

O CORPO DE FILOCTETES E O CONHECIMENTO TRÁGICO

Ricardo Pinto de Souza (Teoria Literária — UFRJ)

O CORPO DE FILOCTETES

A dor de Filoctetes, em sua confusão entre corpo e espírito — dor de ter sido traído pelos companheiros de armas, dor por estar agonizando com uma ferida incurável — é a marca de uma espécie de fantasma sobre a construção do sujeito que surge na peça de Sófocles. Pois Filoctetes é, em sua representação — na constante declaração do êxtase da sua ferida, da dor que o lança seu olhar para a terra procurando a morte e ao mesmo tempo para o céu em alguma identidade com o sagrado — a figura de um ser humano corporal, do mortal distante do divino e que, no entanto, à sua revelia, ainda precisa desempenhar um papel no drama cósmico. Este homem que se faz humano no corpo ferido e devastado é um modelo possível para entendermos a distância que ainda existe entre Sófocles e o platonismo. Filoctetes representa acima de tudo seu corpo, sua dor corporal, um ser

humano enquanto ser corporal, de carne e nervos.

A dor que sente não é superável, e tão poderosa que faz com que o herói a demonstre mesmo publicamente, para sua vergonha e humilhação. E este ser humano frágil é o humano de Sófocles. Como o velho Édipo, como o Hércules agonizante de *As Traquínias*, o sofrimento de Filoctetes é uma via para a construção do conhecimento sobre o humano. Conhecimento através da dor física, do limite do corpo, do entendimento que a grandeza moral humana ainda é um nada em comparação com estas forças devastadoras e absolutas que agem sobre o homem, um *daímon* que se manifesta no próprio corpo, um destino que se presentifica no envelhecimento, na dor, na fome, no desejo. A grandeza de Sófocles está em entender que estas forças devastadoras são a própria humanidade, e aqui pela primeira vez nós podemos pensar de fato em uma *condição humana* para além da mortalidade e da rendição ao divino. Pois tanto destino quanto morte, dor e decadência, são, na visão grega tradicional, limites humanos, pontos em que o humano toca o divino, seu *non plus ultra*. Esta é a humana condição em um sentido mais direto e antigo — a da dignidade, da *moira* humana, do lugar do homem na ordem das coisas, em oposição aos animais, aos deuses, aos rios e bosques. O que Sófocles põe no palco é algo distinto disto: no sofrimento de Filoctetes, na velhice de Édipo, no shakespeariano abraço de Hêmon a Antígona há desejo e dor, decadência e agonia, mas, acima de tudo, uma segunda natureza humana — a experiência. O

sofrimento é aprendido, e, ao ser condição da experiência, é a própria condição humana.

Se o herói trágico em Ésquilo tem algo de morto-vivo, do sofredor humilhado que ressurge para ressuscitar seu discurso e seu direito, como quem dissesse “eu que estou morto agora vos digo o que sou, minhas razões e motivos”, em Sófocles temos uma complicação disto. Pois diferente de Dario, Orestes ou Prometeu, não basta a este morto-vivo, a este estrangeiro conterrâneo ou qualquer outra tensa conformação criatural que o herói assuma, dar conta da sua presença. É preciso que ela seja concreta para além de um discurso e uma narrativa e refira um segundo plano, já não o inacessível do destino, este sempre presente em toda tragédia, mas o inacessível da interioridade humana, sua alma. O herói trágico em Sófocles é aquele que se diz, diz sua história e direito, como em Ésquilo, mas, mais que isso, diz sua alma em seu rumor estranho e profundo. E, na falta de uma técnica artística consolidada para apresentar este segundo plano do herói, é no sofrimento do corpo que ele é representado, como um espírito que se faz carne. Talvez aí, nesta alma-corpo que sofre de Sófocles, tenhamos um dos momentos fundamentais da história da cultura, pois é esta técnica de representação, tão distinta da dor moral característica de Ésquilo e Eurípides, que temos o germe do *espírito se fez carne*. Não se trata apenas de uma extensibilidade da alma, das metáforas que comparam corpo e espírito, como *meu coração se enche de luz*, ou *minha cabeça está pesada*, isto

tudo já previsto em Parmênides e Heráclito, e formando o mosaico da longa transição da visão antiga para a visão nova. Em Sófocles temos uma alma que é corpo, que está em consonância com o corpo, com a carne humana: quando uma sofre outra sofre, o sentido e o destino de uma é o destino de outra. São os heróis agonizantes de Sófocles que permitem a Nancy escrever sobre o substrato da teologia e do pensamento a partir do cristianismo:

(...) A outra [versão], a mesma, indiscerníveis e distintas, emparelhadas como no amor. “O” corpo terá sempre estado no limite destas duas versões, lá onde elas se tocam e simultaneamente se repelem. O corpo — a sua verdade — terá sido sempre o intervalo de dois *sentidos* — cujos intervalos da direita e da esquerda, do alto e do baixo ... não fazem mais do que se exprimir entre si reciprocamente.

A outra versão da *vinda* chama-se encarnação. Se digo *verbum caro factum est (logos sarx egeneto)* estou num certo sentido afirmar que *caro* constitui a glória e a verdadeira vinda de *verbum*. Mas estou igualmente a afirmar, num sentido completamente diferente, que *verbum (logos)* constitui a verdadeira presença e o sentido de *caro (sarx)*. E se, *num certo sentido* (uma vez mais), estas duas versões se pertencem mutuamente, e se “encarnação” nomeia ambas e em conjunto, *num outro sentido ainda*, no entanto, elas excluem-se. (NANCY, 2000, p. 64)

A alma é representada na corporeidade, e a corporeidade-alma no sofrimento. O que vamos fazer a seguir é explo-

rar especulativamente a maneira que esta iluminação foi possível a Sófocles, pois este tipo de representação, embora já antecipado pela cultura grega, especialmente através da ideia de extensibilidade da alma, é bastante específico de Sófocles. Nossa hipótese é que um corpo que representa a alma e um sofrimento que torna este corpo concreto surgem de problemas específicos do palco grego, por um lado da relação do texto trágico com a tradição épica e, por outro, de certos limites físicos da cena.

