

E N S A I O
L I T E R A T U R A

TRAGÉDIAS SOBREPOSTAS

Sobre "O Indesejado" de
Jorge de Sena

Rosa Oliveira

ANGELUS NOVUS

EDITORA

823.334.3.03
SEN, J/OLJ, R

Rosa Oliveira

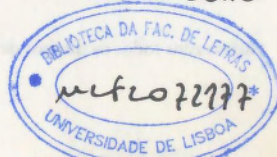
TRAGÉDIAS SOBREPOSTAS

Sobre "O Indesejado" de
Jorge de Sena

ANGELUS NOVUS

EDITOR A

1.2.2010



SOBREPOSTAS TRAGÉDIAS

Sobre 'O Indesculpado' de
Jorge de Sena

© Rosa Oliveira e Angelus Novus (2001)

Capa (maquetagem e grafismo): Francisco Romão

Composição e paginação: Américo António Lindeza Diogo

Impressão: Gráfica de Coimbra, Lda

ISBN: 972-8115-78-4

Depósito Legal: 173355/01

Editora: Angelus Novus, Lda

Urb. Quinta de D. João, n.º 23, 7.º D

3030-020 Coimbra — Portugal

e-mail: angnovus@hotmail.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

ÍNDICE

PRIMEIRA PARTE	7
1. PRÓLOGO	7
2. DA PROFECIA	9
3. TERROR E TEMOR DE ATENAS A HOLLYWOOD	11
4. ARISTÓTELES: O TRIUNFO DA TRAGÉDIA	12
5. DA TRAGÉDIA ANTIGA	19
5.1. «E agora os efêmeros possuem o fogo ardente?»	19
5.2. «Meu coração pressago»	21
5.3. O Homem que Decifrava Enigmas	22
5.4. Antígonas	24
6. HEGEL: A DISSOLUÇÃO DA TRAGÉDIA	26
6.1. A <i>Fenomenologia</i> , odíssia do Espírito	29
7. NIETZSCHE, O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA	33
8. DEPOIS DE NIETZSCHE	39
8.1. «Vi passar a alma do mundo a cavalo»	42
8.2. «Le silence éternel des espaces infinis»	44
9. VINTE E CINCO SÉCULOS DEPOIS	46
NOTAS	48
SEGUNDA PARTE	51
1. NOSTALGIA E MODERNIDADE DA TRAGÉDIA	51
2. ISTO NÃO É UM POST-FÁCIO	52
2.1. «Tudo isto é medonho, rebarbativo e audacioso, eu sei»	52
2.2. Eliot e Sena: <i>Defense of Poetry</i>	54
2.3. Tragédia e Dialéctica: O mundo como palco da <i>Fenomenologia do Espírito</i>	59
3. A SABEDORIA TRÁGICA	65
NOTAS	67
TERCEIRA PARTE	69
1. ANTÓNIO/ÉDIPO/ÉDIPO REI	69
2. <i>O INDESEJADO</i> , «TRAGÉDIA HISTÓRICA EM VERSO»	71
3. BANQUETES PATRIÓTICOS, VINHO DA METÁFORA E DA PROSOPOPEIA	75
4. O HOMEM QUE QUERIA SER REI	78
5. TÍPICO, TRÁGICO E CRÍTICO	79
6. O MUNDO DOS OUTROS: HAMLET, D. JUAN, SÍSIFO, SEBASTIÃO	84
7. ANTI-DESEJADO	92
8. «TO-MORROW, AND TO-MORROW, AND TO-MORROW»	98
ANEXO — JORGE DE SENA: O TEATRO DE UMA IDEIA	103
NOTAS	108
BIBLIOGRAFIA	111

PRIMEIRA PARTE

1. PRÓLOGO*

1. “Todas as famílias felizes se parecem, as infelizes não.” - assim abre a epopeia de uma ousadia condenada: a de Ana Karenina. Talvez nenhum romance tenha um começo tão intrépido, como diz Thomas Mann. Talvez nenhum ente da família literatura tenha tido um começo tão intrépido e um percurso tão conturbado como a tragédia: início nebuloso, que se eleva num crescendo, apogeu rápido e fulgurante silêncio. Séculos mais tarde, retoma a palavra com uma irradiação ímpar para rapidamente se calar até que um filólogo intempestivo suja os dedos à procura da sua origem e a transforma em escândalo e referência obrigatória.

