



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCIANA ALVES DE SOUSA

**FILOCTETES EM UMA CADEIA DE RECEPÇÕES:
DO ABANDONO EM LEMNOS À FRAGMENTAÇÃO EM *RAMOM*, *O FILOTETO*
*AMERICANO***

FORTALEZA

2023

MARCIANA ALVES DE SOUSA

FILOCTETES EM UMA CADEIA DE RECEPÇÕES:
DO ABANDONO EM LEMNOS À FRAGMENTAÇÃO EM *RAMOM, O FILOTETO*
AMERICANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S697f Sousa, Marciana Alves de.
Filotetes em uma cadeia de recepções: do abandono em Lemnos à fragmentação em Ramom, o Filoteto americano / Marciana Alves de Sousa. – 2023.
169 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo .
1. Filotetes. 2. Estudos da Recepção. 3. Carlos Henrique Escobar. 4. América Latina. 5. Ditadura Militar.. I. Título.

CDD 400

MARCIANA ALVES DE SOUSA

FILOCTETES EM UMA CADEIA DE RECEPÇÕES:
DO ABANDONO EM LEMNOS À FRAGMENTAÇÃO EM *RAMOM*, *O FILOTETO*
AMERICANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 24/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Renata Cazarini de Freitas
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho aos sertanejos e às sertanejas que, como eu, têm a ousadia de fazer ouvir sua fala matuta nos espaços de saber erudito mundo afora. Somos resistência.

AGRADECIMENTOS

Ao Divino, presente em mim e em todas as coisas existentes. Pelo sopro de vida, pelos encontros e desencontros, pelo cuidado constante, pela certeza de que há algo além do que vejo.

A minha mãe e a minhas irmãs, mulheres sertanejas fortes e batalhadoras, por acreditarem em mim e serem companheiras de vida em todos os momentos. Gratidão também a meus avós maternos, que sempre foram meu porto seguro, e a todos os familiares e amigos que me ajudaram ao longo do caminho.

Ao professor Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela paciência e excelente orientação, e por ter proporcionado meu primeiro contato com as Letras Clássicas na UFC, na disciplina de Alfabeto Grego.

À professora Dra. Ana Maria César Pompeu, que me fez ler as epopeias homéricas e *Filoctetes* pela primeira vez. A meu amigo Renato Silva, pessoa generosíssima, que me apresentou Escobar e sua obra. A minha amiga Rosângela Nobre, pelo incentivo constante.

Ao professor Dr. Fernando Brandão dos Santos, da Universidade Estadual Paulista, pela valiosa contribuição durante a qualificação deste trabalho.

Às professoras e professores que me acompanharam da Educação Básica até hoje, especialmente às de Língua Portuguesa, que me contagiaram com a paixão pela leitura.

Ao Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro, G-ENTE, pela irmandade, o incentivo e a partilha generosa de conhecimento.

Aos professores e professoras participantes da banca examinadora, pessoas por quem nutro grande admiração, pelo tempo dedicado à leitura deste humilde texto e pelas valiosas colaborações e sugestões.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, instituição fundamental para a pesquisa no Brasil.

À Universidade Federal do Ceará, que tem sido casa para mim desde a graduação.

A todas as pessoas que me ajudaram ao longo da vida, pois ninguém consegue nada sozinho.

Gratidão! Gratidão! Gratidão!

O mais importante e bonito é isto: que as coisas – tragédias entre elas – não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. Voltar aos tempos antigos, impossível. Conjecturar, talvez. (BARBOSA, 2018, p. 254).

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo realizar um estudo comparado que tem como ponto de partida a tragédia grega *Filoctetes* (409 a. C.), de Sófocles. Tendo por base os pressupostos teóricos dos Estudos da Recepção, especialmente Hardwick (2003), analisa-se como o dramaturgo grego do século V. a. C. retoma elementos temáticos e estruturais da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero (Séc. VIII a. C.) para construir sua tragédia; em seguida, em um salto no tempo e no espaço, verifica-se como o dramaturgo brasileiro Carlos Henrique Escobar (1976) retoma a tragédia de Sófocles e o mito do herói arqueiro em sua reescritura moderna *Ramom, o Filoteto Americano*. Desse modo, assume-se a recepção como um movimento no qual um leitor/receptor se torna produtor/escritor, em uma cadeia de recepções. Assim, Sófocles recepciona Homero e, a seu turno, é recepcionado por Escobar. Dando continuidade a esse encadeamento, os três são recebidos por seus leitores e críticos, de modo que seus textos podem tornar-se fonte para um escritor/produtor que reescreva a trama do arqueiro Filoctetes, repleta de possibilidades. No mito grego, após ser mordido por uma serpente e adoecer, Filoctetes, embarcado em um navio rumo a Troia, foi descartado por seus companheiros em uma ilha deserta. Após dez anos, é convocado pelos mesmos que o abandonaram, para pôr fim à guerra com suas armas herdadas de Hércules. Sófocles retoma justamente a empreitada que pretende levar o arqueiro, revoltado por sua condição de abandono, a lutar ao lado daqueles que o desertaram. Na sondagem do que permanece constante entre os textos, de um lado, situam-se o mito e a tragédia grega, do outro, a peça de Escobar, que escreve seu texto em plena Ditadura Militar, em 1975, e o publica no ano seguinte, ainda na mesma década em que, conforme Figueiredo (2015), com o aumento da censura e da violência do regime devido ao AI-5, o teatro brasileiro vivia sob coação. Ambientada no Alto Peru, atual Bolívia, durante o movimento de luta por independência do domínio espanhol, a peça de Escobar retoma o mito de Filoctetes e a tragédia sofocliana privilegiando o tema da opressão, a fim de enfatizar a necessidade de combatê-la. São abordados temas como resistência à tirania, formação de identidade, isolamento social, espaços de exílio, exploração do trabalho e relações étnico-raciais. Além dos autores já citados, dão suporte teórico a esta pesquisa, dentre outros, Amossy (2018), Araújo e Silva (2021), Aristóteles (2005; 2015), Brandão (2005), Carvalhal (2006), Rivera Cusicanqui (2018), Jauss (1984), Kogawa (2014), Levine (2003), Martindale (1993), Mandel (1981), Moraes (2018), Pavis (2015), Perysinakis (1994), Prado (1996), Rosenfeld (2012; 2018), Santos (1991a; 1991b), Schein (2012), Ubersfeld (2005) e Vernant e Vidal-Naquet (2005).

Palavras-chave: Filoctetes; Estudos da Recepção; Carlos Henrique Escobar; América Latina; Ditadura Militar.

ABSTRACT

This work aims to carry out a comparative study that takes the Greek tragedy *Philoctetes* (409 BC) by Sophocles as its starting point. Based on the theoretical assumptions of Reception Studies, especially Hardwick (2003), we analyze how the Greek playwright from the 5th century BC. takes up thematic and structural elements of Homer's *Iliad* and *Odyssey* (8th century BC) to build his tragedy. Then, in a leap in time and space, we see how the Brazilian playwright Carlos Henrique Escobar (1976) takes up Sophocles's tragedy and the archer hero's myth in his modern rewriting *Ramom, o Filoteto americano*. In this way, we assume reception as a movement in which a reader/receiver becomes a producer/writer in a chain of receptions. Thus, Sophocles receives Homer and, in turn, is received by Escobar. Continuing this chain, the three are received by their readers and critics so that their texts can become a source for a writer/producer who rewrites the plot of the archer *Philoctetes*, which is full of possibilities. In the Greek myth, after being bitten by a serpent and falling ill, *Philoctetes*, embarked on a ship heading to Troy, was discarded by his companions on a desert island. After ten years, he is summoned by the same people who abandoned him, to put an end to the war with his weapons inherited from Heracles. Sophocles takes up precisely the undertaking intended to lead the archer, disgusted by his abandoned condition, to fight alongside those who deserted him. When we probe what remains constant between the texts, on the one hand, we have Greek myth and tragedy; on the other, the play by Escobar, who wrote his text in the midst of the Military Dictatorship in 1975 and published it the following year, still in the same decade in which, according to Figueiredo (2015), with the increase in censorship and violence by the regime due to AI-5, Brazilian theater lived under coercion. Set in Upper Peru, present-day Bolivia, during the struggle for independence from Spanish rule, Escobar's play takes up the myth of *Philoctetes* and the Sophoclean tragedy, focusing on the theme of oppression to emphasize the need to combat it. Topics such as resistance to tyranny, identity formation, social isolation, spaces of exile, labor exploitation, and ethnic-racial relations are covered. In addition to the authors already mentioned, the following give theoretical support to our research, among others, Amossy (2018), Araújo and Silva (2021), Aristóteles (2005; 2015), Brandão (2005), Carvalhal (2006), Rivera Cusicanqui (2018), Jauss (1984), Kogawa (2014), Levine (2003), Martindale (1993), Mandel (1981), Moraes (2018), Pavis (2015), Perysinakis (1994), Prado (1996), Rosenfeld (2012; 2018), Santos (1991a; 1991b), Schein (2012), Ubersfeld (2005) and Vernant and Vidal-Naquet (2005).

Keywords: Philoctetes; reception studies; Carlos Henrique Escobar; Latin America; military dictatorship.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	O mito de Filoctetes e a recepção de Homero por Sófocles.....	24
1.1.2	<i>Ações humanas versus ações divinas em Filoctetes.....</i>	36
2	ESCOBAR E SEU FILOCTETES NA DITADURA	49
2.1	Escobar, o teatro e a ditadura.....	49
2.1.1	<i>Filoctetes no teatro sob coação: aspectos gerais de Ramom, o Filoteto Americano.....</i>	63
2.1.2.1	<i>Filoctetes como figura de resistência à opressão.....</i>	74
2.1.2.2	<i>A figura tirânica do Vice-rei: um misto de Agamêmnon e Odisseu.....</i>	85
2.1.2.3	<i>Hernández: um Odisseu com fragmentos de Neoptólemo.....</i>	90
3	TECENDO IDENTIDADES.....	96
3.1	A construção do ethos em Filoctetes: o que as personagens dizem de si mesmas.....	97
3.1.1	<i>As armas e a identidade do herói.....</i>	105
3.1.2.1	<i>Ramom Ianaiá: um Filoctetes mestiço em busca de identidade.....</i>	119
4	A ILHA E A MINA: ESPAÇOS DE EXÍLIO DE FILOCTETES.....	131
4.1	A ilha de Lemnos em <i>Filoctetes</i>.....	131
4.1.1	<i>Filoctetes: um herói em isolamento social.....</i>	139
4.1.2.1	<i>A mina: espaço de exploração e de resistência.....</i>	144
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
	REFERÊNCIAS.....	162

1 INTRODUÇÃO

Guerra, isolamento social, exclusão do mais fraco, jogo de interesses, opressão, mentiras, manipulação. Este texto poderia ser sobre alguém que vive, ou melhor, sobrevive em algum lugar do mundo no século XXI, mas seu ponto de partida é uma tragédia grega do século V a. C. Infelizmente, uma parte das temáticas abordadas em *Filoctetes* (409 a.C.), de Sófocles, é assustadoramente atual, num mundo em que a guerra se faz presente, juntamente com toda sua crueldade e as demais desgraças que a acompanham.

Para Pulquério (1987), a obra sofocliana continua a instigar perguntas e a obter respostas insuficientes. É uma Esfinge sem Édipo, “imagem da arte que encerra em si valores que transcendem o tempo” (PULQUÉRIO, 1987, p. 9), proporcionando, assim, releituras e reescritas de mitos que vêm de tão longe no tempo e no espaço, contudo são ainda hoje recebidos e dialogam, de alguma maneira, com a vida líquida contemporânea. Na realidade, o que o autor diz sobre o grande tragediógrafo Sófocles vale para qualquer escritor, de qualquer tempo, não somente por possíveis valores que atravessam o tempo, mas sobretudo dadas as possibilidades de ressignificação a que qualquer texto está sujeito na recepção, seja de autoria de escritores do cânone ou de meros anônimos.

Este trabalho é um estudo comparado que parte da tragédia grega *Filoctetes*, de Sófocles (409 a.C.). Observamos como esse dramaturgo do século V a. C. recepciona Homero e é, por sua vez, recepcionado na peça *Ramom, o Filoteto Americano*, do dramaturgo brasileiro Carlos Henrique Escobar (1976). Analisando como Escobar faz a reescrita da peça de Sófocles sobre o guerreiro grego abandonado após ser mordido por uma serpente, sentimos a necessidade de ver como este dramaturgo recebe o mito a partir de Homero. Assim sendo, propomos explorar criticamente os textos, “ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto ‘inventa’ o primeiro” (CARVALHAL, 2006, p. 59), redescobrimo-o e dando-lhe outros significados. Neste caso, não são apenas dois textos, já que se trata de evidenciar como Sófocles recepciona o mito de Filoctetes por meio das epopeias homéricas e, muitos séculos depois, é, por sua vez, recepcionado por um dramaturgo brasileiro. Estamos falando de elos na cadeia de recepções.

Entretanto, o elo nuclear deste estudo é a tragédia *Filoctetes*, de Sófocles. Ela é central, uma vez que a pesquisa faz movimentos que vão do mito do herói arqueiro em Homero a sua retomada pelo dramaturgo brasileiro, perpassando Sófocles, como núcleo desse eixo. De tal maneira, a obra sofocliana é atravessada pelo antes e o depois, por meio dos movimentos da recepção do mito pelo dramaturgo grego e da recepção do mito e da obra de Sófocles por

Escobar. Em outras palavras, ora falamos do mito, ora da tragédia grega, ora do texto do dramaturgo brasileiro, todavia, retornamos sempre a Sófocles. Isso se justifica pelo fato de o dramaturgo grego ser o autor do único texto clássico que tem o mito do arqueiro como tema principal que chegou até nós completo, ou seja, é o texto “canônico” sobre o mito, e por ser ele próprio a recepção de textos orais e escritos mais antigos. Trata-se, além disso, de uma escolha metodológica.

No mito grego, Filoctetes fez parte da expedição dos Atridas¹ contra Troia comandando sete naus², cada uma com cinquenta homens arqueiros, conforme relata Homero no canto II da *Iliada*, nos versos 718-723. O sonho era o de todos os guerreiros que se dirigiam a Troia: glória. Contudo, a caminho do local da batalha, em Crise, uma serpente mordeu seu pé, causando uma ferida cujo odor era insuportável, além de provocar terríveis dores que o faziam gemer e gritar continuamente. Aborrecidos com a presença do doente incurável e combatente inútil, Odisseu e os Atridas decidem abandoná-lo na ilha de Lemnos, sob o argumento de que seus gritos impediam os momentos de culto aos deuses que lhes dariam a vitória. No entanto, no décimo ano de guerra sem êxito, um troiano capturado pelos gregos, o adivinho Heleno, filho de Príamo, predisse que a vitória sobre Troia não ocorreria sem as armas que haviam pertencido a Hércules, herdadas por Filoctetes.

Na tragédia *Filoctetes*, vencedora da Grande Dionísia de 409 a.C., Sófocles retoma o mito e coloca em cena a trama montada por Odisseu para levar a Troia o guerreiro que antes havia abandonado, juntamente com suas armas. O protegido de Atena manipula Neoptólemo, filho de Aquiles (já morto na guerra), para que o jovem engane Filoctetes e seu plano atinja sucesso. Incomodado com a proposta de Odisseu, Neoptólemo, em um primeiro momento, recusa-se a usar da enganação, propondo a persuasão ou o uso da força, mas é convencido pelo experiente estrategista de que Filoctetes só subiria à nau se fosse enganado, e então, coloca em prática o plano. Ao conquistar a confiança do senhor das armas de Hércules, que lhe entrega seu arco antes de adormecer em consequência de um ataque de fortes dores, recusa-se a devolvê-lo quando Filoctetes desperta. O pobre homem percebe a traição do jovem e entra em desespero, pois é o arco que garante sua sobrevivência; sem ele, tornar-se-ia presa fácil para os animais de Lemnos e não conseguiria caçar. O filho de Aquiles, movido por sua natureza,

¹ O nome “Atridas” vem de Atreu e, neste texto, se refere aos irmãos Agamêmnon e Menelau, reis de Micenas e Esparta respectivamente. O mesmo termo pode ser usado, em outros textos, em referência a todos os descendentes de Atreu, filho de Pélops e neto de Tântalo, que foi amaldiçoado por matar o próprio filho e servi-lo aos deuses.

² Além dos versos 718-723 da *Iliada*, conferir a *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro (v. 59). Higino, nas *Fábulas*, também cita Filoctetes e suas sete naus na expedição contra Troia (v. 595) e, dentre outras coisas, coloca-o como um dos pretendentes de Helena (*Fábulas*, v. 570).

herdada do pai, segue sua consciência e devolve as armas a Filoctetes, além de se comprometer a tirá-lo da ilha e levá-lo para casa. Ambos decidem não combater em Troia e retornar para suas cidades. No entanto, Hércules, *deus ex machina*, aparece para convencer o guardião de suas antigas armas de que ele deve ir a Troia, a fim de alcançar a saúde e a glória, pois esse é seu destino, ao lado de Neoptólemo. O arqueiro acolhe, então, o desígnio dos deuses e sua própria redenção. Para Moraes (1991, p. 13), “o herói andrajoso e estropiado, a enredada e episódica intriga, os grandes desenvolvimentos retóricos, a presença de uma figura de baixa estatura moral, o *deus ex machina* e o *happy ending*” são algumas das características dessa tragédia que a tornam a mais eurípidiana³ das peças de Sófocles.

O autor da tragédia *Filoctetes* teve a sorte de viver no século V a. C., a “era de ouro” da democracia ateniense. Conforme Lesky (1990), Sófocles teria nascido entre 497 e 496 a. C. e era natural de Colono, nos arredores de Atenas. Enquanto Ésquilo (525/6-456 a. C.) viveu no perigoso e turbulento período das Guerras Médicas, que uniu espartanos e atenienses contra o vasto império persa, tendo inclusive participado da famosa batalha de Salamina⁴ como um homem já maduro, Sófocles, no momento dessa batalha, em setembro de 480 a. C., era apenas um menino “que cantava no peã triunfal do coro de meninos” (LESKY, 1990, p. 119).

No século V a. C., após a vitória contra os persas, Atenas se reergueu, ganhou prestígio, construiu importantes prédios públicos (o Partenon, templo de Atenas, é desse período), aumentou seu domínio sobre outras cidades-estados gregas do Mar Egeu, favoreceu a cultura (o teatro em especial) e viu o apogeu da democracia, tipo de governo no qual o povo era “soberano” e tomava decisões por meio de assembleias, embora tal participação fosse concretizada “dentro de certos limites” (MOSSÉ, 1982, p. 38), já que os homens da aristocracia ainda ocupavam os principais cargos na vida política, especialmente como estrategos. De acordo com Lesky (1990, p. 120), “quando Sófocles chega à idade adulta, a cidade de Atenas, o monte dos deuses, começa a ser adornado de obras que conduzem a arte grega a seu apogeu, e, no governo de Péricles, a democracia parece ter alcançado formas duradouramente válidas”. Com efeito, segundo Mossé (1982, p. 38), Atenas, no período de Péricles, possuiu um “relativo equilíbrio social”. Seu governo durou cerca de trinta anos. Contudo, o domínio de Atenas sobre as cidades aliadas culminou em tensões que desencadearam a Guerra do Peloponeso, em 431 a.

³ Eurípides é um dos três grandes tragediógrafos cujas obras (ao menos parte delas) chegaram até nós; os outros dois são Sófocles e Ésquilo, o mais velho da tríade. Lesky (1990) afirma que a data de nascimento de Eurípides é incerta: uma fonte antiga aponta o ano de 484 a. C., enquanto outra indica o ano da batalha de Salamina, em 480. Já sua morte teria ocorrido na primavera de 406, em Aretusa.

⁴ Na tragédia *Os Persas* (472 a. C.), Ésquilo, que foi testemunha ocular e tomou parte na batalha de Salamina, coloca em cena a vitória dos gregos contra o império de Xerxes.

C., quando a cidade estava “no auge de seu poder” (MOSSÉ, 1989, p. 20). Já no princípio do conflito, o estrategista colocou em prática a tática de conduzir todos os camponeses para dentro dos muros da cidade, os quais se alojaram, em sua maioria, em espaços públicos, tais como templos, torres das fortalezas e todos os lugares desabitados que encontravam. Nessas circunstâncias, o povo do campo foi o mais prejudicado. Não à toa o comediógrafo Aristófanes, na peça *A paz* (421 a. C.), coloca em cena um camponês que vai ao Olimpo pedir o retorno da paz aos deuses. A superlotação gerou problemas sanitários que causaram uma peste (Terá sido Apolo?) que, conforme Mossé (1982), dizimou um quarto da população ateniense. Pouco depois da performance da comédia *A paz*, em 421, houve uma trégua, a qual duraria até 415. Até que, no verão de 405 a. C., o conflito entre Atenas e Esparta chegou ao fim, deixando a cidade de Sófocles arrasada. Mossé (1989, p. 23) conclui que, ao término da guerra, subjugada por sua rival, “Atenas não era somente uma Cidade-Estado vencida, era também uma Cidade-Estado arruinada e assassinada por um quarto de século de guerra”. O dramaturgo Sófocles teria falecido em 406, no ano anterior à queda de Atenas, “antes que tivesse de contemplar a catástrofe de sua cidade natal, para a qual vivera e escrevera” (LESKY, 1990, p. 123). É possível afirmar que, ao longo de sua vida, ele viu Atenas subir e atingir o máximo de seu esplendor para, em seguida, ver parte de sua decadência, sem, contudo, presenciar sua derrocada.

Sófocles, quando levou sua tragédia *Filoctetes* à Grande Dionísia⁵ de 409 a. C., já era um ancião. O contexto de produção e performance da peça é um cenário de guerra, portanto, de crise. A possibilidade de um homem grego em combate ser ferido ou morto em conflito era real, e a probabilidade de um deles adoecer longe de casa (e quem sabe ser descartado como o arqueiro), também. Isso nos leva a crer que esse contexto muito contribuiu para o sucesso da peça, que venceu o festival daquele ano. Ela trazia à mente a guerra de Troia e seu contexto bélico no qual o inimigo era considerado bárbaro, em um momento em que, na região, havia um grande conflito entre gregos. É fato que, se contra os bárbaros a Grécia unida conseguiu vitória, a conjuntura da Guerra do Peloponeso era completamente diferente – embora os horrores da guerra sejam sempre os mesmos –, e Atenas seria a grande derrotada.

No livro *Philoctetes and the fall of Troy*, de 1981, Oscar Mandel defende que o sofrimento de um herói inocente manteve o mito de Filoctetes vivo na memória dos antigos gregos e romanos. Isso seria suficiente para suscitar a catarse no espectador. O autor lembra

⁵ De acordo com Mossé (1982), havia três grandes festas em Honra a Dioniso em Atenas: as Lêneas, entre janeiro e fevereiro; as Antestérias, em março, e as grandes Dionísias, entre março e abril, na qual, além de procissões, sacrifícios e banquetes, exibiam-se grandes concursos de tragédias. Ademais, havia as Dionísias rurais, que ocorriam no campo.

que, na Idade Média, com o domínio da Igreja sobre a cultura, se até mesmo as tragédias gregas mais populares eram pouco conhecidas, com maior razão *Filoctetes*, que disputava espaço com inúmeros eremitas cristãos, também eles exemplo de resiliência e privação, assim que não havia razão para a escolha de uma figura pagã como representação de tais virtudes. No Renascimento, o herói teria sido retratado em quatro esculturas. Em síntese, uma presença pouco significativa. Mandel (1981) reporta ainda que, em 1502, foram impressas as sete tragédias completas de Sófocles em Veneza, em língua grega. Em 1543, elas foram publicadas em latim, seguidas de outras versões em diferentes países europeus. Nesse mesmo período, começaram a surgir performances dos textos gregos nas universidades, principalmente na Itália, mas em desvantagem em relação ao espaço ocupado por Sêneca, que era o modelo a ser seguido. Na França de Luís XIV, Eurípides e Sófocles teriam sido recepcionados por alguns tragediógrafos. Ainda assim, nenhuma tragédia grega teria sido representada e ninguém havia usado *Filoctetes* como motivo ou feito uma imitação ou adaptação da peça. Assim, em relação a *Filoctetes*, conforme Mandel (1981), é possível afirmar que, com as escassas edições e traduções, somadas a algumas representações visuais, esta peça e as outras tragédias gregas hoje conhecidas “tinham caído com o Império Romano e quase deixaram de existir como realidades culturais funcionais” (MANDEL, 1981, p. 127, tradução nossa)⁶. A partir disso, é possível afirmar que não só a tragédia, mas o mito de Filoctetes como um todo também permaneceu distante das representações artísticas em geral, das artes plásticas ao teatro, durante muito tempo.

A volta de *Filoctetes* teria ocorrido, ainda conforme Mandel (1981), com a publicação do romance *Suite du quatrième livre de l’Odyssée; ou, Le aventures de Télémaque*. de 1699, da autoria de um arcebispo chamado François de Salignac de la Mothe-Fénelon. Trata-se de um romance político cujo vigésimo capítulo traz o mito do arqueiro grego, baseado, sobretudo, em Sófocles. Tenha sido este, ou não, um propósito consciente, fato é que Fénelon fez o resgate do mito de Filoctetes, sendo seu romance o mais traduzido e publicado na Europa até o século XIX (MANDEL, 1981).

Apesar desse retorno, ainda hoje, *Filoctetes* não é uma tragédia tão conhecida quanto *Édipo Rei* (427 a. C.) e *Antígona* (442 a. C.), ambas também de Sófocles, mas já foi revisitada por dramaturgos como o francês André Gide (1899) e o alemão Heiner Müller (1965), dentre os mais famosos, além de Oscar Mandel (1961), judeu belga naturalizado norte-americano, e Seamus Heaney (1990), poeta irlandês. Esses autores reescreveram a tragédia sofocliana a partir de suas perspectivas estéticas e contextos históricos específicos, que

⁶ “[...] he and his coagonists had gone down with the Roman Empire and all but ceased to exist as functioning cultural realities” (MANDEL, 1981, p. 127).

influenciaram a caracterização das personagens, o ambiente cênico, o enredo e demais elementos da peça. Em outras palavras, leram o texto grego a partir de seu próprio mundo e de suas ideologias e produziram novos textos como resultado desta recepção. Algo semelhante fez Carlos Henrique Escobar no Brasil, com *Ramom, o Filoteto Americano*, escrito em 1975 e publicado em 1976.

Na tragédia do dramaturgo brasileiro, o contexto também é de guerra, mas a ação se desenvolve no Alto Peru, atual Bolívia, sob dominação espanhola. A peça tem início com a projeção de cenas de um conflito entre grevistas e policiais (a rubrica sugere que pode ser um conflito atual). Datada de 1976, período em que o Brasil vivia a Ditadura Militar, a obra é uma reescritura da tragédia grega *Filoctetes*. Escobar faz uma releitura do texto sofocliano e do mito, ambientando-o na América Latina sob domínio do colonizador europeu, em analogia à condição de opressão vivida durante as ditaduras latino-americanas da década de 1970, especialmente a vivenciada no Brasil. O herói de Escobar é um mestiço, filho de mãe branca espanhola e de pai indígena aimará⁷, e é o único capaz de pôr um fim à guerra entre os colonizadores espanhóis e os colonizados, mestiços e indígenas. No entanto, Ramom Ianaiá, o protagonista, encontra-se recluso em uma mina e nega-se a tomar parte na guerra. Ex-capitão do exército, é considerado um desertor, ou seja, ao contrário do herói de Sófocles, ele não é abandonado pelos companheiros, mas opta por afastar-se, indo viver debaixo da terra, em uma mina ativa onde também se encontram mineiros à procura de pedras preciosas e ouro. O Vice-rei determina que ele volte à guerra, caso contrário, será morto. As cenas que se desenvolvem mostram as embaixadas enviadas na tentativa de trazer o herói de volta, até sua decisão na cena final.

Nossa análise mostra como Escobar, leitor de Sófocles e de outros textos clássicos, recepciona o mito de Filoctetes e a tragédia helênica, reescrevendo a peça do tragediógrafo grego, ambientando-a na América Latina em luta por libertação, em um contexto (de escrita e de publicação) brasileiro e latino-americano marcado por regimes autoritários. A partir desse propósito mais amplo, estabelecemos alguns objetivos específicos, a saber:

- a) apontar aspectos da recepção de Homero por Sófocles;

⁷ Os indígenas aimarás ou aymaras ocupam o segundo lugar como povo autóctone mais numeroso da Bolívia, atrás apenas dos quéchuas. Nossa opção pela grafia “aimarás” é justificada pelo fato de ser usada de tal forma por Carlos Henrique Escobar, de modo que queremos manter a uniformidade do uso ao longo do texto. Conforme Gonçalves (2019, p. 52), “uma das revoltas mais importantes vigente no imaginário dos movimentos políticos aymaras é a Revolta de Tupak Katari e Bartolina Sisa em 1781, especialmente, e os dois cercos à cidade de La Paz. Ambos ficaram conhecidos por lutar contra o Império espanhol em Alto Peru (posteriormente Bolívia), criticando os tributos indígenas e as formas de trabalho aplicadas aos indígenas”. Assim sendo, a história desse povo é marcada pela resistência.

- b) averiguar como Escobar, leitor de Sófocles, recepciona *Filoctetes* em sua reescritura, tendo em vista a ditadura no contexto brasileiro;
- c) comparar os principais personagens das peças de Sófocles e de Escobar;
- d) ponderar o papel das armas para a identidade dos heróis;
- e) discorrer sobre a recepção e a reconstrução do *ethos* das personagens de Sófocles;
- f) investigar questões de identidade étnico-racial na peça de Escobar;
- g) observar aspectos relacionados ao espaço de exílio em Sófocles e em Escobar.

Os capítulos deste trabalho estão organizados na tentativa de atender tais objetivos, de modo que, ainda nesta introdução, discorreremos sobre a recepção de Homero por Sófocles na tragédia *Filoctetes*; no segundo capítulo, o trabalho introduz Escobar e seu contexto de escrita e apresenta a peça *Ramom, o Filoteto Americano*, comparando-a à do tragediógrafo grego ao apontar convergências e divergências entre aspectos correspondentes; no terceiro capítulo, ponderamos o papel das armas na formação da identidade do herói de Sófocles e do Filoteto americano de Escobar, além de trazeremos questões sobre o *ethos* das personagens de Sófocles e de falarmos sobre a crise de identidade do protagonista da peça do dramaturgo brasileiro; no quarto capítulo, antes das considerações finais, voltamo-nos para as relações das personagens das duas obras com o ambiente que os dois autores em questão criam para suas tragédias. Apresentados nossos objetivos e feito esse pequeno resumo, volvemo-nos aos pressupostos teóricos da pesquisa.

Vale ressaltar, a princípio, que são muitas as teorias do campo da Literatura Comparada, e cada uma delas enriquece, à sua maneira, os estudos literários. Diante desse amplo panorama, nosso trabalho toma por base o aporte teórico dos Estudos da Recepção, de modo particular as pesquisas de Hardwick (2003) sobre a recepção de textos da Antiguidade Clássica, que reúne boa parte do rico arcabouço teórico que foi desenvolvido da década de 1960 a nossos dias.

O alemão Hans Robert Jauss é reconhecido como o crítico literário cujas ideias deram início à Estética da Recepção. Na década de 1960, o estudioso alemão começa a questionar teorias tradicionais da crítica literária. Na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de 1969, ele propõe uma alternativa à oposição estabelecida entre o método formalista e o marxista. Para ele, enquanto o primeiro prioriza o fator estético e, o segundo, a função social da literatura, ambos possuem um aspecto em comum:

privam a literatura de uma dimensão que é imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma desempenha naquelas duas teorias um papel extremamente limitado (JAUSS, 1994, p. 22).

A proposta de Jauss (1994), fundamental para os Estudos da Recepção que se seguiram, reconhece que o leitor/receptor possui um papel basilar na análise de uma obra. O autor não nega a importância da estética nem a implicação histórica de um texto, uma vez que o leitor, quanto à primeira, avalia a obra comparando-a a outras já lidas, enquanto sua compreensão da mesma soma-se às anteriores “numa cadeia de recepções” (JAUSS, 1994, p. 23). Desse modo, o leitor é visto como mediador entre o aspecto estético e o histórico, em uma relação dialógica.

Assim, Jauss (1994, p. 25) assume, bem como seus sucessores nos Estudos da Recepção, que “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. Por consequência, um texto considerado clássico, assim como qualquer outro, não tem um significado imanente, mas está sujeito ao movimento de recepção, o qual implica novas interpretações, sistema no qual o leitor/receptor tem papel crucial.

A partir das observações de Jauss sobre o receptor, Wolfgang Iser (1996) analisa a conexão entre texto e leitor, apontando ser esta uma relação recíproca de interação, na qual o leitor preenche os lugares vazios do texto, isto é, o não-dito, e, ao mesmo tempo, numa relação de negação, ele pode se contrapor ao texto, afirmando, dessa maneira, a si próprio. Junto a Jauss, Iser é um dos nomes mais conhecidos dessa teoria.

Hardwick (2003) salienta a amplitude e variedade das pesquisas no campo dos Estudos da Recepção. Faz um balanço das contribuições de Jauss, de Iser e de Hans-Georg Gadamer, o qual a autora considera o terceiro teórico mais importante para os Estudos da Recepção, por ter contribuído, mesmo que de maneira indireta, para desconstruir a ideia de que um texto tem um sentido pré-estabelecido que deve ser decifrado, trazendo, assim, ao debate, o entendimento de que o sentido é construído ao longo da história. A autora faz questão de acrescentar que outros nomes trouxeram contribuições importantes para o desenvolvimento dos Estudos da Recepção. Martindale (1993) também reforça que existem várias versões da Estética da Recepção, mas todas concordam que a interpretação de um texto não pode ser separada da forma como ele tem sido recebido pelos leitores. Deve ser essa ideia, portanto, o coração dessa teoria de muitas faces, até porque uma teoria, assim como um texto, está sujeita à recepção por parte de quem a utiliza como viés para examinar um objeto de estudo.

Hardwick (2003) apresenta os principais teóricos da Estética da Recepção, mas salienta que não se limita a nenhum deles, embora beba de todas essas fontes. Para a autora, ao estudarmos a recepção de um texto clássico, não é somente a sociedade que o recebe que está implicada, mas também o texto antigo, uma vez que o novo texto pode resgatar aspectos e elementos antes marginalizados, que fazem com que o clássico seja visto a partir de novos olhares. Desse modo, o diálogo entre antigo e novo, entre passado e presente, é contínuo e perpassa as barreiras formais do tempo e do espaço.

Consideramos que a peça *Ramom, o Filoteto Americano* é uma reescritura equivalente ao que Hardwick (2003) denomina de intervenção híbrida, ou seja, “uma fusão de material da cultura clássica e de outras culturas, que refaz a fonte para criar uma crítica política, social e estética da sociedade receptora” (HARDWICK, 2003, p. 9, tradução nossa)⁸. Com efeito, ao longo da análise realizada, é possível perceber como Escobar retoma aspectos da tragédia de Sófocles sobre o mito do arqueiro, mas também apresenta aspectos divergentes dessa fonte, os quais estão mais relacionados, principalmente, ao contexto histórico e político de recepção. As semelhanças existem, contudo, a simples escolha do protagonista de Escobar de sair do exército, isto é, o fato de ele ser alguém que desiste da guerra (um desertor) e não um ferido abandonado, já o coloca numa situação bastante diferente em relação à fonte grega, algo que não ocorre, por exemplo nas versões de André Gide (1899), Oscar Mandel (1961) e Heiner Müller (1965). Nessas três versões europeias, a questão do abandono é fundamental. Além disso, nenhuma delas tira Filoctetes de Lemnos, apenas caracterizam a ilha de maneiras diversas, ao passo que Escobar muda as coordenadas de espaço e tempo. Enquanto nas versões europeias o herói continua sendo um grego, ele é um mestiço latino-americano na obra do brasileiro. Há, destarte, uma mistura de material da fonte com elementos da história e da cultura do receptor, mesmo que essa combinação não ocorra exatamente entre textos, mas entre o texto-fonte e os contextos de ambientação e de recepção. Assim, Escobar faz uma crítica à formação da América Latina e à ditadura e instiga o leitor/espectador à reflexão/ação diante da realidade em que vive. Trata-se, portanto, de uma crítica social e política.

Essa retomada de *Filoctetes* num contexto político de crise não é uma exclusividade de Escobar. É ainda Hardwick (2003, p. 104) quem salienta que o *Filoctetes* de Sófocles se mostra como uma fonte rica para adaptações em contextos políticos. Ela cita o *Philoktet* de Heiner Müller, publicado em 1965, quando já existia o muro de Berlim (erguido em 1961 e derrubado em 1989), edificação que separou a Alemanha Oriental da Alemanha Ocidental

⁸ “A fusion of material from classic and others cultures reworking the source to create a political, social, aesthetic critique of the receiving society” (HARDWICK, 2003, p. 9).

durante a Guerra Fria; a peça, levada ao palco em 1968, foi considerada uma alegoria da situação política do país germânico naquele momento. Para a autora, as significativas mudanças que Müller faz ao reescrever o texto de Sófocles apontam para isso. Hardwick (2003) cita ainda *The Cure of Troy: a version of Sophocles' Philoctetes*, de Seamus Heaney, que teria sido publicada em 1990, e, ao ser levada ao palco na Irlanda, provocou imenso debate sobre situações políticas vividas na Antiguidade e na Modernidade, sobretudo a da Irlanda dividida entre Norte e Sul. Essa associação do mito de Filoctetes a crises políticas é mostrada pela própria tragédia sofocliana, posto que, em 409 a. C., Atenas, como já mencionado, vivia uma crise profunda por causa da guerra.

Hardwick (2003, p. 110) lembra ainda que, no contexto pós-colonial (no qual está inserido o texto de Escobar), a recepção de textos clássicos tem sido usada para marcar identidades e rejeitar a imposição cultural do colonizador. Em Escobar, por exemplo, a mestiçagem do Filoteto americano e sua crise de identidade, como veremos mais adiante, trazem ao debate a formação do povo latino-americano e sua necessidade de autoafirmação. O dramaturgo brasileiro faz críticas à tirania como um todo, colocando o cruel processo de colonização da América Latina e as ditaduras da década de 1970 na mesma balança, isto é, como sistemas de opressão que exigem resistência individual e coletiva, e apontando a imprescindível assunção de responsabilidade por parte de cada um pelo que acontece na história.

Outro conceito desenvolvido por Jauss e caro à Estética da Recepção é o de horizonte de expectativa. Para ele,

a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início a expectativa quanto a 'meio e fim', conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculada. (JAUSS, 1994, p. 28).

Dessarte, o teórico alemão defende que qualquer obra, ainda que desconhecida ao leitor/espectador, já encontra um saber prévio, algo que faz parte da própria vivência do receptor. Ele assegura ainda que há três fatores por meio dos quais é possível verificar o horizonte de expectativa de uma determinada obra:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento da obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática (JAUSS, 1994, p. 27).

Gênero textual, estilo e forma são possíveis sinais visíveis que dialogam com o horizonte de expectativa do receptor, conforme Jauss (1994). Um conhecedor da *Iliada* e das tragédias clássicas, por exemplo, é capaz de apontar diferenças entre os dois gêneros. Da mesma maneira, o estilo de Sófocles pode ser comparado ao de Eurípides ou ao de Shakespeare. Em relação à forma, quem lê uma tragédia clássica espera encontrar determinados elementos que costumam se fazer presentes nas tragédias que já assistiu ou leu.

A partir disso, é possível dizer que Escobar fez como os demais autores que leram e reescreveram *Filoctetes*, os quais agiram a partir de seus próprios horizontes de expectativa enquanto leitores, ao mesmo tempo em que cada um levou em conta aquilo que poderia ser o horizonte de expectativa de seu público. Com efeito, como bem defende Martindale (1993, p. 5, tradução nossa)⁹, em sintonia com Jauss, “qualquer noção entre um encontro nu entre um texto e um leitor que é uma espécie de *tabula rasa* é um absurdo. Todos nós abordamos a leitura de textos com a bagagem de nossos valores e de nossas experiências, com certas categorias, premissas, preconceitos e pré-compreensões”.

Entendemos que o horizonte de expectativa é justamente essa bagagem sobre a qual fala Martindale (1993), a qual engloba a experiência cultural e histórica do receptor, que está, por sua vez, inserido em uma cadeia de recepção da qual também faz parte de maneira ativa, especialmente quando, da leitura, ele passa à reescrita de uma obra. É assim que o mito de Filoctetes é citado por Homero, que provavelmente o conhecia por fontes orais, e retomado por Sófocles, que escreve sua tragédia com base nas obras homéricas e, muito presumivelmente, em outras do Ciclo Troiano. Na continuidade da cadeia, o texto sofocliano é reescrito por outros autores ao longo do tempo, até a obra de Carlos Henrique Escobar.

Diante desses pressupostos teóricos, reiteramos a centralidade da tragédia sofocliana *Filoctetes* nesta pesquisa, como obra de 409 a. C. que recepciona o mito do arqueiro que lhe precede; ao mesmo tempo que, tão distanciada no tempo e no espaço, é recepcionada por um brasileiro na década de 1970. Desse modo, assumimos a recepção como um movimento no qual um leitor/receptor também pode se tornar produtor/escritor, em uma cadeia de recepções cujo fim não se pode estabelecer enquanto existirem leitores e escritores.

No mais, ao assumirmos a Estética da Recepção ou simplesmente recepção como base teórica, mais do que discorrer sobre essa teoria, tentamos mostrá-la aplicada à análise, tendo em vista que ela própria é objeto de recepção por nós. Vale acrescentar que outras teorias

⁹ “Any notion of a naked encounter between a text and a reader who is a sort of *tabula rasa* is absurd. We all approach the reading of texts with the baggage of our values and our experience, with certain categories, assumptions, prejudices and ‘fore-understandings’ (MARTINDALE, 1993, p. 5).

de áreas afins e teóricos que não são necessariamente críticos literários dialogam com nosso trabalho e serão apresentados ao longo do texto.

Apresentado o *corpus* da pesquisa, seus objetivos e sua fundamentação teórica, no subtópico a seguir, nosso propósito é analisar como Sófocles, leitor de Homero, constrói sua tragédia *Filoctetes* tendo o grande poeta épico do século VIII a. C. como uma de suas fontes, trazendo para seu texto, inclusive, elementos estruturais da *Iliada* e da *Odisseia*, da perspectiva de sua vivência de homem da Atenas do século V. a.C.

1.1 O mito de Filoctetes e a recepção de Homero por Sófocles

Quando Sófocles leva ao palco *Filoctetes*, em 409 a.C., parte de um mito já existente e conhecido pelo espectador, ainda que não seja o arqueiro um dos heróis mais famosos da guerra de Troia. A peça tem como ponto de partida o momento em que Odisseu chega a Lemnos para buscar o companheiro que havia abandonado e as armas herdadas de Hércules, necessários, conforme uma profecia, para a tão desejada vitória em Ílion. Certamente Sófocles teve acesso a obras anteriores à sua a respeito do mito de Filoctetes, inclusive a uma tragédia de Ésquilo (475 a. C.) e a outra de Eurípides (431 a. C.), além de poemas épicos e líricos que trataram do tema. Sem desconsiderar o diálogo da obra sofocliana com outras da época, é notável que uma das grandes fontes de Sófocles tenha sido Homero, e alguns aspectos de *Filoctetes* apontam para isso.

Para Jauss (1994), na recepção e na produção estética de um texto literário, o escritor, que antes de tudo é um leitor, faz-se novamente produtor. E isso não é exclusivo da Modernidade. Conforme Hardwick (2003), a recepção na Antiguidade figura como um importante fator mediador nos estudos da recepção dos clássicos pelos modernos. A partir desses pressupostos, é possível analisar como os poemas homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, foram recepcionados por Sófocles na composição de *Filoctetes*, apesar das curtas referências que essas epopeias fazem ao arqueiro abandonado.

A *Iliada*, epopeia grega do século VIII a. C. atribuída a Homero, é a fonte mais antiga a citar Filoctetes. Seu nome figura entre os guerreiros que se uniram aos aqueus contra Troia. Quando o texto apresenta o catálogo das naus, no canto II, apesar da breve menção ao arqueiro, é possível obter algumas informações importantes:

Aos que chegavam de Metone e de Taumácia,
de Melibeia e de Olizone pedregosa,
arco imbatível, Filoctetes liderava,

sete navios, cinquenta remadores vinham
em cada um, arqueiros máximos no prélio
(*Il.*, II, vv. 716-720).

Nesses cinco versos¹⁰, obtemos a informação de que Filoctetes liderava um grupo de trezentos e cinquenta arqueiros, distribuídos em sete naus. Há grupos bem maiores, como o dos guerreiros comandados por Diomedes, por exemplo, formado por oitenta naus. Não obstante, a especialidade de Filoctetes e de seus subordinados é o manejo do arco e da flecha, enquanto a maioria dos outros grupos possui mais intimidade com o uso da lança e da espada. Trata-se, portanto, da elite especializada na arte apolínea de atirar flechas, essa mesma arte por meio da qual Aquiles, o melhor guerreiro grego, será morto por uma flecha atirada por Paris e, como convém ao mito, dirigida pelo deus Apolo. Filoctetes será, de certa forma, o vingador de Aquiles, uma vez que matará o troiano raptor de Helena com seu “arco imbatível”, sobre o qual falaremos de forma detalhada em outro capítulo.

A narrativa da “ira de Aquiles” acrescenta, ainda no canto II, nos versos 721-725, informações sobre o infortúnio sofrido por Filoctetes:

Mas ele padecia de um tormento atroz
em Lemnos, ilha onde aqueus o abandonaram:
ulcerava da chaga horrível da hidra tétrica.
Jazia destroçado, mas argivos logo
se lembrariam, junto às naus, de Filoctetes.

Há quatro informações importantes e claras nesses versos: como está o herói, onde está, por que está ali e o que houve com ele. Primeiramente, somos avisados de que Filoctetes não está bem, pois sofre um “tormento atroz” (*Il.*, II, v. 721). Em seguida, aparece a notícia de que ele não está em Troia, com os demais guerreiros, mas em Lemnos, uma ilha, pois teria sido abandonado pelos aqueus antes de chegar ao reino de Príamo. Todavia, a *Iliada* não diz o que motivou os companheiros de guerra a tomarem a atitude de deixar uma pessoa doente largada em um lugar sobre o qual também não se diz nada, além do fato de ser uma ínsula. Não somos informados, por exemplo, se há habitantes no local, se ele foi deixado lá para ser tratado ou se alguém restou para ser sua companhia e tentar curá-lo. A narrativa acrescenta que a picada de uma cobra-d’água, sofrida pelo herói, causou uma ferida pavorosa. Há divergências no mito em relação ao motivo da picada. Um simples acidente ou um castigo? A *Iliada* não aponta a razão da ocorrência, apenas informa que o animal mordeu o herói, sem nem mesmo dizer qual parte do corpo foi atingida. Também não comunica se a picada ocorreu em Lemnos ou em outro lugar.

¹⁰ Os excertos da *Iliada* e da *Odisseia* citados neste trabalho são da tradução de Trajano Vieira, e usamos as abreviações “*Il.*” para a primeira e “*Od.*” para a segunda nas citações diretas ou indiretas das obras.

A *Biblioteca*, do Pseudo-Apolodoro¹¹, texto posterior a Sófocles cuja autoria e data de composição são incertas, relata que o acidente ocorreu quando uma serpente marinha saiu do altar enquanto os gregos ofereciam um sacrifício a Apolo, em Tênedo. Já as *Fábulas* de Higino¹² relatam que o episódio adveio em Lemnos, e a serpente teria sido enviada por Hera como castigo por Filoctetes ter construído uma pira para Hércules, o filho bastardo de Zeus mais odiado e perseguido pela ciumenta deusa, pois, ao fazer isso, ele teria libertado o filho de Alcmena de sua parte mortal, fazendo com que atingisse a imortalidade. De qualquer forma, mesmo escritos muito tempo após Homero e, também, após Sófocles, os testemunhos da *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro e das *Fábulas* de Higino apontam para outras fontes do mito além da homérica, ou seja, existiam outros textos do chamado Ciclo Troiano, talvez tão antigos quanto a *Iliada*, que serviram de fonte para os autores dessas obras. Sófocles tem sua versão para a causa da picada: “Tu sofres esta dor oriunda da sorte divina, por teres te aproximado da guardiã de Crisa, a serpente que guarda escondida como vigia o templo não coberto” (*Fil.*¹³, vv. 1326-1328)¹⁴. São palavras de Neoptólemo a Filoctetes, já no quarto episódio, quando o jovem decide contar a verdade e não seguir o plano de Odisseu.

Nos versos 724-725 do Canto II da *Iliada*, há também um sinal do desfecho do arqueiro, uma vez que Homero lembra que a situação de Filoctetes é difícil, mas que ele será lembrado em breve pelos gregos. O texto faz referência à profecia, ocorrida após os fatos narrados pela *Iliada*, segundo a qual o arqueiro, com o arco e as flechas deixados por Hércules, era necessário para a vitória sobre Troia. Segundo Mandel (1981), é possível que esses versos sobre os gregos “logo” lembrarem de Filoctetes sejam um acréscimo ao texto homérico; contudo, não há consenso sobre isso. Entendemos que, apesar de existir a possibilidade de um acréscimo, algo a que textos antigos, principalmente os da tradição oral estavam especialmente

¹¹ Trata-se de um compêndio de mitos e lendas, escrito em grego antigo. Apesar de atribuída a Apolodoro, o Gramático, que viveu no século II a. C., os críticos defendem que o ateniense não é seu autor, por isso a expressão “Pseudo-Apolodoro”. Conforme Cabral (2013), o estudioso Carl Robert percebeu que, por citar Cástor, contemporâneo de Cícero e de Pompeu, o Grande, que escreveu uma crônica datada de 61 a.C., a *Biblioteca* só pode ser posterior a esse período, o que coloca a data de sua composição entre a segunda metade do I a. C. e o começo do século III d. C. Nossa fonte é a tradução e o estudo de CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo-Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2013.

¹² Texto latino cuja data de composição também é inconclusiva, sendo situado pelos estudiosos entre o século I a.C. e o III d.C. Quanto à autoria, não há consenso sobre se tratar de Higino, um liberto de Augusto, ou um homônimo. Nossa fonte é a tradução e o estudo de ALVES, Diogo Martins. **Ciclos Mitológicos nas *Fabulae* de Higino**: tradução e análise. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2013.

¹³ Neste trabalho, utilizamos “*Fil.*” como abreviatura de *Filoctetes* para referenciar as citações do texto sofocliano.

¹⁴ Os trechos da tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, são da tradução de Fernando Brandão dos Santos (2008).

sujeitos, Homero conhecia o final da guerra, pois a narrativa não é simultânea aos “fatos”. Disso vem a probabilidade de o texto apontar para um “depois” que a própria *Iliada* não narra, pois fala apenas do nono ano do conflito, mas que já era conhecido.

Percebe-se, portanto, que a *Iliada*, nos poucos versos reportados, traz informações relevantes sobre quem era Filoctetes e o que ocasionou sua chegada a Troia já no décimo e último ano da guerra, e não juntamente com os demais guerreiros. Isso mostra que o mito do herói já era conhecido no século VIII a. C, ou mesmo antes, já que a literatura oral precedeu a literatura escrita. Por outro lado, é notável que a ausência de alguns elementos, como o local onde a serpente mordeu o herói, os motivos do abandono na ilha e as condições de Lemnos, abre espaço para que Sófocles, séculos depois, assim como outros antes e depois dele, preencham as “lacunas” do mito. Em outras palavras, as informações ausentes em Homero são oportunidades para a atividade criativa dos poetas.

Há, ainda, uma parte da *Iliada* que não cita Filoctetes, a qual, não obstante, segundo Beye (1970), talvez tenha servido de base para a tragédia de Sófocles: é o canto IX. Trata-se da embaixada enviada por Agamêmnon para convencer Aquiles a retornar ao campo de batalha. Beye (1970) observa que, tanto na epopeia quanto na tragédia, os gregos estão em situação de desespero. Na primeira, no nono ano do confronto, com a retirada do Pelida, os troianos avançam sobre os aqueus e estão para alcançar e incendiar as naves, a ponto de Agamêmnon propor desfazer as tropas e retornar para casa, apesar da vergonha. Isso não ocorre porque, aconselhado pelo velho Nestor, decide enviar uma embaixada ao ofendido herói, a fim de persuadi-lo a retornar. Os encarregados de tamanha empreitada são Fênix, Ajax e Odisseu, acompanhados por dois arautos. Eles levam valiosos presentes e promessas de prendas para o pós-guerra, inclusa a possibilidade de Aquiles se tornar genro do poderoso Atrida, caso concorde em voltar à luta e a vitória seja alcançada. É o rei de Ítaca quem primeiro toma a palavra para dobrar a ira do filho de Tétis com a descrição dos valiosos regalos, mas a resposta do orgulhoso herói é um não categórico. Nem as lágrimas de Fênix, um de seus mentores, nem o apelo de Ajax à amizade foram capazes de abrandar sua cólera. Na tragédia de Sófocles, a embaixada é encabeçada por Odisseu, que leva consigo Neoptólemo, filho de Aquiles, o melhor dos aqueus, que já se encontra na Ilha dos bem-aventurados. A situação também é de desespero, uma vez que já são dez anos sem sucesso na tentativa de vencer Ílion. Uma profecia aponta que é necessário ter as armas herdadas de Hércules e o arqueiro que as herdou para conseguir a vitória. Beye (1970) assinala que, nas duas embaixadas, não há nada além de uma calculada exploração. Com efeito, o objetivo é conseguir uma “arma” capaz de garantir a vitória: o próprio Aquiles, no caso da *Iliada*, e Filoctetes com o arco de Hércules, no caso da tragédia sofocliana.

Ainda a propósito da *Iliada*, Perysinakis (1994) sustenta que sua maior semelhança com *Filoctetes* é o posicionamento do arqueiro e de Aquiles em sua ira. Além disso, ambos sofreram injustiças por parte dos chefes: o melhor dos aqueus foi privado de sua prenda de guerra por parte de Agamêmnon, enquanto Sófocles apresenta Filoctetes como vítima dos Atridas, ou seja, não só o arrogante rei de Micenas, mas também Menelau teve culpa pelo abandono do herói na deserta Lemnos, bem como Odisseu. Outra similitude é que nem Aquiles nem Filoctetes são convencidos pelas possíveis vantagens de seu retorno. Aquele estava em plena saúde e não necessitava de bens materiais, enquanto este renuncia à possibilidade de cura de sua terrível ferida, acrescida da glória na guerra, tão desejada pelos combatentes.

