

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

Das ruínas e do pó – O mundo contemporâneo em Luís Quintais

Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos,
especialidade de Literatura Portuguesa

Raquel Soares Tavares Coelho

2022

Dissertação especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre,
orientada pela prof. Dra. Cristina Almeida Ribeiro

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Introdução	1
O Peso da História	7
Descrição da Cidade	29
Viagem Íntima	49
Trevas	74
Conclusão	90
Referências bibliográficas	93

Agradecimentos

O mais especial agradecimento é para com a minha orientadora, a professora Cristina Almeida Ribeiro, que me ajudou, com exemplar dedicação e conhecimento, a prosseguir com este trabalho.

Agradeço também à professora Paula Morão que me iniciou no mundo fascinante da poesia portuguesa e, em particular, no estudo da poesia.

Agradeço ao Tiago Clariano pelas recomendações de leitura no âmbito da teoria literária, ao Hugo Luzio pelas conversas sobre questões de filosofia que foram surgindo, e ao João Palaio que acompanhou de perto todo este processo árduo de construir uma dissertação de mestrado.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio e carinho, e à minha família pelo incentivo e amor incondicionais.

Por último, agradeço ao poeta Luís Quintais, por ter escrito estes poemas que vou levar comigo pelas andanças da vida.

Resumo

O estudo apresentado propõe-se analisar a representação do mundo contemporâneo na obra poética de Luís Quintais. Reflete sobre a descrição que o poeta faz da cidade, partindo da imagética da ruína e desordem, e de um breve percurso pela cidade enquanto lugar na poesia. Os ecos e os vestígios são um material de destaque no ofício poético pela ponte que estabelecem entre presente e passado, resistência ao esquecimento /desaparecimento. Explora, também, o peso da herança histórica no diálogo do sujeito com o mundo, com a identidade da humanidade e a sua própria, esta última trabalhada, em particular, pelo recurso à memória. A atividade de rememoração é analisada pelo seu potencial de diálogo com o passado e compreensão do presente. Questiona também a viagem do sujeito na sua observação do que o rodeia e o impacto emocional baseado em sentimentos de tédio, medo, angústia e, de conflito com o mundo, mas também consigo mesmo, duelo entre o eu indivíduo e o tu poeta. Toda esta atividade lírica pulsa num ambiente de trevas, com descrições onde predominam as sombras, a noite, a obscuridão, e que, num plano maior, transparecem uma ideia de finitude, tragicidade, ultimamente, uma anunciação de destruição e esquecimento na qual a humanidade habita. No que diz respeito à linguagem, esta foi sempre tida como o fluxo condutor de todas as questões abordadas, por ser a demanda do sujeito quintaisiano: o alcançar da palavra que dê sentido ao seu redor. Uma viagem poética interminável e árdua que percorre os vários diálogos com os objetos de reflexão em cada poema e, assim, foi pensado o significado desta possibilidade de resistência perante a forma como o sujeito presente a realidade atual, ao ir contra a tendência, ou dar significado à poesia, bem como a descoberta do fazer poesia como redenção.

Palavras-chave: poesia; portuguesa; memória; ruína; trevas; Luís Quintais; cidade; música; linguagem.

Abstract

The proposed study aims to analyze the representation of the contemporary world in the poetic work of Luís Quintais. This study reflects on how the author describes the city, starting from the imagery of ruin and disorder, and from a short tour of the city as a place in poetry.

The echoes and remains are a prominent aspect in the poetic craft due to how they collect past and present, and resistance to oblivion/disappearance. The study also explores the weight of historical heritage in the dialogue of the subject with the world, with humanity's identity and his own - the latter worked on in particular with the resource of memory. Remembrance is analysed for its potential for dialogue with the past and understanding of the present. Furthermore, the study questions the subject's journey in his observation of his surroundings and the emotional impact based on feelings of boredom, fear, anguish, and conflict with the world, but also within himself, and the duel between the “I, the individual” and “you, the poet”. All this lyrical activity pulsates in an environment of darkness, with descriptions where shadows, night, obscurity predominate, which on a higher plane transpire an idea of finitude, tragedy, and ultimately an annunciation of destruction and oblivion in which humanity inhabits. Regarding language, this was always seen as the conducting flow of all the issues addressed, as it is the demand of the quintaisian subject: the reaching

of the word that gives meaning to his surroundings. An interminable and arduous poetic journey that goes through the various dialogues with the objects of reflection in each poem and thus the meaning of this possibility of resistance was considered in the way the subject perceives the current reality when going against the trend or giving meaning to the poetry, as well as the discovery of making poetry as redemption.

Keywords: Portuguese poetry; memory; ruins; darkness; Luís Quintais; city; music; language.

Nota: A presente dissertação de mestrado foi redigida ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990, em vigor desde a Resolução da Assembleia da República nº 35/2008 de 29 de julho de 2008. O sistema de referências biográficas adotado na presente dissertação foi a da American Psychological Association (*APA*).

Introdução

Mergulhei em inúmeros livros de poesia portuguesa contemporânea na minha procura por um objeto de estudo para a dissertação de mestrado. Descobri autores fascinantes e muitos me tentaram a explorar mais afincadamente o seu mundo. Algures nessa empresa, requisitei um livro de Luís Quintais na biblioteca da Faculdade, sem nenhum contacto prévio com a poesia do autor, apenas uma referência ao seu nome, dada por uma professora de literatura portuguesa. Quando o li, parei longamente num verso – “Vivemos depois da música” (Quintais, 2015a: 129); a certeza de que encontrara o desafio desejado começou a formar-se.

Fiquei intrigada com uma afirmação tão perturbadora, e a ela voltei com frequência, à medida que aprofundava a linguagem poética deste autor. Seria preciso ler mais uma mão cheia dos seus livros para que começasse a atribuir algum significado para tamanha declaração, além do estranhamento e da curiosidade. Ouso aqui fazer uma representação dessa minha leitura.

Luís Quintais, além de poeta, é investigador e professor na área de Antropologia, tendo estudado temas como a memória, a cognição, a cultura, entre outros. Em 1995, na Teorema, publicou o seu primeiro livro de poesia, *A imprecisa melancolia*, ao qual se seguiram várias publicações na Cotovia e, posteriormente, na Assírio & Alvim, editora que publicou também, em 2015, o volume *Arrancar penas a um canto de cisne*, onde estão reunidos todos os seus livros dados à estampa até então. Quintais tem escrito ensaios e resenhas sobre poesia e poetas contemporâneos para revistas como a *Relâmpago* ou a *Colóquio Letras*. Fez ainda alguns trabalhos de tradução, nomeadamente, da obra *The man with the blue guitar & other poems* de Wallace

Stevens, nome central na constelação de diálogos que o poeta estabelece com outros pares do seu ofício.

Para todos os livros anteriores ao aparecimento da obra reunida, será esta última a edição de referência. Este volume constitui por si só uma estrutura que mimetiza o trabalho poético de Luís Quintais, pois destaca a ideia de ponto de chegada e a atualização constante de conhecimento e ideias, através dos seus poemas. O modelo mais utilizado na organização de uma coleção deste tipo é o que começa com os poemas ou livros mais antigos e avança seguindo a ordem de publicação até encerrar com o mais recente. A esta lógica está associada, normalmente, a ideia de permitir uma reflexão sobre a progressão do trabalho do autor em causa, representando a organização do livro esse caminho. No caso de *Arrancar penas a um canto de cisne*, “A memória faz-se ao contrário” (Quintais, 2015a:12), é revisitada a partir do seu ponto de chegada, e recua até ao lugar de origem. O autor introduz a sua obra:

Talvez o início possa ser assimilado a uma outra convenção: a de que me libertei – ou estou em processo – desse sono dogmático que tende a ver em princípios de ordem lugares de origem contra os quais a indignância do real quotidiano merece reprovação ou fuga. O que me interessa está sempre a jusante, no delta do rio, não na nascente. (idem)

Poderia dizer-se que percorrer as páginas de jusante para nascente, valorizaria a montante, pois é para aí que se caminha. Contudo, a ideia é destacar o ponto de chegada do autor, da mesma forma que a recuperação da memória ou a revisitação do passado servem para entender o presente, poder representá-lo ou reinventá-lo. Ou seja, apesar de afirmar que o lhe interessa “está sempre a jusante”, na leitura da sua obra percebemos que para explorar o que está a jusante é preciso recuperar o que está entre ela e a montante. A utilização de termos fluviais também não é de somenos importância:

comunicam uma fluidez possível, representam a passagem do tempo com o correr da água, ligação possível com o passado.

É diante desse cenário, no qual convivem a necessidade de recordação e a impossibilidade de realização plena da mesma, que o poeta menciona a busca incessante por uma corda de água invisível que lhe permite transitar pelo curso da história e pelo fazer poético. Uma busca que leva em conta a existência de um fluxo vital que transpõe o tempo e que está do lado da parcela irrepresentável da experiência humana, ou seja, daquilo que representa a resistência à compreensibilidade e à materialidade da linguagem. (Andrade, 2017b: 27)

Apesar de permitir este transitar pelo tempo, o sentido seguido não deixa de ser contrário ao fluxo das águas e, por isso, uma tarefa árdua, de combate e resistência. Maísa de Andrade, ao referir a “existência de um fluxo vital” (Andrade, 2017a: 26) na obra de Quintais, alerta para esta dimensão da água que não podemos ignorar, a de um bem essencial para a vida. Assim, a poesia e o fazer poético surgem como uma igual torrente de vida no criador que utiliza esse seu ofício para navegar no tempo e resistir ao esquecimento.

Existe na obra deste autor uma forte consciência histórica, um diálogo contínuo e renovado com o passado, em simultâneo com uma análise crítica do mundo atual, sem moralismos nem ideias revolucionárias. Aliás, Quintais conclui deste modo a sua apresentação no blogue que escreve: “Estruturalmente agnóstico, acredito mais na redenção do que na revolução. E a redenção será poética ou não será!”¹. Ainda assim, a atualidade das questões abordadas na sua poesia e a sua pertinência para o panorama poético português contemporâneo são inegáveis. Uma forte preocupação com a linguagem e o trabalho sobre a intertextualidade são algumas das características da poesia quintaisiana que convocam a importância deste poeta na poesia portuguesa

¹ <https://luisquintaisweb.wordpress.com/> separador “Por si mesmo”

contemporânea, uma vez que elas são pedras de toque da poética da pós-modernidade.

A propósito da intertextualidade, afirma Fernando J. B. Martinho:

A tradição não constitui, assim, para eles [poetas portugueses no último quartel de Novecentos] um peso, e a presença da memória literária no trabalho de escrita é algo de inevitável que assumem com tranquilidade. Não raro convocam eles ao espaço do poema as vozes de emblemáticas figuras oriundas dos mais diversos contextos temporais, e que, por esse gesto de convocação, tornam suas contemporâneas. (2004: 39)

Ao longo do seu trabalho poético, o autor aqui trabalhado convoca diversas vezes poetas seus antecessores, estabelecendo diálogos de continuidade na tradição poética, recuperando temas e símbolos. Fá-lo com Rimbaud, Baudelaire, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, entre outros.

Na introdução dos números 39/40 da revista *Relâmpago*, que dirigiu, Luís Quintais afirma: “Toda a poesia do século XX é uma resposta ao apocalipse que a cidade corporizará. E a poesia portuguesa não terá sido imune a esse fluxo de destruições” (2016/2017: 6). Atribuindo a esta temática um capítulo próprio neste trabalho, procura-se dar destaque a esta personificação da cidade como destruição do mundo na poesia quintaisiana, mantendo presente a sua tradição literária.

Além disso, à semelhança de outros poetas contemporâneos portugueses, Quintais valoriza a memória e o diálogo com a mesma na sua atividade lírica. Rosa Maria Martelo refere, a propósito dos poetas da década de 90, a “exploração lírica do fragmento narrativo em articulação com a valorização da experiência individual e da memória, a articulação do poema como experiência emocional do mundo...” (2004: 246). Encontramos estas características na obra de Quintais e a última ajuda a explicar o título atribuído ao terceiro capítulo deste trabalho: a relação emotiva com o que há em redor, tão intensamente trabalhada na poesia contemporânea, é próxima de uma

“viagem íntima” em Quintais, uma vez que este poeta tem em si uma demanda: representar o mundo que o rodeia, de forma a dotá-lo de significado e a encontrar o lugar que o sujeito nele ocupa.

Fernando Guimarães fala sobre a emotividade ligada ao cotidiano e ao vulgar – “uma poesia mais próxima daquelas derivas existenciais, afetivas, muito ligadas a um aparentemente descontraído encontro com as mais vulgares circunstâncias, com os cenários ocasionais do dia-a-dia” (2008: 139) –, manifestação da subjetividade do poeta que pode ser “imediate” ou “mediate”, ou seja, transmitir diretamente um estado emotivo ou procurar explicar a fundamentação desse estado, objetivando a emoção vivenciada. Guimarães convoca um exemplo de *A Imprecisa Melancolia* de Luís Quintais para servir de ilustração à subjetividade imediata, referindo a incisão desses versos numa “tonalidade subjetiva”. Contudo, é importante ter em consideração que esse foi o primeiro livro publicado por Quintais e que, na sua obra, e como referido no parágrafo anterior, a “viagem íntima” está profundamente ligada à experiência de diálogo com o presente, com aquilo que o rodeia.

Sendo o questionamento da significação do presente o que mais interesse pessoal me despertou, estruturei esta dissertação em torno de quatro capítulos que permitem ler a visão do mundo contemporâneo na poesia de Luís Quintais.

O primeiro capítulo, “**O peso da História**”, analisa a reflexão sobre a herança histórico-cultural, a coexistência física com elementos do passado, mas também o diálogo que se impõe com os antepassados quando a sua presença permanece de alguma forma. É também neste capítulo que se explora outra temática de destaque, a dos crimes ocorridos durante o período da Segunda Guerra Mundial. O segundo capítulo, “**Descrição da cidade**”, coloca o foco sobre a representação que o poeta faz do mundo em seu redor, com destaque para a metáfora da ruína e da destruição. Neste capítulo,

inicia-se a reflexão sobre o eco, sólida estrutura da poesia quintaisiana, e fundamental para entender o que comunica. O terceiro capítulo, “**Viagem íntima**”, propõe o estudo da dimensão mais psicológica e emocional do sujeito no que se refere à sua representação do mundo e à reflexão sobre ele, bem como a procura do poeta por um lugar nesse espaço em que se movimenta e sobre o qual trabalha. As buscas pela linguagem, pela palavra, fazem parte desta viagem interior do sujeito poético e do próprio poeta. O quarto e último capítulo, “**Trevas**”, surge da imagem e da sonoridade manifestadas ao longo dos outros capítulos, seja pela desordem e caos do mundo exterior, seja pela nebulosidade e angústia do mundo interior. Há uma premonição de destruição, de sombra e ruína que desagua neste capítulo. É também neste momento que se reflete sobre a questão do “depois da música” e a sua leitura no contexto das sombras e do anúncio de um fim.

O Peso da História

Está repleto de vestígios
este mundo, de ecos,
que antepassados esclarecem
equivocamente.

Luís Quintais, *Mais espesso que a água*

A presença da História é tão pesada na obra de Quintais que poderíamos imaginá-lo como Sísifo, a empurrar a pedra da História por um caminho inclinado e difícil, que é o de escrever poesia no mundo contemporâneo, e a deparar-se constantemente com a obrigação de recomeçar, por ser fugaz o objeto de trabalho. Acolher o passado histórico é uma tarefa árdua para qualquer pensador: como lê-lo, ouvir o que ele nos diz, sobre quem somos, para onde vamos, como entendê-lo a partir do lugar presente com a interposição da distância temporal. Contudo, em Quintais destaca-se, ao longo da sua obra, um momento histórico em particular que inquietou vários intelectuais do pós-guerra e poetas da Europa de leste. Como fazer poesia depois de o mundo ter testemunhado os horrores da Segunda Guerra Mundial? Este é um tema a que Quintais retorna com frequência, e que explora a fundo, numa procura de significado de tudo o que se passou, que possa ser entendido nos dias de hoje, para os descendentes da cultura europeia. Além deste período delimitado da História, que recupera por diversas vezes, outra questão se impõe quando pensamos este “peso” que carrega. A reflexão sobre as origens do Homem e a forma como estas se manifestam perpetuamente na nossa dinâmica, enquanto seres humanos e enquanto sociedade, também está presente em inúmeros poemas. Contudo, o que resta dessas vozes de *in illo tempore* são ecos longínquos, ou ecos de ecos. Por outro lado, à História coletiva soma-se – ainda que não seja um elemento independente – a história individual, a qual também é um valor de

reflexão para o poeta. As duas são invocadas através da memória, também ela individual e coletiva, num exercício de recuperação imagético e conceptual. Revisita lugares espaciais, mas também de linguagem, viajando pelo passado no presente, numa procura de significado e do caminho para si e para a poesia. O jogo é sempre o mesmo. Trabalhar liricamente com o que encontra para o entender. Assim, o exercício não se aplica só ao presente, com a cidade em ruína, mas, também, à força da História, da cultura, à herança antropológica tão rica e complexa, de que Luís Quintais faz uma possível representação. Exploreemos essa representação poética que faz da História e da memória, num tempo em que a música original dos deuses já se perdeu e tudo desabou em meados do século XX.

E uma memória de que o espaço é um molde onde cabem as projecções mais fantasiosas da história, melhoria seria dizer da duração, parêntese ou falha onde colocas as vozes dos que aqui respiraram. Tudo é vestígio dessa respiração, ainda. (Quintais, 2017: 11)

Os ecos do passado soam por toda a parte, não só porque a História está fisicamente presente em monumentos e lugares, mas também porque os comportamentos em sociedade evocam costumes que se repetem sucessivamente ao longo dos séculos. “Algo permanece” (89), como diz o título de um poema de *A noite imóvel*. Isso que permanece é vestígio de algo que já foi no passado e que agora só chega ao presente em parte e que tem, por isso, uma apreensão indireta. Neste poema, menciona-se o choro de Príamo, personagem da *Ilíada* associada à figura do pai que, perante a morte do filho num duelo no contexto da guerra de Tróia, vai até ao campo dos inimigos gregos para recuperar o cadáver e lhe dar um enterro apropriado. O choro chega como um eco sonoro do passado, que continuará a ressoar, através da transmissão dos mitos da antiguidade clássica e das epopeias de Homero que contribuíram largamente para sedimentar a cultura europeia, e que ainda hoje são lidas e revisitadas. Assim, a figura

de Príamo é icónica pelas suas ações e pelo seu sofrimento no luto, um vestígio que representa as adversidades que a humanidade foi enfrentando.

Algo permanece
sem recorte, um bloco
de matéria densa,
uma estrela morta
de luz inescapável. (Quintais, 2017: 89)

A permanência do passado é um bloco sem “recorte”, como uma pedra de mármore bruto pronta a ser trabalhada pelo escultor que lhe dará a forma que entender; existe liberdade de interpretação, uma vez que não existe clareza e objetividade no significado destes ecos, nem um método fixo e consensual para a tarefa do sujeito – a de representar o mundo. O poeta descreve esta permanência como “densa”, pela sua nebulosidade e complexidade, mas também riqueza, que permite diversas leituras e representações e a dota de alguma inacessibilidade, exige trabalho penetrar neste campo cheio de desafiantes signos e heranças. Além disso, pensa este facto como uma “estrela morta” que ecoa no tempo, afeiçoando a ideia de existência no passado de algo que continua visível no presente, à semelhança da luz das estrelas mortas que continua a chegar à Terra muitos milénios depois da sua extinção. Desta permanência do passado se serve o poeta para entender o mundo, juntando as várias peças, como um cientista que tenta descortinar as leis do Universo. Como esse real originário está tão distante e sem acesso imediato, em bruto, todas as projeções, mesmo as “mais fantasiosas”, são possíveis. Há liberdade no jogo poético de reconstrução da realidade. Esta é a empresa que permite a Quintais “Uma forma de poder sobre a vida” (13), a possibilidade de ordenar a desordem na imensidão de signos e ecos que pulsam na realidade, vindos do passado longínquo, primordial, ou daquele mais próximo, pejado de guerras e chacinas. Esta

repetição dos sons é a “ecolalia” que ocupa várias vezes o foco do poeta, com um conjunto de poemas assim intitulado em *Vidro* e um poema de mesmo título no livro *Mais espesso que a água*. Este conceito da psicologia implica a repetição de sons previamente escutados, o que manifesta na poética quintaisiana não só a repetição que o poeta faz dos motivos e signos do passado, numa sua recriação, mas também a própria repetição dos motivos e signos no suceder do tempo e das gerações, replicando-se o som através do espaço e dos indivíduos como forma de continuidade e sobrevivência da História no tempo. Na primeira parte do poema de *Vidro*, encontramos esta transmissão cultural que ressoa pela História:

Uma fúria secular faz-me fugir
das múltiplas vozes
de um só deus.

