que busca vingança. Não, uma cidade não pode ficar à mercê desse tipo de autoridade. É preciso

superar a experiência construídas a partir das relações de parentesco, a partir da construção de novas formas de entender o humano e sua inserção social. Na Medeia, vemos uma cidade na qual os homens não respeitam acordos, levando a destruição do sistema políade, esta é a crise da qual trata a tragédia. Estas performances têm a capacidade de investigar as fraquezas da comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças, retratar conflitos característicos, sugerir reparação para ele e, no geral, refletir sobre a situação atual no mundo conhecido.

Esta crise é histórica, não é uma invenção teatral, ficção. Ela se estabelece como atesta vários autores e fontes desde o século VIII e se rearticula no século V quando novos suportes intelectuais são utilizados neste embate. O que está em jogo é uma forma de convívio social capaz de romper a prática da violência e da dominação dos aristocratas sobre o restante da população como podemos observar na constituição dos atenienses de Aristóteles como ele explica a luta entre pobres e ricos a partir do século VII que é acompanhada pela presença de um novo tipo de organização mental que vai legitimar a presença de Sólon em meio a crise. Romper a divisão constante que leva a destruição do convívio. Os tiranos no século VI e, por fim, as reformas de Clístenes, que na explicação de Christian Meier (1995) foram o criador da presença cívica. O teatro como forma a partir da qual se estabelece um novo conteúdo para interlocução, a tragédia, entre passado e presente. Entre uma nova identidade em formação, identidade políade e a outra baseada nas relações de parentesco. A construção dessa nova experiência passa pela criação de outras formas de intervenção social, de aprendizado, de controle de gênero, da compreensão do humano e do pensamento. É disto que a tragédia trata, da instituição em meio a um mundo em constante elaboração, crivado por crises, erros e desenganos, do possível, do viável. O século V vai estabelecer um nível de oposição entre a isonomia radical e a solução aristocrática com tanta força que as comédias de Aristófanes por um lado e a morte de Sócrates, por outro, podem representar dois pontos opostos.

De Mulheres e Homens

Homens e mulheres eram duas espécies diferentes para os gregos antigos. No poema cosmogônico de Hesíodo, a *Teogonia*, a origem do homem permanece sem ser contada, criando a impressão de que os homens estavam lá desde o começo. Em contrapartida, a origem da mulher é relatada duas vezes, uma vez na *Teogonia* (507-616) e novamente em *Trabalhos e Dias* (42-105); em cada caso, a origem é ligada a mitos

relacionados às origens do sacrifício e da agricultura. Na *Teogonia*, por exemplo, Zeus cria as “espécies e tribos de mulheres” (*genos kai phula gunaikôn*, 591) como uma maldição inescapável sobre os homens no seu caminho para a aquisição do fogo prometeico. Desde então, como implica a(s) narrativa(s) de Hesíodo, os homens tiveram que arar a terra para se sustentarem, fazer sacrifícios para os deuses e tomar esposas para gerar prole. Essa tríade de casamento, sacrifício e agricultura define a condição humana para Hesíodo e também para alguns dos primeiros poetas gregos. A entrada da mulher em cena marca a queda do homem de uma existência da época dourada, quase divina.

Enquanto os épicos de Homero adotam em massa a visão de um mundo misógino descrito pelos poemas de Hesíodo, a tragédia grega desafia a estrutura binária das relações de gênero representadas como normativas no épico arcaico. Isso não quer dizer que não haviam personagens femininas interessantes e sutilmente formadas na *Ilíada* e *Odisseia* de Homero. Penélope certamente com a *mêtis* (“inteligência astuta”) excepcional de seu marido enquanto ameaça tomar o controle da narrativa nos livros finais da *Odisseia*. Mas o mundo evocado pelos épicos de Homero é uma cultura guerreira, uma sociedade onde homens conquistam suas maiores honras e fazem seus nomes no campo de batalha (ou retornando dele para casa), enquanto mulheres são capturadas como espólio de guerra. Como esposas, as mulheres em Homero – Penélope mais do que as outras – exercitam uma marca particular de agência feminina dentro da esfera doméstica.

