

Luisa Villalta e os descaminhos da poesia

Fernando Martinho Guimarães

«O silêncio é o pulso do infinito. O silêncio
marca a consciência do movimento»

(*Silêncio, Ensaíamos*)

Luísa Villalta é uma escritora da Galiza, A Corunha. Professora de Língua e Literatura Galega, é também uma prestigiada intérprete de violino, tendo feito parte da Jovem Orquestra da Galiza assim como de vários grupos de música de câmara. Colaboradora de várias publicações como *Agália* e *Luzes de Galiza*, é autora de obras de teatro, *Concerto para un home só* (1989), *O Paseo das esfinxes* (1991), textos publicados nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*. Assina ainda os livros de poesia *Música Reservada* (1991), *Ruído* (1995) e *Rota ao interior do ollo* (1995). Por seu lado, a epígrafe que abre este texto é retirada do livro de contos publicado em 1992 intitulado *Silêncio, Ensaíamos*.

Composto de onze estórias, a saber: «O que lhe aconteceu a Reimundo Quiroga», «Antesala do regreso», «O xoven do cálamo», «Pasman-se os espectadores, cando pára o tren», «Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existência», «Unha noite do fin do verán», «Lembranzas do mundo que xa foi», «O monxe e o paraíso», «Anónimos», «As veleidades do sábio» e «Silêncio, Ensaíamos», que dá o título ao livro.

Se fosse caso de encontrarmos uma categoria que atravessa estas onze estórias, diríamos que é o tempo. O tempo que, por ser a medida do movimento, sempre escapa à justa medida de si mesmo. Não se trata, contudo, aqui, de uma descrição em vórtice do caos, mas antes, como preventivamente sentencia a narradora a abrir a primeira estória: «Tomo a palabra ainda que sei moi bien que o que vou contar-vos é de todo ponto inverosímel»¹.

O inverosímel, essa «doença da fantasia», como na mesma página nos diz Luisa Villalta, não se expressa, nas personagens das onze estórias de *Silêncio*,

¹ *Silêncio, Ensaíamos*, A Coruña: Via Láctea, 1992, p. 9.

Ensaíamos, em gestos desordenados numa procura furiosa por se colarem aos acontecimentos, quer aos que o quotidiano reconhece, quer aos que estranhamente rupturam a continuidade espaço-temporal. Pelo contrário, as personagens de Luisa Villalta acolhem-se no tempo sofrendo a pergunta de nunca saberem se o que acontece é nelas ou fora delas. Lê-se no conto «O que lhe aconteceu a Reimundo Quiroga»: «O teto: unha barreira entre Reimundo e o infinito. Quén contén a quén? Horrorizado, deu un pulo no asiento e incorporou-se. Aquela superfície era un límite insuportábel. Por raro que pareza, esta foi a primeira vez que pensou na morte»².

À incontornabilidade do tempo e, no que acabamos de dizer, do espaço, melhor, do espaço que se nega a si mesmo, apenas a morte surge, nas personagens de *Silêncio, Ensaíamos*, como redenção, gesto último de denegação a que nem as palavras, no seu fascínio, conseguem aceder: «Palabras, sempre as divinas palabras, absolutas, puras, sensuais, libidinosas, como estrelas num espácio que teria de ir medindo, constelaciós e conxunciós nas que notaba como se sumaban os efeitos redundantes de cada conceito, cada sonido ou cada tradución, para fertilizar a paisaxe do seu pensamento»³.

Silêncio, Ensaíamos aparece-nos, pois, como um brilhante exercício em onze actos em que se procura resolver o problema do tempo. Afinal, a criação não consiste precisamente nisso? Criar o tempo para que o tempo deixe de ser! Ou, como a certa altura afirma a personagem da quarta estória de *Silêncio, Ensaíamos*, intitulada «Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existência»: «Repetirei o mundo e el, ou ela, repetirá-o a sua vez crendo ter en si o momento único. Iso é criar até onde non chegan as palabras»⁴. Aparte isso, só resta o silêncio.

Com efeito, o silêncio aparece-nos na escrita de Luísa Villalta como telos da palavra na sua culminância de sentido. O misticismo é, a este respeito, o horizonte de confrontação com o qual a palavra, moderna ou não, necessariamente tem que prestar contas.

A luz, a música e o silêncio são, para George Steiner, as três modalidades de manifestação que fazem fronteira à linguagem. A palavra tende, no limite, para

² *ibid.*, p. 14.

