

Lirismo e alteridade: uma leitura da trajetória poética de Helena Villar Janeiro

Henrique Marques Samyn

[Recibido, maio 2010; aceptado, xuño 2010]

RESUMO Apresenta-se uma interpretação da trajetória poética de Helena Villar Janeiro. O *corpus* de análise é constituído pelas coletâneas de poemas publicados por aquela autora em língua galega, desse modo incluindo desde *O sangue na paisaxe* (1980), obra assinada juntamente com Xesús Rábade, até *Pálpebra azul* (2003). Advoga-se uma leitura do percurso poético de Helena Villar como caracterizado por múltiplas formas de tratamento da alteridade, tanto no tocante às condições de produção poética quanto no que diz respeito à eleição dos temas constantes de sua obra lírica.

PALABRAS CHAVE: Helena Villar Janeiro, poesia galega, alteridade.

ABSTRACT: This paper offers an interpretation of the poetical evolution of Helena Villar Janeiro. The corpus of analysis is constituted by the compilations of poems published by the authoress in Galician language, thereby including from *O sangue na paisaxe* (1980), a work signed together with Xesús Rábade, until *Pálpebra azul* (2003). It advocates a reading of the poetical journey by Helena Villar as characterised by the multiple forms of treatment of the otherness, so far as it concerns the conditions of poetical production and what it says about the selection of the recurrent themes in her lyrical works.

KEYWORDS: Galician poetry, Helena Villar Janeiro, otherness.

33

Pressupostos

O propósito deste artigo é interpretar a trajetória poética de Helena Villar Janeiro a partir de um conjunto de conceitos que emerge da própria tessitura literária. Queremos com isso dizer que, em vez de nos aproximarmos do texto aparelhados com um repertório teórico particular – o que implicaria emprender uma leitura condicionada por parâmetros exteriores que, em última instância, funcionariam como uma espécie de bússola que determinaria os caminhos e as direções de leitura –, o que tencionamos é fornecer uma interpretação a partir de categorias propostas pela própria obra poética de Helena Villar.

Se essa proposta parece, a princípio, conter o risco de que a análise resulte fragmentária ou cambiante, estando necessariamente sujeita às rupturas e viragens características de qualquer tipo de produção criativa, por outro lado parece-nos que variações desse tipo devem ser consideradas algo constitutivo de toda prática humana condicionada pelas determinações da subjetividade, sendo a produção artística e literária o seu sumo exemplo. Desse modo, será necessário considerar também as (possíveis) clivagens como manifestações compreensíveis no âmbito de uma postulada coerência interna da obra, cuja explicitação constitui o objetivo precípuo deste ensaio.

Nosso *corpus* básico de análise serão os livros publicados por Helena Villar Janeiro entre 1980 e 2003, recorte que se justifica pelas razões que passaremos a expor. Em primeiro lugar, favorecemos os livros por considerarmos que a organização e a publicação de uma compilação de poemas sugere um reconhecimento tácito, pelo próprio autor, de que uma etapa de amadurecimento estético foi alcançada, o que legitima a revisão de toda a produção anterior à luz dos resultados logrados na obra publicada – embora não pretendamos atribuir um sentido absoluto a essa conjectura: conquanto ela nos pareça adequada para a leitura da obra de Helena Villar, cabe observar que obras de outros autores podem suscitar abordagens particulares. Em segundo lugar, situamos nossos termos de análise de modo a incluir toda a obra publicada pela autora em língua galega – excluindo do *corpus*, portanto, o poemário em castelhano *Alalás* (1972); note-se, à guisa de esclarecimento, que o fato de incluirmos as obras escritas a quatro mãos com o poeta Xesús Rábade Paredes será posteriormente justificado no âmbito da interpretação literária aqui proposta.

34

Projeto de percurso

Em primeiro lugar, é necessário encontrar uma produtiva via de acesso à poética de Helena Villar Janeiro, por meio da qual seja possível esboçar o caminho a ser percorrido; desse modo, poderemos traçar em linhas gerais a análise que, mais à frente, apresentaremos em detalhes.

Esse caminho nos pode ser fornecido por duas declarações da própria poetisa. Em “Autopoética”, texto publicado em separata do *Boletín Galego de Literatura* (1995: 231), a poetisa afirma: “Ser poeta é someterme ós impulsos que saen das grandes tensións e me colocan fronte a min mesma e fronte ó

mundo”; a essa declaração, segue-se esta outra: “Ser poeta diferenciame e confundeme cos límites nun gran proceso osmótico no que nada é alleo”.

Por meio destas declarações, podemos entrever dois aspectos fundamentais da experiência poética de Helena Villar. A primeira afirmação reitera a dimensão existencial e cognitiva inerente à poesia: por meio dessa, pode a autora colocar-se frente a si mesma (o que caracteriza a poesia como forma de autoconhecimento) e perante o mundo (o que caracteriza a poesia como um modo de apreensão do mundo fenomênico). Observe-se, por outro lado, que o ato de criação poética é concebido como uma submissão: o poeta é aquele que voluntariamente se põe a serviço das “grandes tensões” – expressão que pode ser compreendida tanto num sentido psicológico quanto, mais profundamente, num sentido ontológico, como algo que se refere às contradições intrínsecas ao existente: aquele embate de contrários que gera a harmonia do todo, como já afirmava Heráclito de Éfeso. Desse modo, manejando a linguagem, pode o poeta encontrar uma via que lhe permite acessar e figurar essa estrutura invisível – mais forte porque condicionante da visível.