É interessante evidenciar que o ponto fraco do filho de Tétis e o do arqueiro também estão localizados em lugares semelhantes do corpo, já que Aquiles tem como vulnerável seu famoso calcanhar, enquanto o arqueiro lida com uma ferida no pé, ou seja, sua suscetibilidade está na parte inferior do corpo. Como semideus, o Pelida possui um lado mortal e, talvez não por coincidência, ligado ao membro do corpo mais próximo da terra. Isso pode ser considerado como uma característica ctônica (de *χθών*, ἡ, genitivo *χθονός*), ligada à terra e à mortalidade, pois o herói não é um deus imortal. De acordo com o *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: histoire des mots*, a palavra grega *χθών* é um antigo nome para designar a terra e a superfície, conforme ocorre na *Iliada* (I, v. 88). Ela é usada na formação de termos compostos (como a palavra *αὐτόχθων*, em português autóctone), com significados relacionados à terra ou ao solo. Numa acepção religiosa, *χθών* pode ser interpretada como “superfície exterior do mundo dos poderes subterrâneos e dos mortos, e assim, habitualmente, como este próprio mundo, oposto ao céu” (CHANTRAINE, 1999, p. 1258)¹⁵. Ela se diferencia de *γη* ou *γαῖα*, usadas para designar o campo em oposição à cidade, bem como a terra cultivável. O dicionário *Perseus*¹⁶ apresenta *χθών* também como uma “deusa”. Agamben (2020) afirma que *χθών* e *γη* denominam dois aspectos antitéticos da terra: a primeira é a terra da superfície para baixo, enquanto a segunda é a terra da superfície para cima, que fica contemplando o céu. Assim, Ctônia é “a profundidade informe e escondida da terra que Gaia cobre com seu bordado variado de colinas, campos floridos, aldeias, bosques e rebanhos” (AGAMBEN, 2020, p. 1)¹⁷. Ainda segundo o autor, o correspondente de *χθών* em latim é *humus*, que implica direção para baixo e é a origem das palavras homem e humano. Assim, a humanidade dos homens é justificada não

¹⁵ “Surface extérieure du monde de puissances suterraines et des morts, et par là, volentiers comme ce monde lui-même opposé au ciel” (CHANTRAINE, 1999, p. 1258).

¹⁶ Conferir em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=xqwn&la=greek#lexicon>. Acesso em: 15/10/2023.

¹⁷ “Ctonia è il fondo informe e nascosto che Gaia copre col suo variegato ricamo di colline, campagne fiorite, villaggi, boschi e greggi” (AGAMBEN, 2020, p. 1).

por sua relação com Gaia, mas por sua íntima conexão com as profundezas da terra, que pode ser associada à morada dos mortos, não apenas dos humanos mortos, mas de todas as espécies que subjazem, sem vida, abaixo da superfície. Levando em conta essas acepções de *χθών*, podemos afirmar que, ao olhar para seu ponto fraco (pé ou calcanhar), em contato com a superfície, essa porta para as entranhas de *χθών*, o herói enxerga sua condição inferior à dos seres do Olimpo, isto é, sua condição de mortal. Mesmo sendo um semideus, Aquiles é mortal, e com maior razão o é Filoctetes, e suas respectivas fragilidades estão a lembrar-lhes disso.

Outro ponto em comum entre Aquiles e Filoctetes é o fato de ambos os heróis injustiçados ficarem com suas armas inativas do ponto de vista bélico, já que Filoctetes usa o arco apenas para um escopo secundário, o da caça. Apesar das semelhanças, Perysinakis (1994) nota uma diferença entre os dois heróis: ambos recebem uma embaixada que suplica seu retorno à guerra, mas Aquiles nada teria solicitado de forma direta ou indireta a nenhum humano¹⁸, enquanto Filoctetes é também um suplicante. De fato, o arqueiro assume essa condição diante de Neoptólemo: “Então em nome do teu pai, de tua mãe, ó filho, em nome do que te é em casa mais amado, suplicante (*ικέτης*), te suplico (*ικνοῦμαι*), não me deixes tão só, desertado nesses males que vês e que ouviste habitarem em mim” (*Fil.*, vv. 468-472). Ele prolonga sua súplica com um longo discurso, na tentativa de convencer o jovem filho de Aquiles a levá-lo para a casa de seu pai, o velho Peante, que ele desconhece se ainda vive ou não.

Perysinakis (1994) lembra ainda que o primeiro episódio de *Filoctetes* já mostra as cores da *Iliada*, pois Neoptólemo fala de si mesmo e do que teria sido sua experiência na guerra, declara-se filho de Aquiles e cita a questão das armas do pai, conforme as instruções enganosas de Odisseu. A falsa narrativa da raiva por não receber as armas paternas e sua suposta saída da batalha também lembram a *Iliada* e a recusa do Pelida em lutar após ser privado de Briseida, conforme consta no canto I. Pode-se afirmar, desse modo, que Sófocles não apenas retira um motivo homérico e cria *Filoctetes*, mas usa a *Iliada* como tela de fundo, de modo que as sombras de Homero e de seus heróis, sobretudo de Aquiles, pairam sobre a cena.

Outra obra clássica atribuída a Homero, a *Odisseia* (séc. VIII a. C.), que narra as aventuras do retorno de Odisseu após a guerra, faz menção a Filoctetes em dois momentos. A primeira ocorre no canto III, nos versos 185-188 da tradução de Trajano Vieira, que reportamos a seguir:

Os mirmidões alanceadores, dizem que também voltaram,
sob o comando de Neoptólemo Aquileu;

¹⁸ Na *Iliada* (I, vv. 348-427), após perder Briseida, Aquiles chora nos braços da mãe, Tétis, e lamenta sua condição, argumentando que deveria receber honra de Zeus. O herói convence a mãe que suplique a Zeus em seu favor.

o Peântio Filoctetes, igualmente.

Trata-se, é verdade, de um trecho curto. Contudo, conforme bem observa Santos (2008, p. 20), o nome do arqueiro aparece junto ao do filho de Aquiles, e isso será muito explorado por Sófocles, que coloca o jovem como acompanhante de Odisseu na expedição que foi buscar Filoctetes e as armas. Ainda segundo o mesmo autor, na versão de Ésquilo¹⁹, o qual, assim como Eurípides²⁰, compôs uma tragédia sobre Filoctetes que não chegou até nós, o rei de Ítaca não leva acompanhante, enquanto outras versões do mito falam de Diomedes em vez de Neoptólemo.

No canto VIII da *Odisseia*, na terra dos feácios, o astuto rei de Ítaca tenta mostrar sua própria grandeza aos anfitriões, mas admite que Filoctetes o supera no manejo do arco:

Empunho como poucos o arco bem brunido:
na turba dos antagonistas, meto a flecha
em quem quiser, enquanto os caros companheiros
se esforçam em mirar o exército. Um único
arqueiro me vencia em Troia, quando, aqueus,
nós atirávamos os dardos: Filoctetes (*Od.*, VIII, vv. 215-220).

Uma forma de alguém dizer o quanto é bom é comparar-se a alguém melhor, estratégia para mensurar seu nível de excelência. É o que faz Odisseu, num discurso muito semelhante ao de um bêbado que se vangloria, ao comparar-se a Filoctetes, afirmando que, no manejo do arco, ele só perde para o filho de Peante, o melhor. O que o astuto marido de Penélope pretende com esse discurso é destacar sua própria habilidade na arte de atirar flechas, e não precisamente exaltar o arqueiro. Isso nos leva a pensar que Filoctetes funcionava como uma espécie de ideal a ser atingido quando o assunto era o uso do arco, dessarte, uma autoridade nessa arte bélica, o arqueiro por excelência entre os heróis homéricos. Já uma cena do *Filoctetes* de Sófocles mostra Odisseu desdenhando da necessidade da presença do arqueiro em Troia, visto que, conforme suas palavras, ele próprio poderia manejar o arco tão bem quanto o filho de Peante:

¹⁹ De acordo com Santos (2008, p. 22), Ésquilo foi o primeiro dos três tragediógrafos mais famosos do período Clássico a compor uma tragédia intitulada *Filoctetes*. Da peça, no entanto, chegou até nós apenas um fragmento do argumento. Nela, Odisseu, irreconhecível aos olhos de Filoctetes, leva-o a Troia sem a ajuda de um acompanhante.

²⁰ A tragédia de Eurípides sobre Filoctetes, da qual restou apenas um fragmento do argumento, conforme Santos (2008, p. 23), teria composto uma trilogia que venceu um prêmio em 431 a. C. juntamente com *Medeia* e outras duas peças. Na versão euripidiana, Atena faz com que Odisseu não seja reconhecido por Filoctetes. Ao que parece, tanto em Eurípides quanto em Ésquilo, Lemnos não é um lugar desabitado, já que o coro seria composto por moradores locais. Vidal-Naquet (2005) afirma que outra diferença entre as versões dos três grandes tragediógrafos é que, em Eurípides, Odisseu triunfa pela persuasão, em Ésquilo, pela astúcia; já em Sófocles, notamos que Neoptólemo quer usar a persuasão ou até mesmo a força, mas Odisseu prefere a astúcia. No final, apenas um deus resolve o conflito.

Soltai-o, então, não toqueis mais nele,
 deixai-o ficar. De posse dessas armas,
 para nada precisamos de ti. Além do mais há
 Teucro entre nós, que possui esta ciência,
 e eu, que julgo não ser pior que tu
 para dominá-las e manipulá-las.
 Para que precisamos de ti? Diverte-te andando em Lemnos!
 Nós nos vamos, e talvez o teu privilégio
 honra para mim conceda, aquela que tu devias ter
 (*Fil.*, vv. 1054-1062).

Na tragédia sofocliana, além de colocar-se como igual a Filoctetes no uso do arco, Odisseu cita Teucro que, conforme uma nota de Santos (2008, p. 204), figurava entre os melhores arqueiros da *Iliada* e era meio-irmão de Ajax, sendo ambos filhos de Télamon, rei de Salamina.

Além das referências explícitas ao arqueiro na *Odisseia*, segundo Levine (2003), há outra relação entre a tragédia de Sófocles e a da tradição homérica. O autor defende que, em *Filoctetes*, o tragediógrafo alude ao canto IX da *Odisseia*, o qual reporta o encontro de Odisseu com Polifemo, um ciclope²¹. De um ponto de vista estrutural, haveria em comum a figura de um primitivo homem das cavernas, um selvagem, em confronto com a figura de alguém supostamente superior, um antagonista esperto e civilizado. O contexto seria, então, o da civilização contra a selvageria, ou da cultura versus a natureza (*νόμος* versus *φύσις*)²². Ao comparar essa antinomia na epopeia e na tragédia, Segal (1981) reitera que, na épica homérica, os limites entre o humano e o bestial são relativamente estáveis, apesar de ameaçados, e as forças da natureza e dos deuses, bem como a vontade de Zeus são claramente definidas. A narrativa em terceira pessoa, a linguagem metrificada e as repetições também são elementos que contribuem para que os textos de Homero apresentem certa continuidade intrínseca das forças da cultura e da natureza em oposição. Na tragédia, por outro lado, “não existem tais fórmulas para estabilizar as normas; as próprias normas são postas em causa nos violentos conflitos de valores ou na oscilação entre a comunidade e o isolamento, a grandeza e o nada” (SEGAL, 1981, p. 10, tradução nossa)²³.

²¹ Os ciclopes são filhos de Urano e Gaia. Seres gigantes, eles possuem um único olho na testa. De acordo com o DEMGOL, Dicionário Etimológico da Mitologia Grega (2013), o nome ciclope, do grego *κύκλωψες*, quer dizer “aquele que tem um olho redondo”, palavra composta por *κύκλος*, círculo, e - *ὄψ*, da mesma raiz de “ver”.

²² A palavra *νόμος* pode ser traduzida com o sentido de “uso, costume, hábito, tradição” conforme o *Dicionário grego-português* (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 713), como algo específico das convenções humanas, que permite e permeia a convivência em sociedade. Já o termo *φύσις*, sobre o qual falaremos mais adiante, em contraposição à cultura, pode ser traduzido como “instinto animal”, dentre as possibilidades dadas pelo dicionário (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 1186), no sentido de um ser não possuir um conjunto de normas (típicas de um mundo civilizado) para guiar seus instintos.

²³ “In tragedy there are no such formulas to stabilize the norms; the norms themselves are called into question at the violent conflicts of values or the swing between community and isolation, grandeur and nothingness” (SEGAL, 1981, p. 10).

Ainda conforme Segal (1981), Sófocles e seus contemporâneos eram fascinados pelas teorias sobre a origem e o desenvolvimento da civilização, e *Filoctetes* deve muito a essas ideias que circulavam no século V em Atenas. O autor diz que entende por civilização

a totalidade das realizações do homem na formação de sua vida distintamente humana, sua dominação e exploração da natureza, sua criação de organizações familiares, tribais e cívicas, seu estabelecimento de valores éticos e religiosos, e aquela subordinação do instinto à razão, da 'natureza' à 'convenção', que é a pré-condição para tudo isso (SEGAL, 1981, p. 2, tradução nossa)²⁴.

Segal (1981) salienta, contudo, que, para os gregos antigos, o conceito de civilização apontava para algo mais básico e precário: “a totalidade das realizações da organização social do homem ocupa uma posição intermediária entre a vida selvagem das bestas, de um lado, e a felicidade eterna dos deuses abençoados, do outro” (SEGAL, 1981, p. 2, tradução nossa)²⁵. Assim, a ideia de civilização designava algo entre o bestial e o divino, isto é, um espaço intermediário entre duas forças, no qual o humano poderia estar mais próximo de um lado ou de outro da extremidade. Diante disso, a diferença entre o ser humano e os outros seres vivos não permanecia absoluta, imutável, mas precisava ser resguardada, e as tragédias apontavam para essa necessidade.

Outro aspecto apontado por Segal (1981) como fundamental para a definição de civilização na Atenas do século V a. C. é a existência da pólis, pois não se imaginava uma vida civilizada fora da cidade, na qual os homens participavam das assembleias, dos tribunais, dos rituais religiosos, do teatro e de tudo que dizia respeito à cidade-estado, a qual, entre seus muros, separava os humanos dos seres selvagens da floresta.

Nas tragédias de Sófocles, o papel da cidade também é importante, mesmo (ou sobretudo) quando esse espaço é ausente, como em *Filoctetes*. Ele é o homem destituído de tudo que a cidade representa: casa, justiça, leis, templos, festas, comunicação. É um ser abandonado entre as bestas, isolado do mundo civilizado; contudo, ainda é um ser humano. Já o ciclope Polifemo é um ser híbrido, um misto de humano e besta (SEGAL, 1981); ele sabe criar ovelhas, como os pastores, e consegue falar, porém não conhece leis e segue seus instintos mais violentos sem preocupação, algo inadmissível na pólis, onde a vida em sociedade é regida

²⁴ “The totality of man's achievements in shaping his distinctively human life, his creation of familial, tribal, and civic organizations, his establishment of ethical and religious values, and that subordination of instinct to reason, of nature to convention, which is the precondition to all these” (SEGAL, 1981, p. 2).

²⁵ “Civilization, the totality of man's social organization attainments, occupies a mediate position between the savage life of the beasts on the one hand and the eternal happiness of the blessed gods on the other”. (SEGAL, 1981, p. 2).

por normas e a razão deve controlar as aptidões mais perversas, com conseqüente punição para quem se comportar de forma adversa às convenções.

Levine (2003) enfatiza que tanto Filoctetes quanto Polifemo vivem em ilhas, são solitários, têm por habitação uma caverna, possuem aparências selvagens e são associados a animais. Contudo, enquanto o ciclope é selvagem por natureza, a selvageria não é parte da *φύσις* do arqueiro. Desse modo, segundo o autor, Sófocles usaria o que as duas figuras possuem em comum não tanto para salientar semelhanças, quanto para estabelecer o contraste entre ambas, causando comoção na plateia diante da condição do herói. Isso porque, enquanto Polifemo provoca medo com sua aparência monstruosa, Filoctetes causa pena, já que foi isolado da civilização. Assim sendo, é mais adequado dizer que Filoctetes vive como um selvagem, mas não é exatamente um, enquanto Polifemo, a seu turno, certamente o é. Na realidade, em alguns aspectos, o modo de vida do arqueiro é muito mais difícil e primitivo, pois ele passou dez anos sem provar dos frutos da videira e dos grãos do trigo, enquanto o ciclope possui vinho (de videiras que Zeus faz crescer), apesar de não cultivar a terra.

Santos (2008) traduz *και μή μ' ὄκνω δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηργιωμένον* (*Fil.*, vv. 225-226) por “e por hesitação temendo, não vos assusteis comigo asselvajado²⁶”, expressão que faz parte da primeira fala de Filoctetes, no primeiro episódio, quando se dirige aos estrangeiros que avista, ou seja, a Neoptólemo e ao coro. Ele é consciente de sua aparência assustadora, mas solicita que tenham compaixão de “um homem infeliz, só, desertado” (*ἄνδρα δύστηνον, μόνον, ἔρημον*) (*Fil.*, vv. 227-228). Um homem isolado, vestindo trapos supurados, lamentando-se de dores fortíssimas, exalando um odor repugnante. Em outras palavras, o Filoctetes de Sófocles não é uma figura agradável a nenhum dos sentidos. Sua presença incomoda visão, olfato e audição, revira o estômago e, certamente, causa nojo tocar em alguém como ele, ou mesmo aproximar-se de seus objetos. Semelhante mais a um bicho bruto que a um homem, seu aspecto é monstruoso. No entanto, ele não é um selvagem, é um “asselvajado”, isto é, alguém que passou por um processo no qual os traços de homem da pólis desapareceram ou foram, de alguma forma, encobertos. Não obstante, sua aparência horrenda não diminui sua integridade de caráter, de modo que seu “asselvajamento” é apenas físico. Assim, ao explorar a condição

²⁶ Josiane T. Martinez (2003) traduz por “Não fiqueis chocados, temendo a mim, hesitantes, por meu aspecto selvagem” (MARTINEZ, Josiane Teixeira. **Filoctetes de Sófocles**: introdução, tradução e notas. Dissertação [mestrado] Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2003, vv. 221-222). Já Trajano Vieira traduz esse trecho assim: “Perplexidade ou medo não pretendo despertar com meu aspecto rude” (SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução, prefácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014, vv. 225-227). Ferreira, a seu turno, traz a seguinte versão do mesmo excerto: “Não fiqueis temerosos nem assustados, com receio do meu aspecto selvagem” (SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Fundação Calouste Goulbenkian, 1997, vv. 226-227)

de “asselvajado” do filho de Peante em contraste com a selvageria de Polifemo, Sófocles coloca alguém de caráter e origem nobres vivendo em condição inferior à de um não humano, provocando compaixão no espectador. Na realidade, uma das questões que Sófocles parece pôr em destaque é sobre quem, de fato, é o civilizado e quem é o selvagem, contrapondo as ações de Filoctetes às de Odisseu. Assim, o tragediógrafo torna a questão sobre civilização e selvageria muito mais complexa do que a forma como aparece na epopeia, pondo em xeque valores da Atenas do final do século V a. C. Com efeito, Filoctetes, visto como um selvagem, possui nobreza de caráter, ao passo que Odisseu, supostamente civilizado, usa de mentiras e atitudes desprezíveis. Se tomarmos o rei de Ítaca como uma figura que representa o poder estatal, podemos deduzir ainda que Sófocles questiona até que ponto o Estado pode ir e qual é o limite da relação entre o bem comum e o individual.

Vale ressaltar que, em termos de semelhança, Filoctetes e Polifemo compartilham, sobretudo, o fato de serem vítimas da conduta fraudulenta de Odisseu e receberem sua “visita” na ilha. No caso do filho de Peante, Odisseu o engana quando o abandona em Lemnos e quando retorna na expedição para levá-lo a Troia. Portanto, Filoctetes sabe muito bem quem é Odisseu e do que é capaz: “Sei bem que ele em qualquer discurso perverso com a língua tocara e em desonestidade da qual não levaria a cabo nada justo” (*Fil.*, vv. 408-409). O ciclope, por outro lado, não o conhecia antes de encontrá-lo em sua caverna, tanto que interroga a respeito de sua origem e nome²⁷. Enquanto Odisseu, apesar de acompanhado por doze companheiros, procede sozinho em suas decisões em relação a Polifemo, aliás, age, por puro capricho, contra o que os outros queriam (*Od.*, IX, vv. 223-229), suas ações em relação a Filoctetes possuem Agamêmnon e Menelau como cúmplices (*Fil.*, vv. 260-280).

A situação de Filoctetes possui outro aspecto que o torna mais digno de compaixão que o ciclope: ele não tem a quem recorrer, enquanto Polifemo clama a Posêidon, seu pai, por vingança, e é atendido. Além disso, seus irmãos ouvem seu grito de dor e acorrem para saber o que houve, enquanto a solidão do arqueiro é absoluta, já que Lemnos é desabitada, conforme atestam as primeiras palavras do arqueiro: “Ai, estrangeiros! Quem sois que esta terra, sem bom porto nem habitada, aportastes com remo?” (*Fil.*, vv. 220-221). O relativo isolamento do ciclope é mais uma questão ligada ao estilo de vida próprio desse ser, enquanto Filoctetes é um cidadão abandonado por seus próprios companheiros em um local sem habitantes, isto é, sua condição

²⁷ Filoctetes dirige-se a Neoptólemo e ao coro com uma pergunta semelhante à que Polifemo faz a Odisseu e a seus companheiros, ao procurar saber quem são os estrangeiros e de onde vêm. O arqueiro, contudo, não teria feito a mesma pergunta ao filho de Laertes, a menos que um deus o disfarçasse, tornando-o irreconhecível, estratégia usada, ao que parece, por Ésquilo e Eurípides em suas respectivas versões, mas não por Sófocles.

solitária não pertence a sua natureza.

Levine (2003) aponta ainda, dentre outras semelhanças entre a obra de Sófocles e a de Homero, a forma como Filoctetes e Polifemo dirigem-se aos visitantes, chamando-os *ξένοι* (estrangeiros) e interrogando quem são; a resposta obtida é praticamente a mesma: são gregos voltando de Troia. O autor defende que o esquema seguido por Sófocles, a cena do encontro entre Filoctetes e Neoptólemo (acompanhado do coro de marinheiros), imita o episódio homérico da contenda do ser de um olho só com Odisseu e seus companheiros.

Entre divergências e semelhanças, nota-se também a mistura de mentiras e verdades ditas pelos visitantes nas cenas de Homero e Sófocles. Em contrapartida, é notável a dissemelhança entre a violência de Polifemo para com Odisseu e seu grupo e a empatia do arqueiro com Neoptólemo e a história por ele contada. Levine (2003) sustenta que é mais uma estratégia do tragediógrafo para suscitar compaixão por seu herói.

Não há dúvidas de que Odisseu e seu modo de agir por meio da fraude é o ponto mais forte de correlação entre o canto IX da *Odisseia* e a tragédia *Filoctetes*. O filho de Laertes é o homem que prefere o dolo à força e à persuasão, e sua fama provém, sobretudo, desse seu modo de agir. No encontro com o ciclope, a força bruta desse ser é vencida pela trapaça do rei de Ítaca; em *Filoctetes*, Neoptólemo quer usar a persuasão ou a força, enquanto o chefe da expedição o convence a agir usando o embuste. Destarte, a relação entre força e dolo marca as duas obras.

O paralelo entre Homero e Sófocles já foi realizado por muitos autores ao longo dos anos. Schein (2012) reconhece que essa relação é válida, mas ressalta que o tragediógrafo não é um mero imitador de Homero. Para o autor, os heróis sofoclianos “compartilham com seus homônimos e modelos homéricos uma combinação de grandeza e desamparo, de força e determinação sobre-humanas e vulnerabilidade e propensão ao erro demasiadamente humanas” (SCHEIN, 2012, p. 428, tradução nossa)²⁸. Contudo, eles evocam os valores, as ideias, as instituições e o contexto político do século V a. C., os quais são diferentes daqueles das epopeias homéricas. Em outras palavras, Sófocles usa os motivos homéricos, mas fala como um cidadão de seu tempo a seus contemporâneos. É assim que seu Odisseu, em *Filoctetes*, é “sofista e politicamente oportunista” (SCHEIN, 2012, p. 429, tradução nossa), como muitos políticos atenienses contemporâneos do tragediógrafo.

Apesar de os trechos da *Iliada* e da *Odisseia* a respeito de Filoctetes serem curtos, é perceptível a recepção de Homero por Sófocles em sua tragédia, uma vez que ela ocorre mais

²⁸ “They share with their Homeric namesakes and models a combination of greatness and helplessness, of superhuman strength and resolve and all too human vulnerability and proneness to error” (SCHEIN, 2012, p. 428).

por meio da organização da estrutura das ações, que imita aspectos de partes das epopeias homéricas que não citam o matador de Páris. Em outras palavras, Sófocles recepciona o estilo homérico das epopeias, além de seus aspectos estruturais, e não apenas o motivo, adaptando-os ao gênero tragédia.

Em suma, as semelhanças entre Sófocles e Homero apontam que, assim como as recepções mais recentes precisam ser comparadas aos textos usados como fonte, da mesma maneira, um texto-fonte deve ser estudado a partir das fontes que ele reconfigura (HARDWICK, 2003, p. 14), e Homero, certamente, é uma fonte sofocliana, embora não seja a única.

Ainda em relação à *Iliada*, sabemos que nela os deuses tomam partido, entram no campo de batalha e ficam divididos entre o apoio aos gregos e aos troianos, enquanto Zeus finge neutralidade. No subtópico a seguir, analisamos como ocorre a relação entre as ações humanas e as divinas em *Filoctetes*, isto é, como Sófocles coloca os deuses em cena e como as personagens vivem sua relação com as divindades.

1.1.2 Ações humanas versus ações divinas em Filoctetes

No subtópico anterior, vimos como Homero é recepcionado por Sófocles em *Filoctetes*. Na *Iliada*, é interessante notar como os deuses entram na batalha para defender seus preferidos, conforme narra o canto XXI. Em outras ocasiões, tomam a forma de algum humano para dirigir a palavra aos mortais, como o fazem Íris e Afrodite no canto III. Desse modo, na *Iliada*, deuses e deusas agem concretamente, de modo que suas ações têm consequências na guerra. No canto XX da *Iliada*, Zeus autoriza que os deuses tomem partido em favor dos gregos ou dos troianos; assim, “Coração dividido, os deuses vão à guerra” (*Il.*, XX, v. 32). Hera, Atena, Posêidon e Hefesto escolhem os gregos; Ares, Apolo, Ártemis, Leto, Afrodite e Xanto ficam com os troianos. Em um primeiro momento, apenas observam; porém, quando o rio Xanto, chamado de Escamandro pelos humanos, ataca Aquiles, o filho de Tétis, temendo “perecer de morte estúpida” (*Il.*, XXI, v. 281), afogado pelo rio, a Zeus dirige a palavra, revoltado. Então os demais deuses entram em ação. As cenas de luta entre eles são hilárias e a forma como se tratam, com insultos de baixo nível, são características de um verdadeiro “barraco épico”, conforme diríamos na acepção popular do português brasileiro. Esse modo como Homero retrata as divindades é criticado por Platão no livro II da *República* (v. 378b-379a), pois apresentá-las em disputa, combatendo entre si, seria indigno de sua natureza essencialmente benévola.

Nossa opção por escrever um subtópico sobre as ações humanas e divinas em *Filoctetes* vem, primeiramente, do fato de as tragédias gregas terem nascido do culto a Dioniso, ou seja, elas têm como origem a relação entre o humano e o divino. Nada obstante, vale ressaltar, ainda, conforme bem observam Vernant e Vidal-Naquet (2005), que a tragédia grega do século V a.C. fez surgir o seguinte ditado entre os helenos da época: “O que isso tem a ver com Dioniso?”. Essa expressão revela que os espectadores de então não viam, quase nunca, uma menção direta ao deus nas peças representadas, bem como não enxergavam uma relação indireta com suas características, já que, como enfatizam os autores citados, “Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão estática, a nostalgia de um completo alheamento” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 158). Nesse sentido, *As Bacantes* de Eurípides são uma exceção, visto que essa tragédia coloca o próprio deus do teatro em cena e tem como temática o culto a ele prestado, ou melhor, negado pela cidade, enquanto “o assunto de todas as tragédias é a lenda heroica que a epopeia tornara familiar a cada grego e que não tem absolutamente nada a ver com Dioniso” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 158). Contudo, se o assunto das peças não possui relação com o deus, o jogo da ilusão teatral dispõe da capacidade de ultrapassar os limites do real e do ilusório, e isso tem total correspondência com a imagem enigmática e ambígua de Dioniso, concluem Vernant e Vidal-Naquet (2005). Desse modo, observamos que mesmo a relação entre o deus do teatro e a tragédia como culto a ele prestado possui suas ambiguidades.

Na *Iliada*, a tensão domina não somente a guerra entre dois grupos humanos, mas também o Olimpo, com os deuses divididos entre apoiadores dos troianos e os dos gregos. Já na tragédia *Filoctetes*, é clara a tensão entre o plano humano e o divino. Odisseu, o primeiro a tomar a palavra em cena, apresenta Lemnos a Neoptólemo e afirma ter deixado o arqueiro naquele lugar ao executar ordens porque

ele supurava no pé com uma doença devoradora
quando nem de libação nem de sacrifícios
podíamos, tranquilos, ocupar-nos, mas, com selvagens
insultos ele enchia sempre todo o acampamento,
gritando, gemendo. (*Fil.*, vv. 7-11).

A menção ao culto coloca em jogo, de antemão, os humanos e sua relação com os deuses. O arqueiro, com tudo que sua doença acarretava, representava um empecilho a um ato primordial: o culto às divindades por meio de libações e sacrifícios. Tal é a justificativa de quem o abandonou na deserta ilha. Vernant (2009) assegura que o sacrifício é peça central do culto grego e faz parte de todos os eventos da vida na pólis, onde o religioso e o social estão

imbricados. Assim, o ato de oferecer sacrifícios revela-se um elemento imprescindível para validar as práticas sociais, inclusive a guerra, visto que

o fogo sacrificial, ao fazer subir para o céu a fumaça dos perfumes, da gordura e dos ossos, cozinhando ao mesmo tempo a parte dos homens, abre entre os deuses e os participantes do rito uma via de comunicação. Ao imolar uma vítima, ao queimar-lhe os ossos, ao comer a carne dela segundo as regras rituais, o homem grego institui e mantém com a divindade um contato sem o qual sua existência, abandonada a si mesma, desmoronaria, vazia de sentido. (VERNANT, 2009, p. 60).

Conhecedor e integrante desse universo no qual os sacrifícios são indispensáveis, Odisseu sabe que o argumento de que o arqueiro impedia os rituais aos deuses é forte, e o usa para justificar a ação que realizou juntamente com os reis Atridas, como quem diz que não fez nada além do serviço necessário ao bom andamento da guerra, o qual, sem o auxílio dos deuses, não seria possível.

Após convencer o filho de Aquiles a agir por meio de um embuste, o rei de Ítaca invoca Hermes e Atena: “Que Hermes, o doloso acompanhante, guie a nós dois, e Vitória Atena, protetora da cidade, que me salva sempre” (*Fil.*, vv. 133-134). Essas duas divindades invocadas pelo astucioso Odisseu possuem estreita relação com seu modo de agir. Com efeito, Hermes é patrono dos ladrões e do comércio. Ele é invocado porque Odisseu quer que as armas de Hércules, em posse de Filoctetes, sejam roubadas por Neoptólemo: “Por isso é preciso nisso mesmo seres astucioso: para que ladrão, então, te tornes das invencíveis armas” (*Fil.*, vv. 78-79). Atena²⁹, de sua parte, é conhecida como deusa da estratégia e da inteligência, dentre outros atributos. Na *Iliada*, ela luta ao lado dos gregos, de quem toma partido juntamente com Hera e outros deuses, e chama Odisseu de “ícone de Zeus na astúcia” (*Il.*, II, v.169). Na *Odisseia*, ela aparece como protetora e cúmplice do filho de Laertes, cuja esperteza e engenho lembram a própria deusa e seu pai, Zeus. Com o apoio dessas divindades, o dolo arquitetado pelo rei de Ítaca para tomar as armas deixa de ser um plano simplesmente humano e passa a ser tido como uma empresa também divina.

No terceiro episódio da tragédia de Sófocles, ao ver que Neoptólemo tem o arco, Odisseu aparece em frente a Filoctetes e afirma que ele terá de ir a Troia, livremente ou à força, pois “foi Zeus, que saibas, Zeus, o dominador desta terra, Zeus, que determinou isso; eu só o auxílio!” (*Fil.*, vv. 989-990). Nesses dois versos, o rei de Ítaca pronuncia o nome de Zeus três

²⁹ Atena nasceu já armada da cabeça de Zeus, que havia engolido sua primeira esposa, Métis, deusa da astúcia, que estava grávida. De acordo com Vernant (2009), o objetivo do deus ao engolir a esposa era assimilar sua inteligência astuciosa. Já a *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro afirma que se dizia que, depois de dar à luz a deusa, Métis teria um filho que destronaria o pai, e esse seria o motivo da decisão de Zeus. Sendo filha da deusa da astúcia e do poderoso Zeus, Atena é conhecida, dentre outros atributos, por suas boas estratégias e sua inteligência, e é uma das deusas mais cultuadas na Grécia antiga, a ponto de uma de suas principais cidades, Atenas, ser a ela dedicada.

vezes. Seu objetivo é enfatizar que as ações realizadas por ele são determinações superiores, de modo que ele não é exatamente o responsável por elas, apenas um auxiliar do “dominador desta terra”. Aparentemente, Odisseu é um homem piedoso, preocupado em realizar a vontade dos deuses. Filoctetes, que o conhece bem, retruca: “Ó odioso, quantas histórias encontras para dizer! Ao colocares deuses à frente, tu fazes deles mentirosos” (*Fil.*, vv. 991-992). Com essa recriminação, o arqueiro desmascara o marido de Penélope, acusando-o de ultrajar os deuses, fazendo-os cúmplices de suas histórias mentirosas. Sua suposta piedade não passaria, assim, da instrumentalização dos deuses em benefício próprio. Na prática, para o Odisseu da tragédia *Filoctetes*, tanto os deuses quanto as pessoas são instrumentos usados para que seus objetivos sejam atingidos e/ou justificados.

Por sua vez, Neoptólemo, diante do coro, o qual lamenta a condição miserável em que o nobre arqueiro se encontra, afirma:

NE. Nada disso me é espantoso,
pois são divinos, se é que eu também penso algo,
tanto esses sofrimentos que contra ele
vindos da cruel Crisa atacaram,
como também os que agora ele padece, sem quem o ampare:
não há como não ser manobra de algum dos deuses,
para que este não estenda antes
contra Troia as inconquistáveis flechas divinas,
antes que chegue este tempo, no qual se diz,
ser preciso que ela por elas seja dominada (*Fil.*, vv. 191-200)

O filho de Aquiles coloca o plano dos deuses como causa da mordida da serpente, assim como os sofrimentos do arqueiro naquele momento específico seriam também vontade dos seres do Olimpo. Neoptólemo considera, ainda, que a vida dos humanos é manobrada por algum deus, a ponto de ser impossível escapar disso; em outras palavras, ele acredita em destino traçado. O jovem cita a profecia sobre a conquista de Troia, que deve ocorrer num tempo já estipulado pelos deuses, nem antes nem depois. Trata-se de uma crença absoluta no domínio dos deuses sobre os seres humanos, e tudo que acontece, a seu ver, tem a vontade divina e o tempo por ela estipulado.

É possível perceber, mais uma vez, a preocupação de Neoptólemo em cumprir o que o deus ordenou quando o coro o aconselha a fugir com o arco, enquanto Filoctetes dorme. O jovem responde:

NE. Ora, ele nada ouve, mas eu vejo que esta captura
das armas é vã, se sem ele navegarmos.
Dele é a coroa, disse o deus que o levássemos.
Avantajar-se futilmente com mentiras é vergonhosa afronta
(*Fil.*, vv. 839-842).

Percebe-se, assim, que o jovem filho de Aquiles é muito piedoso e vê os acontecimentos como frutos da vontade das divindades, e não de decisões humanas, além de tentar colocar em prática o que os deuses ordenaram por meio de visões ou oráculos. Do mesmo modo, ao sentir-se angustiado sobre devolver ou não o arco a Filoctetes, Neoptólemo invoca Zeus: “Ó Zeus, que devo fazer? Pela segunda vez serei tomado por perverso ocultando o que não devo e dizendo palavras as mais infames” (*Fil.*, vv. 908-909). Sem muita experiência e em conflito entre qual ação praticar, o jovem interroga Zeus sobre como proceder: o que devo fazer? (*τί δράσω*);). Essa pergunta é, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), o que aflige todo herói trágico. De um lado, o jovem tem Odisseu, que defende a trapaça e o roubo para atingir seus objetivos; do outro, a figura de seu pai, Aquiles e o próprio Filoctetes, que agem pela persuasão ou pela força, mas nunca por meio do engodo. Ele oscila entre esses dois modelos, até tomar uma decisão que condiz com sua natureza, a *φύσις* herdada do pai, Aquiles, mesmo colocando-se em risco, já que desobedecer a Odisseu significava tornar-se inimigo do exército dos gregos.

A propósito do termo grego *φύσις*, é necessário fazer algumas considerações. O *Dicionário grego-português* (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 1186) traz 15 entradas lexicais para essa palavra, que traduzimos simplesmente por “natureza”. A primeira delas traz significados como “qualidade natural ou propriedade constitutiva”; a segunda apresenta um sentido relacionado à “natureza do corpo” ou “compleição física”; a terceira quer dizer “disposição natural” ou “caráter”, algo mais ligado ao comportamento e próximo do sentido usado por nós neste trabalho; enquanto o quarto significado seria o de “instinto”, o quinto apresenta o sentido de “ordem natural”; na sexta entrada lexical temos o sentido de “geração” ou “nascimento”; saltando alguns significados, no décimo segundo, *φύσις* quer dizer “crescimento”, ao passo que no décimo quarto tem noção de “espécie, tipo, classe, raça”. Buccheri (2012) afirma que a raiz de *φύσις* é a mesma do verbo *φύω*, *φύ-*, que está ligada ao mundo vegetal. O verbo *φύω* pode ser traduzido como “fazer nascer”, “fazer crescer”, “gerar”, “nascer”, “crescer”, “desenvolver-se”, “ser nascido de”, “ser de nascença ou por natureza” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, p. 1187). Conforme Buccheri (2012), esse verbo aparece em Homero 47 vezes, 21 na forma simples e 26 com prefixos; 18 das 21 formas simples estão relacionadas ao crescimento de vegetais, enquanto dentre as três restantes, uma é usada em um símile para comparar o crescimento das gerações humanas ao das plantas, ao passo que as outras duas aparecem para indicar a pele de porco que começa a sair do corpo dos

companheiros de Odisseu (*Od.*, X, v. 393)³⁰ e os chifres de um cervo que cresciam (*Il.*, IV, v. 109), respectivamente. As formas prefixadas do verbo *φύω* usadas por Homero também fazem referência ao mundo vegetal. Já a palavra *φύσις* ocorre em Homero uma única vez (*Od.*, X, vv. 302-306), relacionada a uma planta que Hermes dá a Odisseu a fim de que fique imune aos feitiços de Circe. Nessa passagem, o sentido de *φύσις* estaria ligado não apenas ao aspecto físico do vegetal, mas também a suas propriedades farmacológicas, isto é, a algo que não é visível. Desse modo, “Φύσις apresenta, portanto, uma aparente ambivalência entre a indicação de uma ‘aparência exterior’ e algumas qualidades que não atribuiríamos ao domínio do visível, como, por exemplo, a propriedade de um φάρμακον” (BUCCHERI, 2012, p. 145). Essa ambivalência, segundo o autor, alcança as tragédias, nas quais o termo pode aparecer com sentido de aspecto ou de caráter, ou com ambos simultaneamente. O estudioso afirma que a passagem do uso de *φύσις* e *φύω* do meio vegetal para o humano ocorreu por meio de um processo de metaforização, o qual se intensificou a partir do século V, não só nos textos trágicos, mas também em textos filosóficos, em poemas, em tratados médicos, dentre outros.

O uso dos termos *φύσις* e *φύω* em *Filoctetes* é particularmente importante, sobretudo quando falamos de Neoptólemo. Buccheri (2012, p. 147) afirma que “um dos temas centrais da tragédia, decerto, é representado pela busca de coerência com o modelo comportamental do pai da parte de Neoptólemo”. Com efeito, o aspecto da filiação na peça faz com que a sombra de Aquiles seja projetada o tempo inteiro. O uso do substantivo e do verbo em questão indica que o comportamento de Neoptólemo seria consequência direta de seu nascimento, por isso ele reprova a proposta de Odisseu, inconsistente com sua *φύσις*, e vive a angústia entre aquilo que ele é por natureza e as ações que deve executar, em nada semelhantes a seu caráter, já que seu pai era um homem que não fazia uso de artimanhas e mentiras, estilo Odisseu, mas enfrentava os adversários diretamente. Trata-se de uma espécie de genética de comportamentos e valores, herdados da mesma forma que os aspectos biológicos e fenotípicos. Assim, Neoptólemo tem não somente a aparência física de Aquiles (*Fil.*, vv. 356-358)³¹, mas também seu caráter: “Não fui feito (*ἔφθην*) para praticar nenhum artifício sórdido, nem eu mesmo nem, como dizem, aquele que me gerou (*οὐκφύσας*)” (*Fil.*, vv. 88-89).

Tendo em vista esse conflito, Mandel (1981) sustenta que a personagem principal

³⁰ No canto X da *Odisseia*, os companheiros de Odisseu são transformados em porcos após ingerem uma bebida preparada pela feiticeira Circe. Quando ela desfaz o feitiço com uma nova droga, eles retornam ao formato humano ainda mais jovens e belos.

³¹ Dentro da narrativa que Neoptólemo conta para enganar Filoctetes após ser convencido pelo rei de Ítaca, há um misto de mentiras e verdades. Uma possível informação verdadeira é a de que sua semelhança com o pai teria feito o exército grego achar que via o próprio Aquiles: “E imediatamente o exército inteiro ao meu redor saudava-me ao desembarcar, jurando ver quem não mais existia, Aquiles vivo de novo” (*Fil.*, vv. 356-358).

na tragédia *Filoctetes* é Neoptólemo. É o jovem quem vive de forma intensa o conflito gerado pela dúvida sobre como agir, enquanto Odisseu e Filoctetes parecem ter plena convicção de suas escolhas. A expressão “τί δράσω;”, assim dirigida ao deus como pedido de ajuda, aparece no auge do conflito interior que vai desembocar numa escolha sobre como pautar suas próprias ações e assumir as consequências delas provenientes, além de ser a grande preocupação do jovem ao longo do conflito. O agir de Neoptólemo, portanto, é guiado por sua necessidade dos deuses no processo de tomada de decisão. Ao final da tragédia, antes de seguir a voz de Héracles, a resolução de voltar à pátria para cumprir a palavra dada a Filoctetes (apesar de considerar não ser a melhor escolha por colocar em risco a segurança própria e dos seus) demonstra seu amadurecimento e a tomada de responsabilidade sobre os próprios atos, mesmo quando vão contra o cumprimento de uma profecia. Em seu processo de amadurecimento, o filho de Aquiles descobre que pode tomar uma decisão diferente daquela ordenada pelos deuses, desde que seja fiel a sua natureza.

Já Filoctetes, quando narra a Neoptólemo como foi abandonado pelos Atridas e por Odisseu, coloca-os não como responsáveis pela picada da serpente, mas pela situação de abandono em que vive, isto é, pelos dez anos vividos em condição selvagem em Lemnos. Ao mesmo tempo, ele demonstra acreditar na justiça divina: “que os deuses olímpicos deem a eles a recompensa pelo meu sofrer” (*Fil.*, vv. 315-316). Contudo, apesar de esperar que os deuses façam justiça, o arqueiro, ao tomar conhecimento das mortes de Aquiles e de Ájax e do fato de Odisseu ainda continuar vivo, dispara contra as divindades:

FIL. É claro, já que nenhum sórdido ainda pereceu,
mas protegem-nos bem as divindades;
e, suponho, a safadeza e velhacaria
alegram-se em trazer de volta do Hades, mas a justiça
e honestidade enviam para lá sempre.
Como se deve considerar isso, como aprovar, se quando
desejando elogiar o divino, perversos encontro os deuses?
(*Fil.*, vv. 446-452).

Em vista disso, Filoctetes declara que os deuses são perversos e beneficiam apenas os maus, enquanto mandam para o mundo dos mortos os homens bons. Contudo, isso não significa seu rompimento com as divindades. Com efeito, no momento de suplicar a Neoptólemo que o leve consigo, o filho de Peante faz seu pedido “pelo próprio Zeus Suplicante” (*πρός αὐτοῦ Ζῆνος Ἰκεσίου*) (*Fil.*, v. 484). Desse modo, somos levados a pensar que sua relação com os deuses é ambígua, pois o arqueiro pede que eles façam justiça e faz súplica em seu nome, ao mesmo tempo em que os acusa de serem injustos ao privilegiarem os maus com uma vida mais longa que a dos bons. Tal comportamento é justificado por sua condição miserável,

que o leva a reprovar as decisões dos deuses sobre quem vive e quem morre em um momento, e a suplicar-lhes por ajuda pouco tempo depois.

No segundo episódio da peça, Filoctetes sofre uma crise com fortes dores, fato recorrente que costuma ser seguido pelo sono, tão esgotado ele fica. No começo do assomo, quando percebe o que está por acontecer, ele invoca os deuses:

NE. Será que estás sentido a dor da doença que te subjuga?
 FIL. Não é nada... eu... mas acho que já vai passar.
 Ai deuses!
 NE. Por que invocas os deuses gemendo desse modo?
 FIL. Para que salvadores e benéficos eles nos venham.
 Ai, ai, ai, ai. (*Fil.*, vv. 735-739).

Mais uma vez, Filoctetes apela aos deuses quando deles necessita. De tal modo, mesmo considerando-os maus, acredita que podem beneficiar e salvar. Com efeito, as divindades gregas são portadoras de coisas boas e ruins. Basta lembrarmos Apolo, o deus que manda as pestes (ele faz isso na *Iliada*), mas também envia a cura. Tendo isso em consideração, é possível ponderar que não é apenas a relação de Filoctetes com os deuses que é ambígua; seu comportamento é o de alguém consciente da ambiguidade das divindades. Em outras palavras: a ambiguidade permeia a relação entre o divino e o humano Filoctetes, tornando sua relação complexa e, aparentemente, contraditória.

Algo que também é necessário observar é que o herói não responsabiliza os deuses por seu abandono em Lemnos, pois considera que isso seja resultado de uma ação dos reis de Micenas, Esparta e Ítaca, os verdadeiros culpados. Destarte, Filoctetes, na maior parte do tempo, separa a ação humana das ações divinas, atribuindo a cada um suas responsabilidades. Porém há momentos em que essas ações e responsabilidades também se misturam, como quando, após acusar Odisseu de usar os deuses para justificar suas mentiras, em um longo e duro discurso de incriminação, o arqueiro admite que a embaixada a ele enviada não teria ocorrido “se um aguilhão divino não vos trouxesse a mim” (*Fil.*, vv. 1039). Ora, o rei de Ítaca havia dito justamente que sua presença ali era projeto dos deuses e foi acusado de mentiroso ao dizer isso. Portanto, embora tente separar as ações humanas das ações divinas, por vezes, Filoctetes entra em contradição, mantendo a ambiguidade como marca de sua relação com os seres do Olimpo.

Ao final da tragédia, o herói, que decide obedecer às palavras de Hércules, saúda as ninfas da ilha e reconhece que a divindade “tudo subjuga” (*Fil.*, v. 1468) e é responsável pelos acontecimentos.

O coro, a seu turno, cita os deuses em vários momentos. Em relação às ações divinas

e humanas, após perceber que não há como convencer Filoctetes a partir, e consciente de que o deixa em uma situação ainda pior, já que não tem o arco para buscar alimento, o coro dispara:

CO. Tu, só tu és o responsável,
ó desafortunado, não vem
de outro esta desventura, não de um mais forte.
Mesmo quando podes ser sensato,
ao invés do melhor destino, preferes
o pior. (*Fil.*, vv. 1095-1100).

Todavia, o coro quer tão somente eximir-se da culpa pela situação de desamparo absoluto do desertado e, agora, desarmado homem. Assim, após apontá-lo como único responsável, já que insiste em manter seu posicionamento inicial de não ir a Troia, o coro salienta que as divindades têm sua parcela de culpa: “Destino, destino das divindades a ti causou isso, não uma fraude das minhas mãos” (*Fil.*, vv. 1116-1118). Quer sejam os deuses ou a própria vítima os responsáveis pelos acontecimentos e suas implicações, para o coro, o importante é que a culpa não recaia sobre si.

Após analisarmos o comportamento de Odisseu, de Neoptólemo, de Filoctetes e do coro no que diz respeito às ações e a seus responsáveis humanos ou divinos, vale enfatizar que a embaixada enviada a Lemnos ocorre em decorrência de uma profecia, a qual é citada com mais ou menos detalhes ao longo da tragédia. No quarto episódio, quando o filho de Aquiles escolhe dizer a verdade e não cumprir as ordens de Odisseu, ele revela a Filoctetes:

NE. E fica sabendo que jamais encontrarás o fim desta
grave doença, enquanto o mesmo sol
aqui se levantar e para ali mergulhar de novo,
antes que às planícies de Troia, de bom grado, tu vás,
e conosco, depois de teres encontrado os Aesclepiades,
quando dessa doença fores aplacado, as torres,
com estes arcos e comigo, apareceres destruindo
(*Fil.*, vv. 1329-1335).

Conforme já mencionamos, Neoptólemo, já na primeira cena, fala sobre ser vontade dos deuses a picada de cobra sofrida pelo arqueiro. Haveria, assim, um plano divino envolvendo esse homem. Com efeito, a profecia sobre a queda de Troia permeia toda a obra e é o que justifica a própria embaixada. Dessarte, por meio das palavras de Neoptólemo, Filoctetes fica sabendo a verdadeira razão de sua presença ali. O jovem explica, ainda, como soube do prenúncio divino:

NE. Temos um homem conosco, prisioneiro de Troia,
Heleno, excelente adivinho, que diz claramente
que isso deve acontecer, e além disso ainda,
que é forçoso no presente verão

Troia destruir inteira, ou entrega-se voluntariamente
para morrer, se ao falar isso, mente
(*Fil.*, vv. 1338-1343).

Além da versão apresentada por Neoptólemo, o falso mercador também traz informações sobre a profecia. Sua narrativa acrescenta alguns dados, como a captura de Heleno por Odisseu: “Havia um nobre adivinho, filho de Príamo, pelo nome era chamado Heleno, a quem, por ter saído sozinho numa noite, Odisseu – de quem se dizem palavras vergonhosas e injuriosas – astucioso, capturou, conduzindo-o acorrentado, exibiu-o diante dos aqueus” (*Fil.*, vv. 604-609).

Finalmente, chegamos à figura do deus que é um dos personagens da peça: Hércules. Com efeito, além de sua presença indireta constante por meio de suas armas, o antigo herói, agora deus, aparece para solucionar o conflito. Sua ação consiste em dissuadir Filoctetes de ir para casa, juntamente com Neoptólemo, e fazer com que ambos embarquem para Troia, a fim de cumprir as “deliberações de Zeus” (*Fil.*, v. 1415). Hércules lembra que sua vida também foi repleta de provações, por isso alcançou “imortal excelência” (*Fil.*, v. 1420). No livro *Greek hero cults and ideas of immortality*, Lewis Richard Farnell afirma que, no mundo grego, o filho de Zeus e Alcmena “foi o exemplo mais antigo e saliente do mortal alcançando a divindade por meio do sofrimento e da labuta; sua carreira poderia servir de tema para o professor de ética e poderia despertar no homem comum a esperança de uma imortalidade abençoada” (FARNELL, 1921, p. 154)³². Com efeito, sendo ele próprio um exemplo de resiliência e provação recompensadas, o herói divinizado assegura que, de modo semelhante, Filoctetes destina-se a uma vida gloriosa após tanto sofrimento: será curado, sua excelência virá reconhecida, vingará Zeus³³ assassinando Páris, levará despojos e prêmios para seu palácio e seu pai e, por último, colocará despojos da guerra e as sagradas armas sobre o túmulo do primeiro destruidor de Troia, ou seja, o próprio Hércules³⁴. As palavras do deus também são dirigidas a Neoptólemo:

HÉ. E a ti, filho de Aquiles, o seguinte
aconselharei, pois nem tu sem ele és forte
para capturar a planície de Troia nem ele sem ti,

³² “He was the earliest and the salient example of the mortal achieving divinity through suffering and toil, his career could serve as a theme for the ethical teacher and could quicken in the average man the hope of a blessed immortality” (FARNELL, 1921, p. 154).

³³ É Zeus quem recebe o suplicante e o hóspede (VERNANT, 2009). Assim, Páris, recebido como hóspede por Menelau, ao desrespeitar sua casa, roubando-lhe a esposa, ofendeu o próprio Zeus. Consequentemente, Filoctetes vinga o pai dos deuses ao atingir o príncipe troiano com suas flechas mortais.

³⁴ A *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro narra a tomada de Troia por Hércules, o qual atacou a cidade após reunir dezoito naus, com cinquenta homens cada. Nesse ataque, Laomedonte, rei de Troia, teria sido morto, enquanto seu filho Príamo foi salvo por uma estratégia de sua irmã, Hesíone, a qual foi dada como prenda a Télamon e teve a oportunidade de levar consigo um cativo. Quando Príamo foi colocado à venda como escravo, ela resgatou-o, comprando-o com seu próprio véu.

mas igual a dois leões aliados vigiais,
 ele a ti e tu a ele
 (*Fil.*, vv. 1433-1437).

A aparição de Hércules deixa claro que a versão da profecia dada por Neoptólemo era verdadeira. Não apenas o arco e as flechas são necessários, mas também o arqueiro e o próprio filho de Aquiles, os quais, como “dois leões aliados”, devem capturar a cidade dos dardânios. Ambos decidem obedecer às palavras de Hércules, operando, desse modo, conforme o desígnio de Zeus.

O filho de Zeus e Alcmena anuncia, ainda, a ação futura de outra divindade: Asclépio³⁵. Quando Neoptólemo fala da profecia que prevê também a cura do arqueiro, ele diz que os responsáveis pelo restabelecimento de sua saúde seriam os Asclepiádes (*Fil.*, v. 1333), isto é, Macáon e Polidário³⁶, filhos do lendário deus médico. Hércules, contudo, traz o próprio Asclépio como agente do fim do suplício físico causado pela picada da serpente: “Eu enviarei Asclépio, aliviador de tua ferida, a Ílion” (*Fil.*, vv. 1438-1439). De acordo com Rigato (2013), a entrada de Asclépio no panteão olímpico ocorre por volta do final século VI a. C. Inicialmente, ele teria sido honrado como herói por sua capacidade de prever o futuro; posteriormente, teria sido divinizado e associado à cura. A estudiosa cita a existência de cerca de trezentos e noventa lugares de culto onde Asclépio era honrado com exclusividade, totalizando cerca de novecentos sítios, considerando aqueles em que seu culto aparece em espaços pertencentes a outras divindades. O escopo da devoção seria a cura de alguma doença. Em *Filoctetes*, na fala de Hércules, não é possível saber se Asclépio é tratado como deus ou apenas como médico, pois o filho de Zeus diz apenas que vai enviá-lo para operar a cura. Contudo, se seu culto, conforme mencionamos, tem início no final do século VI a. C., mais ou menos, e a tragédia em questão é do final do século V a. C., é possível que o espectador de então o tenha visto como uma divindade cultuada em situações de adoecimento. Segundo Ristorto (2009), com a propagação do culto a Asclépio no Peloponeso a partir do ano 500 a. C., o poeta, ao citá-lo na tragédia, era consciente de que isso ajudaria a propagar tal devoção. A autora destaca, ainda, que a cura de Filoctetes pelo deus representa não apenas a devolução da saúde, mas também seu retorno à comunidade dos homens e o restabelecimento de sua relação com as divindades.

