

as partes que se desenrolam no inferno.) Nas partes seguintes volatiliza-se, em Dante, a essência épica do mundo. Precipitam-se alegorias, quer dizer, construções «feitas» de substância simbólica, e com esta enunciação de pensamentos a obra aproxima-se das obras poéticas didácticas, narradas à maneira épica. Eram deste género as teogonias da Antiguidade ou obras como o *De natura* de Lucrécio que, como obras didácticas, ficam para além do reino da poesia, embora perto do épico, tal qual como o provérbio fica contíguo à sentença lírica.

Porém já na primeira parte da *Divina Comedia* se torna visível uma dificuldade. O princípio de composição é a seriação de numerosos pormenores, de numerosas personagens e acontecimentos, todos dotados de «valor local». É lícito ver nisto a característica de um género que recebe do espaço a sua estrutura. Esta nunca será tão firme como aquela em que um evento se torna estrato de suporte. Na *Divina Comedia*, o poeta diligenciou compensar o relaxamento imanente por meio de uma articulação externa muito tensa (com essência própria de significado!).

No século XVIII foram especialmente apreciadas as obras épicas de sector mundial limitado. Quando o Classicismo, entretanto, procurou ganhar o carácter elevado e total da epopeia por meio do aproveitamento da mitologia grega, cometeu um erro, visto o mundo tornar-se, na sua parte mitológica, fictício e artificial, sem ganhar contudo o maravilhoso dos contos de fadas. Mais feliz foi já Thomson que, conscientemente, se limitou a um determinado sector terreno do mundo e através da sucessão das estações ganhou ainda maior articulação (*The Seasons*). Mas, como em toda a poesia épica do espaço, também aqui a série de pormenores continua a ser o princípio da composição. A análise de uma obra deste tipo tem de verificar como é que o poeta sabe banir o perigo de uma série «sem fim». Além disso, deve averiguar-se por que meio o sector do mundo, em si limitado, ganha elevação e amplitude, de forma a não ser demasiado sensível o contraste entre o modo de contar elevado, épico (verso!), e a estreiteza do assunto. Pois esse contraste existe: o modo de contar e a substância formada são, de certo modo, heterogéneos; pode verificar-se que todas estas construções não são formas «puras».

Que, com isto, não se exprimiu ainda um juízo de valor (antes somos levados de novo a reconhecer como, na obra poética viva, as forças se confundem e misturam), mostra-no-lo *Hermann e Dorothea*, de Goethe. O modo de narrar e construir é o da epopeia-evento. A substância, porém, é um sector limitado do mundo, a vida burguesa numa pequena cidade: é a forma genérica do idílio que ali actua. Mas o sentimento da forma em Goethe não se contenta com o caminhar neste mundo, como Dante,

Thomson, E. v. Kleist, Haller, etc., caminham pelos seus sectores: Goethe descreve o seu mundo fechado com a ajuda de um evento, uma história de amor, pertence em absoluto a este mundo e, desta maneira, possibilita a sua estruturação.

(c) O Romance

Hegel e Vischer expuseram a difícil situação em que se encontra o poeta de epopeias nos tempos modernos. Não pode apoiar-se em sagas e mitos plausíveis, o seu mundo está «organizado prosaicamente», é falho de mitos e de milagres e tornou-se uma «realidade que se conhece por meio de experiências». E em vez de falar a um auditório reunido à sua volta, o narrador tem de escrever para leitores isolados. Já por isso se modifica toda a atitude narrativa. Mas é ainda mais profunda a alteração que se deu no mundo posto em confronto e de que se vai contar. Como o narrador, agora, já não está sobre a plataforma elevada do rapsodo, mas sim fala como narrador «pessoal» (v. o capítulo, tão rico de material, «*Formas linguísticas de estilo no romance*» no livro de Koskimies), assim o auditório se dissolveu em leitores pessoais, assim se tornou mais particular e pessoal o mundo inteiro de que se fala. É como pessoa individual que o leitor está a ler, e desta maneira conta-se-lhe de vivências pessoais. Até quando o assunto — como, por ex., em muitos romances históricos — é um grande acontecimento, que abrange povos inteiros, nesta direcção se tratará sempre de vivências pessoais: o tempo das cruzadas chama-se *Ivanhoe*, a derrocada do domínio dos Visigodos é *Eurico*, o declínio e Renascimento *Vittoria Accorombona*. *T. e K.*

