

---

## DE BOILEAU A BECKETT: REFLEXOS DO SUBLIME NA DRAMATURGIA

FROM BOILEAU TO BECKETT: REFLECTIONS OF THE SUBLIME IN DRAMATURGY

*Theo Machado Fellows<sup>1</sup>*

**Resumo:**

O presente artigo propõe examinar a questão do sublime na dramaturgia a partir de reflexões que vão de Boileau a Beckett. Seguindo esse percurso, torna-se possível debater em torno do sublime não somente em torno da poesia, enquanto obra artística, mas também considerar o campo da sensibilidade humana. Nesse sentido, é possível considerar o sublime não apenas como uma incapacidade retórica diante da incomensurabilidade, mas, sobretudo, tratá-lo no cenário da angústia diante da impossibilidade de dizer algo.

**Palavras-chave:** Sublime; Dramaturgia; Boileau; Beckett.

**Abstract:**

This article proposes to examine the issue of the sublime in dramaturgy from reflections ranging from Boileau to Beckett. Following this route, it becomes possible to debate around the sublime not only around poetry, as an artistic work, but also to consider the field of human sensitivity. In this sense, it is possible to consider the sublime not only as a rhetorical incapacity in the face of incommensurability, but, above all, to treat it in the scenario of anguish in the face of the impossibility of saying something.

**Keywords:** Sublime; Dramaturgy; Boileau; Beckett.



---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. E-mail: [theo@ufam.edu.br](mailto:theo@ufam.edu.br)

## Introdução

Ao republicar em 1701 sua tradução do *Peri Hypsous*, tratado da Antiguidade tardia hoje atribuído a um Pseudo-Longino, o poeta e crítico Nicholas Boileau-Despreaux, um dos fundadores da Academia Francesa de Letras, acrescenta ao fim de seu prefácio um exemplo do conceito de sublime descrito pelo autor do tratado – que Boileau, em consonância com a crença de sua época, acreditava ser Caio Cássio Longino, discípulo de Plotino – com o intuito de corroborar seu comentário sobre o polêmico juízo exposto no tratado a respeito da sublimidade do *fiat lux* bíblico, a passagem em que é narrada a criação divina do mundo no livro de Gênesis.<sup>2</sup> O novo exemplo de Boileau é tirado, no entanto, de uma tragédia de Corneille, o *Horácio*. A trama da tragédia gira em torno de duas famílias amigas, que, por conta de uma guerra entre suas respectivas cidades, deparam-se com a trágica situação de ver o conflito ser resolvido por um combate entre seus filhos. Três jovens guerreiros, filhos do velho Horácio, devem defender a cidade de Roma, enquanto os três filhos de Curiácio devem defender a cidade de Alba. Após ver seus dois irmãos serem assassinados, um dos filhos de Horácio decide fugir do combate, para depois enfrentar cada um deles separadamente e derrotá-los. Ao ser informado da fuga do filho – e antes de saber de seu posterior triunfo –, o velho Horácio se indigna com a postura desonrosa de seu filho. Ao ser questionado por sua nora sobre o que achava que seu filho deveria fazer contra três adversários, o velho Horácio profere o verso que servirá de exemplo para Boileau: “Que ele morresse”.

É precisamente a brevidade, o poder de síntese em uma fala com tamanha profundidade que permite a Boileau enxergar neste verso um exemplo de sublimidade:

De fato, a coisa teria perdido muito de sua força se ele, ao contrário de ‘Que ele morresse’, tivesse dito: ‘Que ele seguisse o exemplo de seus irmãos’ ou ‘Que ele sacrificasse sua vida pelo interesse da glória de seu país.’ Portanto, é a própria simplicidade desta palavra que faz sua grandeza. (BOILEAU, 1873, p. 445, tradução nossa)

Para Boileau, o tratado do Pseudo-Longino, longe de se resumir a uma análise das formas de alcançar a grandiloquência nos discursos, como avaliou a tradição – não tão longa antes de Boileau – de comentadores, autoriza a sua aplicação no campo da poesia:

É preciso que se saiba que Longino não entende por sublime aquilo que os oradores chamam de estilo sublime, mas sim este extraordinário e este maravilhoso que nos atinge [*frappe*] no discurso, e faz com que uma obra eleve, arrebate, transporte. O estilo sublime quer sempre as grandes palavras: mas o sublime pode ser encontrado em um só pensamento, em uma só figura, em um só movimento [*tour*] de palavras. (BOILEAU, 1873, p. 442, tradução nossa)

Esta leitura de Boileau tem sido, ao longo dos séculos, tema de inúmeros debates, como bem aponta Robert Doran (2015, p. 100s): Alguns, como o próprio Doran, veem em Boileau uma leitura inovadora, porém correta, do tratado sobre o sublime; outros, como Samuel Monk, enxergam na distinção entre estilo sublime e sublimidade uma traição ao espírito do texto original que, na visão destes

<sup>2</sup> Sobre a polêmica em torno do *fiat lux* no Tratado sobre o Sublime, ver LITMAN, p. 78 e ss.

