

O poeta respigador: leituras do feio e do abjeto em Lêdo Ivo

Matilde Vieira

Universidade do Porto

Resumo: Defende-se a existência na poesia de Lêdo Ivo de uma estética do feio que parece colocar-nos em confronto conosco próprios e com a humanidade do Outro. Nesta poesia que se constrói como uma forma de ver, as imagens que o poeta coleciona celebram frequentemente o pequeno, o disforme, o que está à margem. A importância do feio como categoria estética que admite a passagem do tempo é essencial num elogio poético que privilegia o efémero em lugar do eterno.

Palavras-chave: Lêdo Ivo, estética do feio, abjeção, efémero, eternidade, respigador

Abstract: This paper aims to defend the existence in the poetry of Lêdo Ivo of an aesthetics of ugliness that constantly confront us with ourselves and with the humanity of the Other. In this poetry, which appears often as a form of seeing, the images collected by the poet tend to celebrate what is small, without form, marginalized. The importance of the ugly as an aesthetic category that embraces the passage of time is essential in a poetry that prefers the ephemeral rather than the eternal.

Keywords: Lêdo Ivo, aesthetics of ugliness, abjection, ephemeral, eternity, gleaner

“(…)
Devo despir-me do que é belo,
devo despir-me da poesia,
devo despir-me do manto mais puro
que o tempo me deu, que a vida me dá.”
Jorge de Lima, *Tempo e Eternidade*

“Entre o disforme e o informe
a forma
solenemente exacta.”
Albano Martins, *Entre a Cicuta e o Mosto*

Em 2000, Agnès Varda realiza *Os Respigadores e a Respigadora*. Partindo do já antigo ato de respiga, que consiste em apanhar os restos depois da colheira, Varda entrevista respigadores e regista os objetos recolhidos questionando o lugar deste hábito numa sociedade de abundância. Percebemos então que a respiga oscila hoje entre o campo e a cidade, entre os restos das colheitas e o lixo das grandes cidades. A ligação entre o filme de Varda e a obra do poeta alagoano Lêdo Ivo, que desenvolveremos mais à frente, pareceria inusitada não fosse o lixo uma das imagens recorrentes na poesia lediana. Num texto de apresentação aos leitores portugueses o poeta fala-nos de uma “poesia [que] é filha da realidade e da materialidade e impureza do mundo visível” (Ivo 2012: 7), que se constrói como “uma arte de ver” o que “só pode ser distinguido pelo uso e iluminação da linguagem” (*ibidem*) e nota o conviver na sua poesia entre uma “estética da beleza” e uma “estética da fealdade “ nas palavras do poeta, “o belo e o horrendo, o harmonioso e o disforme – devem formar a totalidade de uma visão empenhada em celebrar o universo” (*ibidem*). Lembremos João Cabral de Melo Neto, companheiro da “Geração de 45”, na sua *Antiode (contra a poesia dita profunda)* evitando delicado “o estrume do poema”, escrevendo “flor” conhecendo que esta era fezes:

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as

fezes vivas que és.

Sei que outras

palavras és, palavras

impossíveis de poema.

Te escrevo por isso

fezes, palavra leve,

(...) (Neto 2003: 101)

Lêdo Ivo, é assim herdeiro de uma estética da modernidade que recusa “o lirismo bem comportado” (Bandeira 1983: 98), e dessacraliza a poesia promovendo a estetização do feio.

Em *Finisterra*, livro publicado por Lêdo Ivo em 1972, e que Ivan Junqueira define como “uma das obras mais importantes de toda a poesia brasileira que se escreveu na segunda metade do séc. XX” (2004: 36), encontramos “Os anjos da Igreja do Rosário” (Ivo 2004: 548). No poema que se inicia com o verso-sentença “Os anjos são feios”, os anjos representantes, através dos tempos, de uma beleza ideal são o exemplo da fealdade, lembrança maior do tempo que “deforma os homens”. Representantes de um Deus e de uma ideia de eternidade que o olhar humano não consegue alcançar, os anjos de Lêdo Ivo reúnem muitas das características tipificadas do feio: a desproporção dos seus “braços roliços”, as “asas tortas”, a deformidade d’“os pés inchados” que parecem consequência de uma “elefantíase”. Na sua *Estética do Feio* Karl Rosenkrantz lembra-nos que, “ilness is always a cause of ugliness when it involves the deformation of bones, skeleton or muscle” (*apud* Eco 2007: 256) mas, mais que a sugerida “elefantíase” a função dos “anjos gorduchos/que prolongam o sorriso de beatitude” (Ivo 2004: 548) é a de lembrar a doença maior dos homens sujeitos à inabitabilidade da passagem do tempo, à morte. O poema aponta caminhos para a compreensão de uma estética do feio na poesia de Lêdo Ivo: um poeta que “pensa por imagens” (Ivo 2012: 11), uma poesia que é uma forma de catábase, tentativa de dar visibilidade às “impureza[s] do mundo visível” (*idem*: 8) e uma eternidade e uma ideia de Deus aparentemente inalcançáveis pela Humanidade. Se é evidente na poesia lediana o aliar da experiência do feio a uma experiência do tempo¹ será