³⁵ De acordo com o mito, o pai de Asclépio seria Apolo e sua mãe seria uma humana, Corônís, a qual teria sido vítima da fúria de Ártemis, por trair o irmão da deusa da caça com um humano. Apolo salvou o filho e entregou-o aos cuidados do centauro Quirão, que o instruiu no conhecimento da medicina. Asclépio alcançou tamanha excelência que conseguia trazer os mortos de volta, atraindo a fúria de Zeus, que o fulminou.

³⁶ Na *Ilíada* (II, vv. 730-733), Macáon e Polidário são chamados de *ἰητήρ ἀγαθῶν*, “médicos ótimos”, e aparecem como responsáveis por trinta naus. Dentre outros episódios da obra em que os irmãos são citados, merece destaque o canto IV, quando Menelau é atingido por uma flecha e passa por uma cirurgia minuciosamente descrita, na qual os dois médicos retiram o dardo e interrompem o sangramento, para alívio de todos.

Percebemos, assim, o entrelaçamento das ações humanas e divinas, sejam elas passadas, presentes ou futuras em *Filoctetes*. Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 140) afirmam que, nas tragédias de Sófocles, o plano dos deuses é cumprido sem que os atores tenham consciência. Já Van Nortwick (2015) nota que, enquanto em *Electra* a relação com os deuses nunca é clara, o herói Filoctetes é o mais importante veículo para a realização do plano divino relativo ao desfecho da guerra entre gregos e troianos.

A tragédia *Filoctetes* inteira gira em torno das ações a serem realizadas no presente, tendo em vista o futuro (a queda de Troia), com constante menção aos atos feitos no passado, os quais levaram Filoctetes a dez anos de isolamento em Lemnos. Para o arqueiro, não é possível ignorar quem o condenou a tão cruel solidão (passado), por isso suas ações presentes são pautadas por esse ressentimento, já que aqueles que agora o querem novamente como aliado são os responsáveis por sua condição degradada, razão pela qual ele rejeita até mesmo um futuro de glória e livre da dor que o atormenta. Para Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 4),

O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassou o homem e a ele escapa.

Em *Filoctetes*, essa “zona fronteira” que mistura atos humanos e vontade dos deuses mostra como cada personagem vê o agir humano e o divino. Odisseu usa as divindades para justificar suas ações; Neoptólemo considera tudo como desígnio dos deuses, colocando-os como responsáveis pelo que ocorre, até perceber que pode decidir contrariamente ao querer divino; Filoctetes demonstra saber que os deuses podem fazer o bem ou o mal e não são necessariamente bons; já o coro preocupa-se em tirar de suas mãos a responsabilidade sobre o destino do arqueiro, culpando-o ou aos deuses. Assim, parafraseando um ditado popular, só “Zeus na causa”, por meio de Hércules, para direcionar os atos humanos que devem cumprir o querer divino.

A representação dos deuses em Sófocles difere daquela de Homero, embora um deus apareça como personagem humanizado. Na tragédia, Hércules é retratado com certa solenidade, ao contrário do comportamento humano dos deuses nas epopeias homéricas, especialmente na *Iliada*. Assim, as ações divinas são menos humanas no tragediógrafo, com uma coisa fundamental em comum entre Homero e Sófocles: o plano de Zeus sempre se cumpre.

Dando continuidade à nossa pesquisa, passamos da análise da recepção de Homero

por Sófocles, a fim de perscrutar como Escobar retoma a tragédia sofocliana e a reescreve na década de 1970, em plena ditadura militar no Brasil.

2 ESCOBAR E SEU FILOCTETES NA DITADURA

Este capítulo possui duas partes: na primeira, nosso objetivo é apresentar, de forma sucinta, o dramaturgo Carlos Henrique Escobar, sua posição no teatro moderno brasileiro e sua produção durante a Ditadura Militar. Na segunda parte, analisamos as figuras que representam Filoctetes, Odisseu e Neoptólemo na peça *Ramom, o Filoteto Americano*, do dramaturgo brasileiro, em comparação com as personagens da tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, para sondarmos os contornos que essas figuras adquirem e como o mito do arqueiro ganha novos sentidos sob a perspectiva de Escobar.

2.1 Escobar, o teatro e a ditadura

Carlos Henrique de Escobar Fagundes (1933-2023)³⁷, ou simplesmente Carlos Henrique Escobar, sem o Fagundes, como é geralmente nominado, foi um dramaturgo, linguista, filósofo, poeta e professor brasileiro que ocupou um papel significativo no panorama intelectual do Brasil da década de 1960 ao começo dos anos 1990. Foi um dos precursores da análise do discurso de linha francesa no país, sobretudo do pensamento de Michel Pêcheux (1938-1983), assim como um dos maiores difusores das ideias de Louis Althusser (1918-1990), filósofo argelino de origem francesa conhecido por suas leituras acerca do marxismo. Escobar trouxe para o debate o pensamento desses dois filósofos francófonos em um momento em que, conforme assevera Kogawa (2014, p. 929), “falar nesses autores custava a exclusão dos círculos intelectuais mais que a integração; em que ler e editar Althusser era interdito pela própria esquerda brasileira. Por outro lado, foi um momento em que ler Althusser e Pêcheux nunca se fez tão urgente”.

Exclusão, a propósito, é uma palavra que define, em parte, a trajetória de Escobar, não apenas do ponto de vista de seu percurso intelectual, mas também de sua história de vida. Em entrevista concedida a Kogawa (2014), ele relata que passou sua infância entre ruas e abrigos de São Paulo, assim como seus irmãos. Conta ainda que aprendeu a ler na União da Juventude Comunista (UJC) e que passou a frequentar a Biblioteca Municipal de São Paulo aos

³⁷ Quando esta pesquisa começou, em maio de 2021, Carlos Henrique Escobar, aposentado, vivia praticamente recluso em Portugal, desde o ano 2000. Na companhia de sua esposa, Ana Sacchetti, e do filho Emílio Sacchetti Escobar, passava os dias “em absoluto anonimato”, como ele diz no documentário “Os dias com Ele” (2013), dirigido por sua filha Maria Clara Escobar. Segundo o jornal *Diário Carioca*, Escobar faleceu no dia 02 de agosto de 2023, em Aveiro, Portugal (<https://diariocarioca.com/cultura/noticia/2023/08/14/morre-o-filosofo-dramaturgo-poeta-e-professor-brasileiro-carlos-henrique-escobar/10430320.html>).

nove anos, para ler e tentar a sorte de conseguir um prato de comida. Sua presença na biblioteca suscitava a curiosidade das classes média e média alta que, na maioria das vezes, eram as ocupantes desse tipo de espaço. Escobar recorda:

da UJC ao PCB (onde acabei entrando), ninguém sabia ao certo desta minha vida sem paradeiro. Pois apesar de ‘comunistas’, eles eram da classe média ou da classe média alta. Entre eles, comecei a provocar certa curiosidade, parecia sem identidade e lia o dia inteiro na biblioteca. Mas lia – e isso eles não sabiam – como um ‘lobo faminto’, esperando alguém para pedir o que me faltava – comida, cama, sentido (KOGAWA, 2014, p. 932).

Sua trajetória é a de um menino de rua autodidata, que buscou formas de sobreviver e aprender, em contato com pessoas que não faziam ideia de sua situação e que, sobretudo, nunca teriam controle sobre sua forma de pensar. Militante desde cedo, aos 15 anos³⁸, segundo ele próprio conta a Kogawa (2014), já tinha sido preso político por cerca de quatro vezes. Ligado a movimentos de esquerda, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas foi expulso: “aos 15 ou 16 anos, fui expulso do partido porque lia ‘demais e qualquer pensador’, mas a verdade talvez estivesse na dificuldade deles de me controlarem e até de me entenderem” (KOGAWA, 2014, p. 933). Em “Os dias com ele” (2013), Escobar afirma ter sido preso cerca de dez vezes ao longa da vida porque era “bem militante mesmo”; contudo após dizer que principiou a fazer perguntas em excesso, a discutir muito, além de ler em demasia porque sempre gostou dos livros, ele remenda que “nunca foi bem um militante... Era um homem livre, boêmio, namorador, leitor de tudo”. Isso é apenas uma aparente contradição, pois, a seu ver, o fato de não seguir regras o afastava do quadro dos militantes estalinistas que eram, à época, a imagem típica dos militantes e se encaixavam em normas e num perfil determinado, coisa que a ele, questionador e inquieto desde sempre, nunca ocorreu.

Escobar relata, ainda na entrevista a Kogawa (2014), que os pensadores de esquerda da época eram ligados ao estalinismo e não admitiam outras leituras da obra de Karl Marx. Como ele passou a ler e a divulgar Althusser, foi descartado pelos grupos de esquerda e pelos jovens que frequentavam a Biblioteca Municipal de São Paulo, os quais, às vezes, pagavam almoço para ele e seus amigos, também pobres, mas “tinham certo desprezo pela nossa extrema pobreza, vagabundagem e pelas leituras ‘em aberto’ que fazíamos” (KOGAWA, 2014, p. 934). Esses jovens de classe média seriam, anos depois, segundo Escobar, os ocupantes dos espaços de poder nos jornais, no teatro e nos demais recintos culturais; para dizer com suas palavras, eles “se tornaram os intelectuais do Brasil” (KOGAWA, 2014, p. 934).

³⁸ No documentário “Os dias com ele” (2013), dirigido pela filha Maria Clara Escobar, ele afirma ter sido preso pela primeira vez aos 9 anos, após recitar trechos do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx, obra que havia decorado.

Figura 1 – Escobar em 2013, lendo trecho de sua peça *Matei minha mulher*.



Fonte: Recorte de “Os dias com ele”, de Maria Clara Escobar (2013).

A autonomia de pensamento de Escobar, talvez mais que sua origem pobre, explica a marginalidade de sua carreira como pensador e, por conseguinte, como dramaturgo. Segundo ele, uma das consequências de sua oposição a pensadores influentes é o fato de muitas de suas peças e outras produções terem ficado no limbo:

Nesta época, durante uma década, eu por todos os anos ganhava o prêmio de dramaturgia do “Serviço Nacional de Teatro”. Porém, eram eles, os estalinistas, os diretores deste órgão cultural no Brasil. Tiveram que me editar dez peças e não as distribuíram (e elas estão podres e úmidas nos porões da Funarte). Vim a saber isso agora, pois um amigo meu e ator da minha primeira peça (*Antígone América*) se tornou até recentemente diretor da Funarte (Sérgio Mamberti). Nem os textos sobre Althusser nem meu teatro eles deixaram existir – e eu não me dava conta do que se passava (KOGAWA, 2014, p. 934).

No trecho de entrevista acima, Escobar aponta, em parte, o que pode ser um dos motivos pelos quais algumas de suas peças ganharam prêmios do Serviço Nacional de Teatro, SNT, mas sua obra, em geral, não é muito conhecida. De acordo com Souza (2011), o Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT, criado por Bárbara Heliodora em 1964, “era um concurso anual de textos inéditos de autores brasileiros ou radicados no Brasil sobre assuntos relacionados à cultura brasileira” (SOUZA, 2011, p. 2). Nos primeiros anos do concurso, dez peças eram premiadas: as três primeiras eram editadas e recebiam dinheiro e auxílio para montagem; as demais eram publicadas e recebiam recomendação para leitura dramática. Essas regras, contudo, estavam sujeitas à mudança conforme a edição do certame. Outro detalhe

importante é que, para concorrer, as obras eram assinadas com pseudônimos, a fim de garantir a lisura do processo; assim, os avaliadores da comissão julgadora não identificavam o nome do autor durante o processo e os nomes dos vencedores eram revelados somente no final. A premiação do SNT foi suspensa em 1968, quando *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, ganhou o primeiro lugar, todavia foi proibida. Isso marcou um momento de embate causado pela paradoxal existência de um órgão do governo que premiava peças de um lado, enquanto, de outro, um segundo órgão governamental, a Divisão de Censura de Diversões Públicas, DCDP, impedia suas encenações e/ou publicações. Em 1974, o diretor Orlando Miranda de Carvalho retomou o concurso, formando o júri com dois críticos e dois diretores de teatro (do Rio ou de São Paulo), indicados e presididos por ele.

Souza (2011) destaca que a gestão de Orlando Miranda foi recheada de polêmicas e tensões, isso porque uma peça ser premiada pelo júri não garantia sua montagem ou publicação, pois a palavra final era a da censura. Confirmando as informações sobre o contrassenso das premiações seguidas de proibições, Betti (2013) relata que não foram poucas as peças premiadas que foram engavetadas e até proibidas de serem encenadas durante a ditadura. A autora cita, dentre outras, *Rasga Coração*, também de Oduvaldo Vianna Filho, que tirou primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia em 1974, ano em que o prêmio foi retomado, mas só pôde ser levada ao palco em 1979, com o autor já falecido e após muita luta de José Renato, a quem Vianna havia confiado o papel de dirigir a obra. A estratégia da censura era premiar e engavetar.

Em 1975, *Ramom, o Filoteto americano* ficou entre as dez melhores e passou pela censura, sendo indicada para publicação. De acordo com a apresentação da obra, escrita pelo então diretor do SNT, Orlando Miranda de Carvalho, a peça de Escobar foi uma das duas obras indicadas para publicação naquele ano. Apesar de não ter sido encenada até o momento, de acordo com Araújo e Silva (2021), Cécil Thiré teria dirigido uma leitura dramática da peça no Teatro Cacilda Becker, em 22 de novembro de 1976.

Sobre a montagem de peças, em 1989, na apresentação de um de seus livros, o dramaturgo comentava:

Assisti montagens de algumas de minhas peças e foi sempre com grande emoção que me dei conta de que o teatro é uma coisa viva, um ato, uma ação, e que é preciso amá-lo, no corpo ativo desse trabalho coletivo que é o espetáculo. Mas o espetáculo é no Brasil algo particularmente difícil (ESCOBAR, 1989, p. 5).

Ele prossegue, explicando que a dificuldade seria causada pelo aparelhamento do sistema – que envolve empresários, burocratas etc. – o qual favoreceria determinados atores e

atrizes, sem levar em conta a qualidade das peças.

No concurso do SNT de 1977, a peça *A caixa de cimento*, de Escobar, ficou em segundo lugar. Souza (2011) relata que a tensão naquele ano foi muito acentuada, visto que, além da revolta pelas obras vetadas em anos anteriores, houve a proibição da peça de Escobar e o confisco da que venceu o primeiro lugar, *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto. A peça de Escobar mostra a odisseia de uma mãe com seus quatro filhos, tentando sobreviver à pobreza da cidade e ao autoritarismo de um estado imaginário, no qual aqueles que desobedecem às leis, quando não são assassinados, têm partes do corpo amputadas e expostas no Museu dos Membros. Após presenciar uma execução, a mãe questiona: “Oh, se eles matam tudo que na terra é diferente ou diz não para eles, o que acontecerá? (*Depois*) Como é que posso cantar? Quando chegará a vez de virem me calar, de encherem de cimento minha boca?” (ESCOBAR, 1978a, p. 145). Já *Patética* traz a trajetória de Vladimir Herzog, jornalista assassinado pela ditadura no Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em outubro de 1975. Yan Michalski (1979) lastima as proibições na ditadura e diz que mesmo que peças censuradas sejam montadas algum tempo após serem interditas, “é muito possível que o seu impacto já não seja então nem de longe o mesmo que elas teriam produzido logo depois que foram escritas, pois o momento histórico e a concepção do teatro que lhes deram origem já estarão até certo ponto ultrapassados” (MICHALSKI, 1979, p. 50).

Nessa batalha, de um lado, os artistas não cediam e faziam de sua arte um grito de denúncia; do outro, a censura tentava calá-los, com a proibição de suas obras, a menor das desgraças, ou com a prisão, a tortura, o exílio e até a morte. Percebe-se, desse modo, que esses concursos foram (per)seguidos de perto pela ditadura e que seus bastidores contam uma parte importante da repressão sofrida pelo meio artístico naquele período.

Apesar de todas as polêmicas e interdições causadas pela censura, Escobar alega que, durante a ditadura, quando foi proibido de dar aulas nas universidades nas quais trabalhava, o dinheiro dos prêmios que ganhou permitiu, ao menos em parte, sua sobrevivência (ESCOBAR, 2007). Esse é mais um paradoxo dos Anos de Chumbo, no qual um professor, enquanto era impedido de dar aulas por suas ideias serem consideradas contrárias ao regime, ao mesmo tempo era premiado como dramaturgo. Contudo, o dinheiro dos prêmios não era suficiente, e Escobar não esconde que a perseguição fez com que ele e muitos outros passassem privações naqueles anos em que o teatro se uniu em “uma ousada e corajosa frente de luta contra a Ditadura Militar” (ESCOBAR, 2007, p. 11).

Yan Michalski (1979) menciona o dano financeiro sofrido pelo setor de teatro, com

peças sendo proibidas às vésperas da estreia, a exemplo de *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, em 1975. Porém, se o prejuízo econômico foi grande, não foi menor a perda artística e cultural, a qual o crítico lamenta com certo tom de amargura, por tudo que a sociedade deixou de apreciar, por não ter visto no palco atrizes e atores em momentos ímpares de suas carreiras, por textos que talvez se tenham perdido, pelo agravo que o teatro como um todo – artistas, espectadores e críticos sofreram à causa da censura (MICHALSKI, 1979, p. 51).

Com base no contexto de repressão no qual Escobar escreveu boa parte de suas peças e em seu relato sobre as divergências políticas e ideológicas com grupos dominantes que tinham o controle sobre os meios de divulgação cultural e intelectual da época, é lícito dizer que esses dois fatores colaboraram para o obscurantismo do dramaturgo. Todavia, pode haver outras questões. Por exemplo, é possível que o fato de Escobar não ser diretor teatral ocupe papel significativo nesse apagamento. Para Guinsburg *et al.* (2006, p. 123), no teatro brasileiro, o diretor ou encenador

é o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia. Responsável pela opção estética do espetáculo, o trabalho do encenador se caracteriza por um amplo domínio de todos os signos que constituem a encenação: texto, espaço, atuação, iluminação, sonoplastia, tempo etc.

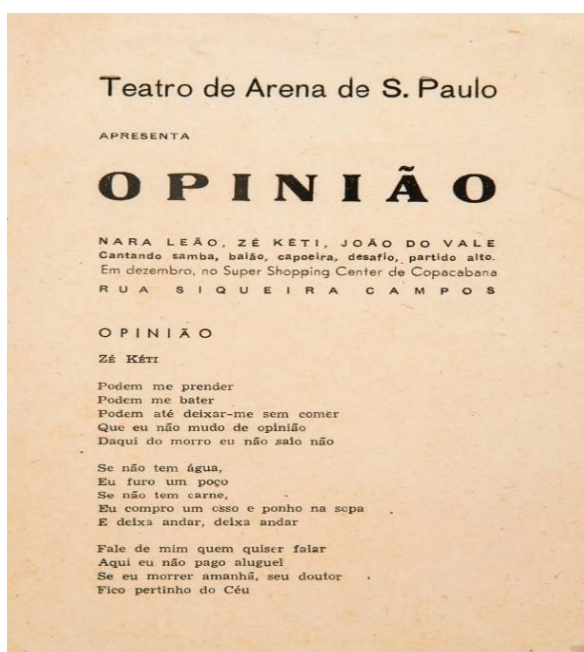
Essa descrição das várias funções de um diretor de teatro dão a dimensão da importância dessa figura. Um exemplo de dramaturgo encenador é Augusto Boal (1931-2009), contemporâneo de Escobar e um dos maiores nomes do teatro brasileiro, que além de escrever peças, consagrou-se como um grande diretor de teatro. Com montagens em diferentes países, ele ficou conhecido dentro e fora do Brasil, tendo seu trabalho prestigiado, inclusive, pela UNESCO. Já Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), além de renomado ator, era dramaturgo e encenador. Também José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, era ator, dramaturgo e diretor teatral. Esses três grandes homens do teatro exemplificam a importância da figura do encenador no teatro brasileiro dos anos da ditadura.

Em suma, a censura, as desavenças com a elite intelectual e o fato de não ser encenador são fatores que nos levam a ponderar possíveis razões para o dramaturgo Carlos Henrique Escobar ocupar um espaço um tanto apagado dentro dos estudos do teatro moderno.

Apesar de seu trabalho como dramaturgo ser pouco conhecido, a produção teatral de Escobar carrega o mesmo tom de denúncia de obras de outros dramaturgos da época. Suas peças mostram grande preocupação com os problemas do Brasil do período em que esteve atuante, que coincide, em grande parte, com a Ditadura Militar. De 1964 a 1985, durante os 21

anos de ditadura no Brasil, a classe artística, em especial, o teatro, mostrou-se um mecanismo de luta pela democracia. O Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Grupo Opinião são exemplos da trincheira de resistência das artes cênicas contra o repressivo regime militar instaurado no país. Consoante Betti (2013), de 11 de dezembro de 1964, data de estreia do show musical “Opinião” (que depois daria nome ao grupo), até a denominada “abertura democrática”, em 1979, “grande parte dos espetáculos teatrais e da produção dramaturgica do país foi motivada pelo desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantado com o golpe” (BETTI, 2013, p. 194). Por trás do espetáculo, estava o pessoal do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), cuja sede fora destruída pelas forças policiais com o advento do golpe, que assim agiu com o intuito de dispersar os membros do grupo. Conforme Betti (2013), houve todo um cuidado para que a censura não percebesse que o CPC havia concebido o “Opinião”. O espetáculo era composto por depoimentos de vida dos três cantores (o sambista carioca Zé Kéti, o compositor maranhense João do Vale e a cantora Nara Leão, que depois foi substituída por Maria Bethânia) e por canções de vários gêneros, “e foi por meio do conteúdo simbólico dessas canções que veio a ser posto em circulação, em um mercado cultural nascente, um repertório lítero-musical que passou a alegorizar a situação do país sob a ditadura” (BETTI, 2013, p. 200). Assim, artes cênicas e música uniram-se para marcar o antagonismo da classe artística diante do quadro opressor instaurado pelos militares.

Figura 2 – Anúncio do show musical “Opinião”.



Fonte: <http://augustoboal.com.br/especiais/show-opiniao/>. Acesso em: 26/07/2023.

Usando ambiguidades e metáforas, o espetáculo “Opinião” marcava a resistência: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião. Daqui do morro eu não saio não”. Esse trecho de canção, que faz parte do espetáculo e está contido no anúncio da Figura 2, numa leitura literal, traz a fala de um indivíduo do morro que não quer deixar seu lugar, mesmo que tentem forçá-lo pela violência. Contudo, são palavras que mascaram o rechaço ao regime autoritário estabelecido e a suas manobras de opressão, e o público, formado pela classe média de esquerda, aparentemente, entendeu isso muito bem.

Em *O palco amordaçado*, de 1979, Yan Michalski lamenta que, nesse período, o uso de metáforas, parábolas e alegorias tenha sido consequência do mal causado pela censura, e não da livre escolha do dramaturgo em empregar esses “recursos intensamente enriquecedores da linguagem teatral” (MICHALSKI, 1979, p. 49). A censura teria ocasionado o que o crítico denomina autocensura, por vezes, inconsciente. Essa autocensura, um obstáculo à liberdade criadora do artista, estaria presente, durante os Anos de Chumbo, “em tudo que cada um de nós tem feito e continua fazendo: ela está contida no próprio ar que a gente respira” (MICHALSKI, 1979, p. 48). O desconforto do crítico, que escreve essas palavras em momento de relativa abertura, fica claro em suas palavras, o que nos traz uma ideia do que significava a ausência de liberdade de expressão naquele período. Assim, usar metáforas, mais que ornar um texto com um recurso estilístico riquíssimo, era uma forma de fazer teatro como que pisando em ovos, num jogo de palavras cujo malabarismo envolvia o que o autor queria dizer, o que o espectador entenderia e o que a censura decidiria ser adequado ou não àquela

geração que cresceu tutelada, declarada incapaz de escolher livremente, de acordo com os seus gostos e as suas afinidades, os seus programas teatrais; condenada a delegar essa escolha a alguns desconhecidos arbitrariamente proclamados detentores de critérios e decisões acima do bem e do mal (MICHALSKI, 1979, p. 52).

Nesse período dramático de nossa história, o dramaturgo Carlos Henrique Escobar, mesmo não estando ligado de forma direta a nenhum dos grupos anteriormente citados, possui em comum com eles o fato de ser um intelectual empenhado na defesa da democracia, isto é, ele também fazia parte do que Betti (2013, p. 201) chama de “estética teatral da resistência”. Garcia (2012, p. 137) assevera que esse teatro de resistência foi marcado pela diversidade e que

não se furtou a desempenhar seu potencial crítico e contestatório, quer pela adesão à “linguagem da fresta” através da analogia histórica e da mensagem cifrada, quer pela abordagem de questões polêmicas como a revolução brasileira, a luta armada, a luta de classes, o movimento estudantil, as ideologias de esquerda, a conscientização popular ou, então, pela crítica ao governo instituído através da repressão política, das autoridades constituídas, do serviço público, da corrupção policial, da política externa, da sociedade capitalista, das políticas públicas, da tortura e do exílio.

Em entrevista concedida a Rodrigo Pereira da Silva Rosa, publicada em junho de 2019, Escobar admite: “acho que trabalhei ‘a tempo inteiro’ contra a Ditadura Militar, pois além da militância dava aulas na ECO (Escola de Comunicação da UFRJ), escrevia minhas peças partilhando com Ruth Escobar um grande movimento cultural em plena resistência contra a Ditadura” (ROSA, 2019, p. 204). Ruth Escobar foi a primeira esposa do dramaturgo, e ficou conhecida por ser produtora cultural e atriz. Nascida em Portugal em 1935, ela veio para o Brasil em 1951. Aqui, fundou o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, espaço que, segundo Moraes (2018), além de exibir importantes montagens teatrais, foi palco “de eventos que marcaram a luta de resistência à ditadura civil-militar” (MORAES, 2018, p. 81) no ano de 1968. Segundo Betti (2013), em 18 de julho daquele ano, um grupo de cerca de vinte homens do Comando de Caça aos Comunistas (grupo paramilitar de ultradireita) invadiu o Teatro Ruth Escobar após a performance de *Roda Viva*, peça da autoria de Chico Buarque, dirigida pelo grande e polêmico Zé Celso.

Figura 3 – Camarim do Teatro Ruth Escobar destruído, em 1968.



Fonte: Jornal *Folha de São Paulo*³⁹ (1968).

³⁹ Conferir imagem em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2018/07/1968-atores-de-roda-viva-sao-agredidos-e-veem-teatro-ser-depredado-em-sp.shtml>. Acesso em: 06/08/2023.

De acordo com reportagem do jornal *Folha de São Paulo*⁴⁰, veiculada no dia seguinte ao atentado, além de destruírem o espaço, os homens agrediram quem encontraram pela frente, sobretudo as atrizes, dentre elas Marília Pêra e Walkíria Mamberti. É importante dizer que, antes dessa atrocidade, no dia 7 de junho de 1968, o teatro de Ruth Escobar havia apresentado a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, sob a direção de Augusto Boal⁴¹, cujo tema era a pergunta: “O que pensa você do Brasil de hoje?”. A censura exigiu vários cortes (setenta e um) para que a apresentação continuasse, mas os artistas desobedeceram. É muito provável que o ataque sofrido pouco mais de um mês após a feira tenha sido uma represália, o certo é que inaugurou o período mais duro para a classe artística sob o regime ditatorial.

Na década de 1950, de acordo com Machado (2021), Escobar e Ruth estavam entre os maiores agitadores do “movimento revisionista”, do qual também fazia parte o famoso dramaturgo Augusto Boal. Em 21 de janeiro de 1957, um grupo de cerca de trezentas pessoas, jovens em sua maioria, lotou o auditório da Biblioteca Mário de Andrade para a “Segunda Noite de Revisão”. Segundo Machado (2021), a pauta do encontro foi “Condições de uma dramaturgia brasileira”. Além de tecer críticas ao sistema literário do momento (o que engloba escritores, críticos, editoras), os jovens do Revisionismo, dentre outras coisas, chegaram à conclusão de que, ao teatro, faltava o elemento “povo”. Para eles, conforme atesta Machado (2021, p. 15), “é necessário que o homem de teatro viva em primeiro lugar a vida dramática e traga à cena, depois, tradições e lendas arrancadas das entranhas do povo”. Fincar raízes no povo, ao que parece, foi a principal asserção do movimento em sua busca de renovação da arte brasileira.

É interessante notar que os jovens dramaturgos Escobar e Boal (em 1957, ambos na casa dos vinte e poucos anos, sendo o primeiro de 1933, cerca de dois anos mais jovem que o segundo, de 1931) possuíam em comum a crença e a necessidade de construir um teatro genuinamente brasileiro e com cheiro de povo, algo que o Revisionismo propunha. Além disso, ao longo de suas vidas, a produção dramaturgica dos dois é marcada pela preocupação com questões políticas e sociais. Nesse sentido, podemos afirmar que existem aspectos em comum entre Escobar e Boal, ao menos no que diz respeito aos princípios que embasam seus trabalhos. Boal fez parte do Teatro de Arena e inaugurou, em 1974, o Teatro do Oprimido, método estudado e aplicado em vários países. Em 1969, escreveu e montou *Arena conta Bolívar*, mas

⁴⁰ Informação disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm. Acesso em: 06 ago. 2023.

⁴¹ Augusto Boal, durante a ditadura no Brasil, na década de 1970, também foi preso e torturado, depois disso passou a viver em exílio, retornando em 1986.

a censura proibiu a encenação da peça no Brasil. Bolívar é uma figura histórica que lutou pela independência da América espanhola e é citado em *Ramom, o Filoteto Americano*, de Escobar, como uma promessa de libertação.

Em *A Estética do oprimido*, livro concluído em 2009, ano de sua morte, Boal, coerente com sua trajetória como artista e como cidadão, alega que as classes dominantes controlam os pobres por meio do “analfabetismo estético”, isto é, os opressores usam elementos do mundo da arte (Palavra, som, imagem) para dominar o pensamento dos oprimidos e deixá-los na ignorância. Contra essa forma de dominação, Boal defende que o artista precisa usar esses mesmos canais para “travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um mundo novo é possível: há que inventá-lo!” (BOAL, 2009, p. 15). Essa consciência política e a militância artística marcam também a trajetória do dramaturgo Escobar, de modo que não seria exagero dizer que ele e Boal bebem da mesma fonte da esperança em um mundo mais igualitário e usam o “combate-arte” (ESCOBAR, 1976, p. 109) como ferramenta de luta na construção de uma realidade melhor. Essas ideias, obviamente, não agradam aos opressores, por isso há momentos da história em que quem defende e faz esse tipo de arte é perseguido, conforme ocorreu na ditadura militar.

Figueiredo (2015) divide a riquíssima produção teatral brasileira dos 21 anos de ditadura em três fases: a primeira o autor chama de *teatro da resistência*, e se estende do limiar do golpe (1964) à promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968; a segunda é intitulada *teatro sob coação*, e vai do AI-5 até o final da década de 1970; a terceira fase, por sua vez, é denominada *teatro de denúncia*, e compreende o período que vai do final da década de 1970 até a redemocratização, em 1985. É possível notar que a produção de Escobar enquanto dramaturgo atravessa essas três fases, que coincidem com o tempo em que esteve mais atuante.

De acordo com Moraes (2018), no primeiro ano da ditadura, enquanto o teatro tido como amador – por exemplo, o dos estudantes do Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional dos Estudantes –, sofreu perseguição desde os primórdios, houve tolerância à atividade teatral considerada profissional, já que o primeiro general-presidente, Humberto de Alencar Castello Branco, era amante do teatro e tinha fama de ser um intelectual politicamente moderado. Seu apreço pelas artes cênicas fez com que nomeasse Bárbara Heliodora, crítica teatral renomada, como presidente do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Isso, dentre outras questões, teria criado entre os profissionais do teatro, ao menos durante o primeiro ano do golpe, a ilusão de que seria possível trabalhar com certa tranquilidade com a ditadura. Na realidade, isso não aconteceu.

Podemos dizer que *Antígone América*, de Escobar, publicada pela editora Decisão

em 1962, apesar de ter sido escrita antes da deflagração do golpe, já pode ser enquadrada, de alguma forma, no que Figueiredo (2015) chama de *teatro da resistência*. Em 1962, o país ainda não estava sob a ditadura, obviamente, mas já estava em seu limiar. Na peça, a protagonista, mais do que lutar pelo direito de enterrar o irmão, está interessada na luta do povo. Polinices morreu porque lutava ao lado do povo, contra o tirano⁴² Creon, e sua irmã compartilha dos mesmos ideais. Uma das figuras de maior destaque é o coro, que não se envergonha de identificar-se como um grupo de burgueses oportunistas e inoperantes, dispostos a tudo para não perder seus privilégios. O canto do povo os aterroriza ao longo da peça. O coro, vendo que Antígone representa um perigo por ter-se tornado um símbolo de resistência para o povo, assassina-a a facadas, sem a autorização de Creon. No final, o povo toma o poder, invadindo o palácio e cantando o hino da revolução: “Se as fábricas abandonamos/ é para que amanhã sejam nossas. Como a terra é de quem a trabalha/ e a água de quem tem sede/. Esquerda, esquerda, bandeiras vermelhas” (ESCOBAR, 1962, p. 60). Trata-se de uma peça na qual o posicionamento político de esquerda e a crítica à burguesia são abertos, sem necessidade de metáforas. O tom de denúncia, a postura crítica e a questão da luta de classes dão cor ao texto: vermelho. Vermelho do sangue do povo derramado nas ruas, do sangue dos irmãos Polinices e Antígone, vermelho das bandeiras de luta.

Com o Ato Institucional nº 5 (ou simplesmente AI-5, como é mais conhecido), de treze de dezembro de 1968, o teatro passou a viver *sob coação*, conforme denominação de Figueiredo (2015), e a relação com o regime, que já era muito tensa, tornou-se ainda mais complicada, pois o AI-5 “institucionalizava o sequestro, a prisão e a tortura a todos os oponentes do regime militar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 14). Com efeito, aumentaram a perseguição e a censura já existentes, sendo esse período o mais sombrio dos 21 anos de ditadura, com artistas presos, torturados, exilados e desaparecidos/assassinados. Foi também durante o *teatro sob coação* que muitos membros da classe artística, inclusive atores, diretores e outros profissionais do teatro aderiram à luta armada de forma direta, isto é, com participação ativa em algum grupo, ou de forma indireta, dando apoio financeiro por meio do direcionamento da renda de bilheterias. Carlos Henrique Escobar também aderiu à luta armada, como membro de um grupo

⁴² As palavras “tirano” e “tirania”, quando usadas neste texto, possuem uma acepção moderna, como esta do *Dicionário Aurélio on-line* para “tirano”: “Senhor soberano e injusto; quem governa injusta e cruelmente, colocando sua vontade e autoridade acima da lei e da justiça” (Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tirano/>. Acesso em: 27/06/2023). Na Grécia antiga, o tirano é “um usurpador que instaura seu poder pessoal geralmente se apoiando sobre o *dêmos* contra a aristocracia, de quem confisca os bens e destrói os privilégios” (MOSSÉ, 1989, p. 36). Desse modo, ao contrário do sentido negativo que “tirano” e “tirania” possuem atualmente, na Grécia antiga essas palavras poderiam designar um governo cruel ou não, pois seu principal sentido era o de oposição à aristocracia.

conhecido como Resistência Armada Nacional, o RAN. Em “Os dias com ele” (2013), o dramaturgo conta que o movimento armado do qual fez parte não possuía nome a princípio, o que quer dizer, nas palavras dele, que “não é bem um grupo de luta armada”, pois, para isso, nomear seria fundamental. Tratava-se, ainda conforme seu relato no documentário, de um grupo de pessoas que se conheciam e decidiram fazer frente ao regime. Eles teriam começado a planejar um atentado à embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, mas a falta de técnica dos membros com armas era tamanha que a bomba não estourou. Ele, que já tinha sido preso na adolescência por seu envolvimento em movimentos políticos, também foi perseguido, preso e torturado nesse período. No documentário, quando Maria Clara pede que ele fale sobre a tortura e a experiência da dor física na ditadura, em um primeiro momento, Escobar desconversa, falando sobre tortura de modo generalizado, enquanto ela queria um relato pessoal. Em outro momento, após insistência da filha documentarista, ele confessa que, para alguém que foi torturado, é muito difícil saber falar sobre essa experiência. A dificuldade não parece ser no plano da exposição dos fatos em si, mas em encontrar palavras para a descrição do próprio estado psicológico durante a tortura. Então, ele revela que, dentre outras coisas, foi exposto a interrogatórios exaustivos, trancado em um espaço claustrofóbico onde soava o ruído estridente de uma sirene que o deixou quase surdo e, na parte mais dura do relato, conta como foi submetido a choques nas partes íntimas. Segundo ele, depois do segundo choque, a vítima exposta a essa crueldade entra em uma situação de pânico da qual não consegue mais sair. Maria Clara Escobar afirma em seu documentário que, na peça *Matei minha mulher* (1983), baseada na vida de Louis Althusser, a cena de tortura contada pelo protagonista foi inspirada no que o próprio Escobar viveu. Ele não confirma isso explicitamente, mas também não nega, e faz a leitura do trecho citado pela filha:

De quatro, nu, com um dos tímpanos estourado e os fios de choque no ânus. Tiritando de frio e à espera de que o oficial responsável pela tortura chegasse, pois só ele poderia autorizar o começo da sessão. Assim nesta situação eu procurava me controlar e estar outra vez, como quando criança, deitado no jardim congelado de minha casa, sem entrar, e me perguntando quanto ainda eu podia suportar daquele frio. Mas isso ainda era o começo, na segunda ou na terceira vez, e eu supunha que seria a última porque não havia mais nada que eles pudessem tirar de mim. Então qualquer coisa aconteceu, porque as torturas prosseguiram e o cristal em mim se partiu, os equilíbrios me fugiram, o horror e a revolta se tornaram furor e desordem. Eu tinha me descontrolado, eu já não era quem eu imaginava ser (ESCOBAR, 1983, p. 23).

A cena cruel de tortura relatada pela personagem Althusser parece ser, como Maria Clara alega, a descrição da tortura sofrida pelo próprio Escobar nas mãos dos militares, de acordo com o relato feito à sua filha em “Os dias com ele” (2013). A relação da cena de uma de suas obras com sua vida não surpreende, já que ele mesmo afirma que escreveu suas peças

envolvido em seus “mitos, medos e sofrimentos” (ESCOBAR, 2007, p. 10). Essa ideia de escrever peças que não são autobiográficas, em sentido verdadeiro e próprio, mas trazem relances de uma vivência pessoal e também coletiva é confirmada ainda quando ele afiança:

Meu teatro não é um teatro de ideias, no sentido de ideias enquanto conceitos e teorias. Meu teatro só é de ideias se ideias forem imagens, e as imagens uma sensibilidade inseparável do meu corpo e da minha vida. Ele está em meio e necessita do tempo e das montagens para crescer, caracterizar-se e revelar-se. Ele é certamente um teatro poético, mas tanto quanto isso um teatro onde a poesia é um pensamento desesperado sobre as nossas vidas e as nossas vidas um teatro sem representação, isto é, o mostrar-se absoluto enquanto espessura-pensamento (ESCOBAR, 1989, p. 5).

Escobar produz *Ramom, o Filoteto Americano* em 1975, após ter sido preso e torturado. A peça se enquadra na fase que Figueiredo (2015) intitula *teatro sob coação*. Falaremos sobre o texto ao longo deste trabalho, apontando as características da obra que permitiram sua aprovação pela censura e que a diferenciam de *Antígone América*, obra publicada e montada no limiar da ditadura, quando era possível usar uma linguagem direta, sem a necessidade de recursos alusivos que despistassem o controle dos censuradores.

O AI-5 foi revogado em 1978, quando teve início um lento processo de abertura. Figueiredo (2015) apelida a produção teatral desse período de *teatro de denúncia*, que vai do final da década de 1970 até 1985, ou seja, a última fase da ditadura. Segundo o autor, as memórias e os relatos dos sobreviventes dos anos anteriores servem de inspiração para a produção artística teatral, que faz uma espécie de “prestação de contas”, falando, inclusive, dos desaparecidos políticos. Na peça *O engano* (1978b), Escobar apresenta o assassinato de um estudante universitário pela polícia, após ser confundido com seu colega de quarto, que havia feito fotografias de pessoas sendo torturadas em cadeiras elétricas e planejava publicá-las em uma revista. A referência à perseguição durante a ditadura é explícita, e não há tentativa de camuflar as acusações pela tortura e o assassinato de pessoas.

Percebe-se, assim, que Escobar adequa-se às circunstâncias históricas vividas pelo país durante a Ditadura Militar, sem renunciar ao engajamento, passando pelas três fases apresentadas por Figueiredo (2015): *teatro da resistência*, *teatro sob coação* e *teatro de denúncia*. Citamos *Antígone América* como exemplo da primeira fase; *Ramom, o Filoteto Americano*, representando a segunda (algo a ser explorado nos subtópicos seguintes); e *O engano* como exemplo da terceira e última etapa. A segunda fase é a que, de fato, nos interessa, já que a reescrita de *Filoctetes*, de Sófocles, por Escobar, faz parte do objeto de estudo deste trabalho.

2.1.1 *Filoctetes no teatro sob coação: aspectos gerais de Ramom, o Filoteto Americano*

Conforme Hardwick (2003), estudar o contexto, nos estudos da recepção, é tão importante quanto analisar o texto. Com efeito, precisamos considerar que, assim como Sófocles retoma elementos de Homero, mas o faz a partir de valores do século V a. C., em uma Atenas em crise, Escobar, leitor de Sófocles, reescreve *Filoctetes* a partir de seu contexto histórico e social, uma vez que qualquer receptor concreto de uma obra literária está inserido nas questões de seu tempo e lugar. E o tempo em que o tragediógrafo brasileiro escreveu *Ramom, o Filoteto Americano* foi um dos mais obscuros da história do Brasil do ponto de vista político e um dos mais criativos do ponto de vista artístico.

Prado (1996) lembra que, após 1968, havia a necessidade de falar indiretamente, usando o que ele chama de linguagem “semicifrada”, como forma de driblar a censura estabelecida pelo AI-5. Desse modo, os artistas valiam-se de metáforas e do discurso alusivo, conforme já mencionamos. É exatamente isso que Escobar faz em *Ramom, o Filoteto Americano*, de 1975, quando o teatro vivia *sob coação*, no dizer de Figueiredo (2015), ao tomar um mito grego como pano de fundo para apontar a opressão vivida sob a ditadura e defender a luta contra esse regime e pela democracia.

Filoctetes (409 a. C.), como já enfatizamos, não é uma das peças mais conhecidas de Sófocles. Nisso há consenso entre os estudiosos. Consequentemente, tanto sua representação em teatros quanto a reescritura do mito do herói são raras se comparadas a *Antígona* (442 a.C.) ou a *Édipo Rei* (427 a. C.), por exemplo. Conforme Araújo e Silva (2021), até agora, somente Escobar retomou o mito de Filoctetes na dramaturgia brasileira⁴³.

Além do mito do arqueiro e de *Antígona América* (1962), Escobar retoma outras figuras da literatura grega antiga nas peças *Ana Clitemnestra* (1986) e *José Medeia* (1998). Todavia, o autor enfatiza: “Não escrevo ‘tragédias gregas’, o que seria, na própria frase, um absurdo. Por vezes tentei, mas de forma lateral e nos temas e estilos do Teatro moderno” (ESCOBAR, 2007, p. 9). Em outras palavras, o dramaturgo se coloca como alguém que recebe os clássicos a partir de uma perspectiva que não pode ser a mesma dos antigos, o que seria impossível; ele o faz como um homem que representa o teatro de seu tempo, com seus temas, preocupações e estilos.

Escobar retoma o mito do arqueiro ferido e abandonado em uma ilha deserta em um momento peculiar não somente para o Brasil, mas também para outros países da América

⁴³ A tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, fora do Brasil, já foi reescrita por autores como André Gide (1899), Oscar Mandel (1961) e Heiner Müller (1965), para citar os mais conhecidos.

Latina: um período de ditaduras. Conforme Araújo e Silva (2021, p. 80),

os mitos aparecem nas reescrituras mitológicas objetivando a (1) nacionalização e (2) a problematização das questões culturais, políticas e sociais da realidade brasileira; cujas obras, além de apresentar a (3) alteração dos nomes das personagens e a (4) hibridação de temas mitológicos, estruturam-se a partir de (5) diversos recursos estético-formais.

Essas cinco características apresentadas pelos autores são observáveis em *Ramom, o Filoteto Americano* (1975), sendo a “nacionalização” ampliada, ou seja, os problemas apresentados são do continente, não apenas do Brasil: “A América é uma só” (ESCOBAR, 1976, p. 117).

A peça de Escobar é organizada em 36 cenas, sendo as primeiras as mais curtas. Araújo e Silva (2021) sugerem a divisão das cenas em três momentos. A primeira parte, da cena I à XII, traz a apresentação do conflito, com o colonizador espanhol de um lado, e os mineiros mestiços e indígenas de outro. A revolta dos colonizados leva o Vice-rei a tomar a decisão de trazer Ramom Ianaiá de volta ao exército do qual fizera parte, juntamente com os demais desertores. Essas primeiras cenas, portanto, circunscrevem o conflito que se desenvolve ao longo da peça. A segunda parte é composta pelas cenas de XIII a XXII, nas quais Escobar recorre ao metateatro, isto é, ao teatro dentro do teatro, no qual um personagem com a alcunha de “Anão” organiza um espetáculo sobre o passado do herói. Por fim, a terceira parte da peça é formada pelas cenas de XXIII a XXXVI e traz as embaixadas enviadas a Ramom na tentativa de convencê-lo a retornar, o roubo das armas, o assassinato das pessoas caras ao herói e seu retorno ao campo de batalha.

A peça elenca várias personagens: Ramom Ianaiá (o protagonista), Hernández, Vice-rei, General, Conselheiro, Médico da corte, Dama I, Dama II, Mensageiro, Embaixador I, Embaixador II, Menino-irmão, Anão, Mãe, Noiva, Velho Índio, Pai da Noiva, Mãe da Noiva, dois médicos, Lanceiro, Índio do tambor, Jovem Oficial, Músico e Mulher mestiça. Dentre os personagens, há também os que são coletivos: um coro formado por soldados, um coro de mineiros e três grupos: um de soldados, outro de mestiços e um de velhas. É interessante notar que apenas os personagens Ramom Ianaiá e Hernández possuem nomes próprios; alguns têm nomes de acordo com a função que ocupam (Vice-rei, General, Mensageiro, Embaixador I, Músico etc.); outras são nomeados por sua relação de parentesco com Ramom ou com a Noiva (Mãe, Menino-irmão, Pai da Noiva, Mãe da Noiva); há também personagens que são denominados segundo mais de uma característica, como idade, etnia, gênero ou função (Velho Índio, Índio do tambor, Jovem Oficial, Mulher mestiça); por fim, o Anão, um dos personagens

mais pitorescos da obra, é denominado desse modo por sua característica física mais acentuada, isto é, sua baixa estatura.

É importante assinalar que alguns personagens são das cenas do metateatro e não daquelas do plano principal, e são representados por indígenas e mestiços que, dirigidos pelo Anão, improvisam uma peça sobre o passado de Ramom Ianaiá. A mãe de Ramom (que já está morta no plano principal) e os dois médicos, por exemplo, fazem parte das cenas do metateatro. Já o Vice-rei e Hernández, dentre outros personagens, inclusive o protagonista, fazem parte dos dois planos, aparecendo na cena principal e na encenação do Anão. A Noiva, por sua vez, faz parte apenas do plano principal.

No que diz respeito à relação entre os personagens em Sófocles e em Escobar, o título da peça do dramaturgo brasileiro, *Ramom, o Filoteto Americano*, já indica que Ramom Ianaiá é o Filoctetes de Escobar, embora ele se pareça, em muitos aspectos, com Aquiles; o Vice-rei, por sua tirania e posição de poder, está relacionado a Agamêmnon, ao mesmo tempo em que, ao organizar certas artimanhas, aproxima-se de Odisseu; Hernández, a seu turno, corresponde a Neoptólemo enquanto jovem enviado para convencê-lo a retornar, mas aproxima-se da figura do rei de Ítaca ao presumir que as armas são suficientes e que ele próprio poderia manejá-las, além de não possuir dilemas morais. Há dois coros na peça de Escobar, os quais não apresentam semelhanças com o coro de Sófocles. Para os demais personagens, que são em maior número em Escobar, não encontramos correlação. Observando bem, não há, na peça de Escobar, uma correlação precisa de personagem para personagem, pois Ramom, o Vice-rei e Hernández possuem aspectos de mais de uma figura dos mitos clássicos.

Há uma divisão clara entre os dois grupos representados pelos personagens: de um lado, os espanhóis colonizadores e aqueles que os apoiam, desesperados com as revoltas que querem acabar com o domínio europeu; do outro, todos aqueles que sabem ser explorados e sonham com o fim da opressão e o raiar de dias melhores. Ramom Ianaiá situa-se ao centro. Após ter lutado vários anos ao lado dos espanhóis, ele optou por isolar-se em uma mina, onde passa seu tempo tecendo tapetes. Mas o Vice-rei o quer de volta, pois é um mestiço que a maioria do povo (formado por indígenas e mestiços) considera um herói. Sua presença acabaria por fazer os revoltosos desistirem, caso o vissem novamente na batalha: “Se ele estiver na frente de batalha, os mestiços e os índios ficarão indecisos” (ESCOBAR, 1976, p. 14). Por outro lado, os mineiros mestiços e indígenas, necessitados de um líder, esperam que ele se decida por lutar a seu lado, embora não façam nenhuma pressão para que isso ocorra.

A peça é ambientada no Alto Peru, que corresponde à atual Bolívia, durante o movimento pela emancipação da América espanhola, entre os séculos XVIII e XIX. Conforme

Gouvêa (1997, p. 278), a independência do que atualmente chamamos de Bolívia foi marcada por uma grande tensão racial. Na peça de Escobar, o personagem principal, Ramom Inaiá, também é marcado por essa tensão, já que ele é mestiço, filho de pai aimará e mãe branca. Sua identidade é sempre motivo de dúvida e discussão, e o Vice-rei tenta tirar proveito da tensão entre as relações étnicas, usando a identidade mestiça de seu melhor ex-soldado, apesar de seu racismo ser explícito. Falamos sobre a questão da identidade de Ramom de forma mais detalhada em outro capítulo.

Gouvêa (1997) ressalta também o contexto de desigualdade e exploração no Alto Peru pré-independência:

Em termos raciais, a estrutura social se apresentava de forma bastante rígida. De seu total, 60% eram constituídos por índios e apenas 18% por brancos, sendo os restantes 22% integrados por mestiços e outros grupos étnicos. A riqueza se apresentava como distinção básica entre os principais grupos sociais, sendo que os espanhóis concentravam a maior disponibilidade de capital e de cargos administrativos no Vice-Reino, compondo assim uma aristocracia que controlava boa parte da mineração, do comércio e da propriedade das terras (GOUVÊA, 1997, p. 278).

Na peça, os mineiros mestiços e indígenas são o grupo explorado e eles são conscientes disso: “Oh! Nós somos o que somos. Mineiros, índios e mestiços do Alto Peru. Arrancamos das pedras o ouro-luz para os espanhóis e sombra para nós” (ESCOBAR, 1976, p. 74). Assim, as relações étnico-raciais são refletidas na estrutura econômica de exploração, aumentando a tensão que alimenta a revolução.

A escolha por ambientar a peça no Alto Peru, já afasta, por si só, uma relação direta com o Brasil; ademais, além de ambientada num país estrangeiro, embora vizinho, remonta a um período histórico passado, assim que, nas aparências, ela não se refere ao país tupiniquim da ocasião em que foi escrita. Contudo, o que Escobar faz é uma analogia entre um momento histórico do passado de nossos vizinhos, que lutaram pelo fim da colonização espanhola, e o momento vivido pelo Brasil na época da ditadura, colocando em cena uma situação de opressão e a necessária luta por liberdade. A censura, no entanto, não foi capaz de perceber isso, apesar de nem tudo na peça apontar para o pretérito.

Já na rubrica inicial, o autor diz que a peça começa com a projeção de imagens de um conflito entre grevistas e policiais, deixando explícito que pode ser uma contenda atual, ou seja, em um tempo diferente daquele das lutas por independência. A projeção de *slides* ocorre de forma paralela a cenas de conflito entre soldados espanhóis e mineiros. Essa mistura de pretérito e presente aponta que Escobar usa o passado para fazer pensar e agir sobre o que acontecia então, isto é, fazer refletir sobre a ditadura que o Brasil e outros países da América

Latina viviam na década de 1970 (dentre eles, Paraguai, Argentina, Chile e Bolívia), para levar a reflexões/ações que revertissem tal quadro.

Na peça de Escobar, na cena VIII, uma carta do rei da Espanha, que considera a si e a seus filhos “os únicos proprietários desse continente desde Américo Vespúcio, Cortez e Pizarro” (ESCOBAR, 1976, p. 13), manifesta grande preocupação com o avanço da revolta liderada por Bolívar. Essa figura histórica, protagonista na luta pela independência da América espanhola, é citada em algumas partes da peça, mas não aparece como personagem nas cenas. É sempre alguém que está por chegar. A revolução, contudo, já se faz presente nas primeiras partes da peça. A segunda cena, a primeira com diálogo e atores no palco, mostra a tensão entre os militares e sua fuga com o avanço dos insurgentes. O coro de mineiros também cita José de San Martín, outra figura histórica que participou do movimento de independência da América espanhola, mas ele também não aparece em cena. Ambos, Bolívar e San Martín, são colocados ao lado de Ramom como esperança da classe explorada: “Mas já três séculos de escravidão e silêncio fazem fulgurar os primeiros brilhos das nossas lanças e das nossas bandeiras. Mas isso é o que dizem. Isso deve vir de algum lugar, Bolívar, San Martín, Ramom Ianaia” (ESCOBAR, 1976, p. 74). Essa fala do coro de mineiros é semelhante a um oráculo que anuncia uma mudança que deve chegar, algo dado como certo, não é apenas a esperança em dias melhores. Essa certeza é análoga à expectativa dos guerreiros gregos diante do oráculo que mostrava Filoctetes e suas armas como caminho para o fim de dez anos de guerra; se ele aceitasse vir a Troia, a guerra acabaria e os remanescentes, enfim, veriam suas casas novamente. É por isso que, em Escobar, Ramom Ianaia é o Filoteto americano, por ser, aos olhos do povo, cansado de sofrer, essa figura que traz consigo o fim de uma situação de sofrimento e o começo de uma nova América. O curioso é que, diante do medo que sentem dos rebeldes, o Vice-rei e seus aliados também enxergam, como única saída, o retorno de Ramom, o que faz com que ele seja instrumento de esperança para os dois lados em disputa.

Tanto na peça de Escobar quanto na de Sófocles, os poderosos são adeptos da crença de que os fins justificam os meios. O abandono de Filoctetes em Lemnos e as mentiras para levá-lo a Troia são justificados por meio da necessidade de colocar os interesses do estado em primeiro lugar; já as crueldades dos colonizadores possuem diversas justificativas. Embora a peça de Escobar mencione apenas a manutenção do poder espanhol, o contexto da colonização traz à memória a imperativa conversão ao Cristianismo e o suposto dever de “civilizar” os ditos “selvagens”. Em outras palavras, da Grécia antiga ao mundo hodierno, o que nós chamamos, em linguagem moderna, de direitos humanos sempre foram pisoteados em nome da conquista ou da manutenção do poder. Em suma, as formas de justificar a tirania podem mudar com o

tempo, mas as razões são semelhantes. Essa questão, de certa forma, perpassa Escobar e Sófocles.