Está repleto de vestígios,
este mundo, de ecos
que antepassados esclarecem
equivocamente.

O indeterminado ofício
destes ecos repete-se
sem que eu pressinta o padrão,
o desarme e a nitidez. (Quintais, 2015a: 318)

É feita uma menção a um deus único, o primeiro, o que representa, acima da carga religiosa e espiritual conotada com este vocábulo, a origem das coisas, da natureza, dos signos, das tradições, leia-se o som original. Este ecoa no tempo em “múltiplas vozes”, pois projeta-se em variações que tocam nos diferentes lugares e momentos da História. Por isso, são interpretados “equivocamente”, não só pelos antepassados, certamente também pelos contemporâneos, pois a busca é feita, como se lê em Quintais,

procurando explorar as possibilidades de significação. Por outro lado, a transmissão que chega ao poeta dos seus antepassados já poderia ser, em si, errada, uma reinvenção do som original que não o representa justamente. Ou seja, esta ecolalia que vigora na poesia quintaisiana, e que remete para o processo de transmissão cultural ao longo dos séculos, não corresponde ao exato processo a que o conceito da psicologia alude. A repetição que é feita não é igual ao som ouvido à partida, antes uma variação deste, podendo ser muito diferente. Logo, não é uma verdadeira ecolalia, mas um possível eco – uma leitura –, onde as reverberações do som original se vão tornando mais indistintas umas das outras e inaudíveis. Assim, os vestígios de um som que se perdeu, a que os homens vão dando sentido ao longo dos tempos, sendo eles quem produz os “ecos” do som, ao atribuírem significados aos vestígios – as reverberações. Também Quintais participa desse fenómeno com os seus poemas, reconstruindo o mundo ao conjugar os vestígios da realidade de várias maneiras. Na segunda parte deste poema, manifesta-se a dimensão pessoal da ecolalia, através do trabalho sobre a memória do próprio sujeito:

Vi o meu pai chorar,
e o que me vence desde aí
é o eco do seu choro

repetindo-se nos versos lidos,
roubados por vocação sem medida:
uma janela abre-se para a pobre noite

da carne tomada de assalto pela linguagem.
Vejo o meu pai através dessa janela.
A linguagem inventada dilacera-me.

É uma música do passado,
uma marca d'água
no meu sistema nervoso.

Os significados são exteriores ao círculo
que me inclui.
Persigo-os, porém. (318-319)

Poderá dizer-se destas estrofes que se posicionam numa dimensão mais pessoal, ligada às memórias subjetivas, sendo aqui visitada a lembrança de ver o pai a chorar. O impacto dessa situação terá sido tão forte que os ecos do choro não só ainda ressoam no presente, recuperados pela memória, mas também se replicam nos versos trabalhados pelo sujeito. A “música do passado” é como “uma marca d’água”, pois reclama a autoria do “sistema nervoso”, ou seja, são as memórias que constituem a identidade do sujeito, definindo-o, criando-o, mas também originando emoções no presente. Contudo, compreender o significado das memórias, dos ecos que chegam do passado, impõe estabelecer um contacto entre o interior do sujeito e o estímulo exterior, através da linguagem enquanto meio de diálogo. Denota isto uma passagem de *Vidro* – “A memória é um túmulo ou um monte de cinza de proveniência arbitrária” (78) –, onde a memória encerra coisas jazidas, de origens muito díspares, é como um túmulo, pois precisa da revisitação de alguém ou o seu conteúdo será esquecido. O choro do pai terá uma proveniência exterior ao sujeito; o impacto desse choro é que será interior.

Retomando o foco sobre o panorama da História coletiva, no poema “Lascaux” depara-se com outro exemplo da busca incessante de significado para os ecos da História, pessoal e comunitária. Explore-se os seus versos:

Lembras-te de Lascaux?
É apenas um papel sobre a mesa
usado até ao fim do tempo.
Aí sobrepõem-se as palavras escritas,
símbolos ínfimos, grafias que se alteraram:
é esse o mapa das nossas existências confusas.

O que encena a memória?
O instrumento rombo que uso para a sondar?
Que é da destreza,
do talento perdido,
da ternura esvaindo-se,
do monumento de pedra
que nos mudou a pele? (264)

As pinturas rupestres de Lascaux, nome que por si só remete imediatamente para as cavernas onde alguns dos antepassados mais antigos tentaram representar o seu mundo, assemelham-se ao exercício do poeta. Como este trabalha à mesa, no papel, desenhando um mundo possível com as palavras, também estes primeiros homens o fizeram nas paredes de uma gruta. Os seres humanos que se seguiram, com a herança das pinturas, procuram descortinar o seu significado, mas apenas conseguem dialogar com um eco, e as reflexões que produzem são, por fim, outro eco, outra hipótese, pois o Homem do presente é muito distinto desse Homem de Lascaux, em especial pelo contexto em que se move, bem como pelo imaginário que o move. Os versos 4 a 6 aludem a essa pluralidade de linguagens que se estabelecem a partir dos vestígios de Lascaux, as quais se sobrepõem umas às outras, numa infinidade de símbolos, e numa consciência da alteridade inerente à passagem do tempo. São vários os ecos criados ao longo do tempo, tantos quantas as leituras dessa obra feitas por sucessivas gerações de observadores.

O primeiro verso, – “Lembras-te de Lascaux?” – bem como os últimos cinco, em estilo de “que é feito de?”, assinalam no sujeito uma profunda proximidade com a História da humanidade e o seu percurso, uma vontade de não deixar esquecer as cavernas, mas, também, de destacar características que, hoje em dia, paleontólogos e antropólogos consideram definir a nossa espécie, sendo uma delas a criatividade. O sujeito quintaisiano da mesma forma que refere o índice Dow Jones, pergunta ao Tu se ele se recorda de Lascaux, com a mesma familiaridade de contacto.

A menção deste lugar, associado ao início da civilização, mostra também a presença simultânea do tempo passado no tempo presente. Daí que a História pese sobre quem toma consciência da sua constância e importância no definir do espaço. Quintais afirma “Somos interlocutores do eterno” (515), pois o indivíduo nunca contacta exclusivamente com os elementos do seu tempo, mas com tudo o que deixou vestígios que chegaram, de algum modo (seja fisicamente, na linguagem, através de mitos ou qualquer outra manifestação cultural), aos seus dias. Assim “no passado vive o presente / e o futuro, e os carros a tracção animal / cruzam-se sem cessar, / nos limites deste mundo, / com os 4 por 4” (515-516), devido ao contacto com os ecos de tempos idos, mas também pelo compasso da própria mudança, que permeia o contacto entre o que foi, o que começa a ser e o que será no futuro.

As fundações da civilização humana são um lugar de revisitação frequente em Quintais, numa consciência da sua importância na definição da cultura, uma ideia de origem, primórdios, do que nos define ou que impulsionou o nosso caminho. Neste sentido, é expectável que referências bíblicas surjam, uma vez que a tradição judaico-cristã é outra pedra basilar da cultura europeia.

Estás frio, at the balcony, espesso feltro

negro, pano escuro dentro do mais escuro
retábulo, sagrando o sangue

e o homicídio do filho, memória, outra vez
do primeiro crime ou da sua metafísica

sem verdade. Oh, sorri, está frio, aqui em cima
sobre o espelho da cidade sem bíblicos acentos

ou gravitações redentoras. (32-33)

Ao observar a cidade, que deve ser entendida como o mundo contemporâneo, o sujeito afirma que esta está livre de “bíblicos acentos / ou gravitações redentoras”, implicando a ausência de um lugar para a religião secular na sociedade atual. A Bíblia já não é o guia de orientação social e moral, a ideia de redenção perante Deus caiu em desuso. Não obstante, na memória coletiva, porque herança cultural do percurso do ser humano na terra, está ainda presente o “primeiro crime”, o do “homicídio do filho”, referência ao Génesis, onde Deus, para testar a fé de Abraão lhe ordena que mate o seu filho, Isaac. Esta memória é uma “metafísica / sem verdade”, pois a provação perante a vontade de Deus baseia-se numa crença espiritual e não em pressupostos empíricos. Apesar disso, a força cultural destas histórias que comunicam a vontade divina e suas mensagens subliminares – neste caso, a de que o amor a Deus se sobrepõe ao dos filhos –, perdura nas teias do sistema moral presente. Será por isso mesmo que Quintais valoriza o trabalho sobre estes temas quando procura representar o mundo, porque os costumes deixados pelo Cristianismo e pela Igreja Católica fazem parte do tecido cultural em que o poeta se insere.

No âmbito da História coletiva, a questão que mais se destaca é, porém, a do diálogo com os horrores da guerra. Da guerra colonial, que marcou a infância do poeta em Angola, e da Segunda Guerra Mundial, cujas atrocidades marcaram o século XX e que continuam a chocar as novas gerações.

O Holocausto e a Segunda Guerra Mundial são ainda hoje temas frequentemente abordados na poesia. Mas já desde o imediato pós-guerra se discutem as implicações destes poemas, a sua legitimidade ética e até estética. Sobre esta questão imortalizou-se uma frase de Theodor Adorno dum ensaio de *Prismas*: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el

conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (1962: 29). Numa primeira leitura, podemos cair na tentação de assumir que o crítico condena fazer poesia sobre o Holocausto ou, até, fazê-la de todo. Contudo, esta frase surge no contexto da sua teoria sociopolítica e, por isso, denuncia antes a crueldade e o falhanço da cultura que permitiu que a Solução Final acontecesse. Por outro lado, a dificuldade de representar o horror e o sofrimento deste período histórico é uma tarefa infinita que coloca a questão da legitimidade de falar sobre algo que parece inexplicável; à luz da teoria dialética de Adorno, essa abordagem da realidade não deve ser feita de forma meramente contemplativa, mas sim crítica, indo de encontro a essa inexplicabilidade, tentando contrariá-la. É semelhante o trabalho que Quintais faz na sua obra, perante uma realidade que muitas vezes se apresenta inapreensível, o ofício que vai ao seu encontro não cessa. Adorno conclui o seu ensaio afirmando: “El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente” (29). Assim, reitera a ideia de que a “autossatisfeita contemplação” não reflete sobre a complexidade do que se passou, não lhe atribui valor, significado, apenas a descreve. Este tipo de exercício, que Adorno classifica como alienado, é que constitui uma barbárie perante Auschwitz, ou seja, esta está em escrever sobre o horror sem o pensar, sem o criticar, sem colher lições para o presente. Além disso, impõe-se a impossibilidade de alcançar plenamente o significado, o que constitui em si uma ofensa para com a tragédia. Quintais envereda por um tipo de abordagem reflexiva e crítica, focando-se na herança cultural do holocausto para a linguagem, no desenvolver da questão sobre como dialogar e entender este momento histórico enquanto herdeiros dele e, ao mesmo tempo, como conciliar esta escrita de morte e tragédia numa posição de continuidade, de vida, tudo num contexto de trauma.

Anna-Verena Nosthoff esboça este problema, num artigo publicado no blogue *Critical Legal Thinking*:

we live on in spite of Auschwitz, which, as the “ultimate end”, would logically prohibit any sort of living on in its aftermath. A certain barbarism is thus, per se, implied in our very being in an era post-Auschwitz. Any single word is a confirmation that life can go on after; any articulation of a concept or term relentlessly affirms what would have to be radically negated, but what can no longer be negated as the negation is no longer available to us. (Nosthoff, 2014)

A dificuldade, que se deveria impor, de a humanidade seguir depois do que aconteceu, como um sobrevivente de guerra, não aconteceu. O trauma não só com o horror testemunhado, mas com o próprio reconhecimento da capacidade brutal e perversa da mente humana permitiu, mesmo assim, que a sociedade se regenerasse, continuasse e prosperasse. Retratando este sentimento de contradição da vida depois do Holocausto, num poema de *Depois da música*, Quintais escreveu os seguintes versos:

A erva cresce,
cobre a linha férrea abandonada.

Porque cresce a erva?
Porque são verdes os campos?

Porque é azul o céu?
Porque continua, porque sobrevive o azul? (Quintais, 2015a: 118)

A propósito do museu de Auschwitz-Birkenau, lugar de memória das atrocidades cometidas no período em causa, o poeta ensaia uma visita, num momento posterior, em que a erva já tapa os caminhos do comboio, pois aquele sítio já não é utilizado para o propósito para que fora criado. Mas a vida que desponta num lugar assim parece indignar o sujeito. O lugar-comum do céu azul e dos verdes campos não é aceitável ali,

e por isso o sujeito questiona o seu porquê. Estes elementos naturais, símbolos da vida e dos seus ciclos férteis, crescem num lugar identificado com os horrores do Holocausto. O nome Auschwitz remete imediatamente para isso mesmo. Em Milosz² encontramos uma indignação semelhante, pois é reflexão comum a vários poetas que abordam o Holocausto. Durante o exercício de escrita, o sujeito apercebe-se da fertilidade das palavras, numa metáfora associada à árvore, que também encontramos em Quintais³, e essa fecundidade perturba-o, é “impudent”, impertinente, descarada:

I poise the pen and it puts forth twigs and leaves, it is covered with
blossoms
And the scent of that tree is impudent, for there, on the real earth,
Such trees do not grow, and like an insult
To suffering humanity is the scent of that tree. (Milosz, 2003: 59)

A realidade construída nos poemas tem um encanto estético que a realidade do mundo não tem. Essa beleza, aqui representada pelo cheiro, é um “insulto” ao sofrimento da Humanidade.

Este sentimento de injustiça desencadeia uma reflexão existencial, por vezes aliada ao questionamento da ação divina. Aliás, esta violência é recordada fundamentalmente pelo extermínio de judeus com base no seu credo, o que levou a que muitos pensadores, judaicos ou não, duvidassem de Deus ou da sua inação perante tamanha atrocidade infligida a um povo crente, dito “escolhido”. Num poema intitulado “Shoah”, termo hebraico para o holocausto e que, por isso, invoca, à partida, a dimensão religiosa e cultural deste povo, Quintais aborda a posição de Deus no dialogar com os horrores da História. Inaugura o poema afirmando: “A mansidão de Deus, não das vítimas, / seria o

² Quintais (2015: 547) alude à reflexão do poeta polaco sobre o esquecimento dos horrores, as gerações futuras que “nascem inocentes” pois não realizam este exercício de diálogo com o passado trágico e por isso se sujeitam a “recentes tecnologias de extermínio”, numa ideia de alienação de que já falava Adorno.

³ Ver infra, p. 68.

que havíamos colhido das cinzas da história” (2017: 36). A ausência de revolta, a aceitação dos crimes é algo por vezes mencionado em relação aos judeus que sofreram nas mãos dos nazis, mas aqui o poeta alerta para a passividade divina como fator determinante que ficaria na memória coletiva. Deus é descrito como uma “criança aterrorizada”, a quem os atos violentos da humanidade assustam, como se nada pudesse fazer perante eles. Uma entidade que pela sua designação deveria ser superior a tudo, capaz de ditar a vida e a morte, parece ausente, “pretérito e mutismo”. Contudo, a reflexão complexifica-se para além da indignação perante a passividade de Deus, quando nos versos 19 e 20 se lê que Deus também se fizera “erro sem correcção, fogo de devorações, / hálito da metáfora demoníaca”. Não só Deus não tem o poder de corrigir os atos sangrentos cometidos, de salvar a História e purgar a humanidade do trauma, como se tornou ele próprio parte do cenário de perdição e violência, emanação da narrativa associada ao demónio, à sua possessão das coisas para as corromper e destruir. Quintais traz Deus para o cenário de horror como agente integrante dos acontecimentos, ao invés de o deixar só como observador passivo e impotente.

A poesia sobre o Holocausto trabalha ainda sobre o retomar, uma e outra vez, de símbolos que ficaram no imaginário europeu com uma carga significativa que reconstrói o sofrimento e a monstruosidade do que aconteceu. Apesar de procurar representar as vivências das vítimas – “o eterno é a nudez/ dos que gritam, com unhas/ retalham tectos, paredes, portas” (2015a: 117) –, o poeta, não deixando de referir a eternidade da angústia que passaram, trabalha também sobre elementos que remetem imediatamente para a Shoah e reflete sobre esse mesmo fenómeno. Num poema intitulado “Totenbuch”, nome do livro onde os soldados nazis responsáveis pela administração de Auschwitz registavam o nome dos prisioneiros mortos, lemos as seguintes estrofes:

Com horror,
haveríamos de encontrar o círculo negro da história,
o arquivo inabitável, irrespirável.

É amoral o gesto de quem regista,
Assinala óbitos, assepsias, extermínios.

Um forno não é um forno
e um chuveiro não é mais um chuveiro.

O funcionário que regista tem
por dedos lâminas rombas.

Desenha com método. Anota com desvelo. (119)

O contacto com este período histórico causa sempre horror, vivificado aqui através da tomada de conhecimento do Totenbuch, um artefacto que reporta a mortandade do evento e que sufoca o leitor ao confrontá-lo com a “amoralidade” dos que participaram no genocídio. Na terceira estrofe, o poeta explora o imaginário associado ao Holocausto: tendo presentes os acontecimentos em causa, o forno e o chuveiro, objetos da vida doméstica, ligados à rotina do lar, transformam-se nas armas ligadas ao extermínio de judeus, em cenas perpetuadas da memória coletiva, não só através do estudo da História, mas também através da literatura, da arte, do cinema.

As duas últimas estrofes do poema acima citado mencionam o funcionário encarregado de registar as mortes no Totenbuch. Um “funcionário” é alguém empregado por outrem para cumprir tarefas que lhe são previamente atribuídas por uma entidade patronal que reserva para si a gestão e tomada de decisão. O trabalhador aqui referido trabalha para o regime nazi alemão, “com método” e “desvelo” como é costume desejar-se que os funcionários façam. Contudo, pelas características do seu trabalho e pelo contexto em que o faz, vemo-lo anotar ou escrever à máquina com “lâminas rombas” em vez de dedos, incluindo-se assim este sujeito de forma mais ativa nos

acontecimentos criminosos do Holocausto. O adjetivo atribuído às lâminas pode ser associado, numa sensação mais material do objeto, à agressividade do registo dos assassinios e à própria dimensão do extermínio, que desgasta o material pela frequência de uma utilização quase ininterrupta. Por outro lado, num sentido figurado, remete para uma certa brusquidão do sujeito, para uma tacanhez de espírito que não se dá conta do ato que leva a cabo ou até para a indiferença perante o extermínio de seres humanos.

Como foi já referido, no panorama da guerra e das suas atrocidades, existe também na poesia quintaisiana uma evocação da guerra colonial. O primeiro texto de prosa poética na segunda parte de *Vidro* atesta a memória da guerra colonial do ponto de vista de alguém que a presenciou ou foi vítima direta dos seus acontecimentos:

Como chegámos a este lugar? A guerra deflagrava em todas as regiões deste mapa que nos iria desenhar, a nós, ponto a ponto, semelhança a semelhança. Famílias reuniam bagagens, despediam criados, fugiam apavoradas por estradas tomadas de assalto pela vegetação densa. Impropriedade do medo, negras margens do remorso. Rompiam-se sacos placentários, criaturas atiradas para a rua do sem-regresso berravam a sua inviolável linguagem, precipitavam-se de encontro ao muro denso da história, exigiam um nome, um símbolo apodrecendo na eleição de um cacifo, uma caixa onde depositariam a sua fragmentada posse, o seu saque. (71)

O sujeito reflete sobre um evento que faz parte da História coletiva, descreve o seu desenrolar, enquanto observador próximo, conjugando os verbos no pretérito imperfeito do indicativo, numa ilusão de proximidade temporal com algo que se arrasta, que ainda manifesta consequências no presente. A descrição é também muito visual e pormenorizada, num exercício de recuperação da memória, que, ao mesmo tempo, familiariza o leitor com o descrito; assim acontece, por exemplo, com a referência à

“vegetação densa” que evoca a ideia da guerrilha no mato, característica das guerras coloniais. Existe ainda uma consciência do cruzamento da história individual com a História coletiva, ao referir o precipitar “de encontro ao muro denso da história” e a brutalidade desse cruzamento, expressa nos verbos precipitar e atirar. A guerra e a situação de deslocado, questões de ordem histórica e social, têm aqui o cunho direto de alguém que vivenciou o próprio evento e que está consciente de como essa experiência pode representá-lo, por fazer parte da sua história daí as expressões “ponto por ponto, semelhança a semelhança”.