também inquestionável o associar desta categoria estética a uma experiência urbana - própria aliás da poesia da modernidade - e a uma visão do humano como coletivo.

Mas voltemos a *Os Respigadores e a Respigadora*. Quando imitando o quadro de Jules Breton, Agnès Varda troca o trigo pela máquina filmar percebemos o que esta nos dirá mais à frente, que respigar é “cosa mentale”. O poeta à semelhança da realizadora respiga, coleciona imagens. Assumindo o papel de respigador, o poeta cria nas palavras de Walter Benjamin, a “poesia do apache”. A descrição do trapeiro, figura marginal, feita por Baudelaire: “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia da vida na capital. Tudo o que a cidade rejeitou, perdeu, pariu, é catalogado e colecionado por ele.” (*apud* Benjamin 2006: 81) aproxima-se da figura do poeta: “Trapeiro ou poeta – a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão.” (*ibidem*).

“Na cidade que cheira a peixe podre/e a gasolina e demagogia” (Ivo 2004: 584) que Lêdo Ivo descreve vezes sem conta convive o porto onde os navios apodrecem e o lixo, a sucata, o ferro-velho. Maceió, a terra natal, é a cidade a que o poeta retorna constantemente. Em “Minha Terra”, poema que inaugura *Finisterra*, lemos:

Minha pátria é onde os goiamuns
pressentindo o cair da noite
buscam as locas entre os mangues.

No meu país palustre
o peso das chuvas encurva os cajueiros
e o sol calcina lágrimas.

E uma espinha de carapeba
arranha a louça do dia
que a língua do mar lambe.

(...)

Eu soletrava a ferrugem

de navios sem nome que a lama
das lagoas mastigava.

(...)

Minha pátria é a água negra
- a doce água cheia de miasmas -
dos estaleiros apodrecidos. (Ivo 2004: 527)

As imagens dos majestosos navios apodrecendo lentamente, mastigados pela “água negra”, “como o Imperador que os viu um dia apodreceu quietamente em Paris”, “(...) como Ulisses/ após as suas viagens e combates, e o fiel amor de Penélope” (Ivo 2004: 533); lembram-nos que “(...) entulhado na treva, tudo o que o homem amou/recebe a visita do vento.” (*ibidem*) Os navios, símbolos do engenho dos homens, escondem-se agora para morrer, são como o “semáforo junto ao mar”, “coisas que indicam ou significam algo”, aquilo que em silêncio é linguagem. (cf. *idem*: 534). A ferrugem e a podridão tornam-se, nas palavras do poeta, “emblemas do tempo”.

Em *A Noite Misteriosa*, livro que sucede a *Finisterra*², encontramos o “nosso lixo” (cf. *idem*, 656-657) - acervo variado de “garrafa[s] de plástico”, “resto[s] de cosmético[s]”, “papel celofane”, “fuligem dos sonhos” e “gordura de pizza” – restos de uma sociedade de consumo, ou nas palavras do poeta, “monumento sujo/ d[a] nossa grandeza/pirâmide erguida/pelo faraó/ que dormita em nós” (*ibidem*). A lixeira ganha uma curiosa dualidade: vestígio de uma atividade humana imediatista que torna tudo descartável e simultaneamente sobra do tempo, memória. O lixo torna-se a imagem do abjeto que Kristeva define nem como sujeito nem como objecto, mas antes como “something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object” (1982: 13). A noção de abjeção está intimamente ligada não ao sujo ou à falta de saúde, mas com aquilo que perturba a identidade, a ordem, aquilo que expõe a fragilidade. O lixo com a visibilidade que lhe confere a linguagem poética torna-se reflexo da humanidade, lembrança da morte. A abjeção não é mais que um reconhecer da

perda, a consciência de que “as bolachas [que] endurecem na dispensa cheia de mofo” (Ivo 2004: 567) e “a pequena cioba que apodrece na praia” (*ibidem*) imitam um homem cujo envelhecimento o lembra constantemente da triste necessidade de morrer³.