Em relação a alguns recursos utilizados por Escobar, tais como a projeção de *slides*, o metateatro, a não-linearidade entre ação-espço-tempo, a crítica sociopolítica e o convite a agir sobre uma realidade que precisa ser mudada, essas são características do fazer teatral do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A cena I, por exemplo, é formada somente por projeção de *slides* que mostram um conflito entre policiais e mineiros, sem nenhum ator no palco. Essas características pertencem ao que os críticos chamam de teatro épico, que não pretende deixar o público em êxtase, mas objetiva conscientizar com foco na razão, não na emoção, que deve ser elevada ao raciocínio (ROSENFELD, 2018).

Dentre os recursos épicos citados, é importante que nos detenhamos um pouco sobre o uso do metateatro no texto de Escobar. Para Pavis (2015, p. 241), “a metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral”, já que o teatro é uma metacomunicação que expõe algo a um grupo de pessoas que observa atores, os quais, a seu turno, se comunicam entre si. Na cena teatral, há o “eu” do ator e o “eu” do personagem, os quais estabelecem entre si “um jogo de identificação e troca” (PAVIS, 2015, p. 241). Vista desse modo, a metateatralidade aparece como algo amplo e inerente ao discurso teatral como um todo. Assim sendo, podemos dizer que existe metateatralidade no *Filoctetes* de Sófocles. Entretanto, quando falamos de metateatro (usamos metadrama e metapeça como sinônimo de metateatro)⁴⁴, entramos em um conceito que, apesar de amplo, é mais específico. Trata-se da metalinguagem do teatro, ou seja, do teatro que fala de si mesmo, que coloca uma peça interna dentro de uma peça externa que, geralmente, é a principal, em uma autorrepresentação. Para Hornby (1986, p. 31, tradução nossa), “metradama pode ser definido como drama sobre drama; ocorre sempre que o tema de uma peça acaba sendo, em certo sentido, o próprio drama”⁴⁵.

Na peça sofocliana, apesar de haver uma “encenação” montada por Odisseu na qual Neoptólemo mente para enganar o arqueiro, isso não é, a nosso ver, metateatro *stricto sensu*, trata-se apenas de colocar em cena um personagem mentindo, isto é, imitando uma atitude tipicamente humana, e não a representação daquela “mentira” da arte, o que não quebra o efeito de ilusão do acontecimento cênico e não mostra uma peça dentro da outra. O filho de Aquiles

⁴⁴ Encontramos também as expressões “metadrama” e “metapeça”, traduzidas por nós do inglês *metadrama* e *metaplay*, usadas por Rosenmeyer (2002, p. 87). Conforme o autor, para os semioticistas, *metatheater*, isto é, metateatro faz referência à performance, enquanto as duas anteriores são usadas quando estamos falando do texto. Neste trabalho, não fazemos essa distinção e usamos metateatro, metadrama e metapeça para falar de uma peça dentro de outra no texto dramático.

⁴⁵ “Metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself” (HORNBY, 1986, p. 31).

falta com a verdade, mas não se passa por outro personagem; a mesma peça mostra também um dos marujos disfarçado de mercador. Sófocles também coloca personagens fingindo ser outra pessoa em *Electra*, na qual Orestes faz seu preceptor se passar por um estrangeiro fôcio para que conte a Clitemnestra que seu filho (Orestes) havia morrido em um acidente. O espectador sabe que ele está mentindo para enganar aqueles que serão assassinados pelo filho de Agamêmnon, que vinga o pai matando a mãe e seu amante, Egisto. O próprio Orestes se passa por um estrangeiro enviado por Estrófilo com as cinzas do jovem supostamente morto (ele próprio). São cenas que mostram um personagem que se passa por outra pessoa e conta uma inverdade; o que espectador vê no palco não é a encenação de outra peça, mas a astúcia de Orestes para cumprir seu plano de vingança. Com efeito, Hornby (1986) defende que os dramas ocidentais não usaram a técnica de colocar uma peça dentro de outra antes do Renascimento, mas isso teria ocorrido no teatro oriental do século V d. C. No Ocidente, durante o Renascimento inglês, que tem Shakespeare como principal representante, o metateatro teria sido usado em excesso, caindo depois em desuso para retornar na virada do século XIX para o século XX, em peças expressionistas, surrealistas e no chamado teatro do absurdo. Já no século XX, a técnica cresceu a ponto de chegar ao cinema (HORNBY, 1986).

Consoante Hornby (1986), o metateatro costuma estar ausente em tempos de otimismo. Escrita em 1975 e publicada em 1976, em um dos períodos mais tensos da história do Brasil, *Ramom, o Filoteto americano* ratifica essa ideia, já que o tempo era mais dado ao pessimismo devido ao contexto de repressão e perseguição. Contudo, esse panorama difícil não leva, necessariamente, à descrença total no homem. Hornby (1986) alega que, no drama político do teatro épico de Brecht e Piscator, assim como no de seus seguidores, existe a crença de que uma realidade melhor é possível. Com efeito, o próprio Brecht confirma isso ao dizer que “só podemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação” (BRECHT, 1978, p. 6). Essa ideia está presente também em Escobar.

Os teóricos apresentam facetas diferentes do metateatro, uma vez que as formas como costuma aparecer são múltiplas. Uma dessas técnicas metadramáticas é o *mise en abyme*, que se trata, segundo Pavis (2015), de uma expressão criada por André Gide para designar a inclusão de uma peça dentro de outra, de modo que aquela funcione como reflexo desta. Assim, o *mise en abyme* compreende “todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa” (DALLENBACH, 1977, p. 71 *apud* PAVIS, 2015, p. 245). É o que ocorre em *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht. Escrita em 1944, a peça coloca em cena uma disputa por terra, que se resolve rapidamente, na qual o grupo que conquista o

direito de cultivar o vale executa a performance de uma peça, feita para a ocasião, que ocupa a maior parte do texto dramático. As cenas desta performance mostram, além da contenda entre grupos políticos pelo poder, duas mulheres, a mãe biológica e a adotiva, querelando por uma criança. Assim, enquanto o espectador vê uma peça, o palco dá lugar a um segundo palco, isto é, acontece teatro dentro do teatro, e a peça interna é um espelho do que ocorre na externa. Essa é apenas uma das muitas possibilidades de colocar em prática a técnica do drama dentro do drama, adotada por Brecht para causar o efeito de distanciamento.

Na peça de Escobar, conforme já dito, o metateatro ocorre nas cenas de XIII a XXII, ocupando uma parte significativa do texto. A questão é entender qual é (ou quais são) sua função. Nas cenas, um anão, que fica fora da mina onde o herói se refugia, encena e dirige uma peça sobre o passado de Ramom Ianaiá. Não se trata, portanto, de um *mise en abyme*, pois a peça inserida complementa a outra, fazendo com que o espectador entenda como o herói chegou àquele ponto que dá início à peça principal a partir dos fatos passados. Nesse sentido, ela não é um espelho propriamente. As duas peças, a interna (secundária) e a externa (principal), estão relacionadas porque o protagonista é o mesmo, mas a situação é outra: antes ele era um mestiço a serviço do exército espanhol, agora ele é um desertor que se recusa a obedecer ao Vice-rei.

A cena XIII começa com a comitiva de Hernández chegando ao lado externo da mina, exatamente onde está uma fila formada por pessoas que querem ver Ramom. O Anão garante que elas o verão: “Vejam. Venham ver com seus próprios olhos. E digam depois se estou mentindo [...]” (ESCOBAR, 1976, p. 24). Obviamente, o esperto homem cobra um valor aos curiosos: “Pois então paguem e olhem, toquem se quiserem, cheirem, mas não se esqueçam, choros e vômitos longe daqui” (ESCOBAR, 1976, p. 25). Intrigado com aquela figura que fala de Ramom como se o conhecesse pessoalmente, o capitão pergunta quem é aquele pequeno homem que parece ser o dono da mina, enquanto um soldado quer saber quem são aquelas pessoas enfileiradas:

LANCEIRO: Eles vêm de muito longe. Todos querem ver Ramom Ianaiá (irônico.) A verdade, porém, é que eles nada vêem. É uma brincadeira. Este anão vive mentindo. Ele faz todos eles formarem filas que não acabam mais, somente para olhar por um instante por um buraco. É um buraco numa pedra lá em cima que ele diz dar no fundo da mina. É uma brincadeira, mais nada, capitão.

SOLDADO II: O anão é um mentiroso! (Ri.) Não disse? Ele é um mentiroso.

SOLDADO III: Podemos escorraçá-lo, senhor?

HERNÁNDEZ: Não. Eu me divirto também. (Observando.) Se é um mentiroso está tudo certo.

ANÃO: [...] Eu contarei para vocês parte de uma história. Mas vocês me ajudarão. Eu mostrarei como tudo é verdade. Ramom, o mestiço, foi o maior soldado destas planícies, mas a doença e a arte o roubaram dos espanhóis. (Já distribuindo os materiais da representação.) Foi há alguns anos, nem muitos nem poucos, quando

Ramom ainda era um soldado. Vamos, vistam-se, cada qual uma personagem, de acordo com a verdade [...]. (ESCOBAR, 1976, p. 27, *sic*).

Depois da batida de um tambor, o teatro dentro do teatro começa com uma cena que pretende mostrar as habilidades de Ramom com as lanças. Atuam um rapaz que faz o papel do herói e outro como soldado. O Anão e mais dois moços fazem o papel de generais espanhóis. Hernández ainda observa um pouco antes de descer até o fundo da mina, fazendo parte da plateia da peça montada pelo pequeno dramaturgo.

O Anão é um personagem muito semelhante ao palhaço ou *clown* dos circos populares. De acordo com Burnier (2001), a figura do *clown* tem origem na baixa comédia greco-romana, uma comédia de tipos, e marca também a chamada *Commedia dell'arte*, a qual se caracteriza, dentre outras coisas, pelo improvisado e a criação coletiva dos atores (PAVIS, 2015). Em Escobar, o pequeno homem, com a ajuda de sua própria audiência, monta essa peça improvisada cujas cenas são interrompidas por vaias, aplausos e por suas orientações aos atores. Podemos dizer que se trata de uma figura cômica dentro de um texto cênico que não é uma comédia, já que o cômico não se limita a esse gênero, pois “é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos” (PAVIS, 2015, p. 58). De qualquer forma, o uso do cômico no texto está a favor da quebra de ilusão, que favorece o distanciamento.

O metateatro, em geral, tem personagem interpretando outro personagem. Isso ocorre no texto de Escobar. O Anão, por exemplo, se a peça for levada ao palco, apresenta o ator que faz um personagem que, por sua vez, encarna outros personagens (General, Médico). Isso vale para os outros que fazem o papel de mestiços desejosos de ver Ramom, dentre os quais alguns atuam no papel do herói e de outros personagens.

Enquanto a peça dentro da peça não faz parte do teatro clássico greco-romano, a ideia de representar um papel dentro de outro não é coisa nova. Aristófanes, por exemplo, na comédia *Tesmoforiantes* (411 a. C.), mostra um parente de Eurípides (enviado por este) disfarçado de mulher para participar de uma assembleia onde homens não poderiam estar e descobrir o que as mulheres estariam planejando para vingar-se do tragediógrafo, que fala mal delas em suas peças. O personagem que faz o papel de Eurípides também imita outros (Menelau, Perseu, Eco), inclusive uma velha. Conforme Hornby (1986, p. 72), “a representação de um papel dentro de outro estabelece uma situação de atuação especial que vai além da exploração usual de papéis específicos: expõe a própria natureza dos papéis”⁴⁶.

⁴⁶ “Role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of roles itself” (HORNBY, 1986, p. 72).

Em Escobar, o Anão, em várias partes, em vez de encenar, narra ou explica como quer a cena. Ele se comporta como o típico narrador do teatro épico, que interrompe as falas dos atores para explicar melhor o que deseja que eles façam e como se devem portar:

(Para Ramom.) Você se exaltou. Isso é uma representação e todos pagam. Não se esqueça. (Ramom levanta-se.) Você ganhará qualquer coisa, é justo. Mas controle-se. Não gostei nada da cena. Vamos recomeçar [...]. (As pessoas distanciam-se e Ramom volta a sair.) Outra vez tudo. Desde o começo. É preciso calma, cabeça... (Ramom reentra e começa.) (ESCOBAR, 1976, p. 32).

Isso, visto em palco, cria o efeito de distanciamento. Além do mais, as intervenções do Anão também invertem a ordem temporal característica de obras aristotélicas, levando o espectador ora para o presente, ora para o passado, por meio de saltos no tempo, cortes e *flashbacks*. Caso a peça venha a ser encenada no futuro, sem acesso às rubricas do texto escrito, o espectador verá passado e presente se misturarem no palco, o que pode ser um convite a interpretar o presente histórico à luz de quanto já foi vivido e a ver o que somos a partir do que fomos, de um ponto de vista não somente individual, mas sobretudo coletivo. Isso vale também para o leitor, evidentemente.

O Anão se congratula pelo resultado da encenação: “(Alegre.) Gostei. É como eu queria. Meu trabalho foi excelente, e não é a primeira vez” (ESCOBAR, 1976, p. 46). Apesar das cenas do metateatro ficarem dentro de um espaço específico do texto dramático, o jogo entre a peça interna e a externa fica imbricado de tal forma que há várias camadas entre o “fingir que é” da performance fora da mina, os “fatos” da representação principal e a realidade do mundo, o que nos leva à conclusão de que “tudo é uma peça” (HORNBY, 1986, p. 45), e o que o teatro é, ele próprio, um *mise em abyme* da história humana concreta. Com efeito, para Larson (1989, p. 1016, tradução nossa) é “o conflito entre ilusão e realidade que produz o drama autoconsciente”⁴⁷.

Em *Ramom, o Filoteto americano*, o metateatro, juntamente com o efeito causado pelo uso de *slides* projetando cenas reais, leva-nos a uma realidade tridimensional na qual o texto cênico faz com que o palco principal, que monta outro palco dentro de si, seja reflexo do teatro do mundo. É justamente nas cenas do metateatro que o genocídio dos indígenas e o passado colonial violento são mais marcantes. Desse modo, pretérito e presente do drama ficcional fundem-se com o ontem e o hoje da realidade. Assim, o metateatro em Escobar está a serviço do “fazer memória” para “fazer história” no aqui e agora do mundo-palco. Consequentemente, o metadrama em *Ramom, o Filoteto americano* mostra o fazer teatral que

⁴⁷ “[...] el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente” (LARSON, 1989, p. 1016).

se volta para si mesmo e, simultaneamente, para a história, nesse caso, não apenas a de um personagem fictício, mas também a do povo ferido da América Latina. Vemos, de tal forma, que Escobar usa essa técnica cara ao teatro épico como recurso para fazer crítica social e política.

Rosenfeld (2018) afirma que o teatro épico apresenta duas diferenças principais em relação ao teatro aristotélico: em primeiro lugar, o foco não é apresentar relações interpessoais individuais, mas apontar as questões sociais que determinam o contexto no qual as personagens estão inseridas. Em outras palavras, acredita-se que o homem não pode ser entendido fora de seu contexto, o qual possui estruturas e processos que todos precisam compreender. A segunda intenção do teatro épico é “apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2018, p. 148).

Conforme Almeida Prado (1996, p. 96), o brechtianismo “permite discutir, sobre as querelas individuais, as grandes questões históricas”. É isso que ocorre na peça, já que o que está em jogo não é a trajetória do herói, simplesmente, mas a história de um povo oprimido no ontem colonial e no hoje do momento da escrita da peça, pela ditadura. Aliás, o próprio Ramon, com suas feridas, representa o povo: “Essas feridas são nossas, de todos os mestiços. Séculos de colaboração” (ESCOBAR, 1976, p. 26). Dessa maneira, o processo de colonização e suas consequências são apresentados como “feridas” que marcam todos, e tomar consciência disso é apenas o primeiro passo. Escobar, assim como Brecht, mais interessado na sociedade que no indivíduo, almeja que seu teatro leve à ação, ou seja, à mudança da realidade a partir de uma tomada de consciência que deve ser convertida em luta contra a opressão. Nessa perspectiva, “o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável” (BRECHT, 1978, p. 6). Por isso, a peça de Escobar apresenta seu herói como um ser que, mesmo fragilizado, pode interferir na história; de forma análoga, o povo também é detentor do poder de transformação da estrutura social.

Na reescrita do mito de Filoctetes, situada em ambiente fora do Brasil e num período relativamente distante, Escobar usa o mito grego do herói abandonado e isolado que, de inútil, se torna necessário aos que o deixaram, para criar um enredo no qual o herói, um mestiço isolado em uma mina por escolha própria, decide lutar ao lado dos oprimidos quando seus entes queridos se tornam vítimas fatais do colonizador. O dramaturgo brasileiro faz uso de elementos do teatro épico para escrever num momento em que o teatro vivia sob a coação da ditadura, criando um enredo sobre a opressão e a necessidade de combatê-la. O autor do texto

passa a mensagem esperando que o censor não compreenda, mas que o público-alvo capte seus significados mais profundos, sobretudo a imperativa luta pela democracia.

Desse modo, em *Ramom, o Filoteto Americano*, Escobar consegue mostrar algumas das artimanhas que o teatro usou para sobreviver à censura da Ditadura Militar no Brasil. O teatro *sob coação* precisou encontrar uma forma de seguir com seu “combate-arte” (ESCOBAR, 1976, p. 109), servindo-se de analogias. O que o dramaturgo no teatro *sob coação* não pode é deixar de falar sobre as dores e as necessárias lutas de seu tempo.

2.1.2.1 *Filoctetes como figura de resistência à opressão*

Há muitos elementos de comparação entre o Filoctetes de Sófocles e o de Escobar. Buscamos abordá-los ao longo deste trabalho e o faremos mais especificamente a partir deste capítulo. Começamos pelo herói que dá nome à peça do dramaturgo grego.

O Filoctetes grego é um guerreiro de origem nobre. Ele é filho de Péas ou Peante, rei da Eubéia. O Filoteto americano também pertence, de certa forma, à nobreza, já que seu pai era um chefe indígena aimará. Contudo, aos olhos do colonizador, que se autodenomina “branco” e se considera superior em relação aos povos nativos e aos mestiços, uma nobreza não-branca não possui valor algum. Desse modo, sua condição de mestiço faz com que os colonizadores espanhóis não o vejam como um igual. Nisso ele se diferencia do herói grego, cuja origem nobre não é negada em nenhum momento. Com efeito, o coro da peça de Sófocles atesta que, por sua origem, ele não é inferior a nenhuma família nobre (*Fil.* vv. 180-181), podendo ser comparado a figuras como Aquiles, Ájax e Diomedes, para citar alguns heróis de renome. Além disso, ao longo do texto sofocliano, não há nenhuma tentativa de diminuir o herói por sua linhagem, afinal, ele é um grego da nobreza. Já a condição de mestiço do Filoteto americano é assunto recorrente em várias cenas. Ocorre o seguinte diálogo na cena XVI:

DAMA I: Ele não é completamente um índio.

VELHO ÍNDIO: Nem completamente um espanhol. Ele se parece com os que nascem aqui.

VICE-REI: Ele é escuro, mas não muito.

VELHO ÍNDIO: Ele é mestiço.

VICE-REI: (Alto.) Ele não é nosso nem de vocês, velho índio, mas investimos muito nele. É o nosso capitão, é o capitão do seu povo.

DAMA I: Tecer tapetes não faz mal a ninguém. Ele é engraçado. (Ri.)

VICE-REI: Eu o prefiro combatendo. (Vaías.)

ANÃO: (Um pouco irritado.) Por que esta cena? O que quer dizer esta cena? Velho índio, o que foi que você disse? Eu não ouvi.

VELHO ÍNDIO: (Repetindo.) Eu disse que Ramom é mestiço, depois eu não disse mais nada.

ANÃO: (Gritando.) Mais alto, eu não ouvi.

VELHO ÍNDIO: (Gritando.) Mestiço. (Palmas.) Eu disse mestiço. (Palmas.) (ESCOBAR, 1976, p. 38).

A condição de mestiço de Ramom é um elemento primordial na peça, e sua identidade é questionada pelos demais grupos étnicos, sobretudo os brancos, bem como pelo próprio herói. Assim sendo, o papel que sua origem ocupa o diferencia do herói grego.

A ferida é outro elemento de comparação. O Filoctetes sofocliano foi picado por uma serpente em um dos pés, o que causou um ferimento doloroso e fétido. De sua parte, Ramom adquiriu suas chagas de forma bastante peculiar. Na peça dentro da peça, o Anão, narrando e encenando ao mesmo tempo, mostra como o herói ficou doente. Os espanhóis mandaram roupas envenenadas como presentes para os aimarás, dos quais seu pai era chefe. Ingenuamente, os indígenas, inclusive o pai de Ramom, vestiram os trajes mortais. O chefe indígena, sentindo dores atrozes causadas pelo veneno, entrou num charco de lama para aliviá-las e implorou que o filho, Ramom, queimasse seu corpo para pôr fim a seu sofrimento:

CHEFE ÍNDIO: (Gritando) U-u-u-u-u! Puseram serpentes em mim. Eu cuspo e nada sai. Me envenenaram. Misturaram panos envenenados à minha alma. (Geme.) O que posso? Uma águia de cabeça torcida come-me por dentro. [...] (Gritando.) Querem me tirar todo ar de dentro, mas eu luto. Respiro, respiro. [...] (Grita) Ai-i-i-i-i! O corpo me dói, os ossos se soltam, a língua incha. Ninguém vai me salvar? (Grita) As minhas lanças sagradas para quem puser fim a essa dor. [...]. (Agora vendo Ramom ao longe e num outro tom) Ó você! Último visitante das clareiras e dos charcos índios. Socorra esse velho e acalme a minha dor. Oh! Desgraça! Ponha fogo em mim. Que nada! Nada pode acabar com essa dor [...] (ESCOBAR, 1976, p. 54).

A cena é semelhante à da agonia de Hércules antes de morrer, em outra tragédia de Sófocles: *As Traquínicas* (430 a. C.). A peça recebe esse nome porque o coro é formado por mulheres de Tráquis, na região da Tessália, onde a ação dramática é ambientada. Ali se encontra Dejanira, esposa de Hércules, a qual, junto aos filhos, espera o marido sempre ausente e lamenta sua condição de esposa solitária. Chega a notícia de que o herói, finalmente, está a caminho de casa, por isso enviou prisioneiros que obteve como butim de guerra à frente, dentre os quais está a jovem Íole, por quem Hércules, supostamente, estaria apaixonado. Dejanira, aflita com a presença da rival, por sinal, bem mais jovem, lembra que o centauro Nesso⁴⁸, quando estava ferido de morte, havia dito a ela que guardasse um pouco de seu sangue, pois, se colocado nas vestes, serviria como filtro do amor, isto é, faria com que o marido a amasse. Ela coloca o

⁴⁸ Nesso é um centauro que Hércules matou para defender Dejanira, assediada pelo monstro. O sangue que o centauro disse a ela, ainda uma menina, que faria com que o marido a amasse mais que a outras, era a parte envenenada pela flecha que o próprio Hércules usou para matá-lo, a qual continha o veneno da Hidra de Lerna. O falso filtro do amor levou o herói à morte, realizando uma profecia que dizia que Hércules seria morto por um morador do Hades. Com efeito, mesmo após anos de seu assassinato, Nesso vingou sua própria morte. Assim, o famoso arco e as flechas mortais herdados por Filoctetes são as armas que, ao matar Nesso, atingem, anos depois, o próprio Hércules.

sangue (que contém o veneno da Hidra de Lerna⁴⁹, mas ela não sabe) em uma bela túnica e a envia ao marido. Ao colocar a roupa, o herói começa a sofrer dores terríveis, que lhe destroçam as carnes. Dejanira, ao perceber seu erro, comete suicídio, enquanto Hércules pede que seu corpo seja queimado ainda vivo. Os gritos de desespero do pai de Ramom são semelhantes ao de Hércules, que lamenta: “Ai, ai! Ninguém vai me arrancar a cabeça e terminar essa vida execrável?! Ai, ai!” (*As Traquíncias* vv. 1127-1129)⁵⁰. O grande herói grego pede a Hilo, seu filho, que o leve ao monte Eta, onde deve queimá-lo. O filho concorda em transportá-lo ao monte, mas não em acender a pira. A tragédia sofocliana termina com Hércules sendo levado ao Eta enquanto o filho, diante do sofrimento do pai, acusa os deuses de serem insensíveis, pois “geraram, são chamados ‘pais’, mas só sobreolham tais dores” (*As Traquíncias* vv. 1168-1269). *As Traquíncias*, portanto, não trazem a cena da morte propriamente, pois a peça termina com a agonia do herói antes de seu decesso e seu corpo sendo levado ao monte para ser queimado vivo. Sabemos que Filoctetes queimará o corpo, mas a tragédia não o cita.

Até aqui, é possível perceber a semelhança entre a cena de Hércules na tragédia *As Traquíncias* e a do pai de Ramom no texto de Escobar. Ambos morrem em vestes envenenadas, suplicando pela morte, com o intuito de pôr fim à dor exacerbada. Enquanto o filho do chefe indígena atende sua súplica, queimando seu corpo, o de Hércules não consegue. A principal diferença, contudo, é a origem da roupa envenenada: em Escobar, os colonizadores genocidas assassinam uma tribo inteira, não apenas seu chefe, para tomar posse de suas terras; já em Sófocles, a artimanha de Nesso e o ciúme de Dejanira levam Hércules a um fim cruel. Portanto, em um caso, temos um genocídio, no outro, um homicídio que envolve, se assim podemos dizer, dois triângulos amorosos: Hércules, Dejanira e Nesso formam o primeiro triângulo; Hércules, Dejanira e Íole, o segundo. No primeiro, o monstro centauro morre; no segundo, Hércules fenece, assim como a própria Dejanira.

Vale lembrar que a cena da tribo assassinada no período colonial evoca, além do genocídio sofrido pelos indígenas da América inteira, por parte dos europeus, a morte de milhares de nativos durante a Ditadura Militar brasileira. Basta pensar na imensa quantidade de indígenas mortos por ações diretas ou por omissão do Estado nesse período. No volume II do relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), fala-se em 8.350 nativos mortos pelo Estado

⁴⁹ De acordo com Stephanides (2019, p. 44), a Hidra de Lerna “era um monstro horrível e venenoso, que vivia no pântano de Lerna, espalhando morte e destruição. Ninguém jamais ousara sequer ter a esperança de que um dia algum homem a matasse, pois o animal tinha nove cabeças, e uma delas era imortal”. Além disso, seu veneno era o mais letal do mundo; ainda assim, Hércules conseguiu derrotá-la, e depois usou seu veneno para colocar nas pontas de suas flechas.

⁵⁰ SÓFOCLES. *As Traquíncias*. Tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

durante a ditadura, ressaltando que o número real deve ser excepcionalmente maior, visto que o estudo analisou uma parcela muito restrita de povos indígenas. Há, inclusive, relato de envenenamento de comunidades nativas.

Já dissemos que *As Traquínias* não mencionam Filoctetes, que ganhou as armas de Hércules pela coragem de colocar fogo na pira sobre a qual o herói padecia. Já Ovídio, nas *Metamorfoses*, livro IX, vv. 229-233⁵¹, cita o arqueiro ao narrar a morte do maior herói grego: “Mas tu, ilustre filho de Júpiter, depois de cortares as árvores que o escarpado Eta havia criado e de as dispores em pira, ordenas que o filho de Peante, a quem incumbiste de lhe atear fogo, leve o arco, a imensa aljava e as setas que haveriam de voltar a ver o reino de Troia”. Desse modo, Filoctetes herda o arco e as flechas de Hércules, enquanto Ramom Ianaiá herda as lanças aimarás de seu pai. Percebe-se, assim, que Escobar não se atém à peça *Filoctetes*, mas retoma elementos da tragédia *As Traquínias*, também de Sófocles, além de informações sobre o mito do arqueiro que estão nas *Metamorfoses* e em outros textos.

Apesar das feridas (ou por causa delas?) que sempre teve, o herói de Escobar fazia coisas extraordinárias à frente do exército espanhol, suscitando a admiração de todos. Ele não possui apenas um ferimento no pé como o Filoctetes grego; seu corpo é uma chaga só, e suscita boatos sobre sua condição:

Vou contar uma coisa para vocês. O homem já não é como a gente. É um monstro. As feridas estão comendo seu corpo e dizem que ele põe ferro em todos os lugares onde isso acontece. Dizem até que uma das pernas dele é de ferro fundido. Há outros que dizem ainda que parte de seu tórax e parte de seu rosto é que viraram ferro. Acho que isso é exagero, mas com o cheiro que se sente acho que pode ser muito verdade. Está podre (ESCOBAR, 1976, p. 57).

Esse Filoctetes meio monstruoso é um personagem idealizado, de força descomunal, capaz de enfrentar vários homens sozinho e vencer. Com tais características, transformou-se em uma lenda para o povo. A fala do Anão dá uma ideia da imagem que se possuía do herói:

Vejam. Venham ver com seus próprios olhos. E digam depois se estou mentindo. (Apontando.) Esse homem foi o maior guerreiro de todos os nascidos na América. Os espanhóis que o digam. A eles serviu muitos anos. Hoje é um dos nossos, ou vossos, ou de ninguém. (Ri.) Isso não importa. O que importa é que é meio-deus e meio-feridas. Não acreditam? Paguem e verão. Um monstro, um grão-senhor. Suas duas lanças que antes combatiam levam hoje fios nas pontas e tecem tapetes mais reais que essas montanhas e esse chão. Oh! Não acreditam? Eu lhes mostrarei (ESCOBAR, 1976, p. 24).

⁵¹ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

O trecho acima dá a entender que esse herói meio monstruoso se tornou objeto de admiração e bisbilhotice para a população local, a ponto de as pessoas estarem dispostas a pagar para vê-lo. Quando ele guerreava, perseguia opositores dos espanhóis. Ainda assim, mesmo entre os que foram perseguidos, parece haver um misto de curiosidade e fascínio e, quem sabe, de esperança de que ele seja “um dos nossos”, em outras palavras, que seja alguém que possa fazer algo pelo povo, um salvador, quiçá. Assim, na versão contada pela gente simples, a história de Ramom é uma lenda confusa, ambígua, sobre um herói que foi e parece ainda ser; que não é mais, mas pode voltar a ser.

A forma como Ramom é apresentado no imaginário da população local, oprimida pela tirania do colonizador, aproxima-se do que Rosenfeld (2012, p. 47) afirma sobre o mito:

Todo mito – mesmo quando resultado de invenções e elaborações particulares – é personificação sumamente emocional de esperanças (e angústias e anseios) coletivas intensas; é projeção de massas conturbadas, convencidas de que só se necessita da vinda do homem providencial para que sejam satisfeitas todas as aspirações; massas imbuídas da crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional.

Para os grupos em oposição na peça, Ramom representa esse “homem providencial” excepcional, o qual, mesmo coberto de feridas, é considerado o melhor dos guerreiros. Nesse sentido, ele possui em comum com o Filoctetes de Sófocles o fato de condensar as esperanças do povo. Por certo, para os gregos, o arqueiro, juntamente com suas armas, é a possibilidade de vitória na guerra, a esperança do fim do conflito, que permitiria, após dez anos, o retorno para casa aos sobreviventes. Ramom, a seu turno, é a esperança para ambos os grupos em conflito. Não obstante, vale ressaltar que, apesar de os indígenas e os mestiços esperarem um líder capaz de libertá-los do jugo da opressão, Ramom sempre lutou do lado oposto, destruindo vilarejos indígenas e combatendo pelo colonizador: “Não sobrava nada vivo na aldeia dos índios” (ESCOBAR, 1976, p. 68). Esse passado de sangue é mostrado no metateatro. Na cena principal, cabe a ele decidir o que fazer: tomar partido ou continuar em cima do muro, como ele insiste até não poder mais. Como já referido, a peça apresenta a temática da necessidade de decidir como agir diante da opressão.

A grande diferença entre o Filoctetes de Sófocles e o Filoteto de Escobar é que este decidiu sair do exército e isolar-se, ou seja, ele não foi abandonado como aquele. Para Araújo e Silva (2021, p. 96), “Ramom Ianaiá opõe-se ao Filoctetes grego no instante em que decide abandonar a guerra e, tal distanciamento é, sem dúvida, um dos mais significativos na peça”. Essa saída por escolha própria, de certa forma, aproxima Ramom mais de Aquiles que do herdeiro das armas de Hércules. A despeito disso, os espanhóis não fizeram nada de diferente

do que sempre faziam de modo a insultar seu melhor soldado, enquanto Aquiles foi ofendido por Agamêmnon, general dos gregos. Na verdade, Ramom matou indígenas em nome dos espanhóis, isto é, foi seu cúmplice em carnificinas, mas suas dúvidas sobre sua identidade mestiça de filho de pai indígena aimará e mãe branca fizeram-no questionar suas ações prejudiciais aos povos nativos dos quais fazia parte. Afinal, seria ele um espanhol ou um indígena? Sua crise de identidade, simbolizada pelo agravamento de suas feridas, foi determinante para seu isolamento, como veremos melhor em outro capítulo.

O envio do jovem capitão Hernández na companhia de três soldados para convencer Ramom a voltar ao exército assemelha-se, de um lado, à embaixada que tenta levar Aquiles ao campo de batalha novamente, do outro, à embaixada que tenta conduzir Filoctetes por meio de um stratagema, usando mentiras. Quando entram na mina e avistam Ramom, dois soldados ajoelham-se e pedem ajuda em desespero. O Soldado I diz: “Ramom, não nos abandone. Somos simples soldados como você. Não podemos voltar de mão-abanando. Seremos castigados” (ESCOBAR, 1976, p. 63). Hernández tenta silenciar o rapaz aflito, mas o Soldado II acrescenta: “É, senhor! Há uma guerra lá em cima. Eles estão matando a nós e as nossas famílias” (ESCOBAR, 1976, p. 63). Existe, portanto, sinceridade da parte dos soldados, assim como também é honesto o apelo dos embaixadores enviados a Aquiles, o que os diferencia do coro que acompanha Neoptólemo, no *Filoctetes* de Sófocles, que é cúmplice das mentiras orquestradas por Odisseu e executadas pelo filho do melhor dos aqueus. De sua parte, em Escobar, o jovem capitão Hernández tenta encobrir a real situação, dizendo tratar-se apenas de outra rebelião de mineiros na qual alguns aproveitam para fazer saques ou abandonar o exército. Porém admite: “nunca a coisa foi tão longe assim e eles acham que só o senhor poderia nos salvar dessa vez. A ninguém mais eles respeitam” (ESCOBAR, 1976, p. 63). Ramom afirma que não retornará, o que leva Hernández a confessar que o problema, na realidade, é a revolta liderada por Bolívar. Assim, os soldados falam a verdade, mas Hernández parte de uma meia-verdade para chegar ao real imbróglio. Contudo, a recusa de Ramom Ianaiá é categórica: “Bolívar? Que mate todos os espanhóis da América, como fizemos com os índios, como fizemos com todos os que se opunham a vocês. Eu estou fora [...]” (ESCOBAR, 1976, p. 65). Hernández deixa claro que a rejeição não será aceita: “Eles virão buscá-lo. [...] Eles lhe levarão à força”. (ESCOBAR, 1976, p. 69). Não obstante, a ameaça não altera a decisão do herói. Essa recusa de Ramom Ianaiá aproxima-o do herói sofocliano quanto à inflexibilidade. Ambos tomam uma decisão e não são convencidos a mudar de ideia, a não ser por eventos extraordinários: o assassinato cruel de seus caros, no caso de Ramom, e a aparição de Hércules, no caso de Filoctetes. A inflexibilidade também é uma característica de Aquiles, que só retorna

à batalha após a morte de Pátroclo por Heitor.

Ao perceber que Ramom corre perigo, o Velho Índio oferece ajuda para levá-lo a outro lugar. Esse personagem aparece como intermediário entre os colonizadores e os colonizados. É alguém que já testemunhou muitas lutas e viu seu povo ser dominado mais de uma vez: “Os incas nos expulsaram para as montanhas e depois vieram os espanhóis e nos escravizaram: a nós e os incas” (ESCOBAR, 1976, p. 21). Sua postura apresenta certo comodismo em relação à situação em que os seus vivem: “Não estamos revoltados. Posso ir ver o meu povo nas montanhas ou no fundo das minas, e velhos índios e crianças índias podem sentar nas picadas para ver os soldados espanhóis passarem. É engraçado. É triste. É igual” (ESCOBAR, 1976, p. 21). O velho afirma ainda que sempre serviu aos chefes brancos, ou seja, sempre foi submisso. Trata-se, portanto, de uma figura que, aparentemente, se possui consciência da exploração vivida por seu povo, já se habituou à condição de oprimido. Sempre transitando entre indígenas e brancos, ele ensinou Ramom a tecer e fornece os fios por ele utilizados para construir seu tapete. Trata-se de alguém por quem o herói nutre bastante afeição.

Para chegar à mina por um caminho alternativo, o Velho Índio toma por guia o Menino-irmão, personagem de doze anos que é meio-irmão de Ramom pelo lado materno. O menino toca flauta e é criado do médico da corte. A mãe morreu, então ele vive como responsável por si mesmo. Apesar de, segundo o que o texto da peça dá a entender, não ter crescido com Ramom, os dois mantêm uma relação significativa: “em você, somente em você, eu penso às vezes” (ESCOBAR, 1976, p. 78), diz o herói ao irmão, que toca um instrumento de sopro, cujas músicas ele gosta de ouvir. Esse menino possui certa semelhança com Orfeu, o qual, conforme Brandão (1987), era filho da musa Calíope e do rei Eagro, embora sua paternidade também seja atribuída ao deus Apolo. Ele era poeta, músico e cantor, e até os animais e as árvores ficavam extasiados quando ele cantava e tocava. Do mesmo modo, os homens coléricos ficavam calmos. No livro IV das *Geórgicas*, Virgílio narra a triste vida de Orfeu, que desceu ao Hades para trazer de volta sua amada Eurídice, morta no dia do casamento. Lá, todos cedem ao encanto de sua música, e Hades e Perséfone permitem que ele leve a jovem de volta. Contudo, o retorno da amada não deu certo porque ele olhou para conferir se ela de fato o seguia para o mundo dos vivos, ação que havia sido proibida expressamente. Sua vida passou a ser prantear Eurídice, a quem perdeu duas vezes, indiferente aos amores de outras mulheres, as quais, revoltadas pela rejeição, o fizeram em pedaços durante as orgias noturnas a Baco⁵². O Menino-irmão se aproxima da figura de Orfeu por sua familiaridade com a música,

⁵² Baco é a forma como os antigos romanos chamavam o deus Dioniso.

por sua descida ao fundo da mina – lugar semelhante ao mundo dos mortos – e ainda por seu triste fim, já que seu corpo também é despedaçado.

Ao contrário do Filoctetes de Sófocles, o herói do Alto Peru não vive completamente solitário, como mostram as visitas do Velho Índio e do Menino-irmão. Além disso, na mina há trabalhadores que lhe fornecem assistência, dando-lhe banho e cuidando de suas feridas. Assim, seu isolamento é parcial. Ele saiu da cena social, por assim dizer, mas não vive sem contato humano.

Com a tentativa fracassada de Hernández, uma segunda embaixada, como assim podemos chamar, é formada por uma jovem, que dizem ser noiva de Ramom, e mais dois soldados. Sua missão é tocar seu coração com sua beleza e fazê-lo lembrar do tempo em que estiveram juntos, de modo que ele deseje casar-se com ela e, para que isso seja possível, concorde em juntar-se ao exército do Vice-reinado do Alto Peru. Caso não alcance este intento, a moça deve roubar suas lanças, o que acaba sendo feito por um dos soldados que a acompanham. Nisso, a Noiva aproxima-se de Neoptólemo, também encarregado de roubar o arco.

Diante da figura da Noiva, notamos que, diferentemente da tragédia grega, a peça de Escobar possui personagens femininas, sendo a Noiva a que mais se destaca. Trata-se de uma jovem branca, filha de comerciantes brancos. Muito antes de Ramom deixar o exército, quando ele vencia todas as batalhas pelos brancos, ela tinha sido obrigada pelo Vice-rei a manter um relacionamento com o herói. Com a segunda tentativa do Vice-rei de tirá-lo da mina, a jovem é forçada a vestir-se de noiva e, caso Ramom concordasse em lutar pela Espanha, casar-se-ia com ele. Os pais da moça são contrários, mas são impotentes diante das imposições do Vice-rei, que governa com modos ditatoriais e interfere, inclusive, na vida privada das pessoas, tomando decisões por elas e usando-as para a manutenção de sua posição política. Isso pode ser comparado ao abuso de poder da Ditadura Militar brasileira sobre os corpos e as vidas das pessoas, muitas delas presas arbitrariamente, torturadas, mortas ou dadas como desaparecidas. O volume III do Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), que trata dos mortos e desaparecidos políticos vítimas da ditadura no Brasil nos anos de 1946 a 1988 (ou seja, inclui também a ditadura de Vargas), traz o nome e o histórico de 434 vítimas, deixando bem claro que não é um número definitivo e que não inclui o número de indígenas, já citado.

Ao ser questionada por Ramom sobre ter ido à mina achando que o convenceria a voltar ao exército, a Noiva responde: “Eu tive que vir. (Pausa.) Ramom, eu tive que vir. Eles nos matariam. Já fizeram isso com outras pessoas da cidade por bem menos, por bem menos. Eu não tinha escolha. Fiz o que me mandaram” (ESCOBAR, 1976, p. 92). A jovem fala ainda

que ela e seus pais serão assassinados pelo Vice-rei, caso ele insista em permanecer na mina, mas Ramom não se comove nem muda seu posicionamento.

A Noiva de Ramom lembra a figura de Briseida em alguns aspectos: ambas não decidem por si próprias e são usadas como prendas de guerra. A Noiva é tirada do herói, depois tentam devolvê-la, assim como Briseida foi levada de Aquiles e tentam reconduzi-la à tenda do herói furioso (*Il.*, IX, vv. 273-276). Por outro lado, a promessa de casamento caso o herói volte a lutar pelos espanhóis lembra a proposta de Agamêmnon a Aquiles, que inclui dar-lhe em matrimônio uma de suas filhas. Ramom recusa a Noiva, assim como o melhor dos aqueus dispensou a princesa de Micenas (*Il.*, IX, vv. 388-391).

A frieza com que o herói de Escobar nega os apelos da única mulher com quem teve um relacionamento “amoroso” muda para desespero quando ele percebe que suas lanças foram roubadas. Sua aflição assemelha-se ao comportamento do Filoctetes de Sófocles, quando Neoptólemo se recusa a devolver o arco e as flechas, que permitem sua sobrevivência em Lemnos: “Despojas-me da vida ao roubares minhas armas! Devolve-me, suplico-te, devolve-me, peço-te, filho! Pelos deuses ancestrais, da vida não me prives!” (*Fil.*, vv. 931-933). No caso de Ramom, as armas parecem representar o sentido de sua existência, e são usadas para sustentar os fios do tapete que ele tece, ou seja, não possuem uma utilidade tão prática quanto o arco do Filoctetes grego. Fala-se sobre isso de forma mais detalhada em outro capítulo.

Enquanto em Sófocles a embaixada enviada a Filoctetes, mesmo que não por mérito próprio, acaba levando o arqueiro a Troia, em Escobar, as duas embaixadas enviadas a Ramom fracassam. Além disso, a esperança de que as lanças roubadas, as quais são supostamente mágicas, possam fazer tudo também falha, já que Hernández não consegue manuseá-las. Diante do próprio fracasso, o jovem capitão acusa a Noiva e os soldados que a acompanharam de terem acrescentado peso às armas, tornando-as impossíveis de serem usadas: “São falsas, excelência. Puseram peso excessivo nelas propositadamente. Não tenho culpa. Eu as tive em mãos. Eu sei” (ESCOBAR, 1976, p. 107). O Vice-rei vê sua última esperança ruir: “Merda! Traidores! Estamos perdidos. E agora?” (ESCOBAR, 1976, p. 107).

Frustradas as tentativas de trazer Ramom e de manejar suas armas, o Vice-rei manda matar, por meio da tortura, o Velho Índio, a Noiva e o Menino-irmão. O primeiro foi crucificado; a segunda morreu em uma roda de tortura, instrumento medieval dos mais cruéis; a criança, por sua vez, foi esquartejada. O Vice-rei fez isso para vingar-se da rejeição de Ramom, atingindo pessoas a ele caras.

É possível associar o uso da tortura para matar de forma horrenda esses três personagens ao *modus operandi* da Ditadura Militar no Brasil. O volume III do Relatório Final

da Comissão Nacional da Verdade (2014) cita, dentre vários métodos de tortura da ditadura, choques elétricos, afogamento em água gelada, queimaduras, espancamentos e violência sexual. Como já relatamos, Escobar foi uma das muitas vítimas nesse período. Em muitos casos, os atos de tortura levaram as pessoas à morte; quando não, deixaram traumas que marcaram suas vidas para sempre. Falar de crucificação e de roda da tortura (o esquartejamento pode ter sido usado pela ditadura), antigas formas de torturar e matar com crueldade, é mais uma estratégia de Escobar para camuflar a referência ao momento em que o texto foi escrito, com o AI-5 em vigência, período gravíssimo de violação dos direitos humanos no Brasil, com muitas pessoas torturadas e assassinadas.

Quando Ramom vê o corpo do Velho Índio, pergunta o motivo de tanta crueldade. O coro responde: “porque se mata sempre. Sempre e sempre” (ESCOBAR, 1976, p. 110). Diante dos lamentos e das atormentadas interrogações ao ver o corpo da Noiva e do irmão, que era apenas uma criança, a resposta é a mesma, com um acréscimo: “Porque se mata sempre. Sempre e sempre. Em todas as direções da América e enquanto durar a tirania” (ESCOBAR, 1976, p. 113). A insistência no uso do advérbio de tempo “sempre” também pode ser interpretada como uma referência às mortes da ditadura. O “sempre” atravessa passado, presente e, possivelmente, o futuro. Por sua vez, a expressão “em todas as direções da América” ultrapassa os limites do Alto Peru e chega também ao Brasil, melhor dizendo, abarca o continente inteiro. Quanto ao uso da palavra “tirania”, ela completa a comparação entre a opressão no Alto Peru da época colonial e no Brasil da Ditadura Militar.

Os assassinatos cruéis dos três inocentes fazem Ramom entrar em ação. Ele havia dito que só a fúria o faria agir. Finalmente, o herói mestiço decide sair da mina com suas novas lanças. Levado pela dor e a revolta, ele brada:

(Gritando) Nãooooo! Miseráveis, vermes, cães. Do meu corpo em pedaços reencontro o humor dos combates de outrora. A fúria inaugura outra vez em mim o soldado que faz as lanças dançarem soltas e em minha selvagem confusão ela quer combater. Flechas, espadas e lanças. Pedacos dessa aurora de sangue. Oh! Combate-arte! Murro, arco de fogo forjado contra o inimigo. (Grito) Vou com vocês. Jogarei as lanças em círculo. Carreguem-me. Por favor, carreguem-me. Levem-me. Já não tenho pés (ESCOBAR, 1976, p. 114).

Finalmente, o Filoteto americano vai ao campo de batalha, mas seu exército agora é outro. E não é um deus que o convence, como Hércules faz em Sófocles. Por fim, ele decidiu reagir às violências sofridas por seu povo, apesar das feridas terem consumido seus pés e de não haver, como havia para o herói grego, a possibilidade de cura. Levado pelos mineiros, que forjaram suas novas armas, ele ataca os inimigos de sua gente: “Combato por vocês e por mim.

Aqui estão os meus fios. Combato pelo silêncio que em cada um de nós assopra uma corneta. Combato pelos mortos e pelos vivos” (ESCOBAR, 1976, p. 116). É importante a menção ao “silêncio” porque remete à omissão durante a ditadura. O estado inicial de Ramom é o de quem se omite a usar as armas na guerra e defende a arte como forma de combate. Mas a situação de violência contra os seus levou-o para fora da mina e fez com que percebesse que, em alguns momentos, a arte, embora não deixe de ser uma forma de combate, pode não ser suficiente. Pensando no contexto da Ditadura Militar no Brasil e nos grupos que pegaram em armas para combatê-la, é possível relacionar a peça de Escobar à luta armada.

A saída de Ramom da mina para o campo de combate, após ter pessoas a ele caras brutalmente assassinadas, assemelha-se ao retorno de Aquiles à batalha, uma vez que, apesar de regressar ao lado dos gregos e não mudar de exército, ele combate por fúria e vingança, ao ver seu amigo Pátroclo privado da vida pelas mãos do troiano Heitor. A fúria que leva ao combate, portanto, aponta mais um elemento em comum entre o personagem Ramom Ianaia e o Aquiles homérico, enquanto distancia o personagem de Escobar do Filoctetes grego, que vai a Troia pacificado, em busca de cura e glória, após ser acalmada sua ira. Por outro lado, ao lutar contra seu antigo exército, Ramom se distancia dos dois heróis clássicos.

Enfim, ouvem-se gritos: “Já não existem reis na América, já não existem tiranos na América” (ESCOBAR, 1976, p. 122). Os reis da América pré-independência possuíam plenos poderes, em geral; desse modo, são figuras semelhantes aos ditadores do século XX em seu modo tirânico de agir. Decretar seu fim quando o povo ainda vive sob coação, como na ditadura, é um convite à ação, a fim de que isso se torne realidade. O quadro montado pelo enredo da peça mostra uma situação de opressão e a luta para superá-la. É nesse sentido que ela faz referência à Ditadura Militar no Brasil, assim como a outras ditaduras latino-americanas do mesmo período: “Combato a injustiça, aqui e longe, no espaço ou abismo. A América é uma só” (ESCOBAR, 1976, p. 117). O convite à ação mostra o modelo do teatro épico de Brecht presente em Escobar, conforme mencionamos. A peça, de fato, não é para comover, é para mostrar a necessidade de tomar uma atitude diante da opressão.

Como a peça de Escobar salienta a respeito do herói, seu estado é de fragilidade, nem pés ele tem mais. De sua parte, o herói grego também está vulnerável por causa da chaga, contudo, ao contrário de Ramom, existe a promessa de cura, conforme atesta a fala de Hércules: “Tendo ido com este varão à cidadela troiana, primeiro que sejas aliviado desta triste ferida” (*Fil.* vv. 1423-1424). Assim, o herói grego ficará curado, e então cumprirá sua missão; de sua parte, mesmo com todas as feridas, o herói do Alto Peru deve lutar.

Apesar de seu histórico de bravo soldado, Ramom, que nem consegue andar sem

apoio, é fisicamente incapacitado para a guerra. Contudo, sua decisão por lutar ao lado dos oprimidos é, de certa maneira, um convite a todos os que se consideram incapazes de afrontar um sistema opressor a fim de que saiam da “mina”, isto é, unam-se aos demais e lutem para derrubar o poder que os oprime. Assim, o teatro *sob coação* de Escobar consegue driblar a censura, apesar do conjunto da peça, que traz a opressão como tema – mostrar que a luta para vencê-la é uma possibilidade/necessidade –, em referência à imprescindibilidade de enfrentar o regime, inclusive, pegando em armas. Afortunadamente, a censura não percebeu isso, caso contrário, a peça não teria sido publicada.

O Filoteto de Escobar, portanto, é convidado a mudar uma situação injusta de abuso de poder. A despeito de sua vulnerabilidade, unindo-se a outros, ele é capaz de lutar contra o tirano. Com efeito, o desespero do Vice-rei e de sua corte mostra que o povo unido é capaz de derrotar os poderosos. Ramom Ianaiá é, dessa forma, uma figura de resistência à opressão, opressão esta que acomete o povo, isto é, não é um drama individual, mas coletivo, assim como a luta deve ser.

Percebe-se, assim, que há elementos em comum entre o Filoctetes grego e o Filoteto americano, mas há muitas divergências também. De certa forma, Ramom é um híbrido de Aquiles e Filoctetes, ao mesmo tempo em que possui características que o distanciam de ambos.

Os demais aspectos comparáveis entre Ramom e Filoctetes são analisados em outras partes deste trabalho. Por ora, voltemo-nos ao Vice-rei e às possíveis personagens clássicas que correspondem a ele.

2.1.2.2 A figura tirânica do Vice-rei: um misto de Agamêmnon e Odisseu

Neste subtópico, queremos apontar como a personagem do Vice-rei é construída por Escobar a partir da junção de características de Agamêmnon e de Odisseu. Tomando por base as epopeias homéricas, o primeiro é conhecido por sua impulsividade e descomedimento; o segundo, por sua astúcia e habilidade diplomática. Contudo, se juntarmos o Odisseu da epopeia ao da tragédia sofocliana, ele possui, em comum com o irmão de Menelau, a falta de escrúpulos e a crueldade, algo que pertence à personalidade do Vice-rei de Escobar também.

Quando o assunto é Odisseu, ficamos diante de uma das figuras mais conhecidas e emblemáticas da literatura universal, muito mais que Agamêmnon, tanto que as aventuras de seu famoso retorno a Ítaca inspiraram e inspiram romances e filmes, dentre outras obras de arte no mundo inteiro. No primeiro capítulo deste trabalho, fizemos algumas colocações sobre o marido de Penélope ao citarmos o canto IX da *Iliada*, no qual ele aparece como um dos

embaixadores enviados a Aquiles; também mencionamos o rei de Ítaca ao citarmos o canto VIII da *Odisseia*, quando ele se compara a Filoctetes ao contar vantagens sobre sua habilidade com o arco; assinalamos também as semelhanças entre a tragédia de Sófocles sobre o arqueiro Filoctetes e o canto IX da *Odisseia*, quando Odisseu encontra Polifemo e consegue enganá-lo com suas artimanhas.

Na *Iliada*, Odisseu é um homem astuto, pragmático, bom conselheiro e mediador de conflitos; na *Odisseia*, continua sendo um homem sagaz e pragmático, mas é sobretudo alguém que já sofreu bastante e está longe de casa há muitos anos, cujo desejo de rever a família e a pátria causam comoção, sem mencionarmos os perigos que precisa enfrentar para alcançar Ítaca e ocupar o trono novamente. Na tragédia de Sófocles, o caráter ardiloso e pragmático de Odisseu permanece, mas a crueldade com que ele, juntamente com os Atridas, abandonou um homem doente em uma ilha deserta e o modo fraudulento com que pretende levá-lo a Troia ou roubar suas armas, após havê-lo descartado há dez anos, mostram-no como alguém capaz de qualquer coisa para atingir seus objetivos. Obviamente ele afirma colocar o bem comum acima dos interesses individuais, e essa é a imagem que ele pretende passar a Neoptólemo. Citamos anteriormente Schein (2012), o qual defende que Sófocles pinta o rei de Ítaca conforme algumas figuras políticas da Atenas do século V a. C., retratando-o, assim, como um sofista utilitarista e sem escrúpulos.

Em *Ramom, o Filoteto Americano*, o Vice-rei é uma personagem cuja conduta se aproxima, em parte, do papel de Odisseu em Sófocles. Chefe político que representa o reinado espanhol no Alto Peru, ele tem autoridade quase absoluta, tendo em vista a distância que há entre a América e o continente europeu, onde seu superior, o rei, encontra-se. Assim, ele obedece às ordens que chegam, mas a maior parte das decisões são de sua iniciativa. Odisseu, em Sófocles, também está a mando de Agamêmnon e preso por juramento (*Fil.*, v. 72), conforme diz, mas a forma como coloca em prática as ações necessárias para cumprir as ordens recebidas também é decisão sua. Desse modo, ambos recebem ordens ou são encarregados de missões a serem cumpridas, às quais supostamente obedecem, ao mesmo tempo em que possuem autonomia e decidem como agir em cada situação particular.