Ter-se-ia ela remetido ao seu cíclico silêncio ou agonizava à custa de irregulares respirações artificiais que lhe insuflavam breves gestos logo suspensos? Para uns, ela movia-se para a esquerda, para outros virava-se agora para a direita, para aqueles dobrava-se sobre si mesma, para outros ainda estava morta, em favor doutros ciclos da história com H maiúsculo.

De qualquer modo, é por pertencer a uma “família infeliz” que ela tem história. Felizmente.

2. “É um fenómeno estranho e um tanto embaraçador o facto de terem sido precisamente as épocas não versadas naquele humanismo entusiasta e altaneiro as que produziram grandes tragédias; ao passo que os períodos da história que se dedicaram, inteiramente e sem reservas, à possibilidade de progresso e anseios sociais falharam na criação de uma nota verdadeiramente trágica. Na realidade, quando se percorrem os comentários e prelecções de há meia geração sobre a tragédia moderna, não conseguimos libertar-nos por completo da constante suspeita de que *todas* as provas foram subtilmente, ou antes inconscientemente falsificadas. Deformaram-se os factos, e tanto, que corremos agora o risco de ficarmos com o nosso sentido do trágico completamente pervertido” (Lynch, *apud* Wimsatt e Brooks, 1980:73-74).

Não será por acaso que eminentes *new critics* dão acolhimento a este “embaraço” que, segundo Lynch, há quem sinta (e quem o sente seríamos nós).

Parece-me de reter a ideia de uma incompatibilidade entre a tragédia e aquele “humanismo altaneiro” (e ingénuo, na medida em que os “humanistas” se

entregam sem reservas nos braços do progresso). Os ingênuos são, certamente, aqueles que, a seguir, preleccionam sem conseguirem evitar em “nós” a suspeita de que, ao preleccionar, nos enganaram.

Além do mais, os próprios preleccionadores teriam sido vítimas da sua prelecção, uma vez que o engano prima pela *subtileza*. O engano é filho dos tempos - se houve falsificação, ela foi “inconsciente” - o que coloca preleccionadores e preleccionados no mesmo plano: todos somos vítimas da “época”, ou como diria Hegel, somos aquilo que podemos ser, pois o curso do mundo acaba sempre por ter razão: “Um indivíduo (...) não está acima do seu tempo; ele é filho da sua época (...)” (Hegel, 1990: 203).

Como definição mínima de tragédia, enquanto modo literário, retenhamos, para já, a de Wolfgang Kayser, segundo a qual o trágico humano, vivencial, fenómeno vital que nos fere pelo incompreensível e absurdo do seu desfecho se converte no núcleo criador privilegiado do género literário “tragédia” (cf. Kayser, 1985: 412 e seguintes).

Assegura-nos, por seu lado, Werner Jaeger que “O conceito de trágico só aparece depois da fixação da tragédia como género”. Parece assim que trágico e tragédia se iluminam e ofuscam mutuamente: à medida que o género se desenvolve e fixa, a *weltanschauung* estrutura-se e adensa-se, mas ao indagarmos o que será o trágico na tragédia, “em cada um dos grandes trágicos se teria de dar uma resposta diferente.” (Jaeger, s/d: 276). As duas questões não coincidentes nunca, estarão sempre indelevelmente ligadas quer por laços de sobreposição, de exclusão, de contaminação ou de quase silêncio que é um ruminar na penumbra.

Lidamos pois com conceitos onde a premência de definição é grande, parece ser imprescindível desde o início, aparece, desaparece e nunca se agarra, porque há sempre alguma excepção, algum traço que falha ou que surpreende. Enfim, não há nenhum denominador comum a todas as tragédias a não ser o facto de sentirmos nelas a expressão do trágico que, entretanto, não se sabendo também exactamente o que seja, vai ganhando modulações diferentes, mas, apesar disso, quando apontado nas suas metamorfoses sempre o sabemos reconhecer. Por isso navegamos numa infinidade de Nascimentos da Tragédia, Retornos do Trágico, Mortes da Tragédia...

Tentemos, apesar de tudo, dar umas braçadas nesse mar antigo e tentador.

