

A RECEPÇÃO DE *FILOCTETES*, DE SÓFOCLES, EM *RAMOM*,  
*O FILOTETO AMERICANO*, DE ESCOBAR,  
NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA<sup>1</sup>

*The Reception of "Philoctetes" by Sophocles in "Ramom, o Filoteto americano", by Escobar, in the Context of the Brazilian Military Dictatorship*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-54

Marciana Alves de Sousa\*

Orlando Luiz de Araújo\*\*

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apontar aspectos da recepção da tragédia grega *Filoctetes* (409 a.C.), de Sófocles, pelo dramaturgo brasileiro Carlos Henrique Escobar, que retoma o texto grego e o mito do herói arqueiro em sua reescritura moderna *Ramom, o Filoteto Americano* (1976). Escobar 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.

PALAVRAS-CHAVE: Filoctetes. Sófocles. Carlos Henrique Escobar. América Latina. Ditadura Militar.

ABSTRACT: This article aims to point out aspects of the reception of the Greek tragedy *Philoctetes* (409 BC), by Sophocles, by the Brazilian playwright Carlos Henrique Escobar, who takes up the Greek text and the myth of the archer hero in his modern rewriting *Ramom, o Filoteto americano* (1976). Escobar writes his text during the Military Dictatorship in 1975 and publishes it the following year, still in the same decade in which, according to Figueiredo (2015), Brazilian theater lived under coercion with the increasing censorship and violence of the regime. 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.

KEYWORDS: *Philoctetes*. Sophocles. Carlos Henrique Escobar. Latin America. Military dictatorship.

<sup>1</sup> Este artigo é excerto da dissertação de Mestrado *Filoctetes em uma cadeia de recepções: do abandono em Lemnos à fragmentação em Ramom, o Filoteto americano*, defendida em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Ceará – IFCE Campus Guaramiranga. ORCID: 0000-0002-3271-3457. E-mail: marciaestude(AT)gmail.com.

\*\* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Professor de Língua, Literatura Grega e História do Teatro da Universidade Federal do Ceará e bolsista de produtividade do CNPq. ORCID: 0000-0001-9886-3733. E-mail: orlando.araujo(AT)ufc.br.

## 1 Introdução

No mito grego, Filoctetes fez parte da expedição dos Atridas contra Troia comandando 350 arqueiros, conforme relata Homero na *Ilíada*: “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” (*Ilíada*, II, vv. 716-720). Contudo, o chefe dos arqueiros não chegou ao local junto com seus companheiros, pois “ele padecia de um tormento atroz em Lemnos, ilha onde os aqueus o abandonaram: ulcerava de chaga horrível da hidra tétrica” (*Ilíada*, II, vv. 721-723). Com efeito, a caminho da batalha, 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 (Menelau e Agamêmnon) 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 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: “Por isso é preciso nisso mesmo seres astucioso: para que ladrão, então, te tornes das invencíveis armas” (*Filoctetes*, vv. 77-78). 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: “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, não com astúcias” (*Filoctetes*, vv. 88-91). Contudo, o rapaz 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: “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! (*Filoctetes*, vv. 931-933). O filho de Aquiles, contrafeito por assumir um comportamento contrário ao modelo representado por seu 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.

## 2 Contexto da tragédia *Filoctetes* e sua recepção

Este artigo 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. 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.

Conforme Lesky (1990), Sófocles teria nascido entre 497 e 496 a.C. e era natural de Colono, nos arredores de Atenas. Ele teve a sorte de viver no século V a.C., a “era de ouro” da democracia ateniense. 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 Salamina 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 possuiu um “relativo equilíbrio social” no período de Péricles, cujo 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.C., quando a cidade estava “no auge de seu poder” (Mossé, 1989, p. 20). Já no princípio do conflito, o estratego 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 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 cessou, 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 Dionísia de 409 a.C., já era um ancião. Como o contexto de produção e performance da peça era um cenário crítico de guerra, a possibilidade de um combatente ateniense 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 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. Segundo Mandel (1981), com as escassas edições e traduções, somadas a algumas representações visuais, *Filoctetes* 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).

