Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Raquel Imanishi Rodrigues

Modernidade e Tragédia
De Budapeste a Berlim
às voltas com Peter Szondi e seus amigos

São Paulo

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Modernidade e Tragédia
De Budapeste a Berlim
às voltas com Peter Szondi e seus amigos

Raquel Imanishi Rodrigues

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes

São Paulo

A arte do passado não é um problema do passado, mas do presente

Esse final (quase começo) só foi possível graças ao esforço e apoio de um “comitê de redação” especialíssimo – os queridos Jorge, Ana e Laura – e dos amigos, Zé, Kathy, Ana Paula, Rita, Tânia, Fernanda, Joana e Antônio.

Agradeço de coração as
arguições generosas dos meus mestres Franklin Leopoldo e Silva, Jeanne-Marie
Gagnebin, José Antonio Pasta Jr. e Ismail Xavier;
a Vilma Areas e Vagner Camilo, pelo carinho;
a André Luís Granado;
Oswaldo Giacóia, Ingrid Koudela, Luiz Fernando Franklin de Matos, Iná
Camargo Costa, Carminha Gongora e Joachim Bernauer,
Dea Loher e Günther Heeg,
Jacqueline Egloff e Katrin Meyer.

Agradeço ainda ao Departamento de Filosofia, em particular a Marie Pedroso,
Maria Helena de Souza e Geni Ferreira Lima, José Carlos Estevão e Marcos
Zingano;
ao CNPq e ao Instituto Goethe.
A Rute, Lia, Ana, Rai, Si, Rogério, Xavier e os *chicos*

| Resumo

RODRIGUES, Raquel Imanishi. 2009. Modernidade e Tragédia. De Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos. 157p. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Esse trabalho busca interpretar as duas primeiras obras do crítico Peter Szondi (1929-1971), *Teoria do drama moderno* e *Ensaio sobre o trágico*, à luz de suas principais referências teóricas e do percurso pessoal e intelectual do crítico de Budapeste a Berlim entre os anos de 1944 e 1961. Acredita-se que esse período não só condensou as leituras e experiências de maior impacto para as convicções do futuro filólogo e ensaísta, mas deu forma a uma obra que sofreria, a seu término, uma inflexão decisiva, a qual suspendia e refletia justamente os anos referidos. Vê-se como traço definidor desses anos tanto o embate com a tradição artística e filosófica sedimentada nas obras analisadas nos dois livros como a reelaboração, em sentido próprio, de uma teoria crítica então recente que procurara, em função de seu próprio presente, refletir sobre a crise dessa tradição, sendo esse fio tenso – entre modernidade e tradição – não só o que dá vida a esses dois livros, mas o que justifica aqui o interesse pela obra de Szondi. No centro desse embate e reformulação se encontram as noções de drama, drama moderno e tragédia, que – além de justificar o título – são a chave da presente tese.

Palavras-chave: Peter Szondi, Aristóteles, tragédia, drama,

| Abstracts

RODRIGUES, Raquel Imanishi. 2009. Modernity and tragedy. From Budapest to Berlin Peter Szondi and his friends. 157p. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

This work intends to interpret the first two books written by Peter Szondi (1929-1971), 'Theory of the Modern Drama' and 'An Essay on Tragic', in view of his main theoretical references and the criticist's personal and intellectual itinerary, from Budapest to Berlin, between 1944 and 1961. It's argued that this period not only concentrates the most striking readings and experiences of the future philologist and essayist, but shaped an oeuvre which would later inflect decisively towards the suspension of and reflection upon the assigned years. The period's defining feature is seen here as both the confrontation with the artistic and philosophical tradition condensed on the works analyzed in those two books, and the remaking, in a peculiar way, of a then recent critical theory which, in face of present circumstances, intended to reflect upon the crisis of that same tradition. This tense line – between modernity and tradition – which gives life to both books is our source of interest on Szondi's oeuvre. In the nucleus of this confrontation and remaking process one can find the notions of drama, modern drama and tragedy, which – besides justifying the title – are the key to the present dissertation.

Keywords: Peter Szondi, Aristotle, tragedy, drama, m

| Índice

Lista de abreviações

À guisa de introdução 9

Foco | Desde Aristóteles 16

Começo 18, *Théatron* e *Theôria* 21, Contemplação suspensa 37,
Mîmêsis praxeôs 45, Drama e dialética 71

Fora de Foco | 79

SzondiPanorama | 91

Ensaio 93

Crédito das imagens e epígrafes,
Referências Bibliográficas

| Lista de abreviações

Obras e Artigos

- T *Die Theorie des Modernen Dramas – Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich* (Teildruck), 1956.
- B *Briefe*. Christoph König e Thomas Sparr (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- SZ1 *Schriften I: Theorie des modernen Dramas* (1880–1950). *Versuch über das Tragische. Hölderlin Studien*. Jean Bollack e Henriette Beese et alii (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- SZ2 *Schriften II: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan- Studien*. Anhang: Frühe Aufsätze. Jean Bollack e Henriette Beese et alii (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- SV1 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 1. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (TbT). Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister.. Gert Mattenklott (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- SV2 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 2. *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (PG1). Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Santa Metz e Hans-Hagen Hildebrand (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SV3 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 3. *Poetik und Geschichtsphilosophie II* (PG2). Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik. Wolfgang Fietkau (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SV4 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 4. *Das lyrische Drama des fin de siècle* (LD). Henriette Beese (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SV5 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 5. *Einführung in die literarische Hermeneutik* (LH). Jean Bollack e Helen Stierlin (org.). Frankfurt am Main:

Peter Szondi passou discretamente pela vida, como seus ensaios e livros. Tirando um ou outro amigo, conhecidos e discípulos, ciosos de seu legado, são poucos os que se voltaram à sua obra ou mesmo os que com o termo substantivam o conjunto de seus escritos, reunidos parcialmente após sua morte, em 1971, numa edição de sete volumes¹. A idéia de que poderia ter sido outra, ou melhor, a sua sorte

---

¹ Ao organizar em 1979 o primeiro seminário sobre sua obra, Jean e Mayotte Bollack, amigos de longa data de Szondi, foram os primeiros a chamar atenção para importância e unidade de seus escritos e para natureza, por assim dizer, *atípica* de sua carreira (“daquelas que se convencionou chamar brilhantes”) – seja pela precocidade, seja pela origem duplamente estrangeira (húngara e judia) na Suíça e na Alemanha do Pós-Guerra, e, não menos importante, pela marcada inserção do crítico na vida cultural e artística suíça e depois alemã, cf. Jean BOLLACK, “Ouverture des débats” in Mayotte BOLLACK (org.). *L'acte critique – Un colloque sur l'oeuvre de Peter Szondi*. Lille, 1985 (Cahiers de Philologie 5). A bibliografia sobre Szondi é crescente (cf. Bibliografia secundária – Sobre Peter Szondi), notadamente nos últimos anos, e acompanha o volume também crescente de obras suas traduzidas; seus maiores destaques no entanto continuam sendo o livro organizado por Mayotte e Jean Bollack (parcialmente traduzido para o inglês em 1983 na revista *Boundary 2*, editada pela Duke University) e dois ensaios do último (“Zukunft im Vergangenen – Peter Szondi materiale Hermeneutik” in *Deutsche Vierteljahrsschrift für literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 2./juni, 1990, pp. 370-390, e “Szondis ‘Celan-Studien’ heute” in *Mitteilung, Marbacher Arbeitskreis für Geschichte der Germanistik*, 19/20, 2001, Marbach am Neckar), o balanço de sua carreira feito por um colega da Universidade Livre de Berlim (FU), Eberhard LÄMMERT (“Peter Szondi – Ein Rückblick zu seinem 65. Geburtstag” in *Poetica*, Vol. 26, Caderno 1-2, 1994, pp. 1-30), e os textos de um ex-orientando, Gert MATTENKLOTT (“Peter Szondi – In occasione di una edizione delle lettere” e “Peter Szondi als Komparatist” in *Vermittler. Deutsche-Französisches Jahrbuch* I, 1981). Ao lado destes, são três os especialistas *strictu sensu* em sua obra, a se considerar a bibliografia disponível: Elena Agazzi, autora de uma tese e de um volume de ensaios sobre o crítico editado na Itália (respectivamente, *L'ermeneutica di Szondi e la letteratura tedesca*. Udine, 1990 e co-autora em Elena AGAZZI, Giovanni LA GUARDIA, Giulio RAO (et. al.), *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*. Salerno: Multimedia Edizioni, 1997); Christoph König, um dos pesquisadores do Círculo de Trabalho para História da Germanística do Arquivo Alemão de Marbach, responsáv

ou o mundo mais afortunado se ele mais conhecido não é, porém, o que move o presente estudo, dedicado ao que se acredita ser a questão central dos dois primeiros livros do crítico: a relação entre teatro e modernidade ou, mais precisamente, as mudanças que permitem discernir uma dimensão propriamente moderna na teoria do drama e na dramaturgia.

A *Teoria do drama moderno* e o *Ensaio sobre o trágico* são ponto de partida e campo de prova do trabalho. Busca-se ao longo de suas páginas uma interpretação das idéias e da forma por eles assumida como condensação e resposta singular a um conjunto de experiências intelectuais e artísticas compreendidas no período em que se realiza a passagem anunciada em seu subtítulo, de Budapeste a Berlim: 1944 a 1961. Entre essas experiências, destacam-se o forçado abandono da cidade natal ao final da Segunda Guerra, o exílio na Suíça e a orientação acadêmica de Emil Staiger, a leitura atentíssima de Walter Benjamin, György Lukács e Theodor Adorno e a

---

“Engführungen – Peter Szondi und die Literatur”, realizada pelo Arquivo em 2005 e pelo verbete “Szondi” no *Literatur Lexikon – Autoren und Werke deutscher Sprache*, editado por Walter Killy (Vol. 11, Gütersloh/Munique, 1991), e Andreas ISENCHMID, autor de dois ensaios minuciosos sobre as raízes judias de Szondi (“‘Die philologische Leidenschaft des Differenzierens’: lebensgeschichtliche Hintergründe von Philologie und Politik bei Peter Szondi” in Ueli MÄDER e Hans SANER (org.) *Realismus der Utopie. Zur politischen Philosophie von Arnold Künzli*. Zúrique, 2003, e “‘In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis’. Peter Szondis Benjamin-Rezeption” in Detlev SCHÖTTKER. *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004) e de um terceiro sobre a relação de Szondi e Staiger (“Emil Staiger e Peter Szondi” in Michael BAUM, Volker LADENTHIN, Joachim RICKES. *1955-2005: Emil Staiger und die Kunst der Interpretation. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge*, Vol. 16. Peter Lang, 2007). Os escritos de Szondi, editados pela Suhrkamp a partir de 1978, combinam dois volumes de textos reunidos pelo crítico em livro (*Theorie des modernen Dramas, Versuch über das Tragische, Höliden-Studien, Celan-Studien, Lektüren und Lektionen e Satz und Gegensatz*) e alguns ensaios dos anos 1950 – que compõem os *Schriften* I e II – com a edição seletiva de cursos ministrados por ele entre 1961 e 1971, dividida em cinco volumes (*Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Poetik und Geschichtsphilosophie* I e II, *Das lyrische Drama des fin de siècle*, e *Einführung in die literarische Hermeneutik*), as *Studienausgabe der Vorlesungen*

formação intelectual e estética entre Zurique e Paris. Cumpre notar a propósito dessa datação que os dados biográficos que definem seus limites – a saída de Budapeste em 1944 e a habilitação na Universidade Livre de Berlim em 1961 – *não* são sua justificativa. Essa é dada pela avaliação de que esse período não só condensou experiências decisivas para as convicções do futuro crítico, mas deu forma a uma obra que sofreria, a seu término, uma inflexão, a qual suspendia e refletia justamente os anos referidos. Para indicar uma de suas características chave vale mencionar que o crítico passaria a descrever a si próprio, cada vez com mais frequência e exclusividade com o avançar dos anos 60, como “filólogo” – mudança para qual já chamava atenção o título do primeiro ensaio escrito como professor em Berlim: “Sobre o conhecimento filológico”². Pode-se dizer – e essa é uma das afirmações centrais das páginas seguintes – que um traço definidor desse primeiro período é o embate não apenas com a tradição artística e filosófica discutida nos dois livros, mas também a reelaboração, em sentido próprio, de uma tradição crítica então recente que procurara, em função de seu próprio presente, refletir sobre a crise dessa tradição, sendo esse fio tenso – entre modernidade e tradição – não só o que dá vida aos dois pequenos volumes, mas o que aqui justifica o interesse por essa obra. No centro desse embate e reformulação se encontram as noções de drama, drama moderno e tragédia que são a chave – além de justificar o título – da presente tese.

A exposição não pretende reconstituir a gênese dos textos mencionados, nem fornecer um contexto que os explique, mas antes sugerir a constelação da qual estes, ao se afirmarem, se distanciam. Algumas palavras sobre seu sentido e construção:

Os estudos sobre Peter Szondi, dedicados em sua maior parte aos ensaios sobre Hölderlin e Paul Celan, aos escritos filológicos e aos cursos sobre estética ministrados a partir dos anos 1960, têm por hábito referir como influências marcantes de seu

---

² Publicado inicialmente em 1962 na revista *Die Neue Rundschau*, reimpresso na coletânea *Universitätsstage 1962*, Berlim, 1962, pp. 73-91 e hoje reunido *in Schriften*, vol. I, pp. 263-

trabalho a obra de Lukács, Benjamin e Adorno, retomando para tanto uma passagem da *Teoria do drama moderno* na qual três das obras mais significativas desses filósofos – a *Teoria do Romance*, a *Origem do drama barroco alemão* e a *Filosofia da nova música* – são tomadas como exemplo de uma “estética histórica” nascida no campo trabalhado por Hegel, constituindo uma via privilegiada para uma teoria que buscava “expor o desenvolvimento da dramaturgia moderna”. A notoriedade e hoje evidente originalidade desses trabalhos torna natural a assimilação e parece dispensar o esforço de dar resposta a duas questões simples: o que levaria um jovem estudante de filosofia e literatura, vivendo desde o final da Segunda Guerra na Suíça, a identificar em meados dos anos 50 justamente nesses três livros uma tradição crítica a ser adotada para abordar adequadamente o drama moderno? E, sobretudo, que campo historicizado era esse que se abria para o florescer de uma “semântica das formas artísticas” que se reconheceria anos mais tarde como uma das grandes contribuições intelectuais do então estudante exilado e crítico juvenil diletante?

Como é sabido, as obras referidas, bem como seus autores, não gozavam em meados dos anos 1950 do reconhecimento que hoje nos faz esquecer terem elas condensado uma matéria viva. De volta a Budapeste depois de anos de embates na União Soviética, agora como crítico e professor reconhecido, Lukács alternava a redação dos muitos volumes de sua *Estética* com marteladas filosóficas contra o conjunto da cultura e da arte burguesas – o que, muito naturalmente, incluía o burguês que ele acreditava deixar de ter sido – situação que, de uma maneira ou outra, o excluía de qualquer departamento “sério” de filosofia ou literatura fora do mundo então socialista³. Benjamin, que não havia conseguido na República de Weimar o título de “maior crítico literário da Alemanha” e passava agora por ilustre desconhecido, demoraria ainda alguns anos para obtê-lo *in memoriam* no pós-68. A polêmica e hoje rara seleção de seus escritos publicada em 1955 só passaria

---

³ Cf. György LUKÁCS, *Pensamento Vivido: autobiografia em diálogo – entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Trad. Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem/Viscosa, MG: Editora da UFV, 1999, pp. 115 e segs

efetivamente a ser lida e incorporada nos debates literários e acadêmicos com o avançar dos anos 1960. Segundo um estudioso da obra de Szondi, inclusive, não vai grande exagero em creditar ao jovem acadêmico de origem húngara parte da incorporação oficial de Benjamin à bibliografia dos estudos literários à época do *Wirtschaftswunder*⁴. Quanto à situação de Adorno no meio intelectual alemão, basta referir que ainda em 1963 o filósofo consulta o jovem discípulo antes de lhe dedicar o ensaio “Parataxis”, sobre a lírica tardia de Hölderlin⁵. Mesmo acreditando, sem falsa modéstia, que o gesto lisonjearia Szondi, o filósofo o adverte de que uma dedicatória sua “justamente nesse texto e justamente nesse momento” poderia trazer reveses à mal iniciada carreira do jovem acadêmico. “Não gostaria de forma alguma”, frisa Adorno, “que o senhor assumisse, por solidariedade ou heroísmo, alguma eventual desvantagem” (advinda da dedicatória)⁶.

---

⁴ Andreas ISENSCHMID, “‘In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis’. Peter Szondis Benjamin-Rezeption”. Vários dados corroboram a avaliação do estudioso: Szondi insistiu na reedição de *Deutsche Menschen*, uma seleção de cartas publicada sob pseudônimo por Benjamin na Suíça um ano antes de deflagrada a Guerra – reeditada pela Suhrkamp em 1960; dedicou a ele sua aula inaugural na Universidade Livre de Berlim em 1961 (*A busca do tempo perdido em Walter Benjamin*); fez sugestões para reedição do volume de ensaios *Illuminationen*; buscou, ainda no início dos anos 60, intermediar a publicação de seus ensaios na França; organizou em 1964 uma série de conversas radiofônicas sobre o autor com Theodor Adorno, Ernst Bloch, Gershom Scholem e Max Rychner, reunidas posteriormente no volume *Über Walter Benjamin* (Suhrkamp, 1968); e, ao lado de numerosas sugestões para edição das obras publicadas pela mesma editora – é seu o posfácio da reedição de *Städtebilder*, de 1963 – redigiu em 1968 o parecer acadêmico que recomendava ao Stiftung Volkswagenwerk o financiamento de uma edição crítica e integral da obra de Benjamin, viabilizada e editada entre 1972 e 1999. Cf. *Briefe*, pp. 111, 116-7, 125-126, 145, 154, 168-170, 206-8, 258-262, 281-2 e 333-334.

⁵ O ensaio “Parataxis” foi publicado inicialmente na revista *Neue Rundschau* em 1966 e reimpresso no ano seguinte no terceiro volume do livro *Noten zur Literatur*.

⁶ É possível ler na correspondência publicada por Christoph König e Thomas Sparr trechos da carta de Adorno, bem como os numerosos comentários, sugestões e críticas de Szondi ao ensaio, cf. Peter SZONDI, *Briefe*,

O que pretendem sugerir essas breves referências é que para entender o interesse do jovem acadêmico por esses autores e, sobretudo, o amplo aproveitamento de suas obras no livro é preciso recusar uma tendência, por assim dizer, tautológica, que se limita a parafrasear declarações do crítico sem atentar para sua matéria específica. Se a *Teoria do drama moderno* em parte abandona a teoria vigente em nome de uma tradição crítica ainda não institucionalizada, nem como tal reconhecida, isso ocorre pela convicção de que a primeira não tinha como dar conta da efetiva transformação ocorrida no campo teatral entre o final do dezenove e meados do século seguinte. Para abordá-la, era preciso pensar em um registro distinto do da antiga teoria do drama e da tradição aristotélica e pós-aristotélica, sendo a inscrição dessa possibilidade de inversão de perspectiva no quadro da reflexão sobre os impasses das teorias literária e musical modernas e o colapso da tradição romântico-classicista alemã justamente a novidade vista nas obras referidas.

Para entrar nessa discussão, e sugerir o significado retórico e extensão dessa tradição, o foco “Desde Aristóteles” analisa, a partir de um estudo detalhado da *Poética*, a idéia de uma *teoria do drama*, e em particular as noções de *drama* e *tragédia*, que servirão de base e contraponto para a noção cujo declínio serve de ponto de partida para *Teoria do drama moderno*. Busca-se com isso esclarecer o que está no centro do primeiro livro, bem como indicar a ligação deste com o segundo, o *Ensaio sobre o trágico*. Vistos em geral como duas obras inteiramente distintas, a despeito do reconhecimento de sua similaridade estrutural, sua junção ao final do foco dedicado a Aristóteles aponta para uma preocupação comum aos dois livros e para o momento particular em que ambos são escritos. A essa primeira parte se segue uma série de notas e referências, denominada “Fora de Foco”.

A segunda parte do trabalho, “Szondipanorama”, introduz o movimento aqui

Foco |

Die Zeit ist tätig [...] sie 'zeitigt'. Was zeitigt sie denn? Veränderung!

Nascido em maio de 1929, Peter Szondi tinha menos de 25 quando redigiu a *Teoria do drama moderno*. Não era um *Wunderkind*, como fora seu mestre Theodor Adorno, nem um prodígio juvenil como havia sido seu conterrâneo György Lukács, mas tinha ousadia o bastante para conceber a própria tese como uma *Teoria*⁷. Que não se tratava de banca é o que buscam explicar as primeiras páginas do livro. A precaução em relação à épica – vista por muito tempo como mandamento aristotélico da “composição dramática”, algo como: “não darás forma épica à composição trágica”⁸ – perdera vigência como preceito prático e não mais servia no

---

⁷ Ao discutir em 1959 a possibilidade de uma segunda edição da obra, Szondi recusa enfaticamente a ideia de ampliá-la ou atualizá-la. “O livro não é uma apresentação histórica”, frisa ao editor Peter Suhrkamp, “mas uma *teoria*”, “complementá-lo seria querer transformá-lo em algo mais *up to date*, o que não corresponde de modo algum a seu caráter”, grifos meus. Carta a Peter Suhrkamp, 14. 3. 1959 in Peter SZONDI, *Briefe* (B na sequência), pp. 83-85. Ao longo do texto, as traduções são de minha autoria sempre que não indicado de outro modo; a referência a traduções existentes (feita entre colchetes) tem caráter indicativo, podendo não corresponder à tradução realizada. Os colchetes também sinalizam adendos e recortes no interior de trechos citados – acompanhados, respectivamente, das iniciais NA (nota da autora) e de reticências [...].

⁸ Redijo em forma de mandamento o trecho da *Poética* de Aristóteles (edição Gudeman, Leipzig 1921) citado no segundo parágrafo da *Theorie des modernen Dramas* (de agora em diante TmD): “O poeta deve se lembrar [...] de não c

teatro para legitimar juízos normativos, que dirá, modelos explicativos. Quem hoje busca expor a evolução da dramaturgia mais recente – constatava de saída o jovem crítico – não pode mais evocar a teoria antiga e ajuizar como magistrado, mas tem de se aventurar por conta própria por caminhos pouco explorados, mal conhecidos. No pensamento teatral e na crítica, a reversão positiva dos termos “épico” e “não-aristotélico” – que não por acaso começara a ser levada a cabo por um expoente da nova dramaturgia já no final dos anos 20⁹ – é tanto parte desse quadro alterado, quanto fora impraticável nos tempos de Lessing e mesmo nos anos teatrais do jovem Lukács.

Só uma reflexão que partisse do esgotamento dos parâmetros dramáticos normativos que se haviam sedimentado e naturalizado sob a égide da *Poética* no pensamento e na prática dramatúrgica faria justiça à épica moderna, cujo surgimento trata de explicar o livro¹⁰. “Desde Aristóteles”, a expressão com a qual se abrem as

---

Entendo por épico um conteúdo de matéria múltipla, como o de alguém que quisesse dramatizar, por exemplo, toda a matéria da *Iliada*”. Cf. Peter SZONDI, *Schriften*, I, p. 11 (na sequência SZ1) [trad. brasileira, *Teoria do drama moderno*, p. 23].

⁹ A ordenação dada aos “Escritos sobre teatro” de Brecht na primeira edição completa de sua obra é significativa desse movimento. Os textos escritos entre 1924-1928 foram reunidos sob a rubrica “O vir abaixo do velho teatro” (*Über den Ubergang des alten Theater*), em tradução “explícita”; os de 1927-1931, indicariam por sua vez “O caminho rumo ao teatro contemporâneo” (*Der Weg zum zeitgenössischen Theater*), ao passo que os de 1933-41 descobririam “Sobre uma dramaturgia não-aristotélica” (*Über eine nichtaristotelischen Dramatik*). Os textos mais destacados e programáticos sobre o teatro épico, “A compra do latão” e o “Pequeno organon para o teatro” são escritos entre o final dos anos 1930 e o final dos anos 1940. Cf. Bertolt BRECHT, *Schriften zum Theater I-II, Gesammelte Werke* ed. Werner Hecht/Elisabeth Hauptmann, Vols. 15-16, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

¹⁰ O escopo do livro é explicitado em 1955 na primeira carta trocada com Suhrkamp. Ao justificar a ausência de Shakespeare no texto, Szondi esclarece que seus dramas históricos “seriam objeto de uma doutrina das formas do teatro épico que se dedicasse a considerar, ao lado destes e da dramaturgia do século 20, também a tragédia grega, as representações religiosas medievais e o teatro do mundo barroco. Meu trabalho,

duas primeiras obras de Szondi¹¹, indica, nesse sentido, menos um acerto de contas que um acertar de ponteiros. Ainda que seja importante, e mesmo decisivo para uma teoria do *drama moderno*, questionar a precaução em relação à épica há pouco referida, o que está em jogo nesse ponto de partida não é a elucidação de um ou outro tópico do “texto fundador da teoria literária na Europa”¹² mas a caducidade de uma concepção que o considerava uma “contemplação da verdade”¹³ fora do tempo.

Digno aqui de nota é a leitura interessada, ou antes determinada, do monumento teórico. Não se trata – como se trata tantas vezes – de mostrar a verdade, sempre de novo atual e de interesse, revelada na obra do Estagirita ou de seus muitos e nobres leitores. O raciocínio – mais sugerido que explícito – é antes o inverso: a idéia de que o bom-achado das poéticas, a começar pela de Aristóteles, possa ser aquilutado pelo número de sentenças *atemporais* proferidas por elas como caracterização das formas e da práxis artística significa esvaziá-las de seu significado mais próprio e imperativo; significado que, para usar um termo obsessivamente repetido na introdução do livro, é de natureza *histórica*¹⁴. Com isso em vista, o crítico

---

tudo nos motivos de surgimento do teatro épico moderno, precisava se furtar a esses temas”, grifos meus. Carta a Peter Suhrkamp, 30.11.1955 in B, p. 61.

¹¹ A *Teoria* e o *Versuch über das Tragische* (Tentativa, Experimento ou ainda *Ensaio sobre trágico*, como fixa a tradução brasileira), publicado em 1961.

¹² Tzvetan TODOROV, “Préface” in ARISTÓTELES, *La Poétique*, texto, tradução e notas Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

¹³ Para acepção do termo θεωρία (*theōria*) como tarefa filosófica de “contemplação da verdade”, cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, A 993 a 30, e B 997 a 15.

¹⁴ Cf. TmD, SZ1, pp. 11-15: a concepção tradicional do drama “desconhece a categoria da historicidade” (*Geschichtliches*, literalmente, “do que é histórico”), vendo o conteúdo como “historicamente originário” e a forma como “indiferente à história”, p. 11; a forma preestabelecida do drama, nascida da junção de ambos, apareceria como “realização histórica de uma forma atemporal”, pp. 11-12; a “falta de vínculos históricos” da forma dramática tradicional faz com que ela pareça sempre possível, e é só com a obra de Hegel, “ponto culminante tanto do pensamento dialético quanto do histórico”, que fica patente a conexão entre uma “poética que paira acima da história” (*übergeschichtliche Poetik*) e uma concepção não dialética de forma e conteúdo, p. 12. E

escreve, não sem hermetismo, uma sùmula mínima de intenções da obra: “a história, proscrita, se encerrou nos abismos que separam as formas poéticas e só a reflexão sobre ela pode alçar pontes capazes de transpô-los”¹⁵.

A diversa configuração da teoria – necessária à apreensão não só da “dramaturgia mais recente” mas de seu significado – inclui inapelavelmente a crítica às formulações que falavam *do* “drama” como se ele se situasse acima ou para além da história. Com tal crítica, pondera-se, no mesmo passo, a permanência e superação das poéticas enquanto autoridade. Como o autor gostava de dialética, talvez um bom modo de discutir esse percurso seja começar, não pelas enormes distâncias que separam as teorias do grande e do jovem filósofos, mas pelo que, de certo modo, as aproxima.

| *Théatron e Theôria*

Como notava Szondi, entre a via larga e agora desvitalizada da tradição dramática e a vereda que conduziria à “nova épica” havia não só um abismo histórico a ser transposto, mas pontes a serem reconstruídas. A remissão à *Poética* deixa ver os desafios e dificuldades próprias a tal construto. Um quê da matriz antiga – abandonada de saída enquanto instância doutrinária – reaparece transfigurado ao

---

identidade forma-conteúdo, a oposição entre “atemporal e *histórico*”, implícita na teoria antiga, é eliminada, o que leva à *historicização* (*Historisierung*) do próprio conceito de forma, p. 12. Essa mudança faz com que alguns teóricos anseiem por abandonar o terreno “*historicizado*” da poética e com que outros nele insistam, pp.12-13. As obras de Lukács, Benjamin e Adorno são vista como resultado desse segundo movimento: fruto de uma *histórico* e de uma “concepção *histórico*-dialética de forma e conteúdo” assumido pelo autor como modelo de sua obra, pp. 13-14. Por fim, para abordar o “conceito *histórico* do drama” Szondi elabora um experimento (*Versuch*), sua própria *Teoria do drama moderno*, capaz de legitimar um “fenômeno da *história* literária como documento da *história* da humanidade”, projetando assim uma “totalidade de natureza *histórico*-filosófica”, p. 13 [trad. brasileira, pp. 23 e segs].

¹⁵ *Idem*

longo de suas páginas na forma de uma exigência dupla: a teoria não pode abrir mão da verdade, tampouco da proximidade com o fazer artístico.

Marco para uma destacada tradição de escrita para o palco, a *Poética* tinha sido e oferecido tanto régua e compasso para certo fazer poético, quanto uma visão privilegiada sobre a natureza da poesia. Mesmo sem pensar na larga e rocambolesca história de recepção de Aristóteles e da tradição clássica – duas entidades bastante mutantes, como se sabe –, muito menos em suas inúmeras conseqüências para configuração do palco moderno, não escapava a um leitor atento, como Szondi, o modo singular como o *drâma*¹⁶ é ali descrito. Combinação inusitada de proximidade e distância, a visão aristotélica não se impõe por uma separação estrita em relação à cena trágica mas por uma maneira particular de observá-la, na qual espantam não só a sobriedade e frieza “legisladora” que espantavam Schiller, mas a minúcia descritiva e a atenção a detalhes de natureza técnico-compositiva, aparentemente descontraídos¹⁶.

Talvez se explique parte desses espantos pela distância histórica sedimentada no termo mesmo que define, para além do título, o alvo desse tratado: arte poética¹⁷.

---

* Por razões que deve esclarecer a seqüência do raciocínio, emprego aqui o termo no sentido do grego *ôpouia*, segundo os léxicos de Anatole Bailly e Liddell & Scott: “ação que se desenvolve no teatro”, “peça de teatro”, “drama” e, não por último, “tragédia”.

¹⁶ Cf. Carta de Schiller a Goethe, 5 de maio de 1797. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Ed. Emil Staiger, revista e ampliada por Hans-Georg Dewitz. Frankfurt: Insel, 2005, pp. 387-390. Sobre o estilo da obra aristotélica (apontamentos de aula, ao que hoje creem os especialistas), vale ler o cáustico inventário do editor Augusto Rostagni: “esquemático, sumário, sem ligação com uma rígida ordem externa, permeado de interrupções, repetições, desenvolvimentos consagrados a temas imprevistos, estorvado por parênteses e anacolutos, pleno de subentendidos, de elipses e braquilogias”, “Introduzione” in *Poética*, Torino: Chiantore, 1945, pp. XVIII e seg.. Na seqüência as referências ao texto grego serão feitas a partir da edição Kassel (*Aristotle's Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press, 1966), reproduzida in ARISTÓTELES/HORACIO. *Artes Poéticas* ed. bilingüe, trad. Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987 (agora também disponível na *Perseus Digital Library*, <<http://perseus.tufts.edu/hopper/>>).