A segunda declaração dá novos contornos à primeira, descrevendo a forma como aquela experiência se efetiva: trata-se de um processo por intermédio do qual a subjetividade lírica relaciona-se com tudo o que a cerca, num duplo movimento de fusão e diferenciação que tem lugar na linguagem. Resgata-se assim o sentido fundamental do gesto de nomear enquanto estabelecimento de uma clivagem, numa dimensão ontológica, entre aquele que nomeia e aquilo que é nomeado: aquele se reconhece integralmente no momento mesmo em que, concedendo um nome ao outro, diferencia-o de si, embora o acolha em sua experiência concreta.

Como veremos ao longo de nossa análise, todo o percurso poético de Helena Villar Janeiro caracteriza-se por múltiplas formas de tratamento da alteridade – que dizem respeito não apenas à matéria lírica, mas também às condições de produção do poema. Num primeiro momento, a sua criação poética ocorre a partir da relação dialética e dialógica com um outro que dela participa de forma imediata, seja por intermédio da escrita conjunta, seja por meio da ostensiva convocação ao espaço lírico do discurso poético de outros autores. Num segundo momento, a presença do interlocutor explícito cede lugar a um discurso que pressupõe a existência de uma alteridade não especificada: é um dizer poético que se dirige a um “outro” que apenas se determi-

na no espaço lírico – mas que continua a operar como uma espécie de centro de convergência, constituindo desse modo uma condição de possibilidade para a efetivação do fazer literário. Finalmente, num terceiro momento verifica-se a superação da fronteira entre a subjetividade e a alteridade (o eu e o outro), de modo que à voz poética resta a afirmação uma “experiência pura” – conquanto seja necessário rechaçar a falsa suposição de que um discurso verdadeiramente lírico possa alcançar um objetivismo absoluto; mesmo nos casos em que a escolha formal e o desenvolvimento temático sugerem que tenha sido esse o propósito do poeta, é sempre adequado reiterar que há um conjunto de elementos que portam os indícios da subjetividade criadora: a escolha léxica, as marcas de dicção, o tratamento dos motivos literários (assim como, analogamente, a argumentação a favor de uma impossibilidade autoral na fotografia cedo se revelou insustentável, visto que elementos como o enquadramento e a luz podem denunciar a interferência subjetiva).

Uma vez apresentado esse projeto de percurso, podemos passar finalmente, à leitura da obra de Helena Villar Janeiro.

O embate das vozes

De forma muito explícita manifesta-se a presença da alteridade nas primeiras obras de Helena Villar. Seus dois primeiros livros de poemas escritos em galego – *O sangue na paisaxe* (1980) e *No aló de nós* (1981) – foram compostos a quatro mãos, com a participação direta de Xesús Rábade Paredes; a esses, seguiu-se a publicação de *Rosalía no espello* (1985) – livro que, embora assinado apenas por Helena Villar, trazia de fato um diálogo poético com a ilustre mestra santiaguesa. Essas três obras, que a nosso ver constituem uma primeira etapa da trajetória poética de Helena Villar, indiciam uma experiência literária marcada por uma contradição inicial – momento de reconhecimento da alteridade – que, posteriormente, resolve-se numa síntese – momento de incorporação da alteridade – que constitui a instância de efetivação da criação lírica, sendo esse o processo prevalecente nesse primeiro momento. Esses, contudo, são apenas os traços fundamentais de um procedimento criativo mais complexo, que analisaremos mais detidamente em cada um dos poemários mencionados.

Embora *O sangue na paisaxe* leve duas assinaturas, uma leitura dos poemas dele constantes revela, em cada um, as marcas de um estro singular; desse

modo, as quatro mãos que compuseram o livro não se fazem presentes em cada texto, conquanto a obra se estruture a partir das relações entre as poesias. Esse fato é devidamente destacado no texto introdutório: observa Ramón Piñeiro a impropriedade de se considerar que há no livro apenas uma coincidência espacial de duas vozes que falam, cada uma delas manifestando-se através do seu próprio solilóquio; em vez disso, o que se pode observar é que a obra encerra um diálogo “sutil e profundo” entre dois poetas (1980: 6).

Sendo nossa proposta uma leitura da poética de Helena Villar, fuge ao escopo deste artigo analisar integralmente o livro; desse modo, concentraremos nossa leitura naqueles textos em que transparecem mais claramente as marcas de sua escrita, embora esse procedimento justifique-se apenas metodologicamente – sem que encerre, por conseguinte, qualquer tipo de juízo de valor.

O sangue na paisaxe divide-se em quatro partes, intituladas “Matria”, “Meniños”, “Ti, eu, a natureza” e “Cancion de sombra”. Evidentemente, não se trata de uma divisão contingente; cada uma dessas seções constitui efetivamente um núcleo temático. Em “Matria”, encontramos poemas sobre a terra: há ali uma Galiza transfigurada em motivo lírico, objeto de pungentes versos em que convergem a dolorosa consciência de uma história olvidada e de um destino incerto. “Meniños” reúne poemas que versam sobre a infância – mas que, sob essa superfície e para além do tom familiar que os perpassa, não raro aludem a pertinentes questões políticas. “Ti, eu, a natureza” traz poemas que ora se concentram em paisagens e motivos naturais, ora desenvolvem temas amorosos em diálogo com elementos da natureza. Finalmente, em “Cancion de sombra” encontramos um lirismo noturno, por vezes lancinante, em que a morte é uma constante presença.