Enquanto antropólogo, Quintais abordou na sua dissertação de mestrado a relação da guerra colonial, no contexto português, com a “invenção da História” (Quintais, 2000), tendo para tal, contactado com grupos de psicoterapia para indivíduos que sofriam de stress pós-traumático. No seu estudo tratou da possibilidade de representação subjetiva, ao constatar como esses ex-combatentes reinventavam o seu papel na História de forma a conseguirem lidar com a sua participação no processo, mostrando como a narrativa que se criou em torno destas pessoas seria uma forma de eco. Mais uma vez se estreita a relação entre os acontecimentos históricos presenciados pelos indivíduos, e em particular aqueles em que são agentes diretos, e a sua visão de identidade.

Contudo, dificilmente o sujeito se liberta do peso da História. Esta está presente em tudo: na cidade, na memória, nas palavras, nos ritos, nos símbolos. Tudo é História, seja no sentido da sucessão de eventos inscritos numa cronologia, seja no sentido da tradição cultural humana, que persiste ao longo do tempo, através de práticas de transmissão e, claro, mutação. Num poema de *Lamento*, lê-se:

Descrevo uma cidade através de indícios de corrosão,
o que o olhar ao acaso recolhe e reparte:
fracturado, oxidadas caixas de correio,
portas já sem número, janelas estilhaçadas.

E quando paro e espreito, assaltam-me
imagens de abandonadas escolas de província:
delidos traços a giz sobre o negro da ardósia,
podridão de madeiras, espectros de crianças
que deponho como um sudário, pó. (716)

O capítulo seguinte irá completar a leitura da ruína e destruição associadas à cidade que, aqui, ganham uma nova dimensão através desta imagem que representa o exercício de transposição do passado para o presente destruído que se observa. O desgaste dos elementos da cidade evoca no sujeito a ideia das escolas tradicionais, agora abandonadas, mas que, ainda assim, remetem para o seu funcionamento no passado, para o giz utilizado nos quadros de ardósia. O exercício de significação é semelhante ao dos chuveiros e dos fornos quando se conhece a história do Holocausto. Os objetos e os lugares são mais do que eles mesmos, pois inserem-se numa leitura da História e servem o propósito de a interpretar. Aqui, a partir da imagem de uma escola primária de outros tempos, com os quadros pretos, o giz, o mobiliário de madeira, o sujeito representa os “espectros” dessas crianças do passado “como um sudário”, pois trabalha a sua finitude, o “pó” que se acumula com a passagem do tempo.

Noutro lugar, surge uma Veneza em que “Rialto é apenas uma ponte / devassada pela voz da história, / uma ruína transposta pela grafite do pensamento” (181), um ponto histórico e, conseqüentemente, um monumento atingido pelo tempo, de forma devassadora, destrutiva, que origina ruína. Rialto enquanto objeto da História, símbolo do período em que foi construída, é uma ruína do que viveu, consumida agora avidamente pelos turistas que a definem “em flashes e pixéis”, ou seja, de modo estritamente visual, sem reflexão ou consciência histórica ou, pelo menos, não como o poeta faz:

Mas podemos ainda perder-nos,
pois as gratificações do rebanho
não nos pertencem, e o apelo

do labirinto às ciladas da multidão.
A história nada é senão cinza e poder,
e nós viramos à direita,

e o mundo vira à esquerda, ou vice-versa,
e a rua é anônima outra vez, o centro
da tempestade. (182)

O sujeito demarca-se do comportamento de rebanho e do seu consumo rápido do lugar. A sua poética exercita-se na reflexão sobre uma História que é “cinza e poder”, segundo uma dupla caracterização que pode parecer contraditória. A “cinza” refere-se à destruição e à passagem do tempo, à História enquanto vestígio desprovido do seu som e figura originais. Contudo, “poder” alude à sua força de influência ainda presente e capaz. Mesmo enquanto vestígio, a História impõe-se como causa motriz de mutação e condicionamento na cultura, na sociedade e, claro, no sujeito.

Nos dois últimos excertos citados ressalta também o conflito entre o passado e o presente, seja numa dimensão subjetiva em que o indivíduo concilia as suas memórias do passado, seja numa dimensão coletiva em que o passado histórico se confronta com o presente. O exercício de Quintais é, aliás, tendencialmente conciliador, uma vez que o sujeito busca representar o mundo através do entendimento e da significação de vários momentos temporais, com os seus contrastes e dissonâncias. A presença do passado urge diálogo, mas o choque da realidade presente à luz da permanência desse passado não é de menor importância.

“As portas de ferro da história” cedem por fim.
E por elas seguimos vindos de um rígido passado.

Livres! Livres! Podemos fazer o que quisermos –
Comer no McDonald's, perseguir judeus. (303)

Irá ilustrar de modo extremo o confronto entre passado e presente. As camadas de que é feita a História são, pela sua natureza cumulativa, uma imposição de convivência de vários períodos. No mesmo mundo onde aconteceu o Holocausto, existe uma ideia de liberdade que o poeta coloca como consagrada na liberdade de consumo *fast*, como em *fast food* ou *fast fashion*. Poderá ser aqui entendida uma alusão à União Soviética, uma vez que alguns historiadores consideram que o fechamento do regime à cultura de massas americana terá sido um dos motivos a impulsionar a sua queda. E, de facto, logo que esta aconteceu, o consumo da cultura popular americana aumentou exponencialmente na Europa de Leste, parecendo confirmar que um argumento de parte da população que afirmava não ter liberdade era exatamente não poder consumir produtos oriundos dessa cultura. Contudo, Quintais repara como esta ideia de liberdade na sociedade atual, associada ao consumo, poderá estar distorcida e por isso permitir ainda a perseguição de judeus, como sob o jugo de um regime totalitário fascista. Ou seja, a liberdade individualista do consumidor não corresponderia à liberdade da humanidade: ainda que esta se tenha libertado de um “rígido passado”, parece caminhar, inevitavelmente, e ignorando a História, para as trevas que o poeta chega a anunciar⁴. Quer isto dizer que uma maneira de ver a liberdade ligada apenas à possibilidade de consumo abundante desvaloriza uma reflexão moral que pense para lá do indivíduo e tenha em conta a sociedade e, por isso, constitui um risco para que grupos autoritários se aproveitem dessa indiferença. Esta reflexão sobre o conceito de liberdade e o modo como as pessoas o percecionam faz parte de uma visão negativa que o sujeito poético tem do estado atual da humanidade. A ideia de que o mundo aparenta estar condenado a

⁴ Ver infra, “Trevas”.

algum tipo de perda, mas também a habitar nas trevas, como se explanará no último capítulo, evoca os perigos do esquecimento – neste caso, dos acontecimentos históricos –, tendência que Quintais contraria na sua dedicação poética ao recordar e procurar compreender a História.

Ainda que noutros momentos, como no poema sobre a ponte de Rialto, se demarque das manifestações comportamentais das massas, o sujeito reconhece a sua integração na sociedade:

Também tu serás, já és, um dos que a multidão dilui
sob o peso das suas leis, da sua informe violência.
Também tu és um dos ungidos pela lascívia, pelo poder,
pela deserção, esses crimes sem centro e sem culpa
que intoxicam a história, são o bafo quente do passado,
e estendem-se fio a fio, trama a trama, na sarja do futuro.

Entre mim e ti, duplo, a guerra, o ódio do mundo. (545)

O “bafo” da História remete para a proximidade entre esta e o indivíduo, para a familiaridade do contacto entre ambos. Apesar da posição de diferença do sujeito em relação a uma certa maneira contemporânea de viver, patente na sua condição de poeta, ele não se move à margem da cultura humana, nem a observa como sujeito passivo. Integra-a e experiencia-a de dentro. Assim, faz parte da espécie e da comunidade que perpetua atrocidades, incorre em guerras e destruições. Há, novamente, referência a uma espécie de predestinação da natureza humana para tudo aquilo que menciona nestes versos. Essa condição negativa é delineada desde o primeiro homicídio – “Também tu és um dos ungidos” – e o sujeito poético reconhece que estes crimes, que fazem parte da história da humanidade, também fazem parte dele. Afirma que foi ungido por eles, sagrado como símbolo de pertença a um grupo. Não significa isto, porém, uma

condenação à “lascívia” ou à “deserção”, mas sim uma integração do sujeito na herança cultural humana, da qual fazem parte estes atos, mesmo que ele nunca os venha a cometer.

Além disso, move-se no mundo contemporâneo e seguirá algumas das suas regras, no consumo, na movimentação, na maneira de estar, inevitável, a não ser que vivesse como um eremita. Pautam-se estes versos por uma comunicação dirigida a um outro, denominado “duplo”, desdobramento do sujeito. Se este se desdobra em dois aqui, é para poder concluir que, apesar daquilo que disse anteriormente, existe uma separação entre ambos, expressa no verso “Entre mim e ti, duplo, a guerra, o ódio do mundo” e propiciadora do duelo interior que será explorado mais à frente⁵.

Numa suma do caminho percorrido até ao final deste capítulo, e como ligação que inicie a reflexão necessária para os próximos capítulos, leia-se uma citação de Rui Chafes, artista sobre quem Luís Quintais escreveu um livro e que destaca a sua “afirmação da perda, a impossibilidade (lúcida) de fugir à *facies hipocrática* da história” (Quintais, 2015b: 12):

Mas tal como os Românticos sabiam que não eram Gregos, eu também conheço a impossibilidade da história. A história existe como uma sucessão de camadas e nós não podemos escavar em direcção a uma camada mais funda sem atravessarmos todas as outras e ali ficarmos presos talvez e não avançarmos mais. A auto-estrada da informação, o hiper-espaço, o mundo-web, a comunicação-global, a manipulação-genética e por aí fora são a face do nosso tempo Histórico tal como os “desastres da guerra” que destruíram o mundo ocidental (e continuam destruindo todas as diferentes partes do mundo inteiro) no último século são uma barreira intransponível para o nosso passado cultural. Eu vejo a Desilusão (Ennttäuschung) como o conceito mais importante após o Modernismo. Após o Modernismo a arte não promete nada. É a desilusão para aquele que vê mas também para o artista. O sentimento de perda é muito forte. O problema não está, claro, no uso de novas ou velhas tecnologias; o problema é mais o de opor alguma forma de fé a este nihilismo.

⁵ Ver infra, “Viagem íntima”.

As minhas preocupações fazem sentir-me muito negativo e crítico em relação ao presente. O peso e a violência da história impedem o crescimento e a afirmação da flor do Idealismo: todas as crianças pequenas que povoaram todos os séculos com um sorriso estão agora mortas. Estou a falar de uma pilha de ossos. Estou a falar de uma “rosa impossível”, como Celan, não de uma “flor azul”. Estou a pensar num grande balão que tenta erguer-se e voar em direcção ao céu, mas que é muito pesado para o fazer e que mal flutua antes de cair finalmente. (Chafes *apud* Quintais, 2015b:13)

Encontramos nesta reflexão de Chafes pontos comuns às ideias quintaisianas, mas ela é incluída neste final de capítulo por isso e também por alargar este modo de pensar o mundo e de encarar a arte, para lá da obra de Quintais, a outros artistas contemporâneos. Destaque-se neste excerto a densidade da História, e a consequente dificuldade de diálogo a partir do presente, uma consciência forte do mundo contemporâneo e, a partir dele, uma sensação de perda, de esquecimento. Perante isso, o sujeito fica desiludido, melancólico, frustrado. Chafes fala da importância de encontrar uma forma de “fé” perante o estado das coisas, essa atitude de resistência que encontraremos também ao longo da obra de Quintais. Resta agora saber se Quintais consegue “voar em direcção ao céu”, apesar da consciência dos limites com que se depara na sua poesia e no seu entendimento do mundo.

Descrição da cidade

A cidade é um mapa destituído
de sonhos, núpcias, convênios de sangue
e tumulto.

Luís Quintais, *A Noite Imóvel*

A cidade é o lugar por excelência da vida contemporânea. Espaço onde habita mais de 50% da população mundial, a cidade é um *locus* de azáfama, caos, trabalho, cultura, revolução social, que no seu todo agitam a dinâmica cidadina, influenciando fortemente o estado interior dos que nela se movem. Ela oferece um panorama onde convivem aeroportos e estações de comboio, que Marc Augé identifica como “não-lugares” pela circulação passageira e despersonalizada de quem lá passa –, mas também empresas, casas, bares, associações culturais, onde se imprime a cultura cidadina, marcada, no século XXI, pela intensa presença tecnológica, o acelerar do modo de viver e, o grande fluxo constante de informação, ela oferece um panorama que para muitos aparenta ser desolador. Segundo Luís Quintais, a cidade é também o lugar por excelência das “ruínas” do mundo contemporâneo e da sociedade globalizada, “cenário de chumbo” (Quintais, 2015a: 58) que espelha a destruição do que rodeia o sujeito. Numa sociedade em que o poeta tem sempre presente um estado de agonia enquanto busca o espaço do seu ofício – e no processo, não o encontra –, a subjetividade da sua experiência é, ainda, forma de libertação e expressão característica e rebelde da poesia. Seguindo estas afirmações de partida, é de esperar que se encontre neste poeta uma visão disfórica e perturbadora da sociedade, onde convivem ecos do passado que resistem ao identificar-se com o presente, pelo estranhamento com que se deparam.

O espaço urbano é, desde sempre, um motivo em literatura, seja como cenário pulsante de acontecimentos, seja como idealização utópica da sociedade – pense-se em Kallipólis e Magnésia de Platão –, seja ainda como matéria poética. A dualidade campo-cidade é largamente explorada ao longo dos séculos, numa oposição que postula a cidade como lugar desordenado e agitado, pouco desejável ao intelecto, enquanto no campo consegue encontrar uma desaceleração das coisas fecunda ao fluir das ideias. Pensando na dicotomia cidade vs. campo, e no contexto da poesia portuguesa, é impossível ignorar a experiência em Cesário Verde. Nele o campo significa a liberdade, o lugar idílico e puro, em poemas como “Setentrional” contrastando largamente com a opressão, pobreza e sujidade da cidade em poemas como “Contrariedades” ou “A débil”, discurso imagético que se poderá, aliás, assemelhar ao de Quintais, numa insistência da lixeira do espaço urbano e da miséria humana que nele habita.

Apesar desta tradicional dicotomia, nos finais do século XIX, com o brotar do Modernismo, o artista (entenda-se também o poeta) tem na cidade o seu habitat natural, onde pode conviver e partilhar com os seus pares a produção artística e as ideias estéticas da época, mas também acompanhar as novidades das vanguardas e ser parte ativa nelas. No entanto, para além de uma vida de boémia artística, a cidade representa também a miséria e degradação humana, tanto pela pobreza por que passam muitos artistas, como pelos “paraísos artificiais” (expressão de Baudelaire que intitula uma das suas obras) que exploram nas ruas citadinas. O álcool e as drogas também moldam a forma de o sujeito experienciar a cidade, até porque o conduzem a ambientes propícios ao consumo, e a habitar em especial a noite, mais facilitadora destes comportamentos marginais.

Baudelaire é, muito provavelmente, o expoente desta relação do poeta com a cidade. Chega a considerar que os estímulos estéticos que ela proporciona são a própria

modernidade. A novidade e a torrente de acontecimentos efémeros são o que o poeta mais pode desejar, a sua grande fonte para escrever poesia – “La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux” (Baudelaire, 2017: 79) –, e a melhor maneira de combater o tédio que também permeia a vida moderna, originado pela frustração da ausência de sentido. Contudo, ele não deixa de assinalar o horror – “Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements” (Baudelaire, 2015: 123) – que flui pela vida parisiense, mesmo que esta o fascine e estimule. A miséria humana é uma questão recorrente, com as prostitutas, os alcoólicos e os mendigos, e todo o desamparo dos seus mundos.

Será pertinente notar o significado das ruínas em Baudelaire, pois trabalha este *topos* literário de forma distinta à dos Românticos, que postulavam um diálogo nostálgico com o passado, numa imagética que privilegiava tendencialmente monumentos históricos, religiosos, e que tinha subjacente um sentimento saudosista. Assim, poderemos ter em conta alguns apontamentos acerca da lírica em torno da ruína, em associação à cidade, e à história, elaborada pelos antepassados de Quintais. Na modernidade, e na Paris baudelairiana, as ruínas são os escombros de uma cidade em transformação, sob a máquina do progresso. Construção de edifícios e requalificação de espaços produzem um novo conceito de ruína e esta mudança é encarada por Baudelaire com agudo espírito crítico. “Paris change!” (Baudelaire, 2015: 120), afirma um sujeito que já não reconhece a sua cidade, apropriando-se do espaço através da sua poesia para que através do labor poético lhe seja possível identificar-se novamente com a cidade e com a sua poesia esboçar os ritmos da mudança. Os seus versos marcam também o compasso da sua vida parisiense e do seu percurso pela urbe, portanto uma forma de contactar com a sua própria identidade e experiência com a cidade. Através da memória, evoca a cidade que desaparece, alargando a ideia de ruína para o plano do imaginário

onde é possível começar a perspetivar as ruínas como a cidade da memória, do passado, que se localiza não no espaço físico, mas no espaço concetual.

Em Luís Quintais também encontramos esta consciência de que o progresso e a mudança são fatores constantes e motrizes na contemporaneidade. A cidade contemporânea também sofre alterações constantes, perdendo-se em projetos de urbanismo e regimentando a vida humana.

As ruínas são sem dúvida um dos *topoi* de maior destaque na obra de Luís Quintais. Não representam só a cidade, mas o mundo que rodeia o sujeito e que está num processo de destruição e desencantamento. Quando olha “para o outro lado, / o lado das ruínas e do pó” (Quintais, 2015a: 107), vê um mundo em escombros, onde a cultura e a identidade estão ameaçadas pelo ruir de tudo o que é parte da História e cultura humanas.

Esta construção imagética tão intensa que Quintais transmite da cidade, insistindo na ideia da mesma em ruínas, num tom que por vezes denota o apocalíptico – “A cidade é um vestígio / de cinza. // Sobrevives tu, / e em que modo?” (Quintais, 2017: 46) –, joga com as fronteiras do real e da ficção. A cidade de Quintais não é nenhuma cidade do mundo concreto (ainda que o autor tenha poemas sobre Lisboa, Tóquio, Veneza ou Nova Iorque), mas sim um ideal transmitido ao sujeito poético, materializado na melhor sinédoque do mundo contemporâneo. A desilusão e a melancolia são sentimentos fortes e constantes que projetam advêm da fantasia de um mundo em escombros – pois de que outra maneira poderia ele estar quando a realidade é caótica, sem sentido, e a guerra, tão horrenda, persiste? É este o lugar de metal onde o ser humano habita e se define, espaço distópico e desconectado. Imaginar o mundo assim é a forma que Quintais encontra de lhe dar sentido e de o entender. Pode até pensar-se que é, à semelhança da experiência cidadina em Baudelaire, a maneira de o poeta contactar com a cidade, sendo estimulado

pela sua ambiência horrenda a construir estas metáforas. Os dois poetas não deixam de identificar beleza no espaço urbano⁶ e não há dúvida de que este constitui uma matéria poética muito fecunda. A descrição que Quintais faz da cidade constrói uma ideia visual que não só representa a destruição que o sujeito observa à sua volta, de onde só podem resultar ruínas, mas também serve como premonição do futuro da civilização contemporânea. Ao viver desta forma desatinada, o resultado parece ser, inevitavelmente, a autodestruição na sua plenitude. Pedro Eiras, no texto crítico que encerra a antologia de Luís Quintais, refere a importância deste “jogo” da linguagem em que o sujeito, perante a desorganização do presente, sem conseguir recuperar a origem, a antiguidade, busca na palavra a “salvação”, explicação provisória (porque a busca nunca termina) para as coisas, e, assim, cria-as à imagem do que vê. As palavras são o eco da realidade:

Se tudo é eco, interminável diferimento de nenhuma origem, resta apenas a desordem das coisas. Luís Quintais sabe que, inevitavelmente, esse estado de desordem é insuportável: resolve-se o caos por uma linguagem que o enche de sentido, origem, história. Importa estudar essa linguagem enquanto ordem estranha, arbitrária, e explicar que razões obrigam a necessitar assim de uma explicação do mundo, que instituições e cosmovisões se fundam sobre essa necessidade. (Eiras, 2015a: 818)

Não deixa o crítico de referir a arbitrariedade da linguagem, ou seja, o teor subjetivo e livre do que está em causa neste ofício poético e no modo como interroga a significação do mundo em redor. Como já vimos noutros excertos, as próprias características dos vestígios com que o poeta trabalha ordenam este tipo de linguagem, o que explica também a sua busca interminável. Além disso, Eiras alerta para a

⁶ “ah, a beleza das metrópoles / do asfalto e da solidão, / dos teatros em escombros, / dos subúrbios em suas ciladas de medo e conquistas” (Quintais, 2015a: 63).

necessidade que move este trabalho de “explicação do mundo”, aludindo à necessidade de redenção perante a destruição.