2. DA PROFECIA

“There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.”

Hamlet, I, V, 166-167.

1. Para nos acercarmos da tragédia seria provavelmente necessário estudarmos com alguma profundidade história e filosofia das religiões. Aquele mundo carregado de profecias que percorre a produção ateniense, que se infiltra em Shakespeare e mina Kafka, talvez só possa ser apreendido por quem conheça as filosofias religiosas dos gregos, do cristianismo, do judaísmo, e tenha umas luzes do pensamento oriental (algumas das mais inovadoras leituras das obras de Shakespeare são nipónicas).

Parente próximo da profecia é esse pressentimento de que algo de negativo se prepara. Por vezes, torna-se uma certeza antecipada, como em *Antígona*, outras vezes, é aceite por ser impossível impedir os perigos que se adivinham (e esta seria para muitos críticos a atitude da “verdadeira personagem trágica”), enquanto noutros casos ainda, se tenta travar o inevitável e, como Édipo, acaba-se vítima da sua própria armadilha.

A tragédia é aquele género literário que poderia sintetizar-se na fórmula: “Faça-se o que se fizer, a história termina mal.” — ou seja, está-lhe associada, por muitas variantes que tenha, a noção de catástrofe. Tudo o resto é variável. E, na verdade, até a catástrofe tem diversas formulações, pois ela pode ser irreversível ou pode vir a desenvolver, mais tarde, muito após o assentar da poeira, uma resolução se não pacífica, pelo menos apaziguadora. De modo que o que seja a tragédia é algo tão volátil mas reconhecível pelo odor inconfundível como éter sulfúrico.

A questão filosófica do trágico não fica ainda assim resolvida.

2. Diz-nos George Steiner que “desde o século XVII a história do teatro é inseparável da história da teoria crítica. [...] [E que] nenhuma outra forma literária foi tão sobrecarregada de conflitos de definição e de finalidade” (Steiner, 1965: 32). Esta observação, lançada de forma algo pomposa como é frequente na pena de Steiner, é na verdade bastante comum e pode estender-se a toda a história do género: quer ganhando uma coloração descritiva (Aristóteles, Horácio), quer adquirindo um pendor normativo (Platão, poéticas clássica e neo-clássica). Mas se história do teatro e teoria crítica não se podem apartar, poucas vezes esta coexiste com a tragédia. De facto, poéticas, prefácios e demais arquitextos rara-

mente são contemporâneos da mais importante produção trágica. A exceção mais interessante parece-me ser a do Modernismo e, neste, o caso exemplar de T. S. Eliot. A vasta, elaborada teorização modernista suplanta e estrangula a fragilidade das várias tentativas de restaurar a tragédia que, paradoxalmente, o modernismo tanto pretende justificar. Nos demais casos, a teoria sobrevém à obra trágica ou surge sob a forma de polémica (como no Romantismo) sob os impulsos da renovação e conservação de géneros e estilos literários, mais interessada nestes do que na tragédia propriamente dita.

A primeira teoria da tragédia, a *Poética* de Aristóteles, bastante posterior à escrita das grandes tragédias, afirma-se como fruto maduro do iluminismo ateniense. E assim, numa versão descritivo-naturalista com Aristóteles e de forma normativa e condenatória com Platão, procura o dito iluminismo ler e erradicar o fenómeno. O teatro isabelino, por seu turno, não parece ter produzido qualquer poética notável, nem dela precisar para se difundir: a adopção dos princípios de Séneca, nos casos menos inspirados, e o génio de Shakespeare, aliado ao forte enraizamento da *performance*, dominaram os agitados e concorridos palcos londrinos.

Reconheça-se, entretanto, que sempre o racionalismo foi avesso à tragédia e até ao teatro em geral nos casos de racionalistas mais puritanos. Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, advogou a proibição do teatro em Genève, não por acaso terra adoptiva de Calvino, ajudando a pôr em prática o que Platão só se atreveu a idealizar.¹

A tragédia (clássica, burguesa, em verso, com ou sem coro, histórica, romântica, possível ou impossível) é frequentemente o *canon* em nome do qual se ataca um estilo e se abre caminho a nova canonização. Esta capacidade de autorreciclagem advir-lhe-á, porventura, do lastro maximizante que nela assentou desde a *Poética* de Aristóteles.

