

O sonho do indecifrável: natureza, poesia e pensamento na obra de Luís Quintais

Patrícia Chanely Silva Ricarte, UFSC

Resumo: Neste ensaio, analiso alguns poemas de Luís Quintais, angolano radicado em Portugal, com vistas à relação entre poesia e pensamento engendrada por imagens da natureza. Nessa obra de concepção eminentemente reflexiva, cujo viés interrogativo recai sobre a precariedade do signo poético, as imagens da natureza funcionam no sentido de colocar em xeque as convenções da linguagem, constituindo uma experiência em que se imbricam poesia e pensamento. Nesse sentido, procuro me aproximar dessas questões a partir dos seguintes recortes ou subtemas: a relação entre natureza, linguagem e (des)conhecimento; a imagem da natureza na arte; o elogio da cegueira e a oposição entre ver e pensar; a natureza e a questão da alteridade.

Palavras-chave: Luís Quintais; poesia e pensamento; imagens da natureza.

“Não serei o fabbro, o oficante de uma linguagem que todos reconhecem. Abandonei o palácio do consenso, e quero o ar que ninguém respirou, o impossível certamente. Peço a paisagem do que não há. Do que está morto e indesiste. Os frutos serão chamas que devoram, instante a instante, o fotograma do medo, o mapa dos erros”.

(Luís Quintais, em *Duelo*)

I – Um cisne a deslizar sobre a água: poesia e pensamento

A poesia de Luís Quintais (1968-), poeta contemporâneo radicado em Portugal, é marcada pelo questionamento acerca da relação entre a linguagem e o mundo, a partir de uma concepção eminentemente reflexiva cuja ênfase recai sobre a precariedade do signo poético. Em um poema em prosa publicado no livro *Riscava a palavra ~~do~~ no quadro negro*, de 2010, Quintais¹ descreve a experiência poética a partir do ponto de vista segundo o qual, como poeta, o que lhe cabe é a interrogação, e não o entendimento do poema como o lugar do sentido ou da origem:

Os poemas não são vectoriais, são escalares. Uma parte considerável do que escrevi prende-se com uma concepção da experiência que a faz presa – sujeitando-se à devoração – de uma atmosfera. Estou a falar da inescapável condição que se prende com o dado de eu não poder fazer outra coisa senão interrogar, não o início, como disse, mas um princípio de ordem. [...] As palavras não são a linguagem, e o que ofereço a um leitor é simplesmente o vestígio, a biografia. [...] O que me interessa está sempre a jusante, no delta do rio, não na nascente. As palavras que se reúnem sob os sortilégios desse jogo de linguagem que é a poesia servem uma ideia de ordem [...]. São a régua e o

esquadro da experiência que não pode ser metrificada, que não é mensurável. Talvez seja este o sentido flutuante da poesia².

Inspirado na poética de Wallace Stevens (1879-1955) e no empirismo de David Hume (1711-1776), Quintais explica que, na sua poesia, o que ele interroga não é um início ou uma origem, mas uma ideia ou princípio de ordem, devolvendo ao mundo um eco ou vestígio do sentido, pois o poema, quando muito, é “uma forma de encantamento” ou, melhor dizendo, “uma tecnologia que encanta”³.

Pois bem. Para introduzir a discussão que pretendo desenvolver nestas páginas, proponho a leitura de mais duas peças em prosa de Quintais, ambas publicadas no livro *Angst*, de 2002. Eis a primeira delas, intitulada “Poema esquecido”:

Não consegui recuperar o poema que em sonhos escrevi. Perdeu-se por certo nas circunvoluções da memória. Quem o sepultou? Como exumá-lo? Que dexteras mãos nos defendem – se defendem – do esquecimento? Era uma vez uma frondosa selva, o medo ambiente, o verde-vertigem até ao tecto, também ele orgânico, também ele vegetal. Era uma vez tu, tu próprio, embrenhando-te: sabias-te interior e só, ou julgavas trazer contigo essa derradeira e oportuna segurança para lá do risco. Estavas porém enganado. Algo ou alguém atravessava invisível o teu espaço. O que viste? Nada. Nem sequer um arrepio. Pouco a pouco erguia-se entre ti e ti a inexpugnável muralha. Quem me ditou o poema? De que substância se fazia o seu cimento e a sua sintaxe? De que estrépito era o seu sopro homicida, o seu ganho, o seu luto?⁴