comentadores, se restringiria ao campo da retórica (MONK, 1935, p. 27s). No entanto, a maioria dos comentadores é unânime ao afirmar que, seja por uma interpretação revolucionária do termo, seja por uma infidelidade ao texto traduzido, Boileau é o grande responsável pelo início do debate moderno sobre o sublime. Representante máximo das fileiras dos antigos na famosa querela que agitou o universo literário francês ao longo do século XVII,<sup>3</sup> Boileau será, através de sua tradução acompanhada dos comentários sobre Longino, um importante agente neste debate. O sublime anula um forte argumento dos defensores de uma renovação dos cânones, a saber, o de que o racionalismo classicista de literatos como Boileau obscureceria a importância da inspiração, do entusiasmo e do assombro, qualidades inerentes à boa poesia e, no entanto, inconciliáveis com as rígidas regras extraídas dos Antigos. Com o sublime, Boileau encontra um lugar em sua teoria para estes efeitos aparentemente irracionais e refuta as teorias sobre o “não-sei-o-quê” [*je ne se quoi*] em voga na época. Mais ainda, ele o faz valendo-se da autoridade de um autor clássico, transformando, tal como fizera com Aristóteles em sua *Arte Poética*, uma interpretação pessoal de um clássico em norma para a composição poética.

A relação entre dramaturgia e sublime não parece, contudo, suscitar debates mais aprofundados ao longo do século XVIII. Na Grã-Bretanha, onde se concentram os principais comentadores sobre o conceito do sublime do início do século, o tom do debate parece mover-se da crítica literária para a filosofia, preparando, sob a influência do empirismo, o caminho para o surgimento da Estética como disciplina filosófica, que acontecerá, por sua vez, na Alemanha da segunda metade do século. A exceção a esta abordagem empirista do problema pode ser encontrada, ao menos em parte, nos ensaios críticos do poeta Joseph Addison. Em uma série de ensaios publicados entre 1711 e 1712 na revista *The Spectator*, fundada pelo próprio Addison, o poeta discorre sobre as formas de prazer proporcionadas pela literatura. No ensaio de número 419, Addison menciona um tipo de descrição poética capaz de “causar um tipo prazeroso de horror na mente do leitor, e confundir sua imaginação com a estranheza e a novidade das pessoas nela representadas.” (ADDISON, 1970, p. 200, tradução nossa) Embora se valha de citações de obras antigas e modernas, o enfoque de Addison já antecipa a abordagem de autores como John Dennis e Edmund Burke. Este último não apenas se tornará a referência para a separação definitiva entre o sublime e o belo no século XVIII como também será, com sua obra, a ponte entre o empirismo britânico e a nascente estética alemã de Mendelssohn, Lessing e, sobretudo, Kant. (DORAN, 2015, p. 141)

Com Burke, entramos definitivamente no campo da Estética, mesmo que este termo ainda não esteja presente nas reflexões deste autor irlandês. Isto significa uma passagem do debate sobre as formas de composição poética, que tinha suas raízes no tratado do Pseudo-Longino, para a discussão sobre a natureza e causa dos sentimentos estéticos. Dito de outra forma, o objeto do debate em torno do sublime deixa de ser a poesia para tornar-se a sensibilidade humana.

A filosofia kantiana, fortemente influenciada por Burke e suas considerações sobre os sentimentos do belo e do sublime, aprofundará ainda mais esta guinada

---

<sup>3</sup> A *Querela entre os Antigos e Modernos* é um debate ocorrido na França do século XVII e envolveu, de um lado, partidários de uma sujeição aos cânones literários legados pela Antiguidade (especialmente Homero e a *Poética* de Aristóteles), e, de outro, partidários de uma renovação destes mesmos cânones. Boileau, que em 1674 – mesmo ano da publicação da tradução do tratado sobre o sublime – publica sua *Arte Poética*, será um dos principais advogados da sujeição aos clássicos.

subjetivista da Estética. Não apenas a sensibilidade, mas todo o jogo entre as faculdades do ânimo servirá, para Kant, de origem para a emergência dos sentimentos estéticos. A grande mudança, que afasta Kant dos empiristas ingleses, diz respeito à natureza do sentimento de prazer oriundo da experiência do sublime. Enquanto Burke (1993, p. 58) nomeia como sublime tudo o que incita deleite, conceito que ele define como a cessação de uma dor ou perigo, para Kant, o sentimento de prazer proporcionado pelo sublime alcança esferas mais elevadas, colocando não apenas a sensibilidade, mas também a razão em ação.

Embora sua contribuição para o conceito do sublime não inclua quaisquer considerações sobre a arte, há na *Crítica da Faculdade de Julgar*, obra em que são expostas as teorias estéticas de Kant, uma virada decisiva para a compreensão do conceito do sublime. Tal como Boileau, Kant busca refutar, com sua teoria, as associações do sublime com sentimentos irracionais. Em uma de suas definições dos sentimentos estéticos do belo e do sublime, Kant afirma que “o belo parece poder ser assumido como a exposição de um conceito indeterminado do entendimento, e o sublime como a de um conceito indeterminado da razão” (KANT, 2016, p. 141). O que Kant pretende afirmar com esta definição é que, enquanto o sentimento do belo é provocado por um acordo harmonioso entre a imaginação e o entendimento, que, no entanto, não resulta em atribuição de conceito à representação dada, o sentimento do sublime tem por causa a impossibilidade, por parte da razão, de apreender uma determinada representação, o que, segundo a visão kantiana, despertaria o ânimo para a superioridade da razão enquanto faculdade capaz de pensar ideias intraduzíveis para a linguagem da imaginação. Em outra definição do sublime, Kant complementa esta distinção entre belo e sublime relacionando este último a “um objeto (da natureza) cuja representação determina a mente a pensar a inatingibilidade da natureza como exposição de ideias.” (KANT, 2016, p. 165)