Ao longo do livro, pode-se perceber que os poemas são estruturados em torno dos núcleos temáticos à maneira de variações sobre diferentes motivos. A consistência estética do poemário não é, portanto, obtida por intermédio de padrões de articulação fixos – não se trata, por exemplo, de poemas concebidos em resposta a outros –, mas sim por meio de singulares leituras poéticas que gravitam em torno de temas comuns.

Em geral, a intervenção poética de Helena Villar assume uma inflexão temperante, matizando a força lírica dos poemas de Xesús Rábade. De fato, já aqui se anunciam algumas peculiaridades que se revelarão características da dicção

da poetisa, como o tom modulado e a disposição compassiva, mesmo quando pungente; à guisa de exemplo, citemos alguns trechos de poemas colhidos em seções diversas do livro:

Miña terra, xa cansa de aloumiños,
moza que din fremosa,
¿Que Deus che veu facer dos homes vermes
das entrañas da terra
baixo as pallas e as lousas?
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 27).

Ven, neno, que che canto. Anícrate na terra.
Meu neno, ven e tráeme
unha alfaia de soño cunha tapa de pedra.
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 42).

¿Camiñas, meu amor? Eu non camiño,
Fico couga e silente neste soño
onde atopo un misterio de aloumiño
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 63).

38

Para que melhor se visualize a diferença de tom, compare-se o tratamento de alguns temas pelos dois autores. Observe-se, em primeiro lugar, como a terra é incorporada a um poema de Helena Villar:

Xa case teño de decir adeus
á miña terra...
E teño de afogar, xa que inda podo, nela
a miña mágoa vella
cunha aperta loucal e apaixonada
ó troncho da cerdeira,
astra que doía a aperta
nesta carne galega...
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 28).

Perceba-se como a dicção dilatada e a cadência branda, adequadas a um sentimento lírico empático e melancólico, diferem das breves asserções e do ritmo mais rígido presentes nestes versos de Xesús Rábade sobre o mesmo tema:

Non morrerá o teu ser. O pobo medra.
Matria velliña. Pulo novo. Boga...
Fende o muro de noite que te encerra.
(Villar Janeiro; Rábade Paredes, 1980: 29).

No tocante ao aproveitamento da morte como tema, demonstram claramente o estro de Xesús Rábade estes versos:

E vés, morte – traidora –, e vés calada
para axear canto agroma nesta leira
que os homes chaman vida, nesta xeira
de amorear pra ti, morte, pra nada.
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 104).

A força dos versos é enfatizada pela métrica; a dicção é direta, seca, com uma agressividade que, não obstante, conserva plenamente a dimensão estética. Em tom totalmente diverso, escreve Helena Villar:

Desde que fala a morte,
vexo bágoas nas rosas,
cor de cera silente nas meixelas das cousas,
e decórreme o alento coma un río
pelo mar da fondura.
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1980: 103)

Ritmicamente mais cadenciados, os versos desenvolvem um tom melancólico e sombrio. Se Xesús Rábade explorava um tratamento em segunda pessoa, Helena emprega a terceira pessoa, o que lhe permite estabelecer uma distância a partir da qual pode tratar de estados líricos subjetivos – algo que explora de maneira notavelmente profícua.

O segundo livro escrito a quatro mãos por Helena Villar e Xesús Rábade é *No aló de nós* (1981), composto a partir de um procedimento diverso: se o poemário anterior reunia obras elaboradas por cada um dos seus autores de maneira predominantemente individual, *No aló de nós* traz textos em que a intervenção criativa é concebida como parte do processo de escrita; desse modo, o que lemos nas páginas do livro deve ser percebido como o resultado final de uma longa série de interferências, rasuras e adições – ou seja: cada um dos poemas do livro constitui, efetivamente, uma obra composta a quatro mãos. Isso suscita um problema metodológico, a saber: como analisar

especificamente a obra de Helena Villar, num conjunto de textos em que ela se apresenta imbricada, mesclada com elementos provenientes de uma intervenção que, ao fim, determina seus contornos definitivos? Uma das vias possíveis – aquela que optamos por seguir para dar conta dessa tarefa – é procurar pelos poemas em cujo substrato seja perceptível a marca dominante da dicção poética de Helena Villar, o que indicia uma colaboração de Xesus Rábade limitada a um nível periférico. Concentraremos nossa leitura em dois poemas que podem ser incluídos nesse caso.