No poemário *Agon*, num dos vários momentos em que o sujeito fala para si próprio, lê-se o seguinte:

Respiquem-se os poemas. Não há início genuíno. Tudo está gasto. O que fazes é reconstruir Argos com os materiais mais inúteis, impróprios, em agonia. (Quintais, 2018: 19)

Pedro Eiras procura explicar este exercício artístico de Quintais para recuperar o significado do mundo. Segundo ele, o poeta tem presente o seu processo poético de reconstrução de uma ideia de cidade que, no panorama do mundo actual, já não se consegue reconstruir, ou seja, já não existe na matéria do real, e que, na dimensão da ficção e da estética, é difícil de recuperar, uma vez que parece incompatível com a cidade de facto. É referida Argos, cidade da Grécia Antiga, e um dos principais centros da civilização micénica, mencionada em grandes obras clássicas e, por isso, parte do imaginário clássico-mitológico do mundo antigo que é parte basilar da cultura ocidental. Assim, entende-se que Argos seja mencionada, por se tratar de um lugar com carga mítica na cultura europeia e aludir às cidades antigas onde começou a ser fecundada a tradição ocidental. Naturalmente, um poeta é herdeiro de tudo isto e muito consciente da continuidade histórica e literária. Procura recuperar estes motivos e concepções antigas que, aliás, foram frequentemente retomados na história da literatura. Contudo, depara-se com a impossibilidade de estabelecer diálogo entre o ideal de cidade da Antiguidade e a cidade contemporânea. À semelhança do exercício desenvolvido em torno da ideia de ruínas, aqui também trabalha a materialidade e fisicalidade do espaço para provocar a ideia de destruição, de que “Tudo está gasto”. Argos é impossível de recuperar, de ver na cidade contemporânea pois a matéria de que é feita esta última não é própria para um

projeto como Argos: nem a matéria física, da qual se constrói visualmente a cidade, nem “os materiais” incorpóreos de que é feita a vida urbana atual, com a sua aceleração e caos. O poeta parece estar ainda a aprender a trabalhar liricamente este mundo, pois o conhecimento literário que tem reporta-se a um tempo diferente, nada como este em que se insere o sujeito, ou assim ele o sente, daí que afirme “Não dominas a ingerência das máquinas que vieram turvar os símbolos, a disposição dos ramos quebrados no acetato que cobre a mesa da renúncia.” (65). Está ainda a apalpar o terreno, a explorar a sua materialidade, para construir novos significados poéticos da experiência no espaço. Aquilo que ele vive não é ainda tradição e muda rapidamente. Assim, assiste-se à iniciação num campo novo, o de retratar em poesia o espaço urbano contemporâneo. Contudo, neste mesmo poema, lê-se ainda:

O real é um labirinto de imagens que o palimpsesto compõe perante a estupefacção do oficiante de passados. Nada se escreve que apele à inquirição das gerações futuras. Elas enaltecerão ocamente o urbanismo flutuante das idades. Retomarão velhos clichés de cíclicas destruições. A sua voz reverberará. Mas será desconexa a página, um tecido de melodias mortas.

Ao contrário dos seus antecessores no ofício, aquilo que Quintais trabalha agora não permeará na cultura, assim acredita o poeta. A poesia parece estar longe do espaço urbano, do “urbanismo”, o qual é virado para o futuro, o progresso, a aceleração, num contraste evidente com o “oficiante de passados” que num labor lento e alongado no tempo, reconstrói o sentido do presente através do passado. Este processo é caracterizado por uma sensação de conflito em que o poeta batalha por encontrar algo que parece já inalcançável, não apenas pela distância temporal, mas também porque

aparenta ter desaparecido⁷. As gerações herdeiras da cidade atual, não terão interesse nestes diálogos com o passado, pois serão criadas num lugar indiferente a esta herança dos antecessores. Estarão mais interessadas em ideias ocas, flutuantes, alheias a uma visão abrangente do tempo e da História e que, acima de tudo, serão como uma página solta, que não se integra na narrativa – “um tecido de melodias mortas”, uma ideologia infecunda, manifesto da indiferença.

Além das ruínas, outra expressão icônica desta Cidade está no representar da sujidade por todo o espectro citadino. Desde a sujidade em termos materiais, mais uma manifestação do caos urbano, da impureza das vidas citadinas, mas também dos vestígios físicos que a vida contemporânea produz e que são, no fundo, lixo, ao mesmo tempo que são eco da mesma, e por isso servem ao poeta para procurar ordenar o mundo e dar-lhe sentido. A sua riqueza lírica está no vestígio que constituem da contemporaneidade, ou seja, permitem a Quintais reconstruir a realidade de forma poética através desses vestígios do mundo. Assim exercita uma interpretação da realidade ao invocar elementos identificáveis da mesma.

Com o modo de vida que levam estes habitantes, num sistema de consumo intensivo e rápido, o vestígio diário das suas vidas é o lixo produzido pelo que consomem. “Há sempre lixo nas ruas” (Quintais, 2015a: 252), e este tornou-se o vestígio mais abundante e expressivo da vida contemporânea – “É de lixo lírico, a paisagem, humano resíduo” (213). É, portanto, e apesar da conotação negativa com o sujo, material que pode ser “lírico”, constituir poesia, por permitir o trabalho sobre o mundo conceptual que é desenhado. A materialidade real da sujeira pode passar para a o texto através da manipulação da palavra, capturando a essência da cidade.

⁷ Diz Quintais no seu livro *Duelo*, que aliás expressa este conflito interior do sujeito, inerente ao seu ofício e à sua demanda, o seguinte: “Peço a paisagem do que não há. Do que está morto e indesiste” (2015a: 411).

Mas estes vestígios são muito diferentes de um vestígio humano de séculos anteriores. No seu poema “Lixeiras e Bancos” (Quintais, 2017: 39), Quintais problematiza esta questão, encarando-a como uma certa alienação da sociedade: “A liberdade, ninguém a quer”, só “lixo e dinheiro”, numa constante diária, sendo o lixo produto da nossa atividade e o dinheiro, a ordem do mundo. E assim afirma que só nestes dois elementos se contempla a História – a História contemporânea, claro –, manifestando um forte pessimismo que reduz as dinâmicas da sociedade ao consumismo desenfreado e à busca incessante de dinheiro, e classifica esta área do saber como “desfigurada”, porque, como se dizia, ela não é composta pelos vestígios humanos habituais nos séculos anteriores – os monumentos, as ferramentas, a arte. Numa afirmação fortemente denegridora do presente, em contraste tão intenso com a tradição, formula a ideia da sociedade em autodestruição e decadência, que trabalha ao longo da sua obra.

Por outro lado, a vida dos cidadãos também é identificada com o sujo pelo autor, que se distancia desta maneira de viver, não a reconhecendo como sua: “Suja, suja, é a cidade, sujas estas vidas / de que nem sequer as vozes reconheço” (Quintais, 2015a: 227).

A impureza destas vidas prende-se com o sofrimento e desvario provocados pelo pulsar do dia-a-dia (e noite-a-noite) na cidade. “E o sino do abandono toca a rebate / na cidade global onde o caos se tornou / o apaixonado molde do seu tempo” (64) e o ritmo, o tempo da cidade é marcado: o caos. É este caos que provoca o “urbano desespero metálico” (211), a melancolia e o sofrimento em geral. O estado perturbado dos sujeitos é sujo como a cidade, metálico, pois está intimamente ligado ao seu modo de operar. Por contraste com os antepassados, menos ligados à metrópole, e pela própria situação atual de desconexão com a História denunciada pelo sujeito, os indivíduos movem-se no

presente imediato, de consumo rápido compassado pelo ritmo citadino e não pelo ritmo natural, humano. Nesta metáfora que relaciona o desespero com a materialidade da cidade, que já se viu ser inútil, enriquece-se a ideia de que o próprio espaço físico é um elemento negativo e não natural ao Homem. É que na obra do poeta não há só a cidade em ruínas (como se verificou com Argos), há uma forte consciência de herança literária, uma intensa presença da História e o desejo de conciliar toda essa tradição com a desordem do mundo atual. Num poema de *Mais espesso do que a água* encontramos um exercício direto desta procura de dialogar com duas vertentes que parecem tão distintas. O poeta fala de si a explorar a cidade numa comparação com a viagem de Dante ao além-mundo na *Divina Comédia*: “viajo pela cidade como quem viaja pelo inferno, / mas sem guia” (246). O sujeito poético sente que o espaço que o rodeia é comparável ao Inferno, pelo horror e sofrimento que o lugar causa aos Homens e pelo desconcerto que lhe traz, mas segue sem guia, ao contrário de Dante que tinha Virgílio para o encaminhar e lhe explicar o que via, apoiando-o também emocionalmente. O sujeito vagueia sozinho, sem orientação, contando só com a experiência da sua própria viagem e o exercício da sua poesia para criar significado e um lugar seu no que o rodeia. Como Dante, exercita-se numa ficção mental que lhe permite ler o seu tempo, jogando com metáforas e signos numa busca incessante. A prática não é exclusivamente de conhecimento e experiência cumulativa, mas antes de atualização e procura, um movimento ininterrupto de vida e criação. A propósito destes versos escreve Luiz Maffei:

Em Dante, ser guiado por pensadores e santos é conseguir chegar ao Paraíso depois da perdição “Nel mezzo del cammin”. Em Quintais, por sua vez, nenhum guia aparece, sequer um destino cujo cume seja a “redenção” ou a salvação, apenas o ato mesmo de se mover, de ser veloz: o deslocamento, em certa medida, esgota-se em si próprio, sem produzir nenhuma espécie de sentido redentor. (2009: 147-148)

Ainda que a ideia de deslocamento apresentada pelo crítico se adeque à leitura de Quintais, a ausência de “um sentido redentor” não parece exprimir com exatidão a experiência de fazer poesia para este autor no mundo em ruína. O movimento contínuo da escrita e da busca de representação da realidade são a forma encontrada por Quintais para se salvar da destruição, mesmo que essa salvação seja mais do poeta e da arte que do ser humano, como veremos em “Viagem íntima”.

O “mapa” é outra ideia retomada ao longo da poesia de Quintais, diversas vezes em diálogo com outro conceito, o de “território”. Na tarefa de compreender o mundo e representá-lo liricamente, o mapa surge a significar uma possibilidade de representação. O território é, por outro lado, o real, o objeto que o mapa procura representar, mas que nunca será o território em si, ou seja, o poeta trabalha uma cartografia do mundo contemporâneo. Num texto intitulado “Do espaço”, a relevância do mapa na poética quintaisiana é delineada da seguinte forma:

Apenas uma breve aparição –
o eco que em teus dedos
a memória quebra.
Vem, fluxo, espessa cortina
descendo, noite sobre noite
descendo.

Porque te exorto, mapa do mundo
em desacerto?
Porque cruzo a tua folha mínima
com linhas tecidas por dentro?
Porque és cego, tão exasperado de lembranças,
incriado porvir, voz? (Quintais, 2015a: 384)

Desencadeado pelo reconhecimento de um eco, o exercício sobre a linguagem, essa “espessa cortina”, funciona ao longo da noite. O sujeito questiona-se sobre o porquê de buscar este mapa que represente um mundo que está “em desacerto”, dirigindo-se diretamente ao próprio, como se não valesse a pena a representação de tal espaço, num gesto de desespero e exasperação. Segue-se outra interrogação, sobre os seus métodos de trabalho. O objeto sobre o qual trabalha, a folha, é “mínima”, e as linhas que fazem surgir o mapa são “tecidas por dentro”, dentro do próprio sujeito que as tece, uma vez que o exercício é, primeiro, intelectual e interior e só depois transposto para versos. A última interrogação questiona as características do mapa: “cego”, “exasperado de lembranças”, “incriado porvir”, e “voz”. A primeira e a terceira características atribuídas a este mapa estão interligadas, uma vez que aludem ao desconhecimento do futuro, essa incógnita que ainda não aconteceu. Ao mesmo tempo, a segunda característica remete para o passado e para a insistência do diálogo com a memória. Este mapa (leia-se, os mapas que se sucedem no exercício de representação do mundo) tem em si, recorrentemente, objetos da memória. Por último, é associado ao mapa o substantivo “voz”, criando uma estreita relação entre o exercício de representação e a expressão interior do sujeito, manifesta por via das leituras que faz do mundo, mas definida também pela possibilidade de redenção através da poesia, por esta permitir uma voz no meio do caos.

Estes mapas são construídos com a matéria bruta do poeta, as palavras, feitas linguagem, de que ele dispõe⁸, ordenando signos que tenham o potencial de invocar a realidade. Há no artífice o desejo de saber “pronunciar a palavra certa” (721) quando a

⁸ “E dispôs da linguagem/ como quem dispõe de um campo de batalha:// a terra queimada, o opressivo cheiro a pólvora, / entre céu e solo a impossível carne exposta. // Tudo isto são vestígios, lâminas de ossos, cartilagens, / a pulverização do anônimo sangue. // Sobre o tabuleiro dispersa-se a gramática, / a cronóloga dos sonhos por abandonar” (Quintais, 2015a: 425). Ressalta nestes versos a materialidade da poesia, das palavras, que aqui dialogam com o material do campo de batalha. Ao mesmo tempo, a rica sensorialidade exercita a expressividade das palavras em disporem do seu jogo de linguagem para saltarem do papel e construírem paisagens ficcionadas, mas que mimetizam uma ideia de realidade.

“imaginação inicia o seu ofício”, encontrar a palavra que melhor representa o real e as suas preocupações metafísicas, que cumpra “o sonho da linguagem”.

No início deste capítulo foram referidos autores do cânone que trabalharam arduamente a questão da cidade, representando o mundo através deste espaço. Contudo, Quintais insere-se num mundo contemporâneo e, fiel à busca das palavras capazes de delinear uma aproximação ao real, explora elementos absolutamente contemporâneos como os “néones da cidade” (216), os gigantescos espaços essenciais ao funcionamento da sociedade atual como as salas de aeroporto ou o “centro comercial” que “é a Xanadu da espécie” (245). É sugestiva esta referência a Shangdu, capital de Verão da dinastia Yuan, hoje património cultural da Unesco, que ficou popularizada na cultura ocidental por um poema de Coleridge intitulado “Kubla Khan”, onde aquele lugar é descrito de forma maravilhosa, que valoriza a sua beleza sublime e rica. Do paralelismo estabelecido entre o “centro comercial” e Xanadu resulta uma ridicularização dos lugares de prazer contemporâneos: a capital de Verão representa a riqueza cultural histórica da civilização chinesa, o talento das suas construções, e contrasta brutalmente com um espaço impessoal, de vocação consumista, sobrevalorizado nos dias de hoje.

Todavia, as reflexões mais profundas incidem em questões como a da tecnologia e a do plástico. A primeira, patente num poema como “Cyborgs”, aborda os avanços tecnológicos:

São máquinas, mas olham-nos
num assentimento sem mácula
descrevendo o arco da emoção.
Olham-nos com olhares familiares,
e nas suas veias
uma fúria de metal se encapela
como antes da violência

a noite se antecipa
ao nada e, terna,
gravita sobre cabeças.

Um dia hão-de pulverizar
a nossa circunstância de animais
que apelam à precisão, à alma,
ao conceito.
São bichos que se abastecem
da inteligente cegueira
do nosso medo,
e depois sonham o sopro
da nossa virtude,
isto é, sonham-nos. (355)

O *cyborg* é um híbrido do humano com o tecnológico, uma realidade que a ciência procura alcançar já há várias décadas e que tem estimulado muitas obras de ficção científica e ensaios filosóficos que mencionam, como aliás neste poema, a ideia de superação, por estes inventos, dos seus criadores, os seres humanos. Ainda que sejam “máquinas”, “olham-nos com olhares familiares” pois são parte orgânica e fruto do engenho do seu criador humano. “São bichos” que a sociedade ambiciona como resposta ao seu medo da morte, da finitude. Quintais anuncia a destruição da humanidade às mãos destas criaturas no início da segunda estrofe. Não é claro se a destruição é total, erradicação da espécie humana, ou parcial, com a substituição da espécie humana por uma semi-humana, semi-robótica, uma vez que é dito que os cyborgs “hão-de pulverizar / a nossa circunstância de animais / que apelam à precisão, à alma, / ao conceito”, como se a erradicação se prendesse com as características unicamente humanas e que, até agora, se acredita impossíveis de replicar através da inteligência artificial.

Esta forte ambição científica não é a única que Quintais trabalha sobre a tecnologia no mundo contemporâneo. Também se ensaia nos seus versos algo mais imediato e

próximo da maioria dos indivíduos, a televisão. Em frente ao eletrodoméstico fazem “Zapping”, título de um poema de *Canto Onde* que enumera programas e notícias da atualidade. Nesta sequência são percorridas situações muito díspares umas das outras – aqui próximas pela sucessão dos versos –, lugares-comuns da experiência cultural e da informação consumida pela maioria das pessoas, numa recriação da experiência do indivíduo que faz zapping com o seu comando, percorrendo variados canais em pouco tempo:

Uma mulher que espera.
Um homem que contempla a sua mortalidade.
As estagnadas vendas no imobiliário.
A nuvem atômica sobre recifes de corais.
O imprevidente regresso à casa da tortura.
Amazonas insaciáveis raptam guerreiros feitos escravos.
O metal como delírio erótico.
A aniquilação do mundo num enorme desastre automóvel.
6 de Junho a partir das 19 Jazzanova e outros que tais.
O índice Dow Jones como fétiche.
O sangue insurrecto ou inocente mancha o asfalto.
O vibrafone mais cool do século.
A estranha vida sexual do senhor Musaranho.
O cântico das baleias em águas tropicais.
A torre em aço e vidro arde por dentro e desaba.
O negro-vinil do corvo.
Sete palmos de terra.

A TV radical não será vista por ninguém de bom nome. (545)

A representação do mundo simplificada e redutora feita pelos *media* contrasta fortemente com o vasto exercício que Quintais leva a cabo ao longo dos seus muitos poemas. “Ninguém de bom nome” se abandonará a tão insuficiente experiência do mundo, a um exercício de catalogação superficial, ainda que este seja como um

desporto “radical”, proporcionador de emoções intensas e, por isso, tendencialmente apelativo. Muito menos um poeta. Por isso, este deixa escapar juízos de valor sobre os programas de televisão em expressões como “outros que tais” ou “Dow Jones como fétiche”. O poeta apresenta-nos uma sociedade abundante em experiências e acontecimentos que vão desde questões da economia e da bolsa, a acidentes e violência, passando pela natureza ou a vida pessoal de figuras públicas. Contudo, a forma como é transmitida esta quase síntese do mundo contemporâneo, através daquilo que passa no ecrã, contém subtis críticas à sociedade e surge mais como um elenco do que há de absurdo e artificial na sociedade, na sua orientação pelas regras do sistema económico, a poluição de ecossistemas, a persistente violência do Homem. E nem falta, claro, a ressonância de uma frase publicitária – “O vibrafone mais cool do século” –, que acentua a decadência, ao surgir no meio de desastres, parecendo um epítome dos desejos contemporâneos – possuir a última novidade material.

A segunda questão abordada a este propósito é a do plástico. Este material tornou-se um bem essencial na civilização humana, com o qual se faz um sem-número de objetos de que esta necessita e não necessita. Tornou-se por isso, e devido às suas características, um problema ambiental muito discutido pois “Nada se submete à vertigem das máquinas que regurgitam os pedaços de plástico da noite de plástico que está por todo o lado” (Quintais, 2018: 52). Poderá o poeta estar a aludir ao problema dos microplásticos que resistem durante centenas de anos por todo o planeta, mas, sem dúvida, alude à presença disseminada deste material, de tal maneira que este constitui a matéria da própria noite. Esta alusão à plasticidade do mundo contemporâneo num sentido metafórico reporta para a sua artificialidade que contraste com a dos vestígios do passado com que trabalha Quintais, de uma, como por exemplo as ruínas de

monumentos, a memória, ou até mesmo a linguagem, feitos de pedra ou imateriais, mas não de derivados dos combustíveis fósseis.

