ÉDIPO OU O MITO RACIONAL[[1]](#footnote-2)\*

Deve ter sido logo após a guerra que se ouvia falar sobre o experimento teatral inglês “Hamlet de casaca”.[[2]](#footnote-3) Naquela época debateu-se muito sobre essa experimentação; talvez aqui fosse suficiente notar o paradoxo de que a peça seja excessivamente moderna para ser modernizada. Inquestionavelmente, houve épocas em que se podia empreender coisas semelhantes sem visar conscientemente objetivos com isso. Sabe-se que nas peças de Mistérios da Idade Média, assim como nas pinturas de seu tempo, as personagens entravam em cena com figurinos de época. Mas é certo que o mesmo procedimento hoje deva provir da mais precisa reflexão artística para ser mais do que uma brincadeira esnobe. Na verdade, pôde-se agora acompanhar como nos últimos anos grandes artistas – ou ao menos reflexivos – aplicaram tais “modernizações” tão bem na poesia quanto na música e na pintura. À tendência representada pelas pinturas de Picasso por volta de 1927, pelo *Oedipus Rex* de Strawinsky e por Cocteau com *Orfeu* deu-se o nome de neoclassicismo. Porém, não colocamos esse nome aqui para associar Gide a essa tendência (contra a qual ele teria com razão protestado), mas sim para indicar como os mais diferentes artistas chegaram a adotar, justamente em relação aos gregos, aquele despir (*Entkleidung*), ou se quisermos, transvestir (*Verkleidung*) no sentido atual. Primeiramente, podiam iludir-se sobre a vantagem de obter para suas experimentações objetos conhecidos, porém distantes da esfera temática atual. Pois, trata-se expressamente, em todos esses casos, de experimentações de caráter construtivo, em certa medida, de obras de estúdio. Em segundo lugar, por outro lado, nada poderia interessar mais ao intento construtivista do que concorrer com as obras dos gregos (*Griechentum*), cuja legitimidade perdura através dos séculos como cânon do natural e do orgânico. E, em terceiro lugar, estava em jogo o intento, secreto ou público, de fazer uma genuína prova histórico-filosófica da eternidade dos gregos – quer dizer, da sua atualidade reiteradamente confirmada. Com essa terceira consideração, entretanto, o observador já se encontra no cerne da última obra de André Gide[[3]](#footnote-4). Em todo caso, logo ele perceberá que no ambiente deste Édipo, a obra ganha seu sentido. Nela está a fala do domingo, do recalque, de Lothringern, dos *décadents* e das vestais. O poeta torna impossível ao seu público agarrar-se às particularidades do local ou da situação; ele retira-lhe até a ilusão, chamando logo nas primeiras palavras o palco pelo seu nome. Em suma, quem quiser segui-lo, deve “lançar-se na água”, pegar as cristas e os vales da onda como vierem do mar das sagas em movimento há dois mil anos, deixando-se levar e deixando-se cair. Apenas assim ele sentirá o que esta cultura grega pode ser para ele, ou ele para ela. [E] o que [isso significa]? Que isso se pode encontrar no próprio Édipo, e de todas as variantes de profundo pensamento ou lúdicas profundas variantes de significação ou de encenação que a saga experimenta em Gide, esta é a mais estranha de todas: “Mas eu entendo, sozinho entendi, que a única senha, com a qual alguém poderia se salvar das garras[[4]](#footnote-5) da Esfinge, chama-se ‘homem’. Embora certa coragem fosse necessária para pronunciar esta palavra, eu já a tinha em prontidão antes que tivesse escutado o enigma, e minha força reside no fato de que não quis saber de nenhuma outra resposta, qualquer que fosse a pergunta”[[5]](#footnote-6).

Édipo conhecia antecipadamente a palavra na qual o poder da Esfinge tinha que se romper; assim como Gide também conhecia a palavra em virtude da qual o horror da tragédia de Sófocles esvaneceu. Há mais de doze anos foi publicado suas “Reflexões sobre a mitologia grega” e lá consta: “‘Como foi possível acredita nisso?’ exclama Voltaire. E, contudo, em primeiro lugar, é à razão e somente à razão que cada mito se dirige, e ninguém terá compreendido nada deste mito enquanto a razão não o admitir primeiramente. A saga grega é fundamentalmente racional e por isso pode-se dizer justamente, sem ser um mau Cristão, que ela é muito mais fácil de compreender do que a doutrina de Paulo”.[[6]](#footnote-7) Bem entendido: em parte alguma o poeta afirma que a *ratio* teceu a saga grega, tampouco que o sentido grego do mito repousou apenas nela. O mais importante é antes saber qual distância o sentido de hoje ganha do antigo sentido e como esta distância do antigo significado é apenas uma nova aproximação da própria saga, a partir da qual o novo sentido oferece-se inesgotavelmente sempre para novas descobertas. Eis porque a saga grega é como o cântaro de Filémon “que nenhuma sede esvazia quando se bebe em companhia de Júpiter”[[7]](#footnote-8). O momento certo é também um Júpiter, e, por conseguinte, o neoclassicismo hoje pode descobrir na saga aquilo que ainda não tinha sido nela encontrado: a construção, a lógica, a razão.