³ *ibid.*, p. 106.

⁴ *ibid.*, p. 61.

a sua rendição. O *Paraíso* de Dante é, a este propósito, paradigmático. A linguagem ascende aqui à presença de Deus. Mas na ascensão a inteligibilidade decresce. Perante Deus, fonte de toda a inteligibilidade, a palavra limita-se a titubear. Literalmente: rende-se à evidência. O silêncio é a palavra elevada à sua anulação. Nunca esta descoincidência foi tão funda como no misticismo.

O silêncio como derrota da palavra. Tornar-se muda, quedar-se na inanição, eis o que o místico afanosamente trabalha. Ao exilar-se para nenhures, para uma transcendência de que a palavra não saberia ser a expressão, só resta à linguagem prestar tributo... calando-se. Queremos que a ausência da palavra («Não há palavras», dizemos face ao assombroso), seja sinal de uma presença. Perante esta contradição insanável, a linguagem recorre ao absurdo da auto-contradição. Não é este o sentido do uso do oxímoro na poesia mística? A aridez da linguagem expressa-se profusamente. Nunca a afirmação da insignificância da palavra se tinha revestido de tamanha grandiloquência.

Quer seja o resultado de uma disciplina auto-imposta, quer se trate de uma fatalidade da História, o exílio da palavra é ainda e sempre a palavra que comunica o seu exílio. Que se enverede pelo misticismo ou pelo realismo fantástico, trata-se de um subterfúgio da linguagem: desapossado da palavra, alienado da língua, o poeta redivive a palavra anunciando ou denunciando a sua abolição. Neste sentido, a literatura é uma forma de resistência. Face ao perigo que paira sobre a palavra, sobre a língua, espírito e letra de uma cultura, o poeta investe todas as suas energias. À hostilidade do presente, a criação, a criação literária, empreende o regresso à origem fundadora. Mesmo a efabulação fantástica que um certo realismo consagrou, não revela outra coisa que um certo mal estar com o presente. À insustentabilidade do real, o criador responde com a virtualidade da indefinição, pelo jogo tensional dos contrários, pelo lusco-fusco do espaço e do tempo. A neblina, a névoa, corpos diáfanos, espíritos materialmente insuspeitos, geografias difusas, personagens para quem a liberdade é uma vertigem da fatalidade e o destino um sonho de liberdade, eis alguns dos tópicos que atravessam as onze estórias de *Silêncio, Ensaíamos*.

A Galiza como entidade mítica, «território de néboa –diz-nos Rexina Vega–, como lugar de clarosescuros no que o trasmundo e os mitos forman parte do cotián». É assim que «entre a realidade e a ficción instálase unha zona confusa, un lugar de onde xórden as explicacións sobrenaturais e concílianse os opostos»⁵. Ánxel Fole com *Á luz*

⁵ «Entre o mundo e o trasmundo, un achegamento á Literatura Fantástica Galega», en *O Ximnasio de Academo*, www.ctv.es/USERS/mforca/rexina2.htm.

do *Candil* (1953), *Contos da néboa* (1973) ou Álvaro Cunqueiro com *Merlín e Familia* (1955), essa antecipação modelar de *Cem Anos de Solidão*, são, muito justamente, a celebrada expressão desta Galiza a um tempo mítica e demasiado real, que a literatura recria pela denúncia do desfavor histórico.

No prólogo ao livro *Ruído* de 1995, Luísa Villalta circunscreve a natureza da poesia como sendo um meio termo entre o ruído e o som. A palavra poética seria assim uma sonoridade depurada, uma espécie de música. Em todo o caso, se simbolismo houver, não se encontra ao serviço de um qualquer ideário programático. Depois de *Herba aquí e acolá* (1980) de Álvaro Cunqueiro, a literatura galega sofre, como nos diz Carlos Bernárdez no seu ensaio «Dúas Xeracións de Poesía Galega», uma pulverização poética «na que aos poucos se vai decantando o proceso de xestación e evolución de cada unha das voces singulares»⁶.