Um pouco por toda a obra de Quintais os títulos escolhidos anunciam as temáticas em torno da cidade e do mundo contemporâneo. Numa dimensão que alude mais ao real objetivo, ou seja, mais imediatamente reconhecido por qualquer leitor, existem vários poemas intitulados com nomes de cidades, postulando à partida a rememoração da carga sentimental que essas cidades têm no coletivo. Coimbra, Casablanca, Lisboa, Veneza, Utrecht, Turim, Istambul, Shanghai, Milão, Barcelona, Londres, Quioto, Tóquio, Munique – menções que refletem a experiência de um poeta numa sociedade globalizada, onde a viagem se tornou mais acessível, mas também onde a cultura simbólica desses sítios permeia o imaginário de cada um. Por estas cidades reais (e por tantas outras não nomeadas, mas que contribuem para fazer ecoar as ruínas imaginadas) estuda a sociedade atual e experiência a vida cidadina. Este trabalho de campo continua depois à secretária, no escuro da noite, com a reorganização das coisas, a fim de estabelecer a ponte entre o Eu e a Cidade real na criação da Cidade poética. Além da nomeação direta de cidades, e de um poema intitulado “Cidade” em *Duelo*, multiplicam-se os títulos que aludem às características do mundo percecionado por Quintais. Alguns revelam as trevas atuais, sobre as quais refletiremos adiante em capítulo próprio, que promovem um certo estado de espírito no sujeito, estimulado pelo espaço envolvente e por todos os ecos do passado que habitam nele: “Iniciação no Escuro”, “Medo”, “Caos”, seguido de “Ordem”, “Umbria”, “A noite e as sombras”, “Inferno”, “Tédio”, “Metal e Melancolia” – que expõe imagetivamente a indissociável ligação entre o espaço exterior e o sentimento interior –, “Horror”, “Teatro de Mágua”. Outros assinalam o trabalho poético realizado por Quintais, com a sua exploração da “Realidade”, a experimentação da linguagem para representar “Visões do Mundo”, no

projecto sempre inacabado de decifrar a “Floresta de Símbolos”, de uma paisagem essencialmente “Urbana”. Esta é aludida pela sua materialidade em títulos como “Lixeiras e banco”, “Plume et plomb”, “Cinzas”, “Ruído” e “Tudo é ruído”, ou ainda pela caracterização inseparável da vida contemporânea com a tecnologia em “Máquina” ou “Ecrã”. Tudo num exercício que transpõe para versos “O mundo como representação” da dita “Realidade”.

Quintais utiliza a cidade como espaço metonímico do mundo contemporâneo, pelas suas características de sujidade, caos, ruína e aceleração. Trabalhando os materiais deste mundo, o poeta reconstrói a realidade. No já referido ensaio sobre a arte de Rui Chafes, Quintais compara o seu exercício de representação com o daquele artista, afirmando, aliás, que o contacto com o trabalho deste último terá sido uma forma de iniciação:

Mas de onde vem ela, essa possibilidade de constituição de um mundo através de fragmentos, estilhaços, impressões, pequenos dramas, grandes dramas? Vem de um confronto com uma experiência que não tem verdadeiramente nome, e que cerceia toda a hipótese de representação, de domiciliação óbvia, segura, permanente.

O confronto com o trabalho de Rui Chafes funcionou, para mim, como uma espécie de abertura para essa sensibilidade remota e densa que tenho vindo a procurar desde então (...)
(Quintais, 2015b: 9)

Neste parágrafo, ao analisar o trabalho artístico de Rui Chafes explica este modo de representação/reconstrução da realidade através de fragmentos, que também lhe é familiar, através de uma experiência tida pelo sujeito que realiza este exercício como única forma de representar o mundo, escapando à “domiciliação óbvia, segura, permanente”, ou seja, à leitura desse espaço como casa e zona de conforto reconhecida, pontuada por lugares-comuns de significação popular. No seguimento deste parágrafo, Quintais chega ainda a mencionar autores que, como Wallace Stevens, partilham esta

forma de representação da realidade. Assim o poeta ensaia representar a cidade, aquela que é, já em si, uma representação do mundo contemporâneo. Ainda que alguns dos elementos característicos do modo de vida observado pelo sujeito se encontrem fora da cidade, esta é o centro do mundo globalizado e capitalista do novo milénio.

A poesia de Luís Quintais apresenta algumas semelhanças com a de Sophia de Mello Breyner no que diz respeito ao espaço urbano. O caos e a sujidade, elementos explorados por Quintais, são-no também por Sophia, no poema intitulado “Cidade”:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nome e planícies mais vastas

Que o mais vasto desejo,
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida
E arrastas pela sombra das paredes
A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes. (Andresen, 2013: 38)

Há nele uma ideia latente de ruína, uma existência desconectada do seu lugar e natureza, enclausurada no lugar “hostil” da urbe. António Carlos Cortez, a propósito da questão da cidade na poesia de Sophia, afirma:

No desejo de aceder à *poiesis* como fenómeno que nasce do impasse próprio de uma época sob ameaça, o seu canto exalta a liberdade do verbo criador no seio da polis amordaçada. Nessa medida, a poesia nasce contra o mundo, traz uma luminosidade e uma pureza; constrói-se como projecto – um “ver para compreender”, como queria Clemenceau. Num tempo marcado pela impossibilidade de um dizer puro, Sophia pretende regenerar o reino de Mnemósina, deusa da poesia, num combate contra o terror. É essa a lei interior do poema

que, aceitando a fragilidade do mundo, o reconstrói. Daí a poesia “atenta como uma antena”, pois é na sua laboração e vigília que se guardará um tempo imaculado, oposto à usura do presente.” (Cortez, 2016/2017: 22)

Não é por acaso que esta análise se parece adequar à poesia quintaisiana. O poeta que estudamos insere-se nesta tradição contemporânea de uma visão negativa do mundo, que busca na poesia uma forma de resistência à caótica realidade. A atitude de oposição à contemporaneidade, a valorização da memória e a reconstrução do real através da poesia são características do labor poético de Quintais. Se em Sophia encontramos sentimentos de indignação e revolta, em Quintais encontraremos, para além desses, sentimentos de angústia e medo na sua “Viagem íntima”.

Viagem íntima

O medo
não é o melhor amigo.

Eu sigo o vestígio desta premonição.
Sou incansável,
talvez indestrutível.

Só o medo
destrói.

Luís Quintais, *Canto Onde*

A obra de Quintais não se prende exclusivamente a uma reflexão sobre o mundo contemporâneo ou à análise histórico-cultural da sociedade. Por ser feita através de um discurso lírico, subjetivo, o indivíduo não pode ser tirado da equação de leitura da realidade circundante. Além disso, pela própria natureza da procura do lugar da poesia e do poeta que é trabalhada ao longo da obra, os seus poemas refletem também o mundo interior de um sujeito, homem e poeta, que deambula pelo mundo e pelo tempo, pois a análise do ofício poético é aqui um encontro com o Eu, a sua memória e trabalho. Naturalmente, as duas dimensões, interior e exterior, são indissociáveis, o mundo e a História contagiam o sujeito e a sua experiência e estes enquadram uma representação dos primeiros. Assim, este capítulo olhará para a dimensão íntima da poesia quintaisiana, para o plano da emotividade e da ligação afetiva do indivíduo aos versos que compõe bem como ao registo de vivências representadas poeticamente.

O melhor será começar a partir do mesmo lugar de onde começa o poeta – da noite de insónia e vigília.

Entretém-te por entre insónia e lençol,
plasma e sudário. Regressa por instantes
a sortilégios e espaços consagrados

pela lucidez sem espanto da noite secular.

No tecto do hotel, sob os tubos
de ar condicionado, gritam os nascituros.

Desenha sonhos de inquietação garantida:
não mereceria tantos versos esta ideia de morte.

Afinal a noite é um desígnio simples,
o terreno onde a incredulidade se afasta. (Quintais, 2015a: 22-23)

Na suspensão da noite, acometido pela insónia, o sujeito contempla o mundo no seu plano aberto ao tempo e à memória, ainda que consciente do seu lugar no presente. O estado de vigília, que refere noutros poemas – “Desloca o teu mundo para a vigília / em que se desdobram os dias” (242) –, prende-se com esta “lucidez” de reflexão, em que desenha os seus versos, num estado de “inquietação”. O indivíduo que está “entre insónia e lençol”, experiência a sua condição também como “plasma e sudário”, remetendo-a para uma dimensão humana e histórica, uma vez que o primeiro conceito alude à matéria dos corpos, àquilo que os anima, o sangue, e o segundo conceito possui uma carga histórica associada à vida de Cristo, mas também aos rituais da morte. A própria reflexão sobre a morte parece destacar-se neste longo poema intitulado “O Vidro”, em particular nestes versos onde se reflete sobre a abordagem intensiva desta questão – “não mereceria tantos versos esta ideia de morte”. O sujeito sente o seu ofício noturno como próximo da morte, ou da sua iminência, por se aproximar de um plano de leitura do mundo que o coloca em diálogo com toda a experiência humana no decorrer dos séculos, dando-lhe este sentido de finitude e destruição. A própria escolha de um determinante demonstrativo para a “ideia de morte”, obriga a que esta seja entendida em total proximidade com os versos anteriores. E, nesses, o estado de “lucidez” surge no seguimento da referência a “sortilégios”, assim se concebendo um lugar onde a lucidez

e a sensação de encantamento são possíveis. A contemplação secular causa, deste modo, um estado que parece ultrapassar o da vida, do dia, do cotidiano e que, nesse sentido, se aproxima da morte, da finitude, da destruição, ou seja, de processos que o sujeito observa na História. Por outro lado, e como referem Chevalier e Gheerbrant, a morte por ser “a introdutora nos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos”, aproxima-se dos “ritos de passagem” (2010: 460), como metáfora para o renascer de uma visão, a partir da morte de outra, caminho constante de busca do poeta. Os autores do *Dicionário dos Símbolos* escrevem ainda:

Ela é a revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de estar aberto o acesso a uma nova via. Neste sentido, a morte tem um valor psicológico: liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela tem como mãe e irmão o poder de regenerar.

“Revelação” é uma palavra importante para compreender a viagem poética de Quintais. O incessante caminho percorrido pelo poeta promove a constante regeneração, morte e revelação, num movimento ininterrupto que caracteriza o interior do sujeito. A noite é o seu *habitat* natural e a vigília, o seu comportamento biológico. É neste estado que a palavra poética se revela, num exercício de busca ativa.

No livro *Canto Onde* lê-se um poema cujo título, “Ghost in the machine”, alude a um conceito de Gilbert Ryle, na sua contestação do dualismo cartesiano⁹.

Pensando em ti, assobio *ombra mai fù*.

Assim segue o sangue em seu curso
e a noite rodeia-me, faz rodopiar
a memórias e as suas imagens – azuis,

⁹ “I shall often speak of it, with deliberate abusiveness, as ‘the dogma of the Ghost in the Machine’. I hope to prove that it is entirely false, and false not in detail but in principle” (Ryle, 2009: 5).

de longuíssimas sombras de asas
sobre a terra – na mente
com que te convoco
dia a dia,
sonho a sonho,
treva a treva.

Tu serás o fantasma
No interior dessa volátil máquina
a que chamam de pensamento,
quando a ternura
é a metástase que se espalha
na sua fria superfície de cristal,
e da alegria conheço este vigilante
momento em que simplesmente
assobio uma ária
antiga. (Quintais, 2015a: 364)

É estabelecido, logo no primeiro verso, um próximo paralelismo com a ária “Ombra mai fù” da ópera *Serse*, de Georg Friedrich Handel, cantada pela personagem Xerxes I da Pérsia, que, numa atitude contemplativa e de cariz pastoril, louva as sensações causadas pela sombra de um plátano. Neste poema, o sujeito está sob as sombras da “memória e suas imagens”, rodeado pela noite, em si mesma sombra. Este enaltecimento das sensações, ao assobiar “uma ária / antiga”, dialoga com a leitura que aqui é feita da ideia de “ghost in the machine”. Na terceira estrofe, diz-se que o “Tu”, um outro sujeito, é o fantasma dentro da máquina “a que chamam de pensamento”. Ora, Ryle foi importantíssimo para desconstruir a ideia cartesiana do dualismo mente-corpo, a separação completa destes dois mecanismos, e as implicações dessa visão quando se tenta perceber como é que um influencia o outro. A expressão “ghost in the machine” representa o resultado desse dualismo para a mente, para o Eu, que seria como um fantasma que não atua no sistema causal do corpo, da máquina. Quintais utiliza essa ideia para colocar o pensamento como máquina, e um outro Eu como fantasma, numa

atitude meramente contemplativa em relação ao que se passa nela, ou seja, o sujeito contempla o pensamento. Ainda assim, esta atitude de vigília reconhece a “ternura” desencadeada pela sensação de assobiar uma ária, e sabe que esta se espalha “na sua fria superfície de cristal”, na materialidade da máquina do pensamento. O cristal, material transparente que permite ver através de si, como a própria transparência de uma entidade fantasmagórica e, por isso, quase imaterial, permite ver para um lado oculto da máquina, onde se encontra o fantasma do pensamento. Em suma, Quintais retorna ao problema persistente da ideia do dualismo que, apesar de na sua forma cartesiana tradicional ter sido abandonado, continua a persistir enquanto problemática que procura entender como é que os dois sistemas se interligam e que implicações têm um no outro e na identidade do Eu.

No presente capítulo, tão próximo da relação autorreflexiva e autoconsciente do sujeito, é forçoso que se pense sobre a recorrente dialogação nos versos com um Tu, que apareceu, aliás, nos dois poemas anteriormente citados. Num poema de *Agon* encontramos uma direta caracterização deste outro sujeito:

És um caçador de sombras
e testemunhas com os versos
a transitória afinidade do sentido
para que as imagens emudeçam o rumor

e a inquietação que a fadiga fará erguer
sobre o desígnio da insónia. (Quintais, 2018: 18)

Este Tu escreve versos, é um poeta que corre atrás da memória, de uma ideia transitória e mutável de representar, “sob o desígnio da insónia”. Quintais dialoga consigo mesmo, com o intelectual e poeta de si, constituindo este diálogo um exercício de reflexão e, ao mesmo tempo, motor da representação. Manifesta a importância do

indivíduo, da sua identidade – “és...” –, da sua memória e observação – “testemunhas” –, e a valorização da experiência interior, psíquica e intelectual da criação.

Tinhas a boca seca, os mapas sujos sobre os joelhos, a trepidação das máquinas afluía generosa ao cérebro. À tua volta, a terra carregava-se de coisas inúteis e perigosas. Não acredito em paisagens exterior, por isso jamais as descrevi. Prefiro quando nos sujeitamos à escuridão da nossa individualidade, aceitando a luz que aí houver. (Quintais, 2015a: 43)

Numa síntese de elementos referidos em páginas anteriores, com a referência aos mapas, o ribombar das máquinas da contemporaneidade, e a inutilidade e banalidade do nosso tempo, estes versos colocam esta representação do mundo em proximidade com a importância de escrever poesia para este sujeito, como lugar de individualidade no mundo perigoso e desordenado. “Não acredito em paisagens exteriores, por isso jamais as descrevi”, apesar de consciente de que elas Te rodeiam, a ti que és Eu, mas escrevo-as à luz do meu interior, do que sou. O texto de prosa poética que inaugura *Noite Imóvel* conduz-se num estilo de meditação guiada do pensamento que orienta o sujeito pelos lugares da sua memória e identidade, a ruína, as trevas, o medo, num percorrer consciente de si que desagua em “A noite servir-te-á de pretexto para tudo o que vieres a dizer. Aí ficarás, suspenso de tempo e memória” (Quintais, 2017: 13), numa antecipação do processo de escrita nocturno e no delinear da identidade do par Eu/Tu, sujeito poético/poeta.

Atributos perseguem-te: és ainda a imagem, a fronde que se desenha na memória de teres existido? Existes ainda, existes para lá deste brilho? Nada é o que aparenta ser? Ou tudo o que existe está à superfície e pode ser convocado, e depois descrito? A infância explicada seria o filme revelando-se, os saís de prata, a dor descrevendo já a sua rota de fotões que se entrelaçam para pulverizar a morte do acontecido. Na noite química sobrevives para uma doméstica posteridade de te desconheceres. (Quintais, 2015a: 275)

Na viagem íntima do oficiante de versos quintaisiano, a questão da identidade é de suma relevância, pois acompanha o ofício do poeta e justifica o próprio trabalho. A memória constrói a subjetividade, marca a existência, e, nesta obra, é retomada e perseguida para representação poética. Este processo revela consciência de que a memória ao construir a identidade, também traça a “rota de fotões que se entrelaçam para pulverizar a morte do acontecido”, pois é um combustível para a ação do indivíduo, ao mesmo tempo que o conduz para a inevitabilidade da morte, do desaparecimento, com o fim do corpo, onde habita o pensamento, o imaterial da identidade. É uma característica fundamental do ser humano, uma forma de visitar o passado, mas também uma forma de definição e criação que, ainda que permita a lembrança, sinaliza também a finitude das coisas e a própria passagem do tempo. Maísa de Andrade, na sua dissertação sobre a obra de Quintais, aprofundou esta questão da memória na poesia do autor, e diz a seu propósito:

Luís Quintais situa a memória para algo além da capacidade de armazenamento e evocação de informações passadas. Suas reflexões gravitam em torno da natureza da relação entre identidade pessoal e experiência do tempo, que remete ao que aduzimos anteriormente acerca da construção de nossa subjetividade, através não só da possibilidade de revisitação de memórias, mas também a atualização de nossas percepções sobre nós mesmos e sobre o mundo, decorrentes do jogo contínuo entre lembrança e esquecimento, sendo esses dois termos, por sua vez, também apontados pelo autor como elementos pertencentes a outro eixo de sua análise crítica, onde se propõe a perquirir sobre a relação de ambos com o espaço social, a gestão do conhecimento e a invenção da história. (2017b: 18)

O destaque dado à relação da memória com a definição da identidade e com a “experiência do tempo” é pertinente ao entender, nos versos quintaisianos, o constante processo de rememoração e a sua importância na busca de representação do mundo, mas também do lugar o sujeito, enquanto poeta, nesse mundo. Por outro lado, a forma como Maísa Andrade refere uma “atualização de nossas percepções sobre nós mesmos e sobre

o mundo” permite um olhar mais iluminado sobre aquilo que foi referido na Introdução a propósito da organização da obra completa *Arrancar penas a um canto de cisne*. A estrutura do livro, ao iniciar-se com o poemário publicado mais recentemente e percorrer um caminho que termina no de publicação mais antiga, representa este processo de atualização.

O poeta utiliza frequentemente a memória para se descrever e compreender, mas também se socorre de elementos que derivam do peso da herança histórico-cultural ou da própria atividade poética. Em *Canto Onde*, ensaia-se uma leitura da identidade de si, pois é apresentada como uma possibilidade de descrição:

Poderia descrever-me como um humano
cheio de sede,

À beira do mutismo, contrafeito
sob a álgida presença de uma miragem

– wishful thinking.

Poderia descrever-me ainda

como um bicho que deslizasse
no mapa da mais plana existência.

Hoje, soberano de uma visão lúcida,
a de ver-te chegar,

não me sobra sequer a pretensão
de uma alegoria

que não seja esta:
a mais funda comunidade de virtude

traça os seus desígnios, os seus prodígios
no sangue de uma cidade-espécie por classificar.

Um amplexo de sonho
protege esse outro mapa,

e devolve-me a capilaridade
com que se conquista

a alegria. (Quintais, 2015a: 361-362)

O sujeito arrisca descrever-se como parte da espécie *homo*, sedento de qualquer coisa, revelada nas últimas estrofes como uma conquista da alegria, uma forma de libertação de uma outra possibilidade de se descrever: o bicho. O ser humano integra-se no reino animal, destacando-se pela racionalidade, mas as duas facetas podem ser assinaladas no humano, onde coexistem o intelecto e o primitivo instinto de sobrevivência, que pauta a vida por um deslizar numa “plana existência”, sem buscas, nem viagens poéticas. Retomando um avançar mais lento pelos versos, a segunda estrofe coloca o sujeito “à beira do mutismo”, podendo este indicar a sua posição ante a empreitada da escrita bem como a angústia constante da busca, e “contrafeito”, como se de uma missão imposta se tratasse, e não de uma escolha. Perante uma “miragem” daquilo que procura, a palavra, e numa suma desses últimos versos, fala de “wishful thinking”, pois talvez seja essa uma imagem de si que consiga aceitar ou de que até mesmo consiga gostar, a do poeta com uma demanda dignificadora, que lhe dá sentido à vida e ao próprio ofício. A expressão inglesa deixa entrever que a descrição de si mesmo pode ser incorreta, uma vez que diz respeito a um pensamento irreal, extremamente positivo e esperançoso. Assim, a conotação dessa expressão supõe um lado oculto do seu trabalho, possivelmente menos nobre, vazio, até inútil.