Kant, contudo, não tece nenhuma consideração sobre a possibilidade de obras de arte inspirarem o sentimento do sublime. O conflito apresentado por Kant entre as limitadas possibilidades da imaginação e a capacidade ilimitada da razão inspirará, no entanto, autores como Jean-François Lyotard a buscar no sublime kantiano a raiz da qual nascerá o ímpeto da arte do século XX em apresentar o inapresentável. “O vanguardismo encontra-se, portanto, em germe na estética kantiana do sublime.” (LYOTARD, 1988, p. 110) Lyotard não pretende, com esta afirmação, atribuir a Kant a paternidade das vanguardas contemporâneas, mas sim mostrar que, na definição kantiana do sentimento do sublime, encontra-se a primeira tentativa de compreender filosoficamente o fracasso das faculdades sensíveis em apresentar determinadas ideias que transcendem as possibilidades de figuração. Este fracasso, que Kant analisa a partir do jogo entre as faculdades do ânimo, encontrará, séculos depois, seu reflexo do mundo da arte do início do século XX: desprovidos dos cânones que guiaram a história da arte desde a Antiguidade, os artistas se viram diante da necessidade de refundar a arte e oferecer novos caminhos, o que se reflete na proliferação dos *ismos* (cubismo, surrealismo, expressionismo, dadaísmo etc.) comumente associados às vanguardas do início do século XX. Lyotard, entretanto, toma como ponto de partida para suas reflexões sobre o sublime as gerações posteriores aos vanguardistas do início do século. Artistas como o estadunidense Barnett Newman, que se apropria do conceito do sublime como referência teórica para suas monumentais telas monocromáticas, já pertence a uma geração que perdeu completamente as esperanças na recuperação de um ideal artístico que proporcione aquilo que foi a aspiração de toda a arte

ocidental: a expressão sensível da transcendência. Para Newman, como indica o título do ensaio citado por Lyotard, *The sublime is now*: o fracasso da representação se tornou, naquilo que Lyotard já denomina uma pós-modernidade, a regra da arte.

Para expandir a reflexão do sublime para outras artes, como a do teatro, teremos, no entanto, de percorrer uma via evitada por Lyotard. A ligação direta feita pelo filósofo francês entre as vanguardas do século XX e a filosofia kantiana, embora legítima, desconsidera a contribuição de diversos pensadores que buscaram, muitos anos antes de Lyotard, trazer o conceito kantiano do sublime para as reflexões sobre a arte. A mais importante delas encontra-se ainda no fim século XVIII, pouco após a publicação da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trata-se das reflexões do poeta e filósofo Friedrich Schiller sobre o conceito do sublime.

Um dos aspectos que confere um caráter excepcional aos dois ensaios de Schiller sobre o sublime é fato de que eles não são escritos somente por conta de um interesse filosófico pelo tema, mas sim como resposta a uma crise pela qual Schiller atravessa em sua carreira poética na última década do século. Inspirado pela leitura de Kant, Schiller acredita poder buscar nas reflexões estéticas a resposta para seus impasses criativos. O resultado deste empenho é um valiosíssimo conjunto de textos publicados em revistas como a *Neue Thalia* e *Die Horen*, das quais Schiller foi editor. Dentre estes textos, que são responsáveis pela merecida reputação de Schiller como teórico, dois abordam o problema do sublime: um é o ensaio “Do Sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas”, que aparece em 1792 na *Neue Thalia*; o outro é o ensaio “Sobre o Sublime”, que é incluído por Schiller em uma coletânea de textos publicada em 1801.

Embora as reflexões de Schiller sejam por vezes tratadas como meros comentários da estética kantiana – o próprio título de seu primeiro ensaio sobre o sublime parece reforçar esta visão – sua teoria do sublime vai além da aplicação de princípios kantianos. E, mesmo que Kant seja uma referência indispensável para seu pensamento, a simples transposição para o campo da arte de um sentimento estético previsto apenas na contemplação da natureza já implica uma forte mudança de perspectiva. Preocupado em retomar o sucesso que obtivera em 1787 com sua tragédia *Don Carlos*, Schiller ambiciona com seus escritos responder a uma questão que escapa totalmente do âmbito de um simples comentário da estética kantiana: como provocar, através da representação teatral, o sentimento do sublime no espectador?