¹⁷ À frase inicial da *Poética* (“Falemos da arte poética, dela mesma e de suas espécies”) nota Fernando Gazoni: “‘Arte’ aqui traduz o termo *tékhnē*”

Como chamam atenção os estudiosos, na divisão tripartite do conhecimento desenhada por Aristóteles, a poesia se insere no âmbito das ciências produtivas, não sendo nenhum despropósito a ênfase dada ao pormenor técnico em um ofício concebido menos como o de um *artista* que o de um *artífice*. Sendo tal distinção, no entanto, estranha ao grego como problema¹⁸, é preciso voltar alguns passos para iluminar o ponto aqui mal sugerido.

---

certamente subentendido, seja pela presença do adjetivo substantivado *poiètikê*, ao qual ele se ligaria, seja pelo tratamento semelhante que recebe, no corpus aristotélico, a retórica, também ela uma ‘arte retórica’”. F. Maciel GAZONI, *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese de mestrado. São Paulo: FFLCH USP, 2006, p. 30. A “persistente hesitação” dos editores quanto à melhor tradução para *poiètikê* (“poesia” ou “arte poética”?) merece um comentário significativo de Eudoro de Sousa: “Aristóteles, no seu tempo, *tinha de propor* a equação ‘poesia = arte poética’ e não podemos atribuir-lhe anacronicamente o vago sentido em que hoje se diria, por exemplo, ‘there is more poetry in one piece of Eliot than in all of Wordsworth’”, grifo meu. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966, p. 105.

¹⁸ A idéia moderna de uma distinção entre *artista* e *artífice* costuma ser derivada do Renascimento italiano, um conceito cuja delimitação e significado igualmente variam. Para sua inserção como *problema* no quadro dos acadêmicos humanistas e seu empenho para incluir a pintura entre as artes liberais (livres do domínio e, sobretudo, da taxação das guildas), datado em geral a partir de Leonardo da Vinci, cf. Nikolaus PEVSNER, *As academias de arte – passado e presente*, trad. Vera Maria Pereira, São Paulo: Cia das Letras, 2005, pp. 95 e segs., e Anthony BLUNT, *Teoria artística na Itália – 1450-1600*, trad. João Moura Jr., São Paulo: Cosacnaify, 2001, pp. 39-57, 70-82. É preciso salientar no entanto, como faz Paul Kristeller, que a demanda crescente por reconhecimento cultural e social para as artes visuais no *Cinquecento* – que levou à designação conjunta da pintura, da escultura e da arquitetura como *Arti del disegno*, distinguindo-as assim dos demais ofícios – se apoiava, a princípio, no vínculo dessas artes com a matemática e em seu domínio enquanto *scientia* específica. Segundo o autor, o paralelo entre pintura e poesia, sintetizado na metáfora horaciana (*ut pictura poesis*) que renasce nesse mesmo período, apesar de preparar as bases do futuro sistema de belas artes, *não o pressupõe ou constitui* – algo que só viria a ocorrer no século 18. Uma das incubadoras desse sistema – paradoxal à primeira vista – é a cultura desenvolvida no interior das cortes européias, como indica entre outros Martin Warnke. Paul Oskar KRISTELLER, “The modern system of the arts” in *Renaissance thought and the arts – collected essays*, edição ampliada. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp. 163-227, em particu-

Sabe-se pela tribo dos helenistas, que a palavra usada na obra para nomear o poeta, *poiētēs*¹⁹, é uma entre muitos cognatos do verbo *poien*, vertido em geral como “fazer, fabricar, construir”. Esclarece por conseguinte uma tradução recente: “poeta é inicialmente aquele que faz, que fabrica, que constrói, seja um objeto, seja um texto”²⁰. Não exclusiva e, ao que se sabe, anterior às lições de Aristóteles, a concepção do poeta como “fazedor”²¹ (não à toa retomada e reformulada por Borges)

WARNKE, *O artista da corte – os antecedentes dos artistas modernos*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001. Que o estatuto da poesia e das letras seja, desde os Antigos, distinto do das demais técnicas está, porém, pressuposto no que se segue. Sobre o termo grego que costuma ser traduzido em português como artífice, *demiourgós*, leia-se o esclarecimento de Anna Lia de Almeida Prado in PLATÃO, *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, nota 17, p. 45, e, na mesma obra, a expressão empregada pelo filósofo para desqualificar Homero, “demiurgo de imagens” (599 d).

¹⁹ Ao lado de termos de mesma raiz, mas mais específicos, como *iambopoios*, *elegiopoios*, *epopoios*, *kômôidopoios*, *dithyrambopoios* e *melopoios* – poeta ou “fazedor”, respectivamente, de iambos, elegias, epos, comédias, ditirambos e cantos (*melos* ou “música com palavras”).

²⁰ *Poética*, 2ª. Edição. Trad. e notas Ana M. Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007, p. 55.

²¹ Munido de um aparato filológico e arqueológico portentoso, o helenista Andrew Ford fala de uma proliferação de termos com a raiz *poien* no século 5 a.C., de que são exemplo os referidos na nota precedente. Segundo Ford, apesar de existirem ocorrências do verbo e dos cognatos *poiêma*, *poiētēs* e *poiesis* anteriores ao chamado período clássico, é neste que seu uso aparece de forma generalizada. Esse vocabulário de fabricação passaria a distinguir tanto poetas de cantores (*aoidoi* ou aedos), responsáveis pela execução ou encenação *em eventos específicos* de hinos, epos, cânticos, trenos, etc., quanto o “produto” dessa atividade (o *poema* – literalmente, “coisa feita, fabricada”) da ocasião no qual o mesmo vinha à luz. Não haveria evidências antes desse período, nem de diferenciação entre o compositor e o “performer”, nem de uma clara distinção entre o objeto de uma apresentação e a ação de o apresentar. “No vocabulário clássico do ‘fazer’”, escreve o helenista, “a composição da canção passava a ganhar mais ênfase que sua *performance*, e os atributos verbais daquele que a fazia a ganhar mais atenção que outras qualidades tradicionalmente esperadas do cantor, como sabedoria, veracidade e tato. De modo correspondente, quando o cantar e o cantado se tornaram um objeto – o *poiêma* – estes não mais eram vistos como expressões ou eventos imersos na vida social, mas como *objetos de arte*”

pressupõe o reconhecimento de uma habilidade ou sabedoria própria àquele que *lida*, ou luta, com as palavras. Seu domínio permitiria ao poeta (como ao sofista²²) explorar a aptidão do discurso à verdade e à falsidade²³, não sendo casual o elogio a Homero – o grande “educador da Grécia” no irônico e queixoso epíteto platônico – como aquele que ensinou os poetas “a dizer mentiras como se deve”²⁴.

---

processo artesanal”. Cf. Andrew FORD, *The origins of criticism – literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002, pp. 131 e seg.. Para uma visão do *aedo*, o poeta-cantor da época arcaica, leia-se HOMERO, *Odisséia*, cantos 8 (64) e 22 (237), e o início da *Teogonia* de Hesíodo, bem como os comentários do tradutor Jaa Torrano (São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 15-20). Uma imagem vívida, e bastante sarcástica, do rapsodo do período clássico, que interpreta alegoricamente o pensamento do poeta, é apresentada por Platão no *Ion*.

²² Como nota Anna Lia de Almeida Prado, o termo *sophistês* (sofista) – da família de *sophos*, *sophia*, donde *philosophia* – significava inicialmente “hábil artífice, perito”, só posteriormente passando a designar os mestres de oratória e, pejorativamente, os que cobravam para educar os jovens atenienses, alvo da ironia socrática. Cf. *República*, edição citada, pp. 382 e 417-418.

²³ Na posição sistematizada no início do *De Interpretatione* (16 a 10-20): o que distingue pensamentos ou discursos de contra-sensos ou coisas sem sentido é o fato dos primeiros constituírem unidades significativas pela composição (*synthesis*) ou divisão (*diuresis*) de elementos como nomes e verbos, os quais, isoladamente, não podem ser ditos nem verdadeiros nem falsos. Para discussão da teoria da linguagem aqui implícita e seus precursores, cf., Pierre AUBENQUE, *Le problème de l'Être chez Aristote*. Paris: PUF, 1962, pp. 94 e segs.; Auguste DIÈS, *Autour de Platon*. Paris: Belles Lettres, 1972, pp. 309 e segs., e Victor GOLDSCHMIDT, *Les dialogues de Platon*. Paris: PUF, 1971, pp. 165 e segs. A aproximação entre sofistas e poetas enquanto “mimetizadores” pode ser conferida in PLATÃO, *Sofista*, 232 a e segs. e *República*, 10, 598 d e segs..

²⁴ *Poética*, 1460 a 18-19. A apreensão lógica da mentira como “falsidade” é salientada pela tradução espanhola: “Y también Homero especialmente enseñó a los otros poetas a decir cosas falsas como es debido, y esto es um paralogismo [ou falso raciocínio, N.A.]”, grifos e complemento meus. ARISTÓTELES/HORACIO. *Op. cit.*, p. 88. Entende-se nesse contexto o comentário de Barbara Cassin: “Aristóteles – seu sistema ou suas doutrinas – aparece como o resultado de uma difícil negociação entre Platão e a sofística que permite, por exemplo, a expulsão bem-sucedida da sofística para a literatura, mas que o obriga a partilhar teses com ela”, *Aristóteles e o logos – contos da fenomenologia comum*, trad. Luiz

Mais do que reconhecimento, no entanto, a escrita de uma “arte poética” supõe a avaliação de uma sistematização possível – e *positiva* – dessa habilidade. Talvez por isso, o olhar que o filósofo dirige ao poema lembra, por vezes, o olhar do naturalista, mais interessado em classificar e ordenar um universo de práticas distintas, sistematizado como quadro, do que em flagrar uma unidade que daria sentido e organicidade a obras e individualidades artísticas. Não é por outra razão que o teórico Schiller, comparando o colega grego com o “esteta mais moderno”, dissesse ser vão buscar no livro uma “filosofia da arte poética”, já que Aristóteles teria chegado às “verdadeiras leis artísticas” expressas em seus julgamentos “sem partir do conceito” e baseando “toda sua visão da tragédia em fundamentos empíricos”²⁵.

Vista a partir do que a precede, não do que a sucede, entretanto, a posição que se extrai dos manuscritos tem ar de balanço: insere-se no embate platônico-sofista que revia a posição e função do poeta herdada do período arcaico, ao questionar o que faz propriamente *esse* fazedor e o valor de sua atividade, e se pergunta como é possível que ele assim o faça²⁶. Pesa, de um lado, a valorização da

²⁵ Cf. Carta de Schiller a Goethe, 5 de maio de 1797, *op.cit.*, p. 388.

²⁶ Para referências à crítica que o antecede, cf. *Poética* 1448 a 30, 1453 a 13, 1453 a 24, 1456 a 5, entre outras. Uma mostra das posições sofistas se encontra no *Elogio de Helena* de Górgias, onde o poder de executar as “ações mais divinas” é atribuído ao *discurso*, esse “grande soberano” que com “o menor e mais invisível corpo” tem o poder de “cessar o temor (*phóbos*), retirar a tristeza, inspirar a alegria e aumentar a piedade (*eleos*)” (8), agindo sobre a “ordenação da alma” como os “remédios para natureza do corpo” (14). É “através das palavras” ou ainda da “arte da palavra” (9, 10, 14) que se produzem não só os encantamentos, mas as persuasões mais violentas e inescapáveis, cuja expressão maior é Helena, “forçada pelo discurso” e, assim, injustamente difamada (12). O poderio conferido à palavra espelha – no auto-elogio de Górgias – o poder daquele que domina sua técnica, já que a poesia é considerada e nomeada pura e simplesmente “um discurso que tem métrica” (cito a partir da tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho, “Tratado do não-ente e Elogio de Helena” in *Cadernos de Tradução*, no. 4, 1999, pp. 7-19). A arte e o saber do fazedor-poeta são abordados diretamente por Platão no *Íon* (532 c – 542 b), na *Apologia de Sócrates* (22 c) e no *Fedro* (245 a), recebendo em todos resposta negativa: não é por sabedoria, conclui Sócrates na *Apologia*, que os poetas “poetam o que poetam”, mas por “uma certa natureza e em estado de inspiração”; de modo similar no *Íon*

palavra e o estudo do discurso, fundidos nas técnicas retóricas ensinadas pelos sofistas, mas igualmente o processo moral e epistemológico dessas mesmas técnicas, levado a cabo nos diálogos platônicos. Em outras palavras, insere-se numa discussão dada e determinada não só sobre a potência da linguagem – humana e sagrada, fascinante e ardilosa – mas sobre seus possíveis usos e abusos no espaço da cidade. Uma discussão que visada de outro ângulo – diga-se de passagem – contaria mudanças históricas e redefinições práticas tanto nos propósitos que regiam seu exercício, quanto na exploração de suas potencialidades.

O que se vê, portanto, na *Poética* é um movimento de reconhecimento mas igualmente de reavaliação do fazer e do feito artístico. Algo que ajuda, ao menos em parte, a explicar seus dois perfis desconjuntados: de um lado, o ímpeto classificatório e a ênfase na lógica interna e propriamente compositiva dos gêneros poéticos e, de outro, o destaque conferido à mimese e, em especial, à análise da tragédia²⁷. Não se trata simplesmente de atentar para *arte do poeta* – coisa que *stricto sensu* já fazia a retórica ensinada pelos sofistas²⁸ – mas de sintetizá-la naquilo que a distanciava e

---

de uma arte (*τέχνη*) que falam belos poemas os poetas de versos épicos (*ἐπὶ ποιηταῖ*) e os cantadores (*μελοποιαῖ*), mas por uma “porção” ou “capacidade divina”; já no *Fedro*, é dito que sem a posseção pela “loucura das Musas” (*Μουσὴν...μανία*) não há arte que faça o poeta entrar em seu templo. É de se notar, entretanto, que a origem divina do entusiasmo e da posseção poética não é referida por Platão – como será lida, pelo menos desde Plotino – para valorizar o poeta ou a cadeia de “inspirados” por ele inaugurada (que se estende do rapsodo à platéia). Ela é antes lembrada para ressaltar o desconhecimento acerca de uma atividade que não pode ser dita *artística* no sentido estrito visado pelo vocábulo grego. Os poetas, conclui Sócrates, “dizem muitas e belas coisas, mas nada sabem do que dizem” (*Apologia*, 22 c), devendo-se tomar ao pé da letra o autor de um pé cêebre que dizia ser sua canção um “achado das Musas” (*Ion* 534 d).

²⁷ Numa divisão grosseira, pode-se dizer que depois de introduzir a mimese como conceito central para análise da atividade poética (caps. 1-5), dezesseis capítulos são dedicados à tragédia (6 a 22) e quatro à epopéia, vista comparativamente em relação à primeira (23 a 26). A propósito dessa divisão, cf. Maria Helena da Rocha Pereira, “Prefácio” in *Poética*, 2ª. Edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007, p. 9 e segs..

²⁸ Cf. ARISTÓTELES, *Retórica* I, 1, 1354 a 12, b 17 e 1355 b 19, e igualmente PLATÃO, *Fedro* (266 d e segs.). As menções de Platão e os casos discutidos por Aristóteles na

podia eticamente distinguir de técnicas aparentadas²⁹. Fazedor entre fazedores, o poeta de que ela trata põe em obra artes específicas³⁰ e, em parte, sequer nomeadas, nas quais se vê potencialmente reconhecida mesmo a composição astuciosa dos

---

(livro III, 1-12), e em particular nos capítulos 21, 22 e 25 da *Poética* sugerem a precisão e minúcia da crítica precedente, em particular no que toca à análise da poesia homérica. Dois exemplos referidos por Aristóteles dão idéia disso: Protágoras teria censurado Homero por confundir uma *súplica* com uma *ordem* na invocação inicial da *Iliada* (“Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles”, I, 1), 1456 b 15, ao passo que Hípias de Tasos teria proposto mudanças na acentuação de duas passagens do mesmo poema de modo a solucionar sua obscuridade ou suposta incoerência, 1461 a 22 e segs..

²⁹ Cumpre atentar, a propósito, para o emprego recorrente não apenas do adjetivo substantivado *poiètikê* (cf. *supra*, nota 11), mas de *mimètikê* arte mimética. Cf. *Poética*, 1449 b 22, 1451 a 30, 1452 b 33 e 1459 a 17. A proximidade e necessária distinção da arte poética frente às artes da elocução, da gramática e da retórica, de que dão mostra as referências da nota precedente, explica a irritação dos editores com os capítulos 19 a 22, não por acaso rifados na tradução acadêmica de Gazoni. A dimensão ética da mimese trágica é como que o anverso da mesma questão (ao qual voltaremos em algumas páginas).

³⁰ Como dito, Aristóteles afirma de saída que pretende falar da arte poética e de suas “espécies” (*eidê*) – e mais particularmente, da “efetividade” (*dýnamis*) de cada uma delas se se pretende que a composição poética (*poiêsis*) seja bela ou bem sucedida, *Poética*, 1447 a 8-10. Considerados os diferentes gêneros poéticos – enumerados na sequência, epopéia, tragédia, comédia, ditirambo, arte da flauta e da cítara – o poeta é aquele capaz de trazer à existência as formas (*eidê*) adequadas e, logo, já contidas na matéria trabalhada em cada um deles, donde a distinções e classificação dos capítulos 1 a 3. A técnica assim concebida opera com formas visíveis (*eidos*, *eidê*), descobertas ou trazidas à existência a partir de uma *potencialidade* da matéria ou da natureza, realizando o técnico uma atividade que se materializa num *érgon*, obra que se mostra tanto em “coisas” (uma mesa, uma estátua, etc) quanto em “ações” (como na obra do médico, do ator, do dançarino ou do estrategista). É esse sentido de “descoberta” enquanto desvelamento ou saber de algo que *dese modo* integra o domínio da *physis* que permitirá as considerações de Heidegger em *A questão da técnica*. “O produzir (*Hervorbringen*) leva do ocultamento (*Verborgenheit*) para o descobrimento (*Unverborgen*). Este surgir (*Kommen*) repousa e vibra naquilo que chamamos o desabrigar (*Embergen*) [...] Questionamos a técnica e agora aportamos na *ἀλήθεια*, no desabrigar. O que a essência da técnica tem a ver com o desabrigar? Resposta: tudo.” *Op. cit.* Trad. Marco Aurélio Werle in *Cadernos de Tradução*, no. 2, DF/USP, 1997, pp. 52-53. O caráter não-necessário da produção técnica – *coisa feita*, não natureza, é frisado, porém, por Aristóteles na *Ethica Nicomachea* (1140 a 1 e segs.), na sequência *EN*

diálogos platônicos³¹. À diferença do simples versificador referido por Górgias, o *poiētēs* que ela tem em foco “faz enredos mais do que faz versos”, tanto mais porque “é pela mimese que é poeta” e porque “mimetiza ações”³². Logo, é a natureza ou *dýnamis* própria às espécies de mimese abordadas na obra, notadamente a tragédia e a epopéia, o que distingue o ofício de seus poetas da habilidade dos retores – ainda que, como estes, tanto fazedores de tragédias quanto de epopéias mexam com as emoções dos expectadores. Assim, se saber diferenciar uma súplica de uma ordem diz menos respeito à arte do poeta que a do retórico ou do ator (que ao cantar, por exemplo, os primeiros versos da *Iliada* deve dar tom de prece ao imperativo da frase homérica), saber compor uma fábula e bem arranjar suas partes é o que diferencia poetas experimentados de novatos, que antes dominam a elocução e a pintura de caracteres que a *síntese* ou *estruturação dos fatos* – “princípio e como que a alma da tragédia” e onde se definem os elementos que mais movem os ânimos nesse gênero, as peripécias e os reconhecimentos³³. A especificação das diferentes artes miméticas, a

³¹ *Poética*, 1447a 28-segs.

³² Cf. *supra*, nota 20. É de se notar, ainda que furtivamente, que a recusa da rima não deixa, ela mesma, de ser rimada: *poiētēn tōn mythōn...poiētēn tōn metrōn*. *Poética*, 1451 b 27-29. Que essa visão da habilidade poética não se limitava aos sofistas, o ilustra a advertência de Sócrates antes de reproduzir uma passagem da *Iliada*: “Falarei sem usar métrica, já que não sou dado à poesia...” (*República*, 393 d-e). Tal concepção é explicitamente censurada no capítulo inicial da *Poética*, numa passagem traduzida (curiosa mas sintomaticamente) de maneiras muito variadas nas versões consultadas. Na mais explícita dentre elas (de Gazoni, p. 34): “os homens unindo o *fazer ao metro*, chamam uns de poetas elegíacos, outros de poetas épicos, declarando-os poetas não a partir da mimese realizada, mas de acordo com o metro visado”, grifos meu, cf. *Poética*, 1447b 13 e segs. Malgrada a censura aristotélica tal concepção reaparece intacta numa passagem de Sêneca: “Poeta se diz coletivamente: é o nome de todos os que *compõem em versos*”, dando mostra não só da vitalidade da *dóxa*, mas da permanência do aprendizado retórico. Cf. Sêneca, *Epístolas*, LXVIII, p. 16, *Apud* Erwin PANOFISKY, *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 167.

³³ *Idem*, 1450 a 15-1450 b 5. Emprego “síntese ou estruturação dos fatos” para *synthesin tōn pragmatōn*, a definição de *mēthos* feita em 1450 a 5, traduzida de diferentes modos nas edições consultadas [“estruturação dos aconteciment

enumeração das partes constitutivas de seus gêneros mais destacados e a discussão minuciosa de cada uma delas, bem como sua justificada hierarquia, busca responder não só como tais artes se efetivam *em ato*, mas como cumprem sua função ou *obra* própria, visto que as diferentes emoções geradas por cada uma delas se mostram diretamente vinculadas à composição poética.

A singularidade da noção aristotélica de drama deve ser vista no interior desse quadro. Antes de ser uma forma de arte mimética – como a tragédia, a comédia ou a citarística – “drama” é um certo *modo* de mimetizar que alguns já teriam explicado pela remissão a sua raiz etimológica, o verbo *dran*: fazer, atuar, agir. À origem dórica do termo *dran* se oporia a origem ática do sinônimo *prattein*³⁴, presente na definição do *objeto* da mimese: “aquele que mimetiza, mimetiza *agentes*” – pessoas que agem ou ainda *em ação* (*prattontas*)³⁵. Um pouco de construção retórica, indício – quem sabe – de uma “primeira” disputa em torno do “nascimento da tragédia”, o fato é que a duplicação dos termos referentes à ação e a seus agentes vem precisar *como* a representação mimética de Sófocles e Aristófanes se diferencia da de Homero, que também mimetizava “pessoas em ação”. Seria possível representar os mesmo objetos – no caso, “homens bons” ou “melhores que os atuais”³⁶, recorrendo aos mesmos meios – aqui conjuntamente a palavra metrificada, o ritmo e a música, seja através de

---

fatos” (Aníbal González), “arranjo das ações” (Fernando Gazoni), “composição dos atos” (Eudoro de Sousa), “sistema de fatos” (Dupont-Roc e Lallot), ou ainda “combination of the incidents or things done in the story” (Ingram Bywater)].

³⁴ *Idem*, 1448 a 28-29, 1448 b 1-2.

³⁵ *Idem*, 1448 a 1.

³⁶ Cf. *Idem*, 1448 a 2, 4, 13, 17 e 27. Cito o primeiro termo (*spoudaios*) a partir da tradução de Ana Valente; o segundo é referido a partir da sugestão de Jean Bollack in Peter SZONDI, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (TbT), SV1, p. 189. Para discussão desses termos, cf. os comentários de DUPONT-ROC E LALLOT (que preferem as expressões “personnages nobles” e “meilleurs que nous”), pp. 157-158, nota 2, e de GAZONI (que fala em “pessoas virtuosas” e “melhores que nós”), pp. 83-84,

uma narrativa (de duas maneiras distintas), seja de modo a que todos sejam representados “em movimento e em atuação”³⁷. O que autores de tragédia e comédia teriam em comum é o fato de ambos mimetizarem “pessoas que agem e atuam” (*pratontas... kai drôntas*) ou, mais ao pé-da-letra, “que agem e fazem drama”. No comentário de dois tradutores:

*trata-se menos de 'encenar a representação' ou mesmo de por atores em cena que de criar personagens em busca de atores, sempre suscetíveis de serem encarnados por uma ou outra pessoa, mas já colocados pela própria estrutura do texto como 'personagens dramáticos'; o verbo dran e seus cognatos, notadamente o adjetivo drammatikos, remete, para além do jogo dramático, à característica formal do texto que funda sua possibilidade.*³⁸

³⁷ *Idem*, 1448 a 21 e segs (trad. Ana Valente). A passagem, em parte corrompida nos manuscritos e por isso reconstruída e interpretada de maneiras muito variadas pelos vários editores, é um dos pontos altos da disputa entre comentadores que lêem a teoria aristotélica da mimese como resposta a Platão e os que procuram minimizar tal referência, tendo ambos por pano de fundo a divisão dos gêneros miméticos feita no livro 3 da *República*, 392c-394c. Para dar idéia dessas variações, vale referir as traduções do último trecho feitas por Dupont-Roc & Lallot (“ou bien tous peuvent, en tant qu’ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation”), Bywater (“or the imitators may represent the whole story dramatically, as though they were actually doing the things described”) e Aníbal González (“o cuando todos los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran”). A despeito das diferenças, é central em todas a idéia de “atuação” ou de um “agir efetivamente”, que traduz o original *energein*. Como comentam os editores franceses, trata-se no caso da “*mise en acte* do texto”: os personagens em ação (aos quais o autor delega a palavra, e que portanto falam em nome próprio) são os mesmo que, em cena, atualizarão a representação. Ao se abster de formular um trecho detalhado, a tradução portuguesa citada no texto simplifica e *aplaina*, por assim dizer, esse campo controverso – seu mérito, não obstante, é reter o essencial, daí a opção por ela.

³⁸ *Poética*, 1448 a 28. A sugestão de tradução é de Dupont-Roc & Lallot, p. 39, que buscam reforçar a proximidade entre drama e atuação traduzindo *drôntas* por “fazer o drama”. O modo de representação dramático seria assim definido pela “*mise en oeuvre* de personagens que agem nas formas do drama, quer dizer que dizem *eu*”, opondo-se nisso diametralmente à representação pela narração (*apangellonía*). “Para o poeta que escreve seu texto se trata de representar *personagens agindo* (*pratontas*) nas formas do drama (*kai drôntas*), quer dizer, segundo o modo de representação espe

O significado disso é quase uma banalidade, que não por isso pode ser desprezada: para existir *como drama* o texto dramático não precisa de atores nem de encenação³⁹ e mesmo o poeta épico mimetiza de forma dramática quando lança mão do discurso direto⁴⁰. Enquanto *modo*, o que o drama institui é como que uma autonomização formal de agentes que se presentificam através da fala ou de sua ação numa situação *poeticamente* considerado a parte “mais desprovida de arte e mais alheia à poética”⁴¹ e que o melhor poeta para Aristóteles seja aquele capaz de ordenar os fatos de modo a

---

Aristóteles, N. A.] como *panias hōs prattomas kai energoumas*”, *op. cit.*, p. 162. Talvez não seja demais notar o quanto a habilidosa tradução sugerida pelos editores – útil, certamente, para elucidação do texto da *Poética* – desconsidera a história sedimentada no termo *drama*, o tema propriamente dito da crítica inicial de Szondi.

³⁹ O que configura uma noção de mimese distinta, e mais ampla, que a de uma *imitação* enquanto “por se na pele de um outro”, tal como a sugerida por Platão na *República*, 393 d (“Se Homero depois de dizer que Crises veio pagar o resgate de sua filha [...] já não falasse mais como Crises, mas como Homero, *sabes que não seria mais uma imitação (mímēsis)*, mas uma simples narrativa”, grifos meus).

⁴⁰ Leia-se, a propósito, a continuação do trecho de Platão referido na nota precedente: “Entende que o contrário disso [da simples narrativa] ocorre quando, eliminando as palavras do poeta entre as falas, deixa-se que reste apenas o diálogo” (*República* 3, 394 b). Ou, na própria *Poética*, uma passagem que dá muito trabalho aos comentadores: “Homero foi o poeta mais insigne no que se refere a temas nobres (pois foi o único que fez obras não só bem realizadas, mas que eram também *mimeses dramáticas*), sendo ademais o primeiro que a propor as linhas gerais da comédia (*kōmodias skhēma*) ao dar forma dramática (*dramatopoiesas*) não ao vitupério, mas ao risível”, 1448 b 35. A ligação intrínseca do termo *drâma* e seus cognatos com o patético como uma atribuição da Antiguidade tardia pode ser conferida na reconstituição de Walter PUCHNER, “Atuação no teatro bizantino: documentos e problemas” in P. EASTERLING e E. HALL (orgs.), *Atores gregos e romanos*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008, pp. 362 e segs..

⁴¹ *Poética*

produzir o efeito trágico “pela simples audição de seu enredo”⁴². Essa dimensão *literária* da noção de drama – dramaturgicamente meditada por autores como Jean-Luc Lagarce⁴³ – ajuda a entender a atenção dada à tragédia e a epopéia, bem como o destaque conferido à primeira.

Animal mimético por excelência, o ser humano imitaria e aprenderia desde criança através da imitação; de forma ativa, essa disposição natural se mostraria na produção de formas miméticas, de forma passiva, no prazer suscitado por tais formas⁴⁴. A despeito dos variados meios empregados para efetivá-las, o que essas formas teriam em comum é um objeto que, de uma maneira ou outra, a *Poética* enquadra na categoria do *humanó*⁴⁵: imitam-se, segundo Aristóteles, caracteres, emoções, ações e pensamentos. As duas artes referidas (constituídas pelas mesmas partes⁴⁶) não só lançariam mão do conjunto de meios usados por aqueles que mimetizam – a palavra, a voz, o ritmo, etc – mas teriam por objeto homens e ações nobres ou elevadas, quase se diria, *virtuosas* (*spoudaios*⁴⁷). No caso da tragédia, a

⁴² *Idem*, 1453 b 1 e segs.. Cf. igualmente 1462 a 11-13: “mesmo sem movimento” – no caso, a gesticulação excessiva dos (maus) atores – a tragédia produziria “o que lhe é próprio”, pois sua qualidade fica clara na “leitura”.

⁴³ Leia-se, entre outras peças, *Music-Hall, Histoire d’amour (derniers chapitres), Juste la fin du monde e j’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*.

⁴⁴ *Poética*, 1448 b 4 e segs.

⁴⁵ O comentário é de Dupont-Roc e Lallot, p. 18. Cf. 1447 a 29, 1449 b 37 e segs.

⁴⁶ Faltando à epopéia o espetáculo e a música, cf. 1449 b 17 e segs., 1459 b 7-9, 1462 a 14-16.

⁴⁷ O termo empregado por Aristóteles para qualificar a ação trágica, *spoudaios* (1449 b 24 e segs.) é o mesmo usado em 1448 a 2 para caracterizar o objeto da mesma, cf. referências nota 30. Vertido de muitas formas: *nobre, virtuoso, elevado, sério* ou *grave*, e empregado tanto para ação quanto para os agentes da mimese épica e trágica, o termo é traduzido por Gazoni como “que implica virtude”. Sabendo que força a nota, o tradutor se justifica recorrendo a uma passagem das *Categorias*: algumas qualificações, diria ali Aristóteles, recebem seu nome da qualidade a qual se ligam, ao passo que outras (como *spoudaios*) não: “a partir da virtude (*aretê*) se denomina o virtuoso (*spoudaios*): pois por ter *aretê* é dito *spoudaios*, mas não paronimicamente a partir da virtude”, *op. citada*

referência à ação humana aparece como que potencializada: nela empregar-se-iam todos os meios, tendo a ação como *objeto*, mas também como o *modo* em que se dá a mimese – i.e, através de pessoas *agindo*, no sentido de uma *atuação* ou *representação de uma ação*. Dado serem, tanto um como o outro, não agentes ou modo quaisquer, não espanta que a tragédia seja definida, também em duplo sentido, como “mimese de uma ação nobre” ou “na qual a virtude está implicada” (*mímêsis praxeôs spoudaías*) e que se derive como seu efeito a catarse das emoções por ela própria geradas – emoções que, notadamente, Górgias já identificara como produto do discurso e que Platão já somara na conta – *negativa* – da tragédia⁴⁸. Sem entrar em seu mérito, vale por ora referir um comentário da estudiosa Nicole Loraux:

Sem prejudicar a tradução da própria palavra [kátharsis N.A.] (“purgação”, como em medicina, ou “purificação”, como por um rito?), admitamos [...] que essa operação [...] tem seu lugar no espectador, na medida em que a representação trágica lhe é destinada. Se se acrescenta que terror e piedade vão de par com esse sentimento do humano para o qual a tragédia não tem nome mas que, em Aristóteles, recebe a denominação de to philánthōpon, deduzir-se-á daí que, mesmo entendida no sentido médico de purgação, a tragédia não é uma medicina específica [...] mas concerne a todo homem na medida em que, confrontado com a condição mortal, experimenta infalivelmente terror e piedade.⁴⁹

Como a singularidade dos gêneros abordados se liga diretamente à especificidade e interesse de sua *configuração*, a ênfase na dimensão ética ilumina por outro ângulo a importância da técnica poética e explica porque sua análise deve

---

detalhe, no caso a discussão do entredo, a coisa não seja tão simples – voltaremos a essa discussão e ao termo *spoudaios* em algumas páginas.