Destaco, neste texto, o seguinte período: “Era uma vez uma frondosa selva, o medo ambiente, o verde-vertigem até ao tecto, também ele orgânico, também ele vegetal”. Com essa imagem da natureza, o poeta procura dar visibilidade a uma enigmática experiência, marcada pela impossibilidade de vencer o esquecimento. Trata-se de uma frase cuja referencialidade é apenas residual, na medida em que o seu elemento objetivo (a “frondosa selva”) está contaminado pela percepção (“o medo ambiente”). A essa imagem, se justapõe uma outra: “Era uma vez tu, tu próprio, embrenhando-te”, em que o sujeito poético dirige-se a si mesmo através da segunda pessoa, fragmentando-se e, de certa forma, objetivando-se. A experiência poética é descrita como um “embrenhar-se na selva”. Essas duas imagens, como núcleo narrativo da composição, constituem os únicos vestígios ou restos do poema escrito em sonho. Tudo o mais no texto é interrogação. A ideia do esquecimento leva a experiência para uma temporalidade póstuma, toda ela afetada pelo signo da perda.

A posição inquisitiva do sujeito constitui uma experiência de poesia que é, ao mesmo tempo, uma experiência de pensamento. Por ora, fiquemos com a ideia de que essa experiência se dá como algo que está vedado ao sujeito, fragmentado ele mesmo por uma “inexpugnável muralha”. Algo que também se deve ressaltar é o fato de que tal situação, *de per se* conflituosa, será quase sempre engendrada, na poesia de Luís Quintais, a partir de uma imagem da natureza. Em “Fiana”, poema em prosa que consiste em uma espécie de tributo à poeta portuguesa Fiana Hasse Pais Brandão, Quintais nos fala sobre o modo como funciona esse procedimento em sua poética:

Definiríamos do mesmo modo a estranha poesia, o animal magnífico que sei habitar um dos seus bestiários. Semelhanças – um certo ar de família – eclodiriam no recíproco amplexo definicional. Como num desses exercícios em

que alguém procura o entendimento que uma assembleia tem do que é uma ave. Que mapa se desenha quando alguém diz a palavra “ave”? E cúmplices – de uma amizade intransigente – são aqueles que na palavra “ave” veem o assombro. Um pavão que desdobra a sua cauda e grita na noite? Melhor seria considerar o cisne, o enorme cisne vertical a deslizar em silêncio sobre a água. Talvez fosse assim que em acordo víssemos o mundo. Haveria o tempo em suas múltiplas, insondáveis metáforas. Haveria água. E haveria o sentimento de a profunda água ser mutável.⁵

Trata-se, portanto, de definir a poesia a partir de uma imagem que coloque em xeque as convenções da linguagem. Como é dito no poema, os seres da natureza funcionam nesse processo como as “múltiplas” e “insondáveis metáforas” do tempo, consistindo em uma espécie de tópica ou lugar comum da poesia desse contemporâneo. A imagem do cisne deslizando em silêncio sobre a água sempre mutável é uma forma de mostrar o modo como se dá a relação entre poesia e pensamento. Em entrevista à Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, publicada em abril de 2012, o poeta afirma que a reflexividade de sua obra diz respeito ao seu modo de conceber “a poesia enquanto música do pensamento”⁶.

Partindo desses pressupostos, analisarei, neste ensaio, a obra poética de Luís Quintais, com vistas à relação entre poesia e pensamento, que se consubstancia, em alguns de seus poemas, a partir de imagens da natureza. Nessa perspectiva, procurarei discorrer acerca de alguns subtemas que, nessa poesia, provêm de tais imagens, a saber: a relação entre natureza, linguagem e (des)conhecimento; a imagem da natureza na arte; o elogio da cegueira e a oposição entre ver e pensar; a natureza e a questão da alteridade.

