

“O Riso Agudo dos Cínicos”: Desassossego e Ironia em Armando Silva Carvalho

Joana Matos Frias
Universidade do Porto

Resumo: A partir de uma reflexão sobre a resposta do poeta Armando Silva Carvalho (n. 1938) à questão “A poesia é uma forma de resistência?” e sobre o seu *dictum* “O texto não faz nem refaz o mundo”, este trabalho procura reconstituir na sua obra poética, desde o inaugural *Lírica Consumível* (1965), os princípios elementares que presidem ao exercício da “expressão desassossegada”, da retórica da ironia e da textualidade paródica que têm singularizado o discurso do poeta no panorama da literatura portuguesa contemporânea, exigindo ao leitor a colaboração num complexo jogo de reconstrução da intencionalidade autoral. Esta análise terá em vista um equacionamento sistemático das modulações que a razão cínica, fundada no culto da polifonia irónica, tem apresentado numa certa linhagem da poesia moderna e contemporânea que ambiciona, na síntese de Armando Silva Carvalho, “incomodar os vivos” e assim, nesta justa medida, assumir a resistência enunciativa como forma de existência poética.

Palavras-chave: poesia portuguesa; resistência; ironia; cinismo; paródia; Armando Silva Carvalho

Abstract: Departing from a reflection on the response of the poet Armando Silva Carvalho (b. 1938) to the question “Is Poetry a form of resistance?” and on his dictum “The text does not remake the world”, this paper seeks to reconstruct in his poetry, since the inaugural *Lírica Consumível* (1965), the basic principles governing the exercise of the “restless expression”, the rhetoric of irony and parodic textuality that have singled the speech of this poet in the panorama of contemporary Portuguese literature. These features have always required the reader active collaboration in a complex game of reconstruction of the authorial intentionality.

Such an analysis will aim at a systematic equation of the modulations which the cynical reason, founded on the cult of ironic polyphony, has displayed in a certain lineage of modern and contemporary poetry that aims at the synthesis of Armando Silva Carvalho, "to disturb the living", in order to assume resistance as a mode of poetical enunciation existence.

Keywords: contemporary portuguese poetry; resistance; irony; cynicism; parody; Armando Silva Carvalho

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente.

Bernardo Soares

A ironia é o pudor da humanidade.

Jules Renard

Um voo panorâmico sobre as respostas dadas por 22 poetas portugueses às questões “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”¹ permite-nos esboçar uma sistematização do modo como um número considerável de autores portugueses contemporâneos entende o acto de resistir poeticamente: por um lado, é flagrante o gesto unificador de distanciação relativamente a qualquer pendor ideológico do discurso poético que o converta em mera propaganda partidária, naquilo que parece ser ainda uma reacção estética retardada a um certo neo-realismo que pecou por demasiado empenho ou, para utilizarmos uma expressão já consagrada de Todorov, um repúdio daquela “tentação do bem” que, no caso da poesia, pode estar na origem de tantos maus poemas escritos com boa-vontade, como assinalou Fernando Guimarães na sua resposta a este inquérito; por outro lado, torna-se especialmente interessante constatar que, concordando assim todos os autores relativamente àquilo que a resistência poética *não é*, e que não querem que seja, a