As personagens já não contêm tanta universalidade como Ulisses, o rei, o favorito dos deuses, o Grego de regresso ao lar, — são figuras particulares, «pessoais»: Tom Jones, Yorick, David Copperfield, Julien Sorel, Wilhelm Meister, os irmãos Karamasow. Quando morre Madame Bovary, é caso bem diverso do que quando morre Heitor ou Kriemhilde. E quando o herói no *Elói* de Gaspar Simões sonha, é bem diferente do que quando Vasco da Gama sonha n'Os *Lustadas*. O espaço, é claro, mantém-se como elemento estrutural do mundo; mas, até quando quer ser tão vasto como na epopeia, reduz-se ao espaço em que vivem indivíduos e se fazem experiências pessoais; no melhor dos casos, um espaço portador e talvez gerador de grandes acontecimentos.

À narrativa do mundo total (em tom elevado) chamámo-lhe *epopeia*; a narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular chama-se *romance*.

Compreende-se facilmente que, desde sempre, o romance tenha tendido para ir buscar no mundo mais prosaico que descreve precisamente as áreas e motivos envoltos num clarão poético, já por serem pouco comuns, raros: o ladrão, o criminoso, o cigano, o jesuíta, o milionário, para certos círculos o nobre ou o artista livre, etc., são estes os motivos favoritos do romance, e o fértil papel do acaso, que nos surpreende constantemente, compreende-se bem como tentativa para poetizar o mundo: tudo isto está implícito no adjectivo *romanesco*. O público permite, exige até a poetização do mundo prosaico. Reina aqui uma estranha *coincidentia oppositorum*: por um lado, deseja-se que o romance derive da fantasia como a força mais poética (*ficção* é um termo técnico bem adequado); por outro lado, deseja-se todavia a verosimilhança, a realidade, mesmo a «certificação» do que é narrado.

Evidentemente, altera-se a noção do que sejam áreas e motivos «poéticos» e do que seja poeticamente permitido. Com uma só palavra podíamos dizer: variam as «convenções» em que se baseia o romance. Na criação destas convenções, o gosto do público é, talvez, factor mais importante do que nas outras formas literárias, que todas têm as suas coavênções. A situação torna-se crítica quando o público já não quer saber do carácter fictício e convencional, quando deseja «factos», alguma coisa de «real» e, com isso, «informação». Nessa altura, o romance é expulso do reino das «belas letras» e metido à força no reino da literatura informativa ou didáctica; precisamente na actualidade abundam os livros de informação histórica ou geográfica que, no entanto, pretendem fazer parte das «belas letras». (A crise actual do romance deve-se ao mesmo tempo ao sentimento de insuficiência da visão «privada» do mundo.)

O romance não é um género no sentido da balada, da novela, do idílio; é antes de mais a narrativa do mundo particular em tom particular. Pode concordar-se absolutamente com a frase de um dos mais importantes teóricos do romance, Edwin Muir: o romance é a «*most complex and formless of all its divisions (its: da literatura)*». Porém assim não fica solucionado o problema da forma (para Muir também não). Só nos aproximamos deste problema ou do problema do género, quando buscamos as substâncias formáveis. Evento, personagem e espaço são os três estratos substanciais de toda a épica; se um deles toma forma e se torna portador, resulta um género. Por outras palavras: os três géneros do romance são o *romance de acção*, o *romance de personagem* e o *romance de espaço*.

O historiador da literatura poderá confirmar esta divisão tirada da essência das coisas. Assemelha-se, por ex., à tipologia a que chegou Muir através da análise dos romances, isto é, pelo caminho indutivo, quando

fala de «*dramatic novels*», «*character-novels*», e «*chronicles*» (é certo que nomeia ainda outros tipos). Na divisão de Robert Petsch, que distingue romance «de evolução» e «de evento», encontram-se talvez dois dos nossos géneros, enquanto que Günther Müller (em *Gestaltfrage*) chegou igualmente à nossa tipologia por caminhos indutivos; chama aos três géneros: romances «dos desenvolvimentos», romance «da alma», romance «das situações».