II – Flores e outras espécies sem nome: natureza, linguagem e (des)conhecimento

Na obra de Luís Quintais, a precariedade do signo poético diz respeito à impossibilidade da linguagem dizer o mundo ou de a poesia conseguir reter ou deter o sentido das coisas. Segundo o poeta, ao mesmo tempo em que o poema serve para preencher a ausência e o vazio, ele consiste em um processo, ou seja, em um trabalho sobre a linguagem que nunca está fechado⁷. A esse respeito, é interessante notar como, em alguns de seus textos, a relação entre sujeito e natureza é concebida a partir da impotência da linguagem em penetrar os seres naturais, algo que frustra a experiência do conhecimento, como se pode ver no poema “Arte poética sem disfarce”, cujo título, não por acaso, traz a mesma ideia anti-ilusionista contida nos versos: “e a paisagem cerra-se de signos”, “o firmamento é um poço de águas imperscrutáveis”, “[o] horizonte destroi o instável retrato de que me lembro”⁸.

Nesses versos, a imagem da natureza não funciona apenas no sentido de reconstituir uma ideia, dando visibilidade ao pensamento, mas também se coloca como uma negatividade em relação ao sujeito constituído como ser de linguagem. E é sobre esta negatividade que vai recair a ênfase do poema: a natureza como aquilo que se fecha à palavra, ainda que esta tente estabelecer, “por alguns instantes”, “a perda de inteligibilidade”⁹. Essa ambiguidade deve-se ao fato de a natureza ser, ao mesmo tempo, símbolo e realidade (digo “realidade”, no sentido daquilo que se impõe ao sujeito como algo que existe à sua revelia).

Nos textos de *Angst*, predomina a visão melancólica acerca desse aspecto, como se vê no poema “Flores e outras espécies sem nome”, no qual é ressaltada a prescindência da natureza em relação à linguagem:

Nada na natureza tem nome.
 Como se de um jardim botânico
 sem indicações precisas – em latim de preferência – se tratasse.

Lineu rir-se-ia da minha ignorância feliz –
 deste conhecimento que complacente
 se diverte no seu desconhecimento.

Formas, cores, a ebridade dos cheiros,
 a insensata vertigem sensitiva de um bosque,
 a atmosfera vegetal de uma estufa,

as flores como sexos – são sexos? – abertos
 onde perante visitas mergulho.
 Atónitos ficariam se soubessem que nada na natureza –

é “natureza” este voluptuoso jogo
 de se desconhecer? – tem nome. Tudo é orgânico recorte
 que o herbário não contém, desequilíbrio,

sonho do indecifrável que lento se putrefaz
 perante a virtuosa ignorância classificatória
 em mim se animando.¹⁰

Nesse poema, associa-se o ato de nomear ao conhecimento, sendo que o “desconhecimento” vem a ser um tipo de concepção poética das coisas que se constitui como uma “ignorância feliz” que se contrapõe ao procedimento taxonômico exercido pelas ciências da natureza, em sua “ignorância classificatória”, sobre os seres naturais. A esse afã taxonômico, do qual Carlos Lineu (1707-1778), referido no texto, é o patrono, contrapõe-se a experiência poética, caracterizada como mergulho vertiginoso nas formas, cores e cheiros de um bosque. No poema, a distinção entre o herbário e o bosque diz respeito à oposição entre conhecimento científico e (des)conhecimento poético ou empírico, respectivamente. Na poesia, a natureza é o “sonho do indecifrável”, o qual “lento se putrefaz / perante a virtuosa ignorância classificatória” da ciência. Por outro lado, o gesto classificatório, na medida em que é concebido como um outro tipo de ignorância, também é (des)conhecimento.

Em *Mais espesso que a água*, livro de 2008, há um poema em que se diz algo semelhante acerca da nomeação de um cão. Trata-se de “Borges (1)”, o primeiro de uma série de sete poemas sob o mesmo título:

O cão chama-se agora Borges.
 Num sítio de espelhos onde os nomes se encontram
 o cão responde ao nome recente
 no seu modo-gume de responder.
 Assim é todo o reconhecimento.

