



A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962

Ricardo Mendes Mattos*

Roberto Piva experimentou uma vida poética radical. Fosse pela insurreição constante contra toda e qualquer autoridade, fosse pela afirmação da vida subversiva encharcada de sexo, drogas e crimes, essa poética foi o vértice seminal de sua criação. Tal poética transgressora encantou jovens gerações de novos poetas e explica a boa recepção da poesia de Roberto Piva junto aos chamados “poetas marginais” da década de 1970, aos rebeldes & malditos em torno da editora L&PM nos anos 80 e aos selvagens da revista *Azougue*, na década de 1990.

Em diversos momentos de sua produção literária, o próprio Roberto Piva se debruçou sobre sua poética. Materiais como o “Posfácio” de *Piazzas* (1964), “A política poética” (1979), o “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* (1981), ou manifestos das décadas de 1980 (“Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, 1983) e 1990 (“poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”, 1997) são grandes exemplos. É uma poética cravada na fusão entre arte e vida que irradia especialmente para os aspectos eróticos, políticos e místicos. Em todos eles, os volteios de uma verve criativa enraizada numa constante re-criação do fazer poético. Re-criação advinda de uma leitura crítica do contexto histórico e atenta ao papel do poeta na sociedade contemporânea.

* Doutor em Psicologia da Arte pela Universidade de São Paulo (USP).

Daí ser a poética subversiva um dos temas mais contagiantes em Roberto Piva. O marginal Chacal, por exemplo, comenta o entusiasmo de sua geração pelo “comportamento transgressor” de Piva (Cohn: 2007, 102). É o mesmo aspecto ressaltado na apresentação da *Antologia poética* de 1985, em que Roberto Piva é considerado “o mais indômito, o mais rebelde e um dos mais inspirados poetas brasileiros das últimas décadas”. Nesse mesmo ano, Bonvicino diz que Piva veio para “reinaugurar a utopia da própria poesia. Da poesia libertadora, que sai do papel para ter existência real no dia a dia humano”.

Além da recepção criativa por gerações de poetas mais jovens, elementos da poética de Roberto Piva são bastante estudados em pesquisas científicas, a exemplo daquela sintetizada por Carlos Felipe Moisés em “Vida experimental” (2001) e da dissertação de mestrado de Fabrício Clemente, intitulada *Estilhaços de visões* (2012).

Os manifestos nomeados “Os que viram a carcaça” são os primeiros registros dessa poética. Eis o convite: percorrer os manifestos de 1962 no contexto do primeiro esboço da poética de Roberto Piva. Para tanto, utilizarei as próprias referências que o poeta evoca em intertextos mais ou menos explícitos. Discuto ainda a experiência do poeta com o “manifesto” como gênero literário, bem como seus ecos coletivos – pois se fala no plural (“nós”).

1. “Bílis, bules & bolas”

O Teatro de Arena era um dos pontos de encontro da juventude paulistana no início da década de 1960. Havia um espaço no teatro para debate de ideias, recitação de poemas e demais manifestações culturais. O jovem Piva toma a palavra. Esbraveja extasiado

“Bílis, bules & bolas”, sob aplausos. O manifesto forma um conjunto com textos de março de 1962 que foram rodados nos antigos mimeógrafos e distribuídos em bares e outros locais. Eram “Os que viram a carcaça”, publicados primeiramente na antologia do poeta organizada pela L&PM, em 1985.

Bílis, bules & bolas

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade (Piva: 2005, 137).

O manifesto traz a visão de mundo de um grupo. Não trata apenas de questões artísticas, mas eminentemente políticas. A dissolução e o desregramento contra a consciência. Em dois importantes balanços de sua poesia, os posfácios de *Piazzas* e *20 poemas com brócoli*, Piva irá utilizar a expressão “desregramento” sob influência da famosa passagem de Arthur Rimbaud. É a vidência a partir do êxtase; a sagração da desordem do espírito despido de “consciência” e disperso em forças estrangeiras.

Na “Carta do vidente”, Rimbaud (1871) elabora sua própria poética em texto sobre o “futuro da poesia”. Na audácia de seus dezesseis anos, começa por fazer uma distinção básica: a poesia composta de versos que “ritnam a Ação”, como entre os gregos;

e uma poesia ornamental, como mero jogo literário de “funcionários”. Ou seja, uma poesia cultivada na vida e outra como entretenimento cerebral.