Bruno Snell se refere ao problema principal de leitura da épica grega: a sensibilidade e a visão de mundo grega é radicalmente diferente da nossa (SNELL, 2009). Não é que na épica não haja um princípio de individuação ou um sentimento de corporeidade, mas ainda não se concebe um corpo como um todo orgânico conforme entendemos. O corpo é acima de tudo a ação específica do corpo sobre a realidade. O corpo é a perna que corre, a pele que recebe a armadura ou a que é rompida pela lança, não há um “olhar”, mas antes uma expressão dos olhos que tem certa intensidade ou mansidão. E a alma, cuja figuração é sempre construída em relação a um corpo, acompanha este corpo grego composto de partes atuantes que se sobrepõem mais do que se conformam. Nas palavras de Snell:

Se quisermos com os conceitos de “órgão” e de “função” determinar a concepção que Homero tem da alma, iremos de encontro a dificuldades terminológicas, contra as quais se cho-

cam todos aqueles que querem definir as particularidades de uma língua estrangeira com os termos da sua própria. Se digo: o *thymós* é um órgão da alma, é o órgão do movimento da alma, recorro a frase que contém uma *contradictio in adiecto*, visto que, segundo nossas concepções, as ideias de alma e de órgão não podem combinar. Se quisesse falar com maior precisão, eu teria de dizer: o que chamamos de alma, é, na concepção do homem homérico, um conjunto de três entidades que ele interpreta por analogia com os órgãos físicos. (SNELL, 2009, p. 16)

Poderíamos, utilizando uma imagem de Snell, dizer que o sujeito está lá, mas não foi ainda descoberto, e isto de uma maneira bem complicada: este sujeito não pode ser descoberto como uma ilha é descoberta, ele ainda não está presente. Por outro lado, não podemos supor (ou ao menos não podemos conceber) uma diferença tão radical em relação a outros humanos que faça com que algo como uma consciência corporal, como a sensação de um corpo que limita minha identidade em relação ao resto do mundo esteja completamente ausente. Assim, é através de analogias que este corpo e esta alma são primeiro representados. No progresso da literatura grega aos poucos vai se desenhando um corpo orgânico — não os seios da Helena homérica, mas a Helena simulacro de Eurípides —, em seguida uma alma análoga a um corpo, uma identidade que é também um todo orgânico e não a manifestação dos “órgãos” do espírito, e, finalmente, uma essência autônoma. Então, este é um plano

contra o qual a literatura trágica se põe: a materialidade e ao mesmo tempo a limitação do corpo e da alma homéricos; pois, embora o texto trágico tenha antes de si vários séculos de literatura que prepararam tanto o corpo quanto a alma, o modelo básico de seu discurso é a épica, por conta da dependência da tragédia em relação ao mito. Esta dependência é específica da tragédia, e vem da necessidade de concentrar seu discurso e a ação representada em um pequeno espaço de tempo. Enquanto Homero pode desenvolver sua narrativa ao longo de muitos versos e horas, iluminando e ressaltando certas passagens, construindo os antecedentes do que narra, o texto trágico depende das duas ou três horas em que a peça individual da tetralogia deve ser apresentada. O único tema é o mito não por uma obrigação religiosa — o que não explicaria uma peça como *Os Persas* —, mas porque no mito há a possibilidade de concentrar a narrativa em um momento mais intenso. Os antecedentes biográficos são fornecidos fora do próprio texto trágico, o que permite que ele concentre sua fabulação naqueles momentos mais intensos de uma biografia, quando a vida do herói, ou os valores contra os quais o herói está se confrontando, surjam sob uma luz mais intensa. Isso, no entanto, se é uma solução, por permitir à tragédia ser arte de intensidade e de tensão, é também um problema, pois o texto que serve de modelo à tragédia é contrário ao tensionamento. Auerbach, no primeiro capítulo de *Mimesis*, “A cicatriz de Ulisses” (AUERBACH, 1998), entende isto como um problema de sobreposição de planos:

a épica representa a fábula em um único plano, faltando a ela aquilo que é essencial à tragédia, um segundo plano, psicológico, em que a ação dos personagens ganha um outro sentido. Mas para o surgimento deste segundo plano é necessário uma lacuna, um silêncio, um não-dito, a que a épica é avessa. Auerbach se refere a esta necessidade de Homero preencher todas as lacunas através de digressões, de idas e voltas narrativas, como “efeito retardador”, seguindo uma discussão de Goethe e Schiller:

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta [o da cicatriz de Ulisses na *Odisseia*], mas sobre o “elemento retardador” na poesia homérica em geral, opunham-no diretamente ao princípio da “tensão” — termo esse não propriamente utilizado, mas claramente aludido, quando o processo retardador é posto, como processo épico propriamente dito, ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O elemento retardador, o “avançar e retroceder” mediante interpolações, também a mim, parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao impulso tenso para uma meta. Mas a verdadeira causa de impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado. (AUERBACH, 1998, p. 3).

É esta característica da literatura homérica, a compulsão em dizer tudo, mais do que uma ausência de tensão, des-

cartada por Auerbach, que impede a existência de um segundo plano psicológico. Em Homero tudo é dito, nele “há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (AUERBACH, 1998, p. 4). Mas é nestas profundezas que há a possibilidade de uma alma, e é do silêncio parcial sobre elas que surge um segundo plano, explorado pela literatura trágica. Este é o silêncio do deus, mas é também, e cada vez mais, o silêncio ou a irrepresentabilidade da interioridade do personagem trágico.