A íntima associação das mulheres com o reino interior do *oikos* (família) é dada como certa na tragédia, porém suas ações ainda têm consequências políticas. A Antígona de Sófocles, por exemplo, é conhecida por defender as leis não escritas sobre os direitos de sepultamento dos mortos em face a proibição tirânica de Creonte, enquanto em Eurípedes, virgens voluntariamente se sacrificam para que suas cidades possam ser salvas

As condições para o estudo de gênero em Eurípedes são diferentes (do que, digamos, em Ésquilo ou Sófocles) na medida em que as próprias atitudes do poeta em relação às mulheres estiveram várias vezes no centro do debate. Eurípedes era um misógino, como a antiga tradição biográfica

sugere? Ele era um feminista antes do tempo? Nenhum outro autor grego dividiu a opinião crítica tão bruscamente. Mas como Allan aponta:

Para formular nossa investigação em termos de misoginia e feminismo envolve borrar a forma e o impacto dos textos ao vê-los através de um conjunto estranhamente moderno de preocupações, enquanto isso também pressupõe uma correspondência errônea entre as visões adotadas por personagens ficcionais e aquelas adotadas pelo autor (Allan, 2000: 163).

A expressão "mulheres más" capturam (e simplificam) a caracterização complexa de heroínas afetadas pela luxúria; infelizmente, a expressão ganhou vida própria e passou a ser usada livremente entre todas as mulheres na tragédia, criando a impressão de que misoginia foi de alguma forma construída no tecido do gênero, tanto no aspecto da criação e da recepção. Sourvinon-Inwood (1989:140) afirma, por exemplo, que "a audiência ateniense teria visto Antígona como uma mulher fora do seu devido lugar agindo contra o que era considerado o comportamento adequado de uma mulher, como uma "mulher má". E Barbara Goff (1990:94) salienta na "insistência em um realismo feio e sua fascinação com mulheres más" de Eurípedes. Estudiosos usam a frase para focar a resposta de espectadores antigos, mas nem todos os espectadores devem ser imaginados como tendo uma visão tão profundamente negativa sobre as mulheres em Eurípedes.

Os estudiosos clássicos, diferentemente dos antropólogos, não recorrem ao testemunho em primeira pessoa dos informantes. Não podemos simplesmente perguntar aos membros da plateia de Sófocles se Antígona era, na opinião deles, uma "mulher má". Portanto, foi necessário teorizar as respostas da plateia reconstruindo o sistema de gênero sexual da Atenas clássica. O sistema nos é revelado, aos poucos e indiretamente, por fontes literárias e arqueológicas. Naturalmente, os estudiosos discordam sobre como interpretar essas fontes. A análise de Shaw (1975) do "intruso feminino" foi influente. Para Shaw, a "intrusa feminina" é qualquer mulher na tragédia que entra na esfera pública. Forçada, tipicamente, a agir por causa de uma transgressão masculina, ela continua a cometer um crime mais hediondo do que aquele dirigido contra sua família, validando assim a lógica cultural por trás de sua reclusão: as mulheres assustadoramente

articuladas e assassinas do teatro trágico reafirma ideologias patriarcais, demonstrando sua necessidade.

Outros questionaram se as mulheres atenienses realmente viveram suas vidas em silêncio e isolamento, se a mera aparição de uma mulher fora de sua casa (especialmente no palco) teria sido motivo de preocupação. David Cohen (1989), por exemplo, argumentou que, mesmo que o ideal cultural fosse uma mulher que não fosse vista pelos olhos do público, não quer dizer que as mulheres atenienses estavam realmente escondidas. Cohen cita a experiência de um antropólogo social que trabalha em uma vila grega. Tendo “lido sobre mulheres submissas impotentes que se consideravam moralmente inferiores aos homens”, ele ficou surpreso ao descobrir “mulheres fisicamente e socialmente fortes que tinham muito a dizer sobre o que aconteceu na aldeia” (Cohen 1989:4), citando Clark (1983:122). Os estudiosos clássicos, argumenta Cohen (1989:4), “foram vítimas da mesma armadilha, falhando em distinguir entre ideologia e ideais normativos (às vezes conflitantes) por um lado, e a vida da sociedade, por outro. ”