«Es libro –diz-nos Luísa Villalta no referido prólogo–, é ruído porque, mentres a música se prolonga en ecos interminábeis abrindo-lhe portas ao infinito, o ruído é por si mesmo un astro estourado cuxas partículas caen a toda a velocidade e se desintegran de súpeto, para ser sempre outra, noutro lugar, con outro valor»⁷. O ruído aparece-nos, pois, como condição do inédito, da implosão do sentido. Que o ruído é, paradoxalmente, condição de comunicação e de inteligibilidade –enquanto exigência de redundância–, já o sabíamos. Mas o ruído, nesta poesia, convoca promessas na sua natureza expectante: estilhaça continuidades auto-comprazidas. Se a música, enquanto arte do tempo, abre «portas ao infinito», o ruído (inter)ferencia (n) o tempo e a poesia é a matéria dessa ferida.

Concomitante dessa outra cisão –inteligível/sensível– com que o pensamento ocidental jamais deixou de se confrontar, encontramos a fractura tempo/eternidade. O movimento habita o tempo; o repouso, a eternidade. O instante poético situa-se algures entre os dois.

A este respeito, Maria Zambrano faz situar a origem da poesia precisamente nesta assunção do tempo como realidade que se esvai. Não do tempo histórico, melhor, o do dizer poético que se quer memória do tempo histórico e que a poesia, nomeadamente a épica, seria a lídima expressão. Com efeito, o dizer poético reco-

⁶ En *O Ximnasio de Academo*, www.ctv.es/USERS/mforca/2poesia.htm.

⁷ *Ruído*, A Coruña: Espiral Maior, 1995, p. 9.

bre-se, na expressão épica, de uma inocência que, sabendo-se impossível, insiste em preservar. O poeta, aqui, quer-se imitador/criador de gestas míticas que o tempo se encarrega de elidir ou... iludir. Ao «vil apagamento» da(s) façanha(s), o poeta contrapõe todos os seus esforços de modo a que esse apagamento não seja vil; o dizer da façanha sobrepõe-se à façanha ela-mesma e os vindouros tratarão de a re-confirmar pela recordação do que já é só memória. O próprio poeta tem disto plena consciência: na impossibilidade de a realidade coincidir com a sua (suposta) expressão —o que se diz é indemonstrável—, eleva a expressão a um nível a que a realidade não pode aceder. A convocação das ninfas ou das musas é o sinal lúcido desta desmesura: que o dizer da gesta se torne a gesta do dizer.

É na elegia que o tempo aparece realmente como problema. Em todo o caso, como problema acompanhado da sua consciência. A palavra optimista, a crença de que o dizer re-cria o mundo na sua pureza original, cede o lugar à palavra lírica. O poeta parte derrotado neste confronto com o tempo. Não procura superá-lo, não intenta integrar-se no vórtice cósmico que os grandes feitos projectam, não apela a possessões demoníacas nem a inspirações que o ausentem de si. Tirando a sátira, só resta ao poeta o pranto, consumir-se na vertigem do espectáculo do tempo.

A saudade é, entre nós, galego-portugueses, a figura-símbolo que melhor encarna a ferida que a vertigem do tempo instalou na condição humana. Síntese de lembrança e de desejo, do sentimento de perda e de esperança, na definição de António Quadros⁸, a saudade é o «triumfo sobre o esquecimento», nas palavras de Eduardo Lourenço⁹. Se da memória se pode dizer que, de algum modo, mata o que lembra, já que ela só se exerce na condição de que a consciência figure a lembrança como algo que foi, a saudade encerra em si, paradoxalmente, o regresso e a antecipação. A saudade não procura a re-presentação do mesmo. Antes, à maneira de Nietzsche, o mesmo que retorna como coisa inédita. Ou, para usarmos a expressão de Teixeira de Pascoaes, criação.

Seduzidos pelo poder encantatório da palavra, atribuímos-lhe sortilégios que mais nenhuma expressão humana parece possuir. Inebriados pelo fascínio que ela em nós provoca, chegamos a atribuir-lhe a origem do universo. Não mais resistimos a esse impulso criador que a palavra parece trazer no seu regaço. Mesmo

⁸ Cf. *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, Lisboa: Guimarães, 2º vol., p. 150.

⁹ *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 37.

Platão, sempre céptico em relação a derivas suspeitas da linguagem, como a poesia, condescendia em dar-lhe algum crédito... porque nunca se sabe! É que, ainda que por portas travessas, a poesia, como delírio estético e erótico, é uma forma de conhecimento. É verdade que não é dado à poesia –Platão assim o diz–, o conhecimento que conduz ao ser. Mas em todo o caso há que lhe conceder esta superioridade em relação à filosofia: a desconfiança que esta nutre em relação ao que no mundo é da ordem do visível, a poesia converte-a em matéria do seu dizer.