Em *Dixo o neno*, denunciam o estro da poetisa tanto o desenvolvimento rítmico do poema – que progressivamente se expande, voltando a contrair-se no final do texto; mas que invariavelmente preserva a expandida cadência característica de sua poesia – quanto o forte tom afetivo e elementos constantes de seu léxico, mormente relacionados à natureza:

DIXO O NENO

É PECADO

XOGAR RIBA DOS MORTOS

Ai meu neno
os mortos tamén xogan
xogo infinito inmemorial eterno
Xogan por todos nós
por ti meu anxo xa aprendiz de morto
por min que os colgo no colar do tempo
pra xogar roldas coas estrelas idas
en molentes presadas de auga e vento
E hai un doce sorriso no seu xogo
que é sorriso de pedra
tempo
e sono

(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1981: 13)

A tensão entre a postura contemplativa transmitida pela voz lírica, exercida a partir da distância, e a força empática que a impele em direção ao jovem descrito no poema é o que determina a oscilação entre as reflexões metafísicas sobre o “jogo dos mortos” e as ternas palavras dirigidas ao jovem. Similar afetividade, conquanto mais próxima do discurso amoroso, encontramos neste outro poema de *No aló de nós*:

CHOVEU NA ROSA ESTE MENCER DE FRIO

namente nos meus beizos te amostrabas

rosa de carne rosa amolecida

Eternizou o día

E segue a rosa

escorrendo na bágoa das meixelas

Rosa-carne en xardín

amor en morte

(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1981: 45)

Perceba-se que o que subjaz à colagem imagética empreendida por Helena Villar no nível textual são sempre as demandas afetivas: é em função delas que o texto se organiza ritmicamente, o que determina as súbidas viragens e rupturas perceptivas no texto. Isso se torna mais nítido se o comparamos com um poema em que são predominantes as marcas poéticas de Xesús Rábade, como *Veño cabo de ti mar-touro embravecido*, em que a conjugação de sonoridades sugere uma organização determinada por demandas intrínsecas ao próprio nível discursivo; leia-se o seguinte trecho:

Queda o pranto valeiro nas caras doloridas
Están os meus atados a un silencio que mata
Bufa touro desbafa polas bembas a espuma
Crava as cornas se queres nas pedras que non dan
(Villar Janeiro, Rábade Paredes, 1981: 37)

41

A poesia de Helena Villar, portanto, afirma-se contrastivamente como determinada por uma lógica particular, que perpassa todo o texto poético; não obstante, é essa a notável peculiaridade de *No aló de nós*: percebe-se ao longo do livro um condicionamento que, de parte a parte, reafirma a singularidade de cada uma das vozes poéticas que, entrelaçadas, o constituem.

Rosalía no espello (1985) assinala um novo direcionamento na produção poética de Helena Villar, na medida em que ela passa a produzir em conjugação com um segundo autor que, embora não participe concretamente do processo de criação literária – corrigindo, rasurando e emendando poemas –, não obstante interfere de modo determinante nesse processo, uma vez que sua obra oferece os motivos que são poeticamente desenvolvidos. Em contraste com as condições de produção anteriores, Helena Villar nesse momento não produz em colaboração com um autor que atua fisicamente: seu diálogo lírico

dava-se com uma autora que já havia falecido há um século, cuja voz era convocada ao espaço poético, atualizando-se historicamente numa convergência virtualmente supratemporal. O discurso de Rosalía de Castro, portanto, presentificava-se por intermédio da sensibilidade de uma outra poeta – que daquele extraía a fonte de uma outra produção poética sem, contudo, ater-se aos mesmos objetos ou temas; trata-se antes da busca de um influxo que, permanecendo ativo ao longo do tempo, reavivava-se no estro de Helena Villar. Assim, se Rosalía escrevera:

¡Oh mi amigo, el invierno!,
mil y mil veces bien venido seas
mi sombrío y adusto compañero;

versava Helena:

Chegou o inverno. Fóronse xa todos.
Eu quedome mirando para a fiestra.
Eu apego na fiestra a miña cara.
Roto o cristal, voou coa miña calma.
Sos o inverno e mais eu. E ademais tolos...

A loucura é pensar en que son vento
e que podo despir a terra toda.
A loucura é chover de aurora a aurora
para poñerlle un esquelete ó tempo.
(Villar Janeiro, 1985: 25)

No poema de Helena Villar, demonstra a retomada de um motivo poético, relido a partir de uma sensibilidade diversa. A recepção do inverno que encontramos na epígrafe rosaliana volta a surgir nos versos de Helena Villar; contudo, ao passo que aquela se dirigia diretamente à fria estação – veja-se o tratamento em segunda pessoa –, no poema de Helena Villar não se verifica a emergência de um “tu”: ali, há apenas um eu lírico que medita e reflete sobre si mesmo. O inverno, sombrio companheiro nos versos de Rosalía, atravessa a subjetividade no poema de Helena Villar, moldando-a por dentro, tornando-se dela uma parte constitutiva; cabe notar que, mesmo se lemos por inteiro o poema de Rosalía (constante de *En las orillas del Sar*), nele jamais se verifica esse momento de fusão, o que demarca a fundamental diferença entre as duas composições. Rosalía oferece o assunto, a inspiração primeira; Helena Villar desenvolve-a à sua maneira, reelaborando-a poeticamente.

Encontramos o mesmo processo no “comentário” de Helena Villar sobre estes versos de *Follas novas*:

¡Tas-tis, tas-tis!, na silenciosa noite
con siniestro compás repite a péndola...