⁴⁸ *Idem*, 1449b 28. Cf. referências nota 20 e, para ocorrência dos termos temor (*phóbos*) e piedade (*eleos*) como resultantes emocionais da tragédia (*pathemata*) em Platão, *Fedro*, 267 d e 268 c-d.

⁴⁹ N. LORAUX, “A tragédia grega e o humano”, trad. Maria Lúcia Machado, in Aduato NOVAES (org.), *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 28-29. Para o termo *philánthōpon*, cf. *Poética* 53 a 2 e 56 a 21 e GAZONI – que o traduz por “sentimento de humanidade”

extravasar o leito aberto pelas demais artes das palavras, combinando a elucidação dos diferentes modos de expressão à sua resultante poética⁵⁰. Assim, a apreensão do feito e do efeito da poesia dependem não só dos instrumentos da crítica precedente mas do questionamento por assim dizer *interno* da efetividade própria a cada tipo de composição.

É a sistematização dessa análise específica – na visão de Schiller, a capacidade de transformar empiria em lei artística – o que permite aproximar a visão aristotélica da tragédia de uma *theôria*. Uma das acepções desse último termo, ainda na Grécia clássica, era a contemplação de espetáculos teatrais e dos jogos olímpicos⁵¹ – uma posição de distância, ainda que relativa, em relação a uma cena que se põe “diante dos olhos”⁵² que corresponde admiravelmente à acepção originária atribuída ao termo *théatron* não o lugar onde a tragédia era encenada – o espaço da *skênê órkhēstra*⁵³, mas o lugar de onde a contemplava o público⁵⁴. No caso do expectador

---

⁵⁰ São exemplo da sofisticação simples dessas elucidações a definição da elocução (*léxis*), 1450b 13-14, e a nota correspondente sobre seu sucesso, particularmente no que toca ao emprego da metáfora: “acima de tudo é importante saber fazer metáforas. De fato, essa é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de um dom natural. Pois saber fazer uma metáfora é bem ver o semelhante”, 1459 a 5-8, grifos meus.

⁵¹ Cf. a propósito, o relato de Sócrates no final do *Crítion* (52b): o fato de ter deixado Atenas uma única vez para uma *contemplação (theôria)* no Istmo, seria usado por seus juízes para provar seu amor pela cidade. A importância da *visão* – seja para realização da mimese, seja como prova do prazer desta derivado, seja ainda como modo de aferir seu sucesso – pode ser conferida em várias passagens Cf. *Poética* 1448 b 10, 15-20, 1454 b 39, 1455 a 23 e segs. É de se lembrar ainda que na definição da metáfora referida na nota precedente o “bem *vero* semelhante” traduz o grego “o *homoion theôrein*”.

⁵² Cf. *Poética*, 17, 1455a 23, e comentário Dupont-Roc e Lallot, p. 13.

⁵³ Onde, *cena* e *orquestra*. Ao que se sabe, a *skênê* era inicialmente uma construção elevada de madeira – daí ser por vezes traduzida como palco ou tablado – sobre a qual atuavam os atores: um, depois, três, segundo a reconstituição da própria *Poética* (1449 a 16 e segs). Em sua parte inferior, ela servia para as trocas de roupa e máscara dos atores e integrantes do coro e também, posteriormente, como espaço para maquinaria usada nas apresentações – a se crer nas usuais paródias das tragédias feitas nas comédias, principalmente a *ekkyklēma* (uma espécie de trole ou plataforma móvel que servi

internas) e a *mēkhané* (um tipo de grua empregada para pôr em cena personagens ou elementos cênicos que tem no desfecho de *Medeia*, de Eurípedes, seu exemplo clássico). Sabe-se que a partir de um dado momento, ela se dividia entre uma área de atuação (o prosaênio) e uma parte arquitetônica fixa (a *skêné* propriamente dita); se havia na fachada da última cenários pintados, e a partir de quando, e se os mesmos eram trocados ou não anualmente, são hipóteses discutidas a partir de dados arqueológicos e do próprio Aristóteles, que refere Sófocles como o introdutor da *skēnographía* (*Poética*, 1449 a 19-20). A *orkhēstra*, por sua vez, era a área circular ou semicircular situada entre a *skêné* e a arquibancada (uma grande escadaria elevada, em geral em forma de meio funil, destinada ao público), na qual contracenavam o coro e o *aulēis*. Quanto a estes, estima-se que no século 5 a.C., o coro era composto de 15 coreutas (liderados ou não por um corifeu), acompanhado de um tocador de *aulós*, uma espécie de flauta, tocada em geral em pares, que alguns aproximam da sonoridade do oboé. Segundo Peter Wilson, a introdução da cítara nos espetáculos trágicos (só tocada pelos atores, ou mesmo, só pelo ator protagonista) seria tardia. Sobre a disposição espacial e os elementos do antigo espetáculo teatral grego – centrais para contenda de Nietzsche com a filologia de seu tempo, como veremos – cf. Oliver TAPLIN, *Greek tragedy in action*. London: Routledge, 1991, pp. 9-21, Erika SIMON, *The ancient theatre*. London/New York: Routledge, 1988, pp. 1-27, e Peter WILSON, “Os músicos entre os atores” in P. EASTERLING e E. HALL (orgs.), *op. cit.*, pp. 45-79.

⁵⁴ Para as aparições do termo *théatron* nessa acepção, cf. *Poética*, 1453 a 33, 1455 a 13, 27 e 29. Segundo Walter Puchner, na época bizantina “*théatron* geralmente refere-se ao hipódromo ou a alguma outra forma de espetáculo público e sua platéia. Dos pais da igreja até o século 5, *théatron* refere-se à estrutura do palco, ao anfiteatro, ao estádio, ao hipódromo, à arte dramática ou à atuação (*poiēn théatron* pode significar ‘contar uma história’); *théatron* pode também significar ‘exibição pública’, ‘espetáculo’, ‘audiência’, ‘assembléia’ (incluindo-se uma assembléia de igreja), ‘martírio’ ou ‘mundo visível’”. O mais notável, segundo ele, é que a partir do século 12 (mas também na Antiguidade tardia) “*théatra* são eventos literários e retóricos, incluindo-se a leitura de homilias, poemas e cartas, tanto quanto a apresentação de discursos e obituários panegíricos sob o amparo do imperador, do patriarca ou de um aristocrata de alta posição”, *op. cit.*, pp. 361-2. Para usar as palavras de Denis Guénoun: “isso mudará: mais tarde a palavra [teatro, N. A.] passa a denominar, realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores ‘sur le théâtre’ [i.e., ‘sobre o palco’, N. A.]. E esse deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, ‘teatro’ designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público”. D. GUÉNOUN, *A exibição das palavras – Uma idéia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto,

Aristóteles, o ângulo de visão que permite transformar a arte poética em quadro não só cria um deslocamento particularíssimo da teoria em relação ao espetáculo cênico⁵⁵, mas como que a eterniza. Assim, se nessa compreensão literal da *Poética* enquanto “contemplação da verdade”⁵⁶ a poesia ática não figura como mera abstração teórica, mas como presença incontornável para o filósofo – que não escreve apenas *sobre* as tragédias, mas *com* as tragédias, como observava o poeta⁵⁷ – é forçoso notar que ambos são nela recolhidos e preservados como *natureza-morta*.

| Contemplação suspensa

Não há notícia de que Szondi tenha se interessado pelo debate de Aristóteles com seus predecessores que, seja dito de passagem, estava então longe de ser um *hit* acadêmico. Em sua obra, ele só dá as caras anos mais tarde, ainda que sua formulação traia a proximidade de leituras antigas. A *Poética*, lê-se nas preleções sobre “Antiguidade e Modernidade na estética da época de Goethe”, era ao mesmo tempo uma “resposta à pergunta sobre a natureza da poesia” – uma *teoria* e “portanto uma *contemplação* (*Anschauung*) do que a poesia é” – e uma “doutrina da técnica poética”. “Durante muito tempo esses dois lados formaram um todo único” pois, lembrava o

---

⁵⁵ Cf. 1450 b 16, 20, 1453 b 1-9.

⁵⁶ Cf. nota 7. Nas páginas finais do quinto livro d’*A República* 475 d-e, Platão contrapõe os verdadeiros filósofos, que “gostam de contemplar a verdade”, àqueles que simplesmente “gostam de espetáculos” – um outro tipo de contemplação, portanto – o quais, na suposição de Gláucôn (retomada por Aristóteles), “se comprazem em aprender”. Cf. igualmente, PLATÃO, *op. citada*, 486 a 8-10, e ARISTÓTELES, *Metafísica*, 989 b 25.

⁵⁷ “Ele tem diante dos olhos uma quantidade de tragédias apresentadas que não mais temos; é a partir delas que raciocina, faltando-nos em grande parte toda a base de seu julgamento”. *Briefe an Goethe*, ed. citada, Idem, *Ibidem*. Adapto para o comentário uma frase de Szondi em *Das lyrische Drama des Fin de siècle*

crítico numa fórmula que merece ser retida, “a abstração sobre a prática tinha por tarefa reinserir-se na prática”⁵⁸.

Entendida a partir desse movimento, a proximidade entre a teoria szondiana e a *Poética* se traduz num questionamento por assim dizer *funcional* da tradição precedente. Se na obra aristotélica a busca de uma formulação que relacionasse o efeito dos gêneros à forma de sua composição e à sua *léxis* pressupunha a apropriação e o embate com as idéias platônicas e sofistas, na *Teoria* do jovem húngaro a busca de uma semântica das formas do drama e do drama moderno, descoberta em meio à sintaxe mesma dos textos, dependia do aproveitamento crítico da estilística e da interpretação imanente (para não falar em teóricos pouco acadêmicos e nada ortodoxos como os referidos de início). É nesse processo que se define um de seus traços mais atraentes e característicos: o fato dela não ser formulada como um conjunto de definições e preceitos mas como uma série de análises “por dentro” de um amplo e variado conjunto de peças⁵⁹. No resumo adorniano de sua Introdução,

---

⁵⁸ Peter SZONDI, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (doravante PG1), Studienausgabe der Vorlesungen, Vol. 2, p. 13. Não por acaso ao que tudo indica, esse imbricamento de teoria e práxis era também o que caracterizava, segundo Szondi, o debate travado pelas duas autoridades seguintes nomeadas no livro, Goethe e Schiller. Como se sabe, a questão da técnica poética ocupava intensamente os clássicos de Weimar que, na esteira de Lessing, também perseguiam o “verdadeiro Aristóteles”, não falsificado pelo Neoclassicismo. O elogio da vinculação entre teoria e prática pode ser encontrado igualmente em uma formulação das preleções sobre a estética hegeliana: o período que corresponderia, na narrativa tradicional da história da filologia alemã, a uma espécie de “pré-história”, seria marcado por um “embate com problemas da poesia cujo patamar jamais foi alcançado no período seguinte, a época propriamente científica”, e é por isso que o jovem professor o caracteriza como uma “história anterior que coloca nas sombras tudo que a sucede”, grifos meus, PG1, pp. 272-273. Cf. ainda *Poetik und Geschichtsphilosophie II* (doravante PG2), Studienausgabe der Vorlesungen, Vol. 3, e TbT.

⁵⁹ Pode-se notar nesse ponto uma curiosa proximidade com o brasileiro Antonio Candido, que publica sua primeira grande obra mais ou menos no mesmo período. Comentando no prefácio à 2ª edição da *Formação da Literatura Brasileira* a incompreensão da obra por parte de alguns críticos, mais preocupados com os esclarecimentos metodológicos introdutórios do que com o livro propriamente dito, Candido frisava que a *Formação*

as contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas de maneira abstrata mas apreendidas como contradições técnicas, isto é, como “dificuldades” no interior da obra concreta.⁶⁰

O interesse pelas obras e a atenção à variação e mudança de sua dinâmica interna faz do empenho teórico uma espécie de contemplação suspensa, uma *theoria* que se efetiva na medida mesma em que é suspendida. É pela imersão nas peças que o filósofo constata a mudança processada de Ibsen a Miller e conclui que o relógio crítico deve ser avançado. São os problemas revelados por sua análise, inscritos no corpo mesmo das obras, que iluminam as fissuras e, logo, a ruptura com a forma dramática herdada.

O vínculo da teoria com seu objeto explica porque Szondi introduz os dezoito estudos que “procuram apreender esse desenvolvimento partindo de exemplos escolhidos”⁶¹ afirmando que “o que aqui *se adianta é a tentativa de esclarecer as diversas formas da dramaturgia mais recente a partir da resolução dessas contradições*”⁶². Considerando que não havia mais um enquadramento prévio, e

---

estudo de obras” e que sua validade devia ser encarada “em função do que traz[ia] ou deixa[va] de trazer a esse respeito”. Posição que já aparecia, sob outro ângulo, nos “Elementos de compreensão” da 1ª edição: “Este exemplo [dos três pais que exprimiam em verso a dor pela morte de um filho pequeno, N. A.] serve para esclarecer o critério adotado no presente livro, isto é: a literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem de autores”. *Formação da Literatura brasileira (Momentos decisivos)*, vol I, 3ª edição. São Paulo: Martins, 1969, pp. 15 e 35.

⁶⁰ TmD, grifos meus, S1, p. 13 [trad. p. 26]. Para o adjetivo “adorniano”, sigo um comentário de Jorge de Almeida: “A idéia de que o esforço de realização de uma obra é o resultado do enfrentamento de problemas que se impõem ao autor, problemas gerados e configurados no interior da própria história de sua disciplina, é um tema presente, sob as mais diversas variações, em toda obra de Adorno”, *Crítica dialética em Theodor Adorno – Música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 15.

⁶¹ TmD, p. 15 [trad. p. 27]

⁶²

exterior às obras, capaz de definir o que nelas estava em jogo, era a própria reflexão sobre elas que, refletindo sobre seu lugar e sobre si própria, devia se colocar como *experimento* ou *ensaio* teórico. Reconduzida a sua matriz romântica – estudada por Szondi em um ensaio anterior ao livro⁶³ – tal postura remetia a uma noção de crítica que ousara pensar fora, e mesmo em literal *oposição* aos modelos clássicos, voltando-se não só para os “modernos” mas para necessidade de uma teoria que os tivesse em vista⁶⁴.

---

⁶³ “Friedrich Schlegel und die Romantik Ironie” (Friedrich Schlegel e a ironia romântica), de 1952, publicado inicialmente em 1954 na revista *Euphorion* e revisto para o volume de ensaios *Satz und Gegensatz*, de 1964.

⁶⁴ “O que *se adianta*” e “*tentativa*”, grifados na frase de Szondi, traduzem os termos *das Vorgelegte* e *der Versuch*. O verbo *versuchen* alia o prefixo *ver* (do gótico *fra*, estar fora ou ausente, que denota completude ou fechamento, remetendo à passagem do tempo, depreciação, decomposição ou mau aproveitamento, ou ainda, transformação) ao verbo *suchen*. De mesma origem que o inglês *to seek* e aparentado com o latim *sagire* (farejar, antever, perceber; ter sagacidade e sutileza de sentido), *versuchen* é traduzido por buscar, procurar, investigar ou ainda, pretender ou desejar. As muitas sugestões derivadas dessa etimologia (busca efetivada, mas contínua em seu movimento; desejo que procura, ou fareja, completude) são exploradas pelos autores do chamado Romantismo de Jena ou Primeiro Romantismo, e ajudam a esclarecer a importância daquilo que “se apresenta” ou se “põe à frente” (literalmente, *vor-legt*) como experimento ou tentativa. Na *Conversa sobre a poesia* de Friedrich Schlegel afirma, notadamente, o personagem Ludovico: “Não se deixem tomar pela descrença quanto à possibilidade de uma nova mitologia [...] Sobre o estado das coisas não posso oferecer mais que suposições (*Vermutungen*), mas espero que estas, através de vocês mesmos, tornem-se verdadeiras. Pois são de certo modo, e se nisto as quiserem tornar, *propostas de um experimento* (*Versuch*)”, *op. cit.* Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirrman. São Paulo: Iluminuras, 1994. A constatação de que os modernos não tinham mais sob os pés o apoio que os antigos encontravam na mitologia e de que não podiam senão *avançar suposições* a respeito de uma mitologia que lhes fosse própria, não cancelava a validade dessas mesmas suposições enquanto *experimento* ou *ensaio* dessa mitologia futura. Pelo contrário, a adesão a essas suposições, a despeito do caráter aparentemente irrealizável ou infinito da tarefa (*Aufgabe*), era vista como condição de possibilidade para que ela se efetivasse. A importância dessas reflexões para constituição de uma teoria historicizada pode ser sugerida por um comentário de Novalis sobre o holandês Hemsterhuis: “O máximo mistério é o ser humano para

A combinação heterodoxa de autores, aliada à minúcia da análise, denunciava uma abordagem inovadora das transformações por que passara a literatura teatral entre o final do século 19 e meados do século 20, mais atenta à fatura das peças que à sua inserção prévia em uma evolução conhecida. Nos estudos de Szondi saem de cena os “panoramas atulhados e cediços do historicismo”⁶⁵, demitem-se as prima-donas e as obras-primas e a exigência de precisão e verificabilidade se volta inteiramente aos problemas gerados e configurados no interior do material artístico em patente, mesmo que discreto, desacato às convenções de uma ciência literária que buscava sua cientificidade no espelho das ciências naturais e da historiografia⁶⁶. À época de redação do trabalho, Szondi confessava, com efeito, a um amigo:

*Ousei colocar no papel muito que, de início, só formulara como conjectura – esse atrevimento não deve causar maiores danos à ciência literária, que vive mesmo à míngua.*⁶⁷

A expressão empregada na correspondência era, além de curiosa, ambígua⁶⁸: a que aludiria a desolação vista no horizonte da *Literaturwissenschaft*? Uma evidência passada ou uma cientificidade perdida? Parafraseando o autor que fora objeto do

---

problema (*Aufgabe*) infinito, *em ato*, é a História mundial – a História da filosofia, ou da ciência em grande escala, da literatura como substância, contém as *tentativas* (*Versuche*) de solução ideal desse problema ideal – dessa idéia pensada. E se porém até agora não se tivesse filosofado? mas apenas tentado (*versucht hätte*) filosofar? – então a história da filosofia até agora não seria nada menos que isso, mas também nada mais que uma história das *tentativas* (*Versuche*) de descobrimento do filosofar”, NOVALIS, *Pólen*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, nota 1 “Fragmentos Logológicos”, Iluminuras: São Paulo, 1988, p. 223.

⁶⁵ José Antônio PASTA JR., “Apresentação” in *Teoria do drama moderno*, p. 10.

⁶⁶ Cf. SZONDI, PG1, p. 270 e segs.

⁶⁷ Carta a Ivan Nagel, 4 de setembro 1953, B, p. 22.

⁶⁸ “Vive à míngua” traduz “*am Veröden*”, literalmente, “que se desertifica” ou “está a ponto de se esvaziar (ou esvain)”. É possível traduzi-la ainda, com evidente incremento patético,

ensaio referido há pouco: o que faltaria então à ciência literária, ciência ou literatura? Para entender a resposta de Szondi deve-se atentar para outras curiosas semelhanças com o Estagirita.

*

Talvez não seja demais pensar que ao não aceitar, de um lado, a valoração da arte poética como simples *técnica do discurso* e se afastar, por outro, de uma caracterização *genética* da poesia como “arte das Musas”⁶⁹ – que a situava numa espécie de *aquém* da técnica, Aristóteles buscava também um espaço para si próprio, que não era retor nem poeta. Nesse espaço, que equacionava distância e proximidade sendo, sobretudo, espaço de descoberta, a linguagem era reconhecida como um elemento tão decisivo que seu uso passava a ser regulado pela ética. Definida a elocução como “comunicação do pensamento por meio de palavras”, a palavra sedutora era deixada de lado em favor de uma expressão contida que não apelava à emoção, mas à inteligência. Escrita mais do que fala, ela não buscava tornar cativo aquele a quem se dirigia, mas nele via uma espécie de contraparte – tanto mais exigente, quanto menos encantada. “Coisa comum” e anti-persuasiva, essa escrita que se pretendia sem mistérios – e que, por isso mesmo era por vez bastante obscura – tinha, sabidamente, uma dimensão política: criava um campo de debate possível que se colocava formalmente à disposição e à prova de uma comunidade ampla de leitores, mesmo que esta não existisse⁷⁰.

---

⁶⁹ Os parênteses logo no início da *Poética* (1447 a 19-20) – “por arte ou por hábito” – é significativo. Cf. notas 20 e 26 e para expressão *mousikḗ tékhnē*, PLATÃO, *República*, 373b-c e 376e.

⁷⁰ Nas palavras de Bernard Knox: “Certamente o final do século quarto [a. C.] foi um período em que livros eram escritos e circulavam, mas não temos informações sobre como e por quem eles eram produzidos; não há provas cabais de qualquer aspecto do fenômeno que conhecemos como ‘publicação’”. Com o estabelecimento do Liceu de Aristóteles se institui, segundo Knox, a primeira biblioteca no sentido moderno de “instituição ou instrumento de pesquisa”, sendo provavelmente esta

Projetada na figura de Szondi, a hipótese pode ajudar a explicar por analogia a discrição pessoal e estilística que se converteu em *locus classicus* para descrevê-la⁷¹. A frase exata e sem ornamentos, quase seca, a formulação sintética e conceitualmente adensada, o raciocínio em linha reta e a erudição tanto segura quanto sem alarde são marcas salientes de sua escrita, assim como o recorte preciso de textos e citações. Comentando a leitura de um poema feita por um colega, ele apontava *ex negativo* uma de suas diretrizes.

*No fundo, minhas objeções [à leitura, N. A.] são objeções ao modo interpretativo de Zurique de uma maneira geral: o falso e demagógico implícito na reconstituição do processo cognitivo e no envolvimento do leitor no conhecimento.*⁷²

Nos moldes da avaliação de Valéry sobre o poeta, a interpretação devia ser avaliada pela qualidade de sua recusa. Estando em jogo a apreensão das *contradições técnicas* flagradas na matéria literária, não havia porque querer enredar o leitor nas escolhas metodológicas do crítico; se havia – como indica o adjetivo “demagógico” –

---

como o primeiro “coleccionador de livros”. “Na obra de sua escola topamos a todo momento com evidências de uma leitura abrangente e a freqüente consulta de livros”, completa ele. B. M. W. KNOX, “Books and Readers in the Greek World” in P. E. EASTERLING e B. M. W. KNOX (org.), *The Cambridge history of classical literature*, vol. I, pp. 1-41. Cf. ainda Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Estudos de história da cultura clássica*, Vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 19-21. As reflexões sobre a linguagem aristotélica vêm em grande parte de Jean-Pierre VERNANT, “Raisons du mythe” in *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2004 (1a. ed. 1974), pp. 196 e segs..

⁷¹ A constatação é de Christoph König in *Einführungen – Peter Szondi und die Literatur*, p. 7.

⁷² A leitura do poema “Weihe” de Stefan George fora feita por Bernhard Böschstein – hoje um eminente professor da Universidade de Genebra e comentador dos ensaios de Szondi sobre Celan – e considerada “exemplar” por Emil Staiger, um dos nomes mais famosos na “Escola de Zurique”. Cf. Carta a Ivan Nagel, 10 de agosto de 1953, B, p. 18, grifos meus

uma postura ética a ser mantida, ela dependia mais de precisão e clareza expositiva que do apelo patético a uma suposta comunhão epistemológica.

Desqualificações enfáticas como essa, tão freqüentes na obra de Adorno, de quem era fã assumido, são raras na obra de Szondi, como são raras as metáforas que tanto distinguem a escrita de Walter Benjamin – esse mestre das semelhanças. Se somarmos a essas ausências a loquacidade explicativa e a profusão de referências e revisões de Lukács, fica curiosamente desarmado o panteão de autores que se costuma listar em bloco quando se trata de dar nome às “dívidas teóricas” do crítico.

Chave talvez para esse enigma – central entre tantos outros que cercam essa pequena obra⁷³, é pensar no entre-espço criado na *Poética* entre o poeta e o “técnico do discurso”. Se há sem dúvida na escrita de Szondi a pretensão de uma “racionalidade demonstrativa”⁷⁴ – que já distinguia, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant, o novo tipo de raciocínio instaurado na polis por filósofos como Aristóteles – seria temerário remetê-la de pronto a uma dissociação radical entre *logos* e *metos*, tão cara ao pensamento oitocentista⁷⁵. A contraprova dada pela *Poética* é a requalificação por assim dizer *recíproca* do *poietên tôn mythôn* e do *poietên tôn metrôn*⁷⁶, operação que só pode ser levada a cabo por quem é capaz de ver (*theôrein*) unidade na diferença entre ambos. Outro índice do mesmo movimento é o nexo estabelecido na obra aristotélica entre a arte sem nome “que faz uso apenas de

---

⁷³ A leitura de Szondi e de sua obra pelo viés do enigma, bem como o *espírito* do parágrafo precedente, são tomados de uma exposição de José Antônio Pasta Jr. sobre a contribuição de Peter Szondi para teoria teatral.

⁷⁴ É significativo o comentário feito ao mesmo Nagel sobre a redação da *Teoria do drama moderno*: “me comprometi a seguir uma via única estrita, *sans aperçus*, tendo como ideal estilístico uma dedução matemática”, grifos meus, B, p. 22.

⁷⁵ Jean-Pierre VERNANT, *op. cit.*, p. 196-198.

⁷⁶ *Cf. supra*.

palavras” (*logos psilois*)⁷⁷ e a linguagem sem ornamentos (ou “temperos”) usados para torná-la mais agradável⁷⁸. Talvez seja precisamente esse espaço de racionalidade possível em que o *logos* pode ser demonstrativo e admitir a verdade da dimensão lingüística e fabular do *mythos* que cria a *theoria* dos dois filósofos.

Nesse sentido, uma maneira de entender as diferenças de estilo entre Szondi e seus mestres é questionar porque se configura para eles de forma distinta esse entremeio em que convivem, sem exclusões recíprocas, ética e filosofia da linguagem. Entra-se decerto no tema indagando porque, no caso de Szondi, o que descrevemos como *contemplação suspensa* não se traduz numa teoria mimética do fazer artístico, mas é definido – como Monsieur Teste – pelo “mal agudo da precisão”⁷⁹. Uma pista quente para tanto se encontra no comentário mencionado há pouco – o espinhafrado *modo interpretativo de Zurique*; outra, bem menos direta mas talvez mais produtiva, numa nova imersão na *Poética*. Começemos – com a paciência do leitor – pela última.

| *Mímesis práxeôs*

O olhar que a *Poética* lança à tragédia pressupõe uma distância – uma distância que permite, entre outras coisas, contemplá-la não como espetáculo, mas como *texto*. Em

⁷⁷ Ou seja, não acompanhada de elementos melódicos e rítmicos, de que seriam exemplo, significativamente, os diálogos socráticos.

⁷⁸ Cf. *Poética*, 1447 a 28, 1449 b 25. Sobre o termo *hedysmenos*, traduzido em geral como ornamentado ou embelezado, cf. *Retórica* III, 1406 a 19. Aristóteles critica o estilo de Alcidas, sobrecarregado de epítetos, dizendo que este faz uso dos mesmos não como tempero (*hedysma*), mas como alimento (*edema*).

⁷⁹ Paul VALÉRY, *Oeuvres*, II. Paris: Gallimard, p. 11. Para uma abordagem sintética do tema da mimese em dois mestres de Szondi, cf. Jeanne-Marie GAGNEBIN, “O conceito de mimesis em Adorno e Benjamin” in *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, e “Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin” in Rodrigo DUARTE e Virgínia FIGUEIREDO (orgs.), *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte:

parte, essa posição corresponde também a uma distância no tempo. São significativas a propósito as palavras de Vernant e Vidal-Naquet:

Compreende-se [...] que a tragédia seja um momento, e que se possa fixar sua florescência entre duas datas que definem duas atitudes em relação ao espetáculo trágico. No ponto de partida, a cólera de um Sólon abandonando indignado uma das primeiras representações teatrais, antes mesmo da instituição de concursos trágicos [...] No ponto final da evolução, colocar-se-ia a indicação de Aristóteles relativa a Ágaton, jovem contemporâneo de Eurípides que escrevia tragédias cuja intriga era inteiramente criação sua. O liame com a tradição, a partir desse momento, é tão fraco que não mais se sente a necessidade de um debate com o 'passado heróico'. O homem de teatro pode muito bem continuar a escrever peças, inventar-lhes a trama segundo um modelo que ele acredita estar conforme as obras de seus grandes antecessores. Nele, em seu público, em toda a cultura grega, rompera-se a mola trágica.⁸⁰

O comentário convida a reler os julgamentos e preceitos do filósofo tendo em vista essas distâncias recíprocas: a de uma tragédia passada que virou texto e daí foi também encenada⁸¹ e a de uma tragédia *outra*, que não nos foi legada, que deve

⁸⁰ J.P. VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vol 1. Trad. Anna Lia de Almeida Prado et. al. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 14-15.

⁸¹ Como frisa Vernant, a ordem canônica dos trágicos gregos não é obra da *interpretatio romana* mas remonta, tanto quanto se sabe, aos decretos de Licurgo, legislador ateniense entre os séculos de 330 e 320 a.C. Estes ordenariam, segundo o texto de Pseudo Plutarco, “realizar em bronze efígies dos poetas Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e transcrever suas tragédias para conservar, nos arquivos, a cópia que o secretário da cidade devia fazer os atores lerem, sendo proibido modificar o texto durante a representação”, *Vida de Licurgo*, 15 *Apud* J. P. VERNANT e P. V. NAQUET, *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Vol 2, pp. 98 e 223. Outra conhecida helenista, Pat Easterling, recua pouco mais de meio século nesta datação do repertório “clássico”, colocando o ano de 386 a. C como “a data singularmente mais importante para história da tragédia no século 4”. É nesse ano, segundo ela, que se institui na competição oficial das Grandes Dionísias (ou Dionísias urbanas) a representação de peças antigas. De acordo com Easterling, a instituição do *revival* – que a supor unicamente pelas referências da *Poética* podia incluir não só numerosas tragédias perdidas da triade trágica, mas obras de outros autores, além do referido Ágaton – teria contribuído para preservação de textos dramáticos, mantidos, em alguns casos conhe-

ser lida em resíduos como a própria *Poética* – parte de um futuro para nós perdido, que sucede os textos que dispomos, e se torna, por vias tortas, elo de uma história reencontrada⁸². Pode-se tentar mapear essas distâncias lançando mão de cartografias

---

famílias de atores e dos chamados *didaskaloi*, responsáveis pela preparação dos atores (muitas vezes os próprios poetas), que os instruíam em canto, dança e recitação. O período entre 386 a. C. e 320 a. C. coincide curiosamente com o período em que, se estima, Aristóteles teria vivido (384-322 a. C.). Cf. P. E. Easterling, “From repertoire to canon” e Paul Cartledge, “‘Deep plays’: Theatre as process in Greek civic life” in P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge/New York/Melbourne/Cape Town: Cambridge University Press, 1997, pp. 15-16, 33-35 e 213.