Então o texto trágico tem como ponto de partida uma épica em que a tensão entre dois planos de significado está ausente. A tarefa do tragediógrafo é tornar presente este segundo plano, especialmente após Ésquilo, quando esta profundidade da alma humana não era ainda uma questão tão direta quanto para Sófocles e Eurípides. Como então representar esse segundo plano? A resposta mais direta é através do discurso. E pensemos que a descrição, para um público que é formado pela audição da épica, não será um recurso pobre. Obviamente no teatro não temos a possibilidade de um narrador, que daria conta da construção deste plano de fundo psicológico em outras modalidades de narrativa. Ele surge, às vezes, na figura do mensageiro, que torna presente a ação que ocorreu fora do palco, e os personagens podem expressar aquilo que sentem, como muitas vezes o fazem.

Mas, insistimos, a representação das emoções diretamente através do discurso não dá conta da riqueza e da profundidade da alma, do homem interior que está presente no trágico. Em um teatro moderno, a expressão dos atores dá conta disso: as sutis contrações do corpo e da face do ator, o micro-gestual que tenta tornar presente o movimento da alma. Mas em um teatro de máscaras, que precisa de gestos largos porque se dá diante de um público de milhares de pessoas, esta é uma impossibilidade.

Outro complicador é a estrutura do palco trágico. O *logêion*, o estrado de madeira sobre o qual ficavam os atores, separando-os tanto do coro quanto do fundo da cena, era um espaço longo e estreito. Além disso ao atores individuais utilizavam tamancos altos, o que provavelmente limitava seus movimentos. Isso impediria a ação em dois planos físicos ou qualquer movimentação mais dinâmica. Esta movimentação, o passeio pelo palco do ator, é um elemento importante na representação de qualquer personagem no teatro moderno. No caso do teatro grego este tipo de construção do espaço cênico ficaria limitado ao Coro no espaço abaixo do *logêion*, onde ocorria o balé. Provavelmente os gregos utilizavam, como no teatro No e no Kabuki japoneses, uma gramática gestual, utilizando o movimento dos membros e os adereços cênicos como uma figuração daquilo que se passava dentro do personagem. Esta seria uma maneira possível de representar as emoções no palco para além do discurso.

Peter Arnott em *Public and performance in greek theatre* (ARNOTT, 1989) relaciona o gestual do teatro grego com o da oratória. Seu argumento é que atores e oradores partilhavam algumas técnicas, o que permitia que a profissão dos primeiros fosse um bom preparatório para a dos segundos. Em ambos os casos, a arte gestual está ligada à ideia de *hypokrisis*, a performance ou a ação de tornar as ideias mais intensas ao ouvinte. De fato, a oratória pública — a apresentação pública de um problema, a argumentação polêmica, a defesa ou ataque a uma decisão — e o teatro são inseparáveis, e é razoável que a arte de um campo tenha alimentado a de outro. Segundo Arnott

We can deduce something of the actual gestures used by Greek orators. Once again, Aeschines is valuable. His speeches, crammed with personal invective, describe the behaviour of his opponents. He tells us that it was a typical gesture of Demosthenes to put his hand to his forehead. This was also a common gesture of the stage. Elsewhere, Aeschines describes his rival as ‘twirling around’. This suggests an animated delivery [*hypokrisis*], and lively physical accompaniment. From Demosthenes speech against Theokrines, it appears that it was perfectly in order for the defendant to throw himself at his opponent’s feet, a theatrical touch still permissible in the lawcourts. (ARNOTT, 1989, p.54)

O problema de entender que o sentimento, para além do discurso, é representado por um gestual tão vivo é o esforço

de imaginar o teatro trágico grego como uma arte expressionista. Necessariamente não havia a sofisticação gestual do teatro No, voltado para um público extremamente cultivado e representado de forma intimista. Mas, imaginar um expressionismo cênico grego, com gestos fortes e melodramáticos, é criar um contraste entre esta ostensiva exuberância e a sutileza do texto de Sófocles, por exemplo, ou a grandeza do discurso de Ésquilo. Por outro lado, combinaria bem com o teatro de Eurípides.

Um outro caminho encontrado por Sófocles foi representar a alma pelo corpo, tornar a alma presente através daquilo que nela toca o corpo, ou seja, a dor. Os abraços de Sófocles — Orestes e Electra que se abraçam no reencontro, Édipo que abraça Antígona e Ismene em Colono, o abraço relatado pelo mensageiro entre Antígona morta e Hêmon, Neoptolemo carregando Filoctetes — são uma das dimensões da importância do corpo para a arte de Sófocles. O toque traduz uma intensidade do encontro de corpos que o verbo não daria conta. O toque é uma maneira de estabelecer uma igualdade e uma aliança em um nível mais profundo do que o discurso, pois, se as palavras em Sófocles podem ser vãs e terem às vezes o sentido contrário do que dizem, o toque é o gesto certo que restabelece uma certa ordem em um mundo confuso. Toca-se o igual, através do toque minha identidade se confunde com a do outro. E nessa confusão o corpo projeta uma sombra que é o espírito. Através do corpo chega-se à alma e ao sentido de uma determinada experiência, como

na recusa de Édipo em tocar Teseu após o herói ter salvado suas filhas em *Édipo em Colono* (vv 1132-38):

Mas o que falo? Como a mim, sem sorte,
alguém, livre da nódoa da desgraça,
permitirá que o toque? Eu mesmo não
posso aceitar: só quem provou ruína
igual a minha dela participa.
Saudações, à distância! No futuro,
zela por mim, como hoje o fazes, justo!
(SÓFOCLES, 2005, p. 91)