Antes de chegar à nossa porta
 o cão teria outro nome,

e antes dessa porta,
 outro nome haveria de ter o cão.
 A infinita regressão dos seus nomes
 e das portas que o receberam
 traz-nos o eco das infatigáveis decifrações.
 O cão adormece na sala.
 Os sonhos do cão contêm o colapso dos nomes
 na sua carne.
 Aí escrever-se-á
 o que não saberemos ler.¹¹

Alheio à ânsia humana de nomear, o cão mantém-se indecifrável em sua imaginada subjetividade, constituída pelo “colapso dos nomes na sua carne”. Haveria, nos sonhos do cão, uma linguagem outra que não saberíamos ler, algo a que se poderia chamar “essência”, pelo fato de ser, como o núcleo de uma “frondosa selva” onírica, impenetrável.

III – Bétula, peixe e rinoceronte: a natureza como imagem da arte

A criação artística é, certamente, o terreno mais profícuo para a imbricação entre natureza e linguagem, na medida em que, nela, se (des)vela de modo mais patente a experiência oculta do pensamento. Talvez por isso, na obra de Luís Quintais, encontram-se alguns poemas que tratam especialmente do tema da natureza na obra de arte. É o que se vê, por exemplo, em “Bétula”, texto publicado em *Angst*, no qual o poeta se remete a uma representação artística de uma espécie asiática dessa árvore típica do hemisfério norte:

Serás a humílima árvore.
 A árvore a tinta
 da china desenhada.
 A árvore de papel.
 Serás a bétula
 abstracta e concisa.
 A bétula do Nepal.
 A que não existe
 senão na linguagem.
 Serás a que sonha os dias,
 as noites, as lembranças.
 A que protege
 da ira inclemente.
 A que protege
 do sopro do tempo.
 A da sombra feliz.¹²

Aqui, “a árvore de papel”, recriação humana de um ser natural, “a que não existe senão na linguagem”, é uma forma de resistir ao tempo, através de sua “sombra feliz”. Cabe salientar que a sombra é aquilo que, na linguagem artística, resguarda a essência das coisas, ou seja, o que, conforme Heidegger¹³, oferece maior resistência ao pensamento, mantendo as coisas em reserva¹⁴.

De sombra (e de luz) também fala o poema de *Duelo*, livro de 2004, intitulado “Klee, o peixe”, em referência à tela *The goldfish* (1925), um dos trabalhos mais importantes do pintor suíço-alemão Paul Klee (1879-1940):

Um peixe ilumina-se na noite atlântica
(quero crer que se trata de
um segredo sobre a cegueira).

Um peixe que é um fóssil de fogo
transposto no jogo
de essências e atributos

navegando na mente lodosa
de Klee.
O tempo nunca existiu

para este peixe que não vê,
que nos traz a luz
com que vemos

o exterior do mar,
o oco do luto.¹⁵

Mais que do peixe representado na tela, é do pensamento criativo de Klee que vem nos falar esse poema. Tal pensamento, constituído pela opacidade de uma “noite atlântica”, pela “cegueira”, nasce na “mente lodosa” do pintor, o “oco do luto”. O peixe é a imagem luminosa no meio dessa obscuridade, e ele, “que não vê / nos traz a luz / com que vemos”. Cegueira e vidência: eis a dupla condição do pensamento artístico.