Na abertura de seu ensaio “Do Sublime”, já encontramos um indício da direção para a qual as reflexões de Schiller serão conduzidas:

*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21)

O vocabulário ainda é eminentemente kantiano. Contudo, a ênfase no conflito entre a inferioridade física e a superioridade moral diante da natureza serão as coordenadas a partir das quais Schiller pensará a experiência do sublime nos palcos. Para isto, ele se autoriza uma mudança conceitual nas modalidades do sublime estabelecidas por Kant, rebatizando o sublime matemático como sublime teórico e o sublime dinâmico como sublime prático. Além disso, propõe uma nova subdivisão

na modalidade dinâmico-prática do sublime: considerando que o sublime prático, tal como o dinâmico em Kant, está associado às nossas reações diante da representação de um poder que suplanta fisicamente as capacidades humanas, Schiller estabelece uma distinção entre o poder que é meramente contemplado, sendo ameaçador apenas de forma potencial, e aquele que efetivamente afeta um determinado indivíduo. A primeira modalidade, que corresponde mais claramente à descrição kantiana, seria o sublime *contemplativo*, enquanto a segunda, que permite a Schiller o salto definitivo para o campo da arte, é o sublime *patético*. Com esta nova distinção, Schiller não busca de forma alguma contrariar Kant, que, em sua *Análítica do Sublime*, é enfático ao afirmar que o medo – ou qualquer sentimento análogo que afete a contemplação desinteressada – é inconciliável com o sentimento do sublime (KANT, 2016, p. 157s).<sup>4</sup> Assistir ao sofrimento infligido pela natureza a qualquer indivíduo seria apenas terrível; contudo, se este indivíduo é apenas o personagem de um drama, torna-se possível experimentar o sublime em sua forma patética: “O sofrimento só pode tornar-se estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade de imaginação.” (SCHILLER, 1988, p. 48)

Com esta associação entre o sublime, conceito derivado das especulações filosóficas, e a tragédia enquanto forma poética, abre-se na obra teórica Schiller a série de investigações filosóficas em torno do conceito do trágico, que ocuparão lugar de destaque na filosofia alemã do século XIX. Embora Peter Szondi (2001, p. 29), autor de obra fundamental para a compreensão da filosofia alemã do trágico, situe as *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* de Friedrich Schelling como ponto de partida para esta série, preferimos adotar a posição proposta por Roberto Machado, que afirma que „a definição da tragédia a partir da contradição ou do antagonismo se deve a Schiller, antes mesmo de ter sido formulada por Schelling, Hegel ou Hölderlin.” (MACHADO, 2006, p.50) A contribuição de Schelling, ainda segundo Machado, estaria em deslocar-se “do pensamento antropológico e moral que caracterizava o grande poeta e dramaturgo alemão [Schiller] para um pensamento ontológico e especulativo.” (MACHADO, 2006, p. 80)

Em Schelling, o interesse pelo trágico deixa de ser guiado por pretensões artísticas para restringir-se à especulação. Para este filósofo, o conflito insolúvel oferecido pela tragédia grega nos permite contemplar um ponto de indistinção entre liberdade e necessidade, entre o âmbito subjetivo e o mundo objetivo. Através de uma intuição estética, a tragédia nos permite, segundo Schelling, algo que Kant julgara como impossível e Fichte, de quem Schelling fora um ávido discípulo nos seus primeiros passos filosóficos, falhara em alcançar em sua doutrina-da-ciência: o conhecimento de uma esfera absoluta, na qual a dicotomia sujeito-objeto cessa de existir.

No posfácio de suas traduções dos ensaios schillerianos sobre o sublime, Pedro Sússekind observa que o caminho da filosofia do trágico, trilhado por Schelling, é uma das duas vias adotadas pelo debate pós-schilleriano sobre o sublime. A outra seria o debate envolvendo Lyotard e, acrescenta Sússekind, Theodor W. Adorno. De fato, a distinção destes dois caminhos é facilmente discernível na estética dos séculos XIX e XX. Lyotard, como foi aqui mencionado,

---

<sup>4</sup> Nesta distinção entre o sentimento estético e a reação emocional, Kant se afasta definitivamente de Burke e delimita propriamente o campo da estética.

parece ignorar a contribuição schilleriana e a transposição do sublime para a filosofia do trágico, embora não ignore as discussões anteriores a Kant, mencionando, em seu ensaio sobre o sublime e as vanguardas, a contribuição de Boileau e Burke. E, mesmo se levarmos em conta que o filósofo francês toma a pintura como ponto de partida para sua reflexão sobre o sublime, não podemos esquecer que Adorno, cujas reflexões sobre o sublime seguem a mesma trilha, sendo inclusive mencionado por Lyotard (1988, p. 114) como referência para se pensar o papel histórico das vanguardas, tomará o dramaturgo e romancista irlandês Samuel Beckett como um dos exemplos desta arte “micrológica”, que “acompanha a metafísica em sua queda”.<sup>5</sup> (LYOTARD, 1988, p. 114)

