

Dias, S. G. (2021). [Recensão crítica a 'Alegria para o Fim do Mundo']. *Colóquio/ Letras*, 208, 227–230.

Andreia C. Faria
ALEGRIA PARA O FIM DO
MUNDO

Porto, Porto Editora / 2019

Não podia ser mais adequado, o título, a um livro de poesia. Não que esta vaticine justiça por aí além ao mundo, mas, ante essa impossibilidade, a poesia repete-se, jubilosamente preconizando uma qualquer vitória: a capacidade de a condição humana se pensar a si própria, sublimando-se. *Alegria para o Fim do Mundo*, reedição revista de três livros de Andreia C. Faria, com um conjunto inédito, propõe-se redefinir os conceitos de «fim de mundo»

e de «alegria». A cada poema, anuncia-se o fim, remanescendo um breve halo, a alucinação que indicia a libertação da condição mortal da escrita. O registo é narrativo e, por vezes, sarcástico — alegre, pois, nesse sentido, como quem conta a história de uma tão divina comédia quanto banal, funesta e excêntrica, correspondendo o gesto exegético à engrenagem mecânica que permite encenar tudo isto, cena após cena. Por outro lado, o texto é orgânico, no entrelaçamento luminoso que compõe entre o teatro de signos e a sua abertura à respiração latejante do corpo que se imola ao escrever, prefigurando-se o eco das próprias artérias de um coração cauterizado em escrita. É aí que o drama se excede, singrando, na iminência erótica da palavra que engendra rituais prosaicos mas sacralizantes sobre o cigarro, o cavalo, o cão, a ovelha e a ameixa, ou, ainda, a mulher, o homem, o pai, a mãe, os amantes, as crianças, a palavra, a civilização e o Caminho, temas glosados ao longo de toda a coletânea. Eis, então, a prova de que, ainda que seja «um pouco obsceno escrever livros / nos dias que correm» (64), é essa, no entanto, a derradeira tarefa que nos resta. Ainda que o mundo não agüente «a narração de mais nada» (*ibid.*), só a redenção da clarividência pode terraplanar a morte.

Mas voltemos ao início. O livro divide-se em quatro partes. A primeira intitula-se «Flúor», substância eletronegativa de cor esverdeada que, se não ingerida em doses homeopáticas, mata. Dir-se-ia, neste pórtico, enumerarem-se os fundamentos ósseos dessa alegria apocalítica e que ora suportam, ora ostentam, qual fratura exposta, a alma. Viver tão demoradamente essas estruturas, quanto morrer ou matá-las, parece consubstanciar o mantra que permeia estes primeiros textos e que anuncia o ato ou efeito de perecer: «Ao teu peito [...] / faria um poema, se soubesse, / de ressonância e susto / desvinculando ossos,

finíssimo / vidro sem borda / lacerando-te a respiração» (17). Porque se não é pela boca que começa a alma (cf. «Flúor», primeiro poema do livro), é pelo estremecimento por «som dos tambores em noites de verão» provocado, que acalenta a percussão da «melhor transcendência» (15) e do «clarão» da escrita, na ressaca do excesso e da interrogação da morte («Tento dormir depois de um serão em excesso», 52), ou ainda a invenção de Deus que a caneta, «um primeiro utensílio do fogo» (*ibid.*), possibilita.

E que clarões urde a arte de vislumbrar como Deus? O clarão da infância destemida, transversal às quatro partes do livro, fundacional, que não teme «a fluida forma da morte» (43) e que, pela saliva, ensina a «sabedoria das coisas» (56); ou o da perda dessa infância, que apenas deixa a «fragrância / impúbere do que já não cresce» (58), constatação com que se fecha esta primeira parte; e de certos animais que se consomem na «civilizada tristeza de existir» (54), como o veado (19), a vaca e o carneiro (21), o polvo (37), o cão (27; 28; 55); o do sexo (26), esse «prato vazio de onde se come» (48); o de uma metamórfica e «divina / mesa de trabalho», onde maquina, observante, a alegria, da dor e «profundezas da alma humana», expressão encontrada na sinopse de um livro que serve de epígrafe a «Imagino na paisagem um súbito vale» (40); também o clarão da simbiose entre o gesto da escrita e a mulher, que é permanente ao longo do livro, já que a perda de sangue é como o carvão carbonizado da grafia, depurando-se («Basta saber que por aqui se escoo o sangue para me precaver», 31); o do amor como desastre, sendo os homens, as «malas silentes / que as mulheres sempre carregam» (23), e as mulheres, as «senhoras de imitação» «em vez de macacos», ou «rivais / dos tigres desdenhosos» e de «leões emparedados» que se ostentam ao vento

(20), destas sobressaindo como mártires leitas Frida Khalo e Joana D'Arc.