Objeto emblemático dessa paradoxal experiência de dar à luz, na obscuridade, ao que está ausente, é o *Rinoceronte de Dürer* (1915), gravura criada no século XVI pelo alemão Albrecht Dürer (1471-1528), o qual, sem nunca ter visto pessoalmente o animal real, teve como base para esse trabalho apenas uma descrição escrita e um rascunho feitos por um artista português desconhecido. O modelo seria um rinoceronte que, juntamente com um elefante, havia sido levado da Índia para a Europa por D. Manuel I, rei de Portugal, o qual resolvera presentear o Papa Leão X com os dois animais, morrendo estes ao naufragar o navio que os levava para Roma. O impressionante do desenho feito por Dürer é que, mesmo sem nunca ter visto um rinoceronte, ele deu à sua representação um aspecto bastante expressivo e uma forma tridimensional que nenhuma gravura de animais ou de outros seres naturais tinha obtido até então. Assim, embora acrescentando ao animal desenhado alguns detalhes que não havia no animal real, sua gravura foi considerada, até o século XIX, como uma autêntica representação de um rinoceronte¹⁶. Em torno dessa gravura, Luís Quintais escreveu o poema em prosa “O Rinoceronte que Dürer viu”, publicado em *Canto onde*, de 2006:

I

Acotovelou-se à entrada do suplício da representação. Por arte de acasos, combinou narrativas às quais atribuiu um significado obscuro. No brevíssimo tempo que a memória lhe concedeu (a memória que reclama, a memória que turva), desenhou o náufrago bicho dedicado ao assombro de um Papa.

[...]

III

Olhar humano algum o procura. A cegueira é a inclinação de uma forquilha sobre a líquida terra, a forma de uma adivinha, a clausura plena de ignorância, porém verdadeira. O Rinoceronte, quero crer, desloca-se. Ninguém o vê, ninguém o verá. Aquém ou além estamos todos, entregues ao precipício da circunstância. Contamos o que se não vê.¹⁷

Nesse texto, a ênfase recai sobre o rinoceronte que apenas Dürer viu em seu pensamento. Quanto ao desenho em si, este resistiria ao tempo e às interpretações pelo segredo que guarda de sua concepção, como diz o último período do poema: “O Rinoceronte move-se dentro da caixa que não se abre”. E mais uma vez temos a ideia da cegueira ou de um tatear nas sombras: essa perseguição de uma forma da natureza – o Rinoceronte que se desloca – em meio à escuridão, algo que se consubstanciará, como imagem, no objeto artístico, consumando-se não como uma imagem esclarecedora, mas como um desenho de “significado obscuro”, ou seja, como um vestígio concedido pela memória de algo a que se teve acesso exclusivamente pela imaginação. Neste poema, como nos outros que tratam das formas da natureza concebidas pela arte, Quintais chama a atenção para os procedimentos estéticos de produção das imagens, em detrimento da mera relação entre imagem e realidade exterior, que caracteriza o tradicional conceito de representação. Trata-se, portanto, de desvelar a gênese da forma, enquanto processo intelectual dinâmico e inacabado.

IV – O tema da cegueira: ver x pensar

O tema da cegueira se insinua em quase toda essa produção de Luís Quintais voltada para a relação entre poesia e pensamento, sempre em associação com as imagens da natureza por meio das quais o poeta procura descrever o processo de invenção poética. Com o tema das sombras e da cegueira, problematiza-se, nessa poesia, a natureza da linguagem, a qual é tomada em sua função paradoxal de revelar e velar, ao mesmo tempo, o sentido das coisas. A esse respeito, vale ressaltar que a linguagem poética se distingue da linguagem comum justamente por ser o lugar em que a palavra, como diria Heidegger¹⁸, se quebra. Ou seja, trata-se a poesia de uma experiência em que a linguagem, em sua constituição, é falha.

Nesse sentido, encontramos, em Quintais, alguns poemas em que são questionadas as convenções da linguagem e da percepção, a partir do ponto de vista segundo o qual tais convenções aniquilariam a autêntica experiência do pensamento, como se pode observar no poema em prosa “Demócrito por Borges”, publicado em *Angst*:

Que sonhos escondem estes olhos cerrados a toda a luz? Dilatei o espaço, a ardósia sobre a qual o giz persegue a vida. Do pensamento fui distraído por tudo o que julguei ver. Cumpra-se este gesto. Ver é andar distraído como algum apócrifo autor está escrevendo. Ver é não reconhecer as massas imperecíveis em que se ergue a natureza. Ver é depositar soluções sobre o que sem solução persiste. As geométricas sombras no jardim? Sei que são a inóspita morada dos homens. Sei que as alcanço como medida, desígnio de mãos hábeis. Um hexâmetro não se compara ao que arde na floresta. O fogo vibra na indomável poesia e a poesia não é a convenção. Ver é a convenção das

convenções. É o arbítrio dos homens. Não o arbítrio do pensamento. Uma rosa? Uma rosa virá quando pálpebras se fecharem. Sonharei a cinza que recobre a imarcescível rosa. Afastarei seu véu. Poderei contar-vos depois o que a soberba do ver vos recusa.¹⁹

Nesse poema, a principal de todas as convenções a esterilizar a experiência de pensamento é o ver. Ver é, na verdade, não ver. É distrair-se do pensamento, o qual exige, para que seja uma experiência autêntica, a cegueira e a escuridão. Há, no texto, uma remissão ao poema “Elogio da sombra”, do argentino Jorge Luís Borges (1899-1986), em que se faz uma exaltação da velhice, a qual, com o enfraquecimento do corpo e dos sentidos – sobretudo da visão, para ele, Borges, que ficou cego com a idade –, permite-lhe resgatar a experiência poética do pensamento, reconhecendo as coisas a partir da imprecisão e da precariedade de ecos, rastros e sonhos. Demócrito de Abdera, filósofo da Grécia Antiga considerado o precursor da teoria dos átomos, mencionado por Quintais no título do texto, é assim referido por Borges em seu poema: “Demócrito de Abdera arrancou os próprios olhos para pensar; / o tempo foi meu Demócrito”. Também no poema em prosa de Quintais não é pela visão, enquanto sentido físico, mas pelo sonho (do pensamento), que esse sujeito espera criar a imagem poética da natureza: “Uma rosa virá quando pálpebras se fecharem. Sonharei a cinza que recobre a imarcescível rosa. Afastarei seu véu”.

V – O rato e a árvore: natureza e alteridade

Outro tratamento dado à natureza na poesia de Luís Quintais concerne ao posicionamento empirista do sujeito humano em relação aos seres naturais. Nesse contexto, a forma da natureza aparece não apenas como uma imagem do pensamento, mas também – e principalmente – como corpo diante do qual se coloca o sujeito, também ele concreto, despido em sua fisicidade. Mas em que isso interfere na reflexão em torno da linguagem? Para tentar responder a essa questão, proponho a leitura de “Horror morfológico”, poema em prosa publicado em *Canto onde*:

No jardim que a casa abraça, no canteiro junto à porta que lhe dá acesso, no pedregoso solo onde plantas secam por negligência, distração (“falta tempo”, dir-se-á), descubro um rato que ali veio morrer (derradeiro recolhimento de intimidade e sombra). Não o indecoroso e obeso animal de pesadelo, mas o elegante mamífero de pelo cinza que demencialmente exige água e alimento e que veio morrer, de sede e inanição certamente – a criatura viva que se aproxima do limite, do desidratado limite de um dia de Agosto. Pequeno animal mortal, pois, como eu, como tu, leitor, irmão de dependências férteis, úberes reconhecimentos, talentos de caça, práticas de sobrevivência, pulsações sobre a terra, pulsações sob a terra, a todo o custo o sangue quente, circulante, etc. Devo tirá-lo dali, lançá-lo ao lixo, antes que as crianças façam apelo aos seus indetermináveis ofícios de curiosidade e nomeação. Como? Usarei, talvez, um saco de plástico que, do avesso, me servirá de luva, e, depois – gesto hábil – faço-o regressar à sua forma de apenas saco e desfaço-me do pobre animal. Hesito. Prefiro uma tábua onde o depositarei sentindo-lhe somente o peso, e eis o bicho no proverbial contentor. Negoceio esta morte com a memória que tenho do mundo, protegendo-me da aversão declinada por séculos de horror morfológico onde abundam as estratégias defensivas que nos afastam de

animais pulsantes, fulvos no seu calor rastejante, animais agônicos prontos à armadilha dos fins e às decomposições do nada. As crianças rodeiam-me neste labor silencioso. Provam a virtude e a irreflexão, ausentes dos símbolos que me fazem preferir a tábua ao saco.²⁰