unificação torna-se mais problemática quando se trata de equacionar aquilo que a resistência poética é. Dito de outro modo, Lautréamont e Herberto Helder perfilam-se para constituir uma aporia essencial: a poesia (resistente) será feita *por* todos ou *contra* todos? Aparentemente, portanto, o problema está desde logo nas questões colocadas, se pensarmos que, como alertou Pinson já em 1999, se tornou impossível prosseguir os esforços da Poética no sentido de procurar explicar toda a literatura (toda a poesia) com base num mesmo conceito hegemónico (cf. Pinson 2011: *passim*). Na realidade, o problema começa por residir precisamente neste princípio regulador: a hegemonia. Por entre as linhas das respostas dos nossos poetas, há assim um consenso que se vai esboçando: a poesia é, antes de tudo o mais, resistência às múltiplas expressões do poder hegemónico, seja ele o poder da prosa com o seu dizer normativo, o poder dos outros géneros literários, o poder da coletividade e respectiva *doxa*, o poder dos sistemas económico-políticos neoliberais, ou o poder do tempo aferido apenas pelos padrões tecnológico-científicos de progresso. Quer dizer, a poesia é resistência na linguagem, é resistência do indivíduo pela preservação do seu direito ao paradoxo, é resistência às leis do mercado e é, naturalmente, resistência essencial às leis da entropia e da morte. Razão pela qual Homero se encontra muito vivo e cheio de saúde.

Em Janeiro de 2012, o poeta Armando Silva Carvalho (n. 1938) respondeu a este inquérito com um texto intitulado “A resistência com Bernardo Soares”. Sempre resisti – porque o crítico também não deixa de ser, antes de tudo mais, um ser resiliente – à tipologia genettiana que remete os títulos para o grupo dos paratextos ou, mais precisamente, dos peritextos. Qualquer um destes prefixos – *para-* ou *peri-* –, ao implicar uma localização “ao lado de” ou “em torno de”, vem sugerir que o título, na verdade, é um enunciado expulso do texto, um corpo exilado, deslocalizado. Ora, como não resistir a esta excisão perante um título como “A resistência com Bernardo Soares”, onde efectivamente se concentra todo o sentido do texto? Há pelo menos três afirmações de princípio que este título contém na sua estrutura profunda, ou melhor, na sua estrutura latente: 1. o poeta não resiste enquanto ser isolado, mas em companhia, isto é, em comunidade ou ainda, se quisermos, em comunhão; 2. o poeta resiste no interior, e não no exterior, do campo literário; e 3. o poeta resiste tanto mais quanto mais se altera, quanto mais se *outra*, razão pela qual a resistência de Armando Silva Carvalho convoca Bernardo Soares como figura tutelar, e não Fernando António

Nogueira Pessoa. Eis portanto, na singeleza deste título, uma declaração de intenções que de certa forma vem perspectivar toda a obra poética de Armando Silva Carvalho, desde o inaugural *Lírica Consumível*, de 1965, até ao recentíssimo *De Amore* de 2012, e que de imediato o singulariza no conjunto de respostas dadas pelos vários poetas portugueses entrevistados no âmbito deste inquérito: porque, se parece ser comum o entendimento de que a poesia resiste enquanto linguagem – numa notória ressonância das consagradas palavras de Roland Barthes via Jakobson na *Lição* (já que “um idioma se define menos por aquilo que permite dizer do que por aquilo que obriga a dizer”, a literatura seria esse “logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder”; Barthes 1997: 15) –, não é porém tão comum o modo de praticar esta resistência verbal. Diz Armando Silva Carvalho na sequência da sua resposta:

Um conjunto de palavras não é nenhuma bomba, o mais que pode ser é um panfleto, um manifesto, uma denúncia, e isto em casos extremos de inflamação contestatária. [...]

Porque a história da poesia foi sempre o resistir. Em primeiro lugar, ao próprio acto conformado de resistir textualmente. [...] O de resistir ao poder da palavra que rebaixa e aprisiona.

Sartre teria dito que não há nenhum livro que tenha impedido uma criança de morrer. Silva Carvalho prefere pensar que, pelo contrário, não há nenhum livro que mate. Em qualquer um dos casos, o que está em causa é uma aguda consciência de que a literatura, a poesia, e as palavras que as compõem, têm um carácter performativo de uma transitividade muito limitada, mesmo se pensarmos, com Dominique Viart, que actualmente se pode observar “um regresso à literatura transitiva depois de [dois] decénios de pesquisas formais e de solipsismo literário” (Viart 2006: 186). A assunção por parte de Silva Carvalho deste constrangimento verbal vem apenas acentuar a coerência da sua poesia e da sua poética, que desde *Lírica Consumível* se foram constituindo com base na percepção de que a melhor forma de a poesia resistir será, antes de mais, através daquelas palavras que sempre acompanham o poeta “na expressão desassossegada da escrita” (e é Bernardo Soares quem naturalmente retorna neste desassossego), aproximando-o assim daqueles “insectos que tentam / (ao menos) um mundo / irrequieto” (Carvalho 2006: 67).