As imagens de monotonia e fastio que Rosalía delinea em torno da figura do relógio cedem lugar, no poema de Helena Villar, a um extático canto amoroso, de que reproduzimos os primeiros versos:

¡Cantas horas na noite silenciosa
igual que as bolboretas de camiño
voaron de ti a min buscando o niño
como abellas nas rosas!
(Villar Janeiro, 1985: 27)

Diversos foram os que buscaram conceituar esse singular método criativo, que perpassa toda a obra; especialmente feliz foi Anton Sala-Cornadó (1987: 18), que assim o definiu: “La simbiosi entre la poesia de Rosalía i la d’Helena Villar és un acte d’amor. [...] El llibre és un diàleg ple de coincidències i de retrets, de rectificacions i d’abraçades”. Para além da superfície textual, o que tece os poemas é a convergência de afetividades; repete-se aqui, portanto, aquele condicionamento dialético que já encontráramos em *O sangue na paisaxe* e em *No aló de nós*.

Que não se creia, por outro lado, que essa etapa da trajetória poética de Helena Villar assinalava qualquer tipo de supressão do potencial criador individual; antes o contrário – estamos a tratar precisamente de múltiplas conjunções de singularidades. Falar em uma “poesia andrógina”, como faz Sala-Cornadó (1987: 18), leva-nos a considerar não uma poesia que transcende qualquer duplicidade, mas ao exato oposto: a admitir que o duplo é uma condição essencial dessa poesia. O andrógino, afinal, não é o que está acima da diferença, mas o que traz essa diferença incorporada em si. Por isso, afirma Xesús Alonso Montero (1981: 288) tratar-se de “un caso de riqueza literaria máis fácil de constatar que de explicar. Son duas culturas, duas ópticas, duas sensibilidades que, nun exercicio de entendemento e potenciación, compléntanse mutuamente” – declaração que tanto pode ser aplicada à obra com Xesús Rábade, sobre a qual foi de fato escrita, quanto pode servir para caracterizar

Rosalía no espello. Cabe considerar, aliás, que algo que foi devidamente percebido pela fortuna crítica deste livro é que Helena não pretendeu ali tomar os versos rosalianos como fonte de inspiração ou mote a ser glosado; para além disso, fez de Rosalía sua interlocutora, a partir de uma abordagem dialógica – o que a levou a desenvolver, a partir de seus próprios impulsos líricos, motivos determinantes do discurso poético rosaliano.

No confronto com uma outra voz poética, a voz de Helena Villar afirma-se, num processo em que simultaneamente se singulariza: talvez possamos assim sintetizar o que caracteriza essa etapa constituída pelos três primeiros livros da autora. Verificam-se, assim, traços fundamentais daquele “proceso osmótico” a que a autora se refere em sua “Autopoética”, anteriormente referida neste texto: em presença do outro, a sensibilidade lírica se deixa impregnar com a precisa finalidade de manifestar-se enquanto diferença, no ato de superação da alteridade. Como afirmava o poeta brasileiro Mário Quintana (2006: 198), ser poeta é “ter uma voz reconhecível dentre todas as outras” – o que nos permite entrever o corajoso gesto de Helena Villar: autora, que no momento em que se afirmava enquanto poetisa, ousava convocar explicitamente vozes alheias de poetas consagrados, logrando não obstante fazer com que a sua emergisse altissonante em meio ao embate lírico.

44

Da alteridade internalizada

Festa do corpo (1994) marca um novo estágio na criação de Helena Villar Janeiro. Se as obras anteriores nasciam a partir de um embate de vozes poéticas, em que a presença de outros autores – num primeiro momento, Xesús Rábade; num segundo momento, Rosalía de Castro – era constitutiva da alteridade perante a qual se afirmava a voz poética de Helena Villar, em *Festa do corpo* (e, como veremos, em obras posteriores) não mais nos defrontamos com um interlocutor explícito; não obstante, isso não implica uma dispensa desse outro, indiciando antes uma radical mudança no modo como se configura a relação entre a voz poética e a alteridade.

Com efeito, em *Festa do corpo*, a alteridade passa a tensionar o discurso poético em seu interior: trata-se de uma poesia erótica, construída permanentemente em direção a um outro que, não nomeado, é o perene objeto do discurso poético. É preciso, contudo, esclarecer duas questões. Em primeiro

lugar, o adjetivo “erótico” não deve aqui ser compreendido num sentido reducionista, ou seja: não se trata de uma poesia meramente voltada à sensualidade, conquanto essa ocupe o lugar de ponto de partida; trata-se antes de um exercício poético em que a experiência amorosa emerge como um caminho para o (auto)conhecimento – o que não deixa de sugerir, em certa medida, um retorno à concepção de *eros* platônica; em segundo lugar, aquele “outro” a que se dirige o eu lírico nem sempre comparece explicitamente no texto, ainda que seja sempre suposto, constituindo precisamente aquele a quem se dirige o conjunto da obra (não por acaso, dividida em três partes intituladas “Procura”, “Plenitude” e “Ausencia”). O que encontramos no poemário é, pois, uma voz poética que postula em si a alteridade a que se dirige, sendo portanto perceptível um deslocamento – no sentido de uma interiorização – daquele outro que, anteriormente, era representado por uma outra subjetividade concreta.

