

A caracterização dialógica do herói em *Prometeu acorrentado* de Ésquilo

ALEX APARECIDO DA COSTA*

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo do personagem Prometeu na tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. A análise, fundada nos elementos dialógicos e cênicos da obra, objetiva a compreensão da situação estática imposta pelo autor ao herói no decorrer peça. Por meio do exame dos diálogos entre Prometeu e os demais personagens, buscou-se identificar os meios que Ésquilo utilizou para caracterizar a situação do herói, principalmente no que diz respeito à sua situação de imutabilidade física e ideológica. Diversos elementos levantados aqui apontam para a tese de que Ésquilo, para enfatizar a situação estática de seu personagem, procurou conjugar em sua obra a imagem de Prometeu acorrentado com falas, do próprio herói e dos demais personagens, que acentuassem esta condição durante a encenação da peça.

Palavras-chave: Tragédia grega; personagem; Ésquilo.

The dialogical characterization of the hero in *Prometheus Bound* by Aeschylus

Abstract: This paper presents a study of the character in the tragedy *Prometheus Bound* by Aeschylus. The analysis, based on dialogic and scenic elements of the work, objective understanding of the static situation imposed by the author to the hero during play. Through examination of the dialogue between Prometheus and the other characters, we sought to identify ways that Aeschylus used to characterize the situation of the hero, especially with regard to your situation immutability of physical and ideological. Several elements raised here point to the thesis that Aeschylus, to emphasize the static situation of his character, sought to combine his work on the image of Prometheus chained to speak, the hero himself and the other characters, which accentuate this condition during the staging of piece.

Key words: Greek tragedy; character; Aeschylus.



* **ALEX APARECIDO DA COSTA** é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História também pela Universidade Estadual de Maringá, pesquisador do LEAM - Laboratório de Estudos Antigos e Medievais.



Introdução

O personagem de Ésquilo desperta grande atenção por sua coragem, altruísmo, orgulho, e, sobretudo por ser um exemplo de insubordinação contra poderes e autoridades arbitrárias e tirânicas. A sua atitude impressiona ainda mais pelo fato de ser conhecedor do caráter terrível de seu castigo e, mesmo assim, seguir em frente em seu intento de beneficiar os seres humanos. Além disso, *Prometeu* é herói magnânimo, honesto e fiel aos seus princípios, características que lhe impossibilitam curvar-se à vontade dos deuses poderosos. Prometeu, como é apresentado na peça de Ésquilo deve ser valorizado como referência de uma criação artística produto de uma sociedade com características específicas, e também como exemplo de uma arte que pode funcionar como elemento de transformação do ser humano em sua luta contra as adversidades, prevenindo-o contra a conformação com as mesmas.

A fidelidade de Prometeu aos seus princípios torna-se ainda mais óbvia quando se observa o próprio arranjo

cênico da peça, na qual Ésquilo postou seu herói em uma posição de imutabilidade física extrema, imutabilidade física que é ao mesmo tempo confirmação e metáfora de sua atitude de não aceitação da vontade de Zeus e de seus comandados, pois diante deles Prometeu permanece sempre constante em sua insubordinação. Esta característica de imutabilidade física, que Ésquilo deu a Prometeu, surge como objeto interessante à pesquisa dado que o teatro é um gênero que pressupõe ação. Aristóteles mesmo diz: “Ademais, sem ação não poderia haver tragédia”, algumas linhas antes disso ele escrevera ainda: “É a tragédia a representação de uma ação grave, com atores agindo e não narrando” (*Poética*, VI, 1997, p. 24). Diante disso, como a singular construção esquiliana do personagem *Prometeu* se justifica? É esta questão que colocamos em tela neste artigo, no qual abordaremos o provável arranjo cênico da peça e a atitude do herói e demais personagens. Contudo, antes de verticalizarmos nossa discussão devemos contextualizar o autor e sua obra.

Prometeu acorrentado e a tragédia grega

A peça *Prometeu Acorrentado*, objeto deste estudo, é uma das mais conhecidas obras do teatro grego, mas antes de iniciar o estudo de Prometeu, seu personagem principal, é preciso recordarmos melhor os principais aspectos da tragédia grega desde sua origem para facilitar nossa compreensão desta obra de Ésquilo. Após esta etapa tentaremos compreender a forma como o autor adaptou o mito de Prometeu à sua obra, assim buscaremos também desvendar as caracterizações elaboradas pelo autor na construção do herói, na peça *Prometeu Acorrentado*.

Segundo Lesky (1995), as origens da tragédia, que remontam à época Arcaica da Grécia, configuram um dos problemas mais difíceis e discutidos da literatura grega. Sabe-se que naquele período as colônias gregas, tanto a leste como a oeste, viviam um momento de efervescência em diversos domínios. Ao contrário, Atenas passava por um momento de estabilidade que possibilitou um apuramento, uma evolução da arte dramática em solo ático. Decorrida nesse momento histórico, a evolução está constatada em obras posteriores, o que nos testemunha o progresso e aperfeiçoamento do drama no período Arcaico. Contudo, estas manifestações não chegaram até nós em forma de literatura e tampouco em forma de dados e informações sobre as obras dos escritores daquele período, alcançando-nos tão somente por meio de doxografia¹. Mas, acima de tudo, temos ainda as obras do século V a. C. que atestam a presença da elaboração no período Arcaico.