O mais fácil de entender é o *romance de acção ou de acontecimento*. Como o acontecimento arranja princípio, meio e fim firmes, toda a realização deste género apresenta um arredondamento que não é fácil ser alcançado pelos outros géneros. Também sob o aspecto histórico esta forma aparece em primeiro lugar, pois o romance grego, de larguíssima influência mundial, é romance de acção. («*Griego poeta divino*» chama ainda a tão culta Nise a Heliodoro em *La Dama boba* de Lope, e M.^{me} de Scudéry confessa: «*Je vous dirai donc que j'ai pris et que je prendrai toujours pour mes uniques modèles l'immortel Héliodor et le grand Urphé. Ce sont les seuls maîtres que j'imité et les seuls qu'il faut imiter.*») E o romance grego tinham em vista Lancy e o Padre Huet quando designavam o romance como história de amor inventada: o amor é, por certo, o acontecimento mais importante e, ao mesmo tempo, o mais poético de que o homem comparticipa como ser particular. Assim, o romance de acção realiza-se, no princípio exclusivamente e, mais tarde, ainda primacialmente, como romance de amor. A fábula começa com o primeiro encontro (é essa a origem do «amor à primeira vista»); depois sobrevém a separação, em que as curvas se desviam para muito longe e, no fim, temos a união definitiva. O romance grego contém já os motivos característicos deste tipo, os quais, mais tarde, surgem de novo iguais ou levemente modificados: naufrágios, ataques à mão armada, cativo, tiranos inflamados, confusões devidas a disfarces de vestuário, etc. Não falta também o motivo da separação por diferenças étnicas, motivo que, no romance burguês, se transforma no do obstáculo da pobreza ou do desnível social.

Toda uma série de motivos e grupos de motivos fixos se desenvolve no interessante tipo do romance de terror que influenciou poderosamente o romance «superior». Mais ou menos fortemente, Jean Paul, Balzac, Dostojewski estão arraigados a esse tipo; W. Scott incitou um amigo a escrever uma *Apology for Tales of Terror*, e o romance histórico, por ele cunhado, está cheio de horrores (comp. também *Notre Dame de Paris*, *Quo vadis*, *The Last Days of Pompeii*, etc.). No fundo, W. Scott quis realizar o romance de espaço; mas não o conseguiu plenamente por ser seduzido exactamente pelo acontecimento. Através da maioria dos seus romances

sente-se uma solução de continuidade. O leitor de hoje passa por cima dessa rotura, isto é, não lê as longas descrições — elementos estruturais do romance de espaço.

De rigor invulgar no acontecimento e de forte concentração já no sector do mundo são as *Wahlverwandtschaften* (*Afinidades de Eleição*) de Goethe. Muitos críticos sentiram aqui semelhanças com a novela. Mas não se pode deixar de reconhecer que Goethe, de maneira puramente de romance e até modelar neste ponto, vai ancorar nas figuras individuais o acontecimento portador da estrutura, sem lhe dar forma como acontecimento em si mesmo. O acontecimento revela mundo, aqui mundo especialmente individual, e o todo é romance do mais autêntico, não novela.

O romance de personagem diferencia-se estruturalmente do romance de acção já pela figura principal única, enquanto que no outro é uso serem duas. Já se mostrou um caminho que leva a ele: logo que o portador de uma série de breves histórias do mesmo género ganha vida própria. Gerhart Haptmann fez a tentativa de libertar a figura de Eulenspiegel. Pretendeu mesmo encarar a figura do ponto de vista do rapsodo, dar-lhe essência mundial e, nela, abrir não o mundo particular, mas o «grande», total. Também no *Príncipe* de Maquiavel existe escondida uma epopeia de personagem portadora de mundo, embora, realmente, não chegasse a ser desenvolvida.

Foi o génio de Cervantes que fundou o romance moderno, visto por esse lado. Em si, o *D. Quixote* era, a princípio, o contra-herói para as aventuras dos livros de cavalaria, e os leitores da época, por detrás da maioria dos seus feitos heróicos, viam surgir as aventuras correspondentes desses romances, cujo mundo era assim ironizado. Todavia, Cervantes deu à sua figura aquela plenitude de essência, profundidade e arredondamento que fez da sua obra o representante imortal do romance de personagem. A despeito do feliz contraste com uma segunda figura, torna-se nítida uma dificuldade também para este género: é difícil tirar, do estrato portador de substância, princípio, meio e fim. Compreende-se que na conversa entre Napoleão e Goethe se derivasse do *Werther* para o problema do romance «sem fim», que não aparece no romance de acção. E compreende-se que o romance de uma personagem, se a sua substância é elaborada sobretudo no sentido da passividade, solidão e sensibilidade, se incline facilmente para o subjectivismo lírico, como pode observar-se no *Werther* de Goethe, no *Hyperion* de Hölderlin, no *Raphael* de Lamartine, no *Adolphe* de Benjamin Constant, etc. Aliás, Goethe serve de modelo para a maneira como ele, da própria personagem e só dela, tira a fábula precisa do seu romance.