Na segunda parte, «Um pouco acima do Lugar onde Melhor Se Escuta o Coração», a autora dispõe a lâmina, preparada que está para se imolar. Lê-se, na epígrafe: «*Escrevo com nervo e impaciência / Com uma lâmina que se sabe / ela mesma excrescência*» (61). Porque é de transmutação que se trata: «Temos de pagar o fogo — os nossos órgãos / devem, quando vivos, latejar / ubiquamente como luz eléctrica» (86). Ao plano mais intimista da primeira parte segue-se um ponto de vista longitudinal, civilizacional. Em «Sobre o sofrimento nunca se enganaram», a poeta descreve o olhar panorâmico dos Velhos Mestres, que não previram a «mecânica atroz» de «um mundo / de escombros e metal» (90) que arde, sófrego, «em lume brando, em tediosos fornos, como a boca / que se oferece ao pão» (91). É essa a mesma civilização do obliterar dos dias — em «Nunca com sorte ao amor, trabalho» (88) —, do leite de amêndoas, nauseada do leite materno e, que, no processo de decantação daquele fruto, sacrifica à criação a sua própria carne (92-93). Ou a da «geração bravia» e solitária que se passeia «Nos Jardins do Palácio de Cristal» (63), órfã de esperança, a dos violentos «*Call Centers*» (89) e da «*Working Girl*» devota (87), da «luz crua» (80), dos campos de camponeses de Brueghel (no poema «EN13», 69), da ciclope 'olheirenta' que «emite a luz de-não saber como um farol» (71), das manifestações que só um cão pode alegrar, no poema «Manif» (94). Chama-se, assim, a atenção para a necessidade de doar à noite o corpo, já que o mundo, esse, «está p'rácarbar» (70).

O *topos* da metamorfose iminente é perscrutado sob diversos prismas: da clavícula («*Collarbone*») que empreende o «grito / sereno e preso à carne» (67); da sereia que «alicerça o canto // mais

acima» (68), liberando-se da sua condição carnal; dos vulcões, a metáfora da «perfeita percussão», palco que permite «contracenar com Deus» (72); dos gestos como parapeitos «das rebentações» intransitáveis da impossibilidade do amor (73); da mariposa, no poema homónimo, e que antecipa a morte no «começo do golpe / para respirar» (75). A chave para a decifração: a beleza. «Por muito que te digam o contrário, a beleza / é a melhor candeia» (79). Mas a beleza enquanto exaltação, decantada, como se enuncia em «Vertical», a partir de *David*, de Michelangelo, e onde, como varizes, se observam as «fissuras» no encanto dos que vivem de pé e que «pagam pela espécie a vertigem / de olhar insistentemente o céu» (76), ou em «*The Droeshout Portrait*», alusivo ao conhecido retrato de Shakespeare, em que se declara o poeta, sob disfarce, «apto / à voz alta de Deus» (95).

A lealdade à beleza conhece desenvolvimento na terceira parte do livro, intitulada «Tão Bela como Qualquer Rapaz», de temática declaradamente feminina. A expressão é retirada do poema «*Snapshots of a Daughter-in-Law*», de Adrienne Rich, citado na abertura da secção.