⁸² Cf. *supra* nota 51. Ao dar como exemplo a tragédia *Anteu* de Ágaton, na qual fatos e nomes seriam inventados pelo poeta, Aristóteles frisa não ser absolutamente necessário se ater aos *mthoi* sobre os quais versariam em geral as tragédias, e emenda que seria mesmo ridícula tal exigência “pois mesmo as coisas conhecidas são conhecidas de poucos e mesmo assim agradam a todos”, cf. *Poética*, 1451 b 21 e segs. Sobre a produção poética do período, não custa ler o resumo do “estado da questão” feito em 2002 por Jane Lightfoot: “Até bem recentemente, poucos se preocupavam em abordar a história do teatro grego além do fim do período clássico. Segundo a visão tradicional, a partir do século 4 o drama não passou por nada de importante a não ser o declínio. A *polis* havia sido engolida pelos reinos helenísticos, e o drama, especialmente a tragédia, era a auto-expressão da *polis* [...] Estudos mais recentes, contudo, enfatizam que a transformação da tragédia ática numa forma de arte com forte influência internacional está muito longe de ser uma história de declínio: o drama foi uma das exportações atenienses mais bem-sucedidas a longo prazo e um dos importantes emblemas da cultura grega nos horizontes vastamente expandidos do mundo helenístico. O principal problema na correção do equilíbrio revelou-se ser a perda dos próprios textos [...] Não obstante, muitos e diversificados testemunhos sobrevivem acerca do drama helenístico, embora em sua maior parte *não literários*”. J. L. LIGHTFOOT, “Nada a ver com os *teknitai* de Dioniso?” in P. EASTERLING e Edith HALL (orgs.), *Op. cit.*, p. 245. Sobre a tragédia e os trágicos contemporâneos de Aristóteles, cf. ainda J. R. GREEN, “The Late Fifth and Fourth Centuries” in *Theatre in Ancient Greek Society*. New York: Routledge, 1994, pp. 49 e segs.; Albin LESKY, *A Tragédia grega*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, pp. 229 e segs.; P. E. Easterling, “From repertoire to canon”, *op. cit.*, pp. 211-227; T.B.L. WEBSTER, “The Fourth Century Tragedy and the Poetics” in *Hermes – Zeitschrift für klassische Philologie*, vol. 82, 1954, caderno 3, 294-308, e B. M.W. KNOX, “Minor Tragedians” in P. E. EASTERLING e B. M. W. KNOX (orgs.), *op. cit.*, pp. 339-346. A imagem do século 4 a. C. como um período de transformação e expansão da tragédia para além dos limites da Ática é uma constante em vários

distintas: uma das mais complexas e excitantes é a própria noção de *m thos*. Para que fosse possível traduzi-la, como o fazemos, como “enredo”, “história” ou simples “relato”, era preciso que na língua já estivesse contida a enorme mudança evocada pelos helenistas: o afrouxamento dos laços com o passado heróico. É essa passagem que permite, como vimos, que o poeta seja descrito como “fazedor de enredos”, descolado da tradição que o precedia, e que a ele se atribua a composição ou arranjo dos fatos, posta no centro do espetáculo trágico. É significativo que nas passagens em que o *m thos* é referido visando explicitamente as “histórias tradicionais”⁸³, que servem de base a maioria das tragédias que hoje dispomos – as quais, não por último com Lévi-Strauss, passam a ser estudadas lado-a-lado com narrativas *estruturalmente* similares das mais diversas origens, denominadas em função dessa unidade “mitos”, não sem mal-estar dos helenistas⁸⁴ – esteja em jogo não só a comparação entre o fazer “antigo” e o “atual” de tragédias, mas o conhecimento ou ignorância que têm os agentes (ou o público) dos atos e relações encadeados no drama.

A tentativa pouco incomum de ler as tragédias preservadas a partir de Aristóteles resulta, não raro, em desencontros. Um que nos interessa de perto se liga ao vínculo estabelecido na *Poética* entre ação (*práxis*) e enredo (*m thos*) e entre enredo e caráter (*êthos*). Foi dito há algumas páginas que os fazedores de comédia e tragédia, segundo Aristóteles, representam “agentes”, enfatizando-se a noção modal de drama como mimese de pessoas que agem “em atuação”. Por essa razão, na definição formulada no principal parágrafo da obra, a atenção dada ao agir se deslocava dos

---

seu *Companion to Greek Tragedy* e no referido volume sobre atores organizado conjuntamente com Edith Hall.

⁸³ A expressão, como tradução de *m thos*, é empregada por vários tradutores, notadamente em 1451 b 24, 1453 a 37 e 1453 b 22, ainda que não seja só nesses momentos que se discuta a produção “antiga”.

⁸⁴ Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, “La structure des mythes” in *Antropologie structurale*. Paris, 1958, pp. 227-255, e “Geste d’Asdiwal” in *Antropologie structurale deux*. Paris, 1973, pp. 175-233. O desconforto causado por essa abordagem pode ser aferido por um título irônico de Marcel DETIENNE, no qual os dois textos são discutidos: “Les Grecs ne sont pas comme les autres” in *Critique*.

agentes para sua atuação, mais precisamente, para qualidade – intrínseca ou resultante – dessa atuação, donde ser a tragédia “mimese de uma ação *nobre e completa*” (mímēsis praxeōs *spoudaías kai teleías*). Enquanto situação particular e definida na qual os agentes se mostrariam como tais em ato, à ação era dado definir sobre o caráter daqueles que nela agiam. O que explica a emenda poucas linhas à frente

*a tragédia é a mimese de uma ação sobretudo por meio desta ação é mimese de agentes*⁸⁵

A primazia do enredo sobre o caráter e a idéia de que este se evidenciaria por uma “escolha” ou “linha de conduta” assumida em uma ação específica⁸⁶, sem dúvida podem ser remetidas à lógica interna do texto, que vincula o *érgon* próprio à tragédia à mimese de fatos que inspiram temor e piedade, emoções que nasceriam, não do *êthos* de seus personagens, mas principalmente de um encadeamento particular⁸⁷ das ações trágicas, caracterizando uma reversão de fortuna contrária, ainda que não repulsiva⁸⁸, às expectativas do público. Essa própria lógica, no entanto, pode (e talvez *deverá*) ser vista dentro do quadro criado pelas distâncias há pouco referidas. O modo como é definida a “essência”⁸⁹ da tragédia e a insistência nos “efeitos próprios”⁹⁰ de

⁸⁵ *Idem*, 1450 b 3-4 (“ἐστὶν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ τὴν μάλιστα τῶν πραττόντων”).

⁸⁶ Cf. 1450 a b 9-12 e 1454 a 18. Nas duas passagens o termo decisivo é *proairesis*, uma noção central da ética aristotélica. Como esclarece Gazoni, que traduz o termo por “escolha”, a expressão “linha de conduta” advém de uma frase omitida do manuscrito por vários editores, mas mantida na tradução francesa de Hardy (“le caractère est ce qui montre la ligne de conduite, le parti que, le cas étant douteux, on adopte de préférence ou évite”). Os portugueses Eudoro de Sousa e Ana Valente não a omitem de todo, mas preferem traduzir a expressão que nela remete à *proairesis* por “decisão”. Dupont-Roc e Lallot, que omitem o período, optam por traduzir o termo por “escolha deliberada”, de resto, a tradução hoje corrente para *proairesis* nos tratados morais aristotélicos.

⁸⁷ *Idem*, 1450 a 29-33, 1451 a 30-34, b 30-36, 1452 a 17-21.

⁸⁸ *Idem*, 1452 b 35-36, 1453 b 39 e 1454 a 3.

⁸⁹ *Idem*

uma ação que *deve ser*⁹¹ una e completa, fazem supor que à época de Aristóteles (e mesmo antes dele) efeitos “impróprios” e ações múltiplas e desconexas fossem nela (e por ela) não só produzidos, mas aplaudidos. Ao que parece, a ciosa distinção da *poiètikè* frente ao universo do espetáculo se liga diretamente a isso.

Evidenciada tanto em formas particulares de fazer quanto no prazer suscitado por elas, a disposição mimética explicava e destacava o poeta, e em particular o autor trágico, pela gravidade de seu caráter e pela excelência de seus feitos.

A despeito da centralidade da tragédia e de seu fazedor chama atenção na exposição da tese que o último seja, nominalmente⁹², não mais que duas vezes evocado⁹³. Nas duas passagens, a nomeação é feita tendo por referência o passado: é porque se trata dos “primeiros poetas”⁹⁴ e dos primórdios da tragédia (quando a

---

⁹⁰ *Idem*, 1452 a 38, 1452 b 29-30, 1453 b 12 e 1456 a 20.

⁹¹ Para a teleologia que funda a normatividade da definição aristotélica, cf. 1450 a 18-23, 1460 b 24-27 e o comentário conclusivo em 1449 a 15.

⁹² Ao que se sabe, eram então vários os termos em uso para denominar o autor trágico: *tragôidopoios*, *tragôdopoietês*, *tragôdodidaskalos*, *tragôidós*. Em textos de Platão, é recorrente o emprego de *tragôidopoios* (cf. entre outras, *República*, 408 b, 597 e, 605 c, 607 a; *Crátilo*, 425 d; *Banquete*, 223), ainda que em passagens específicas (como, p. ex., *Rep.* 395 a) também se empregue *tragôidós* – de uso corrente em Aristófanes, que também usava *tragôdopoietês*. A diferença maior entre *tragôidopoios* e *tragôdopoietês*, de um lado, e *tragôidós* e *tragôdodidaskalos*, de outro, é a ênfase, no primeiro caso, no “fazer” que estaria na origem à tragédia (um fazer já “poético”, no sentido historiado por Andrew Ford) e, no segundo, no fazer específico no qual tradicionalmente a tragédia ganhava vida, seja pela referência ao “canto” (*aoidê* ou *ôidê*), seja pela remissão aos ensaios e ao aprendizado (*didaskalia*) necessário à sua execução.

⁹³ Numa primeira passagem (1449 a 4-5), se diz que os diferentes *êthos* dos poetas teriam naturalmente separado *kômôdopoioi* de *tragôdodidaskaloï*; na segunda (1458 b 32), rebatendo a crítica de que os *tragôidoi* empregariam expressões pouco correntes, Aristóteles explica ser justamente a não-vulgaridade o distintivo de sua *léxis*.

⁹⁴ Para expressão “*prôtoi poietai*”, cf.

poesia era “satírica e mais dependente da dança”⁹⁵) que o autor se permite o uso de termos nos quais o poeta e o encenador das próprias peças ainda estavam indistintamente colados⁹⁶.

A distância frente às artes da atuação e aos concursos trágicos (onde a arte do *skeuopoios* também suplantaria a do poeta⁹⁷) é central para a argumentação da *Poética* e não basta, para explicá-la, apelar para o proverbial aristocratismo filosófico grego, que, de uma maneira ou outra, nunca sai de cena. À diferença de Platão, não se trata de denunciar o surgimento de uma “teatrocracia”, na qual uma multidão sem eira nem beira e “antes muda”, “ganha voz, como se soubesse o que é ou não a boa arte das Musas”⁹⁸. O elogio dos trágicos é claro e indiscutível no texto, e se há nele um

---

⁹⁵ *Idem*, 1449 a 22. Os termos empregados por Aristóteles são *satyriken* e *orkhéstikôieran*. É de se notar que a tradução (correta e corrente) de *orkhêstis* e *orkhêstês*, respectivamente, por dança e dançarino, elide o nexo – ainda existente à época de Aristóteles – entre a dança e o espaço da *orkhêstra*.

⁹⁶ Segundo Edith Hall, a especulação de que Sófocles tenha desistido de atuar em suas próprias peças em virtude de sua voz fraca “funcionou como uma narrativa etiológica do advento do cantor trágico especialista”, um fenômeno de datação difícil por razões óbvias. Para Hall, seriam justamente as inovações introduzidas pela poesia trágica na tradicional cultura do canto grego que definiriam uma das características marcantes do período em que Aristóteles escreve: a fama adquirida por alguns atores, reconhecidos como virtuosos do canto e da declamação. A paulatina ampliação dos festivais e concursos trágicos e a decorrente profissionalização de alguns desses atores-cantores, que passariam a constituir companhias próprias e a se apresentar fora de Atenas e mesmo fora da Ática, levaria a uma situação nova, a qual se mostraria plenamente atestada nos registros e inscrições do século seguinte: a formação de uma categoria específica de artistas itinerantes, os *tragôidoi*, que, conforme testemunhos variados, perduraria por toda Antiguidade tardia. Edith HALL, “Os atores-cantores da Antiguidade” in P. EASTERLING e E. HALL, *op. cit.*, pp. 7 e segs. É de se supor assim em relação à separação de Aristóteles entre *poiêtês* e *tragôdidaskalos*, que ela não era tão pretérita como sugere o texto, estando ainda possivelmente em curso.

⁹⁷ *Idem*, 1450 b 16-20.

⁹⁸ *Leis*, III, 700 e- 701 a. Traduzo a partir da versão inglesa de Benjamin Jowett (*The dialogues of Plato*. Encyclopaedia Britannica: Chicago, 1952, p. 676), sendo também possível “as massas vulgares, outrora silenciosas, se tornaram vocais”. A metáfora da voz é de novo empregada em um trecho decisivo da mesma obra,

esforço de separá-los da tragédia *enquanto espetáculo* este responde a uma característica do último que, apesar de também denunciada pelo mestre, não pode ser de todo recusada pelo discípulo insubmisso.

A exemplo daquele, Aristóteles via na “poesia augusta e admirável”⁹⁹ da tragédia, bem como em quase tudo que a cercava e constituía enquanto obra, o risco de uma entrega prazerosa ao lado menos racional da alma humana¹⁰⁰, e é por isso que – adverte várias vezes – não se deve buscar nela “um prazer qualquer”¹⁰¹, despertado simplesmente pelo “prodigioso”¹⁰², pelo “irracional”¹⁰³, pelo que se dá sem

---

explícita à mencionada notoriedade adquirida pelos atores e autores trágicos: assim como os *tragódoi*, os legisladores também seriam poetas (*poiētai*), mas poetas da lei verdadeira (*nomos alēthēs*) e, enquanto tais, rivais dos primeiros como artistas (*antitekhnoi*) e seus antagonistas no mais nobre dos dramas. Por isso, diz o condutor do diálogo (nas palavras de Jowett): “do not then suppose that we shall all in a moment allow you to erect your stage in the agora, or introduce the fair voices of your actors, speaking above our own [...] in language other than our own, and very often the opposite of our own”, *op. cit.* (817 b-c), p. 728.

⁹⁹ Cf. PLATÃO, *Górgias*, 502 b e segs.. Os adjetivos usados por Platão são *semeús* (o mesmo usado por Aristóteles para falar da “gravidade” dos poetas trágicos) e *thaumastós*, admirável, maravilhosa, espantosa. A citação vem da tradução de Carlos Alberto Nunes. PLATÃO, *Diálogos* Melhoramentos: São Paulo, s/d, p. 352.

¹⁰⁰ Cf. PLATÃO, *República*, 604 b- 605b. Para as inovações da psicologia aristotélica, cf. ARISTÓTELES, *EN*, I, 13, a 26 e segs., e os respectivos comentários de Marcos Zingano in *Tratado da virtude moral - Ethica Nicomachea I 13- II 8*. São Paulo: Odysseus, 2008, pp. 85, 88-89.

¹⁰¹ *Poética*, 1462 b 14.

¹⁰² *Idem*, 1453 b 9. O termo usado por Aristóteles (*to tenatōdēs*), é lido por vários tradutores (Dupont-Roc Lallot, E. de Sousa, Gazoni, entre outros) como “monstruoso”. Aníbal González destoa com “maravilhoso”. Opto por “prodigioso” (por razões que devem ficar dadas na sequência), seguindo sua ocorrência em Aristófanes (*As nuvens*, 356) e Platão (*Eutidemo*, 296 e), que fala em homens “prodigiosamente sábios” (*sophian tenatōderin anhrōpoi*).

¹⁰³ Cf. *Poética*, 1454 b 5 (“não deve haver nas tragédias nada de irracional, e, se houver, que seja fora da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles”) e, de forma ainda mais categórica, 1460 a 27 e segs (“Não se devem compor os argumentos com partes irracionais – sobretudo *não deve haver nada irracional*”

raciocínio¹⁰⁴, coerência¹⁰⁵, necessidade ou probabilidade¹⁰⁶. Entretanto, é justamente por não ser estranha a ele

a idéia de que a imitação poética se inscreverá na alma do auditor como um modelo, ao qual este não deixará de conformar suas palavras e seus atos¹⁰⁷

que a tragédia se lhe afigura não só como um perigo, mas como uma chance. Sendo dentre os viventes o mais imitador, o homem nela encontraria não só motivos de prazer, mas igualmente de conhecimento. Ao contemplar as imagens nela plasmadas, poderia traçar analogias e dizer, por exemplo: “este é aquele”¹⁰⁸. É de se supor que a referência humana, potencializada nas tragédias, multiplicasse nelas a ocorrência desse tipo de raciocínio que Aristóteles liga ao reconhecimento¹⁰⁹.

---

¹⁰⁴ Na classificação dos tipos de reconhecimento é sintomático que, depois do que decorre dos próprios fatos, se siga o que provém “de um raciocínio” (*silogismo*). É preferível para Aristóteles, inclusive, o que se baseia em um “falso raciocínio” (*paralogismos*) ao que se dá “por meio de sinais” e, portanto, sem raciocínio algum (“o menos artístico de todos”). Cf. *Poética*, cap. 16. Traduzindo o “irracional” (*alogos*) da nota precedente como “ilógico” – como faz Gazoni – percebe-se mais facilmente tratar-se de variações sobre um único tema.

¹⁰⁵ Além de ser um tipo de caráter a ser evitado pelo poeta, o incoerente (*anômalos*) é sobretudo problemático quanto diz respeito à própria mimese, a ponto de recomendar o filósofo: se se imita alguém incoerente [...] ele deve ser *coerentemente incoerente*”, grifos meus, Cf. 1454 a 26 e segs.

¹⁰⁶ Como nota Gazoni, a expressão “segundo o necessário ou o provável” (κατὰ τὸ ἀναγκαῖον ἢ εἰκὸν) é como que formular na *Poética*. Para ocorrências desses termos, leia-se, entre outras passagens, *Idem*, 1451 a 12-13, 27-8, 38, 1451 b 9, 13, 31, 35, 1452 a 20, 24, 1454 a 29, 34-36, 1455 a 7, 17-19, 1461 b 15, 19.

¹⁰⁷ Victor GOLDSCHMIDT, “Le problème de la tragédie d’après Platon” in *Questions Platoniciennes*. Paris : Vrin, 1970, p. 107.

¹⁰⁸ *Poética*, 1448 b 15 e segs.

¹⁰⁹ No trecho citado na nota anterior, é de praxe chamar a atenção para o verbo *sylogizomai*, que remete na lógica aristotélica à inferência ou dedução por silogismo. Eudoro de Sousa faz notar a proximidade do texto com uma passagem da *Retórica* que, por iluminar o ponto em foco, merece ser reproduzida: “Sendo agradável aprender e admirar, tudo o que a isto se refere desperta em nós o prazer, como por exemplo o

No *théatron* aberto frente ao ator, que literalmente “agia e atuava”, e se via em cena imerso na “vida”¹¹⁰, caminhando com sua ação rumo à “felicidade ou infelicidade”¹¹¹, esse prazer decerto podia se casar com outro, referido na sequência pelo filósofo: o da execução¹¹² – sem dúvida marcante na figura do virtuose¹¹³.

---

como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra, tudo o que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. De fato, *não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto*, daí resulta que aprendemos alguma coisa”, grifos meus. *Retórica* (I, 11, 1371 b 4), tradução Antônio Pinto de Carvalho. *Apud. Poética, op. cit.*, p. 112.

¹¹⁰ *Idem*, 1450 a 15-20.

¹¹¹ *Idem, Ibidem*.

¹¹² *Idem*, 1448 b 18-19. Sigo a sugestão dos tradutores brasileiros e portugueses. Tanto Dupont-Roc e Lallot quanto González, enfatizam o caráter “acabado” do termo grego (*apergeistia*), traduzindo-o, respectivamente, por “fini dans l’exécution” e “perfección”.

¹¹³ A relação entre o surgimento dos *tragôidoi* e as inovações poético-musicais trazidas pelas tragédias talvez justifique uma nova remissão aos detalhados comentários de Edith Hall: “A maioria da música original da tragédia do século 5 usava a ‘viril’ escala enarmônica. Isso significa que o cantor trágico terá cantado melodias em torno da tônica e da quinta, que repetidamente opunham minúsculos intervalos em frequência com uma frequência mais ampla de aproximadamente uma terça maior. Eurípides e Ágaton começaram usando a escala cromática, o que de alguma forma nivelava os hiatos entre as notas e era vista como mais efeminada do que a enarmônica, mas ambas gradualmente deram lugar à escala diatônica, que dominou o período romano [...] A antiga escala dos trágicos permaneceu em uso para acompanhar suas obras, mesmo considerando que apenas músicos mais destacados podiam tentá-lo, dado que seus intervalos minúsculos exigiam rigorosa precisão. [...] Embora fosse raro cantar a mesma nota repetidamente, a maioria das melodias predominantemente se movia de modo gradual na escala para a nota adjacente, parecendo estar continuamente em movimento sinuoso e contorcido. Nas melodias trágicas preservadas em papiros, os saltos ou mergulhos ocasionais de até uma nona, parecem ter a intenção de criar um efeito enfático especial. Um importante papiro musical em Yale contém um canto lírico-dramático grego interpretado por um barítono muito talentoso da era imperial, possivelmente um *tragôidos*, a melodia envolvia uma descida para o grave de, não menos, uma oitava e uma terça. Seu editor afirma que a súbita descida de tom tinha a intenção de representar a mudança de voz causada por uma possessão do espírito, e que tal fato assinalava o início da representação, em primeira pessoa, dos enunciados de um profeta ou profetiza. [...] Os cantos, nessas escalas, eram entoados em um dos ‘modos’ musicais, os quais requeriam maneiras reconhecíveis de seleção de notas (provavelmente com fórmulas e cadê

Mesmo que não se reconhecesse o representado como algo já visto, a mimese causaria prazer pelo modo como fora levada a cabo. Sabe-se que o efeito da gesticulação e da voz dos atores (“o mais imitativo dos órgãos humanos”¹¹⁴), assim como a cor e o traço particular de Paúson, Polignoto, Zêuxis e Dionísio¹¹⁵, estava longe de escapar aos olhos e ouvidos desse leitor, aparentemente empedernido¹¹⁶.

---

tessitura específica. O enérgico modo frígio, supostamente introduzido por Sófocles na tragédia, demandava o canto em alturas elevadas. O dório exaltado era freqüentemente usado em lamentos trágicos, o mixolídio emotivo era usado para muitos coros, e o jônio ‘suave’, comparado em *As suplicantes* de Ésquilo ao canto do rouxinol, é associado por Aristófanes ao canto sedutor das prostitutas. O hipofrígio ativo e o hipodório grandioso, introduzidos pelo inovador Ágaton, não eram usados por coros, mas apenas por atores que representavam papéis heróicos; *tragôidoi* virtuosos, portanto, necessitavam ser capazes de cantar em modos especiais (e talvez especialmente difíceis) que distinguiam seu canto solo da voz coletiva coral.”, Edith HALL, *op. citada*, pp. 21-23.

¹¹⁴ *Retórica*, 3, 1404 a 22-3.

¹¹⁵ *Poética*, 1448 a 4-6, 1448 b 18-19, 1450 a 26-9.

¹¹⁶ Além de estruturar os enredos tendo-os “diante dos olhos”, o poeta deveria, tanto quanto possível, reproduzir os “gestos” (E. de Sousa) ou “atitudes” corporais das personagens (A. González) – no original, *skhémata*. *Idem*, 1455 a 28-30. Sobre as diferentes maneiras de empregar a voz para expressar cada paixão, cf. *Retórica*, III, 1403 b 27 e segs.; sobre a voz do ator Teodoro, que a todos superava pela naturalidade, *Idem*, 1404 b 22 e segs. Lembra-se ainda na *Poética* (1461 b 35 a 1462 a 7), que o ator Minisco chamava seu sucessor Calípides de macaco, por gesticular além do devido, um mal que também marcaria a atuação de Píndaro mas que não seria exclusiva de atores, desabonando igualmente o rapsodo Sosítrato e Mnásiteo de Oponte. De acordo com os especialistas, Minisco teria sido segundo ator nas últimas obras de Ésquilo, figurando em algumas inscrições preservadas como vencedor de concursos trágicos, assim como Calípides, caracterizado por Eric Csapo como o “*enfant terrible* da nova geração de atores” – informações sobre Píndaro e Mnásiteo de Oponte ainda estão nas mãos dos arqueologistas. Remando contra a corrente dos tradutores, Csapo afirma que “o contexto mais amplo da passagem [sobre Minisco e Calípides, N. A.] mostra que Aristóteles entendia a crítica não como uma crítica a *gestos excessivos* ou *exagerados*, mas sim a um *excesso* de gestos, ou seja, excessiva *mímêsis*, não era histrionismo, mas imitação de ações as quais seria melhor não imitar [...] Calípides não é um macaco por reproduzir exageradamente gestos que poderiam ser aceitos com moderação, mas porque, como um macaco que *imita tudo* e *pode fazer qualquer gesto*, produz gestos que as sensibilidades não-vulgares prefeririam não ver na tragédia, específicos

Mas na apreensão do prazer suscitado pela bela execução se vê, como que em germe, a descrição de uma outra emoção que encontrará no espetáculo trágico um de seus recantos diletos. Ao argumentar que todos se comprazem com a mimese, Aristóteles dá como prova o fato de contemplarmos com prazer “imagens muito perfeitas”¹¹⁷ de coisas que – fora delas – nos seriam penosas ou causariam aflição. Antes de fazer do grego um precursor da estética do sublime, pode-se tentar entender tal emoção aproximando-a daquele espanto cheio de admiração que numa das mais famosas passagens da *Metafísica* fazia do amante de *m thos* (*philóm thos*) uma espécie de filósofo (*philósophos*)¹¹⁸. Como ocorria com o último, que ante uma aporia se espantava e, ao dar-se conta da própria ignorância, aprendia, pode-se pensar que a mimese mais exata punha o público surpreso e admirado ante seus próprios limites. Essa possibilidade de ampliação cognitiva, experimentada como que pelo negativo, é uma componente chave do prazer último, e talvez mais característico, descoberto por Aristóteles na tragédia: o que nasce do espantoso, surpreendente e terrível. Ainda que sejam várias as maneiras de nomeá-lo ao longo da obra, o termo que talvez melhor traduza sua natureza e complexidade é *deinós*, e é com ele que o filósofo resume o tipo de *m thos* de que lançariam mão agora os poetas ao compor as “mais belas tragédias”: o voltado a umas “poucas linhagens”¹¹⁹, por exemplo, a de Alcmeón, Édipo, Orestes e outros quantos, as quais “aconteceu sofrer ou fazer coisas terríveis”¹²⁰. O laço da tragédia com esse termo é dado pouco mais à frente na medida

---

“Calípedes limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação” in P. EASTERLING e E. HALL, *op. cit.*, pp. 146-7.

¹¹⁷ Cf. *Poética*, 1448 b 9 e segs. Torno a tradução de Ana Valente: Dupont-Roc e Lallot explicam a expressão *malista ékribômenas* como algo executado com uma “preocupação extrema de exatidão”, optando por “images les plus soignées”, cf. *Poétique*, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁸ *Metafísica*, A, 2, 982 b 16 e segs.

¹¹⁹ *Idem*, 1453 a 19. *Oligas oikías*, diz o texto, donde a oscilação entre “poucas”, “reduzidas” ou “ilustres” famílias (ou linhagens), ou ainda, na expressão de Dupont-Roc e Lallot, “petit nombres de maisons”.

¹²⁰ *Idem*, 1453 a 22. Com maior ou menor ênfase no “terrível”, essa parece ser a tradução corrente para o termo (*deinà*) nessa passagem: “deed of horror” (Bywater), “desg

em que ele aparece como que funcionalmente confundido com o célebre *phóbos*; vejamos dentre os acontecimentos, anuncia o filósofo, “quais se mostram *terríveis* (*deinā*), quais lamentáveis (*oiktirá*)”¹²¹. Para além da aproximação, a particular polissemia de *deinós* pode ser sugerida por uma de suas ocorrências mais célebres, não por acaso escrita a propósito da mais conhecida dessas casas ilustres: o primeiro estásimo da *Antígona*. Na tradução de Guilherme de Almeida

*Muitos milagres (deinā) há, mas o mais portentoso (deinóteron) é o homem.*¹²²

Pela frase – passível de ser variada em inúmeras outras – vê-se que as coisas e “ações terríveis” flagradas nas histórias antigas e na “composição da mais bela tragédia”, não diziam respeito apenas ao “temível”, mas também ao “admirável” ou mesmo “miraculoso”¹²³. Na ode coral de Sófocles, um espantoso “hino ao homem”

---

terríveis” (A. Valente), “cosas terribles” (González), “terribles événements” (Dupont-Roc e Lallot). Eudoro de Sousa é o único a sugerir a ambigüidade do original ao optar por “coisas tremendas”.

¹²¹ *Poética*, 1453 b 14. Para sanar a incômoda “inconstância conceitual” acusada no trecho, alguns tradutores vertem aqui *deinós* como “temível” ou que “inspira temor” e *oiktros* por “digno de piedade” ou que “inspira compaixão”. A relação entre o termo *deinós* e a surpresa (*ekplexiā*) ou espanto (*thaumaston*), que conclui o raciocínio iniciado nesses trechos, é ressaltada pela tradução de Bywater: “let us see, then, what kind of incident *strike* one as horrible, or rather as piteous”, grifos meus, *op. cit.* p. 688. Cf. ainda 1453 b 30-31, 1456 b 3.

¹²² SÓFOCLES, *Antígona*, verso 335, grifos meus. Cito os dois trechos a partir da edição bilingüe organizada por Trajano Vieira, *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 1ª, reimpressão da 1ª. edição de 1997. (Signos, 22), pp. 58, 99. A recorrência “nominal” do termo *deinós* é reproduzida nas traduções de Donald Schüler (Porto Alegre: LPM, 1999): “De tantas maravilhas/ Mais maravilhoso de todas é o homem”, e Robert Pignarre (*Théâtre de Sophocle*, Vol. I. Paris: Garnier Frères, 1947, p. 99): “De tant de choses merveilleuses, la grande merveille, c’est l’homme”.

¹²³ Sigo as acepções fornecidas pelos léxicos de Liddell-Scott e Anatole Bailly. A variação semântica do termo pode ser conferida na *República* de Platão, cf. 333 e- 334 a, 337 a, 360 e, 368 d, 395 c, 405 b, 408 d, 409 c (como habilidade ou perspicácia), 365 a, 386 b, 387 b, 387 e, 391 d, 590 a, 615 d (como algo terrível), 416 a, 421 a, 433 c

como já se disse, elas podiam arrolar os triunfos do *anthrôpôn* em sua “luta para civilizar a si próprio e afirmar sua maestria”¹²⁴, algo que – raciocinando com Aristóteles – deletava, mas também dava o que pensar.

Era precisamente por serem os *m thoi* essa poderosa e perigosa “*assemblage de merveilles*”¹²⁵ que eles estavam no centro, não só da *Poética*, mas das preocupações do filósofo. Sendo tênue o limite entre a mobilidade cognitiva provocada pelo maravilhoso e a mobilidade embasbacada suscitada pelos concursos e seus atores¹²⁶ era necessário olhar de perto o que devia *visar* e *evitar* o poeta ao compô-los. E aqui são decisivos, primeiro, um paralelo e, depois, uma diferença.

Ao compor o poema, o *poiêtês* – como o homem virtuoso – mira um alvo difícil de ser atingido¹²⁷. Assim como “não é fácil ser bom” (*spoudaios*)¹²⁸, não é fácil

---

(temerário), 429 c, 430 a-b, 552 e, 559 d (perigo), 596 c (como algo espantoso ou admirável, em tom irônico).

¹²⁴ Reproduzo a interpretação de Bernard KNOX, *Édipo em Tebas*, pp. 94 e segs.

¹²⁵ *Metafísica*, A, 2, 982 a 18-19. Cito a partir da tradução de Jean Tricot (Vol I. Paris: Vrin, 1970, p. 17).