Outro aspecto que o Vice-rei e Odisseu possuem em comum é que os dois estão dispostos a fazer qualquer coisa para conseguir o que querem, uma vez que, em sua concepção, os fins justificam os meios. É por isso que Odisseu não considera indigno recorrer à mentira:

NE.: E não julgas vergonhoso dizer mentiras?

OD.: Não, se a mentira traz a salvação.

NE.: Então com que cara alguém pode proclamar isso?

OD.: Quando se faz algo para lucro, não convém hesitar (*Fil.*, vv. 107-110).

O rei de Ítaca também não se comove com os dez anos de isolamento social de Filoctetes nem com o fato de ele ficar sem meios para sobreviver ao ser privado das armas. Contudo, o Vice-rei é ainda mais cruel, pois não só usa as pessoas, como faz com a Noiva, por exemplo, obrigando-a a ter um relacionamento contra sua vontade, mas também tira vidas inocentes de modo hediondo. Logo, Escobar ressalta no Vice-rei a crueldade mais que a astúcia, enquanto Sófocles faz um equilíbrio entre as duas coisas, assim que seu Odisseu é cruel, mas não faz uso de violência extrema (isso se considerarmos que abandonar uma pessoa doente em local deserto é um ato violento e covarde, mas não extremo), ao passo que o Vice-rei o faz, aproximando-se, de tal modo, da figura de Agamêmnon, que foi capaz de sacrificar a própria filha para atingir seus objetivos bélicos.

Quando Neoptólemo propõe o uso da força porque considera que a mentira é indigna de sua natureza, Odisseu prefere o uso da palavra, pois “a língua, não as ações, tudo conduz” (*Fil.*, v. 99). Em parte, essa postura se deve ao conhecimento de que Filoctetes seria invencível de posse das armas de Hércules, pois porta consigo “flechas inevitáveis e portadoras da morte” (*Fil.*, v. 105). Não se trata, de modo algum, de dizer que o rei de Ítaca não recorreria à violência. Com efeito, ele intimida Neoptólemo quando este decide devolver as armas ao arqueiro: “Não será contra os troianos, mas contra ti que lutaremos” (*Fil.*, v. 1252). Apesar de não configurar uma violência física, a ameaça é uma violência psicológica. Odisseu também ameaça levar Filoctetes à força, quando este reconhece sua voz, embora não o faça. O que o ardiloso protegido de Atena faz é escolher a melhor estratégia, e recorrer à espada não lhe parece ideal no caso do filho de Peante.

Pensar antes de agir é uma característica que distancia o rei de Ítaca do rei de Micenas, sujeito que age sem raciocinar e depois precisa correr atrás do prejuízo de suas ações impulsivas, como ocorre ao tomar Briseida de Aquiles (*Il*, I, vv. 321-325). O Vice-rei, a seu turno, arquiteta maldades e as coloca em prática. Suas ações não são irrefletidas, tanto que ele envia Hernández e a Noiva com um plano. De um lado, ele é frio e calculista como o marido de Penélope e age de modo planejado; do outro, sua arrogância e falta de diplomacia o tornam semelhante ao marido de Clitemnestra.

Se Odisseu persuade Neoptólemo a mentir para concretizar seu esquema, o Vice-rei, com seu autoritarismo, não está disposto a convencer pela palavra quando pode abusar de seu poder sem sofrer retaliação. É possível perceber isso na cena XXIX, quando comunica ao Pai da Noiva seu plano de enviá-la a Ramom:

PAI DA NOIVA: (Insistindo.) Nunca lhe desobedecemos. Quando o senhor me chamou eu fui até o palácio. Deixei que minha filha andasse com esse homem.

GENERAL: Ramom.

VICE-REI: (Ao pai da noiva.) Era a minha vontade.

PAI DA NOIVA: Mas ele... ele não era como os outros. Era um selvagem.

VICE-REI: Era a minha vontade. Você foi recompensado. Ora, chega.

(ESCOBAR, 1976, p. 82).

O Pai da Noiva, ao contrário de Ramom, não tem como ou não ousa se defender, apesar de expressar sua opinião. Por isso o Vice-rei não faz nenhum jogo argumentativo para persuadi-lo, ele simplesmente impõe o que quer. Há momentos em que o filho de Laertes também é autoritário, como quando diz a Neoptólemo que este está em Lemnos como seu subordinado (*Fil.* v. 53). Ainda assim, de certa forma, o autoritarismo do Vice-rei o aproxima mais do rei de Micenas, Agamêmnon, com seu caráter arrogante e inconsequente.

A despeito da postura autoritária, o Vice-rei sabe que Ramom não pode ser tratado da mesma forma que os demais. Por isso, de início, recorre a duas embaixadas na tentativa de convencê-lo a lutar pelos espanhóis mais uma vez. O uso de violência fatal (a violência contra a Noiva vem muito antes do assassinato, pois ela é obrigada a relacionar-se com Ramom anos antes de seu isolamento na mina) para atingir o herói ocorre quando o tirano percebe que não conseguirá o apoio de seu ex-soldado, assim que se vinga da rejeição sofrida, torturando e assassinando seus caros. É notável que o Vice-rei, apesar de traçar estratégias, possui um caráter impulsivo, o que o distancia de Odisseu, estrategista que usa a razão antes de agir, e o aproxima mais uma vez de Agamêmnon, não só pela impulsividade, mas também pela crueldade.

É importante notar que o Vice-rei não entra em contato direto com Ramom, enquanto Odisseu, de início, evita ser visto por Filoctetes porque “se ele tendo posse das armas, me percebe, estou perdido” (*Fil.*, v. 75). O Vice-rei é aquele que envia as embaixadas, já Odisseu faz parte da embaixada, é um enviado, mas só interage com o arqueiro no final, sendo salvo de uma flechada por intervenção do filho de Aquiles:

FIL.: Filho, de quem é essa voz? Será que escutei Odisseu?

OD.: Exatamente e próximo vê aquele que à planície de Troia há de te levar à força, quer o filho de Aquiles queira, quer não!

FIL.: Mas não impunemente, se esta flecha for certa!

NE.: Ah, não, pelos deuses, de forma alguma dispare a flecha!

FIL.: Pelos deuses, solta a minha mão, caríssimo filho.

NE.: Não soltarei!

FIL.: Ai, por que me privas de matar um inimigo odioso com meu arco?

NE.: Não seria honroso nem a mim nem a ti.

(*Fil.*, vv. 1295-1304).

Essa cena deixa transparecer toda a raiva que o arqueiro abandonado sente de

Odisseu. Já no caso de Ramom, evidenciamos que não houve abandono, ele próprio escolheu recolher-se na mina, de forma que não pode culpar ninguém pelo isolamento em si. Além do mais, por ter servido no exército e ter tirado a vida de vários indígenas, ele não nutre um ódio voltado especificamente contra o Vice-rei, assim que, se este aparecesse para pedir seu retorno pessoalmente, talvez corresse algum risco, mas não na mesma proporção que Odisseu em frente ao filho de Peante.

Convém apontar, ainda, que o Vice-rei não está disposto a entrar em campo para lutar contra os revoltosos, ele sempre manda alguém, nunca se coloca em risco. Aquiles acusa Agamêmnon de agir da mesma forma: “Nunca investes a couraça como os teus que lutam, nem ousas empenhar teu coração com ases numa emboscada, pois tens medo de morrer” (*Il*, I, vv. 225- 228). Odisseu, ao contrário, não hesitaria em enfrentar os troianos diretamente (ele demonstra ter controle sobre o medo quando aparece em frente a Filoctetes), por isso diz precisar apenas das armas, não do herói: “De posse dessas armas, para nada precisamos de ti. Além do mais há Teucro entre nós, que possui esta ciência, e eu, que julgo não ser pior que tu para dominá-las e manipulá-las” (*Fil.*, vv. 1055-1059). Odisseu considera que Teucro ou ele próprio, como bons arqueiros que são, podem manejar as armas de Hércules, até porque seu foco está nesses instrumentos mortais, não em Filoctetes. O Vice-rei, ao ver duas embaixadas fracassarem na tentativa de convencer Ramom, também passa a achar, convencido por Hernández, que as lanças podem resolver tudo: “Pra mim são mágicas. Elas é que fazem tudo” (ESCOBAR, 1976, p. 102). Não temos como saber se Odisseu ou Teucro conseguiriam manusear as armas realmente, mas Escobar mostra o fracasso de Hernández, que o Vice-rei esperava pudesse usá-las.

Outro aspecto a ser levado em consideração diz respeito à religião. Odisseu se coloca como auxiliador dos deuses (*Fil.*, vv. 989-990), enquanto o Vice-rei, que poderia usar o discurso da salvação dos nativos como desculpa para seus atos, algo que, historicamente, os colonizadores fizeram, não fala em deus nem em religião. No caso do filho de Laertes, vale ressaltar, mais uma vez, que os deuses, assim como as pessoas, são apenas instrumentos que ele utiliza para atingir seus escopos.

A respeito das embaixadas, o Vice-rei não tem êxito nas duas que envia nem no roubo das armas; o sucesso da embaixada de Odisseu, por outro lado, não é consequência direta de seu plano, ele leva Filoctetes e as armas porque os deuses interferem, não por mérito de suas ações.

Na relação com Neoptólemo, Odisseu tenta manter sua imagem de experiente guerreiro, sábio nos conselhos e prático nas decisões. O Vice-rei, de sua parte, por possuir uma

postura extremamente autoritária, não se preocupa com sua própria imagem em relação a Hernández nem a ninguém. Trata-se de uma figura tirânica, que não tem intenção de esconder sua crueldade. Na arrogância, ele assemelha-se, mais uma vez, a Agamêmnon. Contudo, é interessante notar sua hipocrisia na cena em que a Noiva, contra sua vontade, é obrigada a ir ao encontro de Ramom: “Passarei à história como um soberano humanitário” (ESCOBAR, 1976, p. 84).

De certa forma, o Vice-rei é um híbrido de Agamêmnon e Odisseu. Contudo, assemelha-se em demasiado ao primeiro. É importante salientar que, no contexto histórico de colonização da América Latina, o europeu no poder, em geral, não tinha que prestar contas da forma como maltratava os povos colonizados e escravizados, tendo autoridade para agir como bem entendesse, pois apenas a Igreja interferia em alguns casos. Já o Vice-rei pode ser prepotente no estilo Agamêmnon sem nenhuma autoridade religiosa que o perturbe, embora seja esperto o suficiente para reconhecer que, com Ramom Ianaiá, ele deve tentar a diplomacia, além de ter consciência da impossibilidade de atacá-lo de forma direta.

Por último, não podemos deixar de relacionar a tirania do Vice-rei com a dos ditadores em geral, por suas atitudes autoritárias e pelo uso da tortura e do assassinato. Percebe-se, destarte, que Escobar parte das figuras do pragmático Odisseu e do soberbo Agamêmnon para construir um verdadeiro déspota, com o intuito de apontar para a tirania dos ditadores da década de 1970.

Passemos, agora, à forma como Escobar cria o personagem Hernández, de modo a analisarmos de qual ou quais personagens da tragédia grega ele se aproxima.

2.1.2.3 Hernández: um Odisseu com fragmentos de Neoptólemo

Em *Filoctetes*, Sófocles coloca o jovem Neoptólemo vivendo um dilema a respeito de qual modelo de vida seguir: o paradigma de guerreiro baseado em Aquiles ou o modelo representado por Odisseu. Na peça inteira, o ingênuo e inexperiente filho do melhor dos aqueus aparece dividido, até decidir seguir sua natureza, semelhante à de seu pai, contando toda a verdade a Filoctetes e honrando a amizade, como seu genitor teria feito.

Escobar, em sua reescrita de *Filoctetes*, não traz um personagem que corresponda exatamente a Neoptólemo, mas há fragmentos (muito pequenos) do filho de Aquiles na figura de Hernández. Este, contudo – embora possua um papel relevante na peça e seja o único, além do protagonista, a ter um nome próprio – não apresenta a mesma importância que Neoptólemo tem na tragédia grega, na qual o drama do jovem sobre como agir ocupa papel central do

começo ao fim.

Hernández é um soldado branco que segue o perfil dos demais soldados brancos que defendem a coroa, mas se destaca pelo privilégio de ser o preferido do chefe. Ele se apresenta como “Marquês de Granada e capitão” (ESCOBAR, 1976, p. 57). O jovem ocupa, portanto, um cargo importante dentro do exército e possui título de nobreza. Na experiência, ele difere de Neoptólemo, recém-chegado à guerra de Troia. Com o filho de Aquiles, sua maior semelhança não está na personalidade, mas na idade, já que é retratado como alguém ainda na juventude, não na maturidade, como Odisseu. Na verdade, é quase uma contradição, pois Hernández é descrito como um jovem veterano. O Vice-rei chega a chamá-lo de “menino”, ao mesmo tempo em que fala sobre os muitos anos em que o manteve como acompanhante de Ramom. Ao que parece, começou ainda criança, como mero escudeiro. A cena XIV do metateatro dá a entender isso quando Hernández exorta Ramom a atacar as aldeias e diz: “Um dia irei com o senhor”! (ESCOBAR, 1976, p. 33). Isso parece mostrar que ele ainda não tinha condições físicas para lutar. A mesma cena mostra ainda que ele é do tipo que bajula os superiores, pois além de elogiar a força física de Ramom, diz: “Contarei tudo ao vice-rei, e ele admirará ainda mais sua coragem” (ESCOBAR, 1976, p. 34); e acrescenta: “Estarei sempre ao seu lado. Aprenderei tudo dos combates” (ESCOBAR, 1976, p. 34). Percebe-se, pela cena, que ele era um menino em busca de aprovação.

Já crescido, o capitão Hernández não vive nenhum dilema moral, que é justamente o que mais caracteriza o filho de Aquiles em Sófocles. Com efeito, o jovem soldado espanhol não hesita em usar mentiras, assim que faltar com a verdade não é um problema para ele, que afirma: “Verdade, mentira, que diferença faz? Estamos aqui e quero ver o que vai acontecer. Temos que levar este homem. Não vai ser fácil convencê-lo” (ESCOBAR, 1976, p. 57).

O Vice-rei deposita enorme confiança em Hernández. Primeiramente, porque ele é branco. Em segundo lugar, porque apesar de jovem, ele não é inexperiente. Já Neoptólemo, como mencionamos, é um principiante na guerra. Por ser filho do “melhor dos aqueus”, sua origem é lembrada o tempo inteiro, por isso, várias vezes é chamado de “filho de Aquiles”, tanto por Odisseu quanto por Filoctetes, sendo essa sua principal marca. E é principalmente por sua ascendência que ele é levado por Odisseu como acompanhante e convencido a assumir um plano para enganar o arqueiro e pegar as armas, colaborando com uma estratégia que contradiz aquilo que acredita ser por natureza: alguém que não faz uso de mentiras. Disso vem seu dilema moral.

Quando o Vice-rei envia Hernández como líder da primeira embaixada em busca de Ramom, um dos motivos é seu já citado papel de ajudante do Filoteto americano:

VICE-REI: Hernández! Você conseguirá trazê-lo de volta. (Muda o tom.) Aproxime-se, menino. Você é o mais jovem e o mais corajoso oficial da Espanha. Estes anos todos eu o mantive ao lado de Ramom para que você o vigiasse e aprendesse tudo. Nunca gostei que aquele mestiço fosse o capitão de todos os nossos soldados. Agora já é tarde. Ouça, todos sabem que vocês se tornaram muito amigos. (Desesperado.) Ele deve gostar de você. Traga-o de volta. Você pode trazê-lo de volta. Convença-o a voltar.

HERNÁNDEZ: Mas faz tanto tempo. Não sei se ele me ouvirá. Nos últimos combates todos nós cavalgávamos longe dele. Os soldados reclamavam do seu cheiro, e, depois, ele se ocupava mais em tecer tapetes com as lanças do que em combater. Senhor, (no ouvido do vice-rei.) eu sugiro que o velho chefe índio se encarregue disso. Ele tem força sobre Ramom.

VICE-REI: Não confio nele. Você terá que ir. Não negocio com índio. Não confio neles. É você ou ninguém mais, Hernández. (ESCOBAR, 1976, p. 19).

Hernández parece, aos olhos do chefe, a pessoa mais adequada para fazer Ramom retornar. O capitão discorda, sugerindo o Velho Índio. Essa hesitação não é como a do neto de Peleu, já que o soldado espanhol não questiona métodos. Provavelmente, além do nojo que sentia ao aproximar-se do herói, a causa seja o fato de ele conhecer a inflexibilidade do ex-soldado mestiço e de ter sido tratado por ele com certo desprezo, como ocorre na cena XIV, no metateatro, em que Ramom o obriga a cheirar suas feridas.

É importante a confissão do Vice-rei de que Hernández era um espião que ele mantinha ao lado de Ramom Ianaiá para vigiá-lo e aprender suas táticas de luta. O herói, apesar de visto com suspeitas, foi usado pelo colonizador, que pretende fazer isso mais uma vez e almeja consegui-lo apelando para uma suposta amizade entre ele e o jovem soldado, que seria objeto de seu afeto, como consequência da longa convivência. Todavia, essa presumida amizade não é confirmada por Ramom, que cortou ligações com seu passado:

HERNÁNDEZ: [...] Vim em meu nome. Ramom, não é justo que não me queira ouvir. Fomos amigos. Não estou mentindo. Fomos amigos.

RAMOM: Faz mil anos. Pouco me importa. Já não vivo no teu mundo. Não me enfureçam (ESCOBAR, 1976, p. 62).

Nota-se que nisso também Hernández é diferente do neto de Peleu, que nunca tinha visto Filoctetes, o qual, por sua vez, conhecia bem seu pai, Aquiles. Com efeito, quando fica sabendo quem é o genitor do jovem, o arqueiro exclama: “Ó filho do mais querido pai, ó querida terra, ó cria do velho Licomedes, com que expedição te aproximaste desta terra, onde navegas?” (*Fil.*, vv. 242-244). Assim, em um primeiro contato, Neoptólemo consegue acercar-se do arqueiro porque este, além de ser carente de companhia humana, também nutria afeto e admiração por Aquiles. Já Hernández, que conviveu com Ramom de forma muito próxima, tenta apelar para a amizade, porém não obtém sucesso, uma vez que o ex-soldado já não se identifica com sua vida anterior: “Vá embora, capitão Hernández. Sou mestiço, sou índio tecedor de tapetes. Não sou soldado nem branco” (ESCOBAR, 1976, p. 67).

Desse modo, o homem de confiança do Vice-rei conhece Ramom, assim como Odisseu conhece Filoctetes. A diferença é que o capitão espanhol, embora não seja um amigo, não fez algo que suscitasse a ira de seu antigo companheiro de exército, enquanto o rei de Ítaca é odiado pelo arqueiro por ter sido abandonado por ele, Menelau e Agamêmnon. À vista disso, o que Ramom sente por Hernández é indiferença, enquanto Filoctetes nutre um ódio profundo por Odisseu. Na realidade, essa embaixada de Hernández mais parece a que foi enviada a Aquiles, em que o apelo à amizade da parte dos enviados (ali existia certo apreço do Pelida pela delegação) não surtiu efeito.

Hernández lidera a primeira embaixada ao lhe fazerem a promessa de que terá um novo cargo: “Você será promovido. Depois que Ramom vencer os mineiros, o lugar dele será seu” (ESCOBAR, 1976, p. 19). Isso ele possui em comum com Neoptólemo, o qual também recebe promessa, não de um cargo, mas de prestígio:

OD.: Se fizeres isso, levarás dois prêmios.

NE.: Quais? Pois sabendo não me negaria a fazer.

OD.: Sábio e também corajoso será aclamado ao mesmo tempo. (*Fil.*, vv. 117-119).

Em relação às armas, Hernández não consegue nem mesmo erguê-las, então mente, para não admitir seu fracasso. Neoptólemo também toma posse do arco, que, num primeiro momento, não foi roubado, como fizeram com as armas de Ramom, mas foi concedido porque ele conquistou a confiança do arqueiro: “A ti é permitido tocá-las como devolver ao que te entregou e gabar-se de ser o único dentre os mortais a ter tocado nelas por tua excelência, pois fazendo o bem, eu mesmo as adquiri” (*Fil.*, vv. 667-670). Contudo, a peça de Sófocles não nos permite saber se ele seria capaz de manuseá-las.

Neoptólemo defende do princípio ao fim que as armas de Hércules não são suficientes sem o arqueiro: “Ora, ele nada ouve, mas eu vejo que esta captura das armas é vã, se sem ele navegarmos. Dele é a coroa, disse o deus que o levássemos” (*Fil.*, vv. 839-341). Já Hernández considera que é possível vencer sem Ramom, desde que ele consiga as lanças:

OFICIAL I: Se viessem reforços de Lima... Se Ramom voltasse a nos comandar...

MENSAGEIRO: Metade deles passaria para o nosso lado. O povo se identifica com Ramom. Seu sofrimento, sua garra. Eles se veem em Ramom.

HERNÁNDEZ: Já não acredito. Não existem imagens.

TODOS: Não?

HERNÁNDEZ: Se eu tivesse aquele par de lanças... Se eu pudesse carregá-las... Dizem que elas são mágicas.

(ESCOBAR, 1976, p. 90).

O jovem capitão, nesse sentido, assemelha-se a Odisseu, que defende que não é necessário levar Filoctetes e que ele mesmo, de posse das armas, poderia solucionar a situação.

Não sabemos se o rei de Ítaca conseguiria, apesar de se mostrar excelente ao usar um arco no canto XXIV da *Odisseia*. No caso de Hernández, Escobar mostra que sua presunção termina em fracasso.

É importante lembrar que Hernández não recebe as lanças das mãos do herói nem as rouba, é a embaixada composta pela Noiva e dois soldados que consegue pegá-las. Em outras palavras, nem isso ele foi capaz de fazer. Por falar da Noiva, ela traz alguns traços que a aproximam do neto de Tétis: é um tanto ingênua, assume um projeto que não é seu e sua embaixada consegue levar as armas, mesmo que roubadas.

Enquanto Neoptólemo percorre uma trajetória de amadurecimento ao longo do enredo criado por Sófocles, na tragédia de Escobar, Hernández continua o mesmo, do início ao fim; no dizer de Ramom, ele é simplesmente “Hernández, o idiota” (ESCOBAR, 1976, p. 62). Com efeito, o jovem capitão também não possui nenhuma nobreza de caráter, ao contrário do filho de Aquiles.

Percebe-se, assim, que Escobar não deixa quase nada de Neoptólemo em Hernández, que não passa de um soldado ambicioso e sem talento, o qual, diante da própria incompetência, não hesita em mentir e jogar a culpa de seu fracasso em pessoas inocentes, como faz com a Noiva. Em suma, ele apoia o jogo do Vice-rei do começo ao fim e é cúmplice de sua crueldade, ou seja, não é um jovem pueril que sofre um dilema moral e é manipulado por seu superior. Mesmo liderando uma embaixada, também não é tão astuto quanto Odisseu, embora esteja pronto, como o marido de Penélope, a mentir e a agir sem pesar a vileza de seus atos. Se pensarmos no contexto da ditadura, é possível que, com essa personagem, Escobar queira defender que nenhum colaborador do regime é inocente.

O dramaturgo brasileiro, ao conceber o personagem que protagoniza o diálogo com o herói na primeira embaixada, não criou um Neoptólemo, pois a ausência de dilemas morais distancia os dois, que se aproximam apenas no fato de serem jovens e desejosos de sucesso. Por outro lado, em Hernández, podemos ver, na bajulação aos superiores, um pouco de astúcia, uma forma de conseguir crescer, embora ele não seja tão esperto quanto o rei de Ítaca, a quem se assemelha mais pelas mentiras e a falta de escrúpulos, como já dito. Hernández, por conseguinte, é um Odisseu com fragmentos de Neoptólemo.

Neste capítulo, apontamos alguns aspectos da dramaturgia de Carlos Henrique Escobar e analisamos como *Ramom, o Filoteto Americano* parte do mito grego e ambienta-se na América em luta por independência em analogia com a Ditadura Militar brasileira, uma conjuntura de opressão e de luta. No teatro sob coação, Escobar consegue driblar a censura, unindo uma situação ligada à guerra de Troia às revoluções pró-independência latino-

americanas e à luta por democracia num regime autoritário por meio do que possuem em comum: as três precisam ser vencidas e alguém (Filoctetes, Bolívar, Ramon, o povo) precisa lutar para que isso aconteça.

3 TECENDO IDENTIDADES

Neste capítulo, a questão da identidade dos heróis ocupa o centro da discussão. Iniciamos com considerações sobre o *ethos* de Filoctetes, Odisseu e Neoptólemo na tragédia de Sófocles; em seguida, falamos sobre a simbologia das armas em Sófocles e em Escobar e sua relação com a identidade dos protagonistas; já no último subtópico, abordamos a crise de identidade vivida pelo herói mestiço de Escobar.

3.1. A construção do *ethos* em *Filoctetes*: o que as personagens dizem de si mesmas

Conforme Vernant (1994), os meninos gregos tinham a ginástica e a música como parte essencial de sua formação. O autor relata que, por volta do final do século VI a.C., Xenófanes de Cólofon questionava a primazia dessas duas atividades na educação dos futuros cidadãos, sobretudo o predomínio da ginástica, que preparava para a guerra, em detrimento do uso da palavra, que, nas cidades democráticas em particular, servia “como instrumento para chegar a decisões, impor pontos de vista ou triunfar nos processos” (VERNANT, 1994, p. 95). Na segunda metade do século V. a. C., a importância do uso da palavra, que foi tomando espaço aos poucos, teve os sofistas como símbolos e promotores dessa mudança. Contudo, observamos que já no século VIII a. C., em Homero, a capacidade de persuadir é uma marca do bom guerreiro, que não pode ser competente apenas no manuseio de armas. Aquiles, por exemplo, além de ser o melhor na luta e saber tocar a cítara e cantar, era hábil ao discursar, conforme é possível observar no canto IX da *Iliada*. Em *Filoctetes*, peça encenada pela primeira vez no final do século V a.C., a argumentação é um dos elementos que merecem especial atenção. De fato, no decorrer das ações, temos Odisseu de um lado, tentando convencer Neoptólemo a seguir um plano que vai contra sua natureza de homem que age pela força ou pela persuasão, assim como seu pai – enquanto do outro, existe a figura de Filoctetes, que precisa obter do jovem o favor de ser levado para casa, onde espera encontrar o pai, se ainda vivo. O filho de Aquiles, a seu turno, também lança mão da persuasão para fazer com que o arqueiro vá consigo a Troia, embora ocupe, na maior parte do enredo, o papel de audiência a ser convencida. Vale mencionar também o coro, que quer ver o plano do rei de Ítaca funcionar e tenta influenciar o neto de Peleu com seu discurso.

Para Aristóteles (2005, p. 95), a retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado em cada caso com o fim de persuadir”. A partir do famoso escrito do estagirita sobre retórica, muitos estudos foram realizados ao longo da história, com diferentes desdobramentos.

Dentre os vários estudiosos que partem de Aristóteles, nossa abordagem sobre a construção do *ethos* pelos heróis pretende seguir as considerações de Ruth Amossy e seus postulados sobre a argumentação no discurso e a construção da imagem de si pelo orador, isto é, o *ἦθος* (*ethos*).

O *ethos* faz parte de uma das três provas do discurso fornecidas por Aristóteles (2005, p. 96): “umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”. Na ordem colocada pelo filósofo, temos o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Desses três elementos, tomaremos apenas o primeiro para análise, conforme já enfatizamos, embora acreditemos que os outros dois ocupem papel tão importante quanto na tragédia *Filoctetes*. Aliás, as três provas, como as chama Aristóteles, estão entrelaçadas no texto em questão; a escolha de apenas uma é puramente metodológica.

Segundo Amossy (2018, p. 79, grifo do autor), “a importância atribuída à pessoa do orador na argumentação é ponto essencial nas retóricas antigas, que chamam *ethos* a imagem que o orador constrói de si mesmo em seu discurso, com o objetivo de contribuir para a eficácia de seu dizer”. Aristóteles (2005, p. 96, *sic*) afirma o seguinte sobre o *ἦθος*, palavra traduzida por alguns como “caráter”:

persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância a probidade do que fala, como aliás alguns oradores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão.

As noções de *ethos* divergem umas das outras, sobretudo, a partir da adoção de uma das seguintes posturas: se essa imagem de si projetada pelo orador é considerada como elemento puramente discursivo, como o faz o estagirita, ou se ela, além da fala, considera o conhecimento prévio que o orador pensa que seu auditório tem sobre ele, ou seja, sua reputação. Assim, a partir dessas considerações do filósofo grego em sua *Retórica*, diferentes correntes teceram e continuam tecendo suas propostas sobre a imagem que o orador tenta passar de si. Neste estudo, adotamos a proposta de Amossy (2018), que estuda a argumentação a partir da Análise do Discurso francesa, sem deixar de lado a retórica aristotélica. A autora defende que “em vez de perguntar se a força da persuasão vem da posição exterior do orador ou da imagem que ele produz de si mesmo em seu discurso, parece mais profícuo ver como o discurso constrói um *ethos* que se funda em dados pré-discursivos diversos” (AMOSSY, 2018, p. 89).

Desse modo, Amossy (2018) admite que o *ethos* se constrói no discurso, por isso

chama de *ethos* discursivo, mas acrescenta que o orador, ao arquitetá-lo, faz uso de elementos que existiam anteriormente, como sua reputação diante do público e o poder ou autoridade de que dispõe, por exemplo. Assim, um político, quando toma a palavra e pretende passar de si uma boa imagem, deve considerar o que seu auditório pensa sobre ele (o auditório pode até mesmo ser misto, com apoiadores e adversários), e se seu *status* social e político está adequado a determinado tipo de conteúdo, dentre outras questões. Em geral, um auditório não espera, por exemplo, que o presidente de um país, por mais que sua reputação seja a de um homem impolido, faça uso de palavras de baixo calão em público, o que seria inadequado tendo em vista o alto cargo que exerce. Com efeito, quem vai tomar a palavra precisa entender também o papel que ocupa (função institucional, *status*, poder), além de sua reputação, para, a partir disso, conquistar a confiança do auditório.

Amossy (2018, p. 90) nomeia “*ethos* prévio ou imagem prévia – em oposição a *ethos* simplesmente (ou a *ethos* oratório, que é plenamente discursivo) – a imagem que o auditório pode fazer do locutor antes que ele tome a palavra”. Para a autora, o *ethos* prévio condiciona parcialmente o *ethos* oratório, e deixa suas marcas nas escolhas linguísticas ou na situação de enunciação.

A partir desses conceitos, analisamos como Sófocles apresenta Odisseu e Filoctetes construindo, por meio do discurso, uma imagem de si, o *ethos*, para convencer o inexperiente Neoptólemo, “um adolescente, quase um menino ainda” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 135), a fazer o que eles querem. Avaliamos como essas imagens que os dois heróis mais velhos tentam passar por meio de seus discursos ajudam o filho do melhor dos aqueus a descobrir a si mesmo e a assumir sua verdadeira identidade. Como já citamos, o rei de Ítaca quer convencer o jovem a mentir e a roubar; o arqueiro exilado, por sua vez, deseja retornar à pátria e precisa de alguém que concorde em levá-lo.

De acordo com Roisman (1997), em *Filoctetes*, Neoptólemo, em fase de transição para a vida adulta, precisa decidir entre dois modelos: de um lado, Odisseu, o homem astuto por excelência que tem a retórica como ponto forte; do outro, o modelo representado por Aquiles, o pai já falecido do jovem, e pelo próprio Filoctetes, os quais representam homens de ação e de persuasão, que deixam sua marca pelo que fazem, sobretudo, por meio da força, e nunca pelo engano. Para a autora,

Se Neoptólemo escolhe Filoctetes como modelo, o modo de conduta de Aquiles prevalece, e Neoptólemo pode ser visto como um filho digno de seu pai. Se ele segue os passos de Odisseu, ele abandona as atitudes nobres de seu pai e sucumbe ao modo de comportamento ‘os fins justificam os meios’, e Aquiles é desprovido de

descendência em termos de valores. (ROISMAN, 1997, p. 129, tradução nossa)⁵³.

Assim, as imagens que os dois experientes heróis tentam passar de si mesmos ao jovem são fundamentais no desenrolar da tragédia, na qual ele precisa decidir o que fazer, o “*τί δράσω;*”, já mencionado anteriormente. Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), H. C. Avery fez um cálculo de acordo com o qual o filho de Aquiles sessenta e oito vezes é chamado de *τέκνον* (meu filho) ou *παῖ* (menino); desse total, Filoctetes usa um ou outro desses vocativos cinquenta e duas vezes. Além de ser muito jovem, Neoptólemo não conheceu o pai; destarte, os dois heróis mais velhos ganham um significado especial, simulando a figura do genitor ausente, conforme Roisman (1997). Realmente, ambos usam os vocativos “menino” e “filho” em diferentes momentos da tragédia, demonstrando um tratamento que evidencia essa relação semelhante à de pai e filho, embora esse mesmo tratamento seja dado, igualmente, pelo coro, formado por homens que também são mais velhos, provavelmente mirmidões, guerreiros de Aquiles. Assim, para além da relação pai e filho, *τέκνον* e *παῖ* marcam, a nosso ver, uma diferença de idade entre aquele menino e os demais, já homens maduros. Vernant e Vidal-Naquet (2005) também observam que o adolescente só será chamado de *άνήρ* (homem) duas vezes: uma por Filoctetes, quando o jovem revela o plano de levá-lo a Troia; outra, por Héracles, no final da peça. Para os autores, isso marca o amadurecimento do jovem, isto é, sua passagem para a vida adulta.

Ao desembarcar em Lemnos, Neoptólemo sabe quem é Filoctetes por ouvir dizer (embora finja não saber, como parte do plano orquestrado por Odisseu). Todavia, seu primeiro contato foi com o rei de Ítaca, com quem veio à ilha na condição de subordinado para levar o filho de Peante e suas armas a Troia. Apesar de inexperiente, Neoptólemo tem posicionamentos claros a respeito do plano montado por Odisseu e, conquanto concorde em segui-lo, não hesita em afirmar:

NE. As palavras que me afligem ouvir,
filho de Laertes, também detesto praticá-las,
pois não fui feito para praticar nenhum artifício sórdido,
nem eu mesmo nem, como dizem, aquele que me gerou.
Mas estou pronto a levar o homem à força
e não com astúcias; pois ele, com um único pé,
não poderá submeter a tantos de nós.
Enviado a ti, na verdade, como ajudante, temo
ser chamado de traidor; prefiro, no entanto, senhor, falhar,
agindo de modo nobre, a vencer sordidamente (*Fil.*, vv. 86-95).

⁵³ “If Neoptolemus chooses Philoctetes as his role model, the Achillean mode of conduct prevails, and Neoptolemus could be seen as a son worthy of his father. If he follows in Odysseus’ footsteps, he forsakes the noble ways of his father and succumbs to the ‘end-justifies-the-means’ mode of behavior, and Achilles is bereft of progeny in terms of values” (ROISMAN, 1997, p. 129).

O posicionamento do jovem é colocado de forma transparente e direta. O plano de Odisseu vai contra seus valores, herdados do nobre pai, aquele Aquiles que disse ao rei de Ítaca, na famosa embaixada da *Iliada*, em resposta a sua tentativa de fazê-lo retornar ao campo de batalha: “odeio, como as portas do Hades, quem mantém na mente algo diferente do que expõe” (*Il.*, IX, vv. 312-313). Em outras palavras: o engano e a falsidade são detestáveis ao Pelida, e o filho deixa claro que possui esses mesmos valores.

Ao levarmos em consideração o *ethos* que Odisseu e Filoctetes pretendem passar a Neoptólemo, avaliamos o que ambos dizem a seu próprio respeito. Começemos pela figura do “queridinho” da deusa Atena.

Ao exibir o plano que arquitetou para que o filho de Aquiles coloque em prática, Odisseu afirma que, ao contrário do jovem, está na guerra preso por um juramento, ou seja, não veio por livre vontade. Sófocles não detalha o juramento por ser do conhecimento do público o mito que diz que todos os pretendentes de Helena assumiram o compromisso de, caso ela fosse raptada, ajudar seu marido a tê-la de volta, ou seja, entrariam em guerra por ela. Ao afirmar que não veio por escolha, mas para não faltar com uma promessa, o filho de Laertes coloca-se como alguém que está ali fazendo um sacrifício, um dever, além de ser da primeira expedição, que já viu os horrores do longo conflito e quer, portanto, ver seu fim. Logo, ele pretende mostrar que é alguém que coloca o dever acima dos interesses pessoais.

Quando Neoptólemo diz que prefere “falhar, agindo de modo nobre, a vencer sordidamente” (*Fil.*, v.95), o rei de Ítaca usa a imagem de homem experiente, em contraposição ao argumento do jovem:

OD. Filho de pai honesto, eu também, quando era jovem,
 tinha a língua ociosa, mas a mão ágil;
 mas agora, por experiência própria, vejo que para os mortais
 a língua, não as ações, tudo conduz (*Fil.*, vv. 96-99).

Para o guerreiro experiente e hábil com as palavras, o uso da retórica, “a língua”, é mais eficaz ao conduzir as coisas do que o uso da força. A expressão “eu também, quando era jovem” porta em si a ideia de que aquele que a pronuncia já acumulou vivências, desse modo, fala com a autoridade dos anos vividos. Isso possui muito peso, sobretudo em culturas remotas, como a da Grécia antiga, na qual os mais experientes eram tutores dos meninos. No já citado canto IX da *Iliada*, o velho Fênix relata ter sido uma espécie de tutor de Aquiles e tenta usar isso como forma de convencê-lo a aplacar a ira.

Sobre Odisseu, é imprescindível dizer que, relativamente ao *ethos* prévio, nos termos de Amossy (2018), ele é um dos mais influentes e respeitados guerreiros. Seu *status* é o

de um rei que, mesmo não sendo o general que tudo comanda na guerra de Troia, função desempenhada por Agamêmnon, exerce muita influência sobre os irmãos Atridas e sobre os demais gregos e sempre está presente nas grandes deliberações, apontando possíveis soluções. Sua fama de homem astuto e pragmático, deveras, era conhecida também por Neoptólemo.

Quando o velho arqueiro e o jovem conversam sobre heróis vivos e mortos no conflito, ocorre o seguinte diálogo:

FIL. [...] De um homem indigno interrogarei,
de língua perigosa e hábil, onde está agora?
NE. Interrogas sobre quem senão Odisseu?
FIL. Não falei dele, mas havia um tal Tersites [...]
(*Fil.*, vv. 439-442)

É interessante notar que Neoptólemo pensou que o tal homem de “língua perigosa e hábil”, de quem o arqueiro falava,⁵⁴ fosse Odisseu. É muito provável que o neto de Peleu fizesse dele essa imagem; entretanto, é preciso também lembrar que esse diálogo ocorre num contexto em que o jovem finge ter ódio ao rei de Ítaca e conta uma narrativa que mistura mentiras e verdades, ou seja, nesse momento, ele encarna o comportamento falso e ardiloso do próprio filho de Laertes.

De qualquer forma, o *ethos* discursivo traçado por Odisseu toma por base sua fama de homem experiente e sábio, conselheiro de guerra e bom estrategista, ou seja, seu *ethos* prévio, o qual ele pretende manter e reafirmar. Após ouvir um duro discurso de Filoctetes na presença de Neoptólemo, Odisseu retruca:

Muitas coisas teria a responder às palavras dele,
se me fosse possível. Agora de um só discurso sou senhor.
Pois quando se precisa de um tal tipo de homem, o tal sou eu,
e onde houver uma escolha entre homens justos e bons,
não escolherás ninguém mais escrupuloso que eu.
Sem dúvida, por natureza busco vencer em tudo,
menos contra ti (*Fil.*, vv. 1047-1053).

No momento em que o rei de Ítaca profere essas palavras, Neoptólemo está angustiado por ter feito algo que contraria seus valores, já que enganou Filoctetes. Odisseu reforça seu *ethos* de homem pragmático e, ao mesmo tempo, flexível, capaz de se adaptar às

⁵⁴ No canto II da *Ilíada*, Tersites é descrito como o grego mais feio entre os presentes na guerra de Troia, em contraste com as figuras belíssimas dos heróis. Num momento de tensão profunda, quando Aquiles, desonrado por Agamêmnon abandonar o campo de batalha, Tersites, que, conforme a narrativa homérica, tinha por hábito falar mal dos heróis e era odiadíssimo por Odisseu e Aquiles, ousa criticar o líder da guerra com duras palavras, coisa que nenhum outro se atrevia fazer. Por causa disso, Odisseu toma o cetro do rei de Micenas e cobre de pancadas aquele que diz ser o pior “homúnculo” de quantos viajaram a Ílion (*Il.*, II, v. 248). O Filoctetes de Sófocles também demonstra desprezo por Tersites, conforme os versos acima apontam, possuindo algo em comum com Odisseu.

exigências de cada situação, desde que atinja o objetivo pretendido, que é sempre o mesmo: “vencer em tudo”. Entendemos que a vitória possui uma conotação extremamente positiva, sobretudo para um guerreiro, e que essa imagem de vencedor a qualquer custo, apesar de ultrapassar os limites da ética, não deixa de, ao menos em parte, atrair um aspirante a guerreiro como Neoptólemo. Para Odisseu, que vê o jovem de posse das armas, mas muito indeciso e angustiado pelo que fez, a imagem de homem vencedor, que faz tudo em vista do melhor resultado, serve para fazê-lo tomar a decisão esperada, isto é, ele não pode devolver as armas nem deixar de cumprir o que foi ordenado, de modo que venha a tornar-se, também ele, um vencedor.

Em suma, Sófocles coloca na boca de seu Odisseu palavras que fazem com que ele passe uma imagem de homem que cumpre suas promessas, desempenha seu dever para com os demais, faz sacrifícios em nome do bem comum, tem experiência e está disposto a tudo para vencer.

Em relação ao *ethos* prévio de Filoctetes, isto é, à reputação que ele possui e Neoptólemo conhece, fica claro que o jovem ouviu falar de como ele chegou a tão miserável situação e que suporta terrível solidão e sofrimento há dez anos, ou seja, trata-se de um homem resiliente. Certamente ele também pôde fazer certa ideia de seu caráter inflexível por meio das palavras ditas por Odisseu, quando afirma que ele “não será convencido” (*Fil.*, v. 103), o que o aproxima do caráter de Aquiles, quando recusa retornar ao campo de batalha ao receber a famosa embaixada, apesar de todas as supostas vantagens que obteria. Há evidências de que a figura do arqueiro também causa certo receio, tanto pelo comportamento do coro, que parece estar muito apreensivo no começo da peça, quando aguardam o retorno do herói à caverna, quanto pela fala do filho de Aquiles, que o denomina *δεινός ὀδίτης*, terrível caminhante (*Fil.*, v. 147).

Como já dito, Filoctetes possui um objetivo claro: retornar à pátria. Quando percebe a presença dos estrangeiros, ele apresenta um comportamento acolhedor e não esconde sua infelicidade e solidão. Ele quer desconstruir a imagem de homem selvagem que seu aspecto físico transmite em um primeiro contato, e que pode ser assustadora, para construir a de um homem necessitado de ajuda, um suplicante. Quando Neoptólemo afirma nunca ter ouvido falar a seu respeito, o arqueiro expressa sua tristeza por nem mesmo ser lembrado, e se apresenta ao visitante:

Eu sou este mesmo do qual talvez ouviste falar
ser o senhor das armas de Hércules,
o filho de Péas, Filoctetes, a quem os

dois generais e o rei dos Cefalênios
lançaram vergonhosamente aqui desertado, atingido
por selvagem mordida de uma serpente homicida,
morrendo com uma doença selvagem,
com a qual eles, filho, abandonando-me neste lugar
sozinho, foram-se quando voltavam da marinha
Crisa, ancoraram aqui com uma frota. (*Fil.*, vv. 261-270)

O arqueiro continua a narração de seus infortúnios e a descrição da vida rude que leva, deixando explícito seu forte ódio pelos que o abandonaram em Lemnos. Além disso, ele faz questão de dizer que, quando algum barco, por acaso, passa pela ilha, ajudam-no com alguma comida ou roupa, mas todos negam o que mais deseja: ser levado para casa. Nesse trecho o apelo ao *pathos*, isto é, às emoções, para comover seu auditório, é evidente. Na verdade, o arqueiro usa o *ethos* de *ἄνδρα δύστηνον, μόνον, ἔρημον*, ou seja, “um homem infeliz, só, desertado” (*Fil.*, vv. 227-228), para ganhar a compaixão dos estrangeiros e convencê-los a levá-lo consigo. É esse o *ethos* discursivo construído pelo arqueiro e mantido ao longo da tragédia.

Vale acentuar que, para criar essa imagem de si, num primeiro momento, o arqueiro não usa um *ethos* prévio, uma vez que acredita que tudo que diz sobre si mesmo é novidade para seu auditório, conforme afirmara, mentindo, o filho de Aquiles. No entanto, quando as armas do filho de Peante estão nas mãos de Neoptólemo, que revela o plano arquitetado para levá-lo a Troia, Filoctetes, então já conhecido pelo auditório, com sua imagem de homem miserável, faz uso desse *ethos* que podemos chamar de prévio e o reforça ainda mais, numa tentativa desesperada de, ao menos, reaver as armas, sem as quais não conseguiria sobreviver. Não mais falando ao filho de Aquiles, que, angustiado, fica em silêncio, o velho arqueiro dirige a palavra à caverna que o abriga, acentuado a imagem de homem absolutamente solitário, que não tem a quem recorrer:

Que dizes? Silencias? Nada sou, infeliz!
Ó forma rochosa de dupla porta, de novo mais uma vez
entro em ti despido, sem alimento;
no entanto, secarei nesta caverna sozinho,
nem ave alada, nem fera montívaga
com estas flechas capturando, mas eu próprio, infeliz,
morto, fornecerei repasto àqueles de quem me alimentei,
e aqueles que um dia caçava, hão de me caçar agora!
(*Fil.*, vv. 955-960).

No auge do desespero, Filoctetes exagera o *ethos* discursivo que já vinha construindo, acentuando que sua situação agora é pior. Se o auditório já conhecia a imagem de homem sofredor e injustiçado que tentou passar, agora ele pinta a imagem de um homem enganado pela segunda vez, um herói injustiçado que terá uma morte indigna, ao ser devorado

por animais selvagens, “um cadáver, uma sombra de fumaça, simplesmente um fantasma” (*Fil.*, vv. 946-947), “um nada” (v. 952), “entre vivos um morto” (v. 1018). Obviamente, o apelo a esse quadro dramático está profundamente relacionado ao *pathos*, na tentativa de tocar as emoções do jovem que criou em seu coração grande esperança, porém mostrou-se uma decepção. Como já dissemos, *ethos*, *pathos* e *logos* estão entrelaçados nesse jogo argumentativo espetacular.

Neoptólemo, ao início, pretendia agir pela força, *modus operandi* de Aquiles por excelência, ou pela persuasão. Ele quer que o arqueiro vá a Troia, afinal, também sonha com a glória prometida pelos deuses. Contudo, após insistir de todas as formas e não conseguir mudar o posicionamento do inflexível arqueiro, o jovem desiste de lançar mão da força bruta e assume a arriscada decisão de também não ir a Ílion, mas voltar para casa, levando Filoctetes. Assim, Neoptólemo constrói seu próprio *ethos*: por um lado, ele é semelhante a Aquiles em seus princípios, não negando sua *φύσις*; por outro, ele não é uma mera cópia do pai.

Desse modo, o *ethos* colocado em cena como elemento importante na disputa entre Odisseu e Filoctetes por Neoptólemo marca a tragédia sofocliana em questão, contrapondo dois modelos diferentes de cidadão guerreiro, dentre os quais o jovem precisa escolher. Como demonstramos, Sófocles mostra os dois heróis mais experientes tentando influenciá-lo. Cada um, à sua maneira, constrói uma imagem de si no discurso, o que Amossy (2018) chama de *ethos* discursivo, que leva em conta, sobretudo no caso de Odisseu, um *ethos* prévio. Neoptólemo, a seu turno, opta por ser fiel a suas origens, melhor dizendo, escolhe honrar seu próprio eu e, desse modo, passar de *παῖς* (ou *τέκνον*) a *ἀνὴρ*. Ele assume, assim, sua identidade, e projeta, por sua vez, seu próprio *ethos*, ou seja, uma imagem de homem que não usa a enganação como estratégia, porque isso não condiz com quem ele é de fato. Sófocles faz, ainda, com que o filho de Aquiles projete uma imagem de homem disposto a usar a força, mas que insiste, principalmente, na persuasão, o que é notável pelas vezes que tenta convencer Filoctetes a ir a Troia.

Percebemos, assim, que Sófocles, com *Filoctetes*, nos presenteia com uma “batalha” na qual o *ethos*, que se manifesta no diálogo entre as personagens, ocupa uma função importante e é usado para influenciar um jovem sem experiência, que precisa formar sua própria identidade e escolher como agir. Trata-se de um jogo argumentativo complexo, do qual citamos, neste texto, apenas alguns elementos, sem a menor pretensão de esgotá-lo.

3.1.1 As armas e a identidade do herói

No canto XVI da *Iliada*, Pátroclo, angustiado por Aquiles permanecer encolerizado com os aqueus e vendo que esses estão perdendo a batalha, pede ao amigo que ao menos lhe empreste suas armas, de modo a amedrontar os troianos, que pensariam ser o próprio Aquiles. O armamento havia sido um presente dos deuses a Peleu, no dia de seu casamento com a deusa Tétis (*Il.*, canto XVIII, vv. 81-84) e, agora, pertencia ao filho semideus do casal. Ao perceber que o fogo se aproximava das naus, Aquiles cede ao pedido do melhor amigo. Ao verem Pátroclo com as armas de Aquiles (escudo, elmo, couraça, grevas, espada e lanças), o efeito nas fileiras troianas é o esperado: “Do fim abrupto cada qual procura a fuga” (*Il.*, canto XVI, v. 283), pois “Pátroclo incute medo em todos” (*Il.*, canto XVI, v. 291). Obviamente, o temor se dá pelo fato de as armaduras de Aquiles serem reconhecidas pelo exército inimigo, que julgava enfrentar o Pelida, assim, não é de Pátroclo que eles têm medo. Aquiles, portanto, era alguém reconhecido por suas armas.

Apesar da bravura, Pátroclo morre ao enfrentar Heitor, e o herói troiano deixa-o nu, tomando posse das armas. Aquiles havia pedido ao amigo que retornasse após afugentar os troianos das naves gregas, mas este, sentindo-se poderoso com o efeito causado pela armadura, foi além do limite e acabou perdendo a vida e as armas emprestadas. Já sabemos que Aquiles retorna à batalha para vingar o amigo. No canto XVIII da *Iliada*, ocorre a fabricação de suas novas armas, depois que Tétis, sua mãe, vai ao Olimpo pedir a Hefesto que as forje para o filho. A descrição das peças que compõem a armadura bem representa sua grandiosidade. A deusa entrega ao filho a obra-prima do deus artesão: “Empunha as armas ínclitas que Hefesto fez, belíssimas! Iguais, nenhum mortal as teve” (*Il.*, canto XIX, vv. 10-11). A beleza das armas era tamanha que “atônitos os mirmidões, ninguém ousava mirá-las. Tremem.” (*Il.*, canto XIX, vv. 14-15). Percebe-se, assim, quão pomposa é a armadura do filho da deusa Tétis. Obviamente, por ser o melhor dos aqueus, ao vestir-se e armar-se para a batalha, ele precisava não apenas ser, mas também parecer superior, quase divino.

Mandel (1981) observa que a *Iliada* não confere muita importância ao arco e à flecha. Com efeito, as cenas de luta entre heróis descrevem a ação por meio da espada, acompanhada do escudo, das lanças e dos demais adereços que vestem e protegem o corpo do guerreiro. Os troianos usariam o arco mais que os gregos. Contudo, aparentemente, esse instrumento teria tido relevância para a geração de Hércules, que é anterior à guerra de Troia.

Seja qual for a arma, a mitologia em geral é repleta delas, e algumas possuem poderes sobrenaturais. No mito de Filoctetes e, em especial, na tragédia sofocliana, o arco

herdado de Hércules⁵⁵ aparece como uma condição *sine qua non* para a vitória dos gregos e o fim da guerra. Mas o arco e os arqueiros não usufruíam de prestígio, muito pelo contrário. Segundo Garlan (1994), desde Homero até Eurípides, o arco era uma das armas mais depreciadas, e os arqueiros, os lançadores de dardo e os fundibulários (que arremessam pedras com uma funda, algo semelhante a uma baladeira), os quais formavam as tropas ligeiras, não gozavam de boa reputação. Eurípides, na tragédia *Hércules*, coloca na boca do personagem Lico palavras que talvez retratem a visão da maioria dos gregos sobre o arco e os arqueiros. A personagem, falando de Hércules, diz o seguinte:

Ele fez fama, não sendo nada valente
na luta com feras nem tendo resistência
nunca teve escudo no braço esquerdo,
nem foi perto da lança, mas com arco,
a mais vil arma, era propenso à fuga.
O arco não é prova de valentia viril,
mas esperar, ver e encarar de frente
veloz sulco de lança, firme no posto
(*Hércules*, vv. 157-164).

O insulto de Lico ao grande herói Hércules deixa transparecer o quanto o arco e o arqueiro eram desvalorizados, mesmo sendo a arma associada a um deus, Apolo; aliás, este a havia dado ao irmão semideus. Desse modo, em *Filoctetes*, a embaixada liderada por Odisseu vai em busca de um guerreiro que, apesar de excelente em sua arte, era considerado inferior em relação ao hoplita⁵⁶, este sim, o guerreiro que lutava bravamente contra o inimigo, fazendo uso de espada e lança, portanto, um homem valente, ideal de guerreiro que tem em Aquiles seu maior exemplo. Contudo, as armas do “melhor dos aqueus” não levaram à derrocada de Troia, e vale lembrar que ele próprio foi morto por uma flechada. A propósito, seria possível matar Aquiles de outra forma que não fosse de longe? Quem o venceria de perto? Ora, mesmo de longe, o melhor dos aqueus “está morto, não por um homem, mas por um deus, flechado, como dizem, por Febo derrotado” (*Fil.*, vv. 335-336), diz Neoptólemo a Filoctetes, pois quem atirou a flecha foi Páris, mas quem a guiou foi Apolo. De certa forma, também seria complicado matar o raptor de Helena com a espada, já que ele, que só escapou de Menelau porque Afrodite

⁵⁵ Segundo a *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro, Hércules aprendeu a usar o arco com Radamante, também ele um filho de Zeus e segundo marido de Alcmena, após a morte de Anfitrião. Ainda conforme a mesma fonte, além do arco e das flechas de Apolo, Hércules ganhou uma espada de Hermes, uma túnica de Atena e uma couraça de ouro de Hefesto. Além disso, o herói carregava uma clava que ele próprio havia talhado.