3.

“Sempre preferi a mitologia à história, porque a história é feita de verdades que acabam por se tornar mentiras, enquanto a mitologia é feita de mentiras que acabam por se tornar verdades.”

Jean Cocteau

Do que tenha sido a tragédia grega, o paradigma perdido, pouco ou nada conhecemos a não ser os textos que nos chegaram e os comentários inconclusos de Aristóteles escritos mais de um século depois de Ésquilo ter iniciado a sua carreira e mais de sessenta anos depois de Sóccles e Eurípedes, para só referir os grandes tragediógrafos, terem encerrado as suas.

Ser-nos-á, provavelmente, sempre vedada toda a dimensão do funcionamento da tragédia, talvez porque a Grécia clássica nos seja um mundo inacessível. Temos que aceitar nietzschianamente o *fiat* dos filo-arqueólogos que, por mais tempo que vivam mergulhados na atmosfera da Antiguidade, embebidos nas “carne frias dos antigos”, fazem-no sempre de escafandro (quando o não fazem usando pinças esterilizadas).

De qualquer modo, o que nos embaraça não é diferente do que nos embaraça noutras questões, digamos, um pouco mais actuais: o que significava o significado? Que significava aquele significado que tanto perturbava os áticos?

3. TERROR E TEMOR DE ATENAS A HOLLYWOOD

A tragédia resulta de uma insolência, de uma ousadia (ὕbris), da transgressão de um princípio cósmico sagrado para os gregos: a justa medida. Mas o que é a justa medida? Quem a determina? Parece ser um princípio sem maternidade, existindo desde sempre. Não é apenas admitido pela maioria, ou pela maioria daquela minoria que constituía os cidadãos da pátria da democracia. É admitida, aceite e cumprida por todos. A justa medida seria, assim, o império da doxa interclassista.

A tragédia rasura estes valores. Assenta, precisamente, no seu contrário, no paradoxo, funde dois princípios inicialmente opostos, representados por Apolo e Dioniso, surge quando menos se espera, apesar de anunciada e apesar dos esforços para a evitar. Como o suspense e o terror (no sentido hollywoodesco), é uma irrupção que nos toma de assalto e nos surpreende quando já sabemos que a todo o momento pode acontecer. Poderá, talvez, assemelhar-se à irrupção da totalidade de que nos fala Hegel. Num momento crucial, concentram-se forças reprimidas ou de existência insuspeitada e brota uma espécie de nitidez com que nunca olhámos a vida. Pode ver-se, então, toda a existência num instante privilegiado, como acontece debaixo das escadas na semi-obscuridade, no *Aleph* de Borges. Será o que mais se aproxima de uma revelação negativa: de nada vai servir, apesar de nos revolver toda a existência.

Concentrando contrários, a tragédia é a procura da justa medida, ou melhor, é momento em que se questionam os limites e espessura dessa justa medida. Depois disto, mesmo que a história não termine em aniquilação completa (podendo até haver apaziguamento e perdão como no final da *Oresteia*), mesmo que a vida prossiga (Édipo depois da catástrofe e de uma longa expiação, goza uma velhice tranquila e até jubilosa, em Colono, acompanhado pela filha, Antígona), depois desse momento de revelação, nada, nessa justa medida, será

como dantes. Não é de admirar que a mesma civilização tenha produzido a filosofia e a tragédia.

Assinala-se sempre o facto de Freud ter recorrido aos mitos gregos para ilustrar e dar forma às suas teorias, mas raramente se inverte esta leitura: não teriam os gregos suscitado que, por debaixo do Eu que passeava filosoficamente na Acrópole, haveria sussurros e manifestações de um outro Eu irracional e fantasmático? Dodds justamente aponta a permanência do lado irracional dos gregos, esses pioneiros do racionalismo.

4. ARISTÓTELES: O TRIUNFO DA TRAGÉDIA

“A história universal talvez seja a história da diferente interpretação de algumas metáforas.”