¹²⁶ É significativo que o verbo empregado para caracterizar as partes mais atraentes ou sedutoras do enredo (*psykhagôgeō*) reapareça como adjetivo (*psykhagogikós*) quando se trata de indicar a atração exercida pelo espetáculo – o que “move os ânimos” (como traduz Eudoro de Sousa), mas também “o que seduz a alma” (como prefere o espanhol Aníbal González), Cf. 1450 a 33-35 e 1450 b 17.

¹²⁷ Sigo uma indicação de Gazoni a propósito do verbo empregado em 1452 b 29 e traduzido acima como “visar”: “o verbo *stokhazesthai* (‘almejar’, ‘visar’, ‘ter como alvo’) pode ser lido em chave anódina [...] ou pode-se sugerir para ele um sentido mais preciso recorrendo-se, por exemplo, ao uso que Aristóteles faz de um termo cognato na *Ética Nicomaquéia*. Lá se diz que a virtude é *stokhasikê* em relação à mediedade, visto que é possível errar de muitas maneiras, mas o acerto, quando se trata da virtude ou da arte, é raro” (EN, II, 5, 1106 b 14 e seg.). Cf. GAZONI, *op. cit.*, p. 82, nota 1. A tradução do *stokhazesthai* por “mirar” segue a solução do tradutor Marcos Zingano para *stokhasikê* no trecho referido da EN: “ter em mira”. Como nota Zingano, “a comparação básica é com o arqueiro, que tem em mira o alvo (e possui certa competência para fazer isso), mas que não pode assegurar-se de antemão de seu êxito ou malogro, dada uma série de circunstâncias que estão fora de seu controle”, *op. cit.*

ser poeta – quanto mais poeta aristotélico. Para conseguir, como quer o filósofo, ser *tragikós e philanthropós*¹²⁹ ao mesmo tempo, é preciso que o primeiro delibere por que meios isso pode ser conseguido. Tudo se passa como se a moralidade não exigida, mas *pressuposta* na natureza do poeta trágico, nele se manifestasse como uma disposição para escolher o que é considerado o melhor tipo de *mtos*. Mas sendo isso, em geral, mais um pressuposto que uma realidade, não é casual que o estilo da obra seja antes prescritivo que apodítico. Se era verdade que “do praticar a cítara surgem tanto os bons como os maus citaristas”¹³⁰, mas igualmente que as boas “disposições originam-se de atividades similares”¹³¹, o exercício da boa prática poética havia de ser promovido não só pelo estímulo ao mimetismo das belas obras, mas pelo raciocínio de como seus poetas as haviam produzido¹³². Em paralelo ao que ocorre

¹²⁸ EN, II, 9, 1109 a 24-25. A tradução de Zingano diz “é árduo ser difícil”, a de W. D. Ross “is no easy task to be good” (*Nicomachean Ethics in The Works of Aristotle*. Encyclopaedia Britannica: Chicago, 1952).

¹²⁹ *Poética*, 1456 a 22.

¹³⁰ *E.N.*, II, 1, 1103 b 8-9.

¹³¹ *Idem*, 1103 b 21 e segs.

¹³² A idéia de que a obra de arte, uma vez produzida, pode ser estudada independentemente de seu autor – esse *técnico* – tê-la realizado por arte, hábito ou talento, está presente em mais de uma passagem do texto, cf. *supra* nota 63 e *Poética* 1451 a 24 (“por arte ou natureza” Homero também se distinguiria dos demais poetas, na medida em que reconhecia a necessidade do enredo uno) e parece coincidir com um trecho famoso da *Ethica Nicomachea* (II, 3, 1105 a 28-34): “os objetos produzidos pelas artes têm neles próprios o bom estado: basta, portanto, que estejam em um certo estado, ao passo que os que são gerados pelas virtudes são praticados com justiça ou com temperança não quando estão em um certo estado, mas quando o agente também age estando em um certo estado: primeiramente, quando sabe; em seguida, quando escolhe por deliberação (*proaitroumenos*), e escolhe por deliberação pelas coisas mesmas; em terceiro, quando age portando-se de modo firme e inalterável” (*EN*, *op. cit.*, p. 46-7). Ao comentá-lo, Bernard Besnier deixa aberta uma questão que concerne diretamente o ponto aqui referido: “a informação verdadeiramente importante que esta passagem oculta é que somente a *práxis*, e não a *poiêsis* comporta a *proairesis*. É possível que assim seja, mas seria preciso evitar extrair disso a consequência de que, do fato da estreita ligação entre a *proairesis* e a deliberação [...] esta última esteja igualmente ausente na *artê*”, grifos meus, *op. cit.*

no campo da ética, não se trata de atribuir ao poeta a responsabilidade pela adoção de *finis* determinados, mas de valorizar em seu agir a escolha de certos *meios* em detrimento de outros. Nos dois casos, delibera-se não sobre os fins últimos da própria prática – o porquê, afinal, das tragédias por exemplo – mas sobre aquilo que, no caso do poeta, faz com que a “composição dos fatos” produza as emoções suscitadas pelas melhores obras do gênero. A atenção às escolhas do bom poeta e de outros fazedores, que podem por bem fazer de um jeito, mas também de vários outros¹³³, e principalmente a atenção às ações e emoções nascidas a partir dessas escolhas, seja por meio de seu autor, seja, por mimetismo, por meio de sua obra, ajuda a entender porque não se encontra ao lado das considerações gerais sobre a criação poética uma *teoria do drama*, mas sobretudo uma *poética da tragédia*¹³⁴.

*

Comparativamente às demais artes miméticas e, particularmente, à epopeia, é na tragédia que se encontram em concentração máxima tanto a potência cognitiva do

---

¹³³ Ao comentar o trecho da nota precedente, esclarece seu tradutor: “Para Aristóteles, uma ação é tal que, se eu faço algo, então posso deixar de fazê-lo. Essa condição da ação é o fundamento de toda atribuição de responsabilidade ao agente e jaz no centro da ética aristotélica: é porque o que eu fiz era tal que eu poderia não o ter feito que eu sou responsável pelo que foi engendrado no mundo por minha ação. Em outros termos, toda ação está logicamente aberta aos contrários: aquilo a que posso dizer sim, a isto posso dizer não. O fundamento desta abertura aos contrários encontra-se no fato de a ação ser decidida por razões (ainda que impulsionada por desejos) e a razão ser uma faculdade dos contrários”, *EN, op. cit.*, p. 96.

¹³⁴ Cf. a propósito a formulação inicial de Szondi no *Ensaio sobre o trágico*. “Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia [...] A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica”, grifos meus. Cito a partir da tradução de Pedro Süssekind, *op. cit.*, p. 23, cf.

maravilhoso e do patético¹³⁵ quanto a referência ao humano¹³⁶, e é por isso que a combinação de incidentes e ações da história deve garantir a eficácia de seu tipo particular de *m thos*¹³⁷. Seu grande paradigma, como se sabe, é o *Édipo*¹³⁸.

¹³⁵Como se nota em 1460 a 12: “Na tragédia deve-se produzir o maravilhoso (*thaumaston*), mas a epopeia admite mais facilmente o irracional (*alogon*), porque não se têm os olhos sobre os agentes”. Para ocorrência de *thaumaston* (maravilhoso, espantoso ou miraculoso) e *ekplexis* (surpresa, consternação, choque ou desconcerto), cf. *Poética*, 1455 a 16, 1456 a 20 e, especialmente, 1460 a 12, 13, 17. Sobre a importância da noção de *páthos*, remeto, uma vez mais, ao comentário da *Ethica*. “do ponto de vista ético, as afecções que importam são as emoções [ ]; ser afetado é em algum sentido, na ética, ter uma emoção. Emoções são afecções envolvidas na ação que contém um elemento cognitivo (para sentir medo, por exemplo, é preciso considerar que algo presente é capaz de causar dano à nossa vida, e essa consideração é de natureza cognitiva)”, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁶A referência ao “humano”, se quisermos, o maior “sentimento de humanidade” inerente à tragédia (cf. *supra* notas 43, 110), pode ser vinculada ao fato desta ser a “mais mimética” das artes miméticas – com efeito, admite Aristóteles, ela “imita tudo” (1461 b 28-29). Nos dois casos, isso se liga não apenas à configuração particular da tragédia enquanto espetáculo, mas também aos tipos de metro nela utilizados, sendo o mais destacado deles o iambo (“o que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente”, 1449 a 25. Cf. sobre o mesmo ponto, *Retórica* III, 1408 b 33-35).

¹³⁷Cf. *supra* nota 34. É nesse ponto que encontra esteio grande parte da crítica à *ópsis* e aos *tragôidoi*, de que é exemplo, a censura aos enredos e ações episódicas (1451 b 33 e segs.). Poetados pelos maus poetas por sua própria ruindade, estes seriam escritos pelos bons poetas por culpa dos atores: elaborando, em função destes, peças declamatórias (*agônismata*), eles estenderiam o enredo além de sua capacidade (*dýnamis*), deformando assim o nexo entre os fatos. Não censurável por princípio – como já foi notado – esse desprendimento em relação ao *m thos* privilegiaria o fazer dos atores em detrimento da ação da própria peça. Os prazeres desviantes do espetáculo se mostrariam, assim, tanto mais problemáticos quando entrelaçados à própria composição do enredo. É possível imaginar que o movimento criticado pelo filósofo é similar ao que, a partir do *Settecento*, levará, na ópera, ao privilégio da ária e do bel canto.

¹³⁸A portuguesa Ana Valente nota que, das onze vezes em que história de Édipo é referida na *Poética*, apenas em quatro se menciona a autoria de Sófocles. Tendo em vista a discussão levantada pelo próprio autor sobre a pertinência ou não de se alterar os dados dos *m thous* transmitidos pela tradição (cf. 1453 b 23 e segs.), não é despropositado supor que outros *Édipos* fossem então escritos e encenados. Em um de seus apêndices à tradução da *Poética*, Eudoro de Sousa enumera, com efeito, nada menos q

Pode-se notar a importância dessa obra para as formulações da *Poética* na própria definição dos elementos que estão no centro do enredo complexo. Nos casos em que há reconhecimento (*anagnôrisis*) – o primeiro desses elementos – os caracteres, e por extensão o público, passam de um estado de ignorância (*agnoia*) a outro de conhecimento (*gnôsis*) por força de uma mudança que é engendrada no interior do próprio enredo¹³⁹. Aqueles que pareciam de início ter uma situação definida em relação à fortuna ou ao infortúnio¹⁴⁰, são conduzidos por ele à amizade (*philia*) ou à inimizade (*ekhthra*)¹⁴¹. Na literal *reviravolta* da peripécia – tanto

---

dedicadas ao tirano, que incluíam, além das de Ésquilo e Eurípedes, as de tragediógrafos como Archeus, Carcino, Diógenes, Nicômacos, Filocles, Teodetes, Licofron e Xenocles, alguns dos quais contemporâneos do filósofo. (cf. Eudoro de Sousa, *op. cit.*, Apêndice III). De qualquer modo, as referências explícitas, e sobretudo a estrutura referida por Aristóteles, deixam claro que a obra de Sófocles está no centro das considerações do filósofo sobre o *mîthos*. A discussão de suas diferentes versões é mencionada por Szondi tanto na *Teoria do drama moderno*, quanto em sua breve análise do *Édipo Rei* do *Ensaio sobre o trágico*. Nos dois casos o texto é referido a partir da tradução de Emil Staiger (*Die Tragödien des Sofokles*, 1944) e da não menos famosa que controversa versão de Hölderlin (“Oedipus der Tyrann” in *Sämtliche Werke*, ed. Friedrich Beissner). Cf. SZ1, pp. 22-24 e 213-218 [traduções brasileiras, *Teoria do drama moderno*, pp. 37-39, e *Ensaio sobre o trágico*, pp. 89-94].

¹³⁹ *Idem*, 1452 a 30 e segs. O nexo entre os três cognatos é evidenciado pelo próprio texto (“reconhecimento como seu nome indica...”).

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*. A idéia de que o reconhecimento altera não um desenlace ao qual estariam destinados os personagens (como sugerem muitas das traduções), mas um estado previamente delimitado de fortuna ou infortúnio gozado por eles é tomada de um argumento citado por Eudoro de Sousa: “o que o filósofo refere aqui ‘não é a idéia de que Édipo está destinado a ser infeliz, mas o simples fato de que, no princípio da peça, ele se encontra na situação, no estado de...um homem feliz’”. O caso oposto, mencionado na seqüência, é o de Orestes na *Ifigênia em Tauride*. Cf. *op. cit.*, p. 129.

¹⁴¹ Como observam Dupont-Roc e Lallot, os dois termos “não têm o valor puramente afetivo que se liga ao francês ‘amitié’ ou a ‘haine’ [ou, em português, a ‘amizade’ ou o ‘ódio’, N. A.]. *Philia* designa o laço que une os membros de um grupo fechado e, em particular, o laço de parentesco ou aliança [...]; simetricamente, *ekhthra* designa a efetiva hostilidade que decorre, notadamente, da violação de um tal laço”, *op. cit.* p. 232. Daí os exemplos dados por Aristóteles nos capítulos 11 e 14: Édipo e Laio, E

“mudança da situação [*do agente*] para seu oposto” quanto “mudança *da ação* para seu oposto”¹⁴² – produzida, como frisa o texto, segundo “o provável e o necessário”, Édipo não é só referência, mas a base mesma do conceito. Em sua história tem-se a prova mais acabada da potência a um só tempo terrível e surpreendente da noção de reconhecimento uma vez levada a seu limite, o momento em que ela coincide com a peripécia¹⁴³. Ao conhecer a própria história e origem que ignorava, Édipo é levado não só a reconhecer a si próprio como o exato oposto do que era visto e se acreditava, mas como o mais monstruoso violador dos próprios laços de sangue. Saudado de início como o “primeiro dos homens”¹⁴⁴, o “melhor dos mortais”¹⁴⁵, “senhor supremo”¹⁴⁶, “rico” e “salvador”¹⁴⁷ de Tebas, o tirano vê, cego, a si próprio como o vira Tirésias: “mendigo” “incerto em seu cetro”¹⁴⁸ – responsável, ao semear o “campo em que fora ele mesmo fecundado”¹⁴⁹ pela morte dos filhos da polis e dos frutos da terra¹⁵⁰. “O pior dos homens”¹⁵¹, como se resume por fim Édipo, é “nada”¹⁵² após a peripécia: paradigma para “estirpe humana [que] o cômputo do seu viver é nulo”¹⁵³.

Orestes e Ifigênia, ou ainda Medeia e os filhos. Em português, essa relação pode ser sugerida a partir de termos como “filiação” e “filial”.

¹⁴² Cf. *Poética*, 1452 a 23 e seg. A expressão “*iôn prattomenôn*” empregada na definição da peripécia (literalmente “as coisas que são feitas”, segundo Dupont- Roc e Lallot) é, sabidamente, ambígua. No primeiro sentido referido, haveria a reversão da situação inicial daquele que age, no segundo, a ação resultaria no contrário do pretendido por ele.

¹⁴³ *Poética*, 1452 a 32-33.

¹⁴⁴ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, verso 33. As referências ao texto grego vêm da edição de Robert Pignarre, as traduções em português, das soluções de Trajano Vieira (*Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004, coleção Signos, 31), Mário da Gama Kury (*A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989) ou Paulo Neves (*Édipo Rei*. Porto Alegre: LPM, 2008).

¹⁴⁵ *Idem*, verso 46.

¹⁴⁶ *Idem*, verso 40.

¹⁴⁷ *Idem*, verso 48.

¹⁴⁸ *Idem*, verso 455 (trad. Trajano Vieira).

¹⁴⁹ *Idem*, 1496-7, (trad. *idem*).

¹⁵⁰ *Idem*, versos 23 e segs., 171-2.

¹⁵¹ *Idem*,

É de se notar, entretanto, que o “horror não audível, não visível”¹⁵⁴ lido por Aristóteles no Édipo – autor de tantos feitos assombrosos¹⁵⁵ – não serve apenas para legitimar as aporias presentes no enredo complexo¹⁵⁶, mas para valorizar, comparativamente, um *certo* tipo de caráter e uma *certa* linha de conduta.

Para o filósofo, mais que *tyrannos*¹⁵⁷, Édipo permitiria ao público reconhece-se a si próprio em um *outra*: aquele que não se distingue pela virtude ou pela justiça e que (pode) cair no infortúnio não por vício ou por perversidade, mas por conta de

¹⁵² *Idem*, verso 1187 (trad. Paulo Neves). Essa imagem reaparecerá no famoso fragmento de Hölderlin sobre o trágico, comentado por Szondi em sua segunda obra: “Se é propriamente em seu dom mais fraco que a natureza se apresenta, quando ela se apresenta em seu dom mais forte o signo é = 0”. Em sua tradução do *Oedipus* o poeta traduzira assim, com efeito, a fala do coro de anciãos: “Io! Ibr Geschlecht der Sterblichen! / Wie zähl ich gleich und wie nichts / Euch Lebende”, grifos meus. Como explica Szondi, na tragédia esse signo é o herói: “Uma vez que não consegue prevalecer contra o poder da natureza e é aniquilado por ele, o signo se torna ‘insignificante’ e ‘sem efeito’. Mas no declínio do herói trágico, quando o signo é = 0, a natureza apresenta-se ao mesmo tempo como vitoriosa ‘em seu dom mais forte’ e o ‘elemento original se expõe diretamente’”. Cf. Peter SZONDI, SZ1, pp. 161 e segs. [trad. bras. pp. 33-4], HÖLDERLIN, *op. cit.*, Vol. 5, p. 195.

¹⁵³ *Idem*, versos 1187-1195 (trad. Trajano Viera).

¹⁵⁴ *Idem*, versos 1312, (trad. *idem*).

¹⁵⁵ *Idem*, versos 1327. Ante a aparição do rei que acaba de cegar os próprios olhos, pergunta-lhe o corifeu do coro: “– que coisa terrível fizeste (*ô deiná dnasa*)”. Para as ocorrências de *deinós* na obra, cf. versos 315, 470, 483, 745, 1527 (como algo terrível), 790, 992, 1169, 1260, 1265, 1267, 1297, 1312 (ou mais do que terrível), 513, 639 (estranho, singular), 543 (como habilidade), 722, 747 (temor), 1035 (como infâmia, opróbrio), 1327, 1457 (como algo espantoso, assombroso).

¹⁵⁶ Diz o coro, a propósito, após a retirada de Tirésias (versos 484 e segs.): “*Terríveis [deiná]*, sim, terríveis [*deiná*] são as *dividas [aporá]* que o adivinho pôs em minha mente; não creio, não descreio, estou atônito” (Mário da Gama Kury) ou ainda, na “transcrição” de Vieira, “O sábio vate me desmonta, *terrível*. Aceitá-lo ou refutá-lo? *Aporia*: dizer o quê?”, grifos meus.

¹⁵⁷ Segundo Bernard Knox, a despeito do título *Oedipus Tyrannus* ser “claramente pós-aristotélico”, ele certamente teve sua origem na recorrência (“insistente e enfática”) com que a palavra *tyrannos* é empregada na peça para denominar Édipo: 14 vezes, contra apenas 4 menções na *Antígona*, onde a figura de Creonte é certamente mais “tirânica” que o rei

algum erro (*hamartia*)¹⁵⁸. O termo duas vezes repetido na formulação do argumento é sintomático do que o ocupa: a composição capaz de suscitar as emoções próprias a esse tipo de representação diria respeito aos que se mostrariam nos revezes da vida de algum modo *semelhantes* a nós (*homoion*)¹⁵⁹. À diferença porém do que será um dos cavalos de batalha dos teóricos da tragédia doméstica e burguesa vinte e tantos séculos depois do filósofo – e ainda à mercê de seu nome – a semelhança que evoca o grego é um ponto de *chegada*, não de *partida*, da tragédia¹⁶⁰, a qual, a exemplo do que se dá na metáfora¹⁶¹, parte da diferença. Como nota Szondi numa frase lapidar da *Teoria do drama moderno*

*A compaixão pressupõe a distância que com ela se vê suspendida.*¹⁶²

Flagra-se de pronto o mundo que separa Aristóteles dos teóricos burgueses lembrando-se que o reconhecimento fora já listado entre os acontecimentos *pandoxais*¹⁶³ presentes nas ações complexas. Não se parte do reconhecimento – como não se parte da peripécia – mas ele é uma espécie de elemento surpresa. Como é em

¹⁵⁸ A expressão usada por Aristóteles é *ho meixu* (1453 a 7): o que se encontra em uma posição “intermediária” (A. González, Gazoni), sem se distinguir nem por virtude (*aretê*) ou justiça (*dikaíosynê*), nem por vício (*dià kakian*) ou perversidade (*mokkhêrian*).

¹⁵⁹ *Idem*, 1453 a 5, 6.

¹⁶⁰ O assunto é um dos temas do último projeto de Szondi, o livro *Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, do qual se conhece, além do ensaio “Tableau und coup de théâtre – Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing”, SZ2, pp. 205-232, a edição de suas preleções sobre o *Trauerspiel* burguês, hoje *in* SV1.

¹⁶¹ Cf. *supra* nota 44 e o comentário que expande o tópico de Jeanne-Marie Gagnebin: “Não é porque uma moça e uma rosa têm em comum uma propriedade objetiva e real que podem ser comparadas; é muito mais porque existe, dentro da linguagem, a possibilidade de ‘transportar para uma coisa o nome da outra’ (*Poética*, 1457 b), que rosa e moça podem se unir numa metáfora”. “O conceito de mimesis em Adorno e Benjamin”, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶² Peter SZONDI, SZ1, p. 78 [trad. bras. p. 102]

¹⁶³ Sigo a tradução literal de Eudoro de Sousa para expressão “para têm doxan”, contra o esperado *in*

certa medida na peça o arremate do coro sobre a semelhança do rei desafortunado com o povo da polis.

*Vede bem habitantes de Tebas, meus concidadãos!
Este é Édipo, decifrador de enigmas famosos;
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
em seus dias passados de prosperidade invulgar.
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
Sendô assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!*¹⁶⁴

Pode-se especular que, aos olhos do filósofo, a mortalidade de Édipo – uma figura sob todos os aspectos extraordinária e em nada mediana – se revelasse justamente em sua falibilidade, donde parte de sua grandeza ser sua ignorância. À diferença de Medéia, que “sabe e conhece”¹⁶⁵ o que faz ao matar os filhos, Édipo pratica “ações terríveis” ignorando sua filiação e, assim, a extensão de seus atos. É porque age “desconhecendo as circunstâncias”¹⁶⁶ e, tendo-as depois *reconhecido*, padeça, que seu agir é, para o filósofo, digno de piedade¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Édipo Rei*, versos 1524-1530. Cito a partir da tradução de Mário da Gama Kury.

¹⁶⁵ Gazoni sugere a partir de dois exemplos da *Ethica* que os participios *eidotas* e *gignôskontas* (*Poética*, 1453 b 28), usados em geral como sinônimos, se distinguem pelo escopo mais amplo do primeiro e pela referência do segundo ao conhecimento das circunstâncias da ação, mais especificamente no caso da tragédia, “ao conhecimento da pessoa que é objeto da ação ensejada”. *Op. cit.*, p. 88, nota 8.

¹⁶⁶ *Poética*, 1454 a 2 e segs.. Cito a partir de Gazoni.

¹⁶⁷ Em outras palavras, as que distinguem a responsabilidade do agente no domínio ético, os atos incrimináveis de Édipo são “involuntários” (*ta akousiá*) e, enquanto tal, “objeto de perdão e por vezes também de piedade”, *EN*, III, 1, 1109 b 30-32. Cf. a propósito, *EN*, III, 2, 1110 b18 e segs. (“Todo ato feito por ignorância é não voluntário, mas é involuntário o que produz aflição e arrependimento, pois quem fez

Mas se a dimensão moral das ações de Édipo se revela em seu padecer¹⁶⁸, seu caráter vem à luz por sua conduta. Não como Hêmon, que se prontifica a matar o pai Creonte e na hora H desiste – um proceder que, além de não ser trágico, causaria repulsa¹⁶⁹ – o primeiro se caracteriza do início ao fim de seu percurso não só pela decisão, mas por um agir tanto rápido quanto refletido. Não por outra razão, como chamou atenção um especialista, são típicas de seu discurso, bem como das opiniões a seu respeito, as palavras que denotam ação¹⁷⁰, e o anúncio do arauto pouco antes de comunicar o suicídio de Jocasta e a cegueira auto-infligida por Édipo não é senão uma última e funesta confirmação desse traço

*Males virão à luz em breve, males
voluntários e não-involuntários*

---

sentindo incomodado quanto à ação, não agiu voluntariamente, na medida em que não sabia, mas tampouco involuntariamente, na medida em que não se aflige”, *op. cit.*, p. 61).

¹⁶⁸ Exposto, a propósito, em grau máximo na descrição final do arauto acerca da morte de Jocasta e do que se sucede a esta, a qual principia significativamente com as seguintes palavras: “mas o mais doloroso de tudo te escapa: ao menos terás sido poupado do que vi. Apesar de tudo, na medida em que minha memória o permita, saberás o que sofreu” (trad. Paulo Neves). Cf. *Édipo Rei*, versos 1237 e segs.

¹⁶⁹ Cf. *Poética*, 1453 b 38. Para Gazoni, o termo *miarôn*, vertido em geral como “repugnante” ou “repulsivo”, qualificaria “casos em que há o conhecimento das circunstâncias, pouco importando se a ação é levada ou não a termo. Ele não se liga portanto à realização ou não do ato terrível, mas à escolha (*proairesis*) de realizá-lo”. Por essa razão, o proceder de Hêmon, muitas vezes traduzido como “estar a ponto” ou “prestes” a realizar a ação e não fazê-lo, é traduzido como: “se prontifica a agir mas não chega a realizar a ação”, *cf. op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁰ Tomo o comentário, bem como o acerca da rapidez e da ponderação do herói, de Bernard Knox, que buscar provar com não poucas citações e argumentos que Édipo é “certamente o maior indivíduo particular da tragédia grega”. Segundo ele, sua forma de atuação é não “somente a de um agente livre, mas constitui a causa dos acontecimentos”. Para Knox, a ação edípica característica é o *fait accompli*: “uma vez concebida, não é tolhida pelo medo ou pela hesitação; antecipa-se ao conselho, aprovação ou dissentimento”, *cf. Bernard KNOX, op. cit.*, pp. 8 e segs.. Para as ocorrências de *dran* e *prassein*, *cf. Édipo Rei*, respectivamente, versos 72, 77, 145, 235, 640, 1327, 1402 e 69, 287 e

Mais do que simples cumpridor, Édipo é determinado mesmo quando se trata de levar a cabo os atos mais extremos. A deliberação e empenho que mostra ao perseguir o assassino de Laio e, logo, a própria identidade, obstinação investigativa que não cede às tentativas de demovê-lo, não havia de escapar a um teórico que vinculava a virtude moral ao exercício da *proairesis*¹⁷².

No entanto, por mais que possa ser de interesse para pensar as definições e preferências do filósofo, a noção de escolha deliberada dificilmente serviria como

---

¹⁷¹ *Édipo Rei*, versos 1229 e segs. (trad. Trajano Viera). Os dois primeiros termos empregados por Sófocles são os mesmos da referida distinção feita por Aristóteles na *Ética*: *hekoma* e não *akoma*. O último termo, *authairetoi* ("auto-imposto", na tradução de Vieira), também é traduzido como "auto-escolhido". Jean-Pierre Vernant, que prefere traduzir *hekon* e *akon* como "de bom grado" e "de mau grado" [o que torna a frase do coro "males cometidos de bom grado e não sofridos de mau grado"], nota que a oposição "não é fruto de uma reflexão desinteressada sobre as condições subjetivas que fazem do indivíduo a causa responsável de seus atos", mas sim de categorias jurídicas impostas como normas durante a formação da polis. Em suas palavras: "o direito não procedeu após uma análise psicológica dos graus de responsabilidade do agente", antes definiu critérios com vistas a "regulamentar, em nome do Estado, o exercício da vingança privada distinguindo, segundo as reações passionais mais ou menos intensas que ela suscitava no grupo, diversas formas de homicídio que estavam sujeitas a jurisdições diferentes". Seriam, assim, julgados no Areópago todos os homicídios sujeitos à punição (*phonos hekonúsio*); no Paládio, homicídios escusáveis (*phonos akousios*), que incluíam desde crimes cometidos de mau grado (casos de ausência total de falta, negligência ou imprudência) até casos de legítima defesa; e no Delfínio, homicídios justificados (*phonos dikaios*). Para o helenista, quando Aristóteles distingue *hekon* e *akon*, trata-se de diferenciar entre o que é executado "sob coação" e o que é feito "de bom grado" pelo sujeito, sendo o sujeito responsável somente pelo último, quer tenha feito espontaneamente, quer tenha deliberado depois de cálculo e reflexão. O helenista frisa, no entanto, não se tratar de opor um agir "sob coação" a um "livremente querido", dado que nem a escolha (*hairesis*) nem a escolha deliberada (*proairesis*) fariam referência a um poder íntimo de autodecisão, comparável à vontade ou ao livre-arbítrio. Cf. Jean-Pierre VERNANT, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷² Cf. *supra* nota 80 e a introdução de Marcos Zingano à referida edição da *EN*, em

divisa para pensar a *Poética* e, menos ainda, a *práxis* dos agentes na tragédia, na qual “as ações e a vida”¹⁷³ não só não se definem pelo caráter dos homens, mas se dão por meio do confronto e particular entrelaçamento dos tempos humano e divino. Como já se notou, mesmo quando vemos em cena os protagonistas do drama deliberarem sobre as opções que lhes são oferecidas, pesarem prós e contras e sofrerem as consequências de escolhas feitas em consonância com seu caráter, seus atos mostram no decorrer da ação terem fundamento e origem em uma dimensão que lhes escapa. Seu verdadeiro alcance, menos dependente de suas intenções e projetos que da ordem geral do mundo em que estão imersos, só lhes é revelado com o desenlace, e é sofrendo que compreendem o sentido do que realizaram, em geral sem que o desejassem ou soubessem. Sem ser causa e razão suficiente do seu agir, o agente pode vê-lo voltar-se contra si, revelando-lhe um móbil que ignorava¹⁷⁴. E é por ser no caso de Édipo que esse nexos aparece de forma tanto mais nítida quanto mais enigmática que o resumo de Szondi ao analisar a obra é significativo

*Não é trágico que a divindade conceda ao homem uma sorte terrível, mas que o terrível aconteça pelo próprio fazer humano.*¹⁷⁵

Pode-se ler na sentença uma espécie de condensação conceitual do derradeiro embate de Édipo com o coro. Ao ser inquirido sobre o nune (*daimon*) que avança sobre si para que cegasse os próprios olhos, o primeiro responde

*Apolo, meus amigos! sim, é Apolo que me inflige nesta hora as desgraças atrozes que são doravante meu quinhão. Mas nenhuma outra mão me golpeou sendo a minha.*¹⁷⁶

---

¹⁷³ *Poética*, 1450 a 16-17.

¹⁷⁴ Jean-Pierre VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *Op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁷⁵ Peter SZONDI, SZ1, p. 213. [trad. brasileira, *Ensaio sobre o trágico*

A referência ao *daímon*¹⁷⁷ é um dos índices recorrentes da dupla dimensão de seus atos: senhor de seus feitos, suas ações se encadeiam constituindo a lógica e a linha de seu *êthos*, mas levam, ao mesmo tempo, à execução de uma sina que as inverte¹⁷⁸. Para os helenistas referidos de início, uma das características da grande arte trágica é precisamente essa possibilidade de ler nos dois sentidos simétricos autorizados pela sintaxe o famoso aforismo de Heráclito (“*êthos anthrôpo daímon*”): “no homem o que se chama *daímon* é o seu caráter”, mas também, inversamente, “no homem o que se chama caráter é efetivamente *daímon*”.