Paremos aqui para nos permitir um contra-argumento: substituir a explicação por um paradoxo verdadeiramente vertiginoso. É no lugar onde ficava o palácio de Édipo – a casa que como nenhuma outra foi rodeada pela noite e pela escuridão, pelo incesto, parricídio, fatalidade e culpa – que se deve erguer hoje o templo da deusa da Razão? Como é possível? O que aconteceu a Édipo nos vinte e três séculos, desde que Sófocles colocou-o primeiramente no palco grego até os dias atuais quando Gide o apresenta de novo no palco francês? Pouco. E o que resultou deste pouco? Muito. *Édipo ganhou a fala.* Pois o Édipo de Sófocles é mudo, quase mudo. Cão rastreador de seu próprio rastro, urrando em consequência dos maus tratos cometidos por suas próprias mãos, o pensar até o refletir, não encontra nenhum lugar em sua fala. Embora Édipo seja insaciável em pronunciar sempre, repetidamente, o terrível.

Geraste-me, conúbio, e germinaste,

Semeando o mesmo sêmen. Revelaste

pais, irmãos, filhos – tribo homossangüinea –,

fêmeas, mulheres-mães, o quanto houver

de mais abominável entre os homens.

(Versos 1404-1408, p. 105-106) [[8]](#footnote-9)

É justamente esta fala que faz calar seu interior, assim como ele gostaria de ser semelhante à noite:

Impossível! Pudesse pôr no ouvido

Lacre auditivo, e eu não hesitaria

em isolar meu pobre corpo: surdo,

além de cego.

(versos 1386-1389; pg. 105) [[9]](#footnote-10)

E como deveria ele não emudecer? Como o pensamento poderia desfazer o emaranhado que torna complemente indecidível aquilo que o destrói: o próprio crime, a sentença do oráculo de Apolo ou a maldição que ele mesmo roga para o assassino de Laio? Aliás, essa mudez não caracteriza apenas Édipo como também, em geral, os heróis da tragédia grega. Eis porque os modernos pesquisadores continuam a deter-se nela. “O herói trágico tem apenas uma linguagem que lhe corresponde perfeitamente: o silêncio”[[10]](#footnote-11). Ou citando outro autor: “Os heróis trágicos falam, de certo modo, mais superficialmente do que atuam”[[11]](#footnote-12). Ou um terceiro: “na tragédia o pagão dá-se conta de que ele é melhor que seus deuses, mas este reconhecimento rouba-lhe a linguagem, ela permanece abafada. Sem declarar-se, ela tenta secretamente reunir seu poder ... não está em questão que ‘a ordenação moral do mundo’ seja restaurada, mas sim que o homem moral queira erguer-se ainda mudo, ainda na menoridade[[12]](#footnote-13) – enquanto tal ele é chamado herói – no estremecimento daquele mundo pleno de sofrimentos. O paradoxo do nascimento do gênio na mudez moral, na infantilidade moral é o sublime da tragédia”[[13]](#footnote-14).

É apenas a partir daqui que se consegue reconhecer a ousadia da tentativa de dotar o herói da tragédia com a fala. Aqui entra em cena o que as grandiosas palavras têm a dizer sobre o “destino” que o poeta escreveu no contexto já mencionado muito antes de ele tê-las realizado no “Édipo”: “com essa palavra repugnante atribui-se muito mais ao acaso do que lhe convém, sua trapaça brota em toda parte em que se renuncia a um esclarecimento. Porém, afirmo que quanto mais se repele o destino na saga, tanto mais instrutiva ela se torna.”[[14]](#footnote-15) No final do segundo ato no drama de Sófocles (que possui cinco atos ao todo) o papel do vidente Tirésias é encerrado. Édipo necessitou de dois mil anos para, através de Gide, enfrentá-lo no grande debate no qual declara o que em Sófocles nunca teria arriscado pensar. “Este crime Deus impôs a mim. Ele o escondeu em meu caminho. Ainda antes de meu nascimento, a armadilha estava posta, sobre a qual deveria tropeçar, pois ou seu oráculo mentia, ou eu não podia salvar-me. Eu estava cercado.

Graças a tal superioridade involuntária do herói, o drama satírico em Gide estabelece-se no próprio lugar ou ao menos nos arredores do antigo horror, como transparece nas palavras de Creonte e de vez em quando também nas do coro. Essas nunca foram tão superiores do que na lição que Édipo dá às crianças, cuja conversa ele escutava. Um frequentador assíduo da Rotonde[[15]](#footnote-16) não poderia ter-se expressado de forma mais desinibida a respeito da pergunta. É como se diante dele, nas inextrincáveis relações de sua casa, todas as misérias domésticas da pequena burguesia (aumentadas enormemente) fossem encontradas. Édipo vira-lhes as costas para seguir os rastros dos emancipados que tomaram a dianteira: o irmão mais novo do *Filho pródigo* e o andarilho de *Frutos da terra*[[16]](#footnote-17)(*Nourritures terrestres)*. Édipo é o mais velho dos grandes que partem, que receberam o aceno daquele que escreveu: “é preciso sempre partir, não importa de onde” [[17]](#footnote-18).