Rimbaud crava sua poética na vida, pois ser poeta é, acima de tudo, “conhecer” e “cultivar” a própria “alma”. No empenho de “fazer a alma monstruosa”, o poeta lança mão da vidência como atributo daquele que leva uma vida experimental e maldita:

Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O Poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! (Rimbaud: 1871, 109; grifos do autor).

O poeta-vidente se lança a uma experimentação de todas as forças da vida em seu próprio corpo, não temendo o “sofrimento” e a “tortura”. O poeta se presta à loucura, à doença, ao crime; é chamando para si a esfera do Mal que conquista a sabedoria. É o poeta maldito.

A partir da experiência do desregramento, o poeta conseguiria mudar a vida de sua época, pois “definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal” (Rimbaud: 1871, 109). Essa importância do poeta o coloca como espécie de arauto dos novos modos de vida, uma vez que “a poesia não mais ritmará a ação; ela *estará na frente*” (Rimbaud: 1871, 113). Em outras palavras, o poeta-vidente se arrisca a experimentar pos-

sibilidades de viver até então desconhecidas, e é exatamente essa experiência que o coloca numa posição subversiva em relação aos contemporâneos, mas também à frente de seu tempo. O poeta vive e vê além da moral de sua época. Daí a vidência.

A via política da maldição é ousada. No manifesto de Roberto Piva, o desregramento e a dissolução são contrapostos à “consciência” – numa época em que a esquerda se baseava no conceito de “consciência de classe” e congêneres. Estar consciente das contradições econômicas e políticas do modo de produção capitalista e agir a favor de uma revolução social era o pensamento em prática. Inclusive aquele de Boal, Guarnieri, Eduardo Alves da Costa e os jovens comunistas do Teatro de Arena. Num momento em que se apregoava a consciência de classe via razão crítica e compromisso coletivo, falar em conhecimento pelo delírio e o desregramento de todos os sentidos?

A vida não está na consciência. “A vida explode sempre no mais além”. Aqui se retoma novamente Rimbaud, mas não só ele. É frase similar àquela que encerra o “Manifesto surrealista” de 1924: “A existência está além” [“L’existence est ailleurs”] (Breton: 1924, 64). A partir dela, Breton e companhia travam sua batalha contra a captura do real pelo naturalismo racionalista. O além da vida, seu outro lado, não é fora da vida, mas uma outra possibilidade de viver: a imaginação, o sonho, o suspiro desconcertante do sagrado. É a vida em estado poético, na fusão do real e do imaginário, a verter surrealidades. É a vida como devir do maravilhoso. Daí a rebeldia furiosa. Repudia-se o mundo frio da consciência, que, atolada na razão e na moral, já não vê a eclosão do sagrado: o além, o indefinido, o amorfo, o caótico (ou a “dissolução” e o “desregramento”). Toda associação livre de experiências que não cabe na lógica do princípio de realidade.

Mas a frase de Breton se refere a Rimbaud e sua *Temporada no inferno* (2007). Ali a “Virgem Louca” narra sua relação com o “Esposo Infernal”: “Ele era quase uma criança... Suas delicadezas misteriosas me tinham seduzido. Esqueci qualquer dever humano para segui-lo. Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo. Vou aonde ele vai, é preciso” (p. 51). O “Esposo Infernal”, este “Demônio”, queria “se evadir da realidade” e “*mudar a vida*” – aí o lema do Surrealismo, junto ao “transformar a sociedade” de Karl Marx. A Viúva fala que está morta para o mundo. Deve-se entender bem essa morte: é esquecer todo dever humano, as leis e costumes do “mundo real”, para viver além. Viver além das convenções conhecidas de sua época, fugir da ditadura dessa única possibilidade de realidade e mudar a vida. Daí o inferno, a morte para o mundo. É a morte do cidadão membro da comunidade e todos os seus papéis sociais e obrigações morais. Com a morte desse sujeito social, surge a mudança da vida. É a morte com feições iniciáticas, pois pare o novo homem e o novo mundo.

É assim que o “Esposo Infernal” se evade da realidade para viver como seus ancestrais: em rituais arcaicos de incisões no corpo e sangue sorvido. Evade-se do mundo, com sua moral, e berra como um louco nas ruas, desfila “delírios grotescos” e anda com a “aura do crime”.