⁵⁶ De acordo com Vernant (1994, p. 58), a proteção de um hoplita “era assegurada por grevas, elmo, couraça de bronze e um escudo circular de 80-90 cm de diâmetro, feito de bronze e de um amálgama de madeira, vimes e peles”. Para o ataque, ele dispunha de “uma lança de madeira de cerca de 2,5 m de comprimento, provida de uma ponta e de um talão de ferro ou de bronze, e uma espada curta para a luta corpo a corpo” (VERNANT, 1994, p. 58).

interveio em seu socorro, é retratado como um covarde no canto III da *Iliada*, no qual tanto Helena quanto Heitor criticam sua atitude fraca. Sendo assim, Páris não se apresentaria novamente para combater com a espada, corpo a corpo.

No canto XXI da *Odisseia*, o arco aparece como figura principal, motivo pelo qual essa parte da epopeia é, por vezes, intitulada “o livro do arco”. De acordo com Hardwick (2003), o arco não é uma exclusividade da cultura grega, e sua simbologia na obra de Homero possui várias proveniências. Acoplando visões de diferentes culturas, na *Odisseia*, o arco é visto como “um emblema de destreza física e de conquistas militares, a epítome do artesanato, um instrumento de vingança e retribuição divinamente sancionado, um teste de qualidades por meio do qual figuras heroicas desejaram serem lembradas e preservadas para a posteridade” (HARDWICK, 2003, p. 13, tradução nossa)⁵⁷.

Mesmo diante dessa visão positiva do arco, indagamos: Por que o arco e o arqueiro? Se Filoctetes fosse um herói bíblico, um religioso poderia deduzir que o Deus de Israel se serve dos fracos para cumprir seu propósito. Em *Filoctetes*, não é o Deus de Israel, mas Zeus quem usa um arqueiro e o arco que pertencera a seu filho Hércules, que já havia destruído Troia uma vez, para derrubá-la uma segunda vez. No canto V da *Iliada*, um filho de Hércules, Tlepólemo, que luta ao lado dos gregos, lembra a seu oponente: “E qual não foi – afirmam – o vigor de Hércules, meu pai, mente ardorosa, coração de leão, que veio um dia aqui em seis navios apenas com mais alguns pelos corcéis de Laomedonte, ocasião em que deixou sem gente as ruas, destruindo Ílion?” (*Il.*, canto V, vv. 638-643). Há, de forma indireta, a mão de Hércules nessa segunda queda da cidade, não só por ele aparecer no final da peça sofocliana para resolver o conflito, mas também através das armas, que portam consigo narrativas relacionadas às lutas do filho de Alcmena e Zeus.

Mandel (1981) se pergunta qual, afinal, foi o papel de Filoctetes na queda de Troia, se sabemos que é a artimanha do cavalo de madeira que, de fato, destrói a cidade. Consideramos que a morte de Páris, responsabilizado pelos fatos que desencadearam a guerra, represente, de certa forma, essa queda, pois seria a vingança de Zeus, já que o troiano desrespeitou o soberano do Olimpo, o deus da hospitalidade, ao levar a esposa e as riquezas de seu anfitrião. O próprio Hércules, *deus ex machina*, diz a Filoctetes que ele deve tirar a vida do raptor troiano (*Fil.*, vv. 1423-1427). Nesse sentido, o cavalo de madeira seria a “cereja do bolo” de uma vingança já levada a cabo, como quem diz: o homem está morto, agora vamos entrar em sua casa e tomar

⁵⁷“An emblem of physical prowess and military achievement, the epitome of craftsmanship, a divinely sanctioned instrument of vengeance and retribution, and a test of the qualities that heroic figures wished to be remembered by and have preserved for posterity” (HARDWICK, 2003, p. 13).

posse de seus pertences.

O arco herdado de Hércules tem uma característica que as armas de Aquiles, por si mesmas, não possuem: nunca erra o alvo. Além disso, é uma arma mortal, pois não há como sobreviver a um ferimento por ela causado, mesmo que superficial, visto que suas flechas são envenenadas com o sangue da Hidra de Lerna; não é à toa que Odisseu chama o conjunto das armas do arqueiro, isto é, o arco e as flechas, de “invencíveis armas” (*Fil.*, v. 78).

Fletcher (2013) lembra que Filoctetes vive em um mundo selvagem no qual o arco é o único objeto cultural que o liga ao mundo civilizado (se não levarmos em conta algum objeto rústico improvisado, como uma taça de madeira que Neoptólmo classifica como “obra de algum artesão medíocre”, no verso 36), ao mesmo tempo em que o mantém vivo naquele espaço inóspito, no qual, graças à posse da arma, o arqueiro consegue o domínio sobre a natureza. Em outras palavras, o arco não é um objeto qualquer, não é uma arma como qualquer outra. Com efeito, apesar de ser um artefato capaz de matar alguém, portanto, ligado à violência, para Filoctetes ele é, sobretudo, garantia de vida, ou de subvida, se assim preferirmos.

O arco é tão importante para a identidade de Filoctetes que ele se apresenta a Neoptólmo dizendo: “eu sou este mesmo do qual talvez ouviste falar ser o senhor das armas de Hércules” (*Fil.*, vv. 261-262). Só depois de dizer isso ele revela sua filiação e a identidade dos que o abandonaram naquele lugar.

É interessante notar que parte da narrativa usada por Neoptólmo para se apresentar também envolve armas. Trata-se de algo orquestrado por Odisseu, mas o filho de Aquiles é quem acrescenta os detalhes, para dizer que também odeia os Atridas e assim ganhar a confiança do herói abandonado por seus comparsas. Neoptólmo diz:

[...] E imediatamente o exército inteiro
 ao meu redor saudava-me ao desembarcar, jurando ver
 quem não mais existia, Aquiles vivo de novo.
 Ele, de fato, jazia, e eu, desafortunado,
 depois de chorá-lo, sem muita demora
 indo aos Atridas amigavelmente, como convinha,
 as armas pedi de meu pai e tudo quanto dele havia.
 Eles disseram, ai de mim, um insolentíssimo discurso:
 “Ó semente de Aquiles, os outros bens paternos, tu
 podes levar, mas daquelas armas um outro
 homem agora é senhor, o filho de Laertes”.
 E eu, chorando, bruscamente me pus de pé
 com uma cólera profunda, e cheio de dor digo:
 “Miserável, então ousaste em vez de a mim a um
 outro entregar as minhas armas, antes de me ouvirdes?”
 Odisseu respondeu, pois próximo se encontrava:
 “Sim, rapaz, estas as entregaram com justiça,
 pois eu as salvei e também a ele, por estar lá”.
 E eu, encolerizado, bruscamente atacava com todas
 as injúrias, não deixando nenhuma sem dizer,

se ele das minhas armas podia me privar.
 Chegando a esse ponto, ainda que ele não seja irascível,
 mordido pelas coisas que ouviu, assim respondeu:
 “Não estavas onde estávamos, mas longe, onde não devias;
 e com elas, já que também falas com arrogância, jamais para Ciro navegarias”.
 Tais palavras tendo ouvido e injúrias tendo sofrido
 navego para casa, dos meus bens privado
 pelo mais sórdido, nascido de sórdidos, Odisseu. (*Fil.*, vv. 356-384).

Neoptólemo aponta a perda das armas de seu pai como motivo para deixar Troia. A parte verdadeira é que Odisseu havia realmente ficado com as armas, objeto de disputa entre ele e *Ájax*. Contudo, não houve contestação delas por parte do jovem, que mente aconselhado pelo filho de Laertes. A propósito, *Filoctetes* não é a única tragédia de Sófocles na qual as armas de um herói ocupam espaço central; Em *Ájax*⁵⁸, o filho de Télamon comete suicídio por achar que merecia herdar as armas de Aquiles, já morto, e ver que elas foram entregues a Odisseu (mais uma vez o filho de Laertes faz parte da trama).

Conforme Fletcher (2013, p. 199, tradução nossa)⁵⁹, em *Filoctetes e Ájax*,

o arco e a espada, cada um central para o significado dos respectivos dramas, ganham *status* significativa porque eles trazem uma narrativa que conecta cada protagonista a outro homem que já está morto antes do começo da peça, mas ainda continua a “assombrar” o texto dramático.

Assim, por meio do arco e da espada, Hércules e Aquiles continuariam a fazer-se presentes, trazendo com eles o passado. Os antigos donos das armas nunca as teriam deixado completamente, uma vez que o leitor/espectador conhece as narrativas anteriores nas quais esses heróis realizaram feitos grandiosos e terríveis com seus instrumentos mortais. Assim sendo, a autora corrobora que nem o arco nem a espada pertencem completamente a *Filoctetes* e a *Ájax/Odisseu*; essas armas “de alguma maneira, ainda estão sob o controle dos doadores mortos, cuja presença assombra a ação da peça” (FLETCHER, 2013, p. 201, tradução nossa)⁶⁰.

O arco é citado em *Filoctetes* pela primeira vez quando Odisseu afirma ao filho de Aquiles que “se o arco dele não for tomado, não tens como destruir a planície de Dárdano” (*Fil.*, vv. 68-69). Adverte ainda que ele próprio, Odisseu, não pode comparecer diante do arqueiro, porque, “se ele, tendo a posse das armas, me percebe, estou perdido e a ti farei perecer

⁵⁸ Sabe-se que *Ájax* é uma das mais antigas tragédias de Sófocles que chegaram até nós, talvez a mais antiga. Contudo, há controvérsias quanto ao ano em que foi apresentada. Kitto (1990) coloca 450 a. C. como possível ano de sua representação. Já Lesky (1990), limita-se a dizer que a *Ájax* é a tragédia mais antiga e é anterior a *Antígona*, representada em 442 a. C.

⁵⁹ “The bow and the sword, each so central to the meaning of their respective tragedies, gain their significant status within the drama because they import a narrative history that connects each protagonist with another male who died before the play opens, but who still continues to ‘haunt’ the dramatic text” (FLETCHER, 2013, p. 199).

⁶⁰ “[...], but they are still in some way under the control of the dead donors whose presence haunts the action of the play” (FLETCHER, 2013, p. 201).

por estar contigo” (*Fil.*, vv. 75-76). E prossegue na tentativa de persuadir o jovem a roubar o arco e as flechas, até convencê-lo a usar a cilada e não a força, já que seria impossível vencer o filho de Peante, mesmo sendo este um homem doente, pois ele possui “flechas inevitáveis e portadoras da morte” (*Fil.*, v. 105).

Quando, no verso 113, Odisseu afirma a Neoptólemo: “Só este arco captura Troia”, o jovem filho de Aquiles fica desapontando, já que havia entendido que seria ele próprio o instrumento de destruição da cidade. O rei de Ítaca então rebate: “Nem tu sem o arco, nem o arco sem ti” (*Fil.*, v. 115). Desse modo, o destino do herói e as armas herdadas de Hércules são indissociáveis na peça sofocliana.

Ao entrar em cena, Filoctetes interroga a identidade das visitas e não se apresenta como ameaça, até porque, além de não ter medo, afinal, possui armas poderosíssimas, vê na presença de estrangeiros sua oportunidade de sair daquela vida solitária. Depois de se apresentar como o herdeiro das armas de Hércules, cita-as pela segunda vez para descrever a função de tão nobres instrumentos na vida miserável em que leva: “O que convém ao estômago este arco encontrava” (*Fil.*, vv. 287-288). Mesmo sendo usado por Filoctetes para abater animais para repasto, algo inferior ou menos glorioso que o uso feito pelo dono original, que o utilizou para eliminar ameaças aos humanos e civilizar territórios, o espectador originário, isto é, um grego de 409 a. C., sabe de relatos de batalhas grandiosas envolvendo o arco, e a tragédia informa que ele derrubará Troia e dará a vitória aos gregos, fatos também já conhecidos pelo público de então. Assim, “o arco tem uma carreira. Seu passado e seu futuro, claro, estão ausentes do campo de visão imediato do espectador” (FLETCHER, 2013, p. 203, tradução nossa)⁶¹.

Ao concordar em levar consigo Filoctetes, Neoptólemo diz a ele que pegue alguma coisa de que necessita. O arqueiro apanha uma erva que apazigua a dor. O jovem interroga se não há mais alguma coisa, então ele pega as flechas. O filho de Aquiles, ao vê-las, pergunta:

NE.: Essas são as gloriosas armas que agora seguras?
 FIL.: São e não outras que carrego nas mãos.
 NE.: Será possível que de perto eu as contemple,
 que as segure e as reverencie como a um deus?
 FIL.: A ti, ó filho, não só isso como também qualquer outra
 de minhas coisas, quantas te forem úteis.
 NE.: Sem dúvida desejo, mas tenho a seguinte aspiração:
 se me for permitido, queria, se não, deixa estar.
 FIL.: Piedosas palavras proferes e te é, filho, permitido;
 só tu foste o único que essa luz do sol me
 concedeste contemplar, que me concedeste ver a terra eteia,
 o velho pai, os amigos, que dos meus
 inimigos me afastaste quando eu estava subjugado a eles.

⁶¹ “The bow then has a career. Its past and future of are, of course, absent from the immediate view of the spectator” (FLETCHER, 2013, p. 203).

Coragem! A ti é permitido tanto tocá-las
 como devolver ao que te entregou e gabar-se de ser
 o único dentre os mortais a ter tocado nelas por tua
 excelência, pois fazendo o bem, eu mesmo as adquiri (*Fil.*, vv. 654-670).

Neoptólemo faz o pedido cheio de devoção, a ponto de afirmar querer reverenciá-las “como a um deus”. Obviamente, o plano era tomar posse de tais instrumentos; contudo, por mostrar-se muito religioso na maior parte do tempo, é possível que sua reverência seja verdadeira. Além do arqueiro expressar sua imensa gratidão pela disponibilidade do jovem em levá-lo consigo, atesta a *ἀρετή* do jovem, isto é, sua excelência, por isso ele seria o único dos mortais, além dele próprio, a tocá-las. Após manifestar confiança no rapaz, Filoctetes entrega o arco no momento em que tem uma crise com dores fortíssimas, que ele sabe ser seguida de um sono profundo, pois é algo recorrente. Sua maior preocupação é que os aqueus cheguem e tomem a arma antes que ele acorde:

FIL.: [...] Se neste tempo
 chegarem aqueles, pelos deuses, ordeno que,
 nem de boa vontade nem de má vontade nem por qualquer artifício,
 que a eles o entregues; e não mates ao mesmo tempo
 a ti mesmo e a mim que sou teu suplicante.
 NE.: Confia, por precaução. Não será entregue
 a não ser a ti e a mim. Com boa sorte, passa-me.
 FIL.: Ei-lo, recebe-o, filho! Reverencia a Inveja
 para que este não te seja prejudicial, como me foi
 a também ao possuidor anterior a mim (*Fil.*, vv. 769-779).

A consignação do arco é, de certa forma, solene. A necessidade de reverenciar a deusa Inveja dá-se, segundo Santos (2008, p. 203), porque, “para os gregos, os deuses eram ciumentos, invejosos da felicidade humana”. Em outras palavras, segurar aquelas armas não era uma coisa qualquer, até as divindades poderiam invejar quem tivesse tal privilégio.

Uma vez em posse das armas, Neoptólemo é advertido pelo coro que é o momento oportuno para ir embora, levando-as. O jovem discorda, pois acredita que “esta captura das armas é vã se sem ele navegarmos. Dele é a coroa, disse o deus que o levássemos” (*Fil.*, vv. 839-841). O filho de Aquiles vê o destino do arco indissociável daquele do arqueiro. É como se o poder do arco só funcionasse, de fato, nas mãos de Filoctetes, o qual, ao acordar e receber a confissão de Neoptólemo sobre sua real intenção, isto é, levá-lo a Troia, percebe-se traído e pede as armas de volta. O desespero o consome pela negativa do filho do Pelida, pois “Despojas-me da vida ao roubares minhas armas” (*Fil.*, v. 933). Após ouvir, angustiado, os lamentos e as súplicas do miserável homem, Neoptólemo está quase convencido de que deve devolvê-las, quando Odisseu entra em cena para impedi-lo. Diante de seu odioso inimigo, o arqueiro é impotente até para tirar a própria vida, e lamenta não ter o arco consigo: “Ó mãos,

quantas coisas suportas pela falta das cordas amigas, por este homem aprisionadas” (*Fil.*, vv. 1004-1005). O rei de Ítaca tenta convencê-lo a partir consigo, mas não obtém sucesso. O coro também o aconselha a embarcar para escapar da vida deplorável que leva. Tudo em vão. Enquanto isso, Neoptólemo não fala, absorto em seu dilema interior, até decidir devolvê-las, apesar das ameaças do esposo de Penélope. O jovem, antes da restituição, pergunta ao arqueiro se, de fato, não quer ir a Troia, tentando convencê-lo até o último minuto, porém falha:

FIL.: Tudo dirás em vão.
 Pois jamais terás benevolente meu coração,
 tu que me despojaste da vida, agarrando-a
 com enganos, e em seguida vens me
 advertindo, filho odiosíssimo de um nobre pai.
 Que pereçais, Atridas, principalmente, e depois
 o filho de Laertes, e tu também!

NE.: Não amaldiçoas mais,
 e recebe de minhas mãos estas flechas
 (*Fil.*, vv. 1280-1287).

Nesse ponto da tragédia, o arco fica no centro do momento mais tenso, quando Filoctetes o aponta para Odisseu. Se, por dez anos, o instrumento serviu apenas para caçar animais para alimento, o arqueiro traz à tona seu potencial de ferir e matar humanos; contudo, ele é impedido por Neoptólemo:

NE.: Ah, não, pelos deuses, de forma alguma dispares a flecha!
 FIL.: Pelos deuses, solta a minha mão, caríssimo filho.
 NE.: Não soltarei!
 FIL.: Ai, por que me privas
 de matar um inimigo odioso com meu arco? (*Fil.*, vv. 1300-1304).

Frustradas as últimas tentativas do filho de Aquiles de levar o arqueiro por decisão própria, diante do temor do jovem por sua segurança, já que terá o exército dos aqueus por inimigo, Filoctetes mostra quanta confiança possui em suas armas:

FIL.: Não te preocupes.
 NE.: O que? Se podem destruir o meu país?
 FIL.: Eu estando presente?
 NE.: O que farás para ajudar?
 FIL.: Com as flechas de Hércules –
 NE.: Como dizes?
 FIL.: Evitarei que se aproximem.
 (*Fil.*, vv. 1404-1408).

O herói sente-se capaz de enfrentar um exército inteiro com aquelas armas. Quem ousaria aproximar-se diante de tão fatal ameaça?

Por fim, o antigo dono das armas, Hércules, entra em cena. Ele revela a Filoctetes qual é a vontade de Zeus e o destino de cura e de glória que o espera após tanto sofrimento. E

acrescenta:

E pela excelência escolhido como o primeiro da armada,
Páris, que por natureza é causa destes males,
com estas minhas flechas tirarás da vida.
E destruirás Troia, e despojos para teu palácio
levarás, prêmios recebendo do exército,
ao teu pai Péas nas encostas do ancestral Eta.
O que tomares como despojo deste exército
como memorial, com as minhas armas, junto a minha pira
transporta. (*Fil.*, vv. 1425-1430).

Após matar Páris e destruir Troia, as armas devem voltar a seu dono anterior, melhor dizendo, devem ornar seu túmulo. De certa forma, elas nunca deixaram de ser do filho de Zeus e Alcmena. O próprio Filoctetes se coloca ora como dono, ora como guardião. De qualquer maneira, as vidas do primeiro dono e do segundo estão ligadas entre si por meio do arco e das flechas, pois estas armas fatais fazem parte da identidade de quem as possui e marcam a trajetória de cada um dos heróis, atravessando as relações estabelecidas entre eles. Assim, para Fletcher (2013), o arco é um presente e um símbolo de amizade. Em *Filoctetes*, essa amizade ultrapassa a morte.

Dessa forma, após destruírem Troia pela segunda vez, o destino das armas é o descanso ao lado do primeiro dono, um memorial à grandeza das obras que realizaram por meio das mãos de ilustres heróis. Percebe-se, portanto, que a arma está associada à natureza profunda de seu possuidor, acompanhando-o e sendo instrumento que se faz memória da glória de quem a usou, como testemunha silenciosa e, ao mesmo tempo, cúmplice de grandes feitos.

Em *Filoctetes*, o arco herdado de Hércules ocupa um papel central, já na peça de Carlos Henrique Escobar, Ramom possui lanças carregadas de simbologia. O roubo das armas, contudo, aparece em segundo plano (ARAÚJO; SILVA, 2021), pois o foco é levar o herói à batalha contra a revolta dos indígenas e dos mestiços e, principalmente, fortalecer o exército contra a ameaçadora aproximação de Bolívar, o qual está vindo em direção ao Alto Peru.

Além de não serem colocadas como essenciais para a vitória dos espanhóis, o fato de as armas do Filoteto americano serem lanças e não um arco estabelece uma diferença importante, pois, no passado, ele lutou corpo a corpo contra os povos originários e quem quer que fosse considerado inimigo dos espanhóis. No final da peça, ele pega suas novas lanças para lutar contra seu antigo exército, o que também desconstrói completamente a figura de Filoctetes em comparação com a forma como é retratada no mito grego, que nem mesmo cogita a possibilidade de que ele lute ao lado dos troianos.

As armas de Ramom são citadas pela primeira vez na cena X, por Hernández, o

qual afirma que, nos últimos anos em que aquele esteve a serviço do exército espanhol, “se ocupava mais em tecer tapetes com as lanças do que em combater” (ESCOBAR, 1976, p. 19). Sendo assim, já antes de abandonar o exército, tecer com as lanças era uma atividade comum para o herói. Ao desertar, as armas, que tiveram um passado sangrento, tornam-se apoio para segurar as linhas do Ramom que não mata mais, apenas tece tapetes, ofício típico dos aimarás, que ele aprendeu com o Velho Índio e que o mantém ocupado na mina. Desse modo, se as armas do herói grego exilado serviam para sua sobrevivência em uma ilha deserta, as do herói latino-americano (ou simplesmente americano, como diz o título da peça) exercem uma função ligada à arte da tapeçaria, ou seja, por mais que ele leve a sério o que faz, a ausência das lanças não comprometeria sua sobrevivência imediata, pois ele não tece para vender e tirar seu sustento por meio disso, apenas tece.

Como já dito, da mesma forma que em Troia a única saída para os gregos era Filoctetes e as armas de Hércules (ao menos no entendimento de Neoptólemo sobre a profecia), os colonizadores, no Alto Peru, não têm outra possibilidade de vitória senão com Ramom novamente integrando seu exército. Há divergências em Sófocles sobre a importância da ida de Filoctetes a Troia. Para Odisseu, somente as armas importam, por isso, tenta e, ao menos em um primeiro momento, consegue convencer o filho de Aquiles a enganar o arqueiro: “[...] se não cumprires isso, sofrimento a todos os argivos lançarás, pois se o arco dele não for tomado, não tens como destruir a planície de Dárdano” (*Fil.*, vv. 66-69). Assim, em Sófocles, a partir da perspectiva de Odisseu, o foco está nas armas, enquanto o retorno de Filoctetes parece não importar. Conforme bem observam Araújo e Silva (2021, p. 95), “em *Ramom, o Filoteto Americano* ocorre o inverso, pois o foco não recai sobre o armamento, como em Sófocles, mas sobre o herói”. É o que a fala do General ao Vice-rei confirma: “Uma coisa é certa. Só Ramom na frente das tropas voltaria a reunir os nossos soldados. Só ele encheria de medo os mestiços e os índios. Ele, Ramom, Senhor. Eu estou falando dele e de mais ninguém. Até mesmo sem as lanças” (ESCOBAR, 1976, p. 104).

Ramom não tem interesse em manusear suas lanças para matar novamente, como fez no passado, e deixa isso bem claro ao jovem capitão Hernández, outrora seu subordinado, enviado para tentar persuadi-lo:

RAMOM: Eu? Mas eu estou fora. Eu não existo mais como um soldado de vocês. Caí fora. Olhem lá. (Apontando o tapete semitecido.) Combato naquele canto. Estou colhendo tudo o que posso ou lembro, estou ocupado até o desfalecimento. Não levaria jamais as minhas duas lanças – duas grandes agulhas cheias de linhas – sobre o meu povo. Só combato por fúria. E vocês podem me levar a isso. É inútil. Basta. (ESCOBAR, 1976, p. 64).

O herói denomina a tessitura do tapete de “combate”. Essa atividade aparece ligada à descoberta de sua própria identidade, tanto que ele chama o povo latino-americano de “meu povo”. É interessante ressaltar ainda que, para ele, as lanças são “agulhas cheias de linhas”. Apesar de se recusar a lutar com os espanhóis novamente, ao dizer que só combate por fúria e que poderia ser levado a isso, Ramom abre espaço para sua saída da mina. E é exatamente por fúria, como Aquiles, que ele tirará as linhas das lanças e voltará à batalha.

O Velho Índio revela o motivo pela qual o herói tece: “Ramom costura tapetes, ele quer esquecer e lembrar” (ESCOBAR, 1976, p. 20). O esquecer e o lembrar estão relacionados ao passado do povo originário ao qual Ramom pertence por parte de pai, os aimarás, e a sua própria história de opressor dos seus. De tal maneira, tecer é como encontrar a si mesmo, e, para isso, as lanças são tão importantes quanto os fios, pois, herdadas do pai, representam seu lado aimará, apesar de terem sido usadas para tirar a vida de nativos desse povo.

Falando dos tapetes de um modo geral, o ex-soldado diz a Hernández: “Com meus tapetes vejo nascer o que nasce e mover-se o que move, vejo nas pontas das duas lanças um combate que não mata e por isso mesmo mais radical. O tempo vou vencendo ao fazer figuras e coisas que durem” (ESCOBAR, 1976, p. 65). Ainda falando com o jovem espanhol, ele afirma: “Nos meus tapetes há homens e aves que não morrem” (ESCOBAR, 1976, p. 67). Cansado de matar seu próprio povo, usar as lanças para tecer parece ser uma maneira de dar vida a coisas que não morrem. O que fica claro é que há algo de místico na atividade que ocupa o tempo do herói na mina, onde ele não é um mineiro, como os demais que ali estão: ao invés de cavar, ele tece tapetes cuja simbologia aponta para um lugar livre da morte.

No ato de tecer, usando as armas que antes destruíam o seus, há, sobretudo, um percurso em que o herói descobre sua própria identidade: “Agora sou um soldado das minhas causas. Um soldado que não mata. Minhas lanças não atravessam homens, mas costuram e juntam formas. É outra coisa mais grave, mais inegociável”. (ESCOBAR, 1976, p. 70). Assim, tecer é uma forma de se reconstruir enquanto pessoa, renunciando a um passado de violência. Essa passagem de um Filoteto violento a um pacífico se dá na aceitação de seu lado indígena. É como se seu lado branco, herdado da mãe, fosse o passado violento, enquanto seu presente é quem, de fato, ele é: “(Pegando as duas lanças e se dirigindo ao tapete e tecendo) Veja. Isto sou eu. Eu sou Ramom. Eu teço. Estou fazendo sem distâncias o que estou fazendo e o que estou me tornando” (ESCOBAR, 1976, p. 71).

A insistência em apenas tecer e não mais usar as lanças para fins de guerra leva Hernández a considerar que o antigo companheiro de exército ensandeceu de vez: “Costurar é coisa de mulher. Que mania é esta de costurar um tapete abismal? Enlouqueceu? Isso não serve

nem aos mestiços nem a nós. Você enlouqueceu” (ESCOBAR, 1976, p. 70). Ramom admite seu estado de loucura: “Sim, eu enlouqueci. Eu não disse que conseguiria coser este lugar completo, mas sei que nada existe além desta tentativa. Os que não tecem estão dormindo” (ESCOBAR, 1976, p. 71). Ao que parece, tentar tecer um tapete abismal é uma espécie de utopia que o mantém vivo. É interessante notar a visão do soldado branco, Hernández, a respeito da atividade de tecer como sendo algo exclusivo para mulheres. Em outra parte da peça, ele afirma que sentia vergonha por ter de segurar as linhas de Ramom quando ficava a seu lado como uma espécie de ajudante no exército, justamente por considerar esse trabalho com linhas inadequado para homens.

Na mitologia grega, as três parcas⁶², fiandeiras do destino dos humanos, tecem e cortam o fio da vida; Ariadne⁶³ dá o fio que salva Teseu do labirinto de Cnossos; Aracne⁶⁴ é castigada por tecer melhor que Atena; Filomela⁶⁵, a seu turno, denuncia um estupro por meio da tecelagem. Em suma, há diversas mulheres tecelãs na mitologia grega e em outras, mas é Penélope, muito provavelmente, a tecelã mais famosa de todos os tempos. Ela engana seus pretendes enquanto tece a mortalha de Laertes (seu sogro) durante o dia e desfaz tudo à noite, esperançosa do retorno do marido, Odisseu, ausente por vinte anos. De acordo com Lessa (2011, p. 114), “uma das atividades exclusivamente feminina no mundo antigo grego é a arte de tecer. A tecelagem, além de necessária à prosperidade do grupo doméstico, possui outra conotação: a de ser um meio de se comunicar essencialmente feminino”.

Na Bolívia, segundo Gonçalves (2019), as mulheres indígenas aimarás tecem, dentre outras peças, o *awayo*, um tecido usado para carregar crianças e produtos. Conforme Rivera Cusicanqui (2018), no mundo andino pré-hispânico, o guerreiro e a tecelã ocupavam os lugares mais altos na escala social. Ele era reconhecido pela violência e a coragem de eliminar os inimigos, enquanto ela levava a vida em sua tecelagem. De certa forma, Ramom encarna em

⁶² De acordo com Graves (2018), as parcas ou moiras (nome latino) são filhas de Érebo e da Noite. Seus nomes são: Cloto, Láquesis e Átropos. O fio da vida é tecido no fuso da primeira, medido pela haste da segunda e cortado pela tesoura da terceira. Assim, na mitologia grega, a vida humana está ligada à arte da tessitura.

⁶³ Ariadne é uma princesa cretense, filha do rei Minos e meia-irmã do Minotauro, que vivia aprisionado no labirinto de Cnossos. A cidade de Atenas era obrigada, a cada nove anos, a enviar sete moças e sete rapazes para serem entregues ao monstro do labirinto. Ao ver Teseu, ateniense que se voluntariou para ir ao labirinto, a princesa se apaixona, e promete salvá-lo do labirinto se ele a levar consigo e tomá-la como esposa. O ateniense concorda, então a jovem concede-lhe o novelo mágico dado por Dédalo, e o fio o auxilia a encontrar a saída. Teseu, contudo, não cumpre sua promessa e abandona a princesa, que depois é resgatada pelo deus Dioniso (GRAVES, 2018).

⁶⁴ Segundo Ovídio (*Metamorfoses*, VI, vv. 1-145), Aracne pertencia à plebe e era filha de Ídmon, de Cólofon. Ficou famosa na região por sua habilidade com a lã, a ponto de considerar-se igual a Atena nessa arte e desafiá-la. A jovem teria tecido cenas de violência sexual cometida por deuses, e a perfeição das ilustrações teria suscitado a inveja da deusa Atena, que a transformou em uma aranha.

⁶⁵ Filomela foi estuprada por Tereu, seu cunhado, que lhe cortou a língua, para que ela não pudesse contar a ninguém. Ela usa a arte de tecer para denunciar o crime a sua irmã, que lê o terrível relato, o qual foi tecido em fios brancos com letras de púrpura (*Metamorfoses*, VI, vv. 412-674).

si essa dualidade de figuras: o feminino e o masculino, a morte e a vida. As lanças que são usadas para tecer carregam essa simbologia também.

Vimos que, em Escobar, a ideia de roubar as lanças não aparece no plano inicial. É Hernández, personagem que corresponde, em alguns aspectos, a Neoptólemo, quem manifesta o desejo de apossar-se delas: “Se eu tivesse aquele par de lanças... Se eu pudesse carregá-las... Dizem que são mágicas” (ESCOBAR, 1976, p. 90). O jovem acredita, de alguma maneira, que a desenvoltura de Ramom no campo de batalha está correlacionada a essa suposta magia e que poderia fazer o mesmo se as tivesse. Em Sófocles, é Neoptólemo quem se apropria das armas, porém ele as devolve quando decide seguir sua natureza e abandonar o plano de Odisseu. Em Escobar, não obstante ser de Hernández o desejo de tê-las, não é ele quem as rouba. Quando este desce à mina, Ramom desconfia: “Quem são vocês? O que querem? Roubar minha lança? Tirar a única coisa que me sobra? Não. (Gritando.) Sumam, desapareçam” (ESCOBAR, 1976, p. 61). Isso revela o temor da perda das armas e, simultaneamente, a importância que o herói atribui a elas, como se sua função de sustentar as linhas não pudesse ser desempenhada por outro objeto.

A despeito de não depender das lanças da mesma maneira que Filoctetes depende dos arcos, Ramom entra em completo desespero quando as roubam:

Quem são vocês? Soldados! (Para a noiva.)
 E você também? (Grita.) As minhas lanças!
 (Eles fogem.) Roubaram as minhas lanças.
 (Ramom vai falando e se movendo cada vez mais agitado.)
 Nãoooo! Eu não poderia viver sem minhas lanças.
 São minhas. Ladrões. Devolvam as minhas lanças.
 Elas são minhas. Foram-me dadas pelo furor e pela paciência.
 Pelo ódio e por tudo que arranquei de mim. (Grita.)
 Nãooooo!
 Devolvam-me as lanças. São minhas.
 Onde amarrarei os fios para fazer a minha paz?
 Não me tirem o sol desta confusão
 Dos meus braços, desta confusão de pedras e de sons.
 Devolvam-me, tragam-me de volta.
 (Começa a derrubar os barris, a mesa etc.)
 Bandidos, bandidos. Elas são minhas.
 Fui eu quem as forjou, fui
 eu quem as cobriu das friagens e
 das chuvas. Com elas estou confundindo o tempo
 e adiando a minha morte. Devolvam-me ou
 terei fome. Devolvam-me ou destruirei tudo. Nãooooo!
 (Balançando-se numa corda.) sem
 elas não respiro, sem elas não penso. São minhas. São os meus pulmões.
 Nãoooooo! (ESCOBAR, 1976, p. 99).

A reação violenta e descontrolada de Ramom ao ter suas armas roubadas mostra que, para ele, elas simbolizam bem mais do que sua serventia prática. Isso pode ser explicado

pelo fato de as lanças terem sido de seu pai, algo que o mantém conectado a sua origem aimará. De tal modo, mesmo as armas não provendo seu sustento, o herói considera que sofrerá fome sem elas, que nem mesmo conseguirá respirar, pois elas são seus pulmões. Contudo, não obstante suas súplicas e ameaças, ele não as recebe de volta, ao contrário do que ocorre em Sófocles.

O coro de mineiros lamenta o roubo das armas do herói, todavia sabe que, sem seu dono, elas perdem seu valor: “Roubaram as duas lanças mágicas com que o Vice-rei pensa vencer-nos. Mas de nada adiantará. As lanças de Ramom não são lanças fora de seus braços. Mãos de suas mãos, corte nos seus golpes, as duas lanças voam juntas com os fios da morte” (ESCOBAR, 1976, p. 101). Como Odisseu, Hernández pensou que só as armas bastassem, que uma espécie de magia estaria nelas. Já os mineiros pensam como o Neoptólemo grego, e defendem que as armas são insuficientes sem seu dono.

A fabricação de novas lanças pelos mineiros lembra, de certo modo, as armas que Hefesto fez para Aquiles a pedido de Tétis. O herói americano não tem uma mãe superprotetora que interceda por ele, contudo não é tão solitário quanto Filoctetes, assim que encontra ajuda:

CORO DE MINEIROS: [...] Ó Ramom! Nós fundiremos um
par de lanças para você
com o puro ouro das rochas e a prata das rochas.
Nós debulharemos as impurezas no fogo,
forjando o metal das lanças com as nossas mãos.
Nós cozeremos os metais no forno,
urdiremos o torneado das juntas e acenderemos
o triângulo em mergulho de lanças.
Oh! Corpo-ferro, corpo-berro, pássaros diurnos para as tuas mãos.
Outrora lanças aimarás, hoje lanças americanas (ESCOBAR, 1976, p. 101).

A manufatura de novas armas implica em uma mudança: elas agora são lanças americanas, isto é, não são ligadas apenas aos aimarás, pois representam todos os povos do continente, já que foram feitas pelas mãos dos mineiros mestiços.

O roubo das armas resulta em fracasso. Hernández tenta usá-las, mas mal consegue erguê-las: “São pesadas. (Sorrindo.) Acho que nem mesmo são duas lanças, mas dois troncos de árvores. São dois totens” (ESCOBAR, 1976, p. 103). Já sabemos que ele acusa a Noiva e os soldados que a acompanharam de terem entregado outras lanças, não as de Ramom, o que não é verdade. Enquanto isso, o herói recebe suas novas armas e exulta:

Oh! Que lindas. Rígidas e ágeis.
(Tocando-as.) Formidáveis. Dois frutos que tenho e nos quais posso entrar até me
saciar. Margens da minha felicidade. Ah! Pronto. Eis que as tenho de volta. Outra vez,
uma primeira vez [...]. Vejam. Movem-se como flechas, como rodas, lanças-aves,

mergulhos para o meu costurar, para o meu combate-arte (ESCOBAR, 1976, p. 108).

O combate-arte é metáfora do fazer artístico. No contexto da ditadura, a arte, em especial a teatral, estabeleceu um combate constante em favor da democracia, conforme mostramos no capítulo segundo. Para Escobar, o teatro é uma arma que pode ser usada para operar mudanças na sociedade. Sua produção teatral como um todo atesta essa convicção.

Com as lanças novas, uma luta sangrenta está prestes a começar, pois a fúria toma conta do herói devido ao assassinato cruel do Velho Índio, do Menino-irmão e da Noiva. Suas novas armas serão inauguradas com o sangue de seu antigo exército: “Eis-me aqui, sobre o cavalo e a ave, vestido dos meus panos e dos meus metais, para costurar com as lanças a morte dos nobres chefes espanhóis” (ESCOBAR, 1976, p. 120). O uso das armas contra aqueles com quem antes combateu estabelece uma diferença crucial entre Ramom e Filoctetes.

Em suma, quanto ao armamento, em comum entre o herói grego e o americano há a importância do arco para o primeiro e das lanças para o segundo no que concerne à identidade de ambos. Existe em comum ainda o fato de os dois terem herdado suas armas ao atear fogo ao corpo de alguém envenenado: Filoctetes socorre Hércules, Ramom, seu próprio pai. O desespero ao ver-se desarmado também é um aspecto em comum. Todavia, o arco é essencial para a sobrevivência do arqueiro por garantir seu sustento por meio da caça, enquanto as lanças são usadas para tecer, atividade que não é usada por Ramom para sustento pessoal. Outra dissemelhança é a não centralidade das armas na peça do dramaturgo brasileiro, além de sua não devolução após serem roubadas, da fabricação de novas lanças, e, principalmente, de seu uso para defender aqueles que antes o herói havia atacado: indígenas e mestiços. Assim, as lanças de Ramom fazem com ele um percurso de tessitura da própria identidade, de quando as recebeu de seu pai até o momento em que, com lanças agora forjadas pelos mineiros mestiços, investe-as com toda fúria contra seu antigo exército.

3.1.2.1 Ramom Ianaiá: um Filoctetes mestiço em busca de identidade

O Filoctetes grego é alguém cuja identidade em nenhum momento é colocada em xeque. O coro lembra que se trata de um nobre o qual, contudo, está em uma situação miserável, não condizente com sua origem, o que aumenta a empatia do espectador. Já em *Ramom, o Filoteto Americano*, o protagonista é um mestiço: o pai é um cacique aimará, enquanto a mãe é uma branca espanhola. É uma combinação que gera estranhamento porque, tanto na ficção quanto fora dela, a maioria das histórias de mestiçagem desse tipo, ambientadas no período colonial, coloca uma mulher indígena e um homem branco que geram uma criança, e não o

contrário. Sem contar que, conforme conta o Anão, na cena XIII, a mulher espanhola teria sido “cativa, durante um ano, dos aimarás” (ESCOBAR, 1976, p. 29), isto é, seria uma união forçada.

Em *Iracema*, de José de Alencar, a jovem indígena tem um filho de um português, dando origem ao povo cearense. Em *O Guarani*, do mesmo autor, o romance de Peri com Ceci, uma moça branca, nunca chega às vias de fato, pois seria inadmissível que alguém como ela se unisse a um homem indígena, por mais europeizado e cristão que este fosse. Em outras palavras, Iracema ter um filho de um homem branco é possível, mas Peri engravidar uma jovem branca, não. Antônio Paulo Graça (1998) afirma que, em *O Guarani*, Alencar foi obrigado a criar um final “menos infeliz” para Peri e Ceci, com um final aberto, impedido de dar ao romance um desfecho feliz, porque, marcada pelo patriarcalismo, “nossa pátria racial é capaz de aceitar o caldeamento entre brancos e índias, jamais entre brancas e índios. Da mesma maneira, aceita-se a relação entre brancos e negras, mas dificilmente entre negros e brancas” (GRAÇA, 1998, p. 34).

Gilberto Freyre, em seu clássico *Casa grande e senzala*, relata que, no Brasil, onde a miscigenação teria ocorrido desde o começo, tomada como esposa pelo homem branco, a mulher indígena trouxe muito de sua cultura e experiência para a formação do povo brasileiro. Ele menciona também que “os portugueses eram menos ardentes na ortodoxia que espanhóis e menos estritos que os ingleses nos preconceitos de cor e de moral cristã” (FREYRE, 2003, p. 78), o que teria favorecido a miscigenação no Brasil. O autor, todavia, não menciona a união de homens indígenas com mulheres brancas.

Vale lembrar, contudo, que a personagem de Escobar é do território que corresponde à atual Bolívia, e não um brasileiro. A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018), também ela mestiça de branco e aimará, afirma que, entre seus ancestrais caciques, houve mestiçagem por meio do casamento com mulheres brancas ou pardas, e que nem toda mestiçagem na Bolívia é fruto do estupro de mulheres indígenas por homens brancos, embora seja esse o relato mais comum e o motivo pelo qual alguns aimarás consideram que os mestiços têm “o sangue manchado por esse pecado” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79, tradução nossa)⁶⁶.

Ao longo dos anos, a questão da mestiçagem no Brasil e no mundo foi estudada a partir de diferentes abordagens. Em *Mestiçagem, Degeneração e a Viabilidade de uma Nação:*

⁶⁶ “Lxs mestizxs tenemos la sangre manchada por ese pecado” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79).

*debates em antropologia física no Brasil (1870-1930)*⁶⁷, Ricardo Ventura Santos (2010) analisa a trajetória da antropologia no Brasil entre o final do século XIX e os vinte primeiros anos do século XX, traçando as abordagens de antropólogos do Museu Nacional desse período a respeito das relações étnico-raciais, em especial, seus posicionamentos sobre a mestiçagem. Criado em 1818, o Museu Nacional teria inaugurado uma seção que impulsionaria o estudo da chamada antropologia física em 1870, nomeando como responsável o médico-antropólogo João Baptista de Lacerda. Ele era adepto da tradição antropológica francesa da metade do século XIX, que defendia uma relação entre as características físicas dos indivíduos e seus atributos intelectuais e morais. Santos (2010) afirma que Lacerda acreditava que os indígenas fossem inferiores aos negros, e que ambos os grupos desapareceriam por serem inferiores aos brancos; quanto aos mestiços, Lacerda os teria qualificado como “fisicamente inferiores aos negros, além de moralmente instáveis” (SANTOS, 2010, p. 90). Já o sucessor de Lacerda, Edgard Roquette-Pinto, teria chegado à conclusão de que os tipos que formam o povo brasileiro não são inferiores, o que lhes faltava era educação e meios para demonstrar suas potencialidades, as quais, contudo, não seriam iguais, de modo que uns seriam bons em certas habilidades, mas não em outras. Obviamente essa visão afeta a divisão do trabalho, e não seriam os brancos os mais indicados para o serviço braçal. Essas ideias eram comuns entre pensadores europeus e no Ocidente em geral.

Gilberto Freyre considera que incas, astecas e maias eram “semicivilizações”, enquanto os demais indígenas do continente americano seriam “bandos de crianças grandes; uma cultura verde e incipiente; ainda na primeira dentição; sem os ossos nem o desenvolvimento nem a resistência das grandes semicivilizações americanas” (FREYRE, 2003, p. 79). Evidentemente, a visão de Freyre traz uma ideia de civilização questionável atualmente, sobretudo quando aqueles que seriam “os civilizados” e “civilizadores” são acusados de genocídio de povos originários. Além disso, são exatamente esses povos nativos, o que ainda resta deles, que hoje defendem a vida no planeta e denunciam a devastação causada pelo branco “civilizado”. Portanto, a visão de Freyre sobre civilização é eurocêntrica e limitada; como diriam alguns, é a visão da casa-grande.

Na atual Bolívia, segundo Gonçalves (2019), a questão da mestiçagem é muito debatida, sobretudo por estudiosos do pós-colonialismo e da decolonialidade. É possível que seja fruto desses debates a existência de um *Ministerio de Culturas, Descolonización y*

⁶⁷ Texto publicado pela primeira vez em 2002 e revisto e publicado novamente em 2010.

Despatriarcalización, cuja existência verificamos⁶⁸ em site do governo boliviano. Isso nos leva a supor que, na Bolívia de hoje, as discussões sobre a pluralidade cultural (“culturas” está no plural), a decolonialidade e as questões de gênero estão em um patamar superior ao do Brasil no momento. Isso não significa, contudo, que a situação seja pacífica, muito pelo contrário. Notícias sobre conflitos políticos e sociais entre povos originários e a elite descendente de espanhóis são comuns na Bolívia. Em 2019, Evo Morales, primeiro presidente indígena (por sinal, um aimará ou aymara) a assumir o poder no país, renunciou e exilou-se no México, gerando uma onda de conflitos entre brancos que o queriam fora do poder e indígenas que se viam representados por ele. O jornal espanhol *El País* classificou a crise política de então como vinda “do fundo da história”⁶⁹, isto é, da colonização, da profunda desigualdade social entre indígenas e brancos e do racismo, os quais remontam à chegada do colonizador ao território, nas primeiras décadas do século XVI.

De acordo com Gonçalves (2019), o pós-colonialismo surgiu na década de 1970, e seus principais expoentes são os asiáticos Ranajit Guha, Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Edward Said. A estudiosa afirma que “o que os autores mais influentes dessa linha expõem é a exigência de um lugar para a enunciação dos sujeitos que foram subalternizados e silenciados em processos de colonização” (GONÇALVES, 2019, p. 26). Pensadores europeus como Foucault, Derrida, Deleuze, Marx e Gramsci são retomados criticamente pelos autores pós-coloniais, na tentativa de “conceber novas narrativas sobre o Outro” (GONÇALVES, 2019, p. 26), para além dos métodos eurocêtricos.

Do ponto de vista dos estudos da relação entre estudos da recepção e pós-colonialidade, Hardwick (2003, p. 111, tradução nossa)⁷⁰ afirma que “o material clássico pode transformar-se em um aspecto na criação de novos sentidos pós-coloniais de identidade”. Ora, como disse certa vez uma professora ao criticar esta pesquisa e o texto de Escobar, não há nada mais europeu (ou eurocêntrico) que a literatura clássica greco-romana. Nesse sentido, não seria a reescrita de um texto clássico uma recolonização? De acordo com Kaufmann (2006), a resposta é sim e não. Por um lado, o receptor/criador do novo texto buscará coisas familiares a seu mundo, como referências, para então estabelecer diferenças. Ao fazer isso, ele pode realizar uma simples apropriação das personagens, o que seria uma recolonização; contudo, o receptor/escritor também pode ir além de sua visão desse “outro” representado pelo clássico e

⁶⁸ Disponível em <https://www.minculturas.gob.bo/>. Acesso em: 18/03/2023.

⁶⁹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/internacional/1573522447_900675.html#?rel=mas. Acesso em: 19/03/2023.

⁷⁰ “Classical material can become one aspect in the creation of new post-colonial senses of identity” (HARDWICK, 2003, p. 111).

repensar sua própria interpretação para além das correspondências óbvias.

Em *Classics in post-colonial worlds*, Hardwick (2006) reconhece que a relação entre os textos clássicos e o mundo pós-colonial é paradoxal. Embora o livro reúna uma série de artigos sobre a recepção dos clássicos na África, a situação não é muito diferente daquela vivenciada nos demais lugares colonizados. No caso da América Latina, temos países que sofreram processos violentos de dominação por países europeus. Após a independência política, o discurso da formação da identidade desses povos e nações, formados por diferentes etnias, traz a questão da independência cultural em uma realidade complexa e multifacetada. É nesse contexto que entram questionamentos como: não seria a reescritura de um texto clássico um exemplo de imperialismo cultural? Defendemos que é necessário analisar texto por texto e ver como cada um reconfigura os clássicos dentro de um determinado contexto para responder tal pergunta, pois uma resposta generalizada não faria sentido. Este trabalho limita-se a examinar como esse processo de recepção ocorre em um único texto de Carlos Henrique Escobar, escrito em um país que foi colonizado de modo violento por Portugal. Talvez, não por coincidência, o dramaturgo brasileiro reescreve *Filoctetes*, tragédia que tem a dominação e destruição dos troianos pelos gregos como pano de fundo.

Inspirada no movimento asiático pós-colonial, surge, no continente americano, a decolonialidade. Gonçalves (2019) afirma que seus principais representantes são Aníbal Quijano, Immanuel Wallerstein, Ramon Grosfoguel e Sylvia Wynters. Eles formam o grupo *Modernidad/Colonialidad*, que propõe uma releitura do processo histórico de formação da América Latina, ao apontar que o fim das administrações coloniais não significa o fim da colonização, o que ocorreu foi uma transição para uma colonialidade global, na qual o capitalismo moderno perpetua escalas de colonização através da divisão internacional do trabalho. De acordo com Quijano (2005, p. 2),

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de Colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico.

Em outras palavras, o autor quer dizer que a colonização ganhou nova roupagem e que o capitalismo vigente é uma forma de poder que dá continuidade àquele exercido pelo colonizador europeu antes das independências; além do mais, a ideia de raça continua sendo

um eixo fundamental para a manutenção da colonialidade do poder e do eurocentrismo.

Quijano (2005) defende que a classificação dos indivíduos por raça com base na estrutura biológica serviu para justificar o domínio e a exploração do branco europeu (que chamou a si mesmo de “branco” e considerou-se superior por isso) sobre os indígenas, negros e mestiços. Desse modo, afirma o autor, “a formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras” (QUIJANO, 2005, p. 2). Como consequência, se antes os gentílicos europeus (espanhol, francês, português etc.) serviam para indicar procedência geográfica, com a invasão das Américas e essa nova categoria mental de raça, eles passaram a ter uma conotação racial, assim que “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (QUIJANO, 2005, p. 2) e foram usados como critérios primordiais para a repartição do poder mundial vigente, na qual os “brancos” ocupam os principais (quando não todos) espaços de poder e os melhores lugares e papéis sociais, enquanto os demais raramente conseguem posições sociais relevantes. Na peça de Escobar, fica clara a interseccionalidade ou conjunção de poder entre raça e classe. O trabalho pesado da mina, por exemplo, é realizado por mestiços e indígenas, que são sempre pobres, enquanto o branco fica com o lucro.

Se a questão racial é usada para manter relações de desigualdade, o racismo, que é estrutural, também se fez presente ao longo da história do teatro brasileiro. Ao perceber isso, Abdias Nascimento criou, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, TEN, o qual tinha como objetivo “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). O TEN colocava atores negros como protagonistas de peças nas quais, até então, ocupavam apenas papéis secundários e, não raramente, grotescos. Em papéis como Otelo, da peça homônima de Shakespeare, Nascimento (2004) recorda que um ator branco era pintado de preto, pois um ator negro não era aceito como protagonista. O TEN fez história ao apontar para a necessidade de desconstruir o mito da igualdade racial no Brasil a partir dos palcos, embora seu projeto ultrapassasse as artes cênicas. O negro era excluído de forma explícita, e o TEN era “a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *negritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2004, p. 218, grifo do autor). Em 1966, já durante a Ditadura Militar, o grupo planejou sua participação no *Primeiro Festival Mundial das Artes Negras*, em Dacar, capital de Senegal. O evento era patrocinado pela Unesco e, para participar, era necessária a mediação do governo de cada país. Contudo, o TEN foi excluído pelo governo brasileiro ditatorial e não

recebeu patrocínio nem foi incluso na delegação brasileira para participar do evento, numa evidente demonstração da desvalorização da arte negra. O grupo escreveu uma carta aberta, enviada aos participantes do festival, ao governo de Senegal e à Unesco, denunciando “o episódio da intolerância racial do nosso Ministério do Exterior” (NASCIMENTO, 2004, p. 219). Por conta das repressões sofridas e da instauração do AI-5, Abdias Nascimento, que já havia sido preso durante o Estado Novo por defender os direitos dos negros, permaneceu em exílio por 13 anos, entre os Estados Unidos e a Nigéria. A perseguição da ditadura interrompeu os diversos projetos do TEN, todavia, por outro lado, a dispersão serviu para internacionalizar o grupo. É indiscutível a importância do Teatro Experimental do Negro para o enriquecimento do teatro brasileiro e para a luta pelos direitos humanos e contra o racismo nas artes e na sociedade como um todo. Graças ao pioneirismo do TEN na luta antirracista, hoje, no teatro e na TV, é mais comum (ou menos raro) ver atrizes e atores negros como protagonistas. Contudo, se os muitos anos de luta melhoraram o panorama artístico em relação ao negro, ainda é raro encontrar um indígena no palco.

Na peça de Escobar analisada neste trabalho, é inegável que a questão racial tem um papel fundamental. Na cena VI da obra, é feita, pela primeira vez, uma menção à mestiçagem de Ramom. Duas velhas conversam sobre a necessidade do ex-soldado para o fim do conflito entre espanhóis e mestiços. Uma afirma que ele foi o melhor guerreiro que lutou ao lado dos espanhóis, ao passo que a outra interroga se, mesmo sendo mestiço, ele poderia ser tão bom quanto dizem, ao que a primeira responde afirmativamente. Deduz-se, disso, que um mestiço ser tão bom em algo era causa de admiração, por ser visto como pertencente a uma raça supostamente inferior, motivo pelo qual seus atributos como soldado não poderiam alcançar a excelência. Na cena IX, em uma conversa entre o General e o Vice-rei, o primeiro expõe a mesma relutância em relação a Ramom por sua mestiçagem, apesar de ser ele sua única possível salvação: “Temos que arrancá-lo da mina de ouro. Ele precisa comandar nossas tropas. O que sobra delas. Não há saída. Ele é um grande guerreiro e, em parte, é um espanhol. (Querendo convencer-se a si mesmo.) Não é?” (ESCOBAR, 1976, p. 14). O Vice-rei diz não estar preocupado com isso, desde que ele retorne à batalha para arrastar consigo os outros indígenas e mestiços e pôr fim ao conflito; contudo, em outras cenas, manifesta sua desconfiança em relação ao herói pelo simples fato de ele ser um mestiço: “Estes anos todos eu o mantive ao lado de Ramom para que você o vigiasse e aprendesse tudo. Nunca gostei que aquele mestiço fosse o capitão de todos os nossos soldados” (ESCOBAR, 1976, p. 19), diz a Hernández. O pensamento do colonizador acerca da identidade mestiça do herói revela a ideia de superioridade com base no fenótipo, que Santos (2010) diz ter sido predominante entre

antropólogos como Lacerda e outros seguidores do pensamento francês, entre o final do século XVIII e começo do século XX, ou seja, ideia defendida por alguns cientistas, não apenas pela opinião comum.