“Come a palavra”, instiga o poeta no primeiro verso do poema que dá título ao

primeiro livro (*idem*: 40). Eis aqui o que da lírica (não) se pode “consumir”: a palavra. Como se pode também fazer uma “rica economia / de alegria” (*idem*: *ibidem*), e assim deixar “bem à mostra / a baixa poesia / dessas liras urbanas” (*idem*: 59). O processo é muito simples: com títulos como *Lírica Consumível*, *O Comércio dos Nervos*, *Os Ovos d’Oiro*, *O Uso e o Abuso* ou o muito actual e expressivo *Portuguex* (nome de embalagem não reciclável), Armando Silva Carvalho accionou um discurso literário que simultaneamente mimetiza (veja-se o efeito de função apelativa dominante num enunciado como “Come a palavra”) e desconstrói o discurso publicitário próprio da sociedade de consumo e da hegemonia das leis de comércio e de mercado, ao mesmo tempo que parece – sublinho: *parece* – retirar dignidade ao campo de acção da poesia. Ser própria para consumo, no caso da poesia, pode ser bem mais perigoso do que, no caso da água, ser imprópria para consumo... A constatação não tem nada de novo e este motivo da crítica à sociedade de consumo por Silva Carvalho, com clímax no volume *Sentimento de um Acidental*, de 1981, foi já assinalado por vários estudiosos, de Gastão Cruz a Luís Miguel Nava, sempre com a imagem de “Penélope que se converteu / ao acrílico por ser mais resistente” (*idem*: 315) no horizonte. O que realmente nos interessa aqui salientar é, pois, não tanto o tema, como o processo de abordagem do tema, esse que consiste em *mimetizar* e *desconstruir* a previsibilidade padronizada de um certo tipo de discurso ou de um determinado texto: processo que, na teoria contemporânea da intertextualidade, recebe naturalmente a designação de *paródia*. Os exemplos são inúmeros: “Deixai vir a mim os sequiosos” (*idem*: 76); “Deitemo-nos então / e solidários / deixemo-nos ficar / a mastigar / a nossa carne fria / e sem beleza / ó Lídia” (*idem*: 99); “De grão em grão / haveis colheita / sã / papo bancário / e ovos platinados” (*idem*: 131); “Miranda colhe as flores no seu quintal estilista / e contra um sol pequeno velozes voam aves” (*idem*: 217); “Louvor e imitação de Herberto Helder” (*idem*: 242); *Sentimento de um Acidental*; “Folhas traídas” (*idem*: 257); “do fascínio da carne, os pedacinhos de ossos” (*idem*: 263); “Eh-lá-hô progresso! O terror que progride!” (*idem*: 270); “Quando o outro dizia / Abril o mais cruel dos meses” (*idem*: 280); “Ó camiliana Mãe – tu não me mates!” (*idem*: 300); “Ora, diz-me cá, meu louco e estouvado / rapazinho, meu tão secreto e apetitoso / secretário:” (*idem*: 311); “palavras que gritais pela neblina / porque não vos lixais?” (*idem*: 320); “Nada me perde, tudo te transforma” (*idem*: 383)...