A outra maneira, mais rica e de grande importância para a cultura mais tarde, é tornar o corpo como aquilo que é indizível, e, tornando-o indizível, impedindo que o discurso tome posse totalmente da dor que é tornada presente, apontar para um outro silêncio, o da alma. O sofrimento da ferida de Filoctetes é muito mais concreto que a dor moral que sente por ter sido traído, ao menos é mais representável. Mas, na sua representação, é também aquela dor moral que está presente. Da mesma maneira, a velhice de Édipo é simples de ser tornada presente, e em seu corpo alquebrado e cego, muito mais fácil e intenso em sua mera presença no palco do que um comentário de Édipo. O corpo devastado é a maneira de se obter dois efeitos. Primeiro, obter um corpo mais presente, de maior intensidade, do que o corpo saudável. O contraste lógico em *Filoctetes* é entre o corpo

do efebo Néoptolemo, saudável e cheio de vigor, e o corpo devastado do arqueiro. Mas é o corpo de Filoctetes que fica mais presente em sua devastação, não porque a doença seja algo mais atraente que a saúde, nem mesmo em termos de fabulação, mas porque cenicamente ela é mais representável.

É assim que o silêncio da interioridade de Electra, sua alegria silenciada no reencontro com Orestes, se relaciona ao despudor do sofrimento corporal de Filoctetes. Talvez em Sófocles tenhamos já um sensível dotado de transcendência, de um corpo que é ele mesmo alma, em uma inversão de atributos. Há em suas peças um corpo que fala e uma alma que silencia.

Isto não é sem consequência, pois esta alma silenciosa em Sófocles, mesmo que surgida de uma necessidade cênica, por uma espécie de incapacidade de representar uma alma, torna-se um campo vazio de sentido a ser invadido pelo discurso do corpo. Filoctetes, Édipo, Antígona, Ajax, todos eles são dotados de um *ethos*, de um núcleo duro que os motiva e os obriga a agir da maneira que agem. Mas este *ethos* não permite, ao contrário de em Eurípidés, a descrição, não permite o registro de seu movimento e sutil transfiguração. Seu caráter está acima de sua capacidade de decisão. E, no entanto, se move... Pois ainda que Sófocles não possa, ou não queira, representar o drama interior, ele ocorre — ocorre para a sensibilidade do público, que cada vez mais se afasta da visão monolítica e sagrada da vida, ocorre para a

ação trágica — já não o campo amplo do ódio, da maldição, da revolta e da necessidade divina, de uma ordem tirânica e titânica, como em *Ésquilo*. As fábulas de Sófocles que nos restaram são desgraças individuais, sofrimentos de indivíduos que se vêm diante do horror de si próprios, dos pequenos gestos que cometeram e que tiveram consequências catastróficas. Pensemos no que Édipo fez de fato — matou um homem, deitou com uma mulher, engendrou filhos — como isso produz um miasma? Pensemos em Dejanira, que simplesmente planeja recuperar o marido e mata o próprio Hércules, em Odisseu, que simplesmente quer um prêmio interessante, as armas de Aquiles, e em uma cadeia de eventos que não planeja nem deseja produz o fim de *Ájax*.

O que produz este excesso monstruoso, que torna o gesto cotidiano de um vivente em algo horrível, é o deus — é na distância entre o divino e o humano que há espaço para a desproporção entre um gesto mínimo e uma catástrofe, como uma borboleta que cause um furacão do outro lado do mundo. Mas além do deus há o homem, a consciência humana. O que faz com que um gesto menor torne-se cataclísmico é o conjunto de ações coordenado pelo deus, mas a medida do cataclismo, aquilo que o torna sublime, digamos, é a consciência do homem que o sofre. Esta consciência que em Sófocles silencia, que não sabe ou não pode dizer, seja porque a medida humana é pequena demais para o que ocorre, seja porque o autor não sabe ainda representar esta consciência que pode abarcar a infinita profundidade do mal

sofrido, seja porque, e é aqui que há uma possível grandeza incomparável do Sófocles autor, do nome Sófocles, porque neste silêncio que não deve ser preenchido indevidamente por qualquer coisa, por gestos ou palavras, é que está a única representação adequada da grandeza do sofrimento. Representação inadequada, incerta, que falseia a descrição — pois aquilo que preenche o discurso devido da alma é o lamento concreto do corpo. E eis que a alma se torna concreta, torna-se, ela também, corpo.

O problema da possibilidade de representação é constante em qualquer arte de palco, e segue a uma lógica própria, relacionada tanto aos recursos cênicos de uma cultura quanto às suas idiossincrasias. A lógica que torna o corpo de Filoctetes mais presente que o corpo de Neoptolemo, uma lógica cênica, de presença de palco, é a mesma que obriga que os momentos mais vigorosos da tragédia ocorram fora de cena. Vemos o cadáver de Agamêmnon, ouvimos os gritos de morte de Clitemnestra, somos informados que Ájax se suicidou ou que Astiânax foi sacrificado, mas não vemos os assassinatos e suicídios. Talvez devamos no deter um pouco mais sobre o sentido da ação exterior ao palco na tragédia.

Podemos conceber uma razão prática para isso: a representação de um assassinato ou de uma luta corporal poderia ter efeitos devastadores sobre um plateia tão numerosa quanto a do teatro ateniense, e as consequências de milhares de pessoas excitadas a este ponto seria difícil de prever. Ou-

tra possibilidade se refere a um pudor diante da morte em um ritual religioso, como era a tragédia. As mortes e vinganças na tragédia têm uma dimensão sacrificial para além da simples peripécia do drama, e esta dimensão obrigaria a um certo recolhimento em sua representação. Isto não vetaria a presença do cadáver ou do sangue dentro do palco, mas impediria a representação do próprio sacrifício. Outra hipótese é que os limites do palco grego não dariam conta de representar a fuga e o movimento vigoroso que uma luta pressupõe.