Lesky (1995) coloca-se ao lado de Aristóteles, aceitando a *Poética* como fonte segura para conhecer a gênese da tragédia, em detrimento de representantes de uma tendência etnológica que rivalizam com as indicações de Aristóteles, considerando-as equivocadas. Os debatedores de Aristóteles tentam derivar a tragédia das danças e ritos mímicos de vegetação dos povos primitivos. Lesky (1995) por sua vez rebate esta ideia alegando que o material etnológico, apesar de também ter contribuído para o desenvolvimento do gênero trágico, é um dado comum a muitos outros povos que não desenvolveram a tragédia, vindo esta a florescer exatamente e exclusivamente

em solo grego. O autor argumenta ainda que é preciso considerar a posição privilegiada de Aristóteles na história. Sobretudo, o fato de o filósofo ter vivido e construído sua obra em um período muito próximo ao do surgimento do gênero que trata. Lesky (1995) ainda aponta outro fator que legitima e dá credibilidade do filósofo grego em relação a suas posições sobre o gênero trágico - o conhecimento de que Aristóteles fez, assim como para sua *Política*, estudos preliminares muito cuidadosos também para a *Poética*.

De acordo com Lesky (1995) é no capítulo IV da *Poética* que o filósofo grego dá a solução para a origem da tragédia, que teria surgido dentro do ditirambo, do embate entre o coro e o corifeu, embate este que evoluiu para o desenvolvimento posterior do elemento dialógico e dramático. O ditirambo era o canto em honra ao deus Dionísio que, passando por processos de transformações em direção a uma forma artística, constituiu um elemento primordial da formação da tragédia. Todavia, mesmo em Aristóteles a origem da tragédia é um tema permeado de complicações. O autor da *Poética*, em sua própria obra aponta uma segunda origem para a tragédia grega. Segundo Lesky (1995) o filósofo afirma que inicialmente a tragédia era formada de pequenos temas carregados de uma linguagem jocosa, que apenas posteriormente assumiu uma forma de absoluta dignidade, ao distanciar-se do *satyrikon*. Para compreender bem este processo é preciso ter em mente que o *satyrikon* tratado por Aristóteles não é aquele na forma de drama satírico aperfeiçoado, que se configurou da forma que é conhecida apenas após o estabelecimento da tragédia. Durante o curso de seu desenvolvimento, a

¹ Ou seja, através de relatos das ideias do período Arcaico.

tragédia sofreu influência do elemento satírico, que também caminhava, absorvendo-o progressivamente, porém sem dar a este posição de destaque, mantendo-o em segundo plano.

Mas quando e de que forma se deu o encontro do ditirambo com o satírico para que ambos fossem considerados elementos originários da tragédia? A resposta a esta pergunta encontramos-la, como informa Lesky (1995) em Heródoto e na *Suda*², que apontam, segundo a tradição, Aríon como o primeiro a compor um ditirambo, dar-lhe nome e representá-lo em Corinto. Aríon também é apontado como o primeiro a ter composto um coro, a cantar um ditirambo e nomear a parte cantada pelo coro, além de ter introduzido sátiros falando em versos. Lesky (1995) pontua ser evidente que Aríon não foi o inventor do canto do culto a Dionísio, mas seu valor está no fato de ter dado ao ditirambo uma forma artística dentro da lírica coral e ter feito com que sátiros representassem estes ditirambos de forma artística. Assim estabelecida a maneira como os dois elementos, ditirambo e satírico, se uniram, formou-se a base segura para a afirmação, presente na *Poética*, sobre a dupla origem da tragédia.

Outra questão relacionada à gênese da tragédia é o fato de seu tema ser dissonante de seus elementos originários. Apesar de conter vários elementos dionisiacos herdados do ditirambo e do satírico, o tema, invariavelmente trágico, suscitou já entre os antigos estudiosos uma frase proverbial: “isto nada tem a ver com Dionísio”. A explicação que Lesky

(1995) encontrou para esta questão é que, na época dos tiranos, o culto a Dionísio, o deus dos camponeses, foi extremamente incentivado por aqueles governantes. Eles também incentivaram homenagens aos heróis por meio da tragédia. Isso levou a lenda heróica a figurar como conteúdo do drama trágico. Os mitos dos heróis, após o período épico e da lírica coral, passaram a figurar na tragédia como base para a problemática ético-religiosa do gênero que, com este novo elemento, aproximou-se mais do povo, pois os mitos dos heróis eram parte de sua história. Entretanto, apesar da aproximação com o tema heróico, a tragédia pôde manter, relativamente ao objeto tratado, o distanciamento necessário a toda grande obra de arte.