Na obra teatral de Beckett, reconhecemos facilmente a presença desta tentativa malograda de apresentar o inapresentável, na qual Lyotard enxerga a emergência do sublime na arte do século XX. Mesmo que nos esquivemos da intenção de reduzir a dramaturgia beckettiana a interpretações fechadas, não há como não ver, na espera interminável por um indefinido senhor Godot – que nunca vem –, na peça *Esperando Godot*, ou no repetitivo jogo cênico que só faz aguardar seu fim, na peça *Fim de partida*, um retrato desta impossibilidade inerente à própria linguagem de dar forma àquilo que ela gostaria ou deveria dar forma: a verdade ou o absoluto. Martin Esslin, crítico teatral britânico que, em sua obra de 1961 cunhou o termo “Teatro do Absurdo” para definir um grupo de autores teatrais da segunda metade do século XX, entre os quais ele inclui Beckett, oferece a seguinte definição para este termo, definição esta que nos ajuda a descrever a obra do dramaturgo irlandês: “O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas.” (ESSLIN, 1968, p. 21) Com esta definição, Esslin busca afastar o teatro de autores como Beckett, Eugène Ionesco e Harold Pinter do drama existencialista de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Enquanto os existencialistas buscam fazer de suas peças, como *Entre quatro paredes* e *Estado de sítio*, esclarecimentos sobre a condição humana, o dito Teatro do Absurdo – termo que, diga-se de passagem, nunca foi aceito por seus supostos integrantes – limita-se a expor as contradições. Adorno, embora sem mencionar exemplos concretos, nos dá, em sua *Teoria Estética*, uma definição da presença do sublime que não somente corrobora as referências de Lyotard como se adequa com precisão à definição de Esslin sobre o Teatro do Absurdo: “A ascendência do sublime confunde-se com a necessidade da arte de não triunfar sobre as contradições fundamentais, mas de as combater em si até o fim: a reconciliação não é para elas o resultado do conflito, mas apenas que este encontra uma linguagem.” (ADORNO, 2011, p. 299)

Embora esteja muito mais próximo de Lyotard e de suas discussões sobre a presença do sublime na arte de vanguarda, o vocabulário empregado por Adorno trai igualmente uma afinidade com os debates do século XIX em torno da filosofia do trágico. Para comprovar esta ligação teremos, neste momento, que recorrer a dois autores que servirão de ponte entre Schiller e Adorno: um deles será Friedrich Hölderlin, colega de seminário de Schelling em Tübingen e fortemente influenciado, tanto em sua obra poética quanto em sua obra teórica, por Schiller; o outro é Walter Benjamin, filósofo e crítico literário de ascendência judia, que terá, apesar das divergências entre ambos, enorme influência sobre Adorno, sobretudo no campo da estética. Nas reflexões de Hölderlin e sua leitura benjaminiana, julgamos poder

---

<sup>5</sup> Lyotard faz referência à frase final da *Dialética negativa*: “Um tal pensamento é solidário com a metafísica no instante de sua queda.” (ADORNO, 2009, p. 337)

encontrar uma terceira via – ou será uma via subterrânea entre as duas outras? – pela qual o sublime chega aos debates estéticos contemporâneos.

O termo sublime [*das Erhabene*] não aparece em pouquíssimos momentos da obra de Hölderlin. Estas poucas menções, por sua vez, aparecem, em sua maioria, em sua dissertação de mestrado, apresentada em 1790, antes que tivesse lido a *Crítica da Faculdade de Julgar* e antes que Schiller tivesse escrito suas reflexões sobre o sublime. Em seus escritos posteriores, produzidos sob impacto da amizade desenvolvida com Schelling e com Georg Friedrich Wilhelm Hegel, que também estudara com ambos em Tübingen, Hölderlin parece não estabelecer distinção entre o belo e o sublime: munido da ambição de trazer para arte a intuição estética do absoluto, Hölderlin julga encontrar na tragédia, tal como propõe Schelling em suas *Cartas*, a forma perfeita para este objetivo. “O poema trágico”, afirma o poeta em fragmento datado de 1800, “heroico na aparência, é ideal em sua significação. *É a metáfora de uma intuição intelectual*. [grifo nosso]”. (HÖLDERLIN, 2021, p. 231) Porém, ao contrário de Schelling, as reflexões de Hölderlin acerca da possibilidade de conciliar liberdade e necessidade no fenômeno trágico vão além das especulações filosóficas: assim como Schiller, Hölderlin busca nas suas reflexões teóricas respostas que sirvam de inspiração para sua atividade poética. Se, no entanto, a filosofia servira de saída para a crise poética na qual Schiller se encontra no início da década de 1790, para Hölderlin, a teoria parece antes colocá-lo em impasses ainda mais profundos, chegando ao ponto de obrigá-lo a interromper seu projeto de escrever uma tragédia. Embora não haja, por parte de Hölderlin, nenhuma confissão sobre os motivos que o levaram a abandonar seu drama *A morte de Empédocles*, no qual trabalhou entre 1797 e 1800, os fragmentos das três versões preservadas, além dos fragmentos teóricos escritos como apoio para o desenvolvimento da obra, indicam o fracasso do poeta em pôr em prática a função que enxergava na tragédia: ser a metáfora, isto, a representação de uma intuição intelectual.