Entre os poemas do livro, o que possivelmente melhor representa essa singular proposta é *Cando non me perfuma o teu almíscar*. Sendo um texto longo, limitemos nossa leitura a algumas partes mais significativas para os nossos propósitos. Já o título explicita o sentimento de ausência evocado pelo poema; não por acaso, esse texto faz parte da terceira seção do livro. O eu lírico dirige-se para o amante que não está mais presente; e, em sua solidão, percebe o significado dessa falta.

Agora sei que os ollos
son só para mirarte,
que o teu riso era música,
que os meus oídos xa non oen palabras
alleas á túa voz
e sei que sinto o sol
porque estás ti detrás de cada nube.

Desque te fuches
tras dun fato de tristes bolboretas
vanse vertendo os días
e as noites
polas miñas ventás
e a porta miña
e nada do que pasa permanece.
(Villar Janeiro, 1994: 44).

Nessas duas estrofes (as primeiras do poema), percebe-se que a ausência do outro configura toda a experiência cognitiva do eu lírico: toda a fenomenalidade converge para o amante; quando esse deixa de estar presente, tudo o que existe imerge no vazio – algo representado sobretudo pela dissolução do tempo, que então se reduz à efemeridade. Entretanto, a ausência desse “outro” implica uma falta mais profunda, uma vez que ele representava a alteridade condicionante não só do discurso poético, mas da própria existência do eu – de onde o inevitável desespero:

Alzo as mans cara ós deuses
mostrando o cabezal
que garda aínda a pegada
dos dous entre os seus pregos
para lles suplicar misericordia.

E agora que me consumo como unha vela
sei que de non buscarte
tería prohibido vivir mesmo.
(Villar Janeiro, 1994: 45).

46

Essa última estrofe (que encerra o poema) pode ser lida como uma síntese da questão fulcral de *Festa do corpo*: se a alteridade era uma condição *sine qua non* para a existência do eu lírico e para a própria voz poética, o desaparecimento daquela origina uma fratura que não só impossibilita que qualquer algo mais seja dito, como também denuncia que todo o empreendimento poético-existencial constituía, essencialmente, uma fala para o ausente. Não por acaso, o livro se encerra com um par de estrofes que reelaboram poeticamente esse mesmo sentimento lírico:

Porque nada é igual
anque se encenda a lúa
e se incinere o corpo nesta urxente estupidez.

Porque nada é igual na túa ausencia.
(Villar Janeiro, 1994: 53).

Nos dois livros seguintes – *Nas bedras da clepsidra* e *Álbum de fotos*, ambos publicados em 1999 –, observamos um novo deslocamento da alteridade, dessa vez para o âmbito da temporalidade. Se em *Festa do corpo* o eu lírico dirigia-se para um outro que, embora ausente, representava uma outra subjetividade que potencialmente recebia e acolhia seu discurso, agora são vários aqueles que

constituem o objeto do dizer poético, que se exerce à guisa de comentários e reflexões sobre pessoas e paisagens. O exercício lírico assemelha-se, por assim dizer, a uma redução fenomenológica: trata-se de um voltar-se da consciência (estética) que suscita uma leitura poética do mundo; a opacidade desse é atravessada pela palavra, que nele desvela uma miríade de novos sentidos. Não obstante, é na relação – tensionada – entre quem diz e aquilo que é dito que eclode a poesia, motivo pelo qual permanece pertinente a conjectura de que a poética de Helena Villar é condicionada pela relação dialética entre um eu (lírico) e um outro, seja esse personificado ou não.

Também deve ser ressaltada uma cada vez menor concentração na descrição dos estados interiores do eu lírico. Esse, embora continue a ocupar um lugar central nos poemas – ainda que, às vezes, como mero contemplador daquilo que o afeta –, merece cada vez mais um menor espaço dentro da própria poesia; não obstante, a isso corresponde uma descrição cada vez mais pormenorizada daquilo que rodeia a subjetividade poética. Para perceber como ocorre esse processo – que, como veremos mais adiante, constitui a antecipação de uma renúncia –, vejamos alguns casos, extraídos dos dois livros.

Em *Nas bedras da clepsidra*, é marcante uma disposição descritivista que procura situar o eu perante um cenário ou uma situação – algo que já podia ser verificado em diversos poemas de *Festa do corpo*, mas que é aqui acentuado, o que tem uma motivação clara: se nessa anterior obra o eu sempre se posicionava perante um tu definido (mesmo quando implícito), que representava a alteridade, em *Nas bedras da clepsidra* essa identidade não é fixa, suportando uma plethora de variações que acabam por exigir uma situação mais pormenorizada:

Veño de ver os cisnes polo Támesis,
de ulir os sabugueiros que ateigaron
o aire de branco olor
e de escoitar nos dedos dos abetos
os pianos do vento.
(Villar Janeiro, 1999: 11)

Quizabes no infinito
o sutil esquelete da miña bolboreta
soubo picar a morto entre as campás do vento,
que foi aquela tarde quen me trouxo a elexía
que me acompaña sempre.
(Villar Janeiro, 1999: 18)

Que sei que ha de volver
e cando volva
entrambas baixaremos unha tarde de abril
ó prado das arxilas
e marcharemos xuntas
cun ramo de violetas no cabelo
á caída do sol.
(Villar Janeiro, 1999: 26).