A possibilidade mais interessante para nosso trabalho é pensar que o interdito à representação do sacrifício vem de uma certa lógica espacial e antropológica do mundo grego. Mike Wiles, se referindo à organização do palco grego, aponta para o quanto a *skênê*, a parede ou tela que dividia o palco entre o que a plateia via e o invisível, meio que delimitando o espaço da ilusão. Segundo Wiles

In the internal relationship of acting area to auditorium, we can discern a historical shift upon the introduction of the *skênê* or façade. Initially there was no stage wall, and the audience gathered around a dancing space, which did not in any way purport to mirror reality. Such a performance would be termed by Ubersfeld as *ludus* (festive enactment) rather than *mimesis* (imitation of reality) within an acting space which approximates to her 'platform' model. The *skênê* created a hidden off-stage area and the consequent illusion that the visible action extended where the audience could not see it. (WILES, 1997,

A separação entre o palco e o bastidor da *skênê* servia essencialmente para dar aos atores um espaço para se trocarem, além de abrigar os mecanismos como guindastes, escadas e cordas que seriam utilizados nos momentos mais cênicos do espetáculo. Mas para além de sua função direta, ele acabava provocando a extensão do palco. Com a *skênê* a ação podia se estender para espaços internos, geralmente os palácios, ou uma gruta, no caso de Filoctetes, que fugiam à visão do público. Neste espaço fechado o silêncio da representação ganhava uma dimensão nova, já não era um silêncio sem consequências, silêncio da ausência de conteúdo, de algo que não interessa ao drama, mas, ao contrário, era uma não-representação que se estendia ao espaço circunscrito do propriamente representado no palco. Era por trás da fachada dos bastidores que ocorriam os assassinatos e suicídios, roubando da plateia o momento mais intenso da representação. Arnott relaciona isto a um traço da cultura grega, a extrema publicidade de vida, em que o espaço privado estava relacionado às emoções negativas. Segundo Arnott

In the Greek variant of this combination, certain local societal associations appear. Greek society was, primarily, an open-air society. Meetings, assemblies, courts, tribunals, business dealings, and religious ceremonies commonly took place outdoors, in the full light of the sun. Greek slept on their roofs (as they

still tend to do) and carried on a good deal of their private life in the streets. Conversely, indoors is often tainted with furtiveness and suspicion. What cannot be openly seen is potentially dangerous.

This feeling washes over the plays. What is good, honest, and open tends to happen outside; what is sly, furtive, and malicious, inside. In *Agamemnon* the palace is a place of festering evil, that the king enters to meet his doom. In *Antigone* the heroine, seeking conversation with her sister, leads Ismene ‘outside the courtyard’, rather than, as we would, to some private and protected place indoors. In *Medea*, the house is a demonic place from which Medea’s voice is first heard threatening and which ultimately sucks her children inside to their destruction. (ARNOTT, 1989, p. 133)

O silêncio cênico é o que prepara a representação deste outro silêncio, o da alma, e nos dois casos o não representado serve mais como uma caixa amplificadora do que como um abafador.

Os lamentos de Filoctetes ao longo da peça, seus ais e seu corpo devastado, sua fome, seu cansaço, sua agonia, são aquilo que torna seu corpo mais presente. Mas este corpo sofrido, como o do Édipo velho e como o do Hércules de *As traquínicas*, é também corpo de êxtase. É nele que tanto a razão do espírito humano, sua profundidade afetiva e, finalmente, a relação do homem com o deus podem ser representados. É em um momento de lucidez durante sua agonia que Hércules ata o destino de seu filho Hilo, ao exigir que

se case com Iole e incendeie seu corpo para destruí-lo. No sofrimento do corpo, na manifestação do poder divino sobre o corpo, é que aparece de forma clara a natureza do divino, sua crueldade e inclemência. E esta crueldade deve ser ouvida, deve ser vista e aceita. É este talvez o sentido da fala final de Hilo (vv. 1265-1278), quando faz o comentário sobre as desgraças que ocorreram em sua casa:

E que vós sabeis de toda a inclemência dos deuses no decorrer destes fatos. Eles, que geraram e são chamados, pois assistem impassíveis a tamanhos sofrimentos. Os do futuro, ninguém consegue os divisar, os do presente, deploráveis são para nós, e vergonhosos quanto aos deuses. Mas os mais penosos são os que se apresentam ao homem que esta desgraça suporta. (SÓFOCLES, 1996, p. 78).

O fechamento da peça “mas, em tudo isto, nada que não seja obra de Zeus” (vv. 1277-78), não é simplesmente a afirmação conformada de um fato da vida por Hilo. Como em *Electra*, o que está presente nesta afirmação da natureza do deus, é o problema da esperança de felicidade humana, que o deus destrói de forma injusta.

O que pode nos iluminar para pensarmos as consequências da representação da dor corporal no palco é pensarmos o estatuto desta dor. A obra clássica de Elaine Scarry, *The body in pain* (SCARRY, 1985), talvez seja uma boa referência para nosso questionamento. A tese central de Scarry é

de que no sofrimento corporal há uma dialética identitária em que o mundo (a cultura, a alma, a experiência), através da dor, é separado e destruído do corpo que sofre. O corpo que sofre é meu corpo, mas não sou eu, esta dor que abriço é exterior a mim, e mesmo assim faz com que aquilo que sou, todo o arcabouço de experiência que forma minha identidade, se confunda com a dor. Nos termos de Scarry, a voz do corpo, no grito de dor, no gemido, no pulsar da dor, cala a voz do espírito. Sua preocupação principal é entender o estatuto da tortura e da guerra, de que forma a relação de poder entre vítima e algoz, que se dá sobre o corpo mas também sobre a linguagem, cria o mecanismo de subjugação da vítima. Assim, a dor não existe em uma dimensão puramente física, mas projeta sobre a identidade primeiro a separação entre corpo e alma e, em seguida, a destruição desta alma, a destruição do mundo a que ela se liga. É daí que a experiência da dor física é essencialmente uma experiência de solidão absoluta, em que o espírito é desligado de todo seu referencial. Solidão que se constrói através da linguagem: a dor é incomunicável, ela torna a linguagem insuficiente. Mas, ao mesmo tempo, é na dor que a linguagem brilha e pode surgir com mais força. Nas palavras de Scarry

To witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language, but conversely, to be present when a person moves up out of that pre-language and projects the facts of sentience

into speech is almost to have been permitted to be present at the birth of language itself. (SCARRY, 1985, p. 6)

Filoctetes, junto de *Gritos e sussurros*, de Bergman, são apresentados como os dois maiores modelos de representação da dor, modelos ficcionais para a dialética entre corpo e alma que Scarry está pensando. Os vários ais de Filoctetes, que ele intercala com imprecações e momentos de lucidez, são exatamente a medida desta dor corporal — que comunica ao mesmo tempo que destrói a alma. O mundo roubado de quem sofre põe a vítima em uma solidão absoluta, e nesta solidão está a condição humana. Por outro lado, é a solidão da dor que obriga a vítima a transcender sua experiência normal e ganhar uma nova perspectiva, a compreensão da dimensão divina. Na passagem em que Filoctetes é carregado por Neoptolemo (vv 812-820) após obrigar o jovem a jurar que não o deixaria sozinho, vemos a simultânea solidão e transcendência da dor:

FI Aonde... agora... me... onde?

NE Aonde? O que dizes?

FI Acima.

NE Surtas? Por que mirar o círculo celeste?

FI Deixa-me, deixa-me!

NE Deixar-te onde?

FI Apenas deixa-me!

NE Afirmo que é impossível.

FI Um simples toque teu me arruína.

NE Se estás mais lúcido, te soltarei.
FI Ó Géia-Terra, engole quem morreu!
A chaga tira o chão do pé! Vertigem!
(SÓFOCLES, 2009, pp. 99-100)

A agonia do herói faz com que ele procure o deus, faz com que o perceba, na verdade. Mas perceber o deus é perceber sua distância e sua crueldade, e na compreensão desta natureza, ser jogado em uma solidão ainda mais absoluta do que a anterior. Pois aquilo que o deus fala não é a linguagem do mundo, da cultura e da experiência, mas a silenciosa linguagem do corpo, do sofrimento e da impossibilidade de tocar os outros. É uma conclusão nitidamente distinta do martírio cristão, em que o deus se faz presente no silêncio da dor. Karl Reinhardt explica isso por uma espécie de lucidez titânica de Sófocles, que consegue aceitar o deus mesmo que seu sentido seja o sofrimento, mesmo que o papel que esta divindade reserve ao homem seja o lugar negativo do sofrimento e da injustiça. Segundo Reinhardt:

Também a conclusão de *Filoctetes* é um *ecce*, mas não um *ecce* da coincidência devastadora do homem com a vontade dos deuses, tal como em *Édipo rei*, porém um *ecce* de separação absurda do andamento do mundo. O conflito entre a verdade divina e a aparência humana, *aletheia* e *doxa* — expresso de modo filosófico segundo Parmênides — do qual estava saturado o *Édipo rei*, dá lugar no *Filoctetes* à relação dolorosa entre a “parte” e o “todo”, no sentido conferido por Heráclito. Pois de modo

diverso de Eurípides e Shakespeare, o poeta aqui não está do lado do que se liberta, mas do lado dos deuses que regem o mundo. (REINHARDT, 2007, p. 216)

A leitura que Reinhardt faz de Sófocles é baseada nos temas de Hölderlin do afastamento do deus e da estrutura *excêntrica*, como centros de gravidade que se repelem e atraem, da relação entre o homem e divino. Assim, embora possamos aceitar que devido à tradição e à visão de mundo grega o divino seja aceito e respeitado, não conseguimos ver em Sófocles uma adesão tão imediata ao sentido deste deus. É verdade que em *Filoctetes* e *Édipo em Colono* há uma espécie de recompensa pelo sofrimento dos heróis, no caso de Filoctetes a recuperação de sua honra e de seu corpo, prometida pelos olímpicos através de Hércules, no caso de Édipo sua ascensão ao fim da peça, quando desaparece “tragado” pelo deus em vez de simplesmente morrer. Mas gostaríamos de defender que o sentido da tragédia não reside na resolução do conflito: nem aniquilamento nem conciliação são a meta do trágico, antes este está no tensionamento e na transfiguração de valores. Desta perspectiva, o *deus ex machina* da aparição de Héracles não apaga os sofrimento nem o abandono de Filoctetes. E o absoluto em que ele parece querer se dissipar, seu retorno ao centro, ao círculo celeste, é impossível sem a consciência do mal sofrido.