Recolhidos em vários dos livros que compõem os quase 50 anos da obra poética de Armando Silva Carvalho, estes exemplos de desmontagem evidenciam, por um lado, a permanência da sua estratégia parodística, por outro, a amplitude do escopo da relação intertextual (que se estabelece, como se pode verificar, com o discurso bíblico, poético, oral, popular, romanesco e científico, entre outros), mas sobretudo a natureza eminentemente intersubjectiva e convivial da poesia do autor. A resistência “com Bernardo Soares”, sim, mas com muitos outros, como se toda a obra respondesse aos versos que encontramos em *Armas Brancas*, de 1977: “Sob o rosto encoberto a voz aqui persiste. / És tu quem chama? Alguém por ti resiste?” (*idem*: 202; note-se que uma grande parte dos textos que compõem este livro são escritos, de acordo com as notas que o autor juntou no final, a partir de manifestações, manifestos, etc.). Ora, o que subjaz a esta interdiscursividade estruturante é um acto comunicativo bastante mais complexo, porquanto a paródia, como a quase generalidade das relações intertextuais, só se cumpre enquanto tal no acto de leitura, isto é, quando o leitor a reconhece. Sabemos que não há intertexto sem leitor implicado, que não há paródia sem leitor implicado, mas aqui algo se acrescenta ainda à comunicação estabelecida: perante a paródia, o leitor *sorri*. É certo que qualquer leitor sente um especial prazer do texto quando entre as linhas que se lhe apresentam consegue detectar as ressonâncias aí sugeridas, mas o riso, esse só se esboça quando este prazer do texto traz consigo o efeito cómico que a deformação textual suscita. Só o humano é cómico, lembrou Henri Bergson no seu conhecido ensaio *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique*, de 1899: para o filósofo, seria ainda necessário acrescentar à definição “o homem é um animal que sabe rir”, a precisão “o homem é um animal que faz rir” (Bergson 1991: 2-3). Neste caso, é o poeta que se transforma neste animal que faz rir, e, ao assumir a condição humana do riso, combate qualquer tentação de solipsismo e forma comunidade, dando sequência a uma evidência que Goethe já enunciara nas suas conversas com Eckermann: a palavra espirituosa supõe a presença de um público, não se faz espírito para si só (*apud* Reis 1993: 356). Por isso Armando Silva Carvalho pode proclamar, nas páginas de *Armas Brancas*, “o povo dilatou este espaço poético” e “o riso é o clarão das armas” (*op. cit.*: 180-1).

Foi justamente o Bergson de *O Riso* que colocou o dedo na ferida que aqui realmente nos interessa: “é preciso distinguir o cómico que a linguagem exprime, daquele que ela cria”

(Bergson 1991: 79). O cómico que a linguagem cria é aquele “espírito” de Goethe, o intraduzível *wit* britânico, ou, no caso específico da intertextualidade paródica, a sua inevitável expressão discursiva, a ironia. Vejamos um poema do último livro de Silva Carvalho, *De Amore*, que propositadamente não foi incluído nos exemplos acima mencionados:

OS FOGOS OUTRA VEZ

Os incêndios devoram, o mundo é uma pira.
Perguntam-se os homens pelas razões do destino
e responde a morte, directa, erudita,
consagrada pelo fogo.

Ciudad Juárez, Gaza, Afeganistão,
e tantos outros nomes de sangue incendiado
são hoje as jóias mais resplandecentes
no corpo do planeta.

Amorosos, os crânios dos senhores da guerra
estilhaçam crânios infantis,
mulheres prestes a parir
e afogam no fogo a condição
humana.

Temos a paz apócrifa, as inovações na alma,
o calor das salas de concertos,
a mobilidade dos media,
os patenteados apertos-de-mão
dos embaixadores.

Que portentoso abraço se estende
sobre o mundo.

Um manto que se diz babélico cobre de silêncio
a maravilha do crime organizado.
O céu tem ainda a penúltima
palavra.

Torna-se difícil perceber o timbre
da marfinada dor,
penhor tão delicado dos poetas áureos,
prata dos cientes cínicos, antigo camafeu
de primeiras damas.