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'Odyssee; 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), o alemão Heiner Müller (1965) e o poeta irlandês Seamus Heaney (1990), dentre os mais famosos, além de Oscar Mandel (1961), judeu belga naturalizado norte-americano. Esses autores reescreveram a tragédia sofocliana a partir de suas perspectivas estéticas e contextos históricos específicos, que 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 dessa recepção. Algo semelhante fez Carlos Henrique Escobar no Brasil, com *Ramom, o Filoteto Americano* (1976).

### 3 Escobar, o teatro e a ditadura no Brasil

Carlos Henrique de Escobar (1933-2023) 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. Apesar de seu trabalho como dramaturgo ser pouco conhecido, sua produção teatral carrega o mesmo tom de denúncia de obras de outros dramaturgos da época. Com efeito, 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 dramatúrgica 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).

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.

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. O próprio Escobar foi preso e torturado nesse período.

#### 4 Filoctetes no teatro sob coação

Consideramos que a peça *Ramom, o Filoteto Americano* é 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).

Datada de 1976, período em que o Brasil vivia a Ditadura Militar, a peça brasileira 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 aimará, e é o único capaz de pôr um fim à guerra entre os colonizadores espanhóis e os colonizados, mestiços e indígenas. No entanto, Ramom Ianaíá, 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.

Além das embaixadas, a saída do herói da guerra e seu retorno, ambos por vontade própria, lembram a *Ilíada*, cujo propósito é contar a retirada do colérico Aquiles da batalha, após sentir-se ofendido por Agamêmnon, e todos os desdobramentos dessa decisão, até seu retorno para vingar a morte de Pátroclo. Desse modo, é comum a *Ramom* e ao herói homérico um agir baseado na escolha pessoal.

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 Ianaíá 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.

Há várias personagens na peça, mas merecem destaque Ramom lanaiá (o protagonista), Hernández, o Vice-rei, o Menino-irmão, o Anão, a Noiva e o Velho Índio<sup>1</sup>. No que diz respeito à relação entre as personagens em Sófocles e em Escobar, o título da peça do dramaturgo brasileiro, *Ramom, o Filoteto Americano*, já indica que Ramom lanaiá 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, merecendo destaque o coro formado por mineiros e indígenas, que representam o povo oprimido. Para as demais personagens, que são em maior número em Escobar, não encontramos correlação. Observando bem, não há, na peça de Escobar, uma correspondência 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 pelas 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 lanaiá 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

---

<sup>1</sup> O termo “índio” é considerado pejorativo atualmente, mas é usado por Escobar em sua peça, que é da década de setenta do século XX. Hodiernamente, o termo “indígena” é o aconselhado em referência aos povos originários das Américas.

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. 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 revertessem 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.

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 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 Ianaia 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, como já dito, 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.

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. 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 relatado, 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.

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 Ianaiá 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. A peça, de fato, não é para comover, é para mostrar a necessidade de tomar uma atitude diante da opressão.

## 5 Considerações finais

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.

Desse modo, 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. 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” (p. 103).

De modo especial, Ramom lanaiá 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.

## Referências

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, p. 77-102, 2021.

ARISTÓFANES. **A paz**. Trad. Greice Drumond. Curitiba: Appris Editora, 2019.

BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto (ed.) **História do Teatro Brasileiro**, v. 2. São Paulo: Sesc, 2013. p. 194-215.

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.

DAGIOS, Matheus. Doença na recepção do mito de Filoctetes no Regime Militar brasileiro: “Ramom, o Filoteto Americano” de Carlos Henrique Escobar. **Revista NUPEM**, v. 13, n. 30, p. 90-106, 2021. <https://doi.org/10.33871/nupem.2021.13.30.90-106>

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Ramom, o Filoteto Americano**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

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. <https://doi.org/10.5380/recp.v6i2.44240>

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.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HEANEY, Seamus. **The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MANDEL, Oscar. **Philoctetes and the Fall of Troy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

MANDEL, Oscar. The Summoning of Philoctetes: A Tragedy. In: MANDEL, Oscar. **Philoctetes and the Fall of Troy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. p. 183-213.

MORAES, A.P. Quartim de. **Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MOSSÉ, Claude. **Atenas: a história de uma democracia**. 2. ed. Trad. 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. p. 222-250.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

Recebido em: 23.05.2024

Aprovado em: 12.07.2024