A idéia de que no *drâma* as ações podem ter forma menos ativa que passiva não está ausente, aliás, do próprio texto da *Poética*. Ao introduzir as noções de caráter e pensamento, o filósofo diz literalmente

*A ação (práxis) é agida (prattetai) por certos agentes (hypo tinôn prattontôn).*¹⁷⁹

¹⁷⁶ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, versos 1329-1335. Cito a partir da tradução de Paulo Neves, *op. cit.*, p. 92. Trajano Vieira busca sugerir as repetições e assonâncias do original com a versão seguinte: “Apolo o fez, amigos, Apolo/me assina a sina má: pena, apenas./Ninguém golpeou-me, além das minhas mãos.”, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁷ O termo é traduzido por Mário da Gama Kury como “deus”, “divindade” ou “fado” e por Paulo Neves, alternadamente, como “deus” e “demônio”. Trajano Vieira usa os dois últimos além do termo no original, mas igualmente a junção de ambos, “deus-demônio”. Como nota Jean-Pierre Vernant, o termo designa em grego um tipo de potência divina pouco individualizada que age na alma do homem, e fora dele, sob uma grande variedade de formas, ganhando em cada uma dessas atuações nomes e características distintas, como *Mania*, *lyssa*, *diê*, *ará*, *miasma*, *Erimys*. No mais das vezes, diz ele, a forma dessa atuação é “nefasta ao coração da vida humana”. *Op. cit.*, p. 22. Para sua recorrência na peça, leia-se a introdução de Vieira in *O Édipo Rei de Sófocles*, pp. 28 e segs.

¹⁷⁸ Cf. *Édipo Rei*, versos 1297-1303 [“Que demência (*Mania*), infortunado, se abateu sobre ti? Que demônio (*daímon*) deu um salto mais poderoso que nunca sobre tua triste fortuna (*Moina*)”, trad. Paulo Neves] e versos 1213 e segs. [“descobriu-te, malgrado teu (*akoniâ*), o tempo eterno, que tudo vê. Ele condena o himeneu que nada tem de himeneu”].

¹⁷⁹ Traduzo o texto da *Poética* (1449 b 37) discutido em nota por Dupont-Roc e Lallot. Na tradução, no entanto, a literalidade é atenuada, re

Essa formulação, por certo lateral e um tanto tautológica, ajuda a acertar o foco sobre a *mimêsis praxeôs* identificada na tragédia: entendendo a *ação agida pelos agentes* como uma ação que engloba não apenas aquilo que eles fazem por deliberação ou “bom grado”, mas também aquilo que fazem sem pensar e mesmo *a despeito de si mesmos*, ela explica não só a primazia do *m thos* sobre o *êthos*, mas também porque não é possível, a despeito do elogio à “racionalidade” do enredo edipiano, abrir mão do terrível-maravilhoso⁸⁰.

| Drama e dialética

É tempo, no entanto, de explicar esse longo mergulho na *Poética* e voltar às preocupações do jovem de origem húngara que escreve na Zurique do Pós-Guerra.

Também na *Teoria do drama moderno* havia uma distância: a distância assumida frente uma forma artística cuja hora se diz ter soado. Nesse sentido, poder-se-ia resumir sua tese central dizendo que ela não é simplesmente uma teoria dos dramas escritos no intervalo delimitado por seu subtítulo, 1880-1950 – ditos assim *modernos* por uma inserção temporal – mas uma teoria da *crise do drama*, entendido

---

(“Puisque la tragédie est représentation d’action et que les agents en sont des personnages en action”), pois se trata para os tradutores menos de chamar atenção para o caráter passivo da ação do que para o pronome indefinido *tinôn*: a ação seria agida por *certos* agentes. Cf. *op. cit.* pp. 195-6. Mas a ideia do *drâma* como forma passiva é explicitamente formulada por Nicole Loraux: “Entendamos já que esse substantivo [*drâma*, N. A] é de forma passiva, que ela é uma ação, mas ação percebida como agida e não como atuante, alguma coisa, portanto, que tende a coincidir com o *páthos* como experiência trágica primordial”, grifos meus, *op. cit.*, p. 27

⁸⁰ Um movimento semelhante ocorre em relação a Eurípides: a censura, na *Éthica*, à justificativa esfarrapada dada por uma de suas personagens a respeito da ação torpe que supostamente teria feito “não de bom grado”, ou seja, sob coação (nada menos que matar a própria mãe), não impede o elogio do autor na *Poética* como “o mais trágico dos poetas”. Cf. *EN*, III, 1, 1110 a 26 e segs e *Poética*

como uma forma determinada de literatura teatral, cujo ocaso explicaria, para além do momento de emergência, parte das feições próprias da nova dramaturgia.

É porque a teoria que visa o drama moderno parte de um drama visto como interdito, senão como problema¹⁸¹, que o olhar que ao segundo se volta é, como a primeira *theôria*, um olhar de Medusa. Se o que garantia tal visão na *Poética* era a idéia de que o fazer artístico tinha como *télos* trazer à existência as formas próprias e perfeitas extraídas a cada matéria – forma que, no caso da tragédia, se condensava na definição discutida –, em Szondi o que permite essa operação era uma espécie de objetivação histórica que via no drama, petrificadas, relações e nexos que, a princípio, se encontravam imersos na vida. Diz não por acaso sua Introdução

*Na medida em que ele [o conceito de drama, N. A.] evidencia o que se sedimenta na forma dramática como enunciado acerca da existência humana, ele legitima um fenômeno da história literária como documento da história da humanidade. Cabe ao conceito descobrir nas exigências técnicas do drama o reflexo de exigências existenciais; a totalidade por ele projetada não é de natureza sistemática, antes histórico-filosófica.*¹⁸²

E é justamente nessa pretensão *histórico-filosófica* que a teoria szondiana se afasta radicalmente da poética de Aristóteles. Mesmo acertando contas com a tradição que o precedia, este pouco se espantava com as transformações havidas no tempo e trazidas por ele. Lê-se em uma passagem conhecida

E tendo sofrido muitas mudanças, a tragédia parou quando atingiu sua natureza própria.¹⁸³

¹⁸¹ “Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época na qual o antes inquestionável é posto em questão e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. Assim, o drama é concebido aqui a luz do que hoje o interdita, e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do drama moderno”, Peter SZONDI, *TmD in SZ1*, p. 14 [trad. brasileira, p. 27]

¹⁸² *Idem, Ibidem.*

¹⁸³ *Cf. Poética*, 1449 a 15, e *supra*

Ainda que diferencie os “primeiros poetas” dos que os sucederam e afirme que os “atores são *agora* mais importantes que os poetas”¹⁸⁴, as mudanças processadas no tempo não passam para o filósofo de momentos mais ou menos significativos dentro de um movimento teleológico definido que podia ou não se ver efetivado a cada obra concreta. Não o movia, em suma, o primeiro motor do trabalho de Szondi que nos serve como epígrafe: a idéia de que no campo artístico – como nos demais campos – *o tempo é ativo e traz mudanças*¹⁸⁵. Lida na Antiguidade tardia e, sobretudo, a partir das preceitísticas renascentistas como “lei artística” e, logo, como uma teoria normativa não apenas do gênero trágico, a *Poética* punha a nu os riscos inerentes a uma formulação teórica que não questionava os parâmetros e limites de sua verdade.

No primeiro livro de Szondi, esse questionamento ganhava corpo com a tentativa referida de início: dar conta do surgimento e desenvolvimento de uma dramaturgia que não mais podia ser analisada a partir dos critérios apreendidos e reproduzidos como norma até a crise da qual se partia. Critérios que, não obstante, podiam rondar o teatro de seu tempo – como o de hoje – na forma-formular da “peça bem feita”¹⁸⁶. Era por recusar a visão teleológica que o autor deixava claro na conclusão da obra que não pretendia em nenhum momento prescrever o que *deveria ser* o drama moderno – sua teoria não tinha, nem mais podia ter segundo ele, o estatuto normativo das antigas poéticas. O que ela buscava era dar formulação teórica a algo que *fora produzido*¹⁸⁷: cumpria-lhe apontar o “novo mundo de formas”

---

¹⁸⁴ *Retórica*, III, 1403 b 33.

¹⁸⁵ Na tradução de Herbert Caro, diz a frase da *Montanha Mágica*: “O tempo é ativo [...] ‘traz consigo’. Que é que traz consigo? A transformação!”. Mantendo a aliteração (“*Die Zeit...sie ‘zeitigt’...was zeitigt*”): O tempo é ativo [...] ele põe no tempo. Põe o que no tempo? A mudança!”.

¹⁸⁶ Peter SZONDI, SZ1, pp. 21-22 e 80 e segs. [trad. bras., pp. 35-36 e 105 e segs.]

¹⁸⁷ A fim de indicar a interpretação divergente adoto uma formulação oposta à de Iná Camargo Costa em “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”: “Uma das mais importantes contribuições de Peter Szondi foi excluir

que os dramaturgos modernos haviam extraído da “temática mudada do presente”, na convicção de que

*a história da arte não é determinada por idéias, mas por seu vir-a-ser formal.*¹⁸⁸

O drama moderno não era assim um modelo cuja estrutura deveria ser analisada, mas um resultado histórico narrado no interior das próprias obras. Mas para entender essa sondagem é preciso atentar para o que separava a noção de Aristóteles de um outro drama.

*

A despeito de ser seu primeiro historiador, o Estagirita estava longe de poder conceituar uma forma na qual as “ações agidas pelos agentes” pudessem de fato lhes ser atribuídas enquanto “pessoas que agem e atuam” ou – como queriam os editores franceses da *Poética* – enquanto pessoas “que agem e *fazem drama*”. O domínio do que permeava e ultrapassava as ações deliberadas no foro íntimo do sujeito ou as quais ele podia ser responsabilizado como causa eficiente, era muito vasto e decisivo

---

sobre o drama moderno. Sua limitação parece ser de fundo e, como Lukács, de ordem histórica: na medida em que não identifica uma mudança qualitativa no capitalismo (mais visível depois da Segunda Guerra Mundial), seu trabalho dá continuidade à obra de Lukács acrescentando o teatro épico como um capítulo entre outros do drama moderno e explicando os modos de inserção de autores mais recentes (como Sartre e Arthur Miller) num *processo ainda inconcluso*, grifos meus, in *Sima o drama*, edição citada, p. 15. Ainda que comece o texto referido afirmando que “a história da dramaturgia moderna não tem um último ato” e que sobre ela “ainda não caíra o pano”, dando aparentemente razão à afirmação da autora, não se trata para Szondi, ao apresentar as novas formas do teatro moderno, de dar conta de um processo evolutivo que levaria necessariamente a Brecht ou a Miller, muito menos de questionar qual é “o mais épico” entre ambos. No caso de Sartre, a questão é outra, abordada notadamente pelo crítico no capítulo dedicado às “tentativas de salvamento” da forma do drama.

188

para que a tragédia pudesse ser definida em termos outros que não uma mimese altamente humanizada – tanto mais depois de Eurípedes – produtora de *kátharsis*. Não é decerto casual que a recepção pós-renascentista do tratado tenha tido como dois de seus pólos mais vivos a escolha do “herói trágico” e o significado da catarse.

Isso não impediu, no entanto, que os comentários da *Poética* afluíssem para constituição de uma noção inteiramente moderna de drama. E é precisamente a tradição responsável por ela que tem em vista Szondi quando parte de Aristóteles para formular sua teoria. Nesse sentido, o fato de Goethe e Schiller serem os teóricos seguintes nomeados na primeira página do primeiro livro não é senão sintomático do quanto o quadro alterado constatado por Szondi de saída não implicava simplesmente um acerto de contas com as poéticas a-históricas, mas um acertar de ponteiros em relação a uma tradição bem mais próxima e específica: a tradição alemã de leitura da *Poética* e, mais precisamente, a cultura clássica e pós-clássica que, para criar sua própria tradição, releu não só os trágicos gregos mas a tragédia shakespeariana e a *tragédie classique*, afastando-se da produção próxima e da tradição barroca. Uma tradição cujo colapso fora constatado por Walter Benjamin com a emergência do expressionismo¹⁸⁹. E eram os avatares dessa tradição que se mostravam, também agora, refratários ao *novo* drama escrito a partir de Strindberg. Que esta continue a ser a constelação onde gravita o *Ensaio sobre o trágico*, o mostra uma frase significativa de sua introdução

*Fundada por Schelling sem qualquer intenção programática, ela [a filosofia do trágico, N.A.] atravessa de forma sempre renovada o pensamento do período idealista e pós-idealista. [...] Até hoje, o conceito de tragicidade (Tragik) e trágico (Tragisch) permanece fundamentalmente alemão – não há nada mais característico que o parênteses com que Proust começa uma carta: “Vous allez voir tout le tragique, comme dirait le critique allemand Curtius, de ma situation”.*¹⁹⁰

¹⁸⁹ Cf. Waler BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (GS na seqüência), I-1, p. 235. [Trad. brasileira, *Origem do drama barroco alemão*, tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 77].

¹⁹⁰ Peter SZONDI, S1, p. 151-152, grifos meus [trad. bras.,

*

O drama cujo epitáfio busca escrever o crítico não se encontra, portanto, conceituado na noção aristotélica de drama, muito menos plasmado na tragédia ática, mas depende de uma reflexão que mede a distância de ambos pela entrada em cena da tragédia moderna. E é por objetivar o agir configurado no poema apreendendo-o como modo particular de formulação poética, modo que permitiria expor os sujeitos criados por ele não apenas descolados de seu autor mas como que autonomizados por meio da própria fala e constituindo-se através dela, que a formulação aristotélica pode ser referida como um de seus marcos. A “poesia dramática” à qual se referem Goethe e Schiller é uma tragédia que já foi completamente destituída dos elementos irracionais que na tragédia estudada por Aristóteles garantiam o maravilhoso. Mas mais do que isso, que já fora praticamente destituída de tudo que estava além ou aquém daquilo que, na esfera das relações humanas, podia ser mediado pelo diálogo enquanto expressão de uma decisão. Nas palavras de Szondi:

Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada quanto a idéia já alienada do sujeito. E, sobretudo, o desprovido de expressão, o mundo das coisas que não chegavam a tomar parte na relação entre os homens.¹⁹¹

Ele é nesse sentido, como nota o crítico igualmente, um drama literalmente *humanista*

---

¹⁹¹ *Idem*,

*Para o espírito clássico, como para o estilo clássico, era essencial a limitação ao humano; a filosofia clássica era humanista, se situava em seu centro um conceito de liberdade.*¹⁹²

E a essa limitação – a limitação da tragédia clássica à esfera das relações interpessoais e ao âmbito do que estava em poder do agente decidir – ligam-se os limites históricos do próprio gênero dramático. Ao derivar o princípio da poesia dramática em suas *Preleções sobre a Estética* diz Hegel com efeito

*A necessidade do drama em geral é a exposição, para consciência que representa, de ações e relações humanas presentes de personagens que expressam a ação em uma exteriorização que se dá por meio da fala.*¹⁹³

Se Aristóteles derivava da menor extensão da tragédia tanto sua maior unidade quanto sua maior concentração, explicando também por ambas sua superioridade em relação ao *epos*¹⁹⁴, são também as *limites* próprios ao drama – seja para exposição do todo exterior no qual se dão os acontecimentos (“o terreno épico de uma visão de mundo total que se desdobra objetivamente segundo todos os seus lados e ramificações”) seja para apresentação da “latitude particular do indivíduo”, em sua “peculiaridade, particularidade e singularidade” – que fazem com que nele se dê a mediação da épica e da lírica, justificando a avaliação de que ele seria o “estágio supremo da poesia e da arte em geral”¹⁹⁵.

E é essa literal “idealização” do drama como mundo possível de reconciliação entre interioridade e exterioridade que se vê rompida com a crise do drama, não sendo à toa a retomada e contestação na obra de Lukács¹⁹⁶ e de Benjamin da tradição clássica

¹⁹² *Idem*, SZ1, p. 91 [trad. bras., p. XX].

¹⁹³ G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, ed. Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, p. 1039. [cf. *Cursos de Estética*, Vol IV, trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Toller. São Paulo: Edusp, 2004, p. 201. (Clássicos 26)].

¹⁹⁴ Cf. *Poética*, 1459 b 18 e segs. e 1462 a 18 – b 1-8.

¹⁹⁵ Cf. *Ästhetik*, pp. 1041, 1000, 1038 [trad. bras. pp. 203-204, 158 e 200].

¹⁹⁶ Notadamente na “Metafísica da tragédia” em *A alma e as formas*, e na *Teoria de desenvolvimento do drama moderno*

alemã a respeito do trágico. E é justamente pelo fato do *Trauerspiel* alemão estar inteiramente despido dessa idealização e de encenar a simples existência, sem transcendência ou salvação possível, que o livro de Benjamin está no centro da segunda

Fora de foco |

"What is the use of a book, thought Alice, without pictures or conversations?"

| Começo

Página 11

Menos de 25: Sabe-se pela correspondência publicada que a redação da *Teoria do drama moderno* teve início em julho de 1953 e que, em novembro de 1955, o manuscrito do futuro livro já fora avaliado pelo editor Peter Suhrkamp, da editora homônima. Especialistas dizem que a redação dos primeiros três capítulos se estendeu ininterrupta de julho de 53 a fevereiro de 54, ao passo que a do quarto e último foi intermitente: em outubro de 54 uma primeira versão foi enviada ao amigo de infância Ivan Nagel, mas a redação final só seria concluída em outubro do ano seguinte. Idéias centrais da obra já apareceriam em 1951 num trabalho

religiosas medievais e o problema do teatro épico”, escrito para um curso de literatura alemã antiga ministrado por Max Wehrli, então professor na Universidade de Zurique. [imagem 1 a partir da esquerda, Peter Szondi, Katharina e Ivan Nagel, Paris 1950/1951] Cf. Peter SZONDI, B, cartas 2 e 13; Christoph KÖNIG (org.), *Engführung – Peter Szondi und die Literatur*. Marbacher Magazin, 108, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2004-2005, 2a. edição, pp. 23-30.

Para além da precisão positiva, que arma contra anacronismos, “menos de 25” é decerto também uma forma de datação, que deve ser esclarecida antes de se prestar a mal-entendidos. Para todos os efeitos a expressão vale como sinônimo de “juventude” e, por uma tradição antiga e conservadora – não desprovida de sabedoria, menos ainda de exemplaridade –, é parte desta a inexperiência e a imaturidade, a inclinação incontida às paixões, além de arroubos e rebeldias que a vida adulta se encarrega de regar ou dar cabo. O teso

acumulado nos pequenos tratados sobre a velhice que desde Cícero se encarregam de desdramatizar a morte e exaltar a virtude e felicidade da senectude, segue o *topos* referido pelo rico ancião Céfalos, posto por Platão no início d'A *República* “grande paz e libertação de todos os sentimentos é a que sobrevém na velhice. Quando as paixões cessam de nos repuxar e nos largam, acontece exatamente o que disse Sófocles: somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos” (329 c-d).

No caso de Szondi, o interesse de uma datação como essa não é marcar a distância entre uma suposta ousadia passional da obra juvenil e um igualmente suposto conservadorismo da obra tardia, tão ao gosto da ideologia liberal e filistina denunciada em boa hora pelo “jovem Benjamin”. “Nada é mais odioso ao filisteu que os ‘sonhos de sua juventude’”, notava ele em um artigo famoso publicado em 1913 na revista *Anfang* [*Começo*], um problemático farolete da juventude estudantil nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra. [imagem 2 revista *Anfang*, 1913]. Cf. Walter BENJAMIN, GS, II-1, p. 56. Se pressupõe mudanças importantes na carreira e na obra do crítico, o ponto de partida do jovem com “menos de 25” não as localiza num maior ou menor radicalismo político ou interpretativo, até porque um pretense “Szondi tardio” (que, a propósito, põe fim à vida com 42 anos) se enquadraria, sob vários parâmetros correntes, bem mais à esquerda do que o anterior. Trata-se, antes, de sinalizar os contornos – no caso, o início – de uma experiência de formação e maturação que é objeto do trabalho como um todo, além de possuir a dupla dimensão, pessoal e histórica, de toda a experiência digna de nota. Nesse sentido, vale referir duas passagens da correspondência que dão cor à imagem do jovem crítico. À época de redação da tese, Szondi envia os primeiros dois capítulos ao colega Bernhard Böschenstein, que chama sua atenção para inusitada metodologia histórica empregada pelo colega. “Sei muito pouco sobre isso”, responde Szondi de modo singelo, “minha rela

– por mais improvável que isso possa soar – é inteiramente *naïf*. Não as adoto por motivos determinados nem as propago com provas definidas. Fico entusiasmado com elas ou as recuso. No primeiro caso, tento fazer com que outras pessoas também se entusiassem por elas. *C'est tout*.”. O arremate da carta é não menos significativo: “É provável que o que você escreva sobre o método histórico corresponda inteiramente à verdade [...] A respeito de meu emprego desse procedimento só posso dizer o seguinte: acredito que a problemática do drama moderno e as formas concretas do que foi escrito nos últimos tempos *só pode ser apreendida desse modo*”, grifos meus, Cf. B, pp. 28-29.

Mestre Theodor Adorno. Szondi nunca assistiu a qualquer curso ou seminário ministrado por Adorno. Ainda em Budapeste, faz as primeiras letras na Escola Montessori e em uma escola primária evangélica, seguindo depois para o tradicional *Minta-Gymnasium*, uma espécie de escola pública modelo que mantinha um vínculo direto com a universidade. Com o fim da Segunda Guerra, já na Suíça, frequenta uma escola rural em Kaltbrunn, no cantão St. Gallen, ingressando em seguida numa escola cantonal em Trogen, no cantão Appenzel Exterior. Na Universidade de Zurique, onde passa a cursar germanística, romanística e filosofia no semestre de inverno de 1948-49, seus principais mestres, conforme indica um breve currículo incorporado à edição parcial do trabalho impressa em 56, são Emil Staiger, Theophil Spoerri, Max Wehrli, Hans Barth, R. R. Bezzola, R. Faesi, R. Hotzenköcherle e A. Steiger.

A ligação com Adorno, por mais que a afirmação soe contraditória, é a um só tempo indireta e pessoal: o que a institui de modo duradouro, conforme relata Ivan Nagel – este sim aluno do filósofo em Frankfurt a partir de 1953 – é a leitura dos livros *Doutor Fausto* e *A gênese do Doutor Fausto*, publicados respectivamente em 1947 e 1949. No último, como sabem os leitores de Mann e Adorno, o escritor revela ter encontrado no frankfurtiano o “auxiliar, conselheiro

para a redação do romance. Cf. "Lebenslauf" in *Die Theorie des Modernen Dramas – Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich* (Teildruck), 1956 (de agora em diante T); Andreas ISENSCHMID, "'Die philologische Leidenschaft des Differenzierens': lebensgeschichtliche Hintergründe von Philologie und Politik bei Peter Szondi" in Ueli MÄDER e Hans SANER (org.), *Realismus der Utopie. Zur politischen Philosophie von Arnold Künzli*. Zúrique, 2003, pp. 275 e segs.; Christoph KÖNIG (org.), *Engführung*, pp. 100 e segs.; Ivan NAGEL, "Unterwegs zu Adorno" in Wolfram SCHÜTTE, *Adorno in Frankfurt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 211 e segs., e Thomas MANN, *Die Entstehung des Doktor Faustus – Roman eines Romans*, p. 41.

Conterrâneo György Lukács. Nascido em Budapeste, como Lukács, em uma família de judeus assimilados, Szondi era filho de um renomado psiquiatra, Lipót (depois Leopold) Szondi, que participou com Michaél Balint, Imre Herman e Melanie Klein dos trabalhos da Associação Húngara de Psicanálise, reunida em torno de Sandor Ferenczi, alcançando antes da guerra o posto de médico-chefe do Laboratório Real-Húngaro de Pedagogia Terapêutica. Sabe-se que sua mãe, Lili Radványi – uma professora de línguas – manteve contato e alguma proximidade em sua juventude, seja por meio do irmão Ladislaus (depois László) ou da mãe Zseni Stricker, com o "Círculo de Domingo" (de G. Lukács, Bela Belázs e Karl Mannheim, entre outros) e com o grupo vanguardista *Nyolcak* (Os oito) – liderado pelo pintor Károly Kernstok, que se casa com sua tia Gina –, além de freqüentar o salão literário de Cecília Polányi, um dos mais afamados de Budapeste até o final dos anos 30. Ainda a propósito desse entorno familiar, pode-se notar que o filólogo e futuro colaborador de C. G. Jung Karl Kerényi, com quem Szondi discute alguns de seus trabalhos nos anos 1950, fazia parte do círculo de amizades de seus pais em Zurique, e que seu tio László – escritor e sociólogo – se casa em 1925 com a escritora

(pseudônimo de Netty Radványi, nascida Reiling) – uma conhecida interlocutora de Lukács nos anos 1930, a qual Szondi visita em Paris em dezembro de 1950. [imagem 3 Anna Seghers e Laszlo Radványi, viagem de lua-de-mel 1925] Para os dados familiares, cf. Christoph KÖNIG (org.). *Engführung – Peter Szondi und die Literatur*, edição citada, p. 99 e 102, e Andreas ISENSCHMID, "Die philologische Leidenschaft des Differenzierens: lebensgeschichtliche Hintergründe von Philologie und Politik bei Peter Szondi", *op. citada*. Sobre a carreira e a obra de Leopold Szondi, cf. Karl BÜRGI-MEYER, *Leopold Szondi. Eine biographische Skizze*. Szondi-Verlag: Zurique, 2000, e Pierre MOREL, Dicionário Biográfico PSI. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 228. Mary Gluck traça um panorama do Círculo de Domingo e de seus membros in *Georg Lukács and his generation (1910-1918)*. Cambridge Massachussetts/London: Harvard University Press, 1985, pp. 11-42. Sobre o grupo de Kernstok e suas relações com Lukács e o Círculo, cf. S. A. MANSBACH, "Confrontation and accomodation in the Hungarian Avant-garde", *Art Journal*, Vol. 49, No. 1, From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century (Primavera, 1990), pp. 9-20, e Mary Gluck, *op. citada*, pp. 138 e segs.

Anos teatrais do jovem Lukács: Sabe-se por relato do próprio Lukács que o interesse por literatura e, em particular, pelo teatro dominou seus anos de juventude. Na autobiografia dialogada publicada no início dos anos 1970, o filósofo conta que sua "carreira literária" tem início com a tentativa de escrever dramas "à la Ibsen e Hauptmann", quando tinha perto de 15 anos. A redação de quatro ou cinco dramas "muito ruins" o levariam à

especialmente marcante "o estilo impressionista de

além até a ascensão do nazismo. Por intermédio de relações familiares, ele obtém no último ano do colégio, entre 1901 e 1902, o cargo de crítico teatral do *Magyar Szalon* (Salão Húngaro), um jornal local de pequena circulação, no qual passa a resenhar as estréias teatrais de Budapeste e a obra de grandes e pequenos dramaturgos. Do alto desse pequeno posto, se opõe, em suas palavras, “à crítica húngara inteira” e estabelece contato com escritores e dramaturgos locais. Após ler sua resenha sobre o ciclo *Idílios do Rei*, apresentado no Teatro Nacional, Sándor Bródy o indica para a revista *Jövendő* (Futuro). Sabe-se ainda por várias fontes, mas infelizmente sem maior detalhe, que Lukács viaja em 1902 à Escandinávia para se encontrar com Björnsterne Björnson e Henrik Ibsen, de quem traduz *O pato selvagem*. Essas várias incursões teatrais culminam, em abril de 1904, com a fundação da *Thália Társaság* (Sociedade Tália). Criada com os amigos de faculdade Lászlo Bánóczy e Marcell Benedek, Tália reproduzia, segundo Frank Benseler, o modelo da “Associação Acadêmica para Literatura e Arte” de Viena. Na ocasião, Bánóczy é nomeado seu presidente e Lukács e Benedek seus conselheiros artísticos. De acordo com Mary Gluck, a primeira reunião de articulação do projeto teria ocorrido

cerca de trinta pessoas — professores em início de carreira, estudantes e escritores, em sua maioria jovens — algumas das quais se tornariam amigos próximos, como Bela Balázs e Zoltán Kodály. Sob a influência e liderança

de Sándor Hevesi, inicialmente diretor-assistente do Nemzeti Színház (o Teatro Nacional de Budapeste) e um dos mais conhecidos encenadores húngaros nos decênios seguintes, a Sociedade evolui para criação de um grupo de teatro, que dá seus primeiros passos em público em 23 de novembro [imagem 4 Sándor Hevesi 1911]. O repertório dessa primeira apresentação foi, seg

combinação de quatro peças de um ou dois atos: *Die Geschwister* (Os irmãos) de Goethe, *Le commissaire est bon enfant* do francês Georges Courteline, *Et besög* (Uma visita) do dinamarquês Edvard Brandes, e *Der Arzt und seine Ehre* (O médico e sua honra) de Paul Mongré (pseudônimo de Felix Hausdorff), todas elas especialmente traduzidas para a encenação por integrantes do grupo. A escolha de três novos escritores e quatro estilos diferentes corresponderia à convicção de Hevesi de que a Sociedade não deveria se identificar com nenhuma escola ou movimento específico, como parecia ao encenador ocorrer na Freie Bühne alemã em relação ao naturalismo. [Imagem 5 estréia de *Antes do Amanhecer* de Gerhart Hauptmann na Associação Freie Bühne em Berlim, 1889]. Em conformidade a isso, o terceiro parágrafo do “Estatuto da Sociedade Artística Tália” indicava como seu objetivo “a apresentação de obras de arte dramáticas ou passíveis de representação, sejam elas antigas ou novas, que não são encenadas nos teatros da capital, mas possuem grande valor e interesse artístico ou cultural” (“A Thália műveszi társaság alapszabályai”, Arquivo Lukács da Academia de Ciências da Hungria). Com diferentes formações, o grupo permanece em atividade em Budapeste até o final de 1907, quando, por pressões de ordem variada e sem sede própria, não consegue mais autorização da municipalidade para suas apresentações públicas. Seguem-se então apresentações em cidades menores como Eger, Szeged, Veszprém e Pécs, mas o abandono do grupo por alguns de seus atores (atraídos por teatros estabelecidos) e do próprio Hevesi (que assume a direção do Teatro Nacional em agosto de 1908), fazem com que sua última apresentação seja realizada em dezembro desse mesmo ano. No balanço feito por Ferenc Katona e Tibor Dénes, o Tália realizou em seus quatro anos de existência 142 apresentações, encenando, entre integral e parcialmente, 35 peças de 27 diferentes autores, dentre os quais, Hauptmann, Shaw, Hebbel, Wedekind, Hofmannsthal, Gorki e Ibsen. Ponto alto na curta e intensa vida do grupo, além da montagem polêmica de *O pai* de Strindberg e da aclamada encenação de *Maria Magdalena* de Hebbel, ambas em 1905, é a série de apresentações feitas especialmente pa

sindicais, restaurantes e mesmo casas operárias. Segundo Congdon, estas seriam resultado de um acordo firmado por Bánóczy com o Partido Social Democrata húngaro em 1906 e se inspirariam no que ocorria em Berlim graças à atuação da Volksbühne, fundada em 1890. Lopez-Soria caracteriza o “ápice” de 1906, para além da platéia operária, pela tentativa de incorporar no repertório do grupo autores húngaros contemporâneos, como Menyhert Lengyel e György Szemere.