O fracasso de Hölderlin em concluir sua tragédia pode ser resumido da seguinte forma: o poeta não é capaz, em sua adaptação das lendas narradas por Diógenes Laércio sobre o pensador agrigentino Empédocles, de transformar o suicídio de seu herói em um ato simultaneamente livre e necessário, tal como interpretava Schelling em suas *Cartas*. Nas três versões esboçadas, o ato de Empédocles aparece sempre de forma arbitrária, seja por falta de antagonismo, seja por falta de justificativa para o ato em si. O plano de escrever uma tragédia moderna esbarra, portanto, na impossibilidade de conciliar, no ato heroico, a vontade e o destino, tal como Schelling enxerga na lenda de Édipo. Mais do que isso, a impossibilidade de dar forma a este ato sublime – tanto do ponto de vista moral, quanto do ponto de vista especulativo – coloca em xeque o acordo entre belo e sublime, no qual Hölderlin ainda parecia depositar suas esperanças. O sublime se afirma definitivamente como o irrepresentável. Poucos anos depois, ao se dedicar novamente à tragédia, Hölderlin já parece consciente deste fato.

As traduções de duas tragédias de Sófocles, publicadas em 1804 acompanhadas de suas respectivas *Observações*, marcam um novo olhar de Hölderlin sobre a tragédia. Ciente da impossibilidade de compor uma tragédia moderna, ele vai buscar nos gregos a compreensão profunda do que significa o fenômeno trágico. Não se trata, como em seu romance *Hipérion ou o eremita da Grécia*, de um olhar nostálgico para o mundo clássico, mas sim, como bem aponta Philippe Lacoue-Labarthe (1998, p. 47), “um retorno ao fundamento da teatralidade”. Isso significa depurar o drama de sua subserviência em relação à

especulação filosófica. Ou, como indica Lacoue-Labarthe em outro texto sobre o trágico em Hölderlin, reconhecer na tragédia “A catarse do especulativo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 205). Deixando de lado as polêmicas escolhas do tradutor Hölderlin, responsáveis pela recepção negativa na época de seu lançamento, o que nos interessa são as *Observações*, estes comentários que acompanham as traduções e servem tanto para justificar algumas escolhas do tradutor, quanto para expor sua nova visão sobre o fenômeno trágico.

A grande novidade desta nova visão é o conceito de cesura. Já no início das *Observações sobre Édipo*, Hölderlin reafirma sua preocupação, já presente em textos anteriores, com as regras da composição poética. Agora, contudo, a ênfase recai na ideia de um equilíbrio a ser buscado pelo poeta em sua composição. Não há mais menções à intuição intelectual ou qualquer intuito de representar o absoluto no poema. “O *transporte* trágico”, afirma Hölderlin, “é com efeito propriamente vazio e o mais livre de ligação.” (HÖLDERLIN, 2021, p. 256) Em outras palavras, não cabe ao trágico transportar – Hölderlin utiliza aqui o galicismo *transport* – o espectador ou a trama para nenhum outro plano. Em seguida, Hölderlin menciona o papel do conceito de cesura:

Por isso, na sucessão rítmica das representações, na qual o *transporte* se apresenta, se torna necessário *o que na métrica se denomina cesura*, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para enfrentar a mudança dilacerante em seu ponto culminante, de sorte que não apareça mais a alternância da representação, mas a própria representação. (HÖLDERLIN, 2021, p. 256)

Isto é, a “interrupção antirrítmica” é, nesta nova visão de Hölderlin, condição para o aparecimento da própria representação. Em outras palavras, o fracasso da representação do absoluto no drama sobre Empédocles torna-se agora a cesura necessária que permite uma apresentação negativa deste absoluto. Mais adiante, Hölderlin reforça esta ideia:

A exposição [*Darstellung*] do trágico repousa principalmente no fato de que o elemento monstruoso – o modo como o deus e o homem se acasalam e como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira –, se concebe em virtude do fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio da separação ilimitada. (HÖLDERLIN, 2021, p. 261)

A dialética entre culpa e inocência, ou a dialética entre humano e divino, que Schelling e – em suas obras anteriores – Hölderlin julgavam poder sintetizar neste processo de *Aufhebung* que se tornará a força motriz da filosofia de seu amigo em comum Hegel, apresenta-se nas *Observações* como insolúvel. Ao tratar do elemento paratático na poesia tardia de Hölderlin, cuja origem pode ser associada ao aparecimento do conceito de cesura em suas reflexões teóricas, Adorno afirma: “O Hölderlin idealista inicia aquele processo que desemboca nas frases vazias de protocolo de Beckett.” (ADORNO, 1983, p. 108) O caráter paratático, isto é, a justaposição de versos sem conjunção aparente em sua lírica tardia, reforça a consciência adquirida por sua investigação aprofundada da natureza do fenômeno trágico: o absoluto só se deixa apresentar na poesia quando esta assume seu fracasso e, de forma paradoxal, evoca a presença do absoluto pela sua irrepresentabilidade. Em outros termos, quando assume seu caráter sublime.

Antes de Adorno aproximar Hölderlin de Beckett, coube a Walter Benjamin reconhecer a importância das reflexões tardias do poeta alemão sobre o trágico. Ao

escrever, no começo dos anos 20 do século XX, sua crítica ao romance tardio de Goethe *As afinidades eletivas*, é em Hölderlin que ele buscará inspiração para o conceito central de sua análise: o conceito de sem-expressão, *Ausdruckslose*.