Porém, a pergunta que daí deriva persiste: “Porque o homem cravou o seu amor nos dormentes podres na vida?” (*ibidem*), porquê a insistência em amar o perecível? Porque “os emblemas do tempo” pertencem, mais do que ao feio, ao domínio do abjeto e, porque o espaço “that engrosses the deject, the excluded, is never one, nor homogeneous, nor totalizable, but essentially divisible, foldable, and catastrophic.” (Kristeva 1982: 17), desafiando assim o humano enquanto sujeito e tornando conseqüentemente o espaço do abjeto numa “land of oblivion that is constantly remembered” (*ibidem*). Nesse espaço Kristeva defende que “the time of abjection is double: a time of oblivion and thunder, of veiled infinity and the moment when revelation bursts forth.” (*idem*: 18).

Respigando nas ruas Agnès Varda recolhe um relógio transparente sem ponteiros, tornado objeto de afeto porque nas palavras da realizadora “um relógio sem ponteiros dá-me jeito. Não se vê o tempo a passar”. Sabemos enquanto espectadores que a ilusão já havia sido quebrada anteriormente quando filmando as suas próprias mãos, Varda reconhece as marcas do tempo e a morte que se aproxima. Com o mesmo problema lida o poeta; o lixo não é mais que que ilusão de eternidade, relógio sem ponteiros que sendo transparente deixa antever a morte. Num poema como “Ferro-Velho” (Ivo 2004: 566) jazem lado a lado “Os canos entupidos e os cacos de garrafa/ e os sonhos enlatados e as hélices dos navios caducos/ e as pilhas descarregadas e os velhos relógios sem corda”, “escovas e frascos/ e pesadelos e esperanças dissolvidas/ e discos fanhosos e dias espatifados/ e panelas furadas”. Mas no meio deste mar artificial de objetos em que uma pasta dentífrica é “sósia do sol” a resposta do poeta é simples: “a eternidade os redime”. O abjeto torna-se aquilo que é resgatado à eternidade daí o “Aproveitamento da Sucata” (*idem*: 583) onde apesar de tudo “a nova forma mora”. Naquilo em que o poeta reconhece utilidade está o abjeto por excelência, o “resto da comida/ da festa indigesta,/ papel higiênico,/duro pão dormindo” contudo, ainda assim, o poeta ensina “(...) a

catar/ o entulho fulgente que o mundo vomita” (idem: 657) e a separar “o joio do trigo e o enjôo da tribo” (idem: 658). Nota, Ronaldo Costa Fernandes que:

É certo que há um acúmulo de imagens, dispersas e difusas como as coisas no mundo, como se o poeta tentasse agrupá-las de forma incansável e impossível, porque estão no mundo e são dispersas. Logo o poeta é um poeta de um mundo que ele deseja registrar, participar, dar-se, fazer-se presente, “raro objeto ao alcance de todos”, mas ao mesmo tempo as coisas fugidias, fugazes, intensas mas precárias se perdem no alarido dos fatos do mundo. (Fernandes 2008: 199)

O poeta aproxima-se novamente do trapeiro de Baudelaire que “faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avaro como o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar a forma de objetos úteis ou agradáveis” (Benjamin 2006: 81).

Em *Os Respigadores e a Respigadora* Varda faz notar que o ato de respigar outrora atividade de grupo dá lugar ao respigador solitário. Este acumular de imagens por parte de Lêdo Ivo, é também “um grito de socorro à civilização que perece, a um mundo decadente que não se dá conta de sua existência errática e desumana” (Fernandes 2008: 222). A imagem da desumanidade é bem visível quando voltando à cidade da infância o poeta recorda os “cães cegos e leprosos que acompanhavam docemente os mendigos” (Ivo 2004: 535). Em “Minha Terra” lemos:

No meu país de podres arquipélagos
um cardápio de barro sempre espera
meus irmãos opilados.