Vistas à distância, as diferentes montagens do Tália mostram em um grupo pequeno e, por assim dizer, periférico, uma transformação que vinha ocorrendo também em outros palcos europeus, ainda que em escala distinta. Se seu modelo e suas apresentações iniciais permitem aproximar o grupo do Théâtre Libre de Antoine, fundado em Paris em 1887, e da Freie Bühne de Otto Brahm, criada em Berlim em 1889, e apontá-lo – como é freqüente – como o primeiro “palco livre” da Hungria, as montagens dirigidas aos trabalhadores indicam que ele se movia em seus últimos anos rumo a um palco distinto: aquele que, na expressão de Walter Benjamin, deixaria em pouco de ser palco para virar tribuna. Cf. G. LUKÁCS, *Pensamento Vivido*, trad. Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, Viçosa (MG): Editora da UFV, 1999, pp. 31-36; *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, ed. Frank Benseler, trad. do húngaro Dénes Zalán. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1981, p. 569; Mary GLUCK, *op. citada*, pp. 62 e segs.; Lee CONGDON, *The Young Lukács*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1983, pp. 15-39; Ferenc KATONA e Tibor DENÉS, *A Thália története, 1904-1908* Budapeste: 1954, p. 155 *Apud* Lee Cogdon, *op. citada*, p. 19; José Ignácio LOPEZ-SORIA “L’expérience théâtrale de Lukacs” in *L’Homme et la Société*, no. 43-44, jan-março/abril-jun. 1977, pp. 117-131 (a quem devo as referências do documento manuscrito do Arquivo Lukács), e José Marcos Mariani de MACEDO, “Posfácio” in *Teoria do romance*

Larga e rocambolesca história de recepção de Aristóteles: Na obra de Szondi, as remissões a Aristóteles são muitas e de caráter variado, de modo que situá-las e precisá-las demandaria uma outra tese. Uma pequena fração de sua recepção é objeto de um excurso inserido nas já referidas preleções sobre a teoria da tragédia doméstica burguesa, e não deixa de casar com o espírito dessa história rocambolesca que o próprio comentário de Szondi tenha exigido, pouco anos depois de escrito, revisões do filólogo e amigo Jean Bollack. Segundo este, na época em que as preleções foram proferidas a edição de 1950 de Olof Gigon, empregada nas aulas, correspondia “ao estágio mais recente da pesquisa” sobre o texto grego, algo que já não era mais verdade em 1973, quando o curso é publicado. É possível supor que o grecista tivesse em vista a publicação em 1965 da edição crítica de Kassel, tomada desde então como base para novas traduções e mesmo novas edições do texto grego como a de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (1980) e algumas das traduções citadas em nota. Cf. TbT, pp. 33-44 e 189-191 [trad., pp. pp. 40-51 e 177-179]. Nessa tradução, que buscava contemplar tanto estudantes quanto estudiosos, Dupont-Roc e Lallot esquematizaram a exposição de Kassel sobre a relação entre os vários manuscritos existentes, deixando clara a vivacidade da discussão filológica e hermenêutica e sua relação intrínseca com o presente, um tema que Szondi incorpora a partir de Benjamin. Cf. Roselyne DUPONT-ROC e Jean LALLOT, pp. 22 e segs “Introduction” in *Poétique*, pp. 22 e segs. Sobre a recepção da *Poética*, cf. Roberto ALONGE “La riscoperta rinascimentale del teatro”, em particular parte IV, Epigonismo e riflessione teorica alle soglie del professionismo; e de Luigi ALLEGRI, “La ridefinizione dell’edificio teatrale” e “Teoria e poetica del teatro moderno” in Roberto ALONGE e Guido Davico BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Vol I – La nascita del teatro moderno, Cinquecento-Seicento*

Giulio Einaudi editore, 2000; e de Bernard WEINBERG, "From Aristotle to Pseudo-Aristotle" in *Comparative Literature*, vol 5, no. 2 (Spring, 1953), pp. 97-104, e "Robortello on the Poetics, 1548" e "Castelvetro's Theory of Poetics" in Ronald Salmon CRANE, *Critics and Criticism. Ancient and Modern*,

*Il considérait en effet que c'était faire injure à une personne ou à une chose,
événement ou phénomène, que de les priver de leur histoire*

A tentativa de esclarecer as diferentes formas da nova dramaturgia, assim como a tentativa de formular um conceito geral do trágico, se constituem ambas como conjunto de ensaios e também desse modo seria possível resumir toda a obra de Szondi, uma “obrinha”, como previu certa vez ele próprio¹⁹⁷, na medida mesma da brevidade do gênero. Conta a propósito um estudioso que, na Suíça dos anos 1960, o tamanho diminuto do *Ensaio sobre o trágico* fazia com que ele fosse conhecido como “a cadernetinha do leite”¹⁹⁸.

À natureza do ensaio se ligam não apenas várias características estilísticas da escrita de Szondi, mas também, como sugerido, alguns de seus pressupostos, não por acaso conceituados por seus mestres eletivos, senão os primeiros ensaístas, aqueles

---

¹⁹⁷ Cf. Carta de Lili Radványi a Jean Bollack, 23 de junho 1977 *Apud* Christoph KÖNIG, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹⁸ Thomas SPARR, “Kürze” in *Neue Rundschau*, 113. Jahrgang 2002, Heft 1. Berlin:

que expressamente incorporaram e conceituaram o “ensaio como forma” como arma e deleite inerentes ao ofício do crítico.

Se é nesse formato que ganham vida suas pequenas grandes obras – os primorosos estudos sobre Hölderlin e Paul Celan, os sobre Schlegel, Schiller e Schleiermacher, e sobre a tragédia doméstica burguesa – é de se notar já nos dois livros iniciais o pulso particular de seu ensaísmo, cuja marcação característica condensa algo da situação e lugar em que desponta. Em ambas as obras, ele ganha o nome de “estudo”: dezoito na primeira e um único na segunda, composto por sua vez de doze “comentários” e oito “análises”. Como tudo em Szondi, essa nomenclatura não é aleatória, mas indica escolhas e limites formais precisos, que caracterizam diferentes momentos do trabalho hermenêutico e se combinam para construção específica de cada obra. Sua delimitação, também como é de praxe no crítico, é feita pelo negativo: um estudo não é um ensaio propriamente dito, um comentário não é uma “exposição exaustiva, muito menos uma crítica”, nem uma análise é uma “interpretação”¹⁹⁹. O que todos têm em comum, no entanto, é o modo particular como seu objeto entra no texto: como recorte.

É pelo recorte que a *Teoria do drama moderno* evoca a comparação contemporânea de Ibsen e Sófocles, partindo da correspondência de Goethe e Schiller, e é por ele que podem engatar no texto desde intrincadas definições de Hegel até o que Lukács extraíra destas e infinitas outras leituras²⁰⁰. É também através de recortes que se flagra, por diferentes ângulos, a tragicidade imanente ao mundo burguês do drama²⁰¹: arrancada com violência em Ibsen, extravasada em solilóquios por Tchekhov, parcialmente objetivada em Strindberg

---

¹⁹⁹ Cf. Peter SZONDI, *SI*, pp. 15, 21, 59, 152-153, 209.

²⁰⁰ Cf. *Idem*, pp. 22-23, 12, 70-71, 28-29, 134, [trad. bras. 37-38, 24, 93, 43, 164-165].

²⁰¹ *Idem*, p. 31, 132, 259-30 [traduções brasileiras, *Teoria do drama moderno*, p. 45-46, 162 e *Ensaio sobre o trágico*]

*Durante esses longos anos foi me causando cada vez mais repulsa, até se tornar impossível, o amor por uma criatura viva.*²⁰²

*Tenho vinte e quatro anos. Já trabalho há tanto tempo, e o que foi que consegui? Tenho o cérebro como que ressecado, emagreci, embrutei, envelheci, e não encontrei nada, nem uma gota de satisfação que fosse no meu trabalho. O tempo passa tão rápido e, para mim, é como se eu me afastasse cada vez mais da vida verdadeira, da vida realmente bela, como se eu afundasse em um abismo.*²⁰³

*Lina, mostra-te à senhorita Agnes [...] Ela te conheceu há dez anos, quando eras jovem, alegre e, porque não dizer, uma bela mocinha...Veja como ela está agora! Cinco filhos, trabalho duro, berreiro, fome, pancada! Veja como a beleza se foi, como a alegria desapareceu no cumprimento do dever...*²⁰⁴

○ estudante: *Mas diga-me, por quê seus pais sentam-se lá dentro tão calados, sem pronunciar sequer uma palavra?*

A senhorita: *Porque eles não tem nada a dizer um ao outro, porque um não acredita no que diz o outro. Meu pai resumiu assim: Para que falar, se já não podemos mais enganar um ao outro!*²⁰⁵

E são também outros recortes que demonstram a precipitação épica dos problemas enfrentados tematicamente pelos primeiros

A mãe: *Para que fazer um espetáculo dessa desgraça? Não basta alguém tê-la já vivido? Que loucura é essa querer ainda representá-la para todo mundo!*

²⁰² Henrik IBSEN, *John Gabriel Borkman*, Obras completas, Fischer, Berlin, vol. 9, p. 135. *Apud* SZONDI, S1, p. 27 [Cf. trad. brasileira, *John Gabriel Borkman*, trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhamer. São Paulo: Editora 34, p. 56-57].

²⁰³ TCHEKHOV, *Drei Schwestern*, J. Ladyschnikov, Berlim, s/ data, p. 75. *Apud* S1, pp. 33-34 [cf. trad. brasileira, *Três Irmãs*, trad. Maria Jacintho, São Paulo, Ed. Abril, 1982, p. 108 e segs.].

²⁰⁴ August STRINDBERG, *Ein Traumspiel* (O sonho), Trad. W. Reich, Basel, 1946, p. 57. *Apud* S1, p. 50.

²⁰⁵ *Idem*, *Gespensersonate* (Sonata dos espectros). Biblioteca Insel n. 293, p. 42. *Apud* S1, p.

O filho: o que eu sinto, senhor diretor, é algo que não posso nem quero expressar. Poderia, no máximo, confessá-lo a mim mesmo, mas nem mesmo isso pretendo fazer. Como o senhor vê, não posso tomar parte em qualquer ação.²⁰⁶

O que eu, Pêlágia Vlassova, 42 anos de idade, viúva de um operário, mãe de um operário, posso fazer?²⁰⁷

Na extrema esquerda, rente à coluna do prosccênio, uma porta bizarra ornada com guirlandas de flores e frutos. Bem à sua frente, uma porta igual, mas revestida de veludo negro. As duas portas simbolizam nascimento e morte”.²⁰⁸

É no *Ensaio sobre o trágico*, entretanto, que se vê com clareza como a transformação da técnica hoje generalizada do “recorta e cola” em uma verdadeira arte da citação é vital para o modelo ensaístico do crítico. Os comentários que formam a primeira parte do livro são todos redigidos em torno de um, no máximo três, recortes de texto. Pequenas citações, algumas de duas ou três linhas, a partir das quais, como se dizia, “se abre um mundo”. No caso, o de doze pensadores alemães (à exceção de Kierkegaard), compreendido em escritos de 1795 a 1915, nos quais o trágico é descoberto como uma pedra de toque que permite, a partir de um único ponto, não apenas comparar diferentes estruturas filosóficas, mas marcar no interior de cada uma delas transições e rupturas precisas. A combinação muito marcada e enxuta de texto e comentário, que não permite o afastamento nem a confusão entre eles, garante a fidelidade descritiva e conceitual ao primeiro, bem como, ao segundo, a clareza expositiva.

---

²⁰⁶ Luigi PIRANDELLO, *Sechs Personen suchen einen Autor*. Berlim, 1925, pp. 80 e 71. Apud S1, p. 119. [cf. trad. brasileira, *Seis personagens a procura de um autor*, trad. Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. Ed. Abril, São Paulo, 1978].

²⁰⁷ Bertolt BRECHT, *Die Mutter* (A mãe) in *Gesammelte Werke*, 2, p. 825. Apud S1, p. 109.

²⁰⁸ Thornton WILDER, *Das lange Weihnachtsmahl* (A longa ceia de Natal) in *Einakter und Dreiminutenpielen*

Para além de sugerir a intenção comprobatória do todo, o rigor e cálculo patentes nesses construtos deixam claro seu foco, mais que delimitado, restringido. O mundo que se abre com esses recortes não é o vasto e diverso mundo histórico da literatura ocidental passada, evocado igualmente no pós-guerra na obra-prima de Auerbach, como grande mosaico de uma catedral em ruínas que nunca mais haveria de ser reerguida, mas é um mundo fechado em si mesmo, que se constrói e gravita em torno de um único centro: na *Teoria*, a noção de drama (e seus *outros*) e, no *Ensaio*, a do trágico. Escritas justamente no “ponto de conclusão e virada” da “história imanente” descrita no livro *Mimesis* que obrigava em 1952 o filólogo eminente, na condição de filólogo *moderno* mas também de monumento vivo das pretensões da antiga filologia, a se despedir das últimas²⁰⁹, as obrinhas iniciais de Szondi refletem a seu modo igualmente sobre o passado e o futuro, mas remetem, o tempo inteiro, a seu próprio sistema de referências.

Numa carta escrita à época em que redigia o primeiro livro, Szondi esclarecia a respeito de algumas de suas análises

*Não se trata de uma justa apreciação [das obras, N.A.], mas de colocar uma questão*²¹⁰.

Em quase idêntica formulação, essa idéia reaparece na advertência inicial do *Ensaio sobre o Trágico*

*Não se trata nessas elucidações [que compõem a primeira parte do texto, N.A.] de penetrar criticamente nos sistemas dos quais a definições do trágico foram extraídas, nem de fazer justiça a seu caráter único. [...] Elas devem, antes, se limitar a perguntar pelo valor do trágico na referida estrutura de pensamento*²¹¹.

²⁰⁹ Cf. Erich AUERBACH, “Filologia da literatura mundial” in *Ensaio de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007, pp. 237 e segs., bem como a apresentação do volume.

²¹⁰ Peter SZONDI, Carta a Bernhard Böschstein, 11.9.1953, grifos meus, in B., p. 31.

²¹¹ *Idem*,

Essa auto-limitação imposta aos dois trabalhos: colocar, no primeiro, a questão da crise do drama “enquanto forma poética do que acontece (1), entre os homens (2) no presente (3)”²¹² a partir do final do século 19, e tornar claro, no segundo, “as diferentes determinações do trágico tendo em vista um momento estrutural mais ou menos oculto” presente em todas elas – “estrutura dialética” que, uma vez identificada, permite “aprofundar a compreensão das tragédias” escritas²¹³ – a idéia de que as obras buscavam, nos termos de outra missiva, “comunicar a evidência de algo que se tornou claro para nós”²¹⁴, diz muito sobre a forma de exposição dos dois livros mas, mais do que isso, sobre o tipo de verdade que através deles é conhecida. A questão talvez fique mais clara se nos for permitido especular um pouco sobre o sentido atribuído ao termo “justiça” nas duas primeiras passagens.

A *justa* apreciação das peças e dos sistemas filosóficos se liga à possibilidade de apreensão plena de um objeto, seja literário seja filosófico, do qual a historicidade é reconhecida como dimensão necessária e inerente, e é por isso que na segunda passagem a elucidação capaz de “fazer justiça” aos sistemas nos quais a estrutura dialética do trágico é identificada diz respeito a seu “caráter único”. Como se sabe, é justamente a discussão acerca não só da possibilidade mas do modo de apreensão dessa singularidade, de interesse histórico e filosófico, o que está em jogo na tradição pós-hegeliana que o crítico constitui ao escrever a introdução da *Teoria do drama moderno*. Que se lembre, a propósito, duas passagens metodológicas de dois autores decisivos para Szondi: a primeira, extraída do famoso prefácio de Walter Benjamin à tese sobre o drama barroco, e a segunda do prólogo de Lukács à *História de desenvolvimento do drama moderno*

Na verdadeira contemplação, o afastamento do procedimento dedutivo se vincula a um retorno sempre renovado, cada vez mais abrangente e mais apaixonado, aos

²¹² Ou ainda “do acontecer, intersubjetivo, no presente”, cf. *Idem*, p. p. 69 [trad. bras. p. 91].

²¹³ *Idem*, pp. 153 e 209 [trad. bras. pp. 25 e 85].

²¹⁴

*fenômenos, que não correm o risco de permanecer objeto de um espanto difuso conquanto sua exposição seja ao mesmo tempo a das idéias, salvas assim em sua particularidade.*²¹⁵

*Os maiores erros da consideração sociológica da arte são o fato dela buscar e investigar, nas criações artísticas, os conteúdos, e pretender traçar entre eles e relações sociais determinadas uma linha reta. Mas o social de fato na literatura é a forma.*²¹⁶

Assimilando a seu modo os caminhos diversos, mas comparáveis, de seus mestres, não se trata nas tentativas de Szondi de pretender integrar as obras aos estudos em sua “crua consistência empírica”²¹⁷; para entrar, como dizia Benjamin, no “reino das idéias”, o universo conceitual forjado pelo crítico com a leitura das obras singulares, era imprescindível, ainda que em sentido bastante diverso do hegeliano, o “trabalho do conceito”. Na primeira das cartas citadas há pouco, dizia o crítico com efeito

*Discordo do proceder de Staiger que pretende avançar sem conceitos. As teorias literárias, como as interpretações, se movem em campo conceitual. Não causa dano à obra de arte a interpretação que já pela linguagem sobressai em relação a ela (ainda que “sub-sai” fosse no caso mais apropriado), mas a que, com belas locuções de empréstimo, a ela se cola de forma parasitária*²¹⁸.

Na *Teoria do drama moderno*, onde esse empenho conceitual se mostra a cada passo, a distinção entre o plano das obras (e o que Lukács chama seu “conteúdo”) e o plano da análise aparece claramente na distinção entre “formal” e “temático”, a

²¹⁵ Walter BENJAMIN, GS, I-1, p. 225.

²¹⁶ G. LUKÁCS, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. (org. Frank Benseler), trad. do húngaro Dénes Zálán. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1981, p. 10. (Georg Lukács Werke, vol. 15).

²¹⁷ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 213.

²¹⁸ Cf. Carta a Bernhard Böschenstein, *supra* nota 14. “Sobressai” e “sub-sai”, traduzem respectivamente, os verbos *abheben* e *herabheben*.

principal chave para entender a simetria a partir da qual são construídas as análises que compõem o capítulo dedicado à crise e o dedicado às tentativas de solução da mesma. Assim, por exemplo, o que tornava obrigatória a maestria dramaturgica em Ibsen, o fato de ele pretender retratar no palco uma verdade que se condensara com o tempo no interior de seus personagens, a qual, por força da forma vigente, devia se converter em *tema* de suas peças, cimenta nas obras de Pirandello e Miller a decisão de abandonar a forma dramática.

*O passado [na segunda obra de Miller, N.A.] não é mais obrigado a ganhar voz em meio ao confronto dramático, e as dramatis personae não são mais colocadas, por força do princípio formal, como senhoras de sua vida passada, da qual em verdade são vítimas impotentes. [...] Com isso ele continua ao mesmo tempo uma vivência subjetiva, deixando de criar, como na técnica analítica, pontes fictícias entre os homens que tinham permanecido isolados em função dele durante uma vida inteira. [...] A diferença do procedimento judiciário de Ibsen, a reminiscência se consuma sem que se fale dela, dando-se, portanto, inteiramente no plano formal. O herói se observa no passado e é acolhido na subjetividade formal da obra enquanto eu que recorda. A cena mostra apenas seu objeto épico.*²¹⁹

Algo que, em outra perspectiva, também podia ser compreendido a partir da mais perfeita operação de salvamento posta em cena pela dramaturgia existencialista: a peça *Huis clos* de Sartre

*Embora a relação intersubjetiva seja questionada no plano temático ela é formalmente não-problemática graças ao confinamento do 'salon' fechado [no qual são encerradas as três personagens da peça, N.A.]*²²⁰.

A “injustiça” própria a esse tipo de análise, que não se atem ou *se alça* à particularidade poético-lingüística configurada em obras sempre singulares²²¹, ainda

²¹⁹ Peter SZONDI, S1, pp. 141-2, grifos meus. [trad. bras. pp. 172-3].

²²⁰ *Idem, Ibidem*

que delas não prescindia nem por um minuto, deixa patente, por outro lado, o abandono da crença historicista de que a referência a um contexto ou matéria histórica definida seria suficiente para estabelecer uma conceituação histórica. Um ponto particularmente decisivo para compreensão do primeiro livro.

A natureza, a um só tempo, teórica e histórica do conceito de drama, levou vários comentadores a conceber o drama *moderno* dentro de uma seqüência temporal simples em relação ao drama vigente, reatualizando o modelo evolutivo oitocentista em uma sucessão naturalizada que culminaria no teatro épico. Entende-se o equívoco. Ainda que na teoria szondiana a escolha das obras e sua entrada no texto *não* sejam definidas por motivos cronológicos, as peças analisadas efetivamente se sucedem no tempo e guardam relação com ele. O que preside sua abordagem e assimilação teórica, no entanto, não é sua sucessão no tempo, mas um princípio construtivo, simultaneamente *estético* e *histórico*: são essas obras, e não outras, que permitem ver o surgimento do drama moderno em um momento específico; elas não são mera ilustração de uma história que se desenrolaria independente delas, mas são, elas próprias, o modo como essa história pode ser narrada, donde o papel chave de sua análise.

Na primeira carta trocada com o editor Peter Suhrkamp antes de publicada a obra, Szondi explicava que a escolha dos dramaturgos não fora definida apenas em função de seu “valor literário e importância histórica”, mas por uma consideração “metodológica”. Os exemplos escolhidos não serviam para ilustrar a história da moderna dramaturgia, mas para possibilitar “a apreensão imanente de sua teoria”²²². A peculiaridade desse procedimento foi descrita com propriedade por José Antonio Pasta Jr. na apresentação brasileira do livro

---

²²¹ Era esse o ponto propriamente da justificativa antecipada feita a Böschstein na carta referida (*supra* notas 14 e 22): o “propriamente poético” devia ficar em segundo plano na medida em que a exposição se concentrava no “problema da forma”. A importância da questão pode ser medida pelos estudos posteriores de Szondi, notadamente sobre Hölderlin, Paul Celan e Hoffmannsthal. Cf. S1, pp. 263 e segs. S2, 243-274, 321-398, 423-425.

²²²

o trabalho de Szondi faz com que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, se precipite na construção de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. A esse objeto ele chamará o drama moderno [...] Constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão – ou de história e sistema – as mudanças históricas espelham-se sempre [neste trabalho, N.A.] em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico.²²³

Não se tratava de fazer uma análise historiográfico-documental da produção dramática tal como “ela se deu” num pretenso *continuum* histórico-temporal, nem de percorrer “pontos dramáticos” de uma reta que conduziria necessariamente do drama ao drama moderno, mas de dar conta da existência de novos modos de configurar a experiência que deslegitimavam a verdade supostamente atual afirmada pelo antigo drama. Sem reconstituir onde e como as peças abordadas foram escritas, a teoria investigava que condições as tinham tornado possíveis. Daí a dimensão propriamente filosófica de sua escrita: sem se reduzir a um levantamento de fatos, ela incorporava a história como definição de um sentido e de uma relação entre eles. Daí, para ficar em alguns tópicos, a recusa em estender para frente ou para trás o leque de autores tratados no texto²²⁴, a ênfase no caráter histórico-filosófico do conceito de drama, bem como o vínculo sugerido entre origem, vir-a-ser e extinção: a idéia de que o drama surgira no Renascimento, com o questionamento da imagem medieval do homem, assim como o drama moderno emergira, na virada do século 20, com o questionamento do indivíduo supostamente livre e autônomo da era burguesa. Nesse sentido, como explicava Szondi ao amigo Ivan Nagel, eram mais importantes para pensar o “progresso histórico” condensado no texto as simetrias *internas* e precipitações formais notadas entre os diferentes autores – por exemplo, as passagens de Hauptmann a Brecht e Piscator; de Strindberg a Bruckner; de Tchekhov e Strindberg a Wilder; ou ainda de Ibsen a Miller – do

²²³ José Antônio PASTA JR. “Apresentação” in *op. citada*, p. 10.

²²⁴ *Cf.* a propósito, as já referidas cartas a Peter Suhrik.

que sua ordem de entrada no texto, ou na vida²²⁵. Os vários paralelos e rupturas observados no comentário das obras, que constituem, por correspondências variadas, o circuito conceitual interno operado pelo crítico, não remetem ao mundo externo a esse circuito senão nos termos referidos.

A sempre lembrada frase da *Teoria*, que limitava a tentativa de esclarecer as formas da nova dramaturgia ao campo da estética, furtando-se a uma diagnose de época, não implicava, porém, de forma alguma que esse campo pudesse ser concebido independentemente desta²²⁶. A própria forma do ensaio szondiano, que abriga em sua simplicidade e redução uma pretensão de comunicação máxima, diz o quanto era vital para o crítico o entendimento e discussão desse campo teórico. Que seu modo de concebê-lo partisse da experiência cotidiana e fosse tudo menos grandioso, o mostra o próprio interesse pela forma ensaística, cuja face menos conhecida são os artigos e resenhas feitos por acaso ou encomenda dando conta dos pensamentos vividos e da produção em curso. O quanto essa escrita nutriu e deu forma ao trabalho de Szondi, pode ser sugerido por algumas referências.

O primeiro ensaio do crítico de que se tem notícia é uma pequena resenha dedicada à peça *As mãos sujas*, de Sartre, publicada em um jornal de estudantes pouco depois da estréia suíça. Seguindo o padrão jornalístico, o artigo começava encenando a reação de diferentes espectadores à saída da peça, para concluir, poucos parágrafos à frente, que escapara aos quatro tipos evocados o cerne do debate posto

---

²²⁵ Carta a Ivan Nagel, 14.11. 1954, B. pp. 51-52. Segundo o crítico, os fragmentos que compunham a parte final do texto não deviam ser entendidos *em crescendo* como “estações de um caminho” progressivo, mas como “tentativas de solução” situadas “em um mesmo plano”.

²²⁶ Peter SZONDI, S1, p. 13 [trad. bras. p. 26]. Nota, a propósito, Andreas Isenschmid que a idéia de estender a análise a uma “*Diagnose der Zeit*” ainda constava dos trabalhos preparatórios da tese, só sendo abandonada com o avançar da redação. Cf. Christoph König, *Engführungen*, op. cit.

em cena pelo filósofo-dramaturgo: a contraposição entre o humanista Hugo e o existencialista Hoederer, condensada na terceira cena do quinto quadro²²⁷. Já nesse artigo, onde não faltava o desdém afirmativo dos iniciantes (“esses quatro tipos, porém, não passam de fruidores superficiais do drama”), é possível discernir duas características marcantes do futuro ensaísta: a capacidade de flagrar numa situação específica um interesse de ordem mais ampla e a idéia de que a verdade de uma obra não se mostra necessariamente a partir de um inesgotável levantamento do “todo”, mas pode surgir da observação precisa de uma cena, de uma recorrência (como os *Leitmotive* em Ibsen, macaqueados pelo primeiro Miller²²⁸) ou mesmo de um único verso²²⁹. Mais do que isso, eles deixam ver o interesse precoce não só pelo debate “existencialismo *versus* humanismo”, que será retomado numa importante passagem da *Teoria do drama moderno*²³⁰, mas por um motivo que perpassa, em numerosas variações, esse primeiro livro: o acerto de contas com o passado, que é também, em foco mais amplo, o balanço da própria passagem do tempo, um tema que, conforme sugerido, está no centro da virada “épica” flagrada pelo crítico²³¹.

²²⁷ *Idem*, “*Quam aux hommes... ‘Les mains sales’*” in S2, pp. 410-413. O artigo foi publicado inicialmente no jornal *Zürcher Student* (26. ano, caderno 8, pp. 213-126) em fevereiro de 1949. A estréia da peça em língua alemã ocorre em novembro de 1948.

²²⁸ “Nos *Leitmotive* de Ibsen o passado sobrevive – sua menção o evoca”. Essa função “embarçosamente tocante” do *leitmotiv* retorna, por sua vez, em *All my Sons* de Miller na forma da árvore partida que integra o cenário da peça, derrubada pela tempestade na noite que antecede seu início. Cf. Peter SZONDI, S1, p. 29 e 140 e seg. [trad. bras. pp. 44 e 171].

²²⁹ Cf. “Über einen Vers aus ‘Romeo und Julia’” in S2, pp. 133-4. Sobre a importância dessa interpretação de uma página e meia basta dizer que o autor planejava nomear seu último livro de ensaios “Sobre um verso de ‘Romeu e Julieta’ e o outros ensaios”.

²³⁰ Peter SZONDI, S1, pp.88 e segs. [trad. bras. pp. 113 e segs.].

²³¹ Centro da técnica analítica de Ibsen, o passado extraído a fórceps e julgado em cena aberta, entre outros na referida peça de Miller, se objetiva parcialmente em Strindberg, seja com a distância épica introduzida pela filha de Indra, pelo poeta e pelo oficial em *O sonho*, seja através da reificação das personagens com as quais se depara o Desconhecido na trilogia *A caminho de Damasco*. Em Tchekhov, ele se pereniza no jogo nostálgico entre estar sendo e ter sido que dá o tom, por exemplo, do “diálogo de surdos” entre Andrei e Ferapont em *As três irmãs*. No naturalismo, ele se coagula no *milieu*

A resenha sobre Sartre não foi a única, mas a primeira de uma variada série publicada a partir de 1954 em diversos jornais e revistas desde publicações de renome, como a *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Neue Rundschau*, *Die Tat*, *Insel-Almanach* e *Neue Deutsche Hefte*, até edições locais como *Fórum* e *Du*, passando por publicações acadêmicas notórias e desconhecidas, como *Deutsche Universitätszeitung*, *Neophilologus* e a já referida *Euphorium*. Ou mesmo – o que nos interessa de perto – como parte do material editado pelo *Schauspielhaus Zürich* (literalmente, a *Casa de espetáculos* de Zurique)²³². Nesses ensaios, Szondi pode dar vazão, de forma cada vez mais apurada, a um interesse que é particularmente notável na correspondência que acompanha a redação e edição do primeiro livro: a discussão de complicadas questões teóricas a partir de exemplos concretos extraídos da esfera artística, em outras palavras, o por à prova da teoria pela prática. Tome-se como exemplo o luminoso comentário sobre a evidência da linguagem lírica, escrito em resposta a uma objeção feita ao manuscrito e depois incorporado ao texto

*Acredito que você não me compreendeu [no que diz respeito à evidência da linguagem lírica, N.A.]. O 'caráter evidente' estava na imanência da obra, não na relação com o receptor. Um exemplo um pouco claudicante: uma pessoa que esteja de fora não vê porque a Gilda que desfalece no Rigoletto (para não ter que citar a Traviata) ainda pode cantar. Quem, no entanto, incorporou a regra formal da ópera, baseada justamente no canto, aceita a ária de Gilda; o que não quer dizer de modo algum que não a ouve mais (por a considerar 'evidente'). Talvez ele se ocupe ainda mais intensamente do canto em si do que o leitor de poemas da linguagem lírica que, com algumas restrições, é mais formal que a linguagem dramática.*²³³

ação, o destino dos personagens. No fatalismo de Maeterlinck assume feição metafísica como visão da existência possibilitada pela morte – uma reflexão que é retomada em chave distinta por Thornton Wilder no diálogo de uma morta com o diretor de cena de *Our Town*. Para não falar nas várias possibilidades de contraposição e montagem que *constroem* diferentemente a relação presente-passado discutidas a partir das obras de Piscator, Bruckner, Brecht e Pirandello.

²³²Para uma listagem parcial dessas publicações no período aqui em foco, cf. S2, pp. 447-451, e Bibliografia.

²³³

Nas cartas, esse traço se desenha a partir dos temas mais variados: a análise detalhada de um fragmento de Kafka, um extenso comentário sobre a *Recherche* de Proust, no qual a recém editada tradução alemã de Eva Rechel-Mertens é discutida em detalhe, para não falar em referências pormenorizadas sobre a edição das obras de Béla Bartók, a tradução de poemas de Paul Valéry e, naturalmente, peças e apresentações teatrais²³⁴.

---

²³⁴ *Idem*, entre outros, pp. 24-25, 36-40, 44-47, 65-70. A tradução de Valéry, discutida com o editor Fritz Arnold, será publicada pela Insel Verlag em 1959, numa edição que inclui traduções de Szondi, Böschenstein e Hans Staub, elogiada e comentada, a propósito, por

| Crédito das ilustrações e epígrafes

- Epígrafe inicial | Giulio Carlo Argan, “Prefácio à edição de 1988” da *História da Arte Italiana* Vol 1, trad. Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 20.
- Foco Desde Aristóteles | epígrafe inicial, *Der Zauberberg*. G.B. Fischer: Berlim/Frankfurt am Main, 1964, 7a. edição, cap. VI, p. 316.
- Fora de Foco | Epígrafe inicial, Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*
- Imagens: 1. Szondi, Katharina e Ivan Nagel, Paris 1950/51, foto do acervo pessoal Ivan Nagel, in Peter Szondi, *Briefe*, p. 20
2. capa da revista *Anfang* 1913. Rolf Tiedemann et ali. *Walter Benjamin – 1892-1949*. Marbacher Magazin, 55/1990, 3a. edição 1991, p. 45.
3. Anna Seghers e Laszlo Radványi, 1925, copyright Anna Seghers Gesellschaft Berlin und Mainz.
4. Sándor Hevesi, 1911.
5. anúncio de estréia de *Antes do Amanhecer* de Hauptmann na Freie Bühne, 1889. in Michael Stürmer, *Das ruhelose Reich – Deutschland 1866-1918*. Berlim: Siedler, 1983, p. 250 (*Die Deutschen und ihre Nation: Neuere dt. Geschichte in 6 Bd.* Band 3).
- Szondipanorama | Epígrafe inicial, Jean Bollack, Abertura do colóquio *L’act critique*

| Referências bibliográficas

I. Bibliografia Primária

I.1. Obras de Peter Szondi (e abreviaturas)

Manuscritos do espólio Peter Szondi, *Deutsches Literaturarchiv Marbach* (Arquivo Literário Alemão, Marbach am Neckar), na sequência DLA.