O amor é um forno que arde,
visível ou invisível,
segundo a irradiação dos corações sensíveis,
do gesto das panorâmicas,
da demência erótica dos domadores
da luz.

(Carvalho 2012: 30-1)

Este é sem dúvida um dos exemplos mais consumados, na obra de Armando Silva Carvalho, de duas evidências para que Pierre Schoentjes, na sua já clássica *Poétique de l'Ironie*, quis chamar a atenção, depois de sublinhar a importância de *Theory of Parody*, de Linda Hutcheon (1985) ter sido imediatamente seguido, na obra da autora canadiana, pelo estudo *The Irony's Edge* (1994), o que, segundo Schoentjes, exprimiria “o desejo de marcar a preponderância da ironia sobre a paródia no campo de investigação” (Schoentjes 2001: 238). Para o autor de *Poétique de l'Ironie*, 1) “pensar a paródia através da ironia oferece a vantagem de colocar o acento sobre o facto de que não se trata de uma actividade quase mecânica de rebaixamento de um modelo – à maneira do *pastiche* –, mas sim de um processo dinâmico que, longe de reduzir o alcance do texto, enriquece a interpretação” (*idem*: 238-239); e 2) “longe de ser um olhar lançado sobre si, como era o caso nos românticos alemães, a ironia moderna torna-se um olhar lançado sobre o mundo” (*idem*: 284). Dois princípios teóricos que fornecem a leitura crítica deste e de tantos outros poemas de Armando Silva Carvalho, uma vez que, se o verso “Amor é um forno que arde” parodia, a partir de uma operação paronímica muito cara ao poeta, um dos mais célebres versos da poesia portuguesa, “Amor é fogo que arde sem se ver”, a verdade é que não é o modelo camoniano parodiado que sofre um rebaixamento, mas o próprio *amor*, objecto de uma aguda intervenção irónica² que, como bem assinalou Schoentjes, vem dar voz a “um olhar

lançado sobre o mundo” (*op. cit.*: 284): “Amorosos, os crânios dos senhores da guerra / estilhaçam crânios infantis, / mulheres prestes a parir / e afogam no fogo a condição / humana”. Quer dizer, se a metáfora camonianiana “amor é fogo” se constituiu com base numa operação retórica relativamente pacífica, isto é, rentabilizando uma intersecção semântica que se dá no interior da linguagem, ao nível da forma do conteúdo, já a imagem de Silva Carvalho, “amor é um forno”, vem exigir a visão da linguagem mediada pelo reconhecimento do mundo: digamo-lo sem receio, do referente. “O grito desta imagem é o campo de luta”, poderíamos dizer retomando um outro momento decisivo de *Armas Brancas* (Carvalho 2006: 181). No verso de Silva Carvalho, portanto, a metáfora é um efeito, não um facto, o que assegura mais coerência ainda a todo um percurso poetológico em que a rainha das figuras foi sendo constantemente alvo de ironia, sobretudo na sua expressão simbolista – “O dia a dia faz-se de cobre / e prata – diria o simbolista / atrás da metáfora metálica”, lê-se ainda em *Armas Brancas* (*idem*: 172) –, até ser definitivamente repudiada nas páginas de *Alexandre Bissexto*: “Será pois necessário abandonar / a metáfora / e comunicar com alegria / todo o mover dos fogos do inferno”; “Abusam da metáfora, é o que sempre penso” (*idem*: 316, 352:). Ao suprimir a metáfora mantendo a estrutura verbal predicativa que aparentemente a sustenta, a paródia do verso de Camões vem assim converter de modo muito subtil o enunciado lírico num enunciado narrativo, num gesto de fidelidade ao princípio formulado já em *Técnicas de Engate*, de 1979, “Aqui ninguém me obriga ao eflúvio dos líricos. / (...) / É tempo de me abrir às implosões da ira” (*idem*: 220), livro que de resto funciona no conjunto da obra como uma espécie de ante-câmara a *De Amore*, pois nele se associam sem pudor as leis da sociedade de consumo às leis do amor: “Quanto custa esta zona erótica?”, pergunta o poeta numa das “mini-elegias do Parque Eduardo VII” (*idem*: 229). O que em pouco difere do que viremos a encontrar na colectânea de 2012.