As cenas do metateatro na peça de Escobar, que vão da XIII à XXII, nas quais o passado de Ramom é encenado e narrado, mostram episódios em que a identidade do herói é colocada em questão, afinal, ele é “meio índio e meio espanhol” (ESCOBAR, 1976, p. 36), e já lutou ao lado dos generais espanhóis como seu melhor soldado. Sua identidade é questionada especialmente pelos brancos, mas os mestiços também o criticam, não pela cor da pele, mas por ter servido ao colonizador: “Ramom, não queremos que você morra. Você é um dos nossos. Mentira. Ramom serviu aos espanhóis. Vaias e viva Ramom” (ESCOBAR, 1976, p. 48).

Na cena XVIII, o Anão faz a encenação da visita de médicos europeus que vêm analisar as feridas de Ramom. Em um primeiro momento, parece tratar-se, realmente, dos ferimentos; todavia, é notável que a verdadeira chaga do herói aos olhos do colonizador é outra, como deixa explícita a fala de Hernández:

Eles lhe curarão, Ramom. São médicos. Você já ouviu falar dessa gente? A Europa está cheia. É a grande novidade. Dois deles chegaram recentemente da Espanha em oito naves de guerra que vieram a Lima. Eles trouxeram novas ferramentas e novas pomadas. Eles o farão igual a nós. Você será branco como eu, e tua noiva branca não se envergonhará de você (ESCOBAR, 1976, p. 48).

A cura, desse modo, é o embranquecimento da pele, o que fortalece nossa ideia de que ser mestiço é a chaga de Ramom aos olhos dos brancos. Ele recusa essa cura: “(Gritando.) Maldita medicina! Eu não posso morrer, eu não posso morrer. Eu não quero ser um branco, eu quero os fios. Maldita Espanha!” (ESCOBAR, 1976, p. 48). A relação entre morrer e tornar-se branco pode ser vista no sentido de ele não querer perder seu lado indígena, o que significaria sua morte, em parte.

Nos atuais debates sobre as complexas relações étnicas na Bolívia e na América Latina, a socióloga boliviana Rivera Cusicanqui (2018), a qual, conforme já dissemos, também é mestiça de branco e aimará como o personagem Ramom, disserta sobre a mestiçagem através do conceito de *ch'ixi*, que em aimará designa “um tipo de tonalidade cinza. Se trata de uma cor que, por efeito da distância, se vê cinza, porém, ao nos aproximarmos, percebemos que é feita de pontos de cor pura e agônica: manchas brancas e negras entrelaçadas” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79, tradução nossa)⁷¹. Uma pedra de granito seria um exemplo de algo

⁷¹ “Un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro e agónico: manchas blancas y negras entrelazadas” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79).

com a cor *ch'ixi*. Rivera Cusicanqui (2018) conta que um escultor aimará lhe explicou que animais saem dessas pedras e que entidades *ch'ixi* “são muito poderosas porque são indeterminadas, porque não são nem brancas nem negras, são as duas coisas ao mesmo tempo” (RIVERA CUSICANQUI, 2018 p. 79, tradução nossa)⁷². A autora defende a coexistência do contraditório sem a necessidade de rebaixar a origem branca ou a indígena, mesmo que isso signifique abraçar as próprias fissuras. O conceito de *ch'ixi* implica essa simultaneidade que não é harmonia nem negação das contradições, que não rejeita um lado ou outro. Em uma condição *ch'ixi*, “a disjunção compreendida e vivida nos tem permitido abrir-nos a muitas formas de (re)conhecer situações complexas e orientarmo-nos nelas, nem sempre de um modo conciliador. Não é uma busca por pactos ou compromissos, porque há coisas inconciliáveis” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 80, tradução nossa)⁷³.

Em sua encenação, o Anão, sempre mostrando o passado do herói, aponta a crise de identidade vivida por Ramom, assim como o processo de tomada de consciência de sua condição:

Ramom é um soldado dos espanhóis. Ramom foi um grande soldado dos espanhóis. (Vaias.) Os nossos grandes soldados americanos vêm subindo da América Central. Bolívar e seus homens. Ramom, o soldado espanhol, não é ainda Ramom Ianaia, o americano. Vejam vocês e o digam. Agora Ramom, o soldado e suas feridas. Ramom e sua divisão. (Vaias.) (ESCOBAR, 1976, p. 48).

Enquanto coloca a vida passada de Ramom em cena, fora da mina, o encenador da peça improvisada, o Anão, aponta que houve um processo de tomada de consciência no qual Ramom deixou de ser um soldado espanhol para ser Ramom Ianaia, isto é, alguém que reconhece e assume seu lado indígena aimará, e é exatamente isso que faz dele um “americano”. Nesse ínterim, há vozes que relembram sua verdadeira ferida: “Traidor. Servidor dos espanhóis. Nem os fios dos teus tapetes são americanos” (ESCOBAR, 1976, p. 49).

Com efeito, se ser mestiço, do ponto de vista dos espanhóis, é a grande ferida de Ramom, para ele mesmo, sua chaga, aquela que machuca e não sara, é justamente o fato de ele ter lutado ao lado dos brancos e contra seu povo indígena. É isso que o leva ao isolamento na mina, onde tece enquanto tenta entender sua própria condição e lida, conforme diz o Anão, com sua divisão: “Não quero ser uma parte de tudo isso, quero ser um grande plural, todas as partes,

⁷² “[...] son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ní negras, son las dos cosas a la vez” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79).

⁷³ “La disyunción comprendida y vivida nos ha permitido abrimos a muchas formas de (re)conocer situaciones complejas y orientarnos en ellas, no siempre de un modo conciliador. No es una búsqueda de pactos o componendas, porque hay cosas que no se pueden conciliar ” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 80).

um corpo se abrindo” (ESCOBAR, 1976, p. 52). O conceito de *ch'ixi* apresentado por Rivera Cusicanqui (2018) pode se aproximar desse desejo de Ramom, de não ser uma parte, de abraçar a pluralidade.

Conforme o tempo passa, o herói mestiço é dominado por um sentimento de vergonha e culpa por seu passado supostamente heroico, no qual ajudou a dizimar os seus: “Merda. Eu matava por eles. Que idiota eu fui. Herói dos brancos e nobres. [...] Olhe, diga a eles que estou entre os meus. Escolho a minha parte índia, mestiça. Escolho a dificuldade” (ESCOBAR, 1976, p. 95). O herói percorre o caminho da tomada de consciência à escolha de um lado, porque é impossível não tomar partido quando há opressão, quando um povo mata outro. Isso é algo que o Filoteto americano entende ao longo do processo de autoconsciência de sua identidade étnica, quando a morte de pessoas inocentes por parte dos brancos faz com essa escolha seja transformada em luta armada contra o colonizador opressor.

O Velho Índio fala de um certo tapete sagrado dos aimarás, o qual Ramom estaria tecendo. Esse artefato parece estar relacionado a um sonho (ou utopia?) de paz entre os povos: “Em meu tapete o branco não combate o preto, o amarelo atravessa o cinza sem fazer fendas e cada pássaro que desenho não tem pausa em sua respiração. Eles não morrem, eles estão sempre” (ESCOBAR, 1976, p. 72). Trata-se, portanto, de um desejo de mudança da realidade violenta e racista para uma harmonia que alcance não apenas os humanos, mas também os demais seres da natureza. Em outras palavras, o tapete é imagem de uma utopia. Na cena final, na luta contra o opressor, esse artefato harmonioso e plural vira sangue: “Oh! Justa é a luta, justo é o vermelho ocupando o chão sem o impasse do sonho” (ESCOBAR, 1976, p. 122).

Na cena XXIX, fora da mina, o Vice-rei está com a Noiva, os pais dela e outros personagens que preparam a jovem para que ela desça ao local onde Ramom está, vestida de noiva, a fim de convencê-lo a subir e lutar por ela e os demais espanhóis. O Pai da Noiva mostra grande objeção à possibilidade de relacionamento entre a filha e o ex-soldado, não por ele ser um homem coberto de feridas cujo mau odor quase ninguém tolera nem por ele viver isolado em uma mina; sua preocupação é outra:

PAI DA NOIVA: Ele é mestiço. Eles todos são índios. Quem pode confiar neles?

GENERAL: Em alguns... Muitos deles lutam ao nosso lado.

DAMA II: Ramom é diferente. Acho até que ele é um nobre.

PAI DA NOIVA: Ele, um nobre? Se fosse, eu não teria escondido minha filha. Ramom não é um nobre, é um índio.

CONSELHEIRO: (Olhando o vice-rei.) Mais ou menos. Como já foi dito, um valoroso soldado.

PAI DA NOIVA: Mas é pouco... a cor da pele.

(ESCOBAR, 1976, p. 83).

Percebe-se, assim, que a visão racista do branco colonizador é explícita na peça, isto é, não se trata de racismo velado. A cor da personagem aparece como chaga social que inviabiliza o estabelecimento de laços afetivos. Fica evidente que o mestiço é útil enquanto serve aos propósitos do branco colonizador, mas seu lugar não pode ser junto a ele em posição de igualdade.

Apesar da oposição dos pais e mesmo contra sua própria vontade, a jovem entra na mina para encontrar Ramom, visto que não havia outra opção a não ser obedecer ao Vice-rei:

NOIVA: Sim, sou eu. Lembra, Ramom? Sou eu a que foi sua noiva. Mas eu...
(Vacilando.)

RAMOM: (Continuando) Mas você desapareceu. Disseram-me que você tinha voltado à Espanha. Era mentira, não era? Um mestiço como eu não poderia casar-se com uma branca, mesmo tendo salvado mil vezes a vida de todos eles aí em cima? Seria demais (ESCOBAR, 1976, p. 93).

Ramom tem consciência de que um relacionamento entre um mestiço e uma branca não seria aceito. Talvez essa percepção tenha chegado ao longo de seu processo de autoconhecimento, no qual entender sua condição de mestiço fez com que compreendesse melhor o funcionamento das relações étnico-raciais de seu contexto e a divisão dos papéis sociais delegados a cada grupo, o que afetava o estabelecimento ou não de laços afetivos socialmente aceitos entre os indivíduos.

Na cena XXXIII, Hernández treina com as lanças roubadas, enquanto os demais avaliam seu desempenho. A Dama I comenta: “Aposto que venceria Ramom. Ele é bem mais jovem. Ofereço minhas joias a quem encontrar uma ferida em Hernández. (Riso.) Ele não é mestiço. E não cheira” (ESCOBAR, 1976, p. 104). A fala da Dama I associa, mais uma vez, as feridas à mestiçagem. É a visão de uma mulher branca da elite sobre os mestiços.

Em meio às diferenças entre o Filoctetes de Sófocles e o de Escobar está também a não cura das feridas físicas de Ramom. Ele sempre lutou, mesmo tendo as chagas; ele volta a lutar, apesar delas, porque ocorreu uma cura interior: o reconhecimento e a aceitação de sua desconfortável mestiçagem. Ele não pode ficar curado de suas chagas porque elas representam sua condição de mestiço, por ser ele esse “misto de chefe índio e cavaleiro espanhol” (ESCOBAR, 1976, p. 61) que já lutou pelos brancos, porém descobre seu lado indígena e assume sua condição de não-branco. Ele continua com as feridas porque não pode apagar nem negar sua própria história, que está tatuada em sua pele.

Ramom representa o povo mestiço latino-americano que toma consciência de sua própria identidade e decide reagir diante da opressão histórica sofrida por parte do colonizador europeu. A questão da mestiçagem aponta para a diferença entre a ferida do Filoctetes grego e

as chagas do Filoteto americano. A chaga daquele é causada por uma serpente, e possui um caráter ligado ao sagrado, enquanto a de Ramom é adquirida quando ele entra num charco para livrar seu pai das dores do envenenamento causado pelos invasores brancos, e aponta para questões políticas e socio-históricas.

Ramom não possui apenas uma ferida: seu corpo coberto de ferimentos é o resultado de um processo histórico violento de opressão e dominação do homem pelo homem, e sua pele mestiça é, ela própria, a verdadeira ferida incurável que marca as fissuras que existem nas relações étnico-raciais na América Latina de ontem e de hoje.

Contudo, esse herói mestiço e debilitado, que retoma suas lanças e defende seu povo, aponta que a luta contra a opressão, em qualquer tempo, está acima dos estereótipos de raça e de pretensas superioridades, pois o tirano, no fundo, sabe que um povo consciente de si é capaz de derrubar estruturas de poder opressoras. Em outras palavras, Ramom Ianaíá simboliza a necessária tomada de consciência do povo, não apenas de sua identidade racial, mas também de seu poder de construção da história enquanto protagonista na luta contra a tirania e a exploração.

Com base nisso, defendemos que Escobar não faz uma recolonização, isto é, seu texto não é uma mera correspondência de personagens, como Kaufmann (2006) diria. Com efeito, o dramaturgo brasileiro realiza uma releitura de *Filoctetes* para além do óbvio, recriando o mito de Filoctetes e a tragédia de Sófocles a partir dos problemas das ex-colônias europeias latino-americanas, nesse caso específico, as relações étnico-raciais, a exploração do trabalho e os governos autoritários, em um movimento simultâneo de aproximação e distanciamento da fonte. Em suma, abrindo-se para novos sentidos, que vão além do contexto de ambientação, Escobar, com a fragmentação da personagem principal, descoloniza sua escrita e estabelece uma releitura do texto clássico a partir da realidade fragmentada latino-americana. Nesse sentido, concluímos que o texto de Escobar corrobora o que Hardwick (2006, p. 11) observa em reescrituras africanas dos clássicos, vale dizer, que “o envolvimento entre textos e contextos clássico e pós-coloniais é uma parte crucial da dinâmica de prática criativa moderna”.

4 A ILHA E A MINA: ESPAÇOS DE EXÍLIO DE FILOCTETES

No capítulo dois, além de apresentarmos um pouco de Carlos Henrique Escobar, discorreremos sobre *Ramom, o Filoteto Americano* à luz do momento histórico no qual o texto foi concebido, isto é, a Ditadura Militar. No terceiro, ponderamos a relação entre a identidade do herói e suas armas, da mestiçagem em Escobar e do *ethos* das personagens em *Filoctetes*. Neste quarto capítulo, nosso foco é a complexa categoria de espaço, em Sófocles e em Escobar, e a forma como ela interage com outras categorias, tais como personagens e enredos dos textos teatrais em análise. Este capítulo está profundamente ligado ao anterior, “Tecendo identidades”, já que o espaço é um elemento relevante na formação das identidades dos personagens das obras de ficção em geral, assim como o é na realidade para todas as pessoas.

4.1 A ilha de Lemnos em *Filoctetes*

Em um artigo intitulado “Cultura e espaço na Teoria da Literatura”, Brandão (2005) afirma que estes dois termos, cultura e espaço, são de complexa conceituação, visto que há diferentes áreas do conhecimento e distintas (por vezes, opostas) perspectivas dentro de uma mesma área que os estudam, motivos pelos quais tratar sobre estes conceitos torna-se uma tarefa árdua, dadas as diversas concepções. Apesar dessa dificuldade, o autor aponta que, de modo geral, predominam duas perspectivas: uma é ancorada na realidade, com uso de termos que apontam “circunstâncias ou eventos concretos” (BRANDÃO, 2005, p. 84); a outra vertente, a seu turno, mesmo que tome por base dados concretos, não diz respeito ao mundo palpável, mas a abstrações, tais como “sistemas de convenções, valores, formas de atribuição de sentidos” (BRANDÃO, 2005, p. 84).

Dentre as várias concepções de espaço e suas respectivas teorias na literatura, a nós interessa citar a da Estética da Recepção, a qual, conforme Brandão (2005, p. 94), trouxe uma contribuição interessante para os termos espaço e cultura, de tal modo que

Se cultura e espaço, assim como qualquer outro elemento associado a um texto, eram em geral tomados como categorias passivas – seja porque tidas como irrelevantes para os movimentos da linguagem, seja porque se acreditava que elas podiam ser imediatamente “transpostas” para o campo textual –, passam, a partir de então, a ser concebidos segundo um processo, simultaneamente social e formal, de “horizontes de expectativas” o qual define a variabilidade histórica dos significados culturais e espaciais.

Ao tomarmos somente a categoria de espaço neste capítulo, deixamos de lado a de cultura, apenas citada. Entendemos, com Brandão (2005), que a Estética da Recepção valoriza esse conceito, colocando-o não como algo já dado e passivo, mas como processo que está ligado

à sua recepção, inclusas questões formais e sociais, somadas ao horizonte de expectativa dos leitores de um determinado momento histórico, em um dado lugar. Assim, as pistas textuais não perdem sua importância, mas o receptor ganha um papel ativo, enquanto a categoria de espaço torna-se mais dinâmica.

Ubersfeld (2005) reitera que o léxico relacionado à categoria de espaço envolve a inteira metalinguagem das ciências em geral. Nas ciências humanas, ocorre o que a autora chama de matematização, que decorre não apenas da utilização de palavras típicas da espacialização, mas também de certos procedimentos. As consequências dessa espacialização da linguagem são muito positivas, em especial, para o universo do teatro, uma vez que permitem, “a um só tempo, enriquecer os processos de análise do fato teatral na sua relação com o conjunto das atividades humanas, em particular a antropologia e a história, e ampliar o campo da atividade teatral, que é por natureza espacial” (UBERSFELD, 2005, p. 95).

Neste capítulo, nosso foco é a categoria de espaço nos dois textos teatrais que formam nosso objeto de estudo. Se essa categoria é complexa por si só, no teatro, mais especificamente, no texto teatral, ela é ainda mais intrincada e multifacetada. Em seu *Dicionário de Teatro*, Pavis (2015) reconhece que é complicado falar de espaço nas artes cênicas e nas ciências humanas, pois se trata de uma categoria complexa, usada para aspectos muitos diferentes. Isso está em sintonia com o que Brandão (2005) afirma, conforme colocado anteriormente. Contudo, mesmo reconhecendo essa dificuldade, o autor do dicionário identifica ao menos seis tipos de espaço no teatro, a saber: espaço cênico, espaço cenográfico ou teatral, espaço lúdico, espaço textual, espaço interior e espaço dramático.

Para Pavis (2015), o espaço cênico é o próprio palco ou o lugar no qual os atores contracenam, o qual Ubersfeld (2005, p. 94) define como “área da atuação (ou lugar da cerimônia)”. Pavis (2015) afirma ainda que, quando alguém entra no local onde o palco se encontra, deixa de ser um mero observador e passa a fazer parte do jogo dramático, de modo que “espaço cênico e espaço social são então confundidos” (PAVIS, 2015, p. 133). Ao longo da história do teatro, o espaço cênico teve diferentes formas, as quais se relacionam diretamente com o lugar destinado aos espectadores. O círculo seria a forma primordial, inspiradora do teatro grego, realizado em espaço aberto. Já o palco italiano confinaria os atores numa espécie de caixa aberta frontal voltada para o público, onde o príncipe possuía um lugar privilegiado para melhor ouvir e ver. A combinação desses dois tipos “produz todos os tipos de palco e de relações no teatro” (PAVIS, 2015, p. 133). Em relação ao *Filoctetes* de Sófocles, texto teatral representado pela primeira vez em 409 a. C. e tantas outras vezes em diferentes teatros pelo mundo, pode-se dizer que conheceu diferentes palcos, do espaço a céu aberto na Grécia Antiga

aos palcos à moda italiana. Já o texto de Escobar, infelizmente, ainda aguarda o momento de ocupar o espaço cênico de algum teatro.

O espaço cenográfico ou teatral, conforme Pavis (2015, p. 132), é “o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação”. Por mais simples que pareça o conceito, inclusive fácil de visualizar mentalmente, o autor afirma que o espaço teatral resulta de todos os espaços relacionados ao teatro. Dito isso, vale lembrar que o teatro pode se instalar não somente nos espaços arquitetônicos exclusivos para as artes cênicas, mas também na escola ou na igreja, na praça ou na fábrica, ou seja, em qualquer parte, de maneira que um mesmo texto pode ser representado em espaços bastante diferentes, e cada lugar vai emprestar-lhe uma atmosfera que lhe é própria, assim que “o espaço cerca-se por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá” (PAVIS, 2015, p. 138).

No que concerne ao espaço lúdico do teatro, ele diz respeito ao modo como os corpos das atrizes e dos atores se movimentam no palco. Com efeito, os gestos, os movimentos em diferentes direções, a postura corporal, a distância ou a proximidade entre os atores, de onde falam, para onde se dirigem, tudo isso forma um espaço gestual muito significativo no jogo cênico (PAVIS, 2015). Na tragédia de Sófocles, na terceira antístrofe do párodo, antes que o corpo do ator que representa Filoctetes entre no palco, o arqueiro chega por meio de seus lamentos. Não há uma rubrica indicando isso porque o teatro antigo não as usava, mas é possível que, numa representação, o diálogo da cena seguinte seja acompanhado por lamentações, e é provável que assim tenha sido em 409 a. C.:

CO.: Mas, mantém, filho...
 NE.: Diz o quê.
 CO.: ... renovadas preocupações;
 Porque não fora, mas o homem está neste local,
 não com canto de flauta
 como um pastor agreste,
 mas ou por ter caído em algum lugar forçosamente
 grita um apelo ao longe,
 ou por avistar o porto inóspito
 com naus, pois grita lamuriosamente.
 (Fil., vv. 209-218).

O lamento que, a julgar pelo excerto acima, chega em cena antes do ator, funciona como metonímia do corpo sofrido do personagem, que justamente por seus gemidos foi abandonado só em Lemnos. Assim, a voz, seja por meio de palavras ou de sons expressivos de estados de ânimo, se apresenta como elemento que compõe, junto aos demais, o espaço lúdico.

Conforme Pavis (2015), quando falamos de espaço textual, não nos referimos a expressões linguísticas que indicam espaço e tempo e estão presentes em textos não teatrais

também, de modo a não serem específicas dos textos do teatro. O espaço textual manifesta-se “na enunciação do texto, na maneira pela qual frases, discursos e réplicas se desenvolvem num determinado lugar” (PAVIS, 2015, p. 138). Desse modo, a troca de palavras e o ritmo da fala fazem parte do espaço textual. Na peça de Escobar, quando o coro responde a Ramom que mataram seus amigos “porque se mata sempre. Sempre e sempre” (ESCOBAR, 1976, p. 110) e repete isso mais de uma vez, quase como um refrão, a materialidade da expressão ocupa um espaço que não passa despercebido ao leitor/espectador. Essa estratégia, isto é, a repetição, para Pavis (2015, p. 138), “reforça a imagem de um texto projetado no espaço”.

O espaço interior é concernente à relação entre palco e plateia, exterioridade e interioridade. De um lado, a plateia contempla uma cena que, aparentemente, está distante de si mesma; entretanto, quando começa a identificar-se com algum personagem, o espaço se torna interior, “como que por osmose” (PAVIS, 2015, p. 136), de maneira tal que o ego do espectador se enxerga no espaço cênico. Um espectador, por exemplo, ao ver *Filoctetes* em cena, mesmo sua vida não tendo, à primeira vista, nada em comum com a de um arqueiro ferido e abandonado em um lugar isolado, é provável que se identifique com sua solidão, com a injustiça por ele sofrida, com seu sofrimento físico; ou ainda que se veja no jovem Neoptólemo, tentando fazer escolhas certas e moldar sua própria personalidade. É assim que a representação exterior alcança o espaço interior como um espaço que se expande e engloba o público que estava apenas olhando a cena.

Por fim, chegamos ao conceito de espaço dramático ou espaço dramatúrgico, que Pavis (2015) diz opor-se ao de espaço cênico ou teatral, embora um não exclua o outro. O primeiro é simbolizado, enquanto o segundo é visto, e a oposição existente entre eles funciona como um elemento no qual ambos se constroem mutuamente. O espaço dramático é aquele “do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação” (PAVIS, 2015, p. 132). Essa construção pela imaginação, por vezes, ocorre tão somente a partir do texto; contudo, quando há encenação, a cenografia contribui também para tal elaboração na mente do espectador. Assim, o espaço concreto do teatro, com os elementos do palco simulando certo ambiente, concorrem com as referências que, eventualmente, as falas das personagens, por meio da performance dos atores e das atrizes, fazem ao espaço onde as ações ocorrem. Sobre a relação entre espaço dramático e cenografia, Pavis (2015, p. 136) afirma ainda o seguinte:

Na verdade, um espaço dramático necessita, para concretizar-se, de um espaço cênico que o sirva e lhe permita apregoar sua especificidade. Assim, para uma estrutura e um espaço dramático baseado no conflito e no confronto, é necessário usar um espaço que

valorize essa oposição.

A nosso ver, a partir dos estudos de Ubersfeld (2005) e de Pavis (2015), é possível afirmar que a relação entre espaço cênico e espaço dramático é indissociável, uma vez que um evoca o outro.

Apresentamos concepções de teóricos modernos acerca do espaço no teatro, mas, antes de chegarmos ao tratamento dado ao espaço no *Filoctetes* de Sófocles, é preciso voltarmos a Aristóteles. Ele informa, na *Poética* (2015), que além de aumentar os atores de dois para três, Sófocles introduziu a cenografia, que Pavis (2015) chama de espaço cênico. Além dessas inovações, em *Filoctetes* (409. A.C.), a relevância dada à espacialidade realça o papel do espaço dramático. Assim sendo, o dramaturgo grego, em sua tragédia sobre o herdeiro das armas de Hércules, dá relevo a um elemento que o estagirita considerava apenas secundário.

O grande Aristóteles, ainda na *Poética* (2015), defende que “os acontecimentos e o enredo são o objetivo da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo” (vv. 22-24). Não ousamos discordar. Não obstante, defendemos que todo acontecimento ou ação ocorre em algum “lugar”, portanto, o espaço fictício que, nos textos teatrais de Sófocles é sugerido, não por um narrador, mas pelas falas das personagens que fazem referência ao ambiente dado como *locus* no qual os acontecimentos são desencadeados, ocupa uma função mais importante em duas de suas tragédias que chegaram até nossos dias: *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Com efeito, nessas duas peças, o espaço é muito relevante para a formação do todo, se comparado a *Édipo Rei* e a *Antígone*, por exemplo, como bem observa Santos (1991a).

Com base no tratamento que Sófocles dá ao espaço em *Filoctetes*, defendemos que existe uma relação praticamente inseparável entre o herói e o espaço sofocliano de Lemnos, de forma que o arqueiro não seria o mesmo se Sófocles tivesse pintado o ambiente das ações de modo diferente.

Retomando os tipos de espaço do teatro apresentados no dicionário de Pavis (2015), privilegiamos o espaço dramático e o espaço cênico, acrescentando as ideias de Ubersfeld (2005) a respeito deste último. Para a autora, o signo cênico é um espaço duplamente motivado, “na medida em que é, *ao mesmo tempo a mimesis* de alguma coisa (o ícone de um elemento especializado) e um elemento em uma realidade autônoma, concreta” (UBERSFELD, 2005, p. 99, grifo da autora). Assim sendo, o signo cênico é complexo, pois possui um duplo referente: um é textual (em *Filoctetes*, é Lemnos e a caverna; no texto de Escobar, é o Alto Peru e a mina), enquanto o outro é construído na área onde o texto é representado. Neste trabalho, apenas o referente textual é considerado, porque lidamos com textos teatrais e por acharmos que ele (o referente textual), ao mesmo tempo que faz parte do espaço cênico, está conectado ao espaço

dramático enquanto símbolo de alguma coisa ou lugar construído por meio da imaginação.

A ilha de Lemnos é um espaço empírico reconhecível, isto é, existe uma ínsula que, em 409 a. C., pertencia a Atenas, e que, atualmente, faz parte do território que compõe a Grécia. De acordo com Santos (1991a), Richard C. Jebb afirma que, quando o público de Atenas viu a encenação de *Filoctetes*, os atenienses sabiam que Lemnos era habitada e possuía bons portos. Isso significa que a ilha de Sófocles é muito diferente do espaço físico concreto, pois é uma criação pensada para enfatizar a ideia de abandono e a vida difícil do herói em isolamento social completo. Ubersfeld (2005) afirma que imaginar o lugar cênico como reprodução de um lugar real é algo recente, ocidental e burguês. Com efeito, “no teatro, o que sempre se reproduz são as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações” (UBERSFELD, 2005, p. 94).

A principal característica da Lemnos sofocliana é ser um espaço inabitado. Desse modo, o isolamento a que o arqueiro é submetido ganha um peso substancial na tragédia. Segundo Santos (1991a, p. 163), “nesta peça de Sófocles o espaço ganha uma dimensão mais profunda, integrando-se à ação de modo econômico”.

No verso 987 da peça sofocliana, Filoctetes chama Lemnos de “obra de Hefesto”. Na *Iliada* (I, vv. 589-594), o deus coxo conta que, por defender Hera de Zeus em uma determinada ocasião, o pai dos deuses lançou-o do Olimpo pelo pé e que, após rolar o dia inteiro, ele caiu em Lemnos. Lá, teria sido acolhido pelos sítios⁷⁴. Já no canto XVIII da *Iliada*, nos versos 393-406, o deus artesão mostra gratidão à Tétis, mãe de Aquiles, pois ela e Eurínome (também esta uma oceânide) o teriam recebido quando Hera o rejeitou, por ser coxo, atirando-o do Olimpo. Nessa parte, ele não cita o local da queda. A *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro diz que Hefesto ficou com os pés mutilados ao cair em Lemnos, quando foi jogado por Zeus por ter ajudado Hera, acorrentada pelo marido por mandar uma tempestade contra Hércules⁷⁵. Na ilha, Tétis o teria salvado. Hefesto está associado ao controle do fogo, como fica evidente na luta contra o rio Xanto, no canto XXI da *Iliada*, bem como por sua profissão, pois é ele, o “magno fábri” (*Il.* I, v. 571), aquele que forja as coisas belas do Olimpo: joias, taças, tronos,

⁷⁴ De acordo com Junito de Souza Brandão (1987), os sítios são os primeiros habitantes da ilha de Lemnos.

⁷⁵ Há duas versões sobre como Hefesto teria ficado coxo: uma em que a mãe o lança do Olimpo por ele ter nascido já com deficiência (*Il.* XVIII, vv. 393-397; *Od.*, VIII, v. 310), e outra em que ele passa a mancar das duas pernas ao defender a mãe e ser lançado por Zeus (*Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro). Sobre seu nascimento também existem duas versões: Homero o coloca como filho de Zeus e Hera (*Od.*, VIII, 311-312); já Hesíodo, na *Teogonia*, afirma que Hera, revoltada por Atena ter nascido da cabeça de Zeus, resolveu gerar um filho sozinho, para rivalizar com o marido. De toda maneira, o fato de Hefesto ser coxo o aproxima de Filoctetes, que caminhava mancando pela ilha.

leitos, armas etc. Sua relação com Lemnos também envolve o fogo, conforme atesta Junito de Souza Brandão (1987), o qual afirma que na ilha havia um vulcão que ficou ativo até a época de Alexandre Magno. O deus coxo, ao ser lançado do Olimpo, teria caído ali perto, “no sopé do Mosaiclo, onde se ergueu, mais tarde, seu templo. Nas profundezas da ilha se localizavam primitivamente suas forjas e bigornas, antes de serem as mesmas transferidas para o monte Etna e para o Olimpo” (BRANDÃO, 1987, p. 46). Ainda de acordo com o autor, no norte de Lemnos estava localizada também uma cidade de nome Hefestia, onde o deus artesão era cultuado e na qual se fazia uma corrida com tochas acesas em sua honra. Desse modo, a ilha de Lemnos é um espaço ligado a essa divindade em especial.

Lemnos aparece também na obra *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, datada do século III a. C., que conta as aventuras de Jasão e seus companheiros em busca do velo de ouro. Nela, a ilha é um lugar habitado apenas por mulheres. Elas teriam assassinado os homens após serem desprezadas por seus maridos, que preferiam as mulheres trácias⁷⁶. Apenas o velho rei, Toante, teria sido poupado por sua filha e enviado para outro lugar, às escondidas das demais mulheres. Ao verem os argonautas, elas os acolhem e mentem a respeito da ausência de homens, dizendo que estes haviam migrado para a Trácia, onde aravam os campos. O objetivo da acolhida calorosa era impedir a extinção da população. Os hóspedes aceitam a receptividade das lemnianas e o fruto de sua passagem resulta no aumento dos habitantes do lugar, conforme orquestrado pelas mulheres. Assim, o atendimento recebido pelos argonautas contrasta com a solidão absoluta de Filoctetes. Apesar disso, nessa obra posterior a Sófocles, a questão de quem habita ou não o lugar também ganha destaque, já que há ausência absoluta de homens.

Na Lemnos sofocliana, logo no início da peça, ao chegar ao local, Odisseu aponta: “Este é o cabo da terra cercada pelo mar, Lemnos, por mortais não pisada” (*Fil.*, vv. 1-2). São as primeiras palavras do texto. Já a última fala de Filoctetes, que praticamente encerra a peça, é um adeus a Lemnos:

Vamos então, que eu reverencie a terra ao partir.
Adeus, ó teto protetor meu!
E ninfas de úmidas pradarias,
e também estrépido másculo do mar e promontório
onde, também, muitas vezes escondida, minha cabeça
pelos golpes do Noto foi molhada,
outras vezes o monte Hermeu
devolveu-me minha voz reverberando

⁷⁶ De acordo com a *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro, as mulheres de Lemnos deixaram de honrar Afrodite durante um período, por isso a deusa castigou-as, inculindo-lhes um odor repulsivo, que fez com seus maridos as rejeitassem e preferissem as cativas da Trácia. Essa questão do mau odor das mulheres pode ser associada ao mau cheiro da ferida de Filoctetes, bem como a rejeição delas pelos maridos é semelhante ao abandono do arqueiro por seus companheiros.

um gemido no mau tempo!
 Agora, ó fontes e nascente Lícia,
 deixamo-vos, deixamo-vos já,
 nesta conjectura jamais tendo embarcado!
 Adeus ó planície de Lemnos, entre mares,
 envia-me também, numa boa viagem sem dificuldades,
 para lá onde o grande destino conduz
 e o conselho dos amigos, e a divindade
 que tudo subjuga, a que fez isso se cumprir.
 (*Fil.* vv. 1452-1468).

O arqueiro saúda a caverna, as ninfas (que antes pareciam ausentes), as fontes, as rochas e a própria ilha, assim que o espaço é o tema do início e da conclusão do texto sofocliano. Dessarte, Lemnos abraça toda a tragédia, do princípio ao fim, de modo que fica até difícil não perceber o papel do espaço em *Filoctetes*, uma vez que é ostentativo, é algo que circunda as ações da peça como o mar circunda a ilha.

Além dessa presença marcante na abertura e no fecho da tragédia, ao longo do texto o que não falta são referências a Lemnos. Odisseu descreve o local específico da ilha onde o filho de Peante foi abandonado da seguinte forma:

Vamos! O meu trabalho é ajudar quanto ao resto:
 observar onde fica por aí a tal rocha
 de duas bocas que, quando inverno, permite dupla
 penetração de sol; no verão, uma brisa
 acompanha o sono através da gruta ambicavada.
 Um pouco mais embaixo, à esquerda, talvez possas
 ver uma fonte potável, se é que ainda está intacta
 (*Fil.*, vv. 15-21).

A forma como Odisseu descreve a caverna que serve de abrigo ao arqueiro na ilha, completamente adequada às condições climáticas e com acesso à água potável direto da fonte, passa a ideia de que Filoctetes desfruta de um espaço rústico, porém ideal para quem gosta de dormir sob a brisa fresca. É quase a descrição de um hotel moderno idealizado para oferecer um maior contato com a natureza.

No diálogo entre o rei de Ítaca e o filho de Aquiles, há detalhes sobre o interior da caverna, e essa ideia de espaço simples e acolhedor não se confirma:

NE.: Vejo vazio o habitáculo, sem homens.
 OD.: Nem dentro há alguma provisão doméstica?
 NE.: Há. Folhagem amassada por alguém para dormir.
 OD.: O resto está deserto, e nada há sob o teto?
 NE.: Uma taça de madeira maciça, obra de algum
 artesão medíocre e, junto, esses gravetos.
 OD.: É dele o tesouro que me revelas!
 (*Fil.*, vv. 31-37).

Odisseu é irônico ao chamar de tesouro (*θησαύρισμα*) os arranjos feitos pelo

arqueiro para suprir suas necessidades, haja vista a ausência de utensílios apropriados. Essa descrição mostra a situação de miséria e desconforto a que Filoctetes está sujeito numa Lemnos sem civilização.

Neoptólemo descreve a caverna como uma “casa de dupla porta com um leito rochoso” (*Fil.*, vv. 159-160). É interessante sublinhar que, nestes versos, Sófocles usa a palavra *oikía* (casa) para referir-se à caverna onde Filoctetes se abriga, talvez no sentido de “lugar onde se vive”, independentemente do tipo de habitação.

Quando o filho de Aquiles concorda em levá-lo consigo, o herdeiro das armas de Hércules, depois de exultar de alegria, convida o jovem para saudar a caverna antes de ir embora:

Partamos, ó filho, após termos, os dois, saudado por
dentro a inabitável habitação para que saibas
de que sobrevivi e como sou firme de coração.
Creio que, com olhos vendo este espetáculo
ímpar, nenhum outro, a não ser eu, aguentaria isso:
mas eu, por necessidade, aprendi a suportar os males” (*Fil.*, vv. 533-538).

A *ἄοικος εἰσοίκησις*, isto é, a inabitável habitação que lhe serviu de abrigo é a prova de sua resiliência, e precisa ser vista para que percebam quantos males ele precisou suportar e em que condições foi abandonado.

Ao longo da tragédia de Sófocles, percebemos que Filoctetes e a ilha parecem se fundir, compartilhando estados de ânimo. Isso passa a dimensão da importância do espaço na peça. Na subseção a seguir, aprofundamos essa questão.

4.1.1 Filoctetes: um herói em isolamento social

Desde a Antiguidade o tema do exílio está presente na literatura em gêneros os mais variados: epístolas, romances, poesias, autobiografias. A literatura de exílio é abundante. Pode-se afirmar que se trata de uma temática universal. A tragédia sofocliana *Filoctetes*, mais do que um exílio comum, apresenta o guerreiro que herdou o arco de Hércules num isolamento social que durou dez anos, em uma ilha onde não havia outros seres humanos: “uma terra sem portos nem habitada” (*Fil.*, vv. 220-221). O fato de não ter portos coloca Lemnos como um local onde navios não costumam atracar. Em outras palavras, além de desabitada, as ocasiões do contato com passantes também são pouco prováveis. Filoctetes relata a Neoptólemo que, quando alguém, acidentalmente, pois “dela nenhum marinheiro se aproxima de bom grado” (*Fil.*, v. 301), aporta na ilha, embora se mostrem compadecidos com sua situação, recusam-se a levá-lo para casa (*Fil.*, vv. 300-316).

Ao deparar-se com a deserta Lemnos, o coro lamenta a situação do herói: “Eu tenho piedade dele porque, sem que um dos mortais dele se ocupe, sem olhar companheiro, infeliz só sempre, padece uma doença selvagem, agita-se com qualquer coisa que necessite, como então, como, desafortunado, se mantém?” (vv. 169-176). Percebe-se, dessa maneira, que a vida de Filoctetes na ilha é digna de pena, sobretudo por se tratar de um espaço no qual ele é o único humano, vivendo uma solidão desoladora, agravada por sua condição ruim de saúde causada pela ferida no pé, consequência da nefasta picada de uma serpente d’água. De acordo com Santos (1991a, p. 163), “o isolamento de Filoctetes, criado por Sófocles, por dez anos na ilha proporciona ênfase a um outro espaço que é o espaço da precariedade, o da construção de um imaginário que ressalta a selvageria, a solidão, o confinamento moral, social e religioso”.

Essa condição cruel vivida pelo arqueiro justifica sua imensa alegria ao ouvir Neoptólemo falando em sua língua-mãe: “Ó caríssimo som! Ah ao menos ouvir a saudação de tal homem após tanto tempo” (vv. 235-236). A voz do filho de Aquiles traz, assim, o gáudio que só quem viveu no silêncio por muito tempo é capaz de experimentar. Não é apenas alguém falando sua língua-mãe, é outro ser humano, é o contato do qual foi privado por tanto tempo. Com efeito, se a simples ausência das próprias raízes é causa de sofrimento, o que dizer do isolamento social no qual não há um estrangeiro com o qual compartilhar, em meio às diferenças, a condição humana comum, mas somente a flora e a fauna de um espaço sem cultura, sem um novo idioma para aprender, sem sinal de civilização alguma? Essa é a condição de Filoctetes na peça de Sófocles. Portanto, não se trata de um exílio no qual o indivíduo é privado de seu grupo social simplesmente; Filoctetes é isolado da raça humana por seus próprios companheiros de guerra, em um momento em que necessitava de ajuda, e Lemnos é o espaço dessa amaríssima experiência.

De acordo com Mandel (1981), para os gregos, nenhuma aflição era maior que o exílio, o fato de não poder estar em comunhão com os seus. O que leva o público grego a encontrar interesse por essa tragédia talvez seja o medo que qualquer homem daquela época, em plena Guerra do Peloponeso, poderia ter de adoecer durante uma batalha e, não somente ficar de fora das glórias do combate, mas também ser abandonado e esquecido. Se um príncipe poderia ser largado assim, o que aconteceria a um guerreiro comum? Por isso o coro da peça de Sófocles condói-se:

Este, talvez, não inferior
a nenhuma das casas protogênicas,
de tudo privado em vida,
jaz só longe dos outros,
com feras malhadas ou

peludas, por suas dores e
 fome, miserável, com incuráveis
 aflições se abate;
 o eco escancarado,
 vindo de longe derrama
 amargas lamentações (*Fil.*, vv. 180-190).

O coro que, segundo Gardiner (1987), é formado por guerreiros súditos de Neoptólemo, entra em cena para ser cúmplice de seu senhor. Apesar de estar disposto a tudo, o coro demonstra certa compaixão pelo arqueiro asselvajado, afinal, o mesmo ou coisa pior poderia ocorrer a qualquer um dentre eles.

Filoctetes demonstra profunda tristeza quando Neoptólemo finge não saber quem ele é. O exílio em Lemnos é, para o arqueiro, não somente a causa de profunda solidão, mas também de esquecimento. Assim, ele pensa estar ausente também da memória dos que o conheceram, o que significaria a verdadeira morte, sobretudo se o sujeito almejasse ser lembrado até mesmo depois de sua ida ao Hades. Aquiles, por exemplo, preferiu morrer jovem e ser cantado por seus feitos na guerra a ter uma vida longa e ser olvidado. Filoctetes vive, então, um isolamento cruel, que se torna ainda mais doloroso ao crer-se objeto da indiferença e do esquecimento.

Mais que exilado, Filoctetes foi covardemente banido do grupo e abandonado em lugar inóspito. Ele não é um forasteiro, porque não há um habitante local que o veja assim. Sua condição, desse modo, é quase a de um não-ser, na ausência de um “tu” com quem confrontar-se. Abandonado, isolado, esquecido, ele sofre bem mais que um comum exilado. Conforme Santos (1991b, p. 92), ao ser afastado do convívio dos demais, o homem-cidadão-guerreiro “é afastado da vida cívica e de tudo que ela acarreta”. Lemnos representa, assim, o oposto da vida na pólis grega, por sua condição de espaço isolado geograficamente, sendo uma ilha, e pela ausência de habitantes locais.

No *Filoctetes* de Sófocles, essa Lemnos desabitada aumenta o drama vivido pelo personagem e o ressentimento que carrega pelos Atridas e por Odisseu. De fato, se Lemnos fosse um lugar habitado, o herói poderia ter, quiçá, assistência com medicamentos, uma alimentação diferente, com acesso a vinho e pão, por exemplo, e, sobretudo, alguém para ouvir seus gritos de dor. Quem sabe até encontrasse um barco que o levasse a sua terra natal, onde os seus o assistiriam e buscariam cura para seu mal. Sófocles constrói, portanto, um ambiente propício para a ampliação do *pathos* do espectador em relação ao herói. Não apenas a menção ao espaço contribui para isso, mas o desenrolar das ações e o enredo como um todo, de modo que Lemnos figura quase como uma personagem fundamental, ao lado de Filoctetes, Odisseu e Neoptólemo. Ao contrário das outras personagens, a ilha não fala (embora, às vezes, faça

ressoar os lamentos do herói), mas sua existência e seu silêncio são tão eloquentes quanto os diálogos da tragédia, e sua condição de espaço inóspito, não civilizado e animalizador perpassa a construção da trama sofocliana.

Quando o arqueiro se faz *ικέτης*, suplicante, ele não coloca em primeiro lugar o desejo de rever sua família, mas diz: “Não me deixes tão só” (*Fil.*, v. 470). A solidão é o que mais o aflige, quem sabe até mais que as dores da ferida, melhor dizendo, talvez seja a verdadeira ferida do herói sofocliano. Ele acrescenta: “Caio a teus joelhos, mesmo sendo impotente, miserável, coxo. Mas não me deixes sozinho assim, sem sinal de seres humanos” (*Fil.*, vv. 485-487).

Seguindo toda a encenação anteriormente combinada com Odisseu, Neoptólemo finge ser convencido pelo coro, que intercede por Filoctetes, e diz que o levará para casa. A notícia da aceitação é acompanhada do grito de alegria: “Ó dia mais amado! Ó homem mais doce! Queridos marinheiros, como poderia mostrar-vos com atos como de mim fizeste um amigo?” (*Fil.*, vv. 530-532).

No estásimo, o coro, após afirmar nunca ter visto um homem íntegro ser submetido a tão grande sofrimento, mais uma vez coloca em evidência a condição solitária de Filoctetes:

Ali onde ele estava confinado, não podendo andar,
sem um habitante vizinho de seus males,
junto a quem, quando um gemido ressoasse,
pudesse lamentar a sanguinária que o devora cruelmente,
nem quem, ao jorrar o ardentíssimo esguicho de sangue
do pé asselvajado, com ervas benéficas,
de fértil terra tendo colhido, pudesse aliviá-lo
se a doença o atacasse.
Rastejava daqui para ali;
arrastando-se então, como uma criança
sem sua querida ama,
até onde houvesse disponibilidade
de recursos, quando acalmava
a perturbação que morde seu ânimo (*Fil.*, vv. 692-706).

Percebe-se que, mais de uma vez, Sófocles coloca ênfase na solidão absoluta de Filoctetes num espaço isolado. Não há ninguém que escute seu lamento ou que o socorra com remédios para sua terrível ferida. Ele está vulnerável e só, completamente só. A metáfora da criança que ainda nem caminha e está sozinha, sem sua ama, ilustra essa fragilidade acompanhada de solidão.

Habitado, embora não por vontade, a viver sozinho, o arqueiro converte o espaço em um ser vivo. Assim, quando descobre a traição do filho de Aquiles, ele recorre a elementos animados e inanimados de Lemnos: “Ó portos, ó promontórios, ó companhia das feras montesas, ó rochas escarpadas, a vós, pois não conheço outro a quem me dirigir, lamento, a vós

que, presentes, habituados a assistir-me, estas dores me fez o filho de Aquiles!” (*Fil.*, vv. 936-940). Ao ser privado de sua arma e da esperança de deixar Lemnos e retornar ao mundo civilizado, ele conversa com a caverna também: “Ó forma rochosa de dupla porta, de novo mais uma vez entro em ti despido, sem alimento; no entanto, secarei nesta caverna sozinho [...]” (*Fil.*, vv. 954-956). Do mesmo modo, quando Odisseu entra em cena e diz que vai levá-lo à força para Troia, mais uma vez, é com Lemnos que Filoctetes conversa: “Ó terra lêmnia e o brilho todo poderoso, obra de Hefesto! Deve-se, então, suportar isso, que esse me leve de ti à força?” (*Fil.*, vv. 986-988). Esse tipo de invocação é mais uma estratégia usada por Sófocles para enfatizar a questão do isolamento do herói, que possui apenas rochas e feras para ouvir suas queixas.

Esse homem completamente isolado da vida civilizada, habituado a conversar com animais e com seres inanimados como se eles pudessem responder, mais uma vez enganado por Odisseu, amarga a terrível consciência de ser “sem amigo, desertado, sem cidade, entre vivos um morto” (*ἄφιλον, ἔρημον, ἄπολιν, ἐν ζῶσίν νεκρόν*) (*Fil.*, v. 1018).

Nesse isolamento social, no qual ou perambula por Lemnos em busca de alimento ou permanece na caverna, esta passa a figurar como uma companhia amiga, a única que ele possui: “ó cavidade da rocha oca cálida e gélida, pois a ti não ia mesmo, ó infeliz, deixar jamais, mas a mim já moribundo fazes companhia. Ai de mim, de mim, ó gruta repleta de sofrimento vindo de mim, infeliz” (*Fil.*, vv. 1081-1088). O herói considera que o espaço está tomado por seu sofrimento, como se tivesse ocorrido uma fusão entre a pessoa e o lugar que ela ocupa, assim que o sofrimento de um se reflete no outro, pois a empatia de Lemnos acolhe a dor de seu único habitante humano, tornando-a sua.

Ainda no desespero de ter perdido as armas e na esperança de voltar a ver seu pai, Filoctetes dirige-se a sua distante terra natal: “Ó minha cidade, ó minha cidade ancestral, como poderia contemplar-te, eu, um homem infeliz, que, tendo abandonado tua sagrada correnteza, fui ao socorro dos odiosos Dânaos? Ainda nada sou” (*Fil.*, vv. 1213-1217). Esse espaço do desejo e da memória, sua terra ancestral, figura, nesse ponto, como um lugar impossível, assim que ele demonstra arrependimento por ter aceitado participar da guerra de Troia.

A partir do que foi dito até aqui, percebe-se que as várias pistas deixadas por Sófocles em *Filoctetes* apontam para um ambiente selvagem, onde viver é uma tarefa difícil ao extremo, sobretudo por conta do isolamento social. As reescrituras dessa tragédia sofocliana recriam “Lemnos” de diferentes formas. André Gide (1899) pinta a ilha como um lugar frio, coberto de neve, num inverno constante; ao final, o espaço transforma-se, e a primavera finalmente chega. Mandel (1961 *apud* MANDEL, 1981), a seu turno, faz da ilha um lugar

paradisiáco, a ponto de suscitar inveja ao acompanhante de Odisseu, Demódoco, o qual, cansado do barulho dos homens na guerra e da falta de privacidade nos acampamentos, escolhe ficar sozinho no lugar, ao passo que Filoctetes parte. Já a Lemnos de Heiner Müller (1965 *apud* MANDEL, 1981) é um lugar terrível, repleto de abutres que tentam comer Filoctetes vivo. Um lugar, portanto, de penosa sobrevivência, o que intensifica o ódio do arqueiro aos gregos que o abandonaram covardemente.

Em suma, o ambiente representado pela ilha na tragédia sofocliana dá ênfase ao isolamento social absoluto no qual o arqueiro foi covardemente abandonado, de modo que o espaço, de fato, ocupa uma função de elevada importância em *Filoctetes*.

Na subseção a seguir, debruçamo-nos sobre o espaço criado por Escobar para seu Filoteto e o papel que o ambiente ocupa na relação com o enredo, as personagens e as questões sociais e políticas aludidas no texto.

4.1.2.1 *A mina: espaço de exploração e de resistência*

O Escobar leitor de Sófocles, ao contrário de Gide, Mandel e Müller, não tomou uma ilha como ambiente de exílio do guerreiro ferido, quebrando as expectativas de quem conhece a tragédia grega. Distante da Europa, ao americanizar Filoctetes, o dramaturgo brasileiro coloca-o no Alto Peru, atual Bolívia, mais especificamente numa região montanhosa, na qual o herói habita em uma mina ativa. Fora da ficção, de fato, a região montanhosa do Alto Peru teve intensa exploração de minérios no período colonial. Conforme Galeano (2010), Potosí, que pertence à atual Bolívia, foi o centro comercial da América espanhola, sobretudo por suas minas de prata, “descobertas” entre 1545 e 1558. Em seu auge, esse lugar, além de importantíssimo fornecedor de enorme quantidade de prata à Europa, teria sido um ambiente de muita ostentação, com grandes festas, igrejas decoradas com fachadas barrocas trabalhadas em prata e muitas obras de arte também à base do mesmo metal; até as ferraduras dos cavalos eram de prata naquele período. Todo esse passado glorioso ficou para trás. Atualmente, “essa cidade condenada à nostalgia, atormentada pela miséria e pelo frio, ainda é uma ferida aberta do sistema colonial na América: uma acusação. O mundo teria de começar por lhe pedir desculpas” (GALEANO, 2010, p. 33).

Segundo Santiago (2013), em sua longa história de mineração, a Bolívia contribuiu muito para a conscientização sobre essa atividade (da qual o mundo moderno é altamente dependente), seus riscos ao meio ambiente e seus efeitos à saúde das pessoas. Deveras, “o legado histórico de mineração da Bolívia tem inspirado novos discursos acerca do significado

da modernidade e da vida em relação à natureza, incluindo a ideia de que o *bem viver* não requer um consumo exagerado” (SANTIAGO, 2013, p. 88, grifo da autora). Percebe-se, dessa forma, que a mineração está ligada à Bolívia de ontem e de hoje, por isso o país é referência quando vem à tona a discussão sobre os impactos dessa atividade no meio ambiente, os quais afetam o solo e a água, causando inúmeros problemas aos seres vivos, sobretudo animais aquáticos e seres humanos. No Brasil, pessoas de comunidades próximas aos garimpos, tais como ribeirinhos e indígenas da Amazônia, sofrem as consequências dessa atividade, na maior parte das vezes, ilegal. Vale lembrar ainda dos grandes desastres que acontecem como consequência da mineração, tais como os ocorridos nas cidades mineiras de Mariana, em 2015, e Brumadinho, em 2019, ambos com enorme impacto ambiental e humano.

Escobar, ao escolher um lugar dentro de um continente, e não uma ilha, recria o espaço de isolamento de Filoctetes sem o insulamento, um fator geográfico. Com efeito, a mina, mais que um lugar isolado, o que o é apenas parcialmente, é um âmbito de exploração e de opressão. É sob o signo desta última que o Filoteto americano se relaciona com o espaço. Ele se recolhe num lugar onde o povo oprimido é também explorado, e é no coração da terra, no fundo da mina, que ele encontra sua verdadeira identidade e decide lutar com e pelos seus, ou seja, é na mina que ele se torna, de fato, americano.

É muito provável que Escobar tenha lido *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano, obra publicada em 1971, e que sua escolha pelo Alto Peru tenha sido influenciada por essa obra. Não só o conteúdo, mas também o título do clássico de Galeano pode ser comparado às feridas de Ramom, o Filoctetes de Escobar, cujas chagas são de toda a América. Sabemos, por meio de Machado (2021), que o uruguaio esteve no Brasil em outubro de 1975, para participar, em São Paulo, da “Semana Latino-americana”, na qual fez a palestra de abertura. O evento abordou questões políticas e culturais da América do Sul, “mas o verdadeiro intuito era mesmo agitação e propaganda contra as ditaduras militares de Brasil, Chile e Uruguai” (MACHADO, 2021, p. 49). É pouco provável que Escobar desconhecesse Galeano, cuja presença em solo brasileiro ocorreu no mesmo ano em que a peça *Ramom, o Filoteto americano* foi escrita. Com efeito, o convite para palestrar em um evento importante demonstra que o uruguaio já era conhecido no Brasil e no continente, principalmente pelos intelectuais de esquerda. É mais que plausível ainda que o dramaturgo brasileiro tenha participado da “Semana Latino-americana” e haja conhecido pessoalmente Galeano. Dagios (2021), em artigo sobre a simbologia da doença na personagem Ramom e sua relação com o contexto da ditadura, afirma que “o corpo de Ramom é símbolo do corpo da América Latina, de um continente explorado, feito a partir de sangue e injustiças” (DAGIOS, 2021, p. 103), e

também cogita a possibilidade de que *As veias abertas da América Latina* (1971) seja uma obra que influenciou Escobar. De fato, é possível que esse livro tenha servido de inspiração ao dramaturgo brasileiro, porém vale ressaltar que sua preocupação com o continente americano aparece já em sua peça *Antígone América* (1962), cujo título remonta ao continente, não apenas ao Brasil.