Foley é outra estudiosa que rompe com a ideia de “mulher má”. Em seu importante ensaio, Foley (1981a) evita o discurso moralizante de “bom” e “ruim” e, em vez disso, contextualiza as decisões tomadas por mulheres trágicas à luz das expectativas sociais (e genéricas) que governam suas escolhas. Foley admite que, culturalmente, as mulheres foram excluídas da vida pública, enquanto os homens se alinharam às instituições culturais e políticas. Mas ela resiste à “equação simples feminina: “*oikos* como lugar feminino, *Pólis* como do homem”, argumentando que “não se sustenta no palco grego (1981:161).” Em um argumento muito expandido, Foley (2001) sugere que as mulheres em tragédia são essencialmente “forasteiras”, tanto em seus casamentos quanto no *polis*. A estrutura do casamento grego é tal que uma noiva é tirada da casa de seu pai e estabelecida na casa de seu marido, onde (idealmente) ela dará à luz seus filhos, que seguirão o nome de sua família. Mas os laços afetivos nem sempre são tão facilmente transferidos. Frequentemente, as mulheres permaneciam divididas entre obrigações conflitantes com suas famílias natais e conjugais. O exemplo de Hermione em *Andrômaca*, de Eurípides, é, a esse respeito, instrutivo. Ironicamente, como Foley ((2001: 87-105) argumenta, a verdadeira estrangeira, *Andrômaca*, está em uma posição mais forte do que Hermione

para reivindicar a afeição de seu marido. Mesmo como uma concubina, Andrômaca é mais bem integrado do que sua esposa grega no *oikos* de Neoptolemus, tendo recentemente lhe dado um filho. Isso apesar do fato de o próprio Neoptolemus ser o filho do homem que matou o ex-marido de Andrômaca, Hector. O que torna mais fácil, por assim dizer, para Andrômaca é que sua casa natal foi abolida; suas lealdades são assim puxadas em apenas uma direção.

Lévi-Strauss (2017:115) descreve o casamento como uma transação não "entre um homem e uma mulher, mas entre dois grupos de homens". A transferência da noiva do pai para o marido cria um novo vínculo social entre os homens. As próprias mulheres são simplesmente os objetos da troca. (Rubin, 2017:9-61). Essa concepção do papel passivo da mulher, sem dúvida, ressoou em certos setores da polis ateniense e ela (ou ideias como ela) pode ser discernida por trás do grito proto-feminista de uma personagem como Medéia, que desafiadoramente afirma que as mulheres "compram" maridos com seus dotes (*Medéia* 231-3). Além disso, as abordagens psicanalítica e antropológica foram frutuosamente refinadas e reunidas no trabalho de estudiosos como Rabinowitz (1993) e Wohl (1998). Observando, por exemplo, que a intimidade entre as mulheres é "visivelmente ausente" no discurso do drama ateniense, Rabinowitz (1993:19-20) argumenta que atos de auto sacrifício aparentemente livremente escolhidos (como, por exemplo, em *Ifigênia em Aulis* de Eurípides) fazem parte de uma estratégia narrativa que é cúmplice em manter as mulheres em circulação como objetos. Mesmo aquelas situações em que personagens femininas trágicas podem ser vistas como envolvidas em atos que levariam a sua fama póstuma que Rabinowitz trata como fetichizações masculinas. Wohl (1998) também está interessado nas funções ideológicas inscritas nas representações do feminino. Combinando a teoria de Lévi-Strauss da troca de mulheres com um modelo lacaniano de desenvolvimento psicosssexual masculino, Wohl (1998:xxvi) argumenta que a mulher trágica é menos um retrato da experiência feminina vivida do que "uma fantasia - ficção e investimento ideológico - através do qual o sujeito masculino pensa sobre si mesmo e seu lugar no mundo". Esse movimento crítico foi antecipado em certo sentido por Zeitlin, cujo modelo de "representar o outro" postula que a realização do feminino permitiu que homens, como atores e cidadãos da polis ateniense, sustentassem sua masculinidade.