Sob o signo do livro cortês de Andreas Capellanus (*De Amore* ou *De Arte Honeste Amandi*, séc. XII) que o título do volume de Armando Silva Carvalho explicitamente replica, este é um livro sobre o amor. Nele encontramos a secção d’ “Os que fazem o amor” (pois amor não há feito, diria o O’Neill que, a par de Cesariny, tão presente está na obra de Silva Carvalho), onde se reúnem adolescentes, cães, viúvas, velhos, rainhas, e ainda “os dois de Lanzarote”, representantes de um amor que, para o poeta, à semelhança de Portugal no

título *Portuguex*, também poderia ter-se tornado nome de embalagem para consumo imediato: “Recordai, ó leitores”, brada o poeta, “a exibição da ternura, / a estridência feliz dos abraços frente à multidão, / a imponência do sucesso a pulso. / Um velho, uma mulher madura, uma ilha vulcânica. / E o ar que acolhe os seus impulsos / com a firme decisão de fazer estremecer / o mundo” (Carvalho 2012: 41-2). Para lá da incitação à cumplicidade do leitor, sobre que já nos deteremos, note-se que há neste confronto entre o conteúdo patente positivo e o conteúdo latente negativo (cf. Perrin 1996: 96), onde parece concretizar-se a mais ancestral das ironias – aquela que na *Retórica a Alexandre* consistia apenas em disfarçar uma censura de elogio, e vice-versa –, uma espécie de defesa do consumidor que a acutilância da ironia poética rapidamente denuncia. E é justamente nesta defesa que reside o valor da ironia, estratégia discursiva facilmente sujeita a comprometer os esforços de qualquer sinceridade enunciativa que de facto o poeta nunca procurou promover, como deixou bem claro em *Alexandre Bissexto*: “E não acredito em versos verdadeiros. // (...) // Os versos verdadeiros quem os faz / é o tempo” (Carvalho 2006: 313). Esta defesa do consumidor (do leitor) não é assim mais do que a manifestação do valor ilocutório essencial que a ironia detém, conforme sublinhou Catherine Kerbrat-Orecchioni ao apontar a singular natureza semântico-pragmática do tropo (1980: *passim*), o que nos reconduz a uma conclusão anteriormente enunciada: nesta poesia, não há autor empenhado sem leitor empenhado. O autor implica o leitor, o autor implica *com* o leitor, e assim a falácia (a falência) da intenção transita de um para outro, como se pode ler em “Antero, areia e água”:

Mas não quero que estes versos
Sejam
Uma vez mais o leito onde a ironia corra
Dum suposto sémen
Derramado em vozes de castrados, solitárias farsas,
Preservados delíquios.

Por isso peço perdão ao leitor mal
(ou bem)
Intencionado.
(Carvalho 2010)

Em 2010, data deste poema, cumprindo 45 anos de obra, o poeta já sabe que no horizonte de expectativas do seu leitor mal intencionado está a ironia.³ E também esta, de raiz romântica, em que o exercício poemático se converte num acto de auto-reflexividade oblíqua, concretizando ainda o gesto segundo o qual, no entender de Pierre Schoentjes, a verdadeira ironia se constitui, pois só assim se cria “um momento de abertura no texto” que permite ao leitor – ou o obriga a – “implicar-se na obra” (Schoentjes 2001: 320). Ora, na poesia de Armando Silva Carvalho, este dispositivo começa a desenhar-se de forma sistemática com o livro *O Peso das Fronteiras*, de 1976, que vem delimitar, de acordo com a segmentação proposta por Pedro Serra no seu ensaio de 2010 “A dureza das coisas e a fusão das letras: da efabulação poética em Armando Silva Carvalho”, duas etapas distintas na obra do escritor. Só que o universo de leitores convocados desde esse livro de 1976, no entender ainda de Pedro Serra, forma, em grande medida, uma comunidade que, se em primeira instância é comunidade discursiva, como tem de ser, é também, a um nível mais essencial, comunidade civil ou cívica, isto é, a comunidade imaginada “país”. O que ganha mais sentido ainda se pensarmos que muito poucos anos antes se apresentara o “país possível” de Ruy Belo, com o seu “Portugal futuro” que não por acaso tem sido tão citado em tempos recentes.