Jorge Luís Borges

1. “Falemos da poética em si mesma, das suas espécies, da potência (δύναμις) própria de cada uma, e de como é preciso construir as histórias (μῦθου) se se quer que a composição poética resulte bem (...)” propõe-nos Aristóteles na primeira página da *Poética*. Logo a seguir enumera as espécies de poesia existentes para considerar que “todas são, no seu conjunto, imitações” e que “se diferenciam entre si por três coisas: ou por imitar com meios diversos, ou por imitar objectos diversos ou por os imitar diversamente e não do mesmo modo” (Aristóteles, 1988: 47a 8-19)². À parte o pleonasma final (também ele típico da explanação aristotélica), este enérgico começo é todo um programa de acção e de análise que vai ser minuciosamente seguido e desenvolvido nos capítulos subsequentes: o resto do primeiro é dedicado aos meios, o capítulo dois aos objectos e o terceiro aos modos da imitação poética.

2. O pragmatismo de Aristóteles permite-nos ter hoje uma ideia do que pode ter sido a tragédia, ainda que esta reflexão se faça quase setenta anos depois de Eurípedes, o último trágico grego. E se bem que algo ingénuo, o pensamento aristotélico pretende, como se dizia ao tempo, “reunir cada ser consigo,” distinguir hierarquizando, sempre norteado pela grande bússola da não contradição, como se a coerência fosse uma lei que se possa atribuir ao mundo pela meritória tarefa de o ir descrevendo, paciente e paulatinamente, desde que se vá do geral ao particular.

Mas valha-nos tal pragmatismo do autor da *Retórica* para quem “investigar porque uma coisa é ela própria é não investigar absolutamente nada”, de contrá-

rio hoje ignoraríamos ainda mais o que agora nos ocupa... Sabe-se, de resto, que as diferenças, elementos de composição, ligações e correspondências que estruturam o texto trágico constituem uma “descrição estrutural e funcional” que pode servir, como efectivamente serviu, de paradigma formalista moderno, em especial à doutrina estruturalista.³

3. De entre as várias espécies de poesia que Aristóteles vai sistematizando, cedo se destaca a tragédia como a mais valorizada. A taxinomia a que a *Poética* procede, resulta, no essencial, numa teoria da tragédia centrada na célebre definição do capítulo VI:

“É, pois, a tragédia, imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (49 b 24).

O triunfo da tragédia é, talvez, a única evidência não polémica do texto aristotélico: superioridade em relação à comédia (48 a 16), “alto estilo” quando se afastou da “elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico” (49 a 19), superioridade ainda em relação à épica que estaria incluída na poesia trágica.⁴

Da inevitável comparação entre tragédia e epopeia, Aristóteles assinala elementos comuns: personagens “superiores”, “uso” do irracional - embora, na tragédia, este deva manifestar-se *fora da representação* (germe de um dos traços da futura *bienséance*), admite-se, em contrapartida, que na épica o irracional possa ser patenteado. É óbvia, em todo o texto, a superioridade da tragédia sobre a epopeia: a nível da forma da expressão - maior variedade de metros -, quanto à complexidade da situação comunicativa - “a música e o espectáculo meios eficacíssimos para agradar” (62 a 16) -, no que toca à macro-estruturação do texto, em que a tragédia se destaca da epopeia pela sua maior concentração e superior unidade, e, enfim, pela submissão do narrativo ao dramático: Homero é aqui valorizado pela “feição dramática das suas imitações” (48 b 36), porque “o poeta deve dizer muito poucas coisas; pois, ao fazer [o contrário], não é imitador” (60a 5-8).

4. “Poesia é imitação” - eis a premissa maior, *frame* sob o qual se tende a ler a concepção literária aristotélica e donde se fez partir grande parte da teoria literária em geral. Que esta imitação/mimese não pretende ser uma cópia da reali-

dade, mas a construção da verosimilhança, é dado comum de todo o manual de estudos literários.

Curiosa mas muito logicamente, este “verosímil” (εἰκός) aparece na *Poética* sempre associado ao “necessário” (ἀναγκαῖον):

“E também resulta claro pelo exposto que não cabe ao poeta dizer o que sucedeu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível segundo a verosimilhança ou a necessidade” (51 a 36-38).⁵

Deverão, pois, ser verosímeis e necessários carácter (ἦθος), acção (πρᾶξις), encadeamento causal da história (52 a 19-21) e todas as componentes que daqui advenham.