Na tragédia, Zeitlin (1996:346) afirma: "o eu que está realmente em jogo deve ser identificado com o homem, enquanto a mulher recebe o papel do outro radical". O feminino existe não por si só, mas como uma sexualidade alternativa a ser experimentada pelo sujeito masculino (visualizando ou agindo). Zeitlin considera a cena de roubo de Pentheus em *Bacchae*, de Eurípides, como emblemática da teatralidade dionisiaca, com sua dependência de modos femininos de persuasão e representação. Pois é somente quando ele está vestido de mulher - "visualmente feminizado" - que Pentheus começa a sentir o poder de Dionísio e a ver o deus como ele é. Este é um sinal, de acordo com Zeitlin (1996, p. 363), de que ele alcançou a "dupla consciência" que os homens só podem alcançar se vestindo e interpretando papéis femininos. É esse acesso às perspectivas masculina e feminina através do "brincar do outro" que a tragédia coloca à disposição dos homens. E isso explica o paradoxo, como Zeitlin coloca ardentemente, que "o teatro usa o feminino com a finalidade de imaginar um modelo mais completo para o eu masculino" (Zeitlin,1996:363).

Uma estratégia crítica diferente foi focar nas "vozes das mulheres" na tragédia grega. McClure (1999) e Judith Mossman (2001) estiveram na vanguarda desse esforço para identificar os padrões distintivos de fala de personagens e coros femininos. Seu estudo não pretende abordar o discurso de mulheres atenienses reais, mas a maneira como as mulheres eram representadas como falando em textos de autoria masculina (e de atuação masculina). No entanto, essas representações fornecem informações úteis sobre as diferentes comunidades de fala existentes na Atenas clássica e o papel da linguagem na constituição de identidades de gênero. As fontes literárias gregas, por exemplo, representam as mulheres falando em um estilo quando estão em um grupo exclusivamente feminino, e outra quando estão em companhia mista, ou se dirigindo a um interlocutor masculino. Como Mossman (2001:378) comenta sobre Electra de Eurípides, quando na presença de homens, "Electra [fala] seu discurso em termos particularmente cuidadosos" porque ela acha desejável "sublinhar sua conformidade com o pensamento moral geralmente aceito usando banalidades." Como sua mãe, e como quase todas as mulheres em tragédia, Electra está profundamente consciente da opinião pública e do efeito potencialmente devastador das fofocas em sua reputação. O estudo de McClure de 1999 toma o conteúdo e o estilo do discurso feminino em tragédia como ponto de partida para observações mais gerais sobre a

construção da sexualidade antiga. O discurso descontrolado, McClure argumenta, foi interpretado como um sinal de sexualidade descontrolada, enquanto o silêncio sugeria contenção, verbal e sexual.

Essas duas metodologias críticas - uma focada nas vozes das mulheres e outra na construção do sujeito masculino - não são mutuamente exclusivas. O primeiro privilegia a estética das performances verbais de gênero no palco trágico; o último examina a contribuição mais ampla da tragédia para a criação de etos de gênero (principalmente seres masculinos) na sociedade ateniense. Juntos, os dois tipos de estudo ilustram a variedade de abordagens, provenientes de campos tão diversos quanto a sociolinguística, a antropologia, a sociologia e a psicanálise, os estudiosos têm usado para explorar o gênero trágico. Mas, como mesmo essa breve pesquisa deixa claro, a maré crítica se desviou da interpretação das representações das mulheres no drama grego como reflexos das realidades históricas da vida das mulheres. Uma preocupação muito maior agora é como avaliar o efeito do feminino no espectador masculino (e talvez até feminino). Essa mudança de foco, da realidade para a performance e a performativa, segue a tendência dos estudos feministas.

De mulheres e homens ao Gênero

O feminismo e os estudos feministas das décadas de 1960 e 1970 foram fundamentais para destacar os estudos femininos. Porém, durante as décadas de 1980 e 1990, as energias críticas que foram direcionadas para recuperar, criticar e repensar o papel das mulheres na história e na sociedade deram lugar a um desconforto com o termo “mulher” como categoria de análise. Mesmo para postular a existência de “mulher” como indivíduo, para não mencionar “mulheres” como coletivo, foi - argumentou-se - para atribuir uma identidade fixa e estável (isto é, feminilidade) a um status que foi de fato chamado pelos mesmos termos de análise que pretendiam descrevê-lo. Uma pessoa se tornou uma “mulher” ao ser obrigada a se identificar com o termo. O influente problema de gênero, Butler (2015) foi fundamental para efetivar o realinhamento disciplinar de “Estudos da Mulher” para “Estudos de Gênero”. Com sua atenção voltada para o poder performativo da

linguagem e ao viés implicitamente heterossexual de muitos estudos feministas, o trabalho de Butler ajudou a reformular o caminho em que o estudo acadêmico de gênero foi praticado.