E, nos monturos, homens e urubus,
na lei da livre concorrência, ganham
o pão que Deus amassa

(...) (Ivo 2004: 527-529)

A mesma imagem do homem competindo pela comida com o urubu está novamente presente em “Nosso lixo”:

Teu irmão trapeiro
que vai nos monturos
e, leal, disputa
com os urubus
o mais fino achado
ensina a verdade
que ilumina o mundo:
o que é do homem
o urubu não come.
(...) (*idem*: 657)

A perturbação do poeta é perceptível perante o homem que luta com o urubu no meio da lixeira, a imagem do homem reduzido à animalidade. O feio das coisas reflete o feio dos homens como percebemos perante a descrição d’ “Os pobres na estação rodoviária”:

(...)
Como os pobres são grotescos! E como os seus odores
nos incomodam mesmo à distância!
E não têm a noção das conveniências, não sabem
portar-se em público.
O dedo sujo de nicotina esfrega o olho irritado
que do sonho reteve apenas a remela.
Do seio caído e túrgido um filete de leite
escorre para a pequena boca habituada ao choro.
(...)
Os pobres não sabem viajar nem sabem vestir-se.
Tampouco sabem morar: não têm noção do conforto
embora alguns deles possuam até televisão.
Na verdade os pobres não sabem nem morrer.
(Têm quase sempre uma morte feia e deselegante.)

E em qualquer lugar do mundo eles incomodam,
viajantes importunos que ocupam os nossos
lugares mesmo quando estamos sentados e eles viajam de pé. (*idem*: 635-636)

Novamente a pobreza associada à fealdade: o grotesco e a ironia da descrição, num poema que constrói acumulando imagens. A catábase desta poesia não se faz só ao nível dos objetos mas do próprio homem. O poeta expõe a crueldade de uma cidade em que a noite oculta “a futura ruína de um mundo/que será pedra e capim” (*idem*: 570).

“Numa Ruela da Cinelândia” (*ibidem*) a luz matinal deixa a descoberto a cidade suja onde se sucedem descrições grotescas de “barbeiros de rostos esverdeados” ou de viajantes que “tentam tocar seios de atrizes/que são olhos de peixes congelados”. A “aurora rompe fétida” como “um vômito de luz lívida”. O camião do lixo que arfa antecipa a pergunta de um outro poema - “Antecipação” - onde, perante a imagem do camião do lixo que parado à porta tem um ar funerário, o poeta se interroga: “Rumo a que cemitério vamos, antecipados, nesse enterro diário?” (*idem*: 832).

No entanto, onde o homem vê a inevitabilidade da sua morte, não deixa de haver vida. A paisagem urbana de Lêdo Ivo criou para si um bestiário muito próprio que merece aliás uma saudação por parte do poeta. “Aos roedores” (*idem*: 581) saúda os animais a que o olho humano, ou mesmo poético, tem por hábito não querer dar visibilidade. As baratas, gorgulhos, ratazanas, térmitas e vermes do poeta são animais associados ao sujo, à podridão e causa de repulsa contudo, a saudação do poeta é sentida. Dos “engenheiros da podridão” espera-se que desfaçam “as podres estruturas” e mudem a face do mundo. Por outras palavras, estes animais mais não fazem que participar num ciclo que continua alheio ao homem, contribuindo para uma renovação natural em que o velho dá lugar ao novo. Quem parece estar a mais na equação do poeta é a humanidade que até o céu conseguiu transformar no “terreno baldio da terra” com os seus satélites avariados e que, mesmo depois da morte, continua a poluir as galáxias “quando os dejetos das nossas almas são lançados na eternidade” (*idem*: 578). Será porventura exagerado ver aqui uma tentativa de consciencialização ecológica mas é certo que o recurso a uma estética do feio, que ainda pode ser vista como “um desafio à poesia do nosso tempo” (cf.

Carlos 2006), não é de todo inocente num poeta que, segundo Ivan Junqueira, também deve ser visto “à luz do excesso” (2004: 43).