Estabelecidas assim, a partir de Lesky (1995), as origens da tragédia, podemos avançar rumo a uma relação da tragédia com a obra que pretendemos estudar. O tema de Ésquilo, em *Prometeu Acorrentado*, baseada no mito de um herói, que, por desafiar um deus todo poderoso, é castigado, pode ser considerado como eco artístico da situação vivida pelos gregos, especialmente aqueles que eram adeptos do culto de Dionísio. De acordo com Brandão (1985), nos rituais desse deus ocorria um processo de embriaguês, de êxtase e entusiasmo a partir do qual o adepto tornava-se o *homo dionysiacus*, libertando-se neste estado dos interditos de ordem ética, política e social, ultrapassando desta forma o *métron*, que significa a medida de cada um. Nesta situação o homem comum torna-se o “ator”, ou seja, um outro, que ao ultrapassar o *métron* comete uma *démeseure*, uma *hybris*, uma violência cometida contra si e os deuses imortais, o que provoca a *nemesis*, o ciúme

² Obra coletiva descoberta no século X que contém importantes informações sobre autores e obras da antiguidade.

divino, o que, por sua vez, acarreta posteriormente uma punição. De certa forma, esta situação de desobediência à ordem divina era também uma desobediência ao Estado, algo que correspondia à situação social do mundo grego do período³

Ésquilo, o mais antigo da tríade de trágicos completada por Sófocles e Eurípedes, é considerado o mais ritualístico entre os três famosos tragediógrafos gregos. A propósito disso Brandão (1985, p. 17) salienta que “o teatro esquilino é muito mais uma teomorfização que uma antropomorfização.” Esta afirmação, se colocada, principalmente, sobre *Prometeu Acorrentado*, pode servir muito bem para ajudar na compreensão da obra trágica de Ésquilo.

Pensemos em um primeiro momento na questão da *mimese* aristotélica. A imitação no drama do Titã parece criar uma situação de elevação do herói, que já sendo um ser divino, cresce ainda mais durante a trama em função de sua coragem, altruísmo e certeza da natureza benéfica de seu ato em favor da humanidade, o que lhe acarreta martírios dolorosos, os quais ele enfrenta sem medo e com orgulho. Dessa forma, Prometeu, um ser de caráter divino diviniza-se ainda mais devido a sua heroicidade e de seu comportamento obstinado mesmo diante do pesado e duro castigo. A conduta de Prometeu, se considerarmos que o herói da tragédia seja um exemplo a ser seguido pelo espectador, assim nos parece, pode ter o mesmo efeito de elevação sobre a platéia, um efeito de

identificação com o herói de caráter divino, daí a teomorfização do próprio espectador da obra de Ésquilo. Brandão (1985) pontua também que os personagens esquilinos são mais heróis que homens, vivendo um drama de luta desesperada entre as trevas e a luz. Em *Prometeu Acorrentado*, esta equação de confronto entre luz e trevas travou-se no próprio herói, que preferiu, compadecido dos homens, roubar o fogo dos deuses Olímpicos para através dele legar aos seres humanos a luz divina que lhes animaria o gênio, o espírito e as artes, ao invés de abandoná-los à sorte que Zeus a eles destinara, pela qual permaneceriam nas trevas da ignorância.

Brandão (1985), analisando outra peça de Ésquilo, *Os Persas*, aponta a *Moirá* como filosofia básica do teatro esquiliano. A fatalidade cega castiga o homem, mas este também é responsável por seu destino, pois o atrai para si quando ultrapassa o *métron*. É o que ocorreu com Xerxes em *Os Persas*. O rei Persa ultrapassou sua medida ao ambicionar derrotar o exército grego, e a fatalidade que o esmagou foi a derrota completa de seu exército. O mesmo processo ocorre também em *Prometeu Acorrentado*, onde o herói Prometeu comete uma *hybris* ao roubar o fogo divino, ultrapassando seu *métron* mesmo já sabendo o castigo que Zeus iria lhe impor. Dessa forma, Prometeu também é esmagado pela *moira*, tendo também responsabilidade quanto ao seu destino, pois sendo o herói da peça conhecedor do futuro, já sabia o que lhe acarretaria a transposição de sua medida. Outra afirmação de Brandão (1985) é a de que o teatro esquilino é um drama sem esperanças e sem promessas, concluindo também que para Ésquilo do sofrimento advém sabedoria.

³ A relação entre a tragédia e a realidade política na *polis* é explorada em VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Dessa forma, pensando nessas afirmações em relação a *Prometeu Acorrentado*, podemos constatar isso, principalmente através do drama da personagem Io, a qual está condenada a sofrer um martírio duradouro. E é através do sofrimento dessa personagem que o autor nos faz compreender a tirania divina.

Vernant (1991) aponta que no teatro de Ésquilo a intervenção entre o mundo divino e o mundo humano é um dos temas principais. Os dois universos refletem-se constantemente em uma corrente na qual conflitos humanos correspondem aos conflitos divinos, onde a tragédia humana é também uma tragédia divina. No caso de *Prometeu Acorrentado* a analogia é simples se pensarmos em relações de poder político, onde o herói pode ser interpretado como representante rebelde em seu ato de insubordinação contra o poder tirânico de Zeus. Outro apontamento de Vernant (1991) em relação ao teatro esquilino é a representação cênica de onde o drama trágico se desenrola. Segundo o autor, na tragédia deve existir um processo de reconhecimento e de questionamento da cidade por ela mesma, por isso é que a ação cênica é desenvolvida na maioria das vezes diante de um palácio real ou de um templo, mas em uma das exceções a essa regra inclui-se *Prometeu Acorrentado*, cuja cena desenvolve-se em uma montanha, um lugar ermo, longe da cidade. Essa característica singular de *Prometeu Acorrentado* será objeto de análise, para fundamentar a idéia da imutabilidade física e ideológica mais adiante.