48

Em cotejo com os poemas de *Festa do corpo*, há aqui menos espaço para a subjetividade lírica, que se detém menos na descrição de seus próprios estados; há sobretudo uma distância maior entre o eu e o outro (são cada vez mais escassos os instantes de fusão), sendo também perceptível uma disposição mais passiva do eu perante a alteridade: esse tende a adotar uma atitude contemplativa, deixando-se afetar por ela sem intervir significativamente em sua dinâmica – o que, quando ocorre, dá-se de um modo mais discreto do que o perceptível nos poemas de *Festa do corpo* (o que é especialmente notável num poema como *Cerva entre as espadanas*, em que a interferência do eu tem um caráter explicitamente reativo). Na linha interpretativa que ora sugerimos, *Nas hedras da clepsidra* pode ser considerado como um livro de transição, que dá continuidade a um conjunto de transformações que alcançarão uma configuração mais definida no poemário seguinte – não por acaso, publicado no mesmo ano.

De fato, em *Álbum de fotos* há uma acentuação desse deslocamento. Obra estruturada, como agudamente percebeu Helena González (1999: 4), à maneira de “comentarios ó seu álbum de retratos”, em que “recupérase a memoria dunha estirpe familiar que pode ser compartida por moitas outras familias”, ali o eu só penetra o discurso por intermédio de estreitas frinchas, não raro difusamente velado sob a máscara de uma terceira pessoa. Perceba-se, no entanto, que a própria concepção do poemário qualifica a relação entre o eu lírico e a alteridade como constitutiva: ao debruçar-se sobre aquelas cenas, paisagens e memórias, o eu vislumbra um movimento que dialeticamente acabou por conformá-lo.

Helena,
Estefanía,
Trinidad,
Carme,

Ermitas
e Elvira
están aquí,
no instante dunha tarde
perdida por entre as follas dun calendario,
mudas xa todas no brocal do pozo
que cava o tempo.
(Villar Janeiro, 1999: 20).

Por unha fiestra de alma azulada
entraron os paxaros caligráficos
nos nosos corpos
enchéndoos de palabras
brancas, redondas,
mudas, luminosas
tépedas, longas,
frías,
sentimentais.
(Villar Janeiro, 1999: 32).

A dirección do movemento discursivo, que antes sempre se exercía a partir do eu lírico, é invertida: trata-se agora de discernir as formas de figuração do eu em función de uma alteridade predominante – de onde, no último trecho transcrito, a imagem dos “pássaros caligráficos” que inundam de palabras o corpo de quem fala; e, no trecho anterior, o espelhamento no âmbito poético da propia poetisa que, descrita em terceira pessoa, passa a figurar como mais uma entre as outras personaxes descritas no poema.

De resto, cabe observar que, em *Álbum de fotos*, o xogo de referencialidades dilata-se para suportar o uso de recursos intertextuais (e.g.: *Na merenda do santo*) e poemas inteiramente descritivos (e.g.: *Fogos do apóstolo*), que ocupan mais e mais aqueles espazos antes dedicados à descrición dos estados subjetivos – conquanto isso non implique necesariamente una ausencia dos últimos, sendo pertinente ver naqueles un espelhamento desses; em particular, ressalte-se a progressiva afirmación da alteridade em detrimento da subjetividade – a propositada introdución de un desequilíbrio que culminará na inovadora proposta estética que definirá a terceira etapa da trajetória poética de Helena Villar.

A respeito dessa segunda etapa que se estende desde *Festa do corpo* (1994) até *Nas hedras da clepsidra* (1999) e *Álbum de fotos* (1999), reitere-se finalmente que aquele deslocamento da alteridade – antes representada por outras vozes

líricas, num embate dialógico; agora representada por um outro a que se dirige o discurso, num processo dialético – suscita um análogo deslocamento da subjetividade poética: se essa passa a dominar todo o fazer literário, não mais tendo de afirmar-se perante outra fala, por outro lado o reconhecimento da alteridade inscreve-se num processo que progressivamente suscita um estreitamento do espaço concedido ao eu lírico, que com aquela se confunde cada vez menos. O que cabe questionar, a essa altura, é: cabe ver nisso um esvanecimento ou de uma reconfiguração daquele “processo osmótico” característico da poética de Helena Villar?

Uma poética de abertura

De fato, o que fulcralmente determina os rumos da trajetória literária de Helena Villar é uma nova concepção de subjetividade: o que antes era resistência, expressa pela necessidade de posicionamento de um eu perante um outro, transforma-se agora em abertura – ou seja: no inteiro acolhimento do mundo no eu, numa espécie de radicalização da experiência fenomenológica. Nesse sentido, todo o processo de fusão e reconhecimento deve ser repensado, uma vez que desaparece aquele véu que aparta a subjetividade do mundo: a fusão passa a assumir o lugar de fundamento, e o reconhecimento cede lugar a uma afirmação que transcende ilusórias fronteiras.

O livro em que se concretiza essa culminância é *Pálpebra azul* (2003), obra saudada como “novidosa” (Castro, 2004: 4) por conta da forma em que os poemas são vazados: toda a obra é composta por haikus – forma poética japonesa que, desde a segunda metade do século XVII, visa a contar uma história e delinear uma vívida pintura em não mais de dezessete sílabas, solicitando ao leitor que extraia os significados elementares e os complete com sua própria sensibilidade (Bowers, 1996: viii-ix).