Os esquerdistas de plantão dirão: Esteticismo! Escapismo! Estão cobertos de razão. Razão: quem se importa com ela? O quebra-quebra dos surrealistas nas organizações revolucionárias dá a medida da dificuldade de conciliar os desregramentos de Rimbaud com a revolução inspirada em Marx. Mas essa é outra questão...

O manifesto segue com um sarro às instituições oficiais de ensino e suas respeitáveis profissões. “Contra” elas, o “espírito da juventude”. A aposta no não-oficial, no ilegal, no subversivo, simbo-

lizados pelos “maconheiros”, é forma de expressar as angústias da juventude pressionada pelos controles da educação e do trabalho.

Refuta-se não apenas diversas profissões – em passagem que também lembra Rimbaud¹ –, mas também a categoria econômico-política do operariado: o agente da revolução social. Outra força política rechaçada é aquela dos “estudantes” – com reconhecida mobilização revolucionária. Roberto Piva aposta na Juventude, mas não aquela universitária ou ligada às instituições políticas – sejam partidos ou movimentos sociais.

Se fica clara a influência de Rimbaud e do Surrealismo, “deixar fluir a Alma Fecal” retoma a dissidência de Antonin Artaud, aquele mesmo que rompeu com o surrealismo oficial após a adesão dos líderes do movimento ao Partido Comunista; aquele mesmo que, na própria opinião de Breton, levou a aventura surrealista às últimas consequências.

A alma fecal e a poesia fecal são temas de carta escrita por Artaud no manicômio de Rodez datada de 6 de outubro de 1945. Trata-se de correspondência com Henri Parisot sobre os preparativos para a publicação de *Viagem ao país dos Tarahumaras*, em que Artaud fala de uma experiência corporal e mágica que denomina “poesia fecal”:

Se sou poeta ou ator não é para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las. Quando recito um poema não é para ser aplaudido, mas para sentir corpos de homens e mulheres, eu

1 “Padres, professores, advogados enganam-se me entregando à justiça. Nunca fui deste povo, nunca fui cristão; sou da espécie que cantava no suplício; não conheço as leis; não tenho senso moral; sou um bruto” (2007, 31).

disse *corpos*, agitarem-se e transformarem-se em uníssono com o meu, transformarem-se como se se transforma da obtusa contemplação do buda sentado, pernas cruzadas e sexo livre, à alma, isto é, à materialização corporal e real de um ser integral de poesia. [...] Este século não compreende mais a poesia fecal, o intestino miserável dela, Madame Morte, que desde o século dos séculos sonda sua coluna de morte, sua coluna anal de morte, no excremento de uma sobrevivência abolida, cadáver também de seus eus abolidos, e que, pelo crime de não ter podido ser um ser, teve que cair, para se sondar melhor o ser, nesse abismo de matéria imunda e, aliás, tão gentilmente imunda onde o cadáver de Madame Morte, de madame uterina fecal, madame ânus [...]. A alma, diz o corpo enterrado de ser, tomba, fecal como um excremento, e se amontoa em seu excremento. [...] Estou na merda, diz o homem sobre a vida para significar que está no fundo de sua morte, que o prateado do espelho de sua alma é um abismo cavado para ele. [...] Viver é eternamente sobreviver remoendo seu eu de excremento, sem medo algum de sua alma fecal, força faminta de sepultamento (Artaud: 1979, 161-3; tradução nossa).

Eis o “abismo da fecalidade” de Artaud. O último trecho conclama a se viver sem medo da “alma fecal”, passagem parafraseada por Roberto Piva em “Bílis, bules & bolas”. O que vem a ser essa “alma fecal”?

Em primeiro lugar, ser poeta é viver poesia. Senti-la contagiar os corpos e liberar toda a energia sexual e mágica. Essa poesia corporal é interdita e morta pela sociedade. É a poesia sexual descartada como excremento, defecada pela alma; o devir do corpo em morte rejeitado pelos séculos a fio. A rejeição do corpo

o torna matéria imunda do excremento, a alma fecal; a rejeição da poesia vivida sexualmente a torna poesia fecal; e a rejeição do poeta o torna louco trancafiado em manicômio. A poesia corporal lida com essa matéria rejeitada: poesia fecal. O poeta se lança nessa matéria imunda, nos devires do corpo, e daí sonda melhor a vida. A passagem pela morte é via mágica de renascer para nova vida. Artaud aceita o peso do corpo, o peso de seu devir em morte, mas não o peso do medo. Daí a passagem: “sem medo algum de sua alma fecal”. Ou seja, deixando eclodir toda a potência do corpo, toda a potência sexual da poesia.