A tese central que norteia a análise de Benjamin consiste na separação entre teor material [*Sachgehalt*] e teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] da obra. O teor de verdade, contudo, não é uma verdade secreta escondida por detrás de sua materialidade, mas sim um elemento que deve ser descoberto a partir da imersão na própria obra. Esta tarefa compete, segundo Benjamin, à crítica. No caso do romance de Goethe, publicado apenas cinco anos após a publicação das traduções sofocianas de Hölderlin, o papel da crítica consiste em desmascarar os ideais do sacrifício e da bela aparência, em torno dos quais Goethe constrói seu romance. Ambos estes ideais têm a figura de Ottilie, uma bela jovem que se envolve em um triângulo amoroso com outros dois protagonistas, como personificação. Estas palavras são plenamente confirmadas pelo romance. “Quem a contempla”, diz o narrador no sexto capítulo da primeira parte, “não é tocado por nenhum mal: sente-se em harmonia consigo mesmo e com o mundo” (GOETHE, 2008, p. 53). Além de ser a personificação da beleza no romance, Ottilie termina, no fim da trama, morrendo atormentada pela culpa de não ter conseguido salvar o filho de seu amado, sendo transformada pelo narrador em uma figura quase sagrada, cuja pureza atrai peregrinos a reverenciar seu túmulo. Goethe, portanto, busca unir o belo e o trágico nesta figura, que morre para conservar sua inocência e beleza. Benjamin, contudo, busca desmascarar tanto o sacrifício quanto a ideia, expressa nesta personagem, de que sua beleza teria algum aspecto transcendente. Apoiando-se no conceito hölderliniano de cesura, Benjamin buscará, através do sem-expressão, questionar esta ambição:

Assim como a interrupção por meio da palavra imperativa consegue arrancar a verdade do subterfúgio feminino precisamente no momento em que o interrompe, o sem-expressão obriga a trêmula harmonia a deter-se e eterniza através de seu protesto o tremor dela. Nessa eternização o belo é obrigado a justificar-se, mas agora parece ser interrompido exatamente nessa justificação, e obtém assim a eternidade de seu conteúdo justamente por uma dádiva daquele protesto. O sem-expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. Ele tem esse poder enquanto palavra moral. No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro, na mesma medida em que ele determina a linguagem do mundo real de acordo com as leis do mundo moral. (BENJAMIN, 2009, p. 92)

O sem-expressão é, portanto, uma “intervenção no Belo”, como afirma Winfried Menninghaus (1992, p. 34): ele denuncia a tentativa de elevar o belo a um papel de transcendência e, com isto, revela uma verdadeira beleza, que, para Benjamin, “não é aparência, não é um envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparição, mas sim inteiramente essência – uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento.” (BENJAMIN, 2009, p. 112) Pode-se dizer que o Benjamin propõe, na contramão de Schelling e do jovem Hölderlin, não é mais uma fusão do sublime no conceito de beleza, mas sim uma subordinação do belo ao sublime. Em Goethe – e com ajuda de Hölderlin – Benjamin reconhece o declínio da bela aparência na arte, o mesmo declínio que fará com que Hegel, poucos anos após as *Observações* de Hölderlin e das *Afinidades eletivas* de Goethe, decreta o fim da arte (cf. HEGEL, 2001, p. 34).

Voltemos, contudo, a Lyotard e suas reflexões sobre o sublime, aparentemente descoladas do caminho traçado por Hölderlin e perseguido por Benjamin. Em suas *Lições sobre a analítica do sublime*, nas quais se dedica a um exame minucioso do sublime kantiano, Lyotard nos oferece a seguinte aproximação entre o belo e o sublime:

Contudo, o sentimento sublime pode ser pensado, por seu lado, como um caso-limite do belo. É então pela faculdade de conceber que o sentimento estético se desregula. Pode-se imaginar, com efeito, que, por força de opor ao poder das formas dos conceitos mais e mais “limites” a fim de pôr este poder, a imaginação, em dificuldade, o poder dos conceitos determináveis pela intuição, que é o entendimento, passa, nesse jogo, “a mão” no poder dos conceitos de objetos não apresentáveis, que é a razão. (LYOTARD, 1993, p. 75)

Lyotard interpreta, portanto, o sentimento do sublime como efeito de uma intensificação, por parte do entendimento, do seu jogo com a imaginação. No momento em que, em lugar do entendimento conceitual, com o qual a imaginação empreende um jogo harmonioso, que dá a origem ao sentimento do belo, a razão, com seus conceitos irrepresentáveis, entra em ação, opera-se uma virada: é o momento em que o belo se torna sublime. Acompanhando a leitura de Lyotard, pode-se dizer que a virada do belo para o sublime, operada na trajetória poética de Hölderlin e, posteriormente, na apropriação benjaminiana do conceito de cesura através do sem-expressão, já se encontra em Kant: é este que afirma que o sentimento do belo não produz conhecimento, enquanto o sublime, em sua apresentação negativa, nos aproxima das ideias da razão. Seria, portanto, o “salto” realizado por Lyotard ao associar as vanguardas artísticas do século XX ao sublime kantiano um reconhecimento de que a filosofia do trágico de Schiller, Schelling e Hölderlin só conseguiu reafirmar as definições kantianas?