“Aqui me tens. E o texto”, lê-se no primeiro verso do primeiro poema de *O Peso das Fronteiras*. E o poeta prossegue: “Insisto apenas para que me descubras”, para precisar: “e tu podes ouvir, uivando, / um cão banhado em lágrimas. // Esse sou eu. Um cão dentro do túnel. / Já de patas desfeitas. Mais frio. Ao frio”. Atentemos agora na sequência do poema:

Os poetas começam onde acaba isto.

Este penso infectado que me pões nos olhos.

Um país termina. Logo nasce um outro.

E o território és tu,

População, governo.

Amor administrativo; viva pátria
dos cínicos.

Vamos: sacode as armas quietas
da mentira.

Alarga as fronteiras
com teu riso sinistro.

(...)

(Carvalho 2006: 159)

Talvez nunca tenha feito tanto sentido como perante estes versos pensar a literatura como a quis Deleuze, isto é, como acto de “inventar um povo que falta” (Deleuze 1993: 14), e pensar a escrita como gesto de “escrever para esse povo que falta” (*idem*: 15). Em *Armas Brancas*, a inscrição é clara: “Gritas por um poeta que te invente” (Carvalho 2006: 173). Mas o que aqui se torna extremamente significativo no âmbito mais geral da obra de Armando Silva Carvalho é a constatação de que esse povo forma uma “pátria dos cínicos” que com o seu “riso sinistro” (“Nunca ouvi dizer que o choro fosse a melhor arma da revolta”, completará o poeta anos mais tarde no livro *Lisboas*) se assume como interlocutor de um poeta-cão. *Canis dei* – cão de Deus –, como no título do livro de 1995? O certo é que este cão ladra nos versos de Silva Carvalho desde o primeiro livro, estabelecendo-se como motivo central de um bestiário cuja primeira manifestação digna de nota se intitula “Liricacão /ção”, e onde se pode ler: “Parte da lírica / afago-a com as unhas / camadas submissas / focinho do poema. / (...) / Parte da lírica / agora é como um cão” (*idem*: 43-4).⁴ Trata-se na verdade de um cão que ladra e morde, pelo que não surpreende que ao longo desta obra com frequência a mordacidade do poeta nos sugira a mordedura do cão. Porém, se pensarmos na pátria dos cínicos que o poeta interpela, ou no “cio dos cínicos” a que aludirá num outro poema, torna-se inevitável reconduzir a significação deste cão ao sentido mais originário e histórico do cinismo, e recordar Diógenes Laércio: “Acaricio quem me dá presentes, ladro a quem não me dá nada e mordo os canalhas”, avisava o filósofo (*apud* Sloterdijk 2011: 209). Não por acaso, Peter Sloterdijk, na sua *Crítica da Razão Cínica*, distinguirá o “kinismo” de Diógenes & companhia do cinismo subsequente, por considerar que naquele se dá uma “encarnação de si na resistência” (*idem*: 280). O essencial desta resistência é no entanto ao mesmo tempo o grande desconcerto que ela provoca: é que a atitude cínica, ao contrário da irónica, parece estar do lado do sério. Como comentaria ainda Peter Sloterdijk, o que diferencia esse enunciado de um equivalente irónico é que nele se adopta uma atitude deliberadamente imoral que consiste em defender um ponto de vista escandaloso. Isto é, o cinismo tem a força de se afirmar no sentido inverso do tabu, conforme sublinhou Vladimir Jankélévitch no seu estudo clássico dedicado à ironia (Jankélévitch 1964: 118). Ao contrário do tabu, onde se