“A realidade de gênero é performativa”, escreve Butler (1990a:270), “o que significa, simplesmente, que é real apenas na medida em que é realizada. ” A tragédia grega oferece um conjunto particularmente rico de textos para análises performativas de gênero, dado que as “mulheres” nessas peças eram todas interpretadas por homens. O que é feminino nessas mulheres encenadas é puramente resultado da mimese teatral, do desempenho. O público teria percebido os atores como femininos (ou pelo menos interpretando mulheres) através de gestos estilizados e atos verbais. Como esses atores, nós também “interpretamos” o gênero. Gênero não é algo com o qual nossos corpos são "passivamente roteirizados"(Butler.1990b:277). Nem é um conjunto de atos completamente improvisado. Pelo contrário, como Butler (1990b:277) o expressa, "o corpo de gênero atua em um espaço corporal culturalmente restrito" e "dentro dos limites das diretrizes já existentes". A metáfora teatral de Butler será útil para se ter em mente, ao examinarmos algumas das performances mais memoráveis de gênero no cenário euripidiano.

Medéia²: Quem é essa Mulher?

Dentre os personagens femininos da tragédia é, talvez, Medeia aquela que mais passou por um processo de revisão. Desde a antiguidade e, chegando aos nossos dias quando esta mulher a partir de visões literárias sofre variações em sua construção que vão desde a destruidora de lares até a representante de uma mulher apaixonada. Todas essas construções foram produzidas em contextos nos quais a figura do feminino ocupava um lugar fundamentalmente determinado pelo masculino, por isto sua definição como bruxa, feiticeira, mulher apaixonada. Dentre as mulheres trágicas que ousam agir, isto é, assumir a construção de seu destino é Medéia a única que escapa da morte. Clitemnestra, mulher de Agamênon é morta

² Medéia foi encenada em 431 a. C. Esta tragédia tem como enredo o embate entre Medéia e seu marido Jasão. Esta luta entre os dois surge após Jasão tornar-se noivo da filha de Creon, rei de Corinto, cidade que hospeda Medéia e seus filhos. Medéia não aceita sua condição de mulher que deve ceder aos interesses do marido, que estaria cuidando do futuro da família.

por seu filho Orestes, que justifica seu ato dizendo “não podemos deixar viva uma mulher que assassina homens”. Já Antígona escolhe morrer a ter que viver um mundo no qual a estrutura familiar não seja também a estrutura legítima de poder. Medéia sobrevive ao seu próprio drama pois na criação que faz Eurípedes, ela percebe com exatidão o limite da convivência com o masculino em uma sociedade marcadamente androcêntrica. Ela vence a morte não apenas física, mas moral, ou seja, ela dá continuidade à sua proposta ética ao enfrentar Jasão de igual para igual no mesmo terreno argumentativo. Ela percebe que o acordo que os homens fazem com as mulheres não tem força de contrato, não tem peso moral, podendo ser desfeito sem prejuízo. Ela percebe o lugar que ocupa naquela Oikos, ao lado das outras mulheres fazendo com que se rebele contra sua condição de mulher antes que sua condição social. As vozes das mulheres perdem-se pelas paredes de seus aposentos, como falas sem sentidos para os ouvidos masculinos. Elas não são mudas, elas falam, mas sua voz é mediata por um conjunto de regras que as tornam subordinadas, presas ao mundo doméstico.