Esta consciência do mal em Ésquilo é aceitação da soberania divina, mas em Sófocles acreditamos que se dê algo

bastante diferente, talvez pelo estatuto do corpo em suas peças. A manifestação do deus sobre o homem é através das forças devastadoras do corpo: o tempo, a fome, o desejo, a dor. O deus em Sófocles é aquele que tortura o homem, que o castiga de forma injusta por um crime que não foi cometido, e que no entanto exige do homem arrependimento e responsabilidade. O castigo é como a relação entre os dois polos se estabelece, e esta é a linguagem do deus. Linguagem que é também a linguagem da tortura. Édipo, nem Dejanira, nem Hércules, nem Filoctetes são culpados de absolutamente nada. No caso de Filoctetes esta inocência é absoluta. Como Jó, ele é aquele que sofre de maneira arbitrária. Mas, seguindo uma lógica de justiça divina, ele deve ser culpado de alguma coisa, já que está sendo castigado. E esta é exatamente a lógica da tortura segundo Scarry:

Torture, then, to return for a moment to the starting point, consist of a primary physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation. The verbal act, in turn, consists of two parts, “the question” and “the answer”, each with conventional connotations that wholly falsify it. “The question” is mistakenly understood to be “the motive”; “the answer” is mistakenly understood to be betrayal ... The one is absolution of responsibility; the other is a confessing of responsibility, the two together turn the moral reality of torture upside down. (SCARRY, 1985, p.35)

Quando Scarry diz que a resposta do torturado é uma

traição, ela se refere tanto ao fato do torturado estar “traindo” um companheiro quando fornece uma resposta ao interrogatório — daí a ideia de culpabilidade do interrogado — quanto ao fato de, ao atender à exigência do interrogador de uma confissão, a vítima reconhece a justiça de sua pergunta. A lógica da tortura é uma falsificação da verdade da situação, mas está longe de ser algo leviano. Há uma dimensão teológica neste tipo de relação entre verdade e sofrimento, que é representada nas peças de Sófocles, e isto por uma coincidência de necessidade cênica e das transformações espirituais de sua época. O que esta coincidência produz é aquilo que poderíamos chamar de conhecimento trágico.

CONHECIMENTO TRÁGICO

As confissões de Édipo podem ser consideradas o tipo de destruição a que Elaine Scarry se refere falando da tortura? Pois há uma dimensão de traição no ato de confessar — a dor do Édipo velho o obriga a confessar aos anciãos sua história, e nisso se desarma e se trai. A história de si, que tão ciosamente protege, é guardada por uma razão concreta: o temor de que sua impureza motive sua morte ou expulsão por outros. Quando Édipo confessa se abandona a uma solidão absoluta, em que mesmo o último umbral, a possibilidade de uma aparência mínima de normalidade,

foi rompido. Mas é esta ruptura que permite sua redenção: é reconstruindo lucidamente sua história — afirmando o conhecimento de sua experiência, a de um indivíduo que sobrevive ao horror — que Édipo adquire de novo presença entre os homens. Sua fábula continua terrível, mas após o sofrimento de uma vida, o velho pode dizer que não foi “agente ciente”, e que não errou (vv. 258-74).

Para que serve a fama e o belo nome,
se o que resulta é vão? Atenas (dizem)
é uma pólis divino-devotíssima.
Só ela abriga o forasteiro aflito,
só ela sabe como defende-lo.
Não sou merecedor do benefício?
Desalojado, agora me banis?
Meu nome atemoriza? Nem meus atos
amedrontam, nem meu corpo.
Os atos padeci, não cometi,
se posso mencionar meus genitores,
que fomentam o atual pavor. Bem sei.
Nada macula minha natureza:
reagi ao que sofri. Acaso fui
agente ciente? Quem me diz que errei?
Cheguei aonde cheguei nada sabendo;
sofri, por quem sabendo, me arruinou.
(SÓFOCLES, 2005, p. 39)

Édipo se declara inocente, imputa a culpa a seus agressores. No caso, a referência é ao episódio do encontro com Laio, quando o cortejo do pai o ataca. Mas, considerando a

ambiguidade do discurso de Sófocles, estes agressores podem ser também os deuses, a quem, como o pai, trata de confrontar agora.

O mundo se desfaz, o mundo se refaz — o sofrimento é uma das maneiras do conhecimento. Daí o poder de sugestão que a catarse tem sobre a mente ocidental, tão grande que obscurece seu sentido original, médico e religioso, de expurgo. Para que as emoções excessivas sejam expurgadas é preciso que sejam primeiro animadas, para que se possa superar o sofrimento — e, na tragédia, mais que isso, a própria morte —, é preciso sofrer. E devemos entender este aprendizado pela dor não da maneira pragmática que a civilização moderna se acostumou a pensar: a experiência do sofrimento não se constrói como um acúmulo, como em alguma espécie de relação econômica com a vida, como se tanto trabalho/sofrimento gerasse tanto dinheiro/experiência. O conhecimento trágico se refere a algo mais essencial, à intuição de que, ao sofrer — e em Sófocles estamos falando de sofrimento concreto, corporal — tocamos o limite do negativo da morte, e assim conseguimos vislumbrar alguma coisa nova, talvez a outra metade inacessível da condição humana, a que diz respeito apenas aos deuses. É assim também que lemos a fala de Filoctetes, buscando a terra e o céu ao mesmo tempo.

Pensemos que o torturado mais célebre do ciclo trágico grego, o Prometeu de Ésquilo, em momento nenhum chega

a conhecer algo novo, talvez porque possua presciência, mas também porque, ao contrário de Édipo, não se entrega totalmente ao negativo em que foi capturado. Prometeu não confessa, apenas relata o que aconteceu consigo. E relatar não é confessar: a confissão implica em uma aceitação do sofrimento, uma rendição ao destino que Prometeu recusa. Embora sua experiência já aponte para aquilo que estamos chamando de conhecimento trágico, será apenas com Sófocles e Eurípides que teremos isto bem elaborado. Pois ao deus de Ésquilo é devida apenas obediência. Qualquer outra relação, que permitisse experimentar o divino como algo palpável, como um campo a ser conquistado, é vetada. Quando Sófocles representa a alma pelo corpo uma forma é encontrada, e esta forma, embora tenha surgido de razões práticas cênicas, participa também de uma nova visão. Para representar a parte divina do humano foi necessário utilizar o corpo, e para representar um corpo de forma mais intensa foi necessário atá-lo ao sofrimento. Isto projeta a experiência humana em um campo infernal, em que o sentido da vida, tanto do lado da experiência imanente e concreta da vida quanto do lado da intuição do divino é marcado pelo mal.