Pela condição de mortalidade, o sujeito se identifica com o animal, o rato morto encontrado por ele no jardim. Tal identificação consiste quase em um sentimento de fraternidade com relação ao animal, fazendo o sujeito depositar o defunto do rato em uma tábua, ao invés de em um saco plástico, como se quisesse dar a ele uma espécie de funeral. O despertar do sujeito para a condição de mortalidade e terrestreidade do rato coloca-o em uma relação de alteridade marcada pela percepção da semelhança entre ele e o animal. O que há de interessante (e paradoxal) nisso, e que diz respeito à reflexão em torno da natureza da linguagem, é que o gesto do sujeito humano de integrar o rato, a partir desse símbolo do sepultamento, no mesmo mundo cultural em que se sedimentou a aversão a esse animal, é a contraface do autorreconhecimento do sujeito como ser da terra, fisicamente perecível, ou seja, mortal.

Em “Morte caligráfica”, poema em prosa publicado em *Angst*, essa relação de intercorporeidade do sujeito com um ser da natureza é frustrada pelo desaparecimento da árvore há tempos vista (ou imaginada) de longe por ele:

Havia um planalto a vinte trinta quilômetros da janela de minha casa. Nele eu via uma pequena árvore. Julgava-a uma oliveira solitária naquele lugar transposta, mas não me era possível confirmá-lo. Talvez um dia me deslocasse até lá. Faria a viagem da minha vida, integrando a percepção esquemática do corpo distante na memória dos meus ossos, do meu sangue, das minhas fibras. Veria a textura do visível. A perdida oliveira já não seria um objeto de inspiração, uma encruzilhada semântica, um ângulo abrupto guiando o vórtice de palavras. Seria outro corpo dotado de propriedades não menos mágicas, não menos esquivo à obstinada interrogação. Um outro corpo quase líquido na sua transparência, porque teria do seu lado a história da minha deslocação até ele. Uma história sem história, estilizada por redução fenomenológica, diz-me a teoria. Hoje descobri que o planalto se encontra nu, revolto, esventrado. Desaparecera. E a árvore com ele. Não havia mancha de máquinas por perto e era como se nada houvesse existido, ainda que a descontinuidade de ações desconhecidas tivesse deixado o seu rasto. Teria que fazer o meu trabalho de luto, não por escrúpulo ecologista, que não tinha, mas por morte de símbolos de que o planalto e a pequena árvore – a imaginada oliveira – teria sido o último dos exemplos. Um segredo que o universo guardara e que fora, também ele, impiedosamente rasurado.²¹

Aqui, o poeta menciona o anseio de que a natureza deixe de ser apenas uma imagem que se presta à percepção visual e abstrata e possa ser também experimentada enquanto *physis*, ou seja, como corpo a ser provado empiricamente pelo sujeito. É muito interessante notar que é o desaparecimento do planalto e da oliveira que leva o sujeito a essa reflexão sobre a possibilidade (remota, provavelmente) de um dia ele ir até à árvore. A morte da oliveira, ao destruir tal possibilidade, representa a perda de uma experiência de linguagem de compleição essencialmente poética, cada vez mais remota para o sujeito contemporâneo, o qual precisará fazer o seu trabalho de luto em função dessa perda.

VI – Considerações finais

Meu intuito, neste ensaio, foi o de desenvolver uma tentativa de compreensão do papel da natureza na obra poética de Luís Quintais, procurando entender, ainda que brevemente, os vínculos entre poesia e pensamento que esse poeta estabelece a partir das imagens da natureza configuradas em seus textos. Com base nos poemas abordados neste estudo, verifica-se que as imagens da natureza são o fator mais relevante, nessa obra, para a prática de uma *poiésis*, ou seja, de uma experiência poética intrinsecamente constituída pelo exercício de pensamento. A esse respeito, é importante destacar que, na perspectiva do sujeito poético de Quintais, aciona-se o mesmo dispositivo como fonte tanto da poesia quanto do pensamento, a saber: a faculdade de imaginar, que, em sua etimologia, significa “formar uma imagem mental de algo”.