1. *GS* II, p. 391-395. Tradução de Pedro Hussak van Velthen Ramos e Carla Milani Damião. Ensaio escrito por Benjamin em abril ou maio de 1932 para programa da encenação da peça “Oedipe” de Gide em Darmstadt, sob a direção de Gustav Hartung em junho do mesmo ano (Cf. GS II, 1147-1148). Publicado em *Blätter des hessischen Landtheaters*, Abril 1932. [↑](#footnote-ref-2)
2. N.E.: “Hamlet im Frak”: encenada pela primeira vez em Viena, em 1926. [↑](#footnote-ref-3)
3. N.T.: André Gide, *Oedipe* (Paris:Pléiade, 1931). Benjamin se refere à tradução alemã de Ernst Robert Curtius *Oedipus oder Der vernünftige Mytos* que foi publicada no mesmo ano. [↑](#footnote-ref-4)
4. N.E.: As traduções do texto de Gide foram feitas por Benjamin, que as “dramatiza” neste caso, ao dizer “garras da Esfinge”, no original apenas “da Esfinge”. [↑](#footnote-ref-5)
5. N.T.: Gide, *Oedipus oder De vernünftige Mythos*, p. 62. [↑](#footnote-ref-6)
6. N.T. :“Comment a-t-on pu croire à cela ?”, s’écrie Voltaire. Et pourtant chaque mythe, c’est à la raison d’abord et seulement qu’il s’adresse, et l’on n’a rien compris à ce mythe pendant que ne l’admet pas d’abord la raison. Gide, *Incidences* (Paris: Nouvelle Revue Française, 1924).p. 62 [↑](#footnote-ref-7)
7. N.E.: A história de Filemon aparece em *Metamorfoses* de Ovídio. [↑](#footnote-ref-8)
8. N.T.: Adotamos a tradução brasileira feita diretamente do grego por Trajano Vieira da tragédia de Sófocles. *Édipo Rei*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001. O original em alemão, citado por Benjamin, é uma tradução de Hölderlin:

   “O Ehe, Ehe! Du pflanztest mich. Und da du mich gepflanzt,

   So sandtest du denselben Saamen aus,

   Und zeigtest Väter, Brüder, Kinder, ein

   Verwandtes Blut, und Jungfraun, Weiber, Mütter,

   Und was nur schändlichstes entstehet unter Menschen! „ [↑](#footnote-ref-9)
9. N.T.: Na tradução de Hölderlin citada por Benjamin: „Sondern wäre für den Quell, Der in dem Ohre tönt, ein Schloß, ich hielt es nicht, Ich schlösse meinen müheseelgen Leib, Daß blind ich wär' und taub“. [↑](#footnote-ref-10)
10. N.E.: Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. Karl Schlechta, vol. 1 (Munchen: Hanser, 1954), p. 81. [↑](#footnote-ref-11)
11. N.E.: Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt de Tragödie,* 17*.* (Werke in drei Bänden, hg. Karl Schlechta, Vol. I, Munique 1954, p. 94. [↑](#footnote-ref-12)
12. N.T.: No original: “unmündig” (literalmente “sem boca”) que significa menor de idade, aquele que ainda não pode exercer diretamente atos da vida civil, moral ou juridicamente falar e responder por si. [↑](#footnote-ref-13)
13. N.T.: Cf., Walter Benjamin:“Schicksal und Charkter [Destino e Caráter]” , publicado em 1921 (GS II, 175) ; auto citação que faz também em *Ursprung des Deutschen Trauerspiels,* de 1928 (GS I, 288-289), na tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet, *Origem do drama barroco alemão,* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 132-133. [↑](#footnote-ref-14)
14. N.T.: Gide, *Incidences*, p. 81 [↑](#footnote-ref-15)
15. N.E.: La Rotonde era um Café de Montparnasse frequentado por artistas e intelectuais nos anos 1920 e 1930. [↑](#footnote-ref-16)
16. N.E.: Dois romances de A. Gide, respectivamente: *Le retour de l’enfant prodigue*, de 1907; e *Nourritures terrestres*, de 1897. Cf. Nota dos editores, GS II, 1149. [↑](#footnote-ref-17)
17. N.T.: No original em francês: “il faut toujours sortir n’importe d’où”. Benjamin cita aqui imprecisamente, talvez de memória, frase do prefácio de *Les Nourritures terrestres,* que seria: “Et quand tu m’auras lu, jette ce livre – et sors. Je voudrais qu’il t’eût donné le désir de sortir – sortir de n’importe où” (apud “Nota dos editores’, *GS* II, 1149). [↑](#footnote-ref-18)