O deus de Ésquilo é a dura justiça necessária. Em Sófocles, no entanto, temos uma leitura notadamente distinta da relação do homem com o deus. Os personagens de Sófocles são essencialmente torturados pelo destino. Ele parece dramatizar o jogo de poder que se constrói entre torturado

e vítima: a voz do corpo aponta para o silêncio do sentido, tanto o sentido cósmico do papel do homem na ordem das coisas quanto do sentido moral da razão do sofrimento. Se a manifestação do deus, mais que a soberania divina esquiliana, é o personalíssimo infringir sofrimento a um indivíduo, então estamos em um universo em que o mal faz parte de uma certa ordem de manutenção da vida. Ao contrário de Jó, personagem quase trágico, o herói de Sófocles não aceita pacificamente a manifestação divina. O deus existe e exerce seu poder, mas este poder não tem base moral. Quando em Colono Édipo declara sua inocência, obtida mais através da própria consciência, de uma avaliação lúcida de seus atos, e não de um dom divino, de uma epifania ou de uma purificação — é Édipo que se autopurifica e declara inocente, não o ritual — estamos a um passo da autonomia humana. O que ocorre com Édipo é a consciência de que o divino partilha do mal, que a natureza do deus, ou a própria natureza, destrói a felicidade humana. A fronteira da mortalidade ainda vige, mas o conhecimento trágico é exatamente o processo espiritual pelo qual esta fronteira começa a ser devassada. A nova fronteira, baseada não simplesmente no reconhecimento do divino, mas no desejo de conhecer sua natureza, está sendo desenhada na tragédia. E esta natureza em seu efeito sobre o homem, o mal divino que é a força do tempo, da biologia, do frágil tecido do homem, não é justa e não corresponde à dignidade desta alma e pensamento que estão cada vez mais presentes na visão grega, preparando o surgimento da

metafísica. Se a relação entre o homem e deus na tragédia é comparável àquela entre vítima e torturador, poderemos entender como a representação da alma pelo corpo é simultaneamente processo de encarnação e de espiritualização: ele dá uma forma corporal à alma e a liga indissolúvelmente a um corpo, mas paralelamente estabelece a diferença abismal entre alma e corpo, pois no mais agudo da dor ainda há algo que resiste à dissolução, e este algo brilha com mais força exatamente quando a voz do corpo agonizante obriga a voz da alma a se calar. Nas palavras de Scarry:

For what the process of torture does is to split the human being into two, to make emphatic the ever present, but, except in the extremity of sickness and death, only latent distinction between a self and a body, between a “me” and “my body”... (...) [torture is like death] for in death the body is emphatically present while that more elusive part represented by the voice is so alarmingly absent that heavens are created to explain its whereabouts. (SCARRY, 1985, p.49)

É como se os personagens de Sófocles tivessem, através do sofrimento, um vislumbre da estrutura “mitológica” em que o poder da tortura (e do divino sobre o homem) se baseia: o castigo é motivado, o sofrimento é merecido, o interrogador é inocente, quem confessa é culpado. Neste vislumbre o herói trágico percebe o limite de realidade da relação entre homem e deus. A conclusão possível, que só

se manifesta no vazio absoluto do divino em Eurípides, é que a relação entre homem e divino é uma falsificação. A verdade desta relação supõe a rendição do homem, mas à época da Atenas clássica ela está baseada também na assunção da justiça dos deuses. Mas, e é isto o que a inocência de Édipo implica, de que serve um deus injusto? Os personagens de Sófocles são aqueles que se confrontam com esse problema. Seu prêmio é conquistado por conta própria: o conhecimento de que o ser humano é frágil, mas que nesta fragilidade existe grandeza heroica, a grandeza de retornar a um lugar onde a agonia não seja o sentido unívoco do sofrido, enfim, uma consciência de si — de sua indestrutibilidade, digamos, e nisto Ésquilo já contribui. Este ir ao inferno e retornar, tocar o mal e a morte e ainda assim permanecer, é um tema constante de toda cultura grega, em Hércules, Orfeu, Odisseu. A novidade trágica é imaginar que mesmo o corpo humano devastado, ou seja, o corpo do homem real em oposição do corpo do mito arcaico, é capaz deste feito. E aqui temos a semente espiritual da liberdade de pensamento e da ambição ilimitada da razão humana que levará à filosofia. Talvez este seja o sentido das máscaras de Górgonas que decoravam os teatros: conhece-te a ti mesmo: conhece-nos. E retorna.

REFERÊNCIAS

- ARNOTT, Peter. *Public and performance in greek theatre*. New York: Routledge, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford UnP, 1985.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SÓFOCLES. *As traquíñas*. trad. Maria do Céu Z. Fialho. Brasília: EdUNB, 1996.
- _____. *Édipo em Colono*. trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Filoctetes*. trad. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2009.
- WILES, Mike. *Tragedy in Athens: performance stage and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge UnP, 1997.

Resumo: Este artigo trata especulativamente da representação do corpo em agonia de Filoctetes na peça homônima de Sófocles. Defende-se a hipótese de que a representação cênica deste corpo doloroso, que tem como traço essencial o fato de impedir e destruir, pela representação da dor, o discurso, prepara e possibilita posteriormente a representação do outro corpo também silencioso, não-empírico, do espírito.

Palavras-chave: Sófocles; Filoctetes; Alma; Agonia; Conhecimento Trágico

Abstract: This paper studies the scenic representation of Philoctetes' agonizing body in the Sophoclean play. It is proposed the hypothesis that in the representation of this painful body, which is essentially a body that prevents and destroys language through the mimesis of pain, will make possible in a later stage the representation of another body, also speechless besides non-empirical, the soul.

Keywords: Sophocles; Philoctetes; Soul; Agony; Tragic Knowledge