“Aufsatzheft”, V, manusc., s/d.

“Goethe und Tasso”, manusc., 25/9/1947.

“Die Freizeit”, datilog., s/d.

“Das Volkslied”, datilog., s/d.

Resenhas de peças inglesas e francesas entre 1954 e 1958 para Editora Europa:

“An Ordinary Day”, Frederick Eyck, 22/4/1955.

“EBB Tide”, Donald Pleseance, from the Novel by Robert Louis Stenvenson, 5/8/1955.

“Straw Wedding; Babcock and the Nightindale; Brownstone Citadel”, Dirk Foch, 10/9/1955.

“Dead on Nine”, Jack Popplewell, 1/11/1955.

“Les Trois Étudiants de Salamanque”, Salvador de Madariaga, 3/12/1955.

“The Barretts of Wimpole Street”, Rudolf Besier, 20/4/1956.

“Ulrique et son royaume”, Herbert Le Porrier, 4/8/1956.

“L’Ensorcellé; La Farce du Dindon Farci; Le Rebouteux; Carré de Sept”, Charles Galtier, 15/9/1956.

“The Long Echo”, Lesley Storm, 10/4/1957.

“Le valet des Songes; Deux Verres de Barbera; Spitzberg”, Edmond Kinds, 26/4/1957.

- “Hunter’s Moon”, Marc Connelly, 31/7/1957.
 “Napoleón Unique”, Paul Raynal, 12/11/1958.
 “Millie Stoner, Housewife”, Margrit Roma, s/d.

Obras e Artigos

- T *Die Theorie des Modernen Dramas – Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich* (Teildruck), 1956.
- B *Briefe*. Christoph König e Thomas Sparr (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- S1 *Schriften I: Theorie des modernen Dramas* (1880–1950). *Versuch über das Tragische. Hölderlin Studien*. Jean Bollack e Henriette Beese et alii (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- S2 *Schriften II: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan- Studien*. Anhang: Frühe Aufsätze. Jean Bollack e Henriette Beese et alii (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- SV1 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 1. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (TbT). Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister.. Gert Mattenklott (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- SV2 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 2. *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (PG1). Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Santa Metz e Hans-Hagen Hildebrand (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SV3 Studienausgabe der Vorlesung. Vol. 3. *Poetik und Geschichtsphilosophie II* (PG2). Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik. Wolfgang Fietkau (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp,

- SV4 Studienausgabe der Vorlesung, Vol. 4. *Das lyrische Drama des fin de siècle* (LD). Henriette Beese (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SV5 Studienausgabe der Vorlesung, Vol. 5. *Einführung in die literarische Hermeneutik* (LH). Jean Bollack e Helen Stierlin (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- FU *Über eine "Freie (d.h. freie) Universität". Stellungnahmen eines Philologen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- DE "So leben wir und nehmen immer Abschied". In: Rainer Maria RILKE. *Duineser Elegien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- OB "Offener Brief an den Regierenden Bürgermeister von Berlin" (Dokument). In: Helmut BECKER, W. EDELSTEIN, J. GIDION et al. *neue Sammlung.* Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, pp. 244-245.
- EP "Zur erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft" (Auszug) In: Karl Otto CONRADY. *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft.* Hamburg: Rowohl, 1966, pp. 155-162.
- NH "Für eine nicht mehr narrative Historie" In: Reinhart KOSELLECK e Wolf-Dieter STEMPEL. *Geschichte – Ereignis und Erzählung.* Munique: Fink, 1990 (2a. reimpressão da 1a. edição de 1973), pp. 540-542.

"Über das Tragische", in *Deutsche Universitätszeitung*, 13 (1958), pp. 420-2.

"Tragik des *Oedipus*", in *Die neue Rundschau*, 69 (1958), pp. 485-9.

"Zur Tragik in Calderón *Das Leben ein Traum*", in *Beiträge zum zwanzigjährigen Bestehen der Neuen Schauspiel AG*, 1959, pp. 75-82.

"Zu Hegels Bestimmung des Tragischen", in *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 113 (1962), pp. 22-9

"*Othello*", in *Die Tat*

“Kleists erstes Drama”, in *Du*, 21 (1961), pp. 49-51

“*Dantons Tod*”, in *Die neue Rundschau*, 71 (1960), pp. 652-7.

“Der Tragische Weg von Schiller *Demetrius*”, in *Die neue Rundschau*, 72 (1961), pp. 162-77.

Traduções

Théorie du drame moderne. Tradução de Patrice Pavis (colaboração Jean e Mayotte Bollack). Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1983.

Poésie et poétique de l'idéalisme allemand. Tradução coordenada por Jean Bollack com a colaboração de Bárbara Cassin, Isabelle Michot, Jacques Michot e Helen Stierlin. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

Introduction à L'Herméneutique Littéraire – De Chladenius à Schleiermacher. Tradução de Mayotte Bollack. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

Teoria del dramma moderno – 1880-1950. Introdução Cesare Cases. Tradução Gigi Lunari. Turim: Einaudi, 1962.

La poética di Hegel e Schelling. Tradução Anna Marietti Solmi. Turim: Einaudi, 1986.

Saggio sul Trágico. Tradução Gianluca Garelli. Turim: Einaudi, 1996.

Poética y Filosofía de la Historia I – Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe/La Teoría hegeliana de la Poesía. Tradução Francisco L. Lisi. Coleção La Balsa de la Medusa (58). Madri: Visor Distribuciones, 1992.

Em português

Ensaio sobre o Trágico. Tradução e prefácio de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

Teoria do drama moderno. Tradução Luiz Repa, apresentação José Antônio Pasta Jr.

Teoria do drama burguês. Tradução Luiz Repa, apresentação Sergio de Carvalho. São Paulo: CosacNaify, 2003.

II. Bibliografia Secundária

II.1. Sobre Peter Szondi

AGAZZI, Elena. *L'ermeneutica di Szondi e la letteratura tedesca*. Udine: Campanotto, 1990.

AGAZZI, Elena, LA GUARDIA, Giovanni, RAO, Giulio (et. al.). *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*. Salerno: Multimedia Edizioni, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Vols. I-7 e *Suplementos*. Rolf Tiedemann (org.) e colaboração T. W. Adorno, Gershom Scholem. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1999. [citados com as siglas GS, seguidas da indicação do volume e do tomo correspondentes (respectivamente em caracteres romano e árabe)]

_____. *Gesammelte Briefe*. Vols. I-VI. Theodor W. Adorno Archiv (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000. [citados com as siglas GB]

_____. *Diário de Moscou*. Tradução Hildegard Herbold. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Obras escolhidas*, Vol. I-III, São Paulo: Brasiliense, 1993, 3ª. Edição.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2006.

BERGHAHN, Wilfried. "Zu guter Zeit", in *Frankfurter Hefte*, 12 Jg., H. 4, 1957.

BOLLACK, Jean. "Zukunft im Vergangenen – Peter Szondi materiale Hermeneutik" in *Deutsche Vierteljahrsschrift für literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*

- _____ "Szondis 'Celan-Studien' heute" in *Mitteilung*, Maarbacher Arbeiterkreis für Geschichte der Germanistik, 19/20, Marbach am Neckar, 2001.
- BOLLACK, Mayotte (org.). *L'acte critique – Un colloque sur l'oeuvre de Peter Szondi*. Lille, 1985 (Cahiers de Philologie 5).
- BÜRGI-MEYER, Karl. *Leopold Szondi. Eine biographische Skizze*. Szondi-Verlag: Zúrique, 2000.
- CAPRIOLO, Ettore. "Szondi dopo Lukacs" in *Sipario*, Milano, n.3, Mar, 1963.
- DAVID, Claude. "Bibliographie Critique: Peter Szondi – Theorie des modernen Dramas", in *Études Germaniques*, 1958, pp.77-8.
- ISENSCHMID, Andreas. "Die philologische Leidenschaft des Differenzierens': lebensgeschichtliche Hintergründe von Philologie und Politik bei Peter Szondi". In: MÄDER, Ueli e SANER, Hans (org.). *Realismus der Utopie. Zur politischen Philosophie von Arnold Künzli*. Zúrique, 2003.
- _____ "In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis'. Peter Szondis Benjamin-Rezeption" in SCHÖTTKER, Detlev. *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- _____ "Emil Staiger e Peter Szondi" in BAUM, Michael, LADENTHIN, Volker e RICKES, Joachim. *1955-2005: Emil Staiger und die Kunst der Interpretation*. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Vol 16. Peter Lang, 2007.
- JACOBI, Johannes. "Theater zwischen Routine und Führung" in *Forum - österreichische Monatshätter für Kulturelle Freiheit*, IV, n.48, dec., 1957, pp. 442-4.
- KÖNIG, Christoph (org.). *Engführung – Peter Szondi und die Literatur*. Marbacher Magazin, 108, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2004-2005, 2a. edição.
- _____ "Szondi", *Literatur Lexikon – Autoren und Werke deutscher Sprache*,

- LÄMMERT, Eberhard. "Peter Szondi – Ein Rückblick zu seinem 65. Geburtstag" in *Poetica*, Vol. 26, Caderno 1-2, 1994, pp. 1-30.
- MARKNER, Reinhard. "Peter Szondi: Briefe" in *Das Argument*, 37, 1995, pp. 411-413.
- MATTENKLOTT, Gert. "Peter Szondi – In occasione di una edizione delle lettere" in AGAZZI, Elena, LA GUARDIA, Giovanni, RAO, Giulio (et. al.). *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*. Salerno: Multimedia Edizioni, 1997, pp. 43-57.
- _____. "Rede aus Anlass des Institutsjubiläums 1996", texto datilografado (Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin, 18. janeiro 1996).
- MELCHINGER, Siegfried. "Aus der Welt des Dramas von Shakespeare bis Sartre" in *Stuttgarter Zeitung*, 3/8/1957.
- NAGEL, Ivan. "Unterwegs zu Adorno" in SCHÜTTE, Wolfram. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. "Teatro e Crise" in *Novos Estudos Cebrap*, no. 71. São Paulo: março de 2005.
- ROSENFELD, Anatol. "Resenha Bibliográfica Teatro: Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (Teoria do Drama Moderno). Editora Surkampf, Frankfurt, 1956, 144pgs." – Suplemento Literário in *O Estado de S. Paulo*, 11/1/1958, p.2.
- SCOTTI, Mario. "Evoluzione del dramma moderno" in *Populo*, Roma, dic. 1962.
- SPARR, Thomas. "Peter Szondi" in *Bulletin des Leo Baeck Instituts*, 78, 1987, pp. 59-69.
- _____. "Kürze" in *Neue Rundschau*, 113. Jahrgang, Heft 1. Berlin: Fischer Verlag, 2002.
- WEBER, Werner, "Das moderne Drama" in *Neue Züricher Zeitung*

WEIGEL, Sigrid. "Intellektuelles Ethos" in *Merkur*, caderno 12, Stuttgart: Klett-Cotta, dezembro 1994, pp. 1118-23.

II.2. Geral

ADAM, Wolfgang. "Dichtung und Volkstum und erneuerter Euphorion. Überlegungen zur Namensänderung und Programmatik einer germanistischen Fachzeitschrift" in BARNER, Wilfried e KÖNIG, Christoph (orgs.), *Zeitenwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997, pp. 60-75.

ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann (org.) e colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986. [citados com as siglas GS, seguidas da indicação do volume e do tomo correspondentes (respectivamente em caracteres romano e árabe)]

———. "Caracterização de Walter Benjamin" in *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

———. *Filosofia da Nova Música*, Coleção Estudos, Tradução Magda França, São Paulo: Perspectiva, 2007.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio Almeida, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – Música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O ressentimento da dialética – Dialética e experiência intelectual em Hegel (Antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*. New

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*, Tradução Vilma De Katinsky. vols 1-3. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Introdução, texto e comentário A. Rostagni. Turim: Chiantore, 1945, 2ª. Edição revista.
- _____. *The Poetics of Aristotle*. Tradução e comentários Stephen Halliwell. Londres: Duckworth, 1987.
- _____. *La Poétique*. Texto, tradução e notas Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*, Tese de mestrado. GAZONI, Fernando Maciel. São Paulo: FFLCH USP/ Departamento de Filosofia/ Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2006.
- _____. *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- _____. *Poética*. Tradução e notas Ana Maria Valente, prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, 2ª. edição.
- _____. *Artes Poeticas*. [Aristóteles e Horácio]. Edição bilingüe de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987, reimpressão 1988 (Lingüística y Poéticas).
- _____. *Categories, On interpretation, Prior Analytics*, Tradução e edição do texto grego Harold P. Cooke e Hugh Tredennick. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2002.
- _____. *Metafísica*. Texto grego com tradução ao lado Giovanni Reale/Marcelo Perine. Vol II. São Paulo: Edições Loyola, 2005, 2ª. Edição.
- _____. *Metafísica*, Tradução de Jean Tricot, Vol I. Paris: Vrin, 1970.
- _____. *The Works of Aristotle*. Vols I-II, ed. W.D. Ross. Chicago/Londres/Toronto/Sidney/Tokio: Enciclopaedia Britannica, Inc. 1952.
- _____. *Tratado da virtude moral - Ethica Nicomachea I 13- II 8*. Tradução, notas e comentários Marco Zingano. São Paulo: Odysseu

- _____. *Ética a Nicômacos*. Tradução do grego, introdução e notas Mario da Gama Kury. Brasília: Ed UnB, 1985.
- ARISTÓTELES/HORACIO. *Artes Poéticas*, ed. bilingüe, Tradução Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- AUBENQUE, Pierre. *Le problème de l'Être chez Aristote*. Paris: PUF, 1962.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*, Tradução José Paulo Paes, 2ª. edição, São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. "Filologia da literatura mundial" in *Ensaio de Literatura Ocidental*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macêdo, São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- AUTORES *pré-Românticos alemães*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld, São Paulo: EPU, 1992.
- BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Paris: Hachette, 1901.
- BARNER, Wilfried e KÖNIG, Christoph (orgs.). *Zeitenwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- BARTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski et alii. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália – 1450-1600*. Tradução João Moura Jr., São Paulo: Cosacnaify, 2001.
- BOEHM, Laetitia e MÜLLER, Rainer A. (orgs.). *Universitäten und Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz – Eine Universitätsgeschichte in Einzeldarstellungen*. Düsseldorf: ECON, 1983.
- BOLLE, Willi. "A metrópole como medium de reflexão" in SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1999, pp. 89-109.
- _____. *Tableaux Berlinoises – Walter Benjamin e a cultura da República da Weimar*. Tese de Livre-Docência. Departamento de Letras Modernas da

- BOOTH, Wayne. "The Poetics for a Practical Critic" in RORTY, Amélie Oksenberg (org.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 387-408.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht – a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I-II*, ed. Werner Hecht/Elisabeth Hauptmann, *Gesammelte Werke*, Vols. 15-16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução Renata Pallottini. São Paulo: Página Aberta, 1992.
- CAMPANA, Augusto. "The origin of the word 'Humanist'". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 9 (1946), pp. 60-73.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira (Momentos decisivos)*, 3ª edição. São Paulo: Martins, 1969.
- CSAPO, E. "Calípedes limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação" in EASTERLING, P. e HALL, Edith (orgs.), *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008.
- CARTLEDGE, Paul. "Deep plays': Theatre as process in Greek civic life" in EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge/New York/Melbourne/Cape Town: Cambridge University Press, 1997.
- CASSIN, Barbara. *Aristóteles e o logos – contos da fenomenologia comum*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- CELAN, Paul, SZONDI, Peter. *Briefwechsel*. Organização Christoph König. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. "Matemática, experiência e política" in *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*

- _____. *Introdução à história da filosofia*, vol 1. São Paulo: Cia das Letras, 2002, 2ª. edição.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna, Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- COHN, Gabriel. *Crítica e Resignação*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 2ª. Edição atualizada. (Coleção Tópicos).
- CONGDON, Lee. *The Young Lukács*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1983.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert in BURGER, Heinz Otto. *Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 17-34.
- DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Librairie Générale Française, 2006.
- _____. *Os gregos e nós – uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. Tradução Mariana Paolozzi S. da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- _____. “Les Grecs ne sont pas comme les autres” in *Critique*, Paris, tomo 31, no. 332, janeiro 1975.
- DI BERARDINO, Angelo (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- DIÈS, Auguste. *Autour de Platon*. Paris: Belles Lettres, 1972.
- DUROCHE, L. L. *Aspects of Criticism. Literary Study in present-day Germany*. Paris: Mouton, 1967.
- EASTERLING, P. E. “From repertoire to canon” in EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town: Cambridge University Press, 1997.
- _____. e HALL, Edith (orgs.). *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São

- ÉSQUILO, *Théâtre*. Tradução e notas de Émile Chambry. Paris: Garnier, 1946.
- EXINGER, Peter e KRÖGER, Ute. "In welchen Zeiten leben wir" – *Das Schauspielhaus Zürich, 1938-1998*. Zürich: Limmat Verlag, 1998.
- FESTISCHRIFT *Leopold Szondi*. Bern/Stuttgart: Verlag Hans Huber, 1963.
- FICHTE, Johann Gottlieb. "Sobre o conceito da Doutrina-da-Ciência ou da assim chamada filosofia" Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, in *Escritos Filosóficos*. São Paulo: Editora Abril, 1973, pp. 9-37.
- FRISCH, Max e DÜRRENMATT, Friedrich, *Briefwechsel*. Zürich: Diogenes, 1998.
- FORD, Andrew, *The origins of criticism – literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- FULDA, Werner. *Walter Benjamin – Eine Biographie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2ª. Edição – 1ª. Reimpressão, 2004.
- _____. *Lembrar, escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. "Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin" in DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Walter Benjamin – Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GAZONI, F. Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*, Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH USP, 2006.
- GLUCK, Mary. *Georg Lukács and his generation (1910-1918)*. Cambridge Massachusetts/London: Harvard University Press, 1985.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke – Gedanken und Aussätze*. Basel: Verlag Birkhäuser, 1944.
- _____. *Goethes Werke*.

- _____. *Goethes Werke – Band IV – Dramatische Dichtungen II*. Munique: Verlag C. H. Beck, 1990.
- _____. *Escritos sobre literatura*. Seleção e tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Les dialogues de Platon*. Paris: PUF, 1971.
- _____. *Questions Platoniciennes*. Paris: Vrin, 1970.
- GÓRGIAS. *Tratado do não-ente e Elogio de Helena*. Tradução e apresentação Maria Cecília de Miranda N. Coelho in *Cadernos de Tradução*, no. 4, 1999, pp. 7-19.
- GREEN, J. R. "The Late Fifth and Fourth Centuries" in *Theatre in Ancient Greek Society*. New York: Routledge, 1996.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm – obra completa*. Tradução David Jardim Jr. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994. (Grandes obras da cultura universal, vol. 16).
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – Uma idéia (política) do teatro*. trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.
- HALL, Edith. "Os atores-cantores da Antigüidade" in EASTERLING, P. e HALL, Edith (orgs.). *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odisseus, 2008.
- HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- HECHT, Werner. *Brechts Theorie des Theaters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética. Volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Jaa Torrano. 2ª. Edição. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções, Europa 1789-1848*, Tradução Maria Tereza Teixeira, Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e

- HÖLDERIN. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1965.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução Haroldo de Campos, introdução e organização TrajanoVieira. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Odysée*. Prefácio, tradução e notas Philippe Jaccottet, Paris: Club Français du Livre, c.1963.
- HUONKER, Gustav. *Literaturszene Zürich – Menschen, Geschichten und Bilder 1914 bis 1945*. Zürich: Unionsverlag, 1985.
- O INDIVÍDUO, *Entrevistas do Le Monde*. Tradução Sergio Flaksman, São Paulo: Ática, 1989.
- INGRAM, Susan. "The Writing of Asja Lacis" in *New German Critique*, no. 86. (Spring – Summer, 2002), pp. 159-177.
- JACOBI, Hansres. "Gutes Klima für Essayisten" in *Forum - österreichische Monatshblätter für Kulturelle Freiheit*, V, n.50, Jahr, Wien, feb, 1958.
- JOWETT, Benjamin. *The dialogues of Plato*. Encyclopaedia Britannica: Chicago, 1952.
- KÁROLYI, Otto. *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- KOSSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ/Contraponto, 1999.
- KRISTELLER, Paul Oskar. "The modern system of the arts" in *Renaissance thought and the arts – collected essays*, Edição ampliada, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- KNOX, B. M. W.. "Books and Readers in the Greek World" in EASTERLING, P. E. e KNOX, B. M. W. (orgs.). *The Cambridge history of classical literature*, vol. I., 1983.
- _____. "Minor Tragedians" EASTERLING, P. E. e KNOX, B. M. W. (orgs.). *The Cambridge history of classical literature*

- KURZ, Robert. *Últimos combates*. Tradução José Marcos Macedo e Raquel I. Rodrigues. Petrópolis: Vozes, 1997, 2ª. Edição.
- LECLERC, Hélène. "La scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à italienne" in DUMUR, Guy (org.), *Histoire des Spectacles*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 581-624 (Encyclopédie de la Pléiade, vol. 19).
- LE GOFF, Jacques. *Intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 3ª. Edição, 1993.
- _____ e Jean-Claude SCHMIDT. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, 2 volumes. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusc, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "La structure des mythes" in *Antropologie structurale*. Paris, 1958.
- _____ "Geste d'Asdiwal" in *Antropologie structurale deux*. Paris, 1973.
- GOMES JR., Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, Educ, 1988.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- _____ *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind, São Paulo: CosacNaify, 2007.
- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. Tradução Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.
- LESSING, Gotthold E. *Hamburgische Dramaturgie*. Edição e comentários Klaus I. Berghahn. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981.
- _____ *De teatro e literatura*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- _____ *Miss Sara Sampson*. Comentários Verônica Richel. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993.
- LESKY, Albin., *A Tragédia grega*. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo:

- LIDDELL, Henry George e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Edição revista e ampliada Sir Henry Stuart JONES (e Roderick McKenzie). Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LIGHTFOOT, J. L. “Nada a ver com os *tekhnitai* de Dioniso?” in EASTERLING, P. e HALL, Edith (orgs.). *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008.
- LOPEZ-SORIA, José Ignacio. “L’expérience théâtrale de Lukacs” in *L’Homme et la Société* no. 43-44, jan-março/abril-jun. 1977, pp. 117-131.
- LORAUX, N. “A tragédia grega e o humano”. Tradução Maria Lúcia Machado, in NOVAES, Adauto (org.), *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen. Essays* (1911). Neuwied/Berlim: Luchterhand, 1971.
- . *Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der griechen Epik. Munique: dtv, 1994.
- . *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Ed. Frank Benseler, Tradução do húngaro Dénes Zalán. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1981.
- . *Pensamento Vivo: autobiografia em diálogo – entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Tradução Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem/Viscosa, MG: Editora da UFV, 1999.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- . (org. e introdução). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução e notas Pedro

- MAETERLINK, Maurice. *Teatro*. Tradução Maria Martínez Sierra, México: Aguilar, 1958.
- MANDELKOW, Karl Robert (org.). *Briefe an Goethe*, Vol 1 (1764-1808). Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1965.
- MANN, Thomas, *Doktor Faustus*, Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1947.
- _____. *Die Entstehung des Doktor Faustus – Roman eines Romans*. Amsterdam: Bermann-Fischer Verlag, 1949.
- _____. *Doutor Fausto*. Tradução Hebert Caro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MANSBACH, S. A. "Confrontation and accomodation in the Hungarian Avant-garde", *Art Journal*, Vol. 49, No. 1, From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century (Primavera, 1990), pp. 9-20.
- MASSIN, Jean e Brigitte (orgs.), *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.
- MITTENZWEL, Werner. *Exil in der Schweiz*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, 1978.
- MOREL, Pierre. *Dicionário Biográfico Psi*. Tradução Lucy Magalhães, Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- NAVES, Rodrigo. "Wölflin e Wittkower: o aprendiz e o mestre" in *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Ginsburg, São Paulo: Cia de Bolso, 1992.
- NEUBURGER, Paul (org.). *Kinder-und Hausmärchen – gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlim/Leipzig/Viena/Stuttgart: Bong & Co., Parte I, sem data.
- NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação*

- NOVALIS, F. Von H. *Pólen*, Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, Iluminuras: São Paulo, 1988.
- OEHLER, Dolf. "Ciência e poesia da citação no Trabalho das passagens" in *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: CosacNaify, 2004, pp. 239-253.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*, Vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Paris, Librio, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. *As academias de arte – passado e presente*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PLATÃO. *The dialogues of Plato*. Tradução Benjamin Jowett/*The seventh letter*, Tradução J. Harward. Chicago/ Londres/ Toronto/ Sidney/ Tokio: Enciclopaedia Britannica, Inc. 1952.
- _____. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, 6ª. edição.
- _____. *A República*. Introdução, tradução Anna L. A. de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Diálogos*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970.
- _____. *Apologia de Sócrates, precedido de Sobre a piedade (Eutífron) e seguido de Sobre o dever (Críton)*. Introdução, tradução e notas André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Introdução, tradução e notas André Malta. Porto Ale

- PATY, Michel. "Mathesis universalis e inteligibilidade em Descartes" in *Cadernos de História e Filosofia da Ciência* (Campinas), série 3, vol. 8, 1998 (no. 1, jan-jun), 9-57.
- PUCHNER, Walter. "Atuação no teatro bizantino: documentos e problemas" in EASTERLING, P. e HALL, Edith (orgs.). *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008.
- RACINE, Jean, *Théâtre Complet II*. Cronologia, prefácio e notas André Stegmann. Paris: Garnier Flammarion, 1965.
- _____. *Três tragédias: Phedra, Esther, Athalia*. Tradução Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- RIESS, Curt. *Das Schauspielhaus Zürich: "Sein oder Nichtsein" – Der Roman eines Theaters*. Scheuren-Forch bei Zürich: Arche Verlag, 1963.
- RILKE, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1999.
- _____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução Paulo Quintella, Porto: O Oiro do Dia, 1983.
- RYCHNER, Max. *Bei mir laufen Fäden zusammen: literarische Aufsätze, Kritiken, Briefe* (org. Roman Bucheli). Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.
- RORTY, Amélie Oksenberg (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- RÖTZER, Hans Gerd (org.). *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Herder, 1964.
- _____. *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos*. Tradução Antonio Gonçalves Dias, notas Manuel Bandeira e org. Marcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São

- _____. *Gedichte – Erzählungen. Zur Philosophie und Geschite Übersetzungen - Bearbeitungen*. Berlin, Darmstadt, Viena: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1962.
- _____. e Johann Wolfgang von GOETHE. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Edição Emil Staiger, revista e ampliada por Hans-Georg Dewitz. Frankfurt: Insel, 2005.
- SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Vito von Eichborn, 1993
- SHAKESPEARE, Willian. *Othello*. Ed. M. R. Ridley, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1962.
- SCHAUSPIELHAUS Zürich, 1938-1958. Zürich: Verlag Oprecht, 1958.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Dialética dos Fragmentos*, tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Primeiro Tomo. Tradução, apresentação, notas e índices Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo, Campinas: Cia das Letras, Ed. da Unicamp, 1990.
- _____. *Wien – Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- SÊNECA. *Fedra*, (Col. Os grandes dramaturgos), Tradução Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- SIMON, Érika. *The ancient theatre*. London/New York: Routledge, 1988.
- SÓFOCLES. *Três tragédias gregas. Antigone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. Tradução Guilherme de Almeida, Trajano Vieira, com a participação especial de

- _____. *Antígona*, Tradução Donaldo Schüler, Porto Alegre: LPM, 1999.
- _____. *Théâtre de Sophocle*, Tradução Robert Pignarre, Vol. I. Paris: Garnier Frères, 1947.
- _____. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2004, coleção Signos, 31.
- _____. *A trilogia tebana. Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- _____. *Édipo Rei*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: LPM, 2008.
- STAIGER, Emil, *Die Kunst der Interpretation*. Frankfurt: DTV, 1971.
- _____. *Grundbegriffe der Poetik*. Frankfurt: DTV, 1971.
- _____. *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*. Frankfurt: DTV, 1973.
- _____. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Frankfurt: DTV, 1974.
- _____. *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich, Freiburg: Atlantis Verlag, 1963.
- _____. “Keine Selbstdarstellung” *Atlantis Almanach*, 1949. Zürich: Atlantis Verlag, 1948.
- SZONDI, Leopold. *Introdução à psicologia do destino*. Tradução J. A. C. Müller, São Paulo: Manole, 1975.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London: Routledge, 1991.
- TENBRUCK, Friedrich. “Das Werk Max Webers”, in Harald HOMMAN (org.), *Das Werk Max Webers – Gesammelte Aufsätze zu M. Weber*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.
- THIERKOPF, Dietrich. “Nähe und Ferne” in *Text + Kritik* 31/21, 1979, 2a. edição, pp. 3-17.
- TIEDERMANN, Rolf (et. al.). *Walter Benjamin – 1892-1940*. Marbacher Magazin, 55/1990, número triplo. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft,

- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “A *Filha Natural* em Berlim” in *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.102-123.
- UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Tradução Áurea Weissenberg, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres*, v. II. Edição estabelecida e anotada por Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução Constança Marcondes César, Campinas, São Paulo: Papirus, 1992.
- _____. *Mythe et société en Grèce ancienne*. (1a. ed. 1974), Paris: Éditions La Découverte, 2004.
- VIDAL-NAQUET, Pierre e VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vol.1, Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado et alli. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Vol 2, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Pedro Süsskind. *Helenismo e classicismo na Estética alemã*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2005.
- WAIZBORT, Leopoldo. “*Aufklärung musical* – consideração sobre a sociologia da arte de T.W. Adorno na *Philosophie der neuen Musik*”, dissertação de mestrado, FFLCH, 1991.
- WARNKE, Martin. *O artista da corte – os antecedentes dos artistas modernos*. Tradução Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001.
- WEBER, Max. “Wissenschaft als Beruf” in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. WINCKELMANN, J. J. (org.). Tübingen, 1982, 5a. edição.
- WEBSTER, T.B.L., “The Fourth Century Tragedy and the Poetics” in *Hermes – Zeitschrift für klassische Philologie*

- WEIGEL, Sigrid. "Bildwissenschaft aus dem ‚Geiste wahrer Philologie‘" in SCHÖTTKER, Detlev. *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- WEINBERG, Bernard. "From Aristotle to pseudo-Aristotle", in *Comparative Literature*, V.5, N. 2, Spring, 1953, pp.97-104.
- _____. "Robortello on the Poetics, 1548" in Ronald Salmon CRANE, *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, 1952.
- _____. "Castelvetro's Theory of Poetics" in Ronald Salmon CRANE, *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, 1952.
- WENCK, Alexandra-Eileen. *Zwischen Menschenhandel und 'Endlösung': Das Konzentrationslager Bergen-Belsen*. Paderborn, 2000.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *Frankfurter Schule*, Frankfurt, DTV, 3. edição, 1991.
- WILAMOVIZ-MOLLENDORF, Ulrich von. *Einleitung in die Griechische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche, 1910.
- WILSON, Peter. "Os músicos entre os atores" in P. EASTERLING e Edith HALL (orgs.), *Atores gregos e romanos*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008.
- WINCKELMANN, J. J.. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introd. Gerd Borhein, Porto Alegre: Ed. Movimento e Ed. URGs, 1975.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- WISNIK, José M. "Uma inacabada arte da fuga" in "Jornal de Resenhas", no. 2, *Folha de S. Paulo*, 1/5/1995.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real* (Coleção Estado de Sítio), Tradução