A quinta estrofe assinala um momento temporal – “hoje” – e menciona a chegada de uma visão. Esta despoleta as reflexões das estrofes 7 e 8 em estilo de um aforismo que enuncia o entender o mundo, este “classificar” da vida, das coisas, do que existe

materialmente e no plano das ideias, como “a mais funda comunidade de virtude”, ou seja, a mais íntima pulsão para a busca do bem, a determinação para a realizar. Através desta virtude se perseguem “desígnios” no mapa e se colhem os “prodígios” da representação. Existe ainda um “outro mapa”, além daquele que o bicho percorre, e é nele que atua a “comunidade de virtude”, sendo por isso também aqui identificado com o “sonho”, na sua dupla possibilidade de vivência irreal e de aspiração. É esse abraçar do sonho que dá meios ao sujeito para conquistar a alegria.

Em *Angst*, um poema intitulado “Duplo” coloca também as duas últimas questões referidas, a do confronto do Eu com um Tu e a descrição da identidade na forma dual humano e bicho.

Também tu serás, já és, um dos que a multidão dilui
sob o peso das suas leis, da sua informe violência.
Também tu és um dos ungidos pela lascívia, pelo poder,
pela deserção, esses crimes sem centro e sem culpa
que intoxicam a história, são o bafo quente do passado,
e estendem-se fio a fio, trama a trama, na sarja do futuro.

Entre mim e ti, duplo, a guerra, o ódio do mundo. (Quintais, 2015a: 542)

O sujeito identifica-se como parte da espécie humana e herdeiro da sua viagem histórico-cultural. Ainda que seja capaz desta lucidez de análise do Homem, e de olhar criticamente o lugar em que se move, também ele é mais um membro da humanidade, condicionado pelas suas transmissões culturais e, acima de tudo, também ele se integra numa sociedade que sente como opressora pela violência e pelas leis e onde o indivíduo se dilui na multidão, massa populacional de humanos que vivem segundo os mesmos padrões. Apenas no final do poema o sujeito pautava uma diferença entre o Eu como parte da multidão e o Tu como poeta consciente. A “guerra, ódio do mundo”, o alerta para o

horror e a dureza de vivências com que uma parte da população se depara, e com que Quintais também se deparou com a Guerra Colonial, esse tomar de consciência da ruína, da injustiça, do caos de uma sociedade que se pensa ordeira e organizada, é isso que cava a distância entre o Eu e o Tu – o ódio, o desprezo por um determinado estado das coisas.

A experiência íntima deste sujeito surge frequentemente pautada pelo cansaço e pelo peso que o mundo lhe impõe. Em *Riscava a palavra dor no quadro negro*, título que já em si remete para uma experiência de dor e sombra, lê-se:

(...) Este é o descrito cansaço,
o modo como as horas nos exaurem os ossos

que frágeis são. Caminhei à chuva, senti o peso
do mundo, e já nada me arrebatava as asas

tão encharcadas, tão trágicas, coitado, ó pena
de mim próprio. Mas entrei no *mall*, e sofri

contritamente de *raging mall*, uma perturbadora
forma de ódio ao consumo que os modernos

ironicamente subscreveram. (218)

Novamente se lê um manifesto de ódio e desprezo pelo mundo moderno, pelo consumo desenfreado e pelo modo como esta realidade oprime o sujeito em cansaço e tédio. No mesmo poema lê-se “sem corpo julgámo-nos anjos / destituídos de sombra”, numa alusão à confiança no ser humano, nas capacidades do Homem de progresso, de vencer a sua condição frágil de bicho através da capacidade intelectual e das criações da mesma. Ainda assim, o sujeito, ao percorrer o cenário da contemporaneidade, sente que as suas asas não se arrebatam, pois aquilo que observa pouco incita ao voo, ao sublime, não serve de meio para o Homem se libertar dos grilhões da condição animal. Assim,

manifesta descrença na organização da sociedade atual, incapaz de libertar o sujeito e reconhece que este só se pode libertar a si mesmo, como faz Quintais através da poesia. A sua posição em relação ao mundo chega a ser descrita com o termo grego *agon*, o qual intitula a sua obra de 2018, mas também um poema de *Mais espesso que a água*. Este conceito é definido no *Oxford Dictionary of Literary Terms* da seguinte forma:

The contest or dispute between two characters which forms a major part of the action in the Greek Old Comedy of Aristophanes, e.g. the debate between Aeschylus and Euripides in his play *The Frogs* (405 BCE). The term is sometimes extended to formal debates in Greek tragedies, and may be further applied to later forms such as the psychomachy. In Harold Bloom's theory of the anxiety of influence, it is applied to the struggle between the new poet and the precursor. (Baldick, 2015: 6)

A disputa estabelece-se, não só entre o sujeito e o mundo, mas também, como referido atrás a propósito do diálogo EU-TU, entre uma dimensão e outra do sujeito, o poeta e o homem, o artífice de versos e o indivíduo comum que faz parte da civilização com que se combate. Veja-se o desenvolver deste conceito em forma poética:

Saio de bicicleta – Ah, o homem da lírica intempestiva vontade –
e viajo pela cidade como quem viaja pelo inferno,
mas sem guia. Simplesmente atento, procurando

a breve redenção da velocidade.
Vou desenhando-te no cérebro. Vigio-te
num fluxo de sangue e plasma só pelo vento percutido.

Ainda me choras, voz? O vento bate o rosto
do neófito, homem lento, à procura do acidente
que lhe fará sentir o corpo em combate, o agon, de outro modo. (Quintais, 2015a: 246).

O “neófito”, o principiante nas lides de dar sentido ao mundo, procura o “acidente”, o estímulo em forma de vestígio que lhe permita construir um significado, ainda que este seja trabalhado a partir do duelo que origina no interior do sujeito e do sujeito com

o mundo exterior. Daí talvez que sinta esse conflito no corpo, lugar intermédio entre o seu interior e o mundo.

Além de *agon*, outro vocábulo estrangeiro é convocado para descrever os sentimentos difíceis da poesia quintaisiana: *angst*, palavra alemã que manifesta um estado de profunda ansiedade, preocupação e infelicidade.

The German word for “anxiety” or “dread”, used by the philosophers of existentialism – notably the Danish theologian Soren Kierkegaard in *Begrebet Angst (The Concept of Dread, 1844)* – to denote a state of anguish that we feel as we are confronted by the burden of our freedom and the accompanying responsibility to impose values and meanings on an absurd universe. (Baldick, 2015: 15-16)

O sujeito desenvolve estes sentimentos ao ser confrontado com o mundo que o rodeia e, a partir da sua liberdade, ensaia uma representação poética e o duelo anteriormente referido ocorre num estado melancólico que liga o presente ao passado, mas também dá voz a uma preocupação com o futuro. Deste conflito com o mundo resulta uma forte necessidade de atribuir significado a algo que parece absurdo, sem sentido, um medo que é muitas vezes manifestado em poemas como este de *A noite Imóvel*, intitulado, precisamente, “Futuro”:

Uma cidade de volumes
enlouquecidos pela exasperação
das imagens que gravitam já
na matéria do ar.

Dureza das antecipações
com que o canto mais motivado
pela sombra declinará o meu medo
desse futuro
onde caminharei só. (Quintais, 2017: 161)

De forma clara afirma o seu medo em relação a um futuro solitário. Nos versos inaugurais menciona a cidade e a sua desordem e é na contemplação desta realidade que se esboça uma sensação de inevitabilidade da ruína do mundo, questão que será prontamente aprofundada no último capítulo desta dissertação. Esta antecipação de finitude é anunciada na poesia de Quintais, o “canto mais motivado” que trabalha na “sombra”, ofício noturno, e denota o medo que o sujeito sente em relação a esse futuro trágico. Este medo é descrito como um sentimento condicionante da ação, capaz de ocupar um lugar de destaque – “o volume do medo bloqueava-lhe / agora o passo / do que antes fora toda uma vida” (Quintais, 2015a: 585) – e de destruir o trabalho poético, como no poema citado para inauguração deste capítulo, em que o medo não é o melhor amigo pois não propicia a empreitada deste sujeito-poeta que, determinado e “incansável” (347), no rasto dos seus vestígios, se considera “Talvez indestrutível” na sua tarefa, assinalando o medo como a única força capaz de abalar este movimento confiante de busca. O sujeito envolve-se no mundo que descreve, ainda que desenvolva com um método zeloso de reconstrução, este não é despido de emoções. A realidade observada desencadeia várias emoções perturbadoras, sendo o medo uma delas, mas, por outro lado, a ruína progressiva a que assiste, o medo sentido por esse fim, poderá ser forte o suficiente para abalar o contínuo trabalho, aquele único que permite a própria libertação deste mundo.

Para lá da viagem interior por um mar de emoções e tormentas, o sujeito também se refere várias vezes à sua viagem poética, no cumprimento da sua busca da palavra, na prática do seu ofício, enquanto caminho que o poeta percorre – “das margens do rio por onde navegas” (16). Regressando a mais uma referência ao poeta do *quattrocento*, Dante Alighieri, numa aproximação da sua viagem na Divina Comédia:

A selva escura, vejo-a nítida aos quarenta.

Numa antecipação do caminho que não meço
e que se abre de tão denso à minha frente,
numa escuridão que é apenas ignorância,
despropósito, aventura –
certeira morte em incerto tempo. (299)

Aqui, o meio do caminho das nossas vidas é aos quarenta e, como Dante, o sujeito encontra-se numa selva escura e nela faz um caminho que não consegue calcular, pela dificuldade em comunicá-lo, mas também pela sua constante mutação. Confronta-se com a densidade de significados, obscurecidos numa “escuridão que é apenas ignorância”, pois o percurso do conhecimento é constante e refeito várias vezes ao longo do trabalho poético, mas onde há também “despropósito, aventura”, porque a poesia parece não ter lugar neste mundo de desordem, constituindo, por isso, uma empreitada aventureira, de combate contra as adversidades. Conclui dizendo que este caminho percorrido parece ser o da “certeira morte”, condenando, à partida, o seu sucesso em virtude dos tempos atribulados ou, consciente da mortalidade do indivíduo, condenando a obra a ficar inacabada, nunca alcançando a palavra capaz de representar o mundo, de o descodificar, devido ao desaparecimento do ser vivo que a trabalhava. Ainda assim, segue determinado na sua busca, num regresso constante ao passado, aos vestígios – “Eras um exemplo / de errância” (Quintais, 2018: 36), “Aproximas-te. Despedes-te” (38) –, como se a absorção plena dos objetos nunca fosse concretizada, pela sua posição inalcançável.

Dentro da linguagem, da sua expressão mais nocturna, aí nesse lugar de invisibilidade prolongada. Eras tão jovem quando perseguias intuições. Sopesavas o erro. Escrevias: *Dentro do poema há paisagens que ninguém decompõe. Repetem-se incessantemente. Ninguém ousa decompor paisagens, emaranhar paisagens.* Regressas ao que chamaste de beleza, e que agonizante te olha com olhos de febre. (9)

A própria linguagem é conotada com a invisibilidade, característica que torna algo de facto existente numa entidade que não se vê, o que implica a existência da palavra verdadeira para representação do mundo, mas tão inalcançável como o próprio exercício de apreensão do que há em redor – “Palavras são // fantasmas / na inaparente // densa / realidade (Quintais, 2017: 52). A repetição do ofício poético, a busca ininterrupta serão um exercício capaz de, por tentativa e erro, encontrar essa linguagem invisível. Neste excerto de *Agon*, o sujeito olha para si próprio, a sua dimensão de poeta, no início da viagem, ainda jovem e que seguia “intuições” e sopesava “o erro”, disciplina que parece contrária há que tem vindo a utilizar na sua obra, uma vez que privilegia objetos de trabalho concretos – os fragmentos, os vestígios, sejam eles da cidade, da memória ou da História – em detrimento de meras intuições ou do balanço de erros possíveis. Os meios disponíveis são ensaiados, reconstruídos de inúmeras maneiras numa ordenação do mundo que, mais do que contrapesar o “erro”, contrapesa a possibilidade de uma representação com a linguagem. Quando jovem, considerava o seu trabalho belo; agora, com a distância de um poeta amadurecido num árduo caminho de combate, vê nessa poesia “olhos de febre”, um olhar de desejo e excitação com a descoberta, com a busca que se desvela à sua frente. Percorrida esta longa peregrinação, o olhar do sujeito seria agora outro, de angústia, melancolia, tédio, medo.

Fizesse eu da minha vida esta perene contemplação na tempestade, sempre em direção aos altos céus de Março. Sob a forma da árvore indessistente, veria a verdade quando da verdade tivesse desistido. Um parêntese no conformado desespero que me rói. Uma luminosa canção no epicentro da minha morte. (Quintais, 2015a: 537)

De facto, o estado do sujeito que escreve é outro – desespero. Perante a “tempestade” do caos que o envolve, a verdade não foi ainda alcançada e denota uma possibilidade de desistência. Este lugar de contemplação, momento de colheita da chuva, do vento, ambiente onde se depara com “uma simples árvore quebrada cujos ramos assomavam

ligeiramente em furiosa perseguição”, e com uma árvore onde vê “a beleza dos naufragos”, uma “insignificante dádiva de acaso”. Mircea Eliade, no seu extenso trabalho sobre a simbologia das religiões, refere, em relação à árvore, a tradição indiana, o esoterismo hebraico, a tradição muçulmana, tanto na imagética da árvore da vida como na da árvore da felicidade, mas, em todas as tradições, esta árvore invertida, com as raízes no céu, é uma metáfora do Cosmos, uma ligação do céu que cresce no sentido da terra. Além disso, relativamente à Bíblia, menciona a árvore da vida e a árvore do conhecimento que se encontrariam no meio do Paraíso onde se encontravam Adão e Eva. Sobre isto, reflete:

Deus proibiu Adão de provar os frutos desta última [árvore do conhecimento], “porque, no dia em que tu os comeres, tu morrerás certamente.” Por que razão não menciona Deus a Árvore da Vida? Seria esta um duplicado da árvore da ciência, ou – como creem certos sábios – estaria a árvore da vida “escondida”, só se tornando identificável e acessível no momento em que Adão se apropriasse do conhecimento do bem e do mal, quer dizer, da sabedoria? (Eliade, 1992: 360)

De regresso ao poema que estávamos a analisar, a reflexão que feita à luz do que agora foi referido, parece ser a de que um outro processo contemplativo, talvez mais intuitivo, na apreciação destes momentos fugazes e isolados, poderia permitir ver a verdade sem a buscar. Remete na sua obra para a árvore como símbolo do conhecimento, elemento de ligação entre o terreno e o metafísico, o material e o incorpóreo. Daí que chegue a referir a escrita de versos com o desenho de árvores, nesse percurso que ensaia ligações¹⁰. Aqui, concebe a possibilidade de o seu método ser, afinal, inadequado, mas também de estes exercícios aleatórios possuírem a capacidade de colocar um “parêntese no conformado desespero”, de serem uma “luminosa canção” no epicentro da morte do sujeito, ou seja, de o redimirem deste percurso de “certeira

¹⁰ Ver p. 76

morte”, rumo à ruína, juntamente com o mundo, de aliviarem o peso que carrega. Também num poema de *Umbria* surge esta ideia de libertação do exercício através da observação da natureza, ainda assim, é uma reflexão que surge pontualmente, como uma hipótese latente, mas nunca concretizada:

São vários os conceitos que me movem.
Um gesto abstracto desfila na imaginação:
sobre o azul, os cedros dos Himalaias.

É este o jardim de tarde que procuro.
Um lugar de intensa luz que cegue rotinas,
Repetidos esquemas de pensamento.

A mesma luz até à renovada frase.
Transportem-se cedros dos Himalaias
pela imaginação adentro,

e a imensa realidade tornar-se-á
desabitável, desabituável,
repleta de conceitos que nos movam. (Quintais, 2015a: 639)

Para além dos habituais conceitos que orientam a sua poesia – realidade, imaginação, pensamento –, Quintais refere outros gestos abstratos e espontâneos que traça a partir da observação de elementos da natureza, aqui os cedros dos Himalaias. São elementos capazes de cegar as rotinas e os “repetidos esquemas de pensamento”, leia-se o repetido método de trabalho que utiliza e que poderá tornar-se num círculo vicioso que não lhe permite alcançar a verdade, a palavra que procura. Ao alimentar a imaginação com estes elementos da natureza, a “imensa realidade” onde se perde e desespera, tornar-se-ia “desabitável, desabituável”, isto é, vazia da sua centralidade humana, aquela que na verdade alimenta continuamente a sua poesia pois – “Aceitas / a materialidade / indiferente da natureza.” (Quintais, 2017: 25). Neste lugar, a representação como a

trabalha é impossibilidade, na medida em que a palavra procurada é indissociável da sociedade humana, da civilização para além da terra enquanto natureza. Atravessamos, aliás, o período do Antropoceno, em que a ação humana é a força principal que molda o planeta, em vez do Homem viver pelas suas regras naturais, como acontecia até então. Ou seja, não só a poesia quintaisiana dá, por si só, primazia ao lugar da cidade enquanto espaço da humanidade, mas também seria inevitável abordar o mundo em redor, sem a componente humana.

Deste modo vai descrevendo a sua poesia, numa constante reflexão sobre o seu ofício, que irá também promover um balanço sobre o próprio lugar da poesia neste mundo. “Tudo descreves sob céptica tinta, e o mundo / é precipício no eco da descrita forma / com que o fazes” (Quintais, 2015a: 20) – o processo de representação é transposto para o poema com “céptica tinta”, uma vez que o sujeito manifesta por diversas vezes descrença no seu trabalho, ainda que noutras ocasiões, como se viu, lhe atribua uma possibilidade redentora, uma tarefa quase inevitável, da qual ressalta o abismo para o qual o mundo se encaminha, pelo menos na forma como o sujeito o representa.

Para concluir esta viagem pelo íntimo do sujeito quintaisiano e pela descrição que faz do seu ofício, será interessante proceder a uma leitura mais aprofundada do poema “Iniciação no escuro”, do livro *Canto Onde*. O título remete para o trabalho do poeta que tem vindo a ser descrito, o de um constante retomar aos mesmos lugares, numa busca incessante da melhor representação possível do mundo. Daí que se transmita a ideia de iniciação: sempre que se aventura no papel para desenhar o mapa do que o rodeia, mergulhado em trevas difíceis de desvendar, parece fazer uma nova incursão num lugar revisitado, como um aprendiz que descobre os métodos do seu ofício e o *modus operandi* do seu trabalho.

I
O estrépito que o passado faz.
As palavras gritadas.
A terrível máquina de dizer
e calar.
Tudo gira no nada
e no nada se compraz.
Uma fúria ergue-se
no plasma.
Uma cidade é destruída.
Escuta os muros
que se abatem.
Desenha árvores,
o rápido deslizar de nuvens,
o desenho que a mão faz
quando teme agarrar o sentido,
e o sentido é escuro, escuro. (343)

Parte do peso do passado, que faz tanto barulho que parece impossível ignorá-lo, ainda que seja, ao mesmo tempo, uma “terrível máquina” capaz de calar, de silenciar através da passagem do tempo. Agita o “plasma”, o sangue, instiga o sujeito que fala, de seguida, numa cidade destruída e em muros que caem. A bagagem cultural coletiva poderá fazer soar os sinos de cidades bombardeadas ou evocar a queda do muro de Berlim, da mesma forma que as “palavras gritadas” do passado chegam ao sujeito. É esse o peso da História, a sua herança, presença constante e diluída no quotidiano. O poeta trabalha, receoso de alcançar a palavra verdadeira, consciente de que o seu sentido “é escuro”, envolto nas trevas da desordem. Não obstante, “desenha árvores”, investidas da riqueza simbólica que vimos mais acima, mas também escreve versos, como no poema “Cedros dos Himalaias”, enquanto esquema de pensamento, ordenação daquelas mesmas trevas que deixam o sujeito receoso. Desenha versos como os ramos da árvore

se desenham no espaço, afastando as nuvens que encobrem a luz, ficando mais perto do céu, da palavra verdadeira, do conhecimento.

II

O dia acaba, e com ele
a incerta medida dos teus erros.

Uma lâmina de vento
inicia-se no escuro.

A noite apaga o teu zelo.