Outro tema de *Prometeu Acorrentado* abordado por Vernant (1991), é a situação do escravo dentro da obra de Ésquilo. O autor destaca que na peça

referida o papel do escravo foi elaborado de forma muito enriquecida por Ésquilo, pois o autor colocou o Titã Prometeu, um ser divino, sendo castigado como um escravo por Zeus, que sob essa ótica desempenha um papel de senhor e tirano. Há ainda o contraste entre a escravidão de Prometeu e a servidão voluntária a Zeus que o herói atribui a Hermes, considerando-a ainda mais repugnante que o sofrimento de seu castigo⁴.

Em relação ao mito de Prometeu, Vernant (2002) atenta para uma dicotomia de mitos prometeicos. O primeiro, deus das indústrias do fogo, ceramista e metalúrgico, o segundo, o Titã envolvido no tema dos conflitos entre as gerações divinas. Em *Prometeu Acorrentado* Ésquilo apresenta um herói que é a fusão desses dois, colocando em cena um Prometeu, portador do fogo tomado dos deuses e castigado, vítima da cólera de Zeus. Vernant (2002) mostra, comparando Prometeu com o Zeus presente em Hesíodo, uma imagem negativa do primeiro. A comparação evidencia um Zeus cuja inteligência é regida pela ordem e pela justiça enquanto a inteligência de Prometeu provém de cálculo e astúcia, caracterizando assim seus pensamentos como sendo fraudulentos e sua previdência muitas vezes causadora de enganos, levando Prometeu a ser considerado, por vezes, imprudente e irrefletido. Poderíamos fazer essa mesma leitura de Prometeu na peça, contudo, se o herói que Ésquilo apresentou talvez tenha sido imprevidente, ou inconseqüente, sua

⁴ Em VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** 1991, os autores afirmam que na obra de Ésquilo existem dois tipos de escravos: por destinação e por captura.

conduta é consoante com seu objetivo de auxiliar os seres humanos, que somente nele encontraram amparo. Vernant (1991) aponta ainda uma característica geral de Prometeu que aparece além de em Ésquilo, em Hesíodo e em Platão, a do encarregado de distribuir a cada um a sua parte. Platão mostra Prometeu junto com Epimeteu, seu irmão, encarregado de distribuir aos seres da criação os atributos de modo apropriado. Em Hesíodo ele é o árbitro da disputa entre os deuses e os homens, investido da tarefa de fixar a ração de cada um. Em Ésquilo, finalmente, Prometeu é o único a lembrar-se da raça humana, opondo-se aos planos de Zeus, quando este reparte os privilégios entre os deuses e demarca os níveis de seu império.

Nota-se que, segundo Vernant (1991), apenas em Ésquilo surge a preocupação de Prometeu com os seres humanos e, além disso, somente na construção do personagem trágico o herói do mito surge como contestador de uma ordem pré-estabelecida, enquanto que em Platão e Hesíodo, conforme aponta Vernant (1991) ele simplesmente cumpre funções que lhe foram destinadas. O que se pode observar é que, diante das diversidades relacionadas ao mito, Ésquilo optou por reforçar a imagem do herói divino, benfeitor da humanidade, que com seu altruísmo e orgulho frente aos injustos castigos eleva-se ainda mais diante da platéia, trazendo esta junto de si em sua elevação trágica por meio do processo de identificação que marca a arte dramática grega. Devido a essa identificação interessa também observarmos o contexto histórico e social no qual todos os elementos abordados, inclusive o autor estavam inseridos.

O mito de Prometeu

No tópico anterior, já foi abordada a questão relativa à duplicidade mitológica de Prometeu. Um dos mitos mostrava-o como deus das indústrias do fogo, o outro como o Titã envolvido nas disputas entre as gerações divinas. Foi mostrado também um aspecto mitológico comum – o de dar a cada um a sua parte – é essa a função de Prometeu em Hesíodo, Platão e Ésquilo. A partir disso percebemos que Ésquilo utilizou-se do *macrocosmos* mitológico grego para construir sua obra trágica. Ele fez adaptações exigidas por sua necessidade artística em dois mitos de certa forma distintos embora concernentes a um mesmo personagem, mas também se utilizou do mito na sua forma consensual, a qual os gregos já conheciam. Assim, as adaptações do mito criaram, por sua vez, um *microcosmo* que é a própria peça *Prometeu Acorrentado*.

Kitto (1972), outro estudioso da tragédia grega fala sobre as adaptações e apropriações feitas por Ésquilo para a construção de *Prometeu Acorrentado*. Ele diz que o mito em Hesíodo oferecia um deus menor, ardiloso, que simplesmente roubou o fogo para dá-lo aos mortais. Ésquilo por sua vez “transformou-o num deus que tinha dado ao homem tudo que o distinguia da criação bruta e lhe dava possibilidades de se medir com Zeus.” (KITTO 1972, p. 195) Mas adiante, na mesma obra, este autor afirma, em relação a toda obra do dramaturgo grego, que Ésquilo foi capaz de criar seus próprios mitos para servir-se deles como desejava, fazendo com que eles comunicassem o que ele queria, evitando que suas peças seguissem histórias já existentes.

Prometeu, um herói estático e obstinado

Prometeu acorrentado, única peça remanescente de uma trilogia, trata do castigo do Titã Prometeu por ter roubado o fogo dos deuses para dá-lo aos humanos. Em razão de tal crime ele é condenado a ficar acorrentado a uma montanha, sob as intempéries da natureza, para expiar a culpa que os deuses Olímpicos lhe atribuem, e ser coagido a revelar um segredo, de grande valia para Zeus. Mas Prometeu não se julga culpado, antes se sente injustiçado pelo senhor dos deuses, e é por meio deste conflito entre o Titã e Zeus que se dará a ação dramática da peça.