Segundo livro em galego no qual essa singular estrutura poética se faz presente – observa Xosé Lois García (2004: 4) que Ricardo Martínez Conde publicou, em 1993, uma obra de que constam haikus, embora nessa a forma não fosse respeitada “tal como marcan os canons” –, não por acaso *Pálpebra azul* começa a germinar espontaneamente, num singelo momento de contemplação; afirma Helena Villar (2003: 8) que chegou ao primeiro dos haikus quando, após ter lido sobre a poética nipônica, saiu para buscar cogulemos e

contemplou “cos novos ollos a morte a parente da natureza outonega”. De fato, no cerne do haiku está o registro não-conceitual de uma experiência que se efetiva a partir da ideia de uma “súbita iluminação”; trata-se de um registro do mundo tal e qual, para além de quaisquer determinações impostas pelo eu.

Observe-se que essa etapa é uma decorrência do caminho percorrido na trajetória literária de Helena Villar Janeiro: essa abertura poética para o mundo consolida uma anteriormente anunciada renúncia da subjetividade enquanto instância à parte do real, na medida em que uma e outra verificava-se a enganosa fratura tipicamente constitutiva da consciência ordinária; distante dessas ilusões, *Pálpebra azul* atesta a percepção de um eu que se sabe necessariamente imerso na dinâmica da natureza, e que se esvanece no momento mesmo em que a poesia efetiva-se enquanto formulação de uma “experiência pura”, ou seja, livre das interferências da subjetividade. Com efeito, não há mais um eu lírico que se posicione diante de uma alteridade; por outro lado, a própria alteridade cessa de existir – o que resta é o gesto poético que se inscreve no real como simples afirmação deste:

O vento busca
nas flores das cerdeiras
música branca
(Villar Janeiro, 2003: 35).

Íspese o bosque
e a cidade beoda
cuspe neón
(Villar Janeiro, 2003: 47).

As cereixeiras
póñense coloradas
para se espiren.
(Villar Janeiro, 2003: 71).

O castiñeiro,
cantor do dó do souto,
chora castañas.
(Villar Janeiro, 2003: 79).

Se nos poemários anteriores era possível tratar da relação entre a subjetividade e a alteridade nos termos de uma série de deslocamentos, toda essa estru-

tura acaba por ruir perante o esvanecimento de um de seus polos; nessa medida, estamos diante de uma transformação que diz respeito ao fundamento do próprio exercício poético e, mais profundamente, à concepção de linguagem: essa não mais se presta a “falar sobre o mundo”, passando a “dizer o mundo” – sendo possível entrever aí o resgate do ato originário de nomear as coisas.

Finalmente, à guisa de conclusão, cabe ressaltar que esta nossa leitura – necessariamente parcial, já que tem como objeto uma obra que permanece em construção – chega ao seu termo ensejando a percepção de que a trajetória de Helena Villar provisoriamente se encerra no momento em que logra alcançar uma concepção de poesia que a aproxima de um empreendimento ontológico; trata-se, em outras palavras, de desvelar a ordem do mundo por meio de uma figuração poética da *physis*. Observe-se, finalmente, que ainda nesse momento permanece a autora fiel à sua poética: para o poeta, dizer o mundo é compreendê-lo – ou, mais precisamente, permitir que o próprio mundo se revele em seu incessante jogo de contradições.

Henrique Marques Samyn

Programa de Estudos Galegos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Referências bibliográficas

- Alonso Montero, Xesús. 1981. “Xesús Rábade Paredes / Helena Villar Janeiro, como acontecimento”, em *Escritores: desterrados, namorados, desacougantes, desacougados...* A Coruña: Edicións do Castro, pp. 286-290.
- Bowers, Faubion. 1996. *The classic tradition of haiku: an anthology*. Nova Iorque: Courier Dover Publications.
- Castro, Xavier R. 2004. “Unha moi novidosa achega de Helena Villar”, em *Correo das culturas*, 14 mar., p. 4.
- González, Helena. 1999. “Lembra”, em *O Correo Galego*, 25 nov., pp. 4-5.
- García, Xosé Lois. 2004. “Os haikus de Helena Villar Janeiro”, em *Galicia Hoxe*, 20 jan., p. 4.

- Piñeiro, Ramón. 1980. “Limiar”, em *O Sangue Na Paisaxe*. Santiago: Edicións do Cerne, pp. 6-11.
- Quintana, Mário. 2006. *Caderno H*. 2a. ed. São Paulo: Editora Globo.
- Sala-Cornadó, Anton. 1987. “Rosalía no espello”, em *Saba poética*, nº 19, pp. 18-21.
- Villar Janeiro, Helena, Xesús Rábade Paredes. 1980. *O sangue na paisaxe*. Santiago: Edicións do Cerne.
- 1981. *No aló de nós*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Villar Janeiro, Helena. 1985. *Rosalía no espello*. Santiago de Compostela: Patronato Rosalía Castro.
- 1994. *Festa do corpo*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- 1995. “Autopoética”, em *Boletín Galego de Literatura*, nº 13, pp. 231-234.
- 1999. *Álbum de fotos*. A Coruña: Espiral Maior.
- 1999. *Nas pedras da clepsidra*. Sada: O Castro.
- 2003. *Pálpebra azul*. Santiago de Compostela: P. E. N. Clube de Galicia.