Um outro caminho para o romance de personagem é o que parte da autobiografia. Logo que o escritor começou a ver o seu próprio eu não só como portador de acontecimentos isolados, sensações, etc., mas sim atendeu ao seu desenvolvimento como a um todo significativo, ficou aberto o caminho para o romance de evolução (*Entwicklungsroman*). As *Confissões* de St.^o Agostinho continuam a exercer influência sempre renovada, e a forma da primeira pessoa, tão querida neste tipo, testemunha ainda a sua proximidade da autobiografia. Poder-se-ia dizer que teria de ser necessariamente um dos tipos de romance mais fortemente caracterizados, logo que o sentimento da individualidade pessoal passasse a dirigir a orientação na existência. Foi o que aconteceu a partir do século XVIII. A partir da sua camada portadora de substância, o romance de evolução favorece, aliás, a revelação do mundo; pois só em contacto permanente com ele pode dar-se a evolução do protagonista.

Costuma-se distinguir ainda o romance de formação como tipo especial. O desenvolvimento conduz neste caso a um estado de maturação definitivo e intimamente predisposto, em que o herói desenvolveu as suas capacidades num todo harmónico. As premissas ideológicas deste tipo levam, contudo, com facilidade a uma estilização e esquematização e impedem assim o pleno desenvolvimento do fundo épico: a visão vasta e ampla, que devia abranger toda a variegada plenitude do mundo, turva-se e limita-se.

Nos tempos modernos, a Espanha não só foi a primeira a dar cunho, com o *D. Quixote*, ao romance de personagem, mas também, com o picaresco, ao romance de espaço. À primeira vista poderia parecer que aqui se tinha realizado o mesmo que acolá: que o portador de uma série de histórias breves, de género igual, tivesse crescido até se tornar a figura do pícaro. Mas, então, não se podia ter formado nenhum tipo de romance picaresco; a repetição da mesma «figura», como camada portadora, teria levado a imitações, mas não, como aconteceu realmente, a evoluções fecundas de todo este tipo de romance. Verifica-se, de facto, logo, que a figura do pícaro fica destituída de valor próprio. Muitas vezes, nem sequer chega a ser uma individualidade uniforme. No caso do *Simplicissimus* de Grimmelshausen, o romance talvez mais importante da primeira onda de propagação do género picaresco, tentou-se, com muita argúcia, interpretar a figura do herói como figura fechada e de suporte, e o próprio romance como representante do género de evolução e mesmo de formação. São tentativas sobre um objecto impróprio. Quis-se também exaltar no herói de *Gil Blas*, de Lesage, o desenho e o desenvolvimento do carácter, enquanto que outros chegaram a uma conclusão que Lanson formulou

assim, talvez um pouco demasiado agudamente: «*Il n'a que le nom individuel*». Quando, porém, simultaneamente, Lanson considera os inúmeros episódios como fraqueza de composição e interpolações nocivas, desconhece a essência do género. O que importa precisamente é a exposição do mundo múltiplo e aberto. O carácter de mosaico, a adição, é o princípio necessário de construção, e a abundância de cenários e personagens novas constitui uma característica intrínseca.

O perigo de não poder encontrar o fim reside aqui na essência da coisa, enquanto de facto se não tiver percorrido a totalidade do mundo experimentável. Muitas vezes os autores acrescentaram continuações ao livro publicado e, não raramente, outros o fizeram por eles. Pois estes autores, que são os mais autênticos narradores épicos que possa haver, que se entusiasma pela plenitude do mundo e das suas ocorrências, por sua natureza defendem-se contra toda a delimitação por meio de uma forma encarregada de velar pelo princípio, meio e fim. Como fecho do romance picaresco encontramos, muitas vezes, o motivo do retiro para a solidão, isto é, a renúncia forçada a este mundo variegado. Porém este é um fim drástico, externo, que facilmente pode ser modificado, como mostra Grimmelshausen.