O vestígio do ontem
cruza o sítio da memória,
somente atenuado
por outras presenças. (343-344)

Na incursão noturna, o sujeito trabalha com uma lâmina feita de vento, incapaz de cortar, talhar, um gesto vazio. A lâmina representa a caneta ou qualquer objeto de escrita do poema e, assim, esta descrição manifesta a impossibilidade ou pelo menos a dificuldade de alcançar o sentido. Com a noite, o sujeito afirma que o seu “zelo”, o seu cuidado e método são apagados, insiste na ineficácia do seu ofício. Contudo, começa por afirmar que com o final do dia também acaba a “incerta medida dos teus erros”, como se a noite possibilitasse um recomeço, uma redenção, e esta aparenta ser, no desenvolver desta segunda parte, uma certa forma de libertação do controlo metódico e organizado com que reflete sobre o mundo, ainda que o seu trabalho se desenvolva como ofício noturno. Um duelo entre o ser e não ser da noite expressa a oscilação dos estados do sujeito entre uma perspectiva redentora da poesia e um sentimento de descrença e desolação perante o mundo que procura entender.

III

O rio escurecia
e depois aclarava e depois escurecia.

As árvores gravitavam nas margens

da tua memória,
fazia correr estilos de morte e promessa.
As personagens do inscrevível
seriam afinal mais monstruosas
do que se suspeitara,
e os insectos emudeciam
enquanto o Outono regurgitava as suas vítimas.

E tu, tu? E tu fazias abolir
o sentido para fazer eclodir de novo
o novo sentido. E tu procuravas entre despojos
um aro de bicicleta partido,
um casaco com bolsos que dessem para o improvável
um qualquer outro achado preso à cega geometria
e à circunstância do procurar. (344)

O rio por onde navega o sujeito escurece e aclara, permitindo ocasionalmente um vislumbre daquilo que esconde. De novo se regressa à memória, com a sua carga pesada de passagem do tempo, marcado por momentos negros de morte e outros de promessa de mudança e melhoria. Numa possível referência ao Holocausto, uma vez que se referem personagens inscrevíveis e monstruosas, joga-se, à semelhança do que se viu no capítulo “O peso da História”, com o contraste entre os vestígios do horror, e a resistência indiferente da natureza. Perante isto, o sujeito questiona-se sobre a sua posição, e afirma que mantém o ofício, abolindo o sentido anterior ou aparente, a fim de procurar um novo, através dos vestígios entre as ruínas, um “qualquer outro achado” inseparável da “cega geometria” e da “circunstância do procurar”.

IV

Atravessas a ponte, lês o jornal, alheias-te
do rio, mas o rio sitia-te
com a sua música de eleição,
a que julgaste escutar,
apesar dos sinais de morte
te encandearem

com a sua luz extrema.

Terás tu ainda a certeza do começo
movendo-se no ecrã
do primitivo medo
de que não há limite,
fuga, consolo? (344-345)

Anteriormente, o rio foi convocado como metáfora da viagem do sujeito. Agora, este começa por afirmar que, através de uma atividade quotidiana, se alheia da viagem, num distanciamento que não é, contudo, duradouro. O rio cerca-o, desperta-o para ecos do passado, e sente-se encadeado pelos “sinais de morte” da memória. Duvida da sua imersão nesta viagem, da sua “iniciação no escuro” e menciona o “primitivo medo”, uma função biológica do ser vivo, fulcral para a sobrevivência e desenvolvimento da espécie, mas que, para o Homem contemporâneo, surge como um mecanismo desadequado, que não acompanhou a rápida evolução da civilização, agindo sem “limite, fuga, consolo”.

V
Animal afeiçoado à metamorfose e à fuga,
o rio muda de cor
e tu anotas o denso espelho
e imaginas a métrica
que o levará à foz.

O rio é o teu deserto
e a palavra
apenas a palavra
com que o descreves,
a tenda onde o provisório
vem habitar. (345)

Nesta parte do poema, o rio é associado a um animal que apresenta um comportamento propício à mutabilidade e à “fuga”, transforma-se, e o sujeito procura

anotar as suas águas, descortiná-las, a fim de imaginar como se poderão concretizar os versos. Assim, além de metáfora do lugar que percorre na significação do mundo, o rio é também o fluir mental das palavras possíveis na transposição da viagem para o papel. A segunda estrofe consolida esta ideia. Ao afirmar que o rio é o lugar “deserto” onde a palavra “com que o descreves”, serve de “tenda”, abrigo temporário num lugar hostil, assinalado, aliás, pela antítese rio-deserto, em que o lugar infértil e desértico será o mundo, e a arte, que o representa, a dimensão fecunda. A ligação entre o mundo e a poesia que o descreve torna-se tão próxima que os dois são quase o mesmo – o velho problema do real e da sua representação.

VI

Incendeias-te de significados
e descobres com horror
o que se encontra nas margens desse esforço:

o rosto lodoso do rio
que traz a voz dos ausentes.

Já alguém percute o aço dessa voz
de que escutarás
somente
o dissonante chamamento. (345-346)

O sujeito permite-se mergulhar completamente no seu ofício, acolhe uma diversidade imensa de significados, vestígios, símbolos. Contudo, no seu esforço por encontrar a palavra, constata, “com horror”, que no rio em que navega já só se arrasta no “lodo” o eco dos antepassados, um fragmento da História, da verdade, que é classificado como “dissonante chamamento”. Não possui em si a capacidade de trazer harmonia à colação reflexiva que desenvolve na tentativa de encontrar um sentido final e por isso desespera com a sua tarefa.

VII

Um equívoco, outro ainda.

Uma versão, apenas uma versão.

A violência campeia.

A violência que surge

da plena ilegível fronteira

deste mundo.

Só, aguardo que uma sombra

me cubra.

Irei habitá-la. (346)

Deste modo, os seus versos são “apenas uma versão”, “um equívoco”, uma aproximação da representação do mundo, nunca uma apreensão, uma árvore do conhecimento terminada. Assim, se por um lado se lê, ao longo da obra quintaisiana, a frustração do sujeito em apreender o significado do mundo, o seu estado de duelo entre o ofício de poeta e o lugar de indivíduo na sociedade contemporânea, por outro, a expressão de ansiedade, tédio, medo, agitação perturbada em geral para com o mundo que o rodeia é, também, uma componente de emoções intensas. Ou seja, na verdade, as duas facetas em combate, o poeta e o homem, empreendem uma caminhada difícil e repleta de provações na assimilação daquilo que são os seus mundos: mundo real e mundo da poesia, mundo do homem que escreve versos e mundo do homem cotidiano. O último excerto citado conclui referindo a violência do mundo, uma violência que origina de um lugar “ilegível”, sem possibilidade de significação. Perante isto, o sujeito, “só”, aguarda ser coberto pela treva – “Irei habitá-la”. Com esta afirmação, se vira a página para o capítulo “Trevas”, que habitaremos, ao longo de algumas páginas, com Quintais.

Trevas

O mundo é a escura paisagem
e a verdade não contém o dextro sabor,
antes o erro tóxico e indigerível.
Luís Quintais, *Mais espesso que a água*

Na obra quintaisiana, o leitor percorre um mundo em ruínas, onde se move uma sociedade descaracterizada e perdida, abandonada às ilusões da contemporaneidade, uma massa de sujeitos indiferentes e aparentemente condenados. O leitor é ainda confrontado com o peso da História pela sua tragicidade próxima e pela dificuldade em estabelecer diálogo com a mesma a partir do lugar cultural presente. Além disso, o próprio sujeito poético comunica o seu sofrimento perante o mundo, contagia o leitor com o seu desespero e sofreguidão de busca por um lugar. Com inúmeras referências à destruição, ao anunciar de uma fatalidade, às sombras em que está mergulhada a civilização, a poesia de Quintais está mergulhada nas trevas. Contudo, ainda que nelas a poesia acabe por ser uma forma possível de redenção, “vivemos depois da música” (Quintais, 2015a: 129), a actualidade continua a ser um lugar de condenado, que marca o fim de uma era e assinala a existência de outra. Essa outra é uma era de trevas, onde a música (que se pensará mais à frente o que abarca) é também um lugar de ruína, um eco da memória histórica e motivo de conflito para o sujeito homem e poeta.

Como no capítulo anterior, começando pela noite de vigília em que o poeta empreende o seu trabalho, estão as primeiras trevas, as noturnas, e as do sujeito quintaisiano, que foram exploradas no capítulo anterior através dos sentimentos de angústia, conflito, tédio, desespero.

Rememoras as trevas, a purificação do mundo. O que se quebra e se consome nas chamas do esquecimento? O sonho de um animal de vida breve, desprovido de consciência, de mensuração e vigília. A biografia prolonga-se num exercício de contenda com a dor. “Vê as árvores e não a floresta”, disseste. E acrescentaste: “Todos esses mistérios que julgamos não conhecer e nos quais somos na verdade iniciados quase todas as noites, assim como no outro grande mistério do aniquilamento e da ressurreição.” O centro da ameaça: o corpo regressa à sua materialidade, regressa à luz e ao fulgor da manhã, ao perjúrio da beleza. E nenhum deus haverá que nos perdoe a ilusão do início, a tentação da escrita. (Quintais, 2018: 20)

Todas as noites o sujeito em diálogo com o “grande mistério do aniquilamento e da ressurreição”, essa anunciação de ruína que será analisada mais adiante, mas que coloca já aqui uma acentuação da ideia de trevas como “purificação do mundo” e como possibilidade de “ressurreição”. O exercício noturno estabelece uma aproximação entre memória e dor, natural ao ser humano, “animal de vida breve”. Contudo, esta atividade parece ser conduzida por uma dimensão incorpórea, uma vez que a materialidade do sujeito só regressa com a manhã. Assim, a dimensão imaterial, a mente, está intimamente ligada à noite. Em *A noite imóvel*, Quintais cita Wallace Stevens – “Night and imagination being on” – a propósito do ambiente propício ao divagar da imaginação, quando o mundo está em sombras e a vida quotidiana se suspende. Porém, existe um conflito entre a atividade do sujeito intimamente ligada à revisitação do passado e o fantasiar das trevas como esquecimento purificador: na escuridão, como na noite, com a suspensão de muitos dos estímulos do dia, é possível ao sujeito refletir e fazer poesia de forma mais focada, mas, por outro lado, as trevas assinalam o esquecimento, recebido com um peso negativo por parte do indivíduo que valoriza a memória e a história individual e coletiva como objetos de compreensão do mundo e do Eu. A valorização deste diálogo entre tempos seria inútil na perspetiva de um total esquecimento e finitude daquilo com que trabalha, mas parece reconhecer-se a necessidade de apagamento para regeneração, com resolução dos traumas passados,

individuais ou coletivos. Por outro lado, nesta exposição sobre o esquecimento, poderá ler-se, cingindo a purificação à noite do poeta, uma possibilidade de distanciamento do mundo contemporâneo que permite ao sujeito a sua própria purificação. Neste sentido, a atividade criadora de rememoração conjuga-se com o esquecimento do mundo permitido pela noite e essa incursão noturna pela palavra é reveladora: “Mas o pensamento oferece-me / somente o vestígio, uma mão cheia de treva” (Quintais, 2015a: 292). Tudo são já vestígios, fragmentos que sinalizam a treva em que mergulha a biografia, a História, a cidade (o mundo), existindo também um esquecimento incontornável no seu percurso.

Lenta passagem, evocação de uma cidade:

o que te esclarece é o movimento do braço,

o gesto que nada diz, arrasta somente
a memória e o seu peso, e reúne depois

novas ciladas, e faz ecoar a morte da cidade,
a linha que percorre o exterior perímetro

e cujo tema é a destruição do sentido.

Uma descrição do que não teve lugar ocorre aí,

uma descrição dobrada pelo ilegível
que a devora.

Tudo é baldio. As vozes antigas – sim, os antepassados –
já não são esperadas, permanecem tapadas pela aflição escura.

Move o braço,

o voo começará onde não houver sentido. (210)

A movimentação da memória, através do braço que desenha os versos, é um “gesto que nada diz”, uma vez que a descrição que é feita representa algo que não aconteceu,

que não corresponde à realidade, pois é uma tentativa de contornar o “indizível” da cidade, pelo seu choque horrendo, mas também pelo seu estado desordenado rumo às trevas. Nelas é difícil ver com clareza, o que nelas existe torna-se, assim, “indizível”. Neste lugar “baldio”, colher os frutos dos antepassados torna-se um trabalho árduo que apenas encontra alguns vestígios, provenientes não da colheita, mas da terra em si, que mesmo coberta de terras contém, na sua materialidade, rastros do passado, como os caminhos de ferro em Auschwitz-Birkenau ou as memórias nubladas de um indivíduo. Não obstante, é do sem sentido desta desordem que parte o poeta no seu ofício.

43.12

Qual a ciência do grito?

O silêncio da terra

que se torna vasta

depois de lhe terem exaurido

os caminhos.

O que propõe a mão

quando escreve?

O funâmbulo sentido da fala.

A voz que antecede o dilúvio,

a construção da Arca.

Que zoomorfia virá?

Que nervos serão tocados por

dedos hábeis, adestrados

na nocturna arte

que pensámos extinta? (Quintais, 2015a: 57-58)

A poesia surge como uma “ciência do grito”, uma reação à realidade, uma “pedra arremessada” contra algo que indigna, que não permite indiferença ao sujeito. Contudo, na sequência desse grito há o “silêncio da terra” na sua imensidão, esgotada por tudo o que nela aconteceu ao longo da História. Por outro lado, este silêncio pode também ser

lido como a incapacidade do grito em atingir a realidade; daí que lhe seja devolvido um silêncio, uma não concretização da verdade, da palavra, e que os caminhos exauridos sejam os da poesia em busca da representação. Aliás, na estrofe seguinte questiona-se o objetivo do ofício poético – “O que propõe a mão / quando escreve?” – e a resposta é o volátil, incerto sentido da fala, a sua inconstância, a sua materialidade que escapa por entre a mão que escreve. O sujeito propõe-se a esta busca constante, o próprio exercício é a proposta. Mas, para lá da reflexão metapoética, a poesia é referida como a “voz que antecede o dilúvio, / a construção da arca”, ou seja, a palavra que anuncia a destruição e que, pelo uso da vírgula e pela separação do verso, constitui a “construção da arca”, não a antecede, é a sua criação. Se no Génesis Deus avisou Noé da inundação que provocou na terra para purificação do caos e violência nela instalados, de modo que ele pudesse construir uma arca a fim de salvar a sua família e um par de todas as espécies animais, aqui o sujeito utiliza a palavra para anunciar uma destruição iminente a partir das trevas em que navega e a poesia como estrutura que lhe permitirá encontrar uma salvação. Será uma salvação possível para o resto da humanidade, como a arca de Noé o foi, ao permitir a continuação da civilização e da vida? O sujeito coloca mais duas questões na estrofe seguinte: como se caracterizará a vida a seguir ao dilúvio, ou ao acto da escrita? será a poesia capaz de tocar os “nervos”, a sensibilidade da humanidade e recuperar o seu lugar? Pela insistente referência à indiferença e à ignorância ao longo da sua obra, a resposta a estas perguntas poderá apenas ser: “Um único desejo traça / a alegria do novo. Na pedra o fiel registo / de como respirar” (63). A poesia – e possivelmente a arte em geral – permite apenas fôlego ao sujeito criador e ao sujeito que a consome. A humanidade parece não ter salvação.

De facto, os versos premonitórios do desastre proliferam ao longo da obra de Quintais. Constantes anúncios de fatalidade, morte, destruição, do alcançar de um ponto

de não retorno: “a tua inclinação por ideias de ordem / desvia-te para um lugar escuro, silente / (assim o presentes)” (421). Na tendência de organizar um sentido, ensaiar uma representação do que o rodeia, o sujeito reconhece, à partida, que isso o levará a deparar-se com “um lugar escuro” e, por isso:

Antecedes o momento
em que o mundo acaba
e uma fúria de vitorioso esquecimento

apaga os despojos
das irredutíveis vozes
e a imagem do teu rosto

perseguindo o jogo perseguidor. (422)

O sujeito antevê o apocalipse, sendo o fim do mundo como o esquecimento total, a erradicação da memória, dos vestígios que ainda persegue. Aborda esta finitude de forma pessoalizada, como uma vitória sobre si do “jogo perseguidor”, que o afeta há tanto tempo, numa frustração já conhecida, a de testemunhar o desaparecimento de tudo o que resta, dos últimos “despojos” e “vozes” dos antepassados. Num poema intitulado “11.09.01”, data do ataque terrorista ao World Trade Center, o anúncio do fim transmitida a ideia da ruína da humanidade, ao invés de uma ideia de apocalipse que se abateria sobre a mesma, mais ao estilo bíblico, como no poema anterior, em que “o mundo acaba”.

Virá o dia
em que também nós
da torre de vidro
para o vazio saltaremos.
Em desamparada queda
estamos já.

Entre o salto
e a derradeira palavra,
lembrar-nos-emos
de uma nuvem ou de um madrigal.
De que nos serve
o brilho ínsito
em rápidos vidros
durante a queda?

Turvamos as águas.
Nada mais. (544)

Nestes versos, o agente que se precipita para o abismo é a humanidade, já em “desamparada queda”, na trajetória da ruína, do desaparecimento, sendo a sua forma civilizacional a justificação deste anunciado apocalipse. O sujeito refere que, no momento mais próximo do fim, os indivíduos se lembraram “de uma nuvem ou de um madrigal”, da contemplação da natureza ou de criações artísticas humanas, e, na referência à composição musical ou poética em voga durante o Renascimento, invoca uma herança cultural rica, mas menosprezada pela humanidade em declínio. Aliás, conclui questionando-se sobre a utilidade desse “brilho ínsito” neste momento de ruína, o sentido final de toda a criação cultural, dos momentos históricos, quando a humanidade se encontra à beira da erradicação total dessa memória coletiva, sem se aperceber da iminência da rutura: “Afinal, éramos incapazes de ver, presos / a uma cegueira armadilhada” (195). O sujeito inclui-se nesse lugar, também faz parte deste caminho, ainda que pareça consciente, menos cego, do que o rodeia, do seu significado. Assim, a anunciação apocalíptica que é feita ao longo da obra não se prende com a carga religiosa da palavra, não significa uma finitude comandada pelo divino, mas sim uma rota de esquecimento da memória coletiva, o caminho para um lugar de apagamento dos últimos vestígios. Se em “O peso da História” se percebeu que o

diálogo com o passado já é tão atribulado no contexto contemporâneo, se a cidade parece um lugar sem sentido, descaracterizada, o fim preconizado é o da perda total dos ecos que ainda estão presentes, mas já tão desvanecidos e inacessíveis. O que está em causa é a perda da identidade humana em todo o seu percurso histórico, o esquecimento da herança, aquilo que permite o entendimento do sentido, a definição de um caminho incessante ao longo dos tempos. Triunfam, por oposição, o vazio, as trevas, a perda de símbolos, significados, cultura. “Ninguém sabe que crença, por que crença / morre o mundo, já agonizante” (Quintais, 2017: 19): a própria conduta que conduz à ruína é descaracterizada, não segue uma “crença”, uma ideia para a humanidade, não tem uma orientação ideológica ditada pela comunidade, é apenas um encaminhar “cego” que ocorre, oriundo do estado de indiferença, alienação da massa desconectada do seu lugar enquanto civilização. Em contraste com períodos históricos anteriores, existe agora a ausência de valores, ideias, construção, esmagados pela destruição, o caos, a desordem.

Neste momento, ajudará ingressar numa reflexão colocada por Quintais, a de que “vivemos depois da música” (2015a: 129), numa tentativa de compreender como se caracteriza esta era, aparentemente posterior a todas as outras, em que há um momento de música, e um momento depois desta, aparentemente sem ela. Assim, será possível compreender melhor a idade das trevas contemporânea, o caótico sem sentido que parece conduzir a humanidade ao apagamento da sua própria identidade.

Primeiramente, deverá procurar entender-se a que se refere Quintais quando fala de “música”.

A música evolui, célere, sob a realidade
sem nome e sem métrica.
Uma casa devoluta, uma memória, um eco
de uma memória.

O que se escreve aqui
nesta parede é uma reserva
de palavras, um silo de sombras, um perímetro
de morte de onde a morte se ausenta.
Um parêntese na face mais escondida
deste atributo, desta milimétrica rede
com que se vela o rosto.