Roberto Piva e seus amigos experimentam essa poesia vivida como contágio sexual dos corpos. Sem medo das pulsações do corpo, sem medo da repressão social, sem medo da maldição ao poeta.

Por fim, a palavra de (des)ordem: “Abaixo a Segurança Pública” denota um traço forte de anarquia. Ou seja, ao refutar as bases políticas da revolução social, colocam-se as coisas sob modo anárquico. Anárquico, não anarquista. Desorganizados e livres. Aqui, a tacada final. Desorganizados: sem participar da instituição do partido, do movimento social, do movimento artístico. Combate-se, assim, outra base importante dos partidários da luta de classes: a organização popular. Se o caminho marxista da consciência de classe e organização popular é criticado, o objetivo moderno da Liberdade é mantido. Alguma semelhança com o lema surrealista: “Amor, Poesia e Liberdade”? Alguma semelhança com a identificação entre poesia e orgia (ou entre gozo e vidência), que forma o ponto seminal da poética de Roberto Piva em *Piazzas* e sua poesia como “Libertação Psicológica & Total”?

Chama a atenção no texto sua composição plagiária a partir de colagens. Cada frase se abre à presença de intertextos, num

verso ventilado por outras leituras. É característica marcante não apenas dos manifestos de 1962, mas de toda a produção poética de Roberto Piva: radicalmente vivida e abertamente erudita.

Exatamente por fincar raízes radicais na poesia como forma de viver, manifesta-se uma visão de mundo e um modo de ser. Um modo de ser dissidente no âmbito do contexto político da época, em especial com relação às formas mais comuns de enfrentamento dos dilemas do contexto histórico. A partir da leitura crítica da realidade, se aposta no delírio; a partir da crítica à consciência, se aposta no desregramento; a partir da crítica às instituições políticas, se aposta na desorganização deliciosa.

2. As “bordadeiras de poesia” & os dilemas da “geração 60”

Minotauro dos minutos

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como os cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mímo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade (Piva: 2005, 135).

“Minotauro dos minutos” traz a imagem mítica do monstro associada ao tempo que escorre. A um tempo que escorre e nos assalta, nos devora, naqueles penicos estreitos da Lógica. Nos devora nas responsabilidades, no trabalho, na família – instituições que linearizam um tempo a ser destinado à conservação da ordem estabelecida.

O manifesto enfoca a questão artístico-literária, em especial a crítica ao contexto literário da época e suas “bordadeiras de poesia”. “Os pontos cardeais dos nossos elementos...” retoma famosa frase do “Manifesto futurista” de 1909: “A coragem, a audácia e a rebelião são os elementos essenciais de nossa poesia” (Marinetti: 1980, 32). Os futuristas e seu ímpeto furioso de destruição das velhas instituições. Mas os pontos cardeais dos paulistanos destroem de início o vínculo a um projeto estético comum: a traição. Colocam de cara um elemento imoral, também presente na “Ode a Fernando Pessoa”, escrita por Piva em 1961: “amar os pederastas pelo simples prazer de traí-los depois”.

É também um elemento cardeal na moral de criminosos como Jean Genet: “A traição, o roubo e a homossexualidade são os assuntos essenciais deste livro” (2005, 151). Em seu *Diário de um ladrão*, o poeta e bandido enaltece a traição como valor fundamental na vida do crime, pois concretiza a autonomia de cada ladrão e sua insubmissão a qualquer moral coletiva. Em Genet, a traição vem atrelada ao amor: “A traição é bela se nos faz cantar. ‘Trair os ladrões não seria somente reencontrar-me no mundo moral’, pensava eu, ‘mas ainda reencontrar-me na pederastia’”(p. 26). A traição é o ponto da liberdade de amar a partir da transgressão da moral que se impõe ao amor – “trair significando romper as leis do amor” (p. 133).

Como ponto cardeal de um grupo, a traição enfoca a insubmissão individual e a criação de um modo de vida particular. Nova-

mente aqui o manifesto repudia a organização coletiva em nome do individualismo, mas agora associado a uma característica de ladrões. É no bando de criminosos que o grupo encontra o exemplo para sua deliciosa desorganização.

Se trai e se quebram vidraças, atitudes tipicamente subversivas de esculhambação. Mas também se quebram as redomas de vidro que encarceram as pessoas e suas ideias. Se