A segunda onda de propagação do romance picaresco alastrou primeiro pela Inglaterra do século XVIII (Fielding, Smollett) e de lá pelo Continente. A consciência da individualidade, desperta como então estava (e que fez do romance como tal a forma literária dominante), exigia maior uniformidade do herói revelador do mundo. Mas uma tal concretização individual não pode, na verdade, ser muito rigorosa no romance de espaço. Trata-se de uma confusão característica quando uma interpretação psicológica censura constantemente o descolorido de carácter ao protagonista do *Tom Jones* de Fielding. Ao fazê-lo, desconhece o conteúdo picaresco. E como fica indefinido, pouco firme, maleável o Wilhelm Meister de Goethe! Só pelos conselhos de má interpretação de Schiller, nada épico, é que Goethe chegou a falar dum desenvolvimento interno do seu herói (porém, só a falar!). Também Thackeray, na sua obra *Vanity Fair*, mantém a sua Rebecca flexível e maleável. O verdadeiro pícaro, a despeito de todas as proezas de herói, nunca se converte em herói, nem em criminoso por mais crimes que cometa.

O romance de espaço recebe no século XIX especial colorido e, simultaneamente, uma limitação. Como finalidade surge agora a representação deste mundo actual, contemporâneo, — muitas vezes só de um sector nitidamente delimitado. O que correntemente se designa por *romance de época* e *romance de sociedade* são apenas tipos especiais do romance de

espaço. Ao lado do meio auxiliar da figura do aventureiro, que continua imortal, surgem ainda outras técnicas. Tolstói, em *Guerra e Paz*, serve-se de desenvolvimentos autênticos; Fontane e Eça aproveitaram acontecimentos, como já vimos antes. (O fundador do romance de época na Alemanha, Immermann, encostara-se ao *Wilhelm Meister* de Goethe, aliás com mais direito do que os autores de romances de formação.)

De interesse especial é o romance francês que, precisamente nos três grandes mestres Balzac, Stendhal e Flaubert, utiliza de maneiras diversas a tendência do tempo para o romance de espaço. Nas *Illusions perdues* Balzac deixa que se exprima uma censura a W. Scott por ter dramatizado excessivamente o romance moderno. Isto dirige-se nitidamente contra o privilégio concedido à acção. (De forma bem característica, Vitor Hugo louvara na sua crítica ao *Quentin Durward* os «*effets dramatiques*» e a excelência da textura.) Quando Balzac agrupa os seus romances em séries: *Études de la vie privée*, *Études de la vie de province*, *Études de la vie parisienne*, que reúne depois de novo como *Études sociales*; quando lhes imprime o título global de *Comédie humaine* (e tinha razão em invocar a sombra de Dante, o épico do espaço), tudo isto indica o mais vivo intento: abarcar o mundo como espaço. A abundância de figuras (que, ocasionalmente, aparecem de novo noutros sectores), a plenitude da objectividade e dos acontecimentos, certo abandono de forma devido à incontida ânsia de narrar, a falta de escrúpulos com que, no romance isolado, acontecimentos e figuras são utilizados como portadores da estrutura, porém nem sempre conservados consequentemente — tudo isto mostra que, aqui, um género encontrou o seu poeta congenial.

Em Stendhal deu-se uma transição para o romance de espaço. Não se pode ler já *Rouge et Noir* como puro romance de evolução. O herói tem valor representativo no «espaço» (isto é, dentro dum determinado sector do tempo), e o sector do mundo quase tem, a seu lado, valor próprio; o subtítulo é, aliás, bem expressivo: *Chronique de 1830*. Se este romance se encontra como que na fronteira dos dois géneros, a *Chartreuse de Parme* inclina-se nitidamente para o romance de espaço; a evolução de Fabrice torna-se antes um meio auxiliar para revelar o grande mundo apaixonado.

Mais íntima ainda do que em *Rouge et Noir* é em Flaubert a ligação do romance de evolução com o de espaço. No final de *Madame Bovary* o autor põe na boca de Charles Bovary uma frase, da qual diz: «*un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit.*» Refere-se à vida de Ema: «*C'est la faute de la fatalité.*» *Fatalité*, mas não no sentido de um destino maldoso, vindo de fora para dentro, mas *fatalité* como necessidade jacente no espaço, inevitável. Foi possível, partindo daí, esclarecer construção e composição,

e até mesmo pormenores da técnica do romance. A rápida sequência e a falta de causalidade das cenas e dos *tableaux* (realmente só característicos depois da *Bovary*), pertencem à estrutura do género «romance de espaço». As diferenças ideológicas dos três grandes romancistas franceses não podem aqui ser tomadas em linha de conta, bem como as diferenças na posição de narrar. Só importa dirigir o olhar para as forças do género, com as quais estão em íntima conexão, na autêntica obra de arte, a essência espiritual e a atitude de narrar. (Talvez se possa ainda dizer de Flaubert: a sua atitude narrativa disciplinada, determinada pelo espírito, pode criar perfeitas obras de arte isoladas, como também é possível no romance de formação, determinado por uma concepção do mundo bem nítida; mas não animará, não fertilizará a história do romance, porque, no fundo, ela não é tipicamente romanesca.)