A problemática da eternidade intimamente ligada à ideia do feio reflete-se na poesia lediana na relação do poeta com Deus. A questão religiosa terá na poesia brasileira o seu eco maior em *Tempo e Eternidade* editado em 1935 contudo, a maneira como Lêdo Ivo pensa o divino é bastante diferente do também alagoano Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Em *A Noite Misteriosa*, Lêdo Ivo dedica uma secção do livro à problemática da existência de Deus, onde muitos dos poemas se constroem através de uma dinâmica pergunta-resposta. A essa secção chama “A vida de sempre” o que sugere desde logo que a experiência transcendente do divino passa a integrar o quotidiano, perde a auréola. À pergunta “Quem é Deus” o poeta responde “é o rumor do remo/afastando o barco da água fétida./ E o estalido da cama/ no hotel que aluga vagas/ para cavalheiros.” (Ivo 2004: 671). Mais perturbadora porventura será a resposta para a questão “Onde está Deus?”. Em “O Intruso” (*idem*: 672) o poeta fala-nos de um Deus “Escondido no estábulo./ Oculto no porão junto aos ratos/que devoram o milho acumulado.”, já em “As pistas” (*idem*: 674), Deus está “Em qualquer lugar./ Até na água leve/ da usina nuclear” e por fim em “O Lugar” (*idem*: 675) encontramos-lo “Oculto no pântano/ entre os borrachudos”. Nestas descrições, como defende Ronaldo Costa Fernandes, “o poeta desconstrói a ideia de um Deus inatingível e coloca-o nos lugares mais inesperados como a exaltar a presença “divina” do cotidiano e desmistificar um Deus austero.” (2008: 219). Assim sendo estes poemas não só levam à letra a onnipresença divina como parecem esboçar a imagem de um Deus próximo de um estado animal o que se confirma em poemas como “Maneira de Ser” ou “O Verme Rastejante”. Este Deus “anda na lama como um goiamum/ E arranha como um porco-espinho” (*idem*: 673), e quando questionado se “Deus anda voa dança?” o poeta responde que Deus “Rasteja na terra/ igual aos vermes que Ele mesmo criou.” (*ibidem*). Igualmente importante na construção da imagem divina é o sentido olfativo, e novamente o “cheiro de Deus” não parece ser para os narizes mais delicados. Em “Carteira de Identidade” (*idem*: 671) havíamos visto Deus como “o rumor do remo/afastando o barco da água fétida”, em “O Grão” (*idem*: 675) o poeta afirma que “Deus cheira ao pão partido pelos pobres”; em “Os Sinais” (*idem*: 679) adverte-nos

que “Deus não cheira a incenso. É no estrume fresco e na alga viscosa que devemos ver os sinais divinos”. Uma vez mais a abjeção: o estrume, a água fétida, cheiros que mais do que causar repulsa preferimos não evidenciar porque atacam o eu socialmente construído e recordam-nos da animalidade própria da espécie humana. É claro desde o início que o Deus representado por Lêdo Ivo subverte a ideia convencional do divino. O Deus d’ “A vida de sempre” não está no alto mas antes “no chão maternal do mundo” (*idem*: 541), rastejando lado a lado com os animais rasteiros que o poeta celebra noutros poemas. A ideia comumente aceite de Deus cruza-se com o sublime na questão da elevação. Quando Baldine Saint-Girons reflete no significado do termo sublime na tradição filosófica grega recorda-nos que esta considera “le sublime comme un substantif qui signifie la hauteur ou l’elevation (*hypsos*)” e recorda que a tradução grega da Bíblia escolhe precisamente o mesmo termo para designar Deus - *ho hypsos*: O Mais Alto. (Saint Girons 2005: 251). O sublime não deixa no entanto, de ter pontos em comum com o abjeto - como afirma Julia Kristeva, “the abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being. For the sublime has no object either.” (1982: 20) - com o feio “cette participation de la leïdur – de l’informe, du monstrueux – à la experience du sublime ne connaît qu’une limite : le dêgout » (Rosenkranz 2004: 26). Na poesia de Lêdo Ivo Deus e o abjeto cruzam-se em “Seja Homem” perante o mistério dos campos de concentração: o mistério de Deus e o mistério da barbárie humana lado a lado:

Como Deus não podias sofrer nem morrer
mas para nos salvar te fizeste homem
e sofreste e morreste
pregado numa cruz, derramando o teu preciosíssimo sangue.
Ó mistério da Encarnação, do Filho de Deus feito homem!
Ó mistério dos campos de concentração, dos filhos de Deus feitos homens
e que sofrem e morrem
nos fornos crematórios

A questão de Deus é ainda retomada em *Plenilúnio*, editado em 2004, com um verso que acentua a “Busca Incessante”: “Ainda não desisti de encontrar Deus” (*idem*: 1062).