Pallottini (1989, p. 11) diz que “ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontade, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta”. Mas a ação dramática em *Prometeu Acorrentado* não corresponde inteiramente a esta definição, pois na peça em questão a relação entre a evolução de acontecimentos e o movimento é muito relativa. Esta afirmação, extraída a partir da análise da peça, na qual o herói permanece durante toda a cena, acorrentado, é compartilhada por Kitto (1972). Segundo ele, Ésquilo dramatiza efetivamente, em *Prometeu Acorrentado*, as emoções e não os acontecimentos. Temos, portanto, um conceito de ação dramática que pressupõe, entre outros elementos, evolução de acontecimentos e movimento para a evolução de uma peça, por outro lado temos uma peça onde a evolução de acontecimentos e o movimento são relativos. É neste ponto de divergência, entre o conceito de evolução dramática e a ausência, em

Prometeu Acorrentado, de dois de seus elementos necessários, que se situa o problema a ser analisado neste trabalho.

Imutabilidade, esta é característica principal de Prometeu na peça, e é por meio da presente análise que mostraremos duas faces dela, a física, a ideológica, esta última no sentido de uma obstinação pessoal de resistência às pressões sofridas. Assim, observaremos a forma como Ésquilo fortaleceu a segunda a partir da primeira, simultaneamente, na construção do herói a partir das falas de cada personagem que interage com Prometeu. Para isso, levaremos em conta a opinião de Kitto (1972), quando ele diz que toda a atenção da peça gira à volta de Prometeu, e que tudo acontece em função do herói. Kitto (1972, p. 109) ainda afirma que: “Olhamos sempre a partir das personagens menores para o herói”. Este é um dado importante e será a pista que guiará a análise. Outro dado importante é ter a noção clara do que é um personagem dramático.

O personagem, esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral (PALLOTTINI, 1989, p. 13).

O personagem de Ésquilo preenche tais requisitos de maneira singular, pois na peça em tela sua atitude é estática e o desenvolvimento ocorre de maneira circular em torno de seu posicionamento obstinado, e o progresso na cena dá-se por meio do acúmulo de tensão psicológica que a postura do herói transmite. Juntamente

com a análise da interação de Prometeu com os personagens menores estaremos atentos ao personagem do herói, aos detalhes com os quais Ésquilo o dotou, ao seu destino dentro da peça, seus gestos, atitudes e a forma como é conduzida, por meio dele, a ação dramática. Mas, antes dos diálogos dos personagens menores com o herói há o silêncio de Prometeu, segundo Pallottini (1989) o silêncio sempre diz algo, e este algo caracteriza o personagem em seu momento dramático na peça. Vejamos: a cena do agrilhoamento estabelece, logo no início, a imutabilidade física de Prometeu, que perdurará durante toda a peça, este recurso de Ésquilo é muito importante e significativo para a caracterização do herói, que, além de permanecer estático fisicamente, permanecerá estático também ideologicamente, defendendo sempre, diante das pressões de Zeus, seu orgulho e dignidade. Começar a peça a partir deste episódio imprimiu uma grande força dramática à obra, pois segundo Pallottini (1989, p. 72), “o que se vê tem muito mais impacto do que simplesmente se ouve, o que é feito no palco, em geral, não se perde; o que é dito sim, muitas vezes.”

Em cena o herói é agrilhado por Hefestos sob as ordens implacáveis de Poder, o diálogo entre os dois últimos é importante, pois acentua a expressividade do silêncio de Prometeu. Kitto (1972) aponta que Ésquilo se aproveitou otimamente do terceiro ator nesta cena, pois dessa forma, através dele foi possível representar a cena do agrilhoamento preservando o efeito dramático do taciturno e desdenhoso de Prometeu, que tinha o espírito voltado para Zeus e não se rebaixaria ao ponto de conversar com seus carrascos. Kitto (1972) afirma ainda que diante do

silêncio de Prometeu seria forçoso que outro ator falasse, mas um monólogo não teria o mesmo valor dramático de um diálogo neste momento. Na cena o diálogo teve efeito melhor, possibilitado pela presença do terceiro ator. O autor mostra que Ésquilo poderia, ao invés do terceiro ator ter feito entrar em cena o coro, porém pondera que isso sacrificaria o efeito dramático da solidão extrema do lugar.

O herói em silêncio diante de seus carrascos apresenta ao espectador seu orgulho resistência e dignidade, e assim desde a primeira cena demonstra sua obstinação em manter-se senhor de si e de sua grandeza, que o impossibilita pedir clemência ou mostrar-se arrependido. O agrilhoamento de Prometeu em um lugar ermo e distante, no alto de uma montanha contribui tanto para acentuar o caráter de seu castigo quanto para enfatizar sua natureza singular, diferenciando-o, pois Prometeu não é um criminoso qualquer a quem se poderia depositar, em meio a outros, em um cárcere qualquer. A altura da montanha em que Prometeu está preso conclama a grandeza do próprio Prometeu.