Nessa relação corpo-espço, se, em Sófocles, parece que a ilha toma para si os sofrimentos do herói, em Escobar, é Ramom quem carrega em si os sofrimentos da terra. Enquanto Filoctetes tem Lemnos como companheira, com a qual ele fala em sua solidão desoladora, em Escobar, “o corpo aberto de Ramom, a dor da sua ferida, é uma maneira de significar os anseios de liberdade de uma América cerceada por perseguição, tortura e morte” (DAGIOS, 2021, p. 104). Sendo assim, Ramom Ianaia é, ele próprio, símbolo da terra em que habita e de suas mazelas do passado e do presente, ele é a América.

Se Lemnos é um lugar onde o único barulho é o som dos animais selvagens, o ruído das ondas do mar e os gemidos do asselvajado Filoctetes, a mina de Escobar é um lugar de mineiros trabalhadores, por isso há baques fortes de instrumentos e vozerio humano. Isso implica uma diferença fundamental entre a tragédia grega e a brasileira, pois nesta não há isolamento social absoluto. Com efeito, Ramom está recluso, fica num espaço da mina a ele reservado, mas recebe visitas e tem contato com os mineiros. Sem falarmos da já mencionada decisão do herói de isolar-se naquele lugar inóspito, enquanto Filoctetes foi abandonado, não escolheu aquela solidão.

A partir da perspectiva do mundo moderno, com suas cidades caóticas e poluídas de todas as formas, uma ilha tem seus encantos, principalmente a bela presença do mar. Aliás, viver em uma ilha é o sonho de muita gente. Uma caverna rasa, como a que serve de abrigo a Filoctetes em Lemnos, apesar da pobreza, não assusta ao extremo ou talvez nem assuste se houver espírito de aventura. Já uma mina subterrânea, espaço extremamente claustrofóbico e escuro, não é o local no qual alguém gostaria de passar as férias, é um lugar onde só entra quem necessita, sempre sem saber se será possível o retorno à superfície, já que acidentes nos quais mineiros são soterrados não são raros nem mesmo atualmente, com a presença de tecnologias mais avançadas e suas consequentes novas técnicas de mineração. Em 2010, por exemplo, a mídia mundial fez cobertura de um acidente na mina subterrânea San José, localizada no Chile, no deserto do Atacama. 33 mineiros, 32 chilenos e 1 boliviano permaneceram presos a 700 metros de profundidade durante 69 dias. Familiares dos trabalhadores montaram acampamento perto da mina, enquanto pessoas do mundo inteiro puderam acompanhar os acontecimentos em tempo real. Apesar do medo de que estivessem todos mortos, os 33 foram resgatados com vida.

De acordo com a BBC Brasil⁷⁷, em 2007, um mineiro tinha morrido na mina San José, que foi interdita, mas voltou a funcionar em 2008. O jornal afirma que as pessoas chamavam os mineiros de “kamikazes”, isto é, suicidas. Infelizmente, nem todos os mineiros têm a sorte dos 33 e muitos acidentes são fatais.

Em *Ramom, o Filoteto Americano*, a rubrica que segue o elenco de personagens diz que as ações ocorrem no Alto Peru, sob domínio da Espanha. A primeira referência específica ao local do autoexílio do herói aparece na cena VI, quando a Velha I diz: “[...] Sabe, ele mora no fundo da terra, em uma mina” (ESCOBAR, 1976, p. 12). Na cena VII, o Mensageiro, ao responder ao General onde se encontra Ramom, afirma: “No fundo de uma mina. Ele vive mal, come mal e jamais curou-se. Se mandássemos presentes...” (ESCOBAR, 1976, p. 12). Nesse sentido, percebe-se que, como o herói sofocliano, o de Escobar também vive uma vida precária, com alimentação ruim e sem ter alcançado a cura para seu mal.

É importante dizer que a mina é o espaço onde fica o herói e é o mais significativo, mas há cenas ambientadas em outros lugares, como o palácio do Vice-rei e lugares abertos, em especial o lado de fora da mina, onde várias cenas ocorrem.

Na cena XXI, que faz parte da apresentação da vida passada de Ramom, organizada pelo Anão e representada do lado de fora da mina, ocorre o seguinte diálogo:

RAMOM: [...] eu estou bem, em meio a estas pedras, a estas sujeiras, a estas feridas, em meio a estes metais e gritos, eu estou bem. (Gritos.) Não sairei mais daqui. Não sou uma pequena história, sou os fios que se misturam. Não deixarei que me tirem daqui.

ANÃO: (Gritando.) Não deixe a mina, Ramom. Não saia jamais daí. Para isso estamos aqui (ESCOBAR, 1976, p. 50).

A recusa de Ramom em sair da mina contrasta com o imenso desejo que o Filoctetes grego possui de sair de Lemnos: “Joga-me onde quiseres desde que me leves: no porão, na proa, na popa, onde eu menos vá afligir teus companheiros” (*Fil.*, vv.481-483). Essa discrepância entre a decisão de ficar e o poder de fazer isso (da parte de Ramom) e o desejo de partir acompanhado da impotência de fazê-lo sem auxílio (da parte de Filoctetes) aponta mais uma diferença entre o herói de Escobar e o de Sófocles. De um lado, o querer é poder; do outro, o desejar não é suficiente para que algo aconteça, por isso Filoctetes assume a condição de suplicante (*ικέτης*) diante do jovem Neoptólemo, e sua súplica é partir de Lemnos para sua casa. Já Ramom faz da mina sua morada e não quer deixá-la, enquanto os espanhóis suplicam seu

⁷⁷ Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55926799#:~:text=Pior%3A%20voc%C3%AA%20est%C3%A1%20mais%20de,todos%20os%20trabalhadores%20estivessem%20mortos>. Acesso em: 30/10/2022.

retorno. Em suma, Filoctetes é um suplicante, enquanto Ramom é aquele a quem suplicam, no que se assemelha mais a Aquiles.

É pertinente evidenciar que, mesmo com as didascálias propriamente ditas, que fazem referência ao espaço para orientar o cenógrafo e o leitor do texto teatral, em Escobar (1976), ocorre o que Ubersfeld (2005) denomina “didascálias internas”, que são referências à espacialização ocorridas nos diálogos. As falas das personagens citadas nos últimos parágrafos exemplificam isso, assim como outras que são reportadas mais adiante. Esse tipo de didascália ocorre também em Sófocles.

Enquanto Hernández e sua comitiva se preparam para ir à mina com o objetivo de trazer Ramom, um dos soldados alerta: “Acho que devemos nos prevenir. As minas estão cheias deles. E é para lá que vamos. São redutos de revolta” (ESCOBAR, 1976, p. 22). O soldado fala dos que estão na luta por independência. São trabalhadores, muitos deles mineiros, por isso as minas são consideradas “redutos de revolta”. Contudo, Hernández discorda e tenta controlar o medo de seus colaboradores:

(Com raiva.) Reduto deles? Onde você ouviu falar disso? A cidade e as minas nos pertencem. A nós, espanhóis. Não quero ouvir mais besteiras. Isso de incendiar, eles sabem fazer. Mas depois reconstroem, sabiam? Desde que cheguei, vi e combati em dezenas de revoltas e a cidade é sempre a mesma (ESCOBAR, 1976, p. 23).

O jovem capitão Hernández subestima o poder de organização dos mineiros e enaltece a força dos espanhóis, que, conforme diz, sempre subjagam os revoltosos e os obrigam a reconstruir os espaços incendiados.

Sob a perspectiva dos dominadores a mina é espaço de insurgentes, enquanto da parte daqueles que nela trabalham é um lugar de exploração: “Arrancamos das pedras o ouro-luz para os espanhóis e sombra para nós” (ESCOBAR, 1976, p. 74). De acordo com Santiago (2013), no mundo real, ouro e prata fazem parte do princípio da mineração na América Latina no século XVI, quando eram usados pelos europeus como moeda de troca e serviram para enfeitar igrejas e monumentos que são visitados e admirados por turistas atualmente. Realmente, muitos museus e templos na Europa dão prova disso, e sua beleza esconde uma história sangrenta de exploração.

O coro de mineiros tem conhecimento de que é explorado enquanto o colonizador enriquece, e essa consciência mantém viva a esperança de mudar sua condição de oprimido e explorado: “Mas já três séculos de exploração e silêncio fazem fulgurar os primeiros brilhos das nossas lanças e das nossas bandeiras. Mas isso é o que dizem. Isso deve vir de algum lugar, Bolívar, San Martin, Ramom Ianaiá” (ESCOBAR, 1976, p. 74). De certa forma, os espanhóis

companheiros de Hernández têm razão: o povo das minas está pronto para lutar por mudança e tem consciência de que é explorado, assim que, nesse sentido, a mina é um espaço de resistência e de revolução.

Ao entrar na mina, Hernández leva consigo uma ave. Seu objetivo é fazer com que Ramom se lembre do espaço aberto, já que está confinado num ambiente claustrofóbico. O pássaro não sobrevive. O jovem capitão interroga-se: “Como pôde ele viver aqui todos esses anos? Ele, o herói do vice-reinado do Alto Peru. Ele, o único a combater com duas lanças erguidas” (ESCOBAR, 1976, p. 60). A pergunta de Hernández deve ser a do povo também. E é justamente a escolha de isolar-se num espaço onde só fica quem precisa tirar dele seu sustento que aumenta a admiração das pessoas por Ramom. É uma pessoa atípica que optou por uma vida totalmente esdrúxula, de modo que, como ele mesmo afirma: “Conseguí me esconder e me mostrar” (ESCOBAR, 1976, p. 65). Ele suporta dores e habita em um lugar inabitável. Certamente é alguém muito resiliente, e isso atrai a curiosidade e a admiração das massas.

Enquanto sua vida na mina causa espanto aos demais, Ramom mostra-se habituado àquele espaço sombrio: “[...] vocês passam mal aqui como mal e humilhado eu estaria lá em cima. Não sei mais andar em seus caminhos, não enxergaria nada sob o seu sol” (ESCOBAR, 1976, p. 64). O Velho Índio oferece a ele a possibilidade de sair da mina, não apenas pela situação do local, que considera um inferno, mas para escapar do assédio do Vice-rei. O herói, contudo, recusa-se: “Como todos vocês. Como os mestiços, como os índios, como os americanos! Eu já não posso. Nem quero me mover daqui. Eu também quero ficar, velho índio” (ESCOBAR, 1976, p. 73). É importante notar que Ramom une seu destino ao de seu povo, por isso ele diz não poder mais deixar aquele lugar, no qual ele toma consciência de si.

Se a mina é um espaço onde cresce a consciência de classe explorada, e as armas, como as lanças de Ramom, são forjadas para a luta, a batalha final é fora dela, na planície: “A todos. Espanhóis e mestiços. Mestiços da América rebelados se dirigem à planície do Areal. Lá, a última batalha. (Todos que se encontram em cena tapam os ouvidos com as mãos.) Espanhóis e americanos, meninos e mulheres, incas e aimarás. Todos, todos”. (ESCOBAR, 1976, p. 107). A mina, assim, é o espaço que prepara para a luta, que ocorre do lado de fora. Todos estão convocados, sem exceção. É um embate entre forças opostas, e ninguém é considerado fraco ou inapto a ponto de poder ficar de fora. É como se a mina fosse Lemnos e a planície fosse Troia.

A mina onde Ramom se encontra é atacada. Os mineiros partem para a planície do Areal, para a batalha final, levando o herói nos ombros. Um mineiro diz: “Venha conosco, Ramom. Lute entre nós. Teu pai foi um dos nossos e essas são nossas terras. Amanhã

descarnaremos todas as minas de ouro e o cobre brilhará junto ao sol” (ESCOBAR, 1976, p. 116). Ramom escolheu como refúgio a mina, no entanto, o povo o quer de volta à superfície de sua terra, a mesma terra de seus ancestrais indígenas; para isso, é necessário que o herói saia daquele espaço de isolamento e assuma seu lugar na luta, ao lado de sua gente, a mesma gente de seu pai.

Contudo, para o coro de mineiros, não é uma luta pela terra simplesmente: “Vamos à procura do valor do nosso trabalho. Vamos armados” (ESCOBAR, 1976, p. 117). A mina representa o espaço onde o trabalhador não é valorizado, no qual sua força de trabalho é explorada para enriquecer o colonizador, seu patrão, enquanto ele (o mineiro) permanece pobre. Por isso, a saída dos mineiros da mina também simboliza a luta necessária por dignidade e igualdade. Como eles afirmam, são três séculos de exploração: “E basta, basta. Já não partiremos mais, no fundo da terra, as pedras. Os espanhóis combateremos com punhais, murros e flechas” (ESCOBAR, 1976, p. 119). Desse modo, ao escolher a mina como lugar do autoexílio de Ramom, Escobar usa o espaço para retomar a temática da luta de classes, que é o tema principal de sua *Antígone América* (1962), já citada anteriormente, de tal maneira que a mina é um espaço extremamente simbólico dentro do texto.

A saída de Ramom da mina representa, pois, a libertação de seu povo da opressão e exploração do tirano e a reconquista da terra pelos povos ancestrais e pelos mestiços pobres, por isso Ramom pronuncia as seguintes palavras: “Justa é a luta, justo é o vermelho ocupando o chão sem o impasse do sonho” (ESCOBAR, 1976, p. 122). Enquanto em *Antígone América* (1962) o vermelho é claramente associado à luta de classes, devido ao contexto da ditadura, esse “vermelho ocupando o chão” é carregado de símbolos relacionados não apenas à luta por independência na América Latina, mas é também o vermelho do sangue dos torturados e mortos na luta contra a opressão do regime militar. Portanto, o sangue daqueles que lutaram contra a opressão ontem une-se ao dos que lutam hoje.

Antes de concluirmos nossa explanação sobre a mina na tragédia de Escobar, há outro espaço na peça que merece atenção especial: o local onde Ramom adquiriu as feridas. Já falamos da relação entre a morte de seu pai – um cacique aimará que implorou que pusessem fim às dores terríveis causadas por uma túnica envenenada e dada como presente pelo colonizador – e a morte de Hércules, o grande herói grego, que foi envenenado ao usar uma túnica e, da mesma forma que o chefe indígena, implorou para ser queimado. O filho de Hércules não teve coragem, Filoctetes, contudo, herdou as armas por ter aceitado cumprir essa tarefa. Ramom é o filho que teve coragem de queimar o próprio pai vivo. Ele também herdou as armas, no entanto, adquiriu também as feridas como consequência de seu ato. A cena do texto

de Escobar (1976) ocorre na parte do metateatro, na qual o Anão conta o passado do herói:

ANÃO: Atenção. Agora a grande cena. “A piedade de Ramom” o fará entrar no grande charco que separa o grande chefe aimará dos homens. Suas águas e sua lama podre se misturarão a sua pele. [...] O destino recebe Ramom em sua casa e quer ser levado por ele como uma febre inextinguível (ESCOBAR, 1976, p. 31).

A partir dessa fala do Anão, é possível perceber que o contato de Ramom com o charco é a causa de suas chagas, não a picada de um animal, como em Sófocles. Embora o espaço funcione como causa direta, a culpa não foi do lodo do pântano exatamente, já que o herói só precisou entrar ali porque seu pai havia sido vitimado pela crueldade dos espanhóis. Não é à toa que uma voz diz: “As feridas de Ramom Ianaiá nunca fecharam. (Vaias, etc.) Espanhóis assassinos” (ESCOBAR, 1976, p. 35).

Após cortar a cena de Ramom salvando o pai, deixando-a para o final de sua apresentação, o Anão a retoma: “E agora a última cena. Aquela que não terminou, lembram? A ‘cena das roupas envenenadas’. A iniciação de Ramom. A primeira e a última cena, o começo do fim. Ramom, mergulhado nos pântanos, lama nos poros” (ESCOBAR, 1976, p. 53). Na cena em questão, enquanto o pai de Ramom implora, aos gritos, que alguém ponha fim a sua dor, há vozes conflitantes sobre a atitude que Ramom deve tomar:

VOZES: Louco! Você ficará doente! Para sempre!
Tudo por causa de duas lanças! Vá, Ramom, ele é teu pai. Nenhuma água jamais te lavará! Doente para sempre, Ramom! Para sempre. Esta lama tem mil anos, mil pontas de faca! Todos os animais mortos do mundo estão no fundo deste charco! Eles se vomitam, se mordem. Toda a América antes dos brancos. Ramom, para sempre, sempre. Doente e armado. América mestiça. Toda a América depois dos brancos.
CORO: (De todos, movimentando-se). Como um corpo escuro e difícil de atravessar, este mar borbulhante de lamas e de passado se misturará aos músculos e ao tempo de Ramom Ianaiá. Como um corpo de noites e de *totens*. Como um monturo de fezes de águas lícidas, de facas e de ferros, de estandartes índios e céus chuvosos [...].
(ESCOBAR, 1976, p. 55)

A descrição do pântano é feita em meio a opiniões conflitantes das pessoas a respeito da decisão do herói de entrar na lama para pôr fim ao sofrimento do pai: uns afirmam ser loucura essa atitude; outros dizem que ele faz tal ato pelas lanças; há também quem o incentive, afinal, é seu pai precisando de ajuda. O que parece unir a opinião de todos é que aquele charco é extremamente contaminado: sua lama é antiga (mil anos) e nela há “mil pontas de faca” e todos os animais mortos do mundo, os quais, apesar de mortos, “se vomitam” e “se mordem”. É uma descrição bizarra que, ao mesmo tempo em que parece surreal, cumpre sua função de passar uma imagem do pântano que gera repugnância e medo, como um lago de filme de terror. As vozes parecem querer dizer que esse lugar é consequência de toda a violência ao longo da história da América, antes e depois dos brancos. O pântano, seria, dessarte, um espaço

simbólico da violência dos humanos contra eles próprios e contra a natureza como um todo. Assim, as marcas da violência permanecem nos lugares onde ela ocorre, e nem mesmo o passar do tempo é capaz de apagá-las. Na descrição do coro, essa violência acumulada ao longo dos séculos penetra as carnes de Ramom Ianaiá, de forma que o pretérito passa a habitar seu presente. Escobar parece dizer que a América de seu tempo, isto é, do tempo da Ditadura Militar, também é atravessada pela opressão e a violência presentes nesse chão. A violência, portanto, acumula-se na terra e adentra os músculos do povo. O dramaturgo brasileiro, mais uma vez, estabelece, metaforicamente, uma relação entre a violência colonial e os Anos de Chumbo, usando, dessa vez, o espaço como seu propagador. Outra vez mais, parece haver uma relação entre a peça de Escobar e *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano.

O encerramento da peça se dá com a seguinte fala de Ramom: “Fundo chão, pátio de flores e corpos de homens que combatem e fazem história. (Cai uma grande névoa sobre a figura de Ramom. Faz um silêncio completo.) Aqui também há paz, o começo e as névoas da manhã, pondo em mim suas cornetas de brilho e futuro.” (ESCOBAR, 1976, p. 122). Desse modo, por meio da luta, é possível sentir que aquele chão tem um amanhã. É admissível, assim, defender que – embora a descrição do espaço em Escobar ocupe um lugar funcional, no sentido de ser colocada nas rubricas para orientar a construção da cenografia, ou seja, uma tarefa prática – as menções à América (ao Alto Peru) e à mina nas falas das personagens são, sobretudo, poéticas e simbólicas e representam, em especial, espaços de opressão. Aqui, mais uma vez, podemos perceber uma relação com a ditadura, que expulsou com violência os manifestantes das ruas e praças, exilou uns, confinou outros tantos e condenou ao fundo da terra, isto é, à morte, outros mais.

Portanto, o espaço do Filoctetes de Sófocles, o do Filoteto americano, o do Brasil e o de outros países latino-americanos sob regime ditatorial possuem em comum a opressão causada por aqueles que ocupam posições de poder. A mina, como lugar de autoexílio, também possui relação com os exílios forçados e “voluntários” durante os 21 anos de regime ditatorial. No texto, Ramom deixa seu “exílio” voluntário, o qual, embora fosse difícil pelas condições do lugar e o estado de saúde fragilizado do herói, era menos incômodo que o esforço da batalha. Sair da mina, isto é, do exílio e lutar pela liberdade parece ser o caminho defendido por Escobar. Vale lembrar que ele próprio foi preso e torturado, mas não se autoexilou. Com base no que Betti (2013) retrata sobre peças do mesmo período de Escobar terem usado situações de enclausuramento como imagens das prisões da ditadura, é deduzível que a mina também esteja ligada a esse tipo de cerceamento da liberdade usado pelo regime, e não apenas ao exílio. Com efeito, a figura da mina remanda a um ambiente sufocante, como o das celas prisionais, além

de lembrar o isolamento a que muitos estavam sujeitos, e é metáfora da condição de sufocamento da vida de quantos viveram os duros anos de ditadura. Sobreviver a esses espaços é resistência, e a arte soube ser resistente nesse período.

Assim, tanto em Sófocles como em Escobar, a categoria de espaço possui grande relevância, não apenas em relação às personagens, mas também às ações e ao enredo como um todo, pois, nos dois autores, o espaço é uma representação simbólica das relações sociais, políticas e históricas dos contextos de opressão em jogo. Assim sendo, mais uma vez em concordância com Ubersfeld (2005), entendemos que o espaço teatral, enquanto espaço que engloba todos os demais, é o lugar da história.

Por fim, consideramos que a escolha de Sófocles por uma Lemnos deserta tem a função de aumentar a compaixão do espectador em relação ao herói, isto é, está ligada ao *pathos*, privilegiando aspectos psicológicos. Já Escobar, ao ambientar sua peça em uma mina, num território de exploração e opressão, opta por privilegiar questões sociais e políticas, levando o público a refletir sobre sua própria situação/lugar na história e no território concreto que ocupa, embora não seja descartada a situação psicológica das pessoas submetidas a espaços sufocantes de aprisionamento, experiência que o próprio Escobar conheceu na ditadura. Assim sendo, o dramaturgo brasileiro recebe a Lemnos de Sófocles com o olhar voltado, sobretudo, para as condições injustas vividas por Filoctetes, o qual foi abandonado em um lugar completamente isolado, oprimido por Odisseu e os Atridas. Tomando o aspecto da opressão, Escobar coloca o Filoteto americano onde o povo é escandalosamente explorado e pisado pelo colonizador, em uma mina, de modo que o espaço é imagem das relações de poder opressoras presentes na América Latina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos pressupostos teóricos dos Estudos da Recepção, em especial com base em Hardwick (2003), nosso propósito mais amplo, neste trabalho, foi apontar aspectos da recepção do mito do arqueiro e da tragédia grega *Filoctetes*, de Sófocles, pelo dramaturgo brasileiro Carlos Henrique Escobar. Tendo em vista essa finalidade, estabelecemos objetivos específicos, com o intuito de alcançá-la.

Para atingir nosso primeiro objetivo específico, partindo do princípio de que a recepção pode ser analisada em uma cadeia de recepções, pesquisamos como o mito do arqueiro foi recepcionado por Sófocles em um tempo de crise, à causa da Guerra do Peloponeso, a partir das epopeias homéricas. Com efeito, o dramaturgo grego, além de ter dialogado com outros autores, recepcionou Homero em sua tragédia, retomando elementos não apenas temáticos, mas também estruturais tanto da *Iliada* quanto da *Odisseia*.

Em comum com a *Iliada*, que cita o arqueiro de forma direta no canto II, no notório catálogo das naus, enfatizamos a retomada de uma embaixada com o intuito de solucionar um conflito, que ocorre no canto IX da epopeia, na famosa embaixada enviada ao colérico Aquiles, da qual fazia parte Odisseu, também presente naquela encarregada de levar Filoctetes a Troia. Trata-se de uma semelhança estrutural. Além disso, autores como Beye (1970) e Perysinakis (1994) apontam elementos em comum entre o melhor dos aqueus e Filoctetes, tais como a injustiça sofrida por ambos, a postura inflexível diante da proposta de retorno à guerra, o ponto fraco localizado na parte inferior do corpo e o fato de ambos serem “armas” necessárias em uma situação de desespero. A grande diferença consiste em Filoctetes ser um suplicante e um suplicado ao mesmo tempo, enquanto Aquiles, apesar de ofendido, não precisava de favores da parte dos humanos. Procuramos mostrar, tomando por base os autores citados, que Sófocles não apenas usa um motivo homérico para criar *Filoctetes*, ele traz as cores da *Iliada* para sua tragédia, usando aspectos estruturais e temáticos concomitantemente.

Na *Odisseia*, Filoctetes é citado no canto III, no qual é dito que ele e Neoptólemo chegaram a suas respectivas casas. Vale lembrar que Sófocles é o único dos tragediógrafos que coloca o filho de Aquiles na embaixada que vai buscar o arqueiro. É possível, portanto, que essa menção tenha servido de inspiração. O arqueiro é citado ainda no canto VIII, no qual o rei de Ítaca o coloca como o único a superá-lo no uso do arco. Para além dessas citações explícitas, Segal (1981) e Levine (2003) afirmam que Sófocles imita o esquema seguido por Homero no canto IX da *Odisseia*, quando Odisseu encontra o ciclope Polifemo. A antinomia civilização

versus selvageria é retomada pelo tragediógrafo ao contrapor um ser naturalmente selvagem a um homem nobre reduzido à condição de selvageria. Tanto o arqueiro quanto o ciclope foram vítimas de Odisseu, sendo esse um dos aspectos mais relevantes da comparação entre essas figuras. Entre semelhanças e diferenças, Sófocles usa a redução de Filoctetes a uma condição que não condiz com sua natureza, colocando-o em uma situação inferior à de um ser não humano, para suscitar compaixão no espectador.

Desse modo, a recepção de Homero por Sófocles por meio das duas epopeias retoma aspectos que passam pelas partes em que o arqueiro é citado diretamente, porém ultrapassam esses elementos para resgatar questões estruturais das cenas das narrativas homéricas. Contudo, vale lembrar, com Schein (2012), que Sófocles não é um simples imitador de Homero, uma vez que ele recepciona heróis, temas, estilo e estruturas adaptando-os aos valores e às crises da Atenas do século V. a. C., que são diversos daqueles da época homérica. Ao tratarmos desse tópico, nossa intenção é retomar uma das fontes de Sófocles, não tanto para fazer um paralelo já realizado por tantos estudiosos, senão para mostrar uma cadeia de recepções na qual cada obra é um elo e cada texto-fonte, por mais antigo que seja, é construído a partir da recategorização de fontes ainda mais remotas.

Como segundo objetivo específico, averiguamos como Carlos Henrique Escobar recepciona *Filoctetes* em *Ramom, o Filoteto americano* (1976), algo que, na realidade, grande parte desse texto como um todo tenta apresentar. Primeiramente, discorreremos sobre a produção do brasileiro em um contexto histórico marcado pela Ditadura Militar, com a censura e a perseguição enfrentadas pela classe artística, que precisou criar estratégias para sobreviver sem perder a dignidade, assumindo, no período mais dramático, sob o AI-5, um tom velado de denúncia, já que o teatro estava sob coação e os riscos para quem ousasse fazer críticas abertas ao regime iam do exílio à morte. Mostramos que, apesar de não fazer parte de grupos como o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Grupo Opinião, a produção de Escobar possui em comum com eles o tom de denúncia e a defesa da democracia. Apresentamos também um breve panorama sobre o polêmico contexto por trás do Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT, que premiava peças de um lado, enquanto a censura as proibia de outro. O próprio Escobar teve peças premiadas e proibidas, como *A caixa de cimento* (1977). Sua reescritura de *Filoctetes* passou pela censura, que não percebeu sua crítica à opressão vivida naqueles anos, não apenas no Brasil, mas também em outros países do continente latino-americano. A estratégia de ambientar a peça num já distante passado colonial e fora do Brasil contribuiu para que ela, também premiada, pudesse ser publicada.

Apontamos como em *Ramom, o Filoteto americano*, Escobar, sob influência de Bertolt Brecht, faz usos de recursos tais quais a projeção de *slides*, o metateatro, a crítica sociopolítica e a incitação do espectador à ação diante da realidade em que vive. Dentre esses mecanismos, destacamos a importância do metateatro dentro da peça, o qual favorece o distanciamento, usando, inclusive, expedientes cômicos para a quebra de ilusão. As cenas do metateatro são usadas para fazer memória da história individual do protagonista, que é ficção, e da história coletiva do povo ferido da América Latina, ao simular o genocídio dos povos nativos. Dessarte, Escobar usa essa técnica, comum no teatro épico, para fazer uma crítica social e política por meio da reconstrução da opressão vivida pelo povo ao longo dos anos. Seu metateatro é, portanto, um fazer memória para mudar a história.

Podemos dizer que, ao retomar a tragédia *Filoctetes* na ditadura, Escobar toma emprestado à contenda do personagem grego, em especial, o contexto de injustiça e de opressão. Sim, Filoctetes foi oprimido por homens com um poder de decisão superior ao seu, embora ele estivesse ali, aparentemente, como alguém em pé de igualdade. Sua revolta é justa, assim como sua recusa à proposta de ir a Troia. Contudo, é importante salientar que o Filoctetes grego representa uma arma a ser usada para a destruição de outro povo, os troianos. Ele foi oprimido, mas se torna opressor também. Escobar desconstrói essa perspectiva ao colocar Ramom Ianaiá como alguém que já subjugou seu povo, porém muda de lado para colaborar com sua libertação. Sob o jugo de um poder opressor e usado por ele como arma, o Filoteto americano representa todos os oprimidos de seu continente. Oprimidos no passado colonial, que deixou feridas profundas e incuráveis, e subjugados, no então presente da ditadura, por um regime que ataca o direito à liberdade de criar, de falar, de estar, de ser, em suma, que agride o direito à vida.

Outro intuito deste trabalho, o qual está intimamente ligado ao anterior e o complementa, é comparar os principais personagens das peças de Sófocles aos de Escobar. O dramaturgo grego coloca Filoctetes, Neoptólemo e Odisseu como personagens principais de sua tragédia. O brasileiro retoma características desses personagens, mas cria personalidades híbridas, com traços de mais de um herói clássico. Certamente há correspondência entre Ramom Ianaiá e Filoctetes, pois além do próprio título do texto moderno sugerir, existem elementos em comum, como as feridas, a necessidade de sua presença na guerra, o caráter inflexível e as embaixadas recebidas. Contudo, Ramom é um desertor, e isso já é o suficiente para distanciá-lo bastante do personagem sofocliano e aproximá-lo mais de Aquiles. A forma como as embaixadas se dirigem ao Filoteto americano (com apelos para a amizade, por exemplo) também é mais semelhante àquela enviada por Agamêmnon ao melhor dos aqueus. Todavia, a decisão final de lutar contra seu antigo exército é uma particularidade do herói latino

que o distancia do modelo do herói clássico como um todo. Embora a ida ao campo de batalha seja por ira e vingança, assim como o fez o filho de Tétis, Ramom Ianaiá é uma figura de resistência à opressão que acomete o povo; nesse sentido, não se trata de um drama individual, mas coletivo. Podemos constatar, portanto, que há elementos em comum entre o Filoctetes grego e o Filoteto americano, mas há muitas divergências significativas. Escobar faz um Ramom que é um híbrido de Aquiles e Filoctetes, ao mesmo tempo em que não é nenhum deles, já que, afinal de contas, ele não é um grego, é um americano da América Latina.

No texto de Escobar, outro personagem que se destaca é o Vice-rei, um homem poderoso que vê sua posição ameaçada pelos mestiços e indígenas que buscam a independência. Assemelha-se a Agamêmnon no autoritarismo e na arrogância, além de ser aquele que envia as embaixadas sem fazer parte delas. Contudo, não chega a ser tão impulsivo quanto o rei de Micenas, já que faz uso de algumas estratégias mais ou menos elaboradas, algo mais semelhante ao modo de agir de Odisseu. O Vice-rei deve obediência ao rei da Espanha, porém abusa de sua posição de poder, já que ali, tão longe da casa real, pode fazer o que quiser e da maneira que preferir, exatamente a mesma liberdade de ação que o rei de Ítaca possui em Lemnos. Trata-se de um tirano cuja crueldade inclui tortura e assassinato de inocentes, o qual não mede as ações necessárias para atingir seus fins. Por essas características, é quem mais se aproxima dos ditadores e certamente é uma figura central na crítica de Escobar aos governos autoritários.

O personagem Hernández, o único, além do protagonista, a ter um nome próprio, é um cúmplice da crueldade do Vice-rei. Apesar de possuir em comum com Neoptólemo a pouca idade e o desejo de ter uma posição melhor no exército, a semelhança para nesses dois fatores. Sua falta de escrúpulos o distingue do filho de Aquiles, aproximando-o mais do marido de Penélope. Ele não hesita em mentir, assim como Odisseu, mas não é astuto o suficiente. Ao que parece, Escobar optou por recriar um Neoptólemo que decidiu agir como um Odisseu.

Em suma, na construção de seus personagens, o dramaturgo brasileiro apresenta figuras com características híbridas. Sua escolha, portanto, foi a de não fazer uma correspondência exata com os personagens da tragédia sofocliana.

Propusemo-nos também ponderar o papel das armas para a identidade dos heróis e evidenciamos que, das armas de Aquiles àquelas de Filoctetes, a identidade do herói clássico é profundamente marcada por seus instrumentos de ataque e defesa. Suas trajetórias são assinaladas por elas, que ora são o centro de uma disputa, ora o símbolo de uma amizade para além da morte. Na peça de Escobar, as armas também são sagradas, como as de Hércules, e são carregadas de simbologia. Contudo, o que querem é o herói, as armas só ganham importância diante da impossibilidade de tê-lo no exército outra vez. Além disso, as armas do Filoteto

americano são duas lanças que, após terem sido usadas para exterminar povos resistentes ao domínio espanhol, servem de apoio para a construção de tapetes, ocupação do herói na mina, seu combate-arte, metáfora do fazer artístico. Assim como a arte tem o poder de criar um mundo diverso daquele real, tecer tapetes possibilita fazer com linhas um mundo em harmonia. O artista é, portanto, um fazedor de novos mundos, um semeador de utopias. Após o roubo das lanças, os mineiros fazem o papel de Hefesto, construindo outras novas, as quais são usadas contra seu antigo exército para derrotar o opressor e libertar o povo. Sendo assim, Escobar reconfigura a função das armas de modo bastante diferente de seu papel para o grego Filoctetes, que não cogita a possibilidade de lutar ao lado dos troianos. Em suma, entre equivalências e dissemelhanças, tanto para Filoctetes quanto para Ramom Ianaiá as armas são importantes e estão profundamente relacionadas a suas identidades heroicas.

Ao discorrermos sobre a recepção e a construção do *ethos* das personagens de Sófocles, cumprimos com outro objetivo ao apresentarmos como – no jogo argumentativo da tragédia grega – Filoctetes e Odisseu tentam passar determinada imagem de si mesmos para ganhar a credibilidade do jovem Neoptólemo e convencê-lo a cumprir seus respectivos planos. O rei de Ítaca carrega consigo o *ethos* prévio de homem experiente, bom estrategista, comprometido com seus juramentos e com os interesses coletivos, e tenta reafirmá-lo e mantê-lo. A partir desse perfil, consegue, em um primeiro momento, convencer o filho de Aquiles a mentir e a roubar. O marido de Penélope faz questão também de mostrar que é um homem capaz de qualquer coisa, desde que alcance a vitória, que é exatamente o que um guerreiro mais almeja, inclusive, Neoptólemo. O currículo de Odisseu, portanto, tem seus atrativos, já que ele é um homem bem-sucedido em suas empresas, assim que sua imagem é construída sobre um *ethos* prévio poderoso.

O solitário arqueiro, a seu turno, deseja ardentemente rever os seus e sair daquele isolamento cruel; para isso, precisa convencer Neoptólemo a levá-lo. Ele acredita que o jovem não sabe nada a seu respeito. Na suposta ausência de um *ethos* prévio, a primeira coisa que o filho de Peante faz é desconstruir a imagem de homem selvagem, causada por sua aparência física. Ao falar de si, ele acentua seu sofrimento e resiliência durante os dez anos de abandono. É sobretudo a imagem de homem injustiçado, sofredor e resistente diante de uma condição desumana que ele tenta passar ao rapaz. Esse *ethos* discursivo possui também um forte apelo ao *pathos*, afinal, sua condição precisa ser capaz de comover quem tem o poder de mudá-la. Filoctetes, à proporção em que se dá a conhecer, passa, ainda, a imagem de homem inflexível e honrado, que detesta mentiras e trapaças, alguém, portanto, semelhante a Aquiles.

Neoptólemo, dessarte, tem diante de si esses dois sujeitos e precisa decidir como

pautar suas escolhas. Essa projeção de *ethos* pelos heróis mais velhos é fundamental para que o jovem construa sua identidade e rejeite o modelo de Odisseu, tão diferente daquele do Pelida. Assim, Neoptólemo constrói seu próprio *ethos* ao se mostrar capaz de assumir escolhas arriscadas, desde que honrosas, ao mesmo tempo em que não se transforma em uma simples cópia do pai.

Certamente, um ponto crucial nesta pesquisa é a investigação sobre as questões de identidade étnico-racial na peça de Escobar. Com efeito, o fato de o herói ser um mestiço não é algo casual. Ramom isola-se na mina porque vive uma crise de identidade. Várias cenas da peça apontam sua mestiçagem como sendo sua verdadeira ferida sob a perspectiva dos brancos, enquanto a seus próprios olhos, o problema está nos anos que viveu como soldado dos espanhóis, assassinando indígenas. Escobar aponta a ideia de raça como sendo a base para que o branco se veja no direito de explorar e eliminar os povos nativos colonizados, considerados inferiores. Ramom Ianaiá passa por um processo de tomada de consciência de ser um não-branco, tenta fazer, em seus tapetes, um mundo de harmonia entre todos os seres (mas percebe que isso não é possível fora da arte), até abraçar seu lado aimará e tornar-se um americano defensor de seu povo. Suas feridas jamais serão curadas, pois representam as chagas sociais de toda a violência histórica sofrida pelo povo latino-americano, cujos ferimentos ainda hoje são abertos e pulsantes.

Para além do contexto de colonização e de suas terríveis consequências, que perduram até nossos dias, o Filoteto americano é também, na rica simbologia das feridas no texto de Escobar, a América Latina lacerada por regimes e sistemas opressores de ontem e de hoje, que geram injustiça, desigualdade e morte. De modo especial, Ramom Ianaiá força o leitor/espectador da década de 1970 a confrontar-se com seu próprio desconforto físico e psicológico durante a ditadura, a qual deixou tantas feridas em nossa história, mesmo em quem não foi perseguido e atingido de modo direto. Ele fala, ainda, a nós, pessoas do século XXI, repleto de retrocessos e de narrativas que pretendem exaltar a Ditadura Militar como uma revolução, quando, na verdade, foi um período de muita violência e de aprofundamento das desigualdades sociais herdadas da colonização.

Percebemos, assim, que, por meio da recepção e da reconfiguração do texto clássico, o dramaturgo brasileiro retoma a questão da ferida carregando-a de simbologia, de modo que seu herói é coberto não de uma, mas de muitas chagas, pois ele é um símbolo que engloba a opressão e suas inúmeras facetas ao longo da história. Desse modo, Escobar explora, no corpo chagado do herói, o impacto físico da tirania. Logo, espera-se que o leitor/espectador olhe através do Filoteto americano e enxergue, em sua trajetória, o percurso histórico de seu

povo, subjugado e explorado. Contudo, faz-se necessário olhar além da dor, que não o impede, ao contrário, deve impeli-lo a ser protagonista na construção de um mundo melhor.

Nosso último objetivo específico levou-nos a observar aspectos relacionados ao espaço de exílio em Sófocles e em Escobar. Salientamos, em primeiro plano, a forma como o dramaturgo grego caracteriza Lemnos, isto é, como um lugar inabitado por outros humanos. Mostramos como essa escolha é fundamental para ampliar o estado de abandono e de solidão do arqueiro, que não seria o mesmo se a ilha fosse habitada. Com efeito, seu isolamento social amplifica o ódio por Odisseu e pelos Atridas e é usado por Sófocles para suscitar a compaixão do espectador pelo herói. Na forma como o tragediógrafo grego estrutura sua peça, Lemnos, apesar de não falar, é praticamente um personagem, não menos importante que os demais, e seu silêncio é tão eloquente quanto os diálogos dos humanos. Assim, esse espaço inóspito e selvagem da trama sofocliana, oposto a tudo que a cidade representa, é símbolo da solidão que violenta a cidadania do herói asselvajado.

De forma inovadora, Escobar coloca seu Filoteto autoexilado em uma mina, local carregado de simbologia. Apesar de isolado, ele não vive em solidão absoluta, pois há mineiros no lugar. A mina simboliza, dentre outras coisas, o espaço onde o trabalhador é explorado e tem sua força de trabalho usada para enriquecer o colonizador, enquanto permanece na miséria. Porém, é lá que a luta por mudança nas estruturas de poder se organiza e é de lá que Ramon sai com os mineiros para combater um regime de opressão e exploração. A simbologia da mina relembra, ainda, o exílio durante a ditadura, assim como as celas de prisão e as salas claustrofóbicas de tortura usadas pelo regime. Assim, Escobar mantém a importância dada por Sófocles ao espaço, ressignificando-o dentro do contexto das relações históricas, sociais e políticas da América Latina.

Ao cumprir com todos os objetivos propostos, esta pesquisa mostrou como a recepção dos clássicos ganha novos contornos de acordo com o contexto histórico, político e social das reescrituras, e como o diálogo entre os textos clássicos e o mundo moderno e contemporâneo permanece significativo e frutífero. Embora não seja novidade, é mister lembrar que a obra de Sófocles, em especial, continua ocupando os teatros ao redor do mundo e é objeto de não poucas reescrituras que estabelecem essa ligação entre o antigo e o novo. Isso não significa que esse dramaturgo grego seja uma espécie de autoridade inquestionável nem que seu modelo seja superior a outros, quer dizer apenas que seus textos continuam sendo recepcionados e circulam como material usado na criação de outras obras em diferentes partes do mundo, tanto em países que colonizaram outros quanto entre povos que foram colonizados.

Entre tantos dramaturgos que recepcionaram Sófocles, Carlos Henrique Escobar

também possui seu lugar e importância. O diretor de teatro Fernando Peixoto (1978) assevera que *Ramom, o Filoteto Americano* é uma obra essencial do teatro brasileiro contemporâneo. Esperamos que este trabalho sirva para confirmar a afirmação de Peixoto e lance uma semente geradora de maior interesse pela dramaturgia de Escobar como um todo, não apenas para estudo, mas também (sobretudo) para performance.

Ao receber e reescrever um texto clássico em um país que foi colonizado pelos europeus portugueses, por tudo que analisamos até aqui, defendemos que a obra de Escobar não retoma a tragédia sofociana para colocar a literatura grega em um patamar de superioridade em relação à produção literária nacional. Pelo contrário, ele realiza uma “antropofagia” da (s) fonte (s) clássica (s), como diria Oswald de Andrade, pois “não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (ANDRADE, 2011, p. 5). Sim, Escobar faz uma recepção antropofágica de *Filoctetes*, a ponto de o herói perder sua identidade grega.

Em suma, na tentativa de cumprir nossos objetivos de pesquisa ao longo deste texto, viajamos de Sófocles a Homero, voltando no tempo; em seguida, de Sófocles a Escobar, passando por outros autores e retornando, vez por outra, a Homero. Entre idas e vindas, observamos o mito de Filoctetes em uma cadeia de recepções e discutimos sobre coisas antigas que parecem novas e coisas novas que são bastante antigas, tais como o isolamento social, a solidão, a relação pessoa/espço, as injustiças, a opressão e a luta. Por fim, conscientes de que esta dissertação é apenas mais um elo em uma longa cadeia de pesquisas sobre a recepção dos clássicos e de que ela não esgota sua temática, almejamos que contribua para futuros trabalhos, pois, como afirma Hardwick (2006), ainda há muita pesquisa a ser feita sobre o papel dos clássicos na Modernidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, GIORGIO. Gaia e Ctonia. **Quodlibet**, Roma, 28 dez. 2020. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia>. Acesso em: 09 jul. 2023.
- AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista Periferia**, v. II, n. 2., 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5521/552156376009.pdf>. Acesso em: 08 out. 2023.
- APOLÔNIO DE RODES. **Argonáuticas**. Tradução Fernando Rodrigues Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de; SILVA, Renato Cândido da. O herói, a ferida e a flecha: o resgate de Filoctetes em *Ramom, O Filoteto Americano*, de Carlos Henrique Escobar. In: PREZOTTO, Joseane Mara; ARAÚJO, Orlando Luiz de; SILVA, Renato Cândido da (org.). **Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira**: v. II. – Catu, BA: Bordô-Grená, 2021, p. 77-102. *E-book*.
- ARISTÓFANES. **A paz**. Tradução Greice Drumond. Curitiba: Appris Editora, 2019.
- ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Edipro Via Leitura, 2015.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARBOSA, Teresa Virgínia Ribeiro. **Feita no Brasil**: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- BETTI, Maria Silvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto, ed. **História do Teatro Brasileiro**, v. 2. São Paulo: Sesc, 2013. p. 194-215.
- BEYE, Charles Rowan. Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, 1970, p. 63-75. v. 101. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2936040>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. II. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- BRANDÃO, Luís Alberto. Cultura e espaço na Teoria da Literatura. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 8, p. 83-97, dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50013>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. II. Brasília, DF: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. III. Brasília, DF: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BUCCHERI, Alessandro. Costruire l'umano in termini vegetali: phyto e physis nella tragedia greca. **I quaderni del ramo d'oro**, 2012, 5, pp.137-165. Disponível em: <https://hal.science/hal-01719671/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/920208>. Acesso em: 22 maio 2023.

CARVALHAL, Franco Tânia. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1999.

DAGIOS, Matheus. Doença na recepção do mito de Filoctetes no Regime Militar brasileiro: “Ramom, o Filoteto Americano” de Carlos Henrique Escobar. **Revista NUPEM**, Campo Mourão. v. 13, n. 30, p. 90-106, set./dez. 2021.

DEMGOL. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. Versão brasileira: Matheus Trevizam *et al*, São Paulo: 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Antígone América**. São Paulo: Decisão, 1962.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Ramom, o Filoteto Americano**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **A caixa de cimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **O engano**. São Paulo: Global Editora, 1978b.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Matei minha mulher**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Teatro: quatro peças**. Rio de Janeiro: Devir, 1989.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Teatro** (Prefácio). Lisboa: Editora Moira, 2007.

EURÍPIDES. Hércules. Tradução Jaa Torrano. **Revista de Estudos Clássicos**, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, jan.-jun. 2018, pp. 269-334.

FARNELL, Lewis Richard. **Greek hero cults and ideas of immortality**. Oxford: Clarendon Press, 1921.

FIGUEIREDO, César Alessandro. A Ditadura Militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 7-26, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240>. Acesso em: 07 ago. 2022.

FLETCHER, Judith. Weapons of friendship: props in Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax*. In: HARRISON, George W.M; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 199-215.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**: formação da sociedade brasileira sob o regime da economia patriarcal. ed. 48. São Paulo: Global Editora, 2003.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução Sérgio Faraco. Porto Alegre: LPM Editores, 2010.

GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). **Baleia na rede: estudos em arte e sociedade**, n. 9. v. 1, 2012, p. 135-157. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2839/2217>. Acesso em: 17 ago. 2023.

GARDINER, Cynthia P. **The Sophoclean Chorus**: a study of character and function. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.

GARLAN, Yvon. O homem e a guerra. In: VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

GIDE, André. **Philoctète ou le traité des trois Morales**. France: Mercure de France, 1899. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/71227/pg71227-images.html>. Acesso em: 01 ago. 2023.

GONÇALVES, Chryslen Mayra Barbosa. **Epistemologias manchadas**: mestiçagem e sujeitos políticos da descolonização na Bolívia andina. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2019. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/198300/epistemologias-manchadas-mesticagem-e-sujeitos-politicos-da>. Acesso em: 22 maio 2023.

GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Revolução e Independências: notas sobre o conceito e os Processos Revolucionários na América Espanhola. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 20, p. 275-294, 01 dez. 1997. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2056>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. v. 1 e 2. Trad.: Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, Lorna. Introduction. In: HARDWICK, Lorna; GILLESPIE, Carol (ed.). **Classics in post-colonial worlds**. New York: Oxford University Press, 2006. p. 1-11.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HIGINO. **Fabulae**. In: ALVES, Diogo Martins. **Ciclos Mitológicos nas Fabulae de Higino**: tradução e análise. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/87901/ciclos-mitologicos-nas-fabulae-de-higino-traducao-e-analise>. Acesso em: 22 maio 2023.

HOMERO. **Odisseia**. Trad.: Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

HOMERO. **Iliada**. Trad.: Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

HORNBY, Richard. **Drama, metradrama and perception**. Cranbury, New Jersey, USA: Associated University Presses, 1986.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KAUFMANN, Helen. Decolonizing the Postcolonial Colonizers: Helen in Derek Walcott's *Omeros*. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (org.). **Classics and the Uses of Reception**. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 192-203.

KITTO, H. D. F. **Tragédia grega**. v. I. Tradução José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1990.

KOGAWA, João. Carlos Henrique de Escobar por ele mesmo: tragicidade e teoria do discurso. **Diálogos**, Maringá, v. 18, n.2, p. 927-942, maio-ago. 2014.

LARSON, Catherine. El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. **Centro Virtual Cervantes**, AIH. Actas X, 1989, p. 1013-1019.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica. **Humanitas**, [S. l.], nº 63, p. 143-156, 2011. Disponível em:

<https://docplayer.com.br/23022317-Expressoes-do-feminino-e-a-arte-de-tecer-tramas-na-atenas-classica.html>. Acesso em: 10 jan. 2023.

LEVINE, Daniel B. Sophocles' Philoctetes and Odyssey 9: Odysseus versus the cave man. **Scholia: Studies in Classical Antiquity**, KwaZulu-Natal, South Africa, v. 12, p. 3-26, 01 jan. 2003. Disponível em: <https://journals.co.za/doi/10.10520/EJC100231>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MACHADO, Álvaro. **Metade é verdade – Ruth Escobar**: caderno especial. São Paulo: SESC, 2021.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (coord.). **Dicionário grego-português**. 2. ed. Cotia: Ateliê; Araçoiaba da Serra: Mnema, 2022.

MANDEL, Oscar. **Philoctetes and the fall of Troy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text**: Latin poetry and the hermeneutics of reception. Great Britain: University Press of Cambridge, 1993.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MORAES, A.P. Quartim de. **Anos de chumbo**: o teatro brasileiro na cena de 1968. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MORAIS, Carlos. **Expectativa e movimento no Filoctetes**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.

MOSSÉ, Claude. **Atenas**: a história de uma democracia. 2. ed. Tradução João Batista da Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

MOSSÉ, Claude. **O processo de Sócrates**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MÜLLER, Heiner. Philoctetes (1965). Versão inglesa de Oscar Mandel do original alemão. In: MANDEL, Oscar. **Philoctetes and the fall of Troy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

NASCIMENTO, Abdias. O Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, nº 18 (50), 2004, p. 209-224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 09 ago. 2023.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. São Paulo: Filmes de abril, 2013. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/os-dias-com-ele/>. Acesso em: 08 ago. 2023.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando Amaral dos Guimarães. Comentário. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. **A caixa de cimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.

PERSEUS Digital Library Project. Massachusetts: Tufts University, 1987-2023. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Acesso em: 15 out. 2023.

PERYSINAKIS, Ioannis. Sophocles' Philoctetes and the homeric epics: an anthropological approach. In: **Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens**, Atenas, v. 9-10, p. 377-389, 1994. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1039. Acesso em: 11 jan. 2023.

PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. **Problemática da tragédia sofocliana**. 2. ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RIGATO, Daniela. **Gli dei che guariscono: Asclepio e gli altri**. Bologna: Patron Editore, 2013.

RISTORTO, Marcela. La introducción de nuevos cultos en Atenas: el himno a Hypnos en Filoctetes de Sófocles. **ARGOS**, Santa Fé, Argentina, v. 32, p. 181-190, 2008-2009. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-63792009000200004. Acesso em: 13 nov. 2022.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROISMAN, Hanna M. The appropriation of a son: Sophocles' Philoctetes. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, Cambridge, v. 38, p. 127-171, 1997. Disponível em: https://www.academia.edu/32937631/The_appropriation_of_a_son_Sophocles_Philoctetes. Acesso em: 10 out. 2022.

ROSA, Rodrigo Pereira da Silva. Entrevista com Carlos Henrique de Escobar Fagundes. **Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som – Policromias**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 203-208, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/118985>. Acesso em: 02 fev. 2023.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ROSENMEYER, Thomas G. 'Metatheater': An Essay on Overload. **Arion**, Boston

University, v. 10.2, fall, 2002, p. 87-119. Disponível em:
<https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Rosenmeyer-metatheater1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SANTIAGO, Myrna. Extraíndo histórias: mineração, trabalhadores e ambiente. **RCC Perspectives – Novas Histórias Ambientais da América e do Caribe** – Munique, nº 7, p. 83-90, 2013. Disponível em:
<https://www.environmentandsociety.org/perspectives/2013/7/novas-historias-ambientais-da-america-latina-e-do-caribe>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SANTOS, Fernando Brandão dos. O deserto no homem desertado: reflexões sobre a concepção cenográfica da tragédia de Filoctetes de Sófocles. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 35, p. 161-167, 1991a. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3867>. Acesso em: 14 set. 2022.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Pão e vinho no Filoctetes de Sófocles. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, SP, n. 2, p. 89-100, 1991b. Disponível em:
<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3056>. Acesso em: 02 ago. 2022.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Introdução e notas. In: SÓFOCLES. **Filoctetes**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 17-53; p. 200-204.

SANTOS, Ricardo Ventura. Mestiçagem, Degeneração e a Viabilidade de uma Nação: debates em antropologia física no Brasil (1870-1930). In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (org.). **Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2010, p. 83-108. ISBN 978-85-7541-358-6. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SCHEIN, Seth L. Sophocles and Homer. In: ORMAND, Kirk. **A Companion to Sophocles**. United States of America: Blackwell Publishing, 2012, p. 424-439. Disponível em:
https://www.academia.edu/22937356/Sophocles_and_Homer. Acesso em: 20 nov. 2022.

SEGAL, Charles. **Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014.

SOUZA, Miliandre Garcia. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH**. Paulo, julho 2011.

Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIVO_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011%28ART%29.pdf. Acesso em: 16 ago. 2023.

STEPHANIDES, Menelaos. **Hércules**. Tradução Marylene Pinto Michael. São Paulo: Odysseus Editora, 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAN NORTWICK, Thomas. **Late Sophocles: the hero's evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus**. United States of America: University of Michigan Press, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Tradução Manuel Odorico Mendes. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2019.