Outra questão que se pode depreender de tal poética, e na qual tocarei *en passant*, embora reconhecendo que, por sua complexidade, ela exija uma exposição bem mais alongada, diz respeito ao modo como a natureza se impõe, na obra de Quintais, a partir de um gesto de invenção, o qual, de acordo com a explicação do próprio poeta, na entrevista mencionada no início deste texto, “nos remete para algo que é descoberto e algo que é criado em simultâneo”²². Nessa perspectiva, penso no modo como o tema da natureza apresenta, nos seus poemas, um aspecto muito semelhante ao que se designa, com Heidegger, como *alétheia*, a qual consiste na concepção da verdade enquanto evento de abertura do ser. Tendo em vista que a recusa de Quintais em relação à noção de origem tem a ver com o fato de ele considerar tal noção como sinônimo de início ou de começo, e não com o significado de abertura da verdade, na minha leitura, ainda um tanto afeita ao pensamento heideggeriano, percebo que é bastante patente, em sua poesia, a duplicidade da natureza enquanto imagem ou símbolo que funciona no sentido de instaurar um mundo histórico-cultural – ainda que este mundo venha a se constituir pela negatividade da perda, do tempo póstumo e dos vestígios – e enquanto corpo que, pela via da alteridade, remete-nos à nossa terresteidade ou mortalidade.

Abstract: In this paper, I analyze some poems by Luís Quintais, Angolan living in Portugal, focus in the relationship between poetry and thought engendered by images of nature. In this work of an eminently reflective conception, whose interrogative bias is on the precariousness of the poetic sign, the images of nature works in a way to call into question the conventions of language, composing an experience that intertwine poetry with thought. In this regard, I try to approach these issues from the following cuttings or sub-themes: the relationship between nature, language and (mis)understanding; the image of nature in Art; the praise of blindness and opposition between see and think; the nature and the question of alterity.

Keywords: Luís Quintais; poetry and thought; images of nature.

Referências Bibliográficas

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. “A essência da linguagem”. In.: *A caminho da linguagem*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 121-171.

QUINTAIS, Luís. *Angst*. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. *Poesia revisitada (1995-2010)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. O mundo já acabou, e agora o que fazer? (Entrevista concedida a Deyse dos Santos Moreira). In.: *Revista de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 4, n. 8, abril de 2012, p. 207-212.

VATTIMO, Gianni. “A quebra da palavra poética”. In.: *O fim da modernidade*. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Notas

¹ Com exceção do livro *Angst*, publicado em 2002, todas as demais obras de Luís Quintais citadas neste trabalho serão referendadas a partir da antologia *Poesia revisitada (1995-2010)*, editada em 2011 no Rio de Janeiro pela 7Letras.

² QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 13.

³ QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 13.

⁴ QUINTAIS. *Angst*, p. 34.

⁵ QUINTAIS. *Angst*, p. 26.

⁶ QUINTAIS. “O mundo acabou, e agora o que fazer?”, p. 207-208.

⁷ Cf. QUINTAIS. “O mundo acabou, e agora o que fazer?”, p. 207.

⁸ QUINTAIS. *Angst*, p. 27.

⁹ Cf. QUINTAIS. *Angst*, p. 27.

¹⁰ QUINTAIS. *Angst*, p. 20.

¹¹ QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 110.

¹² QUINTAIS. *Angst*, p. 14.

¹³ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*.

¹⁴

¹⁵ QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 171.

¹⁶ Cf. <http://www.ghc.usp.br/rhino1-p.htm>. Acesso: 03/08/2012.

¹⁷ QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 99.

¹⁸ HEIDEGGER. “A essência da linguagem”.

¹⁹ QUINTAIS. *Angst*, p. 33.

²⁰ QUINTAIS. *Poesia revisitada*, p. 103.

²¹ QUINTAIS. *Angst*, p. 54.

²² QUINTAIS. “O mundo acabou, e agora o que fazer?”, p. 209-210.