Outro efeito dramático criado por Ésquilo nesta primeira cena surge do contraponto entre a truculência de Poder e a comiseração de Hefestos. Este último poderia guardar mais ódio de Prometeu que qualquer outro, pois como Poder lhe diz em sua primeira fala: “Ele roubou teu privilégio, o fogo rubro/de onde nasceram todas as artes humanas,/para presenteá-lo aos mortais indefesos” (ÉSQUILO, 1993, p. 15). Mas assim não é. Por quê? Se Poder e Hefestos se posicionassem da mesma forma, condenando Prometeu indiscutivelmente, o herói poderia parecer ao espectador como culpado,

justificando o duro castigo que lhe é imposto. Mas a compaixão de Hefestos serve para mostrar a injustiça da condenação. Ele diz: “sofro em surdina por teus males, Prometeu!” (ÉSQUILO, 1993, p. 18). Além disso, é Hefestos, logo em sua primeira fala, quem anuncia a Prometeu a sua *hybris*:

Eis tua recompensa por haver querido
agir como se fosses benfeitor dos homens.
Deus descuidoso do rancor dos outros deuses,
quiseste transgredir um direito sagrado
dando aos mortais as prerrogativas divinas;
e como recompensa permanecerás numa vigília dolorosa, sempre em pé,
sem conseguir dormir nem dobrar os joelhos.
Terás tempo bastante aqui para externar
teus gemidos sem fim e vãs lamentações;
é sempre duro o coração dos novos reis.
(ÉSQUILO, 1993, p. 16)

Dada a atitude indiferente de Poder, caso ele fizesse tal anúncio, o mesmo soaria de uma forma ainda mais condenatória. Após a saída de Poder e Hefestos, sozinho, Prometeu proclama seu sofrimento. Desvairado indaga em monólogo quando será o fim de seu castigo, mas logo percebe o paradoxo que suas palavras lhe impõem: “Mas, que digo? Não sei antecipadamente/todo o futuro? Dor nenhuma, ou desventura/cairá sobre mim sem que eu tenha previsto” (ÉSQUILO, 1993, p. 20-21).

Isso assim ocorre, pois, segundo Kitto (1972), o drama da peça ocorre

principalmente dentro do próprio Prometeu e seu sofrimento o confunde em relação a si mesmo. Ao fim de seu monólogo Prometeu ouve o coro que chega voando, contraste excelente para acentuar a imobilidade do herói. As ninfas oceânides, classificadas por Kitto como “donzelas do mar semi-imaginárias” (1972, p. 116) contrastam, segundo ele, com Prometeu, “a rocha agrilhoadada a uma rocha” (KITTO, 1972, p. 116). É por meio da comisseração do coro em relação a Prometeu que Ésquilo extrai mais e mais indignação deste contra Zeus, efeito que certamente recaí sobre a plateia, pois segundo Pavis (1999), o coro é o espectador idealizado e para que o espectador real se reconheça no coro é preciso que ele compartilhe os valores transmitidos. Sabendo que a identificação, na concepção aristotélica, é base para a realização do teatro grego é de se supor que a platéia de Ésquilo compartilhou com o coro a comisseração por Prometeu.

O coro, caso dividíssemos os personagens em dois blocos, se agrupará ao lado dos que defendem Prometeu. Por meio de seu diálogo pode-se reforçar a tese da imutabilidade ideológica e física do herói. Em sua primeira fala o coro reforça o contraste de seu movimento em relação a imobilidade de Prometeu: “Nada receies, pois estão chegando/a esta solidão amigas tuas/trazidas, como vês, por asas céleres” (ÉSQUILO, 1993, p. 21-22). Prometeu por sua vez as saúda aludindo a Oceano, pai delas, enfatizando também a noção de movimento: “filhas do Oceano cujo curso,/ imune ao sono, eternamente move-se/ em torno da terra descomunal!” (ÉSQUILO, 1993, p. 22). E é falando ao coro, como

cumplicidade, que Prometeu revela sua obstinação na resistência contra a vontade de Zeus, ou seja, sua imutabilidade ideológica:

então, juro que nem os sortilégios
de uma eloquência feita
inteiramente
de palavras de mel, conseguirão
dobrar-me graças a encantamentos,
nem o terror de rudes ameaças
me fará revelar-lhe meu segredo,
a não ser que ele mesmo já tivesse
desfeito as amarras impiedosas
e consentido em me pagar o preço
devido justamente pelo ultraje
(ÉSQUILO, 1993, p. 23-24).

E as ninfas do coro reconhecem, admiradas, a irredutibilidade de Prometeu: “És destemido e nem sequer te abates/diante destes muitos sofrimentos” (ÉSQUILO, 1993, p. 24). Após a entrada do coro das oceânides, Ésquilo coloca em cena Oceano, a partir de então o foco sobre a imutabilidade que já se movera, da física para a ideológica, com o coro vai agora se firmar sobre a obstinação rebelde de Prometeu diante da posição de conselheiro adotada por Oceano: “por mais decepcionado que possa estar/conhece-te a ti mesmo, amigo, e adaptando-te/aos duros fatos, lança mão de novos modos” (ÉSQUILO, p. 29).