De que outro modo a poesia poderia cantar a beleza e o amor, a não ser pela sua ausência? A melancolia e a saudade não pertencem à língua filosófica. Mesmo que a filosofia as tome por objecto –e é com frequência que o faz–, é por demasiado optimismo no seu pessimismo.

Neste sentido, é o trabalho do desejo que marca a palavra poética. O desejo intro-jecta a ausência, não tanto do mundo, mas da distância que a linguagem impõe como ideia dele. Da não evidência da consciência a si mesma, retiramos a desconfiança das virtualidades expressivas da linguagem; o que resiste à expressão sobrepõe-se ao que na linguagem acede à visibilidade. O apelo do inexpressável, do indizível e do invisível tornou-se, deste modo, a obsediante tarefa que a palavra a si mesma se impôs. Que sejam ainda as palavras a publicitar a sua demissão é um paradoxo cuja resolução a poesia delegou na música.

Nesta procura da dissolvência da palavra, mesmo o criador dela, o poeta, tenderia para a dissipação. Objectivado o mundo, e com isso a sua perdição, sob suspeita a linguagem, a poesia recolhe-se como insignificância hermética. A tão celebrada libertação da palavra, que os ismos, modernos ou surreais, praticaram, mais não foram que uma libertação da palavra... dela mesma. Deslumbrada com a sua libertação, a palavra partiu à demanda de coisa nenhuma. É preciso dizê-lo: a poesia não retirou as devidas ilações do abandono da palavra e do encontro anónimo com o mundo que Rimbaud decidiu empreender.

Mas para além da palavra, que resta ao poeta? So o filósofo possui a palavra, o poeta é possuído por ela. Como bem viu Maria Zambrano, o poeta é escravo da palavra¹⁰. Ainda que oriente o olhar para o limite da palavra –o silêncio–, o poeta quer dizê-lo. É por isso que o poeta vive das palavras, sofre com elas e por causa

¹⁰ Cf. *A Metáfora do Coração*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1993, pp. 83-84.

delas. Secretamente certo de aceder à beleza por meio delas, vive na esperança, como queria Rilke, que um anjo o acolha no seu coração.

Ao desencontro com o mundo, à falha que o dizer do mundo o próprio dizer instala, a palavra procura manter –como nos diz António Ramos Rosa– «a tensão dos contrários na obscuridade de uma matéria fugidia»¹¹. É assim que a circularidade erótica se configura como o lugar onde a dispersão temporal e espacial pode ser reconstituída numa unidade superadora da fragmentação. Unidade que só postumamente se re-faz pela saudade do que nunca foi. O impulso do desejo criador –o «ponto cego», o «sítio inédito no mundo», de que nos fala Luísa Villalta em *Rota ao interior do ollo*– procura editar a labiríntica ordem de que a palavra se reveste. O que radicalmente distingue a modernidade é a consciência da impossibilidade dessa tarefa. Quer assuma a figura da infância –os sinos de Bastabales de que Rosalía de Castro chorou para sempre a perda, ou os «días mais xustos» de Rexina Vega–, a poesia intenta traçar a labiríntica rota deste desencontro. Da Ítaca de Ulisses a Vilanova dos Infantes de *O Fin dun Canto* (1982) de Méndez Ferrín, a poesia limita-se a morder a sua cauda. Admira que a poesia, na falta de assunto, já que o que acontece é sempre algures, se tenha virado para si mesma? Com razão Octávio Paz faz radicar a origem da modernidade no momento em que a criação poética se alia à reflexão sobre a poesia. Sibilino, Cioran diria que nunca como agora o homem sabe tanto sobre si; em contrapartida, não somos nada.