A frase que dá título ao livro surge no poema «*Experimenta ouvir o pavão*», um dos primeiros desta terceira parte. A evocação do grito do pavão, com «a glote em gargarejos anelares» (106), descarnada, para que se revele a sua natureza mecânica, conduz a mão ao instrumento, o violoncelo ou um rapaz. Afinando pela mesma gravidade do animal, soltam-se os sons do corpo que só se ouvem depois de mortos, como a morte irradiada por sobre os homens, como os olhos arregalados do pavão. É, pois, neste estertor de morte que se desenvolve a referência ao universo feminino, apresentando-se o corpo como «crisálida» (113), pronta a ser trespassada pela luz. Já no poema «*Encontravam-*

-se pimentos por toda a casa», depois de um olhar lúcido sobre o corpo que é tanto de pimentos e bagas como de afeições fiéis ao sangue, acha-se a expressão «*manualidades*», «a palavra / que tem permitido aos homens levantarem / as saias das mulheres» (110). A mulher como mineral é o tema de «Sais de Prata», em que ela é confrontada com a violência do disparo de uma máquina fotográfica que lhe devolve a consciência da sua condição, mais do que humana, geológica, de pura mineralidade obrigada a despir-se à luz: «Pura, geométrica, uma mulher sozinha / pertence à geologia mais do que à humanidade» (123).

Ainda nesta linha, o corpo de Joana d'Arc é mencionado em dois poemas, no texto homónimo e em «Voltaria atrás no tempo para ver arder Joana d'Arc» (134), referindo-se o corpo de mulher em alvura de homem, sempre em suturação e presságio, como adverte esse «punhado / de amoras que esmagou sem querer» (119) e que ressurgem mais adiante em «Crescem amoras no silvado» (171): as amoras quebram o sol com o seu riso e desenham «as tintas do presságio», impassíveis, mesmo que jorrem sangue. Joana d'Arc é assim representada como carne potencial, que arde indeterminadamente e, por isso, «reiteradamente viva» (134). É que a mulher «vagamente coincide / com a declinação do sol» (135), conclusão a que se chega no poema seguinte, quando se vislumbra o seu braço esquerdo enfaixado a arder numa pele amarga de amar: «Na mão cresceu-me um peixe / de ossos largos [...], / uma pele / amarga de humilhar ou ser amada» (*ibid.*). Esta mulher que arde viva é a mesma d'«O Fogo do Verso» que salva o mundo, por oposição à «desolação da prosa» de um camião cheio de carne que atravessa, à noite, a cidade. Trata-se, pois, da mulher-combustão, fogo poético, cujo envelhecimento é narrado em «Finasteri-

da» (118) e «Um desenho do meu corpo, de repente» (138) como doação da natureza, processo por intermédio do qual se dá a «metástase de uma estrela, luz maior / para ranger o mundo» (158). Esse é, aliás, o mote anunciado no poema de Rich que afirma que o corpo da mulher é a bagagem «entregue / palpável / nossa» (101).

Assim se anuncia a quarta e última parte, «As Ervas Altas e os Pulsos», em que os pulsos finalmente se contorcem para a escrita, elevando-se o corpo por sobre as excelsas ervas que apontam o horizonte. Aqui, o pavão emerge novamente como símbolo de beleza suprema: «Pouca coisa é bela sem um veio / de estranheza e desespero, o mundo / cumpre-se quando penso nos pavões» (196). O mesmo indiciam as epígrafes de Kleist e Rilke, que fazem menção à impreteribilidade da desordem. Para isso, em «Lira, sê volúvel» (187), pede-se ajuda à lira, para que ensine a «selvavaria exímia» da linguagem, glosada depois nos restantes poemas sobre o abandono de Deus (190, 191), a carne como o primeiro sangue intrínseco à morte (191, 192) ou a carne como sepultura (194, 195, 198). Tudo isto para que o corpo morra, se liberte da fala e remanesça puro — em «Agora que morre» (199) —, e dele apenas reste o seu lamento, que transforma: o registo da «ferida / muito doce / aberta / na lembrança» (201).

Esta obra é, também ela, a de um corpo que se consuma no seu processo de escrita. Que se oferece à alegria possível de conhecer a matéria de que somos feitos. Andreia C. Faria é uma voz de rara consciência, honestidade e alegria desarmante no panorama literário português. Porque, afinal, é possível morrer-se, aceitar que se morre e que tudo é parte de um ciclo indelével, ou como diria e. e. cummings: «Plant magic dust».

Sandra Guerreiro Dias