Muito conveniente tem sido esta ligação da verosimilhança à necessidade para as poéticas formalistas e normativas. De facto, vendo na primeira o provável e na última a exigência lógica que o estruturalismo logo transformou em probabilidade estatística, resulta claro que o critério de frequência representa aqui magnanimemente a lei geral. Ainda que admitindo excepções, em Aristóteles o mais provável é o mais frequente, o mais plausível e o mais esperado, surgindo deste modo o necessário como sinónimo do mais natural. Só assim o carácter e a acção podem servir de modelo universal e ter a ressonância mimética desejada. Daí que a poesia seja “mais filosófica”, pois diz “o geral”, do que a História, que diz “o particular” (51 b 5-7).

As noções de verosimilhança e de necessidade são essenciais a uma teoria que se afirma sobre o primado da história, tida como “o princípio e a alma da tragédia” (50 a 38). São igualmente os pilares da célebre metáfora da tragédia constituída por uma acção una e completa, qual organismo vivente (59 a 19-21). A conexão ou entrecho dos factos deve suceder-se de tal forma que o deslocar ou suprimir um deles altera a ordem do todo (51 a 35-38). A história funciona, pois, como um sistema bem montado e oleado que avança como uma máquina de guerra imparável. Este é o sentido forte do verbo *poiein* (ποιέω) compor, construir a história de acordo com a sua lógica interna, urdir o que hoje chamamos a intriga.

Portanto, a pertinência não está na distinção entre o que aconteceu e o que podia ter acontecido, mas na organização da história de acordo com o verosímil e o necessário⁶. A importância da mimese é assim substituída pela prioridade da acção, “o que Paul Ricoeur singularmente chamou *mise en intrigue*, um princípio activo de efabulação” (Oliveira, F. M.1997: 22).

Vejamos a formulação aristotética:

“O elemento mais importante é a estruturação dos factos, pois a tragédia é imitação não de homens, mas de acção e de vida, a felicidade e a infelicidade estão na acção, e o fim é uma acção, não uma qualidade” (50 a 15).

Não se trata, como podemos ler, da imitação da realidade, mas da imitação de uma acção que representa a realidade, mais ainda, da representação de uma acção que seja modelar, que se considere ter valor de regra geral. Assim, Aristóteles contesta duplamente o idealismo de Platão: a ficcionalidade substitui o fantasma errante dos *zombies* platónicos e, simultaneamente, faz figurar, numa história construída sob exigências racionais e programadas, acção e caracteres como exemplares (παράδειγμα), de molde a permitir a identificação com todos e com nenhum em particular, alcançando, enfim, o valor filosófico, genérico, da mimese. Da sua mimese.

Claramente, Aristóteles usa aqui as armas do mestre para o combater: a sua ideia de modelo é totalmente estranha à transcendência platónica, procurando, pela *performance* dos actantes (mais do que pela dos actores) desembaraçar-se da sombra inoportuna das *duplicata* do mundo sensível. Interessante esta anulação retroactiva de discípulo e filho ou a afirmação de um behaviorismo com finalidade mais ou menos pedagógica. E, como diria o próprio Aristóteles, a finalidade (τέλος) é o mais importante em tudo...

5. O propósito declarado do Estagirita é, no entanto, o de fazer sobressair a carga dinâmica do texto trágico. Por isso, justifica a dependência do carácter em relação à acção: as qualidades de um homem não implicam que ele venha a ser feliz. A boa ou má ventura resulta antes das acções que pratique. Onde, conclui-se, na tragédia, as personagens “não actuam para imitar caracteres, mas assumem caracteres por causa das acções” [que praticam] (50 a 20-21).

No modelo homérico-narrativo, o poeta dava a palavra às personagens que produziam directamente os seus próprios caracteres em tiradas construídas para o efeito. Este modo de apresentação do carácter não se revela o mais apropriado para a tragédia, onde as personagens deverão ser qualificadas unicamente por meio das acções que praticam⁷. Trata-se, creio, da distinção entre caracterização directa e indirecta das personagens. Ao definir o género, o autor do *Organon* preocupa-se, naturalmente, com esta importante questão, valorizando a atitude dos poetas “modernos” que optam pela caracterização indirecta, processo dinâmico com implicações ao nível da recepção⁸.