Na tragédia, como na epopeia, as ações de uma mulher individual, seja boa ou ruim, refletem sobre a espécie como um todo - suas ações são tratadas como representativas de seu sexo. Assim, da nobreza de Alceste, todas as mulheres ganham boa reputação. Mas os homens, e o marido de Alceste em particular, sofrerão uma perda correspondente em honra. A dinâmica entre glória e vergonha individual e coletiva é apresentada de maneira um pouco diferente para os homens. Tanto na tragédia quanto na epopeia, quando um indivíduo ganha a glória, ele se destaca de seus colegas: sua glória não afeta os homens como um coletivo. Da mesma forma, o homem que se comporta como um covarde compromete apenas sua própria masculinidade; ele não envergonha a raça masculina. “Olhe para o homem, vergonhosamente vivo, que não ousou morrer, mas como um covarde deu a esposa e escapou da morte. *Você o chama de homem?*”

Medéia, no entanto, pretende fazer seu nome vingando a traição de seu marido ao casamento. (Jasão se casou recentemente com a filha do rei de Corinto, apesar de ter filhos com Medéia.) O apoio do Coro é crucial para a estratégia de vingança de Medéia. Sendo estrangeira, Medéia busca um terreno comum com essas mulheres coríntias, aludindo ao seu sofrimento compartilhado nas mãos dos homens. O Coro expressa sua simpatia por

Medéia em seu primeiro stasimon, onde cantam os rios que correm para trás. Aqui eles se aventuram a esperar que as mulheres não sejam mais alvo da "fama que parece má" (420). Mas é claro que sua profecia otimista não foi cumprida até o final da peça. Esse medo e o desejo de punir o marido a impulsionam para um crime que faz o Coro estremecer; Jasão a denuncia como "um monstro, não uma mulher" (1342). ela é simplesmente o monstro que Jasão faz parecer culpado de um crime que, nas palavras de seu marido, nenhuma mulher grega poderia ter cometido? A identidade de Medéia como mulher e seu status de vítima e vingadora a tornam profundamente compreensiva, mas ao mesmo tempo aterrorizante.

Em seu retrato comovente de mães vingativas, Eurípides torna impossível obter avaliações morais claras de suas ações. Medéia e Hécuba (em peças de mesmo nome) estão envolvidas no assassinato de crianças pequenas. No entanto, cada personagem é apresentado a nós como vítima da transgressão masculina. O marido de Medéia a abandonou em uma cidade estrangeira.

Modelos mais antigos e tradicionais de gênero e personagem ainda estavam em jogo nas instituições culturais democráticas contemporâneas, como mostra a oração fúnebre ateniense (*epitaphios logos*). A morte em batalha foi um evento a ser comemorado pela cidade. Mas há algo desconcertante, até grotesco, em uma jovem ou um velho assumindo a bandeira heroica. Por meio de tais aplicações "não naturais" do código heroico, Eurípides põe em questão tanto a ética do auto sacrifício cívico quanto os papéis de gênero nos quais se baseia. O desempenho de papéis desviantes de gênero em Eurípides tem um efeito cumulativo e desfamiliarizado. O gênero é um componente importante dessa conversa, entre cidade e drama com a tragédias reforçando, mas às vezes também questionando, ideias heteronormativas de "masculino" e "feminino".

Enquadrar a questão do caráter de Medéia em termos de "bom" versus "ruim" é ignorar a maneira pela qual a peça em si questiona os valores pelos quais seus personagens pedem para serem julgados.. A peça desafia seu público a repensar os fundamentos de seu raciocínio sobre a ética do caráter - tanto para homens quanto para mulheres. Por um lado, Medéia mostra seu soberbo domínio retórico dos provérbios misóginos que descrevem as mulheres como criaturas irracionais da paixão; por outro

lado, ela não refuta esses provérbios com suas próprias ações. Tendo usado sua habilidade retórica para reconquistar a confiança de seu marido, e só então brutalmente matar seus filhos, Medéia no final exemplifica alguns dos clichês com os quais Jasão havia anteriormente denunciado ela e o sexo feminino.

Em seu primeiro intercâmbio verbal prolongado com Medéia, Jasão proclama que

“você mulheres entraram em tal estado de espírito que, se sua vida noturna é boa, você acha que tem tudo; mas, se nesse trimestre as coisas derem errado, você considerará os seus melhores e mais verdadeiros interesses os mais odiosos ” (569-73).

Podemos ouvir isso como um esforço infundado de descartar as alegações cuidadosamente formuladas pela Medéia sobre os benefícios recíprocos do casamento. Mas o diálogo final deles lança as palavras anteriores de Jasão sob uma luz diferente. Medéia acaba de mencionar a arrogância do novo casamento de Jasão. Em resposta, Jasão pergunta incrédulo, em relação aos filhos mortos: "E apenas por isso você escolheu matá-los?" (1367). Medéia responde zombeteiramente: "O amor é tão pequeno para uma mulher? " (1368) como podemos avaliar o tom de Medea aqui? Ela está zombando de Jason por suas trivialidades misóginas? Suas palavras são ditas com ironia? Ou com raiva e desprezo? O personagem de Medéia é cheio de contradições: ela explora estereótipos misóginos sobre as mulheres para manipular os homens ao seu redor. Ao mesmo tempo, ela se esforça para ser levada a sério pelo ex-marido. As representações de papéis de gênero e o papel de gênero em Eurípides são tópicos desafiadores e multifacetados que iludem a soma pura. Os leitores de hoje, no entanto, geralmente são menos rápidos em julgar ou aplicar rótulos do que nos anos anteriores.

Em vez de denunciar Medéia como uma mulher "ruim" ou celebrar Eurípides como uma protofeminista, podemos estar mais inclinados a apreciar a complexidade e a diversidade de personagens que povoam seu palco, e a apreciar que o manejo muitas vezes sofisticado e sempre sofisticado de suas identidades de gênero são uma característica distintiva e provocativa da arte euripidiana.

Fontes Antigas

ESQUILO. *Agamêmnon. Estudo e tradução* Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2004.

EURÍPEDES. *Alceste*. Tradução, introdução e notas de Clara L. Crepaldi, São Paulo, Martin Claret. 2017

EURÍPEDES. *Duas Tragédias gregas: Hecuba e troiana: tradução e introdução* de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPEDES. *Medéia*. Direção e coordenação geral Tereza Virginia Ribeiro. São Paulo, Atelier editorial, 2

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991

Referências bibliográficas

ALLAN, William *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford, 2000.

BUTTLER, Judith. *Problemas de Gêneros: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, 2015.

BUTTLER, Judith *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in phenomenology and Feminist theory*. Case, S.E. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, 1990.

COHEN, David. *Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens*. Greece and Rome: 36, 1989, p. 3-15.

CLARK, Mark. *Variations on themes of male and Female: Reflections on Gender Bias in Fieldwork in Rural Greece*, Women's study 10:117-33, 1983

EUBEN, Paul. *Greek Tragedy and Political Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

FOLEY, Helene. *Reflection of Women in Antiquity*. New York and London, 1981

FOLEY, Helene *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, Princeton University Press, 2001

GOFF, Barbara *The noose of Words: Readings of Desire, Violence, and Language in Euripedes' Hippolytos*. Cambridge, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo, Ubu, 2017

MCCLURE, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton, Princeton University Press, 1999

MEIER, Christian. *La Naissance du Politique*. Paris: Gallimard, 1995

MOSSMAN, Judith. *Women's Speech in Greek Tragedy*. *Classical Quarterly* 51: 374-84, 2001

RABINOWITZ, Nancy. *Anxiety Veiled: Euripedes and Traffic in Women*. Ithaca, 1993

RUBIN, Gale. *Tráfico de mulheres*. São Paulo: Ubu, 2017.

SHAW, Michel. The female Intruder: Women in Fifth-Century Drama. *Classical Philology*, 52: 255-66, 1975

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles. *Journal of Hellenic Study*, 109:134-48, 1989.

TURNER, Victor. *Do Ritual ao Teatro: A seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ; 2015

VILLACÈQUE, Noémie. *Spectateur de Parole*. Rennes, Press Universitaires de Rennes, 2013

WEISS, Jussemar. *Pólis e Autoridade: o mal não vê*. Artigo apresentado no VII Seminário de Pesquisa Histórica, PUCRS, 2016

WEISS, Jussemar. Relações de Parentesco e Política: uma crise trágica. In.: *Corrupção, Crime e Crise na Antiguidade*. Orgs: Semíramis Silva, Carlos Eduardo Campos. Rio de Janeiro, Desalinho, 2018.

WOHL, Victoria *Intimate Commerce: Exchange, gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin, 1998.

ZEITLIN, Froma. *Playing the order: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, 1996.