proíbe porque se arde de vontade de profanar, no cinismo profana-se para aprofundar o respeito e não deixar nada implícito ou latente. Por isso Jankélévitch, indo ao encontro do próprio sentido histórico da doutrina política e social dos filósofos em torno de Diógenes, entende que a consciência cínica é uma consciência corajosa que afirma o ódio porque tem uma ideia demasiado elevada do amor. Eis o amor de Armando Silva Carvalho, tão exemplarmente confessado em *Técnicas de Engate* (2006: 216):

Terror, morte, crime, doenças, dores e chuva
é o que me incomoda quando tenho tempo.
Feijão esta noite, ervilhas amanhã.

Bibliografia

- AA.VV., Respostas ao Inquérito “Poesia e resistência”, <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>.
- Barthes, Roland (1997), *Lição*, Lisboa, Edições 70 [1977].
- Bergson, Henri (1991), *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique*, Paris, PUF.
- Carvalho, Armando Silva (2006), *O que Foi Passado a limpo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Carvalho, Armando Silva (2010), *Anthero Areia & Água*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Carvalho, Armando Silva (2012), *De Amore*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (1993), “La littérature et la vie”, in *Critique et Clinique*, Paris, Minuit.
- Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), “L'ironie comme trope”, *Poétique*, 41, Paris, Fevereiro.
- Martins, Manuel Frias (1999), “Recensão crítica a *Obra Poética (1965-1995)*, de Armando Silva Carvalho”, *Colóquio/Letras*, 153-4, Lisboa, Julho.
- Perrin, Laurent (1996), *L'Ironie Mise en Trope*, Paris, Kimé.
- Pinson, Jean-Claude (2011), *Para que Serve a Poesia hoje?*, trad. José Domingues de Almeida, Porto, Deriva [1999].
- Reis, J. A. Encarnação (1993), “O riso estético segundo Bergson e Lalo”, *Revista Filosófica de Coimbra*, 4, vol. 2, Coimbra.
- Schoentjes, Pierre (2001), *Poétique de l'Ironie*, Paris, Seuil.
- Serra, Pedro (2010), “A dureza das coisas e a fusão das letras: da efabulação poética em Armando Silva Carvalho”, *Colóquio/Letras*, 173, Lisboa, Janeiro-Abril.
- Sloterdijk, Peter (2011), *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Viart, Dominique (2006), “‘Fictions critiques’: la littérature contemporaine et la question du politique”, in *Formes de l'Engagement Littéraire (XVe-XXIe siècles)*, dir. Jean Kaempfer, Sonya Florey e Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti* —, membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e investigadora da rede internacional LyraCompoetics. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios no campo da Estética Comparada —privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema —, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato, valter hugo mãe e José Miguel Silva.

NOTAS

¹ Trata-se do inquérito feito pelo grupo de investigação LyraCompoetics a diversos poetas portugueses, brasileiros e espanhóis, e divulgado em <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>.

² “Eu digo amor como digo / broca”, lê-se em *Eu Era de Areia* (Carvalho 2006: 209).

³ Cf. Martins 1999: 312: “O elemento que gostaria de sublinhar na sua [de ASC] produção é sobretudo o da *ironia*. Fernando Pessoa observou com argúcia que os portugueses têm uma ‘incapacidade de iror’¹¹⁰ estou a falar do humor, nem da sátira, nem sequer da diatribe. Refiro-me à ironia como *dispositivo de distanciamento* e, por aí, de comentário à realidade individual e colectiva. Desde o primeiro poema de 1965 até ao último de 1995, este é o traço mais constante da poesia de Armando Silva Carvalho”.

⁴ Cf. “Eu e os cães” (2006: 89-90).