No prefácio à *Poesia Completa* do poeta alagoano, apropriadamente intitulado “Quem tem medo de Lêdo Ivo?”, Ivan Junqueira diz-nos “quem tem medo de Lêdo Ivo somente o tem por temer a poesia, uma poesia que desceu às raízes do ser e ao horror da existência. (...) Não há porque temê-lo, leitor, mas antes reverenciá-lo no limiar da sua eternidade.” (Junqueira 2004: 43). Contudo, o autor de *Finisterra* e *A Noite Misteriosa* recusa a eternidade para de seguida reafirmar “A tudo o que é durável/prefiro o perecível (...) Recuso-me a durar/e a permanecer.” (Ivo 2004: 1062). As reflexões de Pascal Quignard sobre o fragmento como forma literária parecem resumir com uma invulgar precisão os fragmentos da realidade recuperados pela visão do poeta, senão vejamos:

[o fragmento] é o que soçobrou e permanece como vestígio de um luto.” e por isso “convém, mais do que qualquer forma literária, à confissão, ao autocomprazimento, à suficiência, ao diário, ao sentimento de usura e de antiguidade de uma civilização certamente demasiado sofredora ou pelo menos a apodrecer por todos os lados, ao refúgio subjetivo, abstrato e abandonado, a este olhar dirigido para o fim dos restos. É detrito e é singularidade. Melancolia e individualismo ampliados (...) Símbolo que insiste no luto nativo em que tudo flutua à deriva. Minúscula catástrofe, minúsculo destroço, e minúscula solidão. (2009: 42)

O poeta coloca-se na margem do tempo recolhendo os fragmentos, o feio, o pequeno, o disforme resgatando uma humanidade perdida entre os seus próprios destroços, lembrando-nos que “o dia se levanta/acima destas pequenas coisas condenadas” (Ivo 2004: 805).

Bibliografia:

Bandeira, Manuel (1983), *Estrela da Vida Inteira: Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Carlos, Luís Adriano (2004), Fisiologia do gosto literário in *A Alegria do Mal*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

Carlos, Luís Adriano (2006), A estética do feio como desafio à poesia do nosso tempo in *Comum presença*, Porto, Edições Afrontamento.

Eco, Umberto (2007), *On Ugliness*, trad. Alastair McEwen, London, Harvill Secker.

Fernandes, Ronaldo Costa (2008), “Considerações sobre um poeta: Lêdo Ivo”, *Revista Brasileira*, Fase VII, Ano XIV, nº56, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras: 195-225.

Ivo, Lêdo (2004), *Poesia Completa: 1940-2004*, Rio de Janeiro, TopBooks.

-- (2012), *Antologia Poética*, Porto, Edições Afrontamento.

Junqueira, Ivan (2004), Quem tem medo de Lêdo Ivo? in *Poesia Completa: 1940-2004*, Rio de Janeiro, TopBooks.

Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An essay on abjection*, trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.

Neto, João Cabral de Melo (2003), *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Quignard, Pascal (2009), *Um incómodo técnico em relação aos fragmentos : Ensaio sobre Jean de la Bruyère*, trad. Pedro Eiras, Porto, Deriva Editores.

Rosenkranz, Karl (2004), *Esthétique du laid*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé.

Saint Girons, Baldine (2005), *Le Sublime De L'Antiquité à nos Jours*, Paris, Desjonquères.

Matilde Vieira é licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e frequenta atualmente o segundo ano do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Interessa-se pelas áreas da literatura contemporânea portuguesa e brasileira e dos estudos interartísticos.

NOTAS

¹ Como lembra Luís Adriano Carlos “A poesia do feio é uma poesia do tempo (...) O feio permite sentir fisicamente a acção destrutiva do tempo e o destino trágico do Homem (...)” (Cf. Carlos 2004: 20)

² Ainda que depois de *Finisterra* tenha sido publicado *O Soldado Raso*, os poemas d’ *A Noite Misteriosa* escritos entre 1973-1982 estão mais próximos cronologicamente.

³ Lessing, segundo Rosenkratz, lembra que os gregos “distinguent la triste nécessité de devouir mourir, lá kéré, de la mort elle-même”. (cf. Lessing *apud* Rosenkranz 2004: 265)