A situação do romance há algum tempo que parece deveras confusa. A sua vida depende de ele encontrar, sempre de novo, o caminho para os três géneros possíveis, dispensadores de vida e dos quais sempre lhe veio a vida. Se, hoje, muita coisa se escreve com a designação de romance, embora não derive dos três géneros, a culpa é, em parte, do desconhecimento das leis vitais da sua arte por parte dos autores. Por outro lado, a investigação deve observar se não entram em jogo forças positivas provenientes de algum outro sector alheio ao romance.

(d) O conto

Para concluir, resta dizer uma palavra sobre o conto. Constitui ele tão-pouco um género próprio como «o» romance. O que lhe dá unidade é, primeiramente, como diz o nome, o seu carácter de ser contado ou poder ser contado. A prática habitual de enquadrar o próprio conto noutra narrativa indica que pode ser lido ou ouvido «duma assentada», e isto transparece, mais ou menos, através de todos os contos. Reside nisso, pois, necessariamente, o reduzido do tamanho e a sua limitação, em comparação com a amplitude do romance. Deste disse um dos seus melhores teóricos «*that the extent should not be less than 50000 words*» (Foster, *Aspects of the Novel*). Sob a designação de conto costuma-se incluir tudo o que é mais curto. Porém, por mais certo que seja existirem na pouca extensão e na limitação ligeiras tendências para a configuração, o tamanho reduzido e a delimitação não constituem ainda o conto como género. Antes pelo contrário, já vimos como contém em si muita coisa: falámos de novelas, contos de fadas, idílios, etc., que com boas razões podem ser designadas

como espécies de conto. Nas mãos de um contista, todas as formas «simples» se podem converter em contos. Através das indicações deste capítulo, parece-nos lícito crer que pusemos à disposição do estudioso todos os meios para encontrar o estrato central e para compreender a totalidade da obra e a cooperação de todos os seus estratos.

5. Os Géneros do Dramático

(a) O Dramático

Temos diante de nós um drama sempre que, num espaço especial, «*personae*» (de *per-sonare*) apresentam, por meio de palavras e gestos, um acontecimento. O que se oferece por esta maneira é também determinado pelos mesmos três elementos básicos, tal qual como o mundo que o épico expõe: pelo evento, pelo espaço e pela personagem. Nisto reside uma afinidade e, simultaneamente, a razão pela qual um conto, um romance, uma novela, e também uma epopeia podem ser dramatizados, i. é, transplantados para essa forma de exposição. Por vezes o leitor moderno sacudirá a cabeça ao ouvir quais os romances que no século XVIII eram dramatizados; continuou porém a acontecer o mesmo nos séculos XIX e XX. Há pouco, *Os Maias* do Eça foram representados. Já Lessing, porém, formulou a célebre pergunta: «Para quê construir um teatro, para quê o disfarce do vestuário de homens e mulheres, a tortura da memória e toda a cidade comprimida num só lugar? se eu com a minha obra e com a sua representação não quero alcançar outro efeito senão o de algumas das emoções que um bom conto, lido por cada um, no caminho da sua casa, pode mais ou menos produzir também?»

Ao drama, determinado pela forma de apresentação, coordena-se interiormente o dramático: como atitude interna e verdadeira essência do mundo poético. O dramático é, ao lado do lírico e do épico, a terceira concepção do mundo que reside na própria língua. E. Staiger defendeu expressamente a tese de que só partindo do dramático se podia chegar à forma de apresentação dramática ou seja o palco; não devemos desconhecer, contudo, a existência de incentivos e graus preliminares para a cena, que residem fora do «dramático». Assim, o desejo de ver leva a exposições, «quadros vivos», «cortejos históricos» de toda a espécie; e no disfarce, nas transformações, jaz um encanto francamente mágico: por meio do enfeite, de adornos, transformamos quartos e jardins em circunstâncias