Antes disso, na sua primeira fala a Prometeu, Oceano declara-se amigo do Titã, mas não é na verdade um amigo incondicional, que apóia todas as suas ações, antes disso apresenta-se de maneira judiciosa, ele quer trazê-lo de volta à razão, à obediência a Zeus. É este posicionamento de Oceano que vai evidenciar ainda mais a irredutibilidade de Prometeu, a sua decisão de não curvar-se o mínimo sequer diante da vontade de Zeus. Oceano, preocupado com o agravamento dos castigos que o

orgulho de Prometeu pode acarretar, exorta-o:

Esforça-te por esquecer a tua cólera
e trata de livrar-te desses teus tormentos!
Estas minhas palavras talvez te pareçam
apenas velharias; seja como for,
recebes simplesmente a retribuição
às tuas falas muito altivas. Na verdade,
inda não aprendeste a mostrar humildade,
nem a curvaste, como deves, e pretendes
somar a teus males presentes novos males.
Se tirares proveito de minha lição,
deixarás de espumar a agrialhado aqui.
Pondera que se trata de um monarca rude,
que não tem contas a prestar de seu serviço.
(ÉSQUILO, 1993, p. 30).

Além de seu posicionamento irredutível, Prometeu revela, em suas falas, sua nobreza. Vítima de severo castigo ainda se mostra capaz de zelar pela segurança de Oceano, aconselhando-o: “Sê cauteloso; poderão prejudicar-te/as tentativas que fizeres junto a Zeus” (ÉSQUILO, 1993, p. 30). Oceano, mesmo censurando, reconhece a generosidade de Prometeu: “Dás melhores lições aos outros que a ti mesmo” (ÉSQUILO, 1993, p. 30). Prometeu completa, dando mais mostras de sua magnanimidade: “Fica tranquilo e mantém-te sempre afastado/de minhas amarguras. Eu não gostaria /de ver reveses afligindo meus amigos/somente por causa dos meus padecimentos” (ÉSQUILO, 1993, p. 30). Dessa forma, o Titã preserva seu orgulho, que reflete sua impassibilidade, diante de Zeus, por isso não consente de forma alguma que

Oceano interceda por ele junto ao senhor do Olimpo. Por fim, o conselheiro Oceano, vendo baldados seus esforços, vai-se embora acatando os conselhos de Prometeu.

O foco sobre a imutabilidade física de Prometeu se acentua de forma ainda mais aguda com a entrada em cena de Io. Logo ao entrar em cena, em sua primeira fala, Io indaga e exclama o tempo todo revelando uma agitação extrema de espírito contrastando com a serenidade de Prometeu, que neste ponto da peça já se mostrou tranqüilo e seguro, principalmente em seu orgulho de ser o benfeitor da humanidade, o que pode ser percebido na maneira como ele se apresenta à nova personagem: “À tua frente vês o titã Prometeu,/aquele que deu o fogo aos homens efêmeros” (ÉSQUILO, 1993, p. 41).

A presença de Io em cena é a contraposição mais aguda à imobilidade de Prometeu. A descrição da jovem, na fala de Prometeu em resposta ao coro, comprova:

Como não te ouviria eu, pobre mulher
que rodopias sem descanso
perseguida
por um moscardo, tu, filha infeliz
de Ínaco,
que há pouco tempo acalentavas
com amor
o coração de Zeus, e agora,
atormentada
pelo rancor de Hera, és sempre
constrangida
a percorres assim estes longos
caminhos
(ÉSQUILO, 1993, p. 40)

No mais, Ésquilo, além de contrapor fortemente, com narração das peregrinações de Io, sua trajetória errante com situação estática de Prometeu, utilizou a presença da jovem em cena para que o espectador

vislumbrasse o segredo que o herói possuía como única arma contra Zeus. Indagado a respeito da natureza, divina ou mortal, da esposa com a qual Zeus gerará o filho que haveria de lhe tomar o trono, Prometeu responde: “Por que perguntas? Não é lícito dizer.” (ÉSQUILO, 1993, p. 49).

E é deste segredo, guardado por Prometeu, que Hermes vem em busca. Ele é o último personagem a entrar em cena, e em sua presença é novamente deslocado o foco da imutabilidade de Prometeu, que se voltará mais uma vez para a face ideológica do herói, e é diante de Hermes que ela se mostrará mais acentuada do que nunca. Hermes é o emissário e filho de Zeus, ele vem renovar as ameaças e anunciar castigos ainda mais terríveis ao herói. Assim pretende arrancar do Titã o segredo do futuro que Zeus tanto deseja. Mais uma vez, porém, Prometeu não cederá. Após ser insultado por Hermes, que em nome de Zeus exige a revelação do segredo Prometeu responde: “Retorna, então; percorre com igual presteza/a mesma rota por onde chegaste aqui,/sem ter achado o que vieste procurar!” (ÉSQUILO, 1993, p. 58).

É diante de Hermes, representante direto de Zeus, que Prometeu revela todo seu orgulho e irredutibilidade diante de toda injustiça e tirania. E o próprio Hermes é obrigado, logo de início, a reconhecer a obstinação do herói: “Tuas maneiras imutáveis e inflexíveis/trouxeram-te a este ancoradouro de dores” (ÉSQUILO, 1993, p. 58). Hermes então muda de tática, tenta obter algo espezinhando e ironizando Prometeu e seu sofrimento. Ao ser afrontado pelo herói que lhe diz preferir o sofrimento por que passa em lugar de sua escravidão a Zeus, Hermes responde: “Ufanas-te da sorte a que

fizeste jus.” (ÉSQUILO, 1993, p. 59). E quando o herói Prometeu diz odiar os deuses todos, a quem ajudou, e de quem recebe apenas ingratidão e injustiça Hermes responde com dúbia clemência: “Vejo-te delirante; estás muito doente” (ÉSQUILO, 1993, p. 59).