Perante a ameaça, não da desintegração –já que é a partir dela que o poema se constitui como instante de epifania de uma unidade impossível–, mas da absoluta perda de sentido que a existência fragmentada arrasta consigo, a poesia teria por função a restituição dos equilíbrios primordiais. A restituição e a uni-totalidade que Eros configura passa, na poesia de Luísa Villalta, nomeadamente no livro que agora nos ocupa, *Ruído*, pela figura da mulher. Luísa Villalta traça aqui um itinerário de resposta que intenta restituir à poesia –e à existência– uma dimensão salvífica da integração plena que Eros actualiza. À pergunta que atravessa angustiadamente o livro *Ruído* –«Haberá poesia en que salvar-se?»–, Luísa Villalta responde pelo apelo a *Ritos de Resistência*, em que a palavra poética se reveste demiurgicamente de uma dimensão redentora que a alteridade espacial e temporal encerra. Na esperança de que «un solene vacio / volverá a ter un nome e indicar un regreso»,

¹¹ «A palavra subversiva», en *JL, artes e ideias*, Lisboa, 3-X-1989, p. 21.

como se lê no poema de começo exemplar da página 24 —«Como un morto que mira a sua morte»—, a palavra convoca a magia refundante da «Primeira Idade»¹².

António Ramos Rosa, em ensaio sobre o erotismo e o sagrado, atribui à relação erótica a dimensão integrante e integradora de «um corpo que na realidade quotidiana se dispersa e fragmenta e que se actualiza, não mediante qualquer técnica, mas na deslumbrante entrega à vida total que se manifesta como actualização das potencialidades mais vivas e ardentes do corpo humano». E logo a seguir: «Quando se atinge a unidade total, já não há separação entre os níveis superior e inferior do ser, uma vez que o corpo total é comparável a uma esfera em que todos os estratos se comunicam numa perfeita continuidade»¹³.

Coisa redonda, à maneira de Parménides, a uni-totalidade que a poesia procura atingir passa pela mulher como metáfora vigilante. A mulher assume-se, na poesia de Luísa Villalta, como medianeira telúrica a partir da qual todas as distâncias se anulam:

Cando unha muller adormece, o seu corpo é o mundo
nun silêncio tranquilo que se contempla desde o chan
ou desde un balcón nas nubes (...)

Comparência erótica, o dizer poético convoca a mulher como recolhimento e aconchego. Serenidade inquieta de uma presença/ausência, o acto poético acede à feminidade, ao interior do mundo, à transparência precária que no corpo resiste à visão; a poesia habita este chão, faz dele a sua casa.

«Metáfora de todos os espaços», na definição de Eduardo Lourenço¹⁴, a mulher, o espaço da feminidade, é a aspiração à plena união com o mundo:

A ela podemos descer ou subir para ver na sua pel o
matiz cinza da terra e venerar algum mistério non nacido,
o endurecido seo, o ponto mais escuro do círculo, o centro do
círculo do círculo.

Intimidade com o mundo, a mulher é o acolhimento hospitaleiro, na feliz expressão de Lévinas¹⁵, com o qual a escrita procura coincidir. Ilusória coincidência

¹² *Ruído*, p. 15.

¹³ «O erotismo e o sagrado», em *JL, artes e ideias*, 19-X-1993, p. 14.

¹⁴ *Tempo e Poesia*, p. 231.

cia, já que, como pertinentemente faz notar Eduardo Lourenço, só a quem parte da não-coincidência é dado aspirar à coincidência¹⁶.

Cando unha muller adormece, o seu corpo é o mundo
nun siléncio tranquilo que se contempla desde o chan ou desde
un balcón nas nubes,
o Cazador non se lle achega porque ruxe nela a dis-
tancia-voicán da vida. Hai que poñer fronteiras, apuntalar as
casas, combater
e organizar o vento arredor dun simple corpo solitario e
manso
carne de dor como un animal que foxe ao lume.
A ela podemos descer ou subir para ver na sua pel o
matiz cinza da terra e venerar algun misterio non nacido,
o endurecido seo, o punto mais escuro do círculo, o centro do
círculo do círculo
porque un seo fecha en si o infinito coa sua illa no meio,
centro da redondez do mar,
praia en anel onde as gueivotas estremecen a torre de
carne habitada con apenas unha xanela para o soño dos outros,
os que lle nacen nas ortigas dun xardín que ve pasar
brevemente.
Seducida no leito interior da torre fechada,
adormece a muller que agora desperta. Ouve-se un grito
de abismo á deriva, mudo de soedade, gritan os muros,
cala a fronteira e a guerra, grita o seu grito que grita, fala en
soños ainda
pero ecoa o temor de que as ondas repitan, salgadas de
séculos, o afundimento ritual que a devolva ao siléncio¹⁷.

¹⁵ *Totalidade e Infinito*, Lisboa: Ed. 70, 1988, p. 138.

¹⁶ *op. cit.*, p. 237.

¹⁷ *Ruído*, p. 48.