Um traço de destruições
e vontade
turva a representação do medo.
Uma casa devoluta abate,
agora. (Quintais, 2017: 70)

Neste poema, intitulado precisamente “A música”, abunda a temática da ruína, a memória é comparada a uma “casa devoluta”, sendo por isso precária, um monumento degradado do que representa. Contudo, esta memória aqui referida é, especificamente, a música. Os dois primeiros versos alegam que esta arte acompanha a realidade, vai mudando, mas o mundo que acompanha é “sem nome e sem métrica”, um lugar indefinido, inclassificável, e difícil de organizar, de medir. É nesse sentido que a música surge como uma memória (e como uma “casa devoluta”), uma vez que a sua mutação ao longo do tempo, e o estado a que chegou, que se identifica com a realidade em que se insere, é apenas um eco daquilo que foi, descaracterização da sua essência original. Poderíamos invocar novamente Adorno e a ideia da inevitabilidade de a cultura acompanhar a degradação da sociedade.

No lugar de destruição que é esta música existe um “perímetro / de morte de onde a morte se ausenta”, uma presença fatídica, o pautar do fim, do esquecimento, uma morte metafórica. Regressando a um ensaio já antes mencionado:

Não é possível diluí-lo [Rui Chafes] no contexto ou numa mera perspectiva de carácter historicista. Não, não faz parte do Zeitgeist, não se inscreve de modo óbvio nas preocupações

dominantes do presente – esse presente que é a marca da sempre perigosa submissão a uma ordem de superfícies e de transparências incorrigivelmente voláteis –, e parece vir de um outro tempo, de um tempo sem tempo, de um tempo sem mediação, sem representação, onde a arte seria, talvez, uma figuração ou uma presença – palavra que será importante para mim aqui – do que é frágil e do que é inquebrável, do que é visível e do que é invisível, em suma, do que é um acto do corpo em seus mortais desvios. (Quintais, 2015b: 10)

(...) há elementos em Rui Chafes que o transportam para o contemporâneo. E tomemos o contemporâneo como uma proporção em movimento dessa condição eminentemente moderna que é vivermos durante o fim. Um tempo alegórico, um tempo de ruínas – o nosso – é sujeito a um exercício de violência, a uma incisão profunda e sistemática que faz prolongar esse fim, que o coloca numa margem ritualizada e solene onde se entra a contragosto. (12)

A reflexão desenvolvida por Quintais sobre a arte de Chafes aproxima a representação do mundo dos dois artistas nos seus ofícios, o da poesia e o das artes plásticas. A dualidade visível/invisível dos objetos de trabalho, a ruína ou a significação do mundo contemporâneo são questões que se identificam com a poesia quintaisiana e que, nestes excertos, Quintais atribui à obra de Chafes, não sem percorrer impressões suas sobre a contemporaneidade, o fazer arte neste contexto e, claro, o “vivermos durante o fim”. Esta afirmação é explicada como uma referência a um “tempo alegórico”, ou seja, o fim que a humanidade presencia não é um apocalipse concreto, de destruição da humanidade à maneira de Hollywood com desastres nucleares ou invasões alienígenas, mas sim uma sua representação, centrada no caos, na desordem sem sentido, na desconexão com o passado. O mundo que Quintais representa na sua poesia é, na sua avaliação, semelhante ao de Chafes nas suas obras: enquanto o poeta se mantém consciente dos ecos dos antepassados, o artista plástico vem de um tempo onde a arte era uma realidade presente – o que implica, não só a ausência da arte no tempo atual, mas também a ligação do artista ao passado.

“Vivemos depois da música” é uma afirmação que abarca o nós, enquanto humanidade e, juntamente com ela, o sujeito, nessa realidade de habitar um tempo onde a música se perdeu. Pensando na leitura que este poeta faz do mundo, esta perda prende-se com o modo de viver na sociedade contemporânea. A música, de que esta está desconectada, pode ser entendida, pela sua natureza auditiva, como os ecos do passado, metáfora para os fragmentos que chegam a jusante e com que o poeta trabalha – “Que música derruída se esconde / sob a ausência de atenção, que trabalho // de séculos?” (Quintais, 2015a: 65) – e, portanto, como algo que, apesar da declaração de ausência, ainda está presente, apenas é descurado neste tempo histórico. No entanto, Quintais, como Chafes, trabalha os seus versos como se viesse desse tempo onde havia música, pois procura os seus vestígios, recupera memórias, num combate contra a organização do mundo atual – uma atitude de consciência, ordenação, que se opõe à indiferença.

Depressa
as gargantas
foram cortadas.

Agora, em ti, habitando-te:
música desse sangue
tão espesso,

tão mais espesso
que a água. (290)

Este é o poema intitulado “A música” de cujos versos escorre sangue, essa matéria que dá vida aos corpos, mas que também alimenta o imaginário da morte, do crime. Na sequência de um evento destes, que poderá até remeter para uma dimensão histórica, o sujeito afirma que em si habita a “música desse sangue” que foi derramado, o eco desse momento que é mais denso, complexo, do que o fluxo da água, como no rio onde

navega o poeta. É uma descrição semelhante à do “primeiro crime” onde também o sangue desse homicídio envolvia o sujeito. Neste sentido, através do ofício poético é possível manter o contacto com a música, ainda que seja um trabalho árduo: como vimos no capítulo “O peso da História”, o diálogo com o passado é dificultado pela materialidade desordenada do presente.

Depois da música, a poesia será tingida por inegociáveis medos. Debruçou-se sobre a mesa, sobre o arquivo, sobre o mapa da sua morte, escutou o rumor de um mar espesso, sem mecânica. Saiu pela porta sem porta da história e voltou ao terreno da biografia. “A música acabou”, escreveu, “a história jaz sepultada, sem herói civilizador”. Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem. Um plasma queima o sangue por dentro, e é suja a noite, suja de um azul ameaçador. Debruçou-se sobre a mesa. Os prédios estremeciam, como uma pele estremecente. A mesa era negra, como fora o quadro riscado. Dedicado, perseguia um desígnio distante, talvez apagado no chão móvel da página. (98)

A primeira frase deste texto convoca a situação precária da poesia num mundo como o atual, desligado da música – “inegociáveis medos” –, a inevitabilidade de um contexto temerário, que coloca o poeta frente a frente com o fim. Ou seja, quem se dedicar à atividade consciente da poesia, na sua busca pela palavra, será obrigado a dialogar com o mundo que o envolve e a ser confrontado com uma realidade sombria. Os versos resultantes só podem deixar transparecer essas trevas, como acontece com os quintaisianos, que, ao encenarem uma representação da contemporaneidade, num exercício também de busca do lugar do sujeito e da sua poesia, comunicam uma ideia de condenação cultural, resultado da significação dada ao mundo. “Tudo agoniza” em consequência do estado das coisas, de viver durante este fim da música, mas, mesmo nesse sofrimento, e tendo presente a finitude de si mesmo – trabalha “sobre o mapa da sua morte” –, o poeta prossegue na sua demanda de uma luz possível num lugar de sombras.

Lembro-me dele à procura de Inez
na cidade pequena
de província,

tão solene, tão sem princípios.
Guiava furiosamente,
precipitadamente

no encaço de Inez:
“Vamos à vida, a morte
é certa, meu amigo.”

Melhor seria esse fim,
o da escrita, como se testemunhasse
os últimos dias na terra

e quisesse ainda habitar a alegria
de poder contá-los.
Hoje, tantos anos depois, a sua voz

Estala como lenha no Inverno
e sacode-me – és música esquecida,
voz, violência onde se sonha

toda a história, a que passa por nós,
a que sem bagagem nos levará
até à desmedida fronteira.

Vociferam os deuses no descampado,
cresce a erva, agonizam metais e sombras.
Vivemos depois do fim

e continuamos à procura de Inez,
os dois, como se algo teimasse
fugir-nos e guiássemos, ambos,

furiosamente, precipitadamente
para lá, até lá.
Haverá ainda música para nós

e a música
será o lugar do justo e do bom,
o início improvável que nos trouxe aqui. (152-153)

Neste momento é evocada a história de amor de Pedro e Inês, tantas vezes trabalhada na cultura portuguesa ao longo dos séculos e que ainda permanece no imaginário coletivo, sendo, por isso, um exemplo do peso da História, da herança cultural, do seu diálogo permanente na definição da sociedade. Não é inocentemente que Quintais recupera esta temática, não como mero exercício estético de glosa, mas sim consciente desta presença do passado no presente, dos ecos que viajam até jusante.

O poema em questão intitula-se “Coimbra, século deposto”, numa referência à cidade que albergou os amores de Pedro e Inês e onde a dama foi assassinada a mando do rei D. Afonso IV, e à passagem dos tempos, com a renúncia a um tempo histórico passado, mas que, apesar disso, o poeta visita, contrariando a ideia de deposição. Aliás, no início do poema – “Lembro-me dele à procura de Inez” – há uma aproximação aos acontecimentos históricos e, ensaiando um contacto com os ecos que nos chegaram desta história de amor, o sujeito reconstrói-a na sua imaginação e transcreve-a para versos numa representação da ânsia de Pedro por Inês, a sua entrega completa – “Vamos à vida, a morte / é certa, meu amigo”. Há uma determinação em viver as coisas encorajada por Pedro, neste ensaio de companheirismo entre o rei e o poeta. O sujeito reflete que “esse fim, / o da escrita” seria o melhor, ou seja, perante o processo de destruição testemunhado, a linguagem e a escrita são um escape da dura realidade, permitem habitar histórias intensas e belas como esta ou imaginar outros fins possíveis. A “alegria” de poder visitar outros tempos é uma forma de fuga que o mete em contacto com um momento onde ainda não vivíamos depois da música. No presente, a voz de Pedro, a sua pulsão amorosa, é ela própria uma “música esquecida”, parte do

esquecimento em movimento. Contudo, é também “voz”, pois para quem estiver atento aos ecos do passado, e se dispuser a procurar os vestígios dos antepassados, poderá ainda escutar a “violência” deste par. Surge neste momento uma caracterização da História que se acrescenta à reflexão feita no primeiro capítulo: a de que esta “passa por nós”, “sem bagagem”, e nos conduz à “desmedida fronteira”, ou seja, o peso que a História tem não é entendido no sentido metafórico de uma bagagem que os indivíduos carregam consigo; ela atravessa-nos, como um espectro, mas com uma capacidade motriz. O peso que carregamos é o da inevitabilidade desta força, que não é movida conscientemente por nós, como no transportar da bagagem, mas que se move em nós, independente, e nos move até uma “fronteira” do tempo, esse lugar de diálogo entre passado e presente que é imenso, cheio de símbolos e vestígios.

“Vivemos depois do fim”, já não durante o fim; o vaticinar da realidade atual é ainda mais negro, embora o sujeito afirme continuar a procurar Inês, juntamente com Pedro, “até lá”, à fronteira, pois nela haverá uma possibilidade de redenção, “ainda música”, e essa “será o lugar do justo e do bom”, o que abre uma hipótese de redefinição da ordem do mundo que rodeia o sujeito. Lá, as coisas serão justas, talvez para com o passado, talvez como modo de viver – não é certo, uma vez que Quintais descreve uma contemporaneidade que se consome a si própria, o que não significa necessariamente uma crítica, mas uma constatação inevitável no momento em que se propõe representá-la. Além disso, haverá também o “bom”, em nítido contraste com o mau, as sombras em que a humanidade está mergulhada e todo um conjunto de traços de teor negativo, como as ruínas, o caos, a indiferença. Este lugar será o da poesia, pela sua possibilidade de salvação; ela é este lugar que rende justiça, que agracia com a sua arte. Daí que “o início improvável que nos trouxe aqui” seja a incursão de um indivíduo pelo ofício da poesia para encontrar nesta redenção o seu lugar no fim.

Momentos de menor produção cultural e de tragédias sociais, como guerra, fome, desorganização, tendem a ser pensados pelos que vêm depois deles como fases de trevas, devido à obscuridade que lhes atribuem por serem escassos os seus vestígios, dissonantes os comportamentos ou ideias prevaletentes, estagnado o conhecimento científico. Mas nem sempre é assim: Luís Quintais embebe o mundo que representa em sombras, um lugar presente que ele habita também assim, é o próprio contemporâneo que condena *in vita* a organização e funcionamento do período em que vive. Pela forma como trabalha a História, e como muitas vezes valoriza factos passados, é de notar que esta treva advém também de um diálogo donde resulta um forte contraste, como vimos, aliás, ao longo deste capítulo.

Este mundo que o poeta quintaisiano representa, o dele (o nosso), está mergulhado na escuridão, frequentemente se vaticina o seu fim. A ruína constitui já uma figuração da destruição e da degradação, a primeira criada por algo ou alguém, a segunda orientada pela passagem do tempo, pela ausência de cuidado – a manutenção da memória. Porém, a ideia de redenção que esta obra apresenta constitui uma luz neste lugar, um sinal de que a salvação é possível para este poeta e, por isso, será possível para outros que sigam os seus passos, ainda que não o seu método poético. A consciência arguta do que nos rodeia, a sensibilidade para ir ao encontro do passado coletivo, dialogar com ele, pensar a sua herança, a revisitação da memória individual, para pensar a identidade pessoal, serão os movimentos capazes de afastar a coberta das trevas.

Conclusão

Ao ler a obra poética de Luís Quintais encontramos uma revisitação frequente do passado, histórico e coletivo, onde reflete sobre um recorrente evento da História da humanidade, a guerra, dando particular atenção à sua presença trágica no século XX. Como vimos, a História é indispensável para entender o presente, ela traça o percurso da humanidade e define-a. O mesmo desígnio tem a história individual, recuperada através do exercício de memória do sujeito. Quintais dialoga com o seu passado para trabalhar a procura da própria identidade, bem como a identidade da sua poesia, ao pensar momentos de escrita e poemas anteriores. Não estamos perante uma atitude saudosista ou de exaltação do passado, antes uma consciência da inevitabilidade de entender o mundo como um fluxo contínuo, cheio de vestígios que marcam o compasso dos tempos, como os detritos que o rio transporta de montante a jusante. Simultaneamente, este trabalho de recuperação é uma forma de combate com o esquecimento e finitude a que o poeta assiste, um modo de contrariar a tendência dominante de destruição para que a humanidade se encaminha.

Além disso, surgem, nalguns poemas, uma melancolia ao trabalhar ecos que contrastam de forma trágica com o presente, ainda que estes façam parte do mesmo, pois permeiam a vida contemporânea, são oriundos de outros tempos. A cidade, metáfora do mundo contemporâneo na poesia quintaisiana, é descrita como um lugar de ruína, caótico, sujo, descaracterizado, onde a indiferença parece governar. Esta ruína é construída numa rica imagética descritiva, num visualismo de destruição que, na realidade, alude a uma ruína também metafórica, a ruína cultural. Por oposição a este lugar presente, o sujeito invoca símbolos culturais persistentes como Argos, Xanadu,

filósofos, poetas, músicos, uma panóplia de referências que plasma a capacidade de alcance da civilização. É com base nessa constatação de riqueza cultural por oposição a um mundo de ruínas e pó que o poeta afirma que se vive depois da música, ou seja, num período não só desconectado do seu passado e que, pela sua maneira de existir possui mesmo uma dificuldade em dialogar com os antepassados ou a sua herança, mas também uma postura de indiferença e uma vivência plástica que impulsionam o sujeito a representar o seu redor como um espaço de trevas. Na contemplação das sombras surgem sentimentos de angústia, medo, tédio, frustração. Ainda que se inclua muitas vezes no nós da sociedade, o sujeito também aparenta uma certa marginalidade, pois a sua vontade de ver o mundo, de o dotar de significado, contrasta com a atitude dominante. Daí ressalta o *agon*, o sentimento de duelo entre o indivíduo contemporâneo e o sujeito poeta, hiperconsciente dos vestígios do passado no exterior e no interior de si.

Maísa de Andrade, na sua dissertação, conclui que a poesia de Luís Quintais é de resistência (2017b: 79), pela sua firmeza em revitalizar o diálogo com o passado, como forma de fazer justiça às vítimas dos horrores da guerra, mas também como ensinamento para o presente, a fim de evitar que a História se repita. Contudo, em meu entender, são outras as razões pelas quais a palavra resistência se adequa à poesia quintaisiana. Esta obra poética resiste por fazer poesia e pensar o mundo através de versos num momento em que esta arte aparenta ser inútil, incapaz de permear o tecido indiferente e caótico da sociedade. A persistência do sujeito que escreve é uma forma de resistência ao mundo que o rodeia, uma possibilidade de libertação do sem sentido da vida contemporânea, uma hipótese de redenção do indivíduo ao encontrar o seu lugar, ao encontrar-se consigo mesmo e com o mundo. Esta é a resistência de Quintais, a

resistência da linguagem, da força da palavra contra o que aparenta ser um período de indiferença, descaracterização ou, como diz o poeta, o fim.

Por isso, apesar da imagética sombria e trágica, que anuncia ocasionalmente o apocalipse, no sentido do esquecimento, de um apagar dos vestígios, o sujeito valoriza a potencialidade da poesia, uma hipótese de salvação que contrarie a tendência de finitude. A música (poesia, arte, cultura) é fundamental para permitir a autodefinição da sociedade e dos sujeitos. O que é um ser humano sem memória de si, como se define? A rememoração é a arma contra o esquecimento das trevas em que está mergulhada a atualidade. Além disso, é este ofício poético, baseado na força da linguagem, que impede a perdição do poeta e dá sentido à sua poesia.

Quintais busca incessantemente a palavra, uma representação em versos que alcance o real. Dar sentido ao mundo, mas também pensar-se a si mesmo. Neste sentido, a palavra ultrapassa os limites do presente e do visível, deve ser capaz de descrever a variação dos tempos, explicar a resistência da morte e do desaparecimento. Contudo, este é um trabalho árduo, inesgotável e por isso nunca terminado. Os ecos são isso mesmo, apenas vestígios de algo, incompletos e de difícil apreensão, mas o sujeito persiste na sua demanda, acometido por melancolia e solidão, mas também determinado, ainda que os mapas que desenha sejam muitas vezes agrestes.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor, 1962, *Prismas*, Barcelona, Editora Ariel.

Andrade, Maísa Pacheco Medeiros de, 2017a, “O fluxo a jusante da ‘inútil’ poesia de Luís Quintais”, *Tamanha Poesia*, vol. II, n.º 3, jan.-jun, pp. 14-28.

Andrade, Maísa Pacheco Medeiros de, 2017b, *Poesia portuguesa contemporânea: o passado e a reconstrução do presente: um estudo da lembrança na poesia de Luís Quintais*, Dissertação de Mestrado, Natal, Universidade Federal de Rio Grande do Norte [<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24542>; consultado a 5 de Julho de 2019].

Andresen, Sophia de Mello Breyner, 2013, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Augé, Marc, 2012, *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Letra Livre.

Baldick, Chris, 2015, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4.^a ed., Oxford, Oxford University Press.

Baudelaire, Charles, 2015, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard.

Baudelaire Charles, 2017, *Salon de 1846*, Califórnia, Createspace Independent Publishing Platform.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, 2010, *Dicionário dos Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Cristina Rodriguez, Artur Guerra, 2.^a ed., Lisboa, Teorema.

Cortez, António Carlos, 2016/2017, “De Cesário Verde a Armando Silva Carvalho – o tempo da cidade e a poesia (viagem em torno de poemas)”, *Relâmpago*, 39/40, pp. 11-60.

- Eiras, Pedro, 2015, “Inventar a Antiguidade do Som mais Antigo”, in Luís Quintais, *Arrancar penas a um canto de cisne*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 811-839.
- Guimarães, Fernando, 2008, *A Poesia Contemporânea Portuguesa, do final dos anos 50 ao ano 2000*, 3.^a ed., Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- Maffei, Luís, 2009, “Da memória ao mais duro presente, como se move a poesia de Luís Quintais”, *Diadorim*, 5, pp. 129-153.
- Milosz, Czeslaw, 2013, *New and Collected Poems: 1931-2001*, New York, Ecco.
- Martelo, Rosa Maria, 2004, *Em Parte Incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.
- Martinho, Fernando J. B., 2004, “Poesia”, in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 11-53.
- Nosthoff, Anna-Verena, 2014, “Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno”, *Critical Legal Thinking* [<https://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/>; consultado a 10 Junho de 2020].
- Ryle, Robert, 2009, *The concept of mind*, New York, Routledge.
- Quintais, Luís, 2000, *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da História*, Lisboa, Imprensa do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Quintais, Luís, 2015a, *Arrancar penas a um canto de cisne*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Quintais, Luís, 2015b, *Exúvia, gelo e morte: a arte de Rui Chafes depois do fim da arte*, Lisboa, Documenta.
- Quintais, Luís, 2016/2017, sem título, *Relâmpago*, 39/40, pp. 5-6.

Quintais, Luís, 2018, *Agon*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Quintais, Luís, 2019, *A noite imóvel*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Verde, Cesário, 2019, *O livro de Cesário Verde*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.