Não nos parece possível responder a esta pergunta de modo afirmativo. Embora a busca por uma intuição intelectual na arte tenha resultado no reconhecimento da impossibilidade, ao menos na Modernidade, de uma conciliação entre beleza e verdade, as ambições do estética pós-kantiana foram fundamentais para recuperar para a arte a sua pretensão de verdade, mesmo que esta verdade só possa se mostrar de forma negativa, isto é, sublime. Para as vanguardas da segunda metade do século XX, contudo, torna-se necessário levantar outra pergunta, mais profunda e com mais chances de confirmação: será possível ainda falar de verdade, dentro ou fora da arte?

É aqui que retornarmos, agora para encerrar nossas considerações, a Samuel Beckett. Autor de um teatro muitas vezes associado ao conceito existencial de absurdo, isto é, associado ao reconhecimento da ausência de sentido originário da existência humana, Beckett vai, como já indicava Adorno, um passo além da parataxe hölderliniana: mais do que se recusar a pôr a aparência em função da essência em suas obras, ele parece eliminar todas as possibilidades de verdade em seus dramas, seja de forma direta, seja por uma via negativa. Comentando sobre sua peça mais famosa, *Esperando Godot*, Adorno é certo ao descrever a relação entre seus personagens e a verdade: “Onde eles mais se aproximam da verdade, eles sentem em dobrada comicidade sua consciência como falsa; assim espelha-se a situação que a reflexão não mais alcança.” (ADORNO, 2015, p. 234) Os diálogos, que deveriam ser a metáfora dos elevados conflitos a serem representados, se tornam meros jogos de palavras, nos quais o desenvolvimento dramático é rechaçado a todo momento:

ESTRAGON: O que era mesmo que queríamos dele?  
VLADIMIR: Você não estava junto?  
ESTRAGON: Não prestei muita atenção.  
VLADIMIR: Ah, nada de muito específico.  
ESTRAGON: Um tipo de prece.  
VLADIMIR: Isso!  
ESTRAGON: Uma vaga súplica.  
VLADIMIR: Exatamente!  
ESTRAGON: E o que ele respondeu?  
VLADIMIR: Que ia ver.  
ESTRAGON: Que não podia prometer nada.  
VLADIMIR: Que precisava pensar mais. (BECKETT, 2005, p. 37-38)

Ironicamente, o elogio de Boileau à capacidade de Corneille em sintetizar a grandeza de espírito em uma curta fala de Horácio transforma-se na esticomítia absurda de Beckett. O sublime deixa de ser a incapacidade retórica diante da incomensurabilidade para ser a angústia diante a impossibilidade de dizer algo. Lyotard, mais uma vez, tem consciência desta relação entre o sublime moderno e a angústia: esta angústia, pode, contudo, também se juntar à alegria, dando origem ao sentimento misto descrito por Kant. “É, ao menos, um signo, um ponto de interrogação propriamente dito, a maneira como o *vai acontecer* [*il arrive*] se retém e se anuncia: *Vai acontecer?* A questão pode modular-se em todos os tons, como diria Derrida. Mas o ponto de interrogação é o ‘agora’, *now*, como o sentimento de que pode não acontecer nada: a nada [*néant*] agora. O sentimento representado nos dramas de Beckett não poderia ser mais bem descrito, embora Lyotard ainda tenha em mente as pinturas de Barnett Newman. Entretanto, para compreender melhor a relação entre o sublime descrito por Lyotard e a dramaturgia de Beckett, é necessário refazer o percurso que passa pelo século XIX alemão e pela leitura de Benjamin, isto é, pela busca da verdade na passagem do sublime para o trágico e a constatação, em Hölderlin e Benjamin, do fracasso – ou do esgotamento – desta possibilidade de apresentação negativa da verdade. Colocando em outros termos, é preciso acompanhar todos os atos do drama sobre a relação entre arte e verdade na modernidade.

## Referências

- ADDISON, Joseph. *Critical Essay from The Spectator*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre Literatura III*. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften 11. Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução de Monica Krausz Bornebusch, Irene Avon e Sidney Camargo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BOILEAU, Nicholas. *Oeuvres complètes. Tome troisième*. Paris: Garnier Frères, 1873.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1993.

DORAN, Robert. *The theory of sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2015.

ESSLIN, Martin. *Teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Afinidades eletivas*. Tradução de Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragmentos de poética e estética*. Tradução de Ulysses Vaccari Razzante. São Paulo: EDUSP, 2021.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2016.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Méthaphrasis, suivi de Le théâtre de Hölderlin*. Paris: PUF, 1998.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Tradução de Joao Camillo Penna *et alli*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LITMAN, Théodore. *Le Sublime em france (1660-1714)*. Paris: A.G. Nizet, 1971.

LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Mendonça Cesar e Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

MACHADO, Roberto. *Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

---

MONK, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. New York: Modern Language Association of America, 1935.

MENNINGHAUS, Winfried. Das Ausdruckslose: Walter Benjamin Kritik des Schönen durch das Erhabene In: STEINER, Uwe (org.). *Walter Benjamin 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*. Berna: Peter Lang, 1992, p. 33-76.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Recebido em: 06/2023  
Aprovado em: 08/2023