Travando um diálogo sarcástico o titã zomba de Hermes que responde: “Parece gracejar comigo em tuas falas/como se eu ainda fosse uma tenra criança” (ÉSQUILO, 1993, p. 60). Na resposta do herói é reforçada sua obstinação e revelado o elo entre sua imutabilidade física e ideológica:

Não és uma criança ainda mais ingênua
que qualquer delas se tens alguma esperança
de ouvir de mim respostas às perguntas dele?
Não há ultraje nem astúcia pelos quais
Zeus possa convencer-me ainda a revelar
o que ele quer saber, antes de me livrar
destes grilhões adamantinos humilhantes!
(ÉSQUILO, 1993, p. 60).

Indagado por Hermes a respeito de sua obstinação o herói reforça: “A decisão já foi tomada há muito tempo” (ÉSQUILO, 1993, p. 61). Mas Hermes insiste, e mais uma vez apregoa o aumento do castigo, exortando Prometeu a abrir mão de sua irredutibilidade, a qual ele denomina teimosia, no entanto quem se pronuncia é o coro. Este que durante toda peça esteve ao lado do herói, agora acha razoáveis as exigências de Hermes e aconselha ao herói uma capitulação:

Em minha opinião não faltam bons propósitos

à linguagem de Hermes; isto é evidente.

Ele te exorta a abandonar a obstinação
e a interrogar somente a reflexão sensata.

Concorda! Para o sábio p erro é humilhante!

(ÉSQUILO, 1993, p. 62)

Prometeu, no entanto mantém-se firme. Sua capacidade de saber o futuro já lhe dera o conhecimento de tudo o que viria a sofrer, assim ele anuncia já saber de seu destino. Anuncia também que haja o que houver; cataclismos terríveis ou tempestades violentas, ele permanecerá firme. Imutável.

Eu já sabia da mensagem dele
para me inquietar, mas ser tratado
como inimigo pelos inimigos
não pode ser considerado infâmia.
(...)

Só tenho uma certeza: ele não pode,
embora queira, infligir-me a morte!
(ÉSQUILO, 1993, p. 62-63)

É que Ésquilo construiu o personagem Prometeu para resistir a toda tirania, castigos e injustiças divinas, e ao final da peça o herói não poderia se trair. Manteve-se como se portou por toda a obra, irredutível diante de todos e principalmente diante de si mesmo.

Considerações finais

Segundo Pallottini (1989), o autor, ao criar um personagem o faz dando-lhe características que lhe serão necessárias para a sua “existência”. Prometeu era um personagem fiel apenas a si mesmo e arredo diante dos outros personagens. Portanto, foi usando exatamente os outros personagens que Ésquilo caracterizou o herói, fazendo-o interagir com eles, falando e ouvindo,

influenciando mais do que sendo influenciado. Porque no teatro, o diálogo entre os personagens é o que dá vida a peça, e nessa troca a caracterização do personagem principal se deu principalmente por meio do contraste com os seus interlocutores, que se viam, ora admirados com a irredutibilidade de Prometeu, ora impotentes de demovê-lo de sua posição ideológica de não se submeter à vontade de Zeus.

Como “em Ésquilo as personagens existem em função da fábula” (BRANDÃO, 1985, p. 19), coube ao tragediógrafo grego, ao colocar o herói em cena acorrentado, a utilização das características dos personagens e, principalmente, de suas falas em torno dele, para assim ressaltar a situação dramática do titã. Os exemplos apontados atestam que além de estar Prometeu agrilhado a rocha de uma alta montanha, situação que era constantemente ressaltada a partir dos contrastes característicos ou dialógicos introduzidos pelos outros personagens, estava também recolhido, fiel a sua atitude obstinada de insubordinação a Zeus. Posição que se propalou por toda a peça por meio das falas do herói e pelas falas de seus interlocutores.

Vimos então que a ação da peça não se desenvolve a partir de acontecimentos, mas ocorre, segundo Kitto (1972), em um movimento de intensificação dramática que se verifica dentro do espírito do herói Prometeu. É que, ainda segundo o mesmo autor, Ésquilo dramatizou em *Prometeu Acorrentado* as emoções, e não os acontecimentos. Na tragédia a situação do herói é a maior representação da peça, não no que ele faz, mas no que ele sente e no que ele é. As revelações tomam lugar da

ação e do movimento, e são as revelações dos personagens: a narração do drama de Io, a comiseração do coro e de Hefestos, a truculência de Poder, a possibilidade de perdão que Oceano oferece ao herói e o anúncio de Hermes, diante da última prova de insubordinação do herói, do agravamento das penas de Prometeu, que fundamentam e caracterizam a paradoxal tensão crescente de uma situação que se desdobra durante toda a peça.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. São Paulo: Vozes, 1985.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. In: KURY, Mário da Gama. (Trad.). **ÉSQUILO. Prometeu acorrentado; SÓFOCLES. Ájax; EURÍPEDES. Alceste**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. Coimbra: Arménio Armado Editor, 1972.
- LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Recebido em 2013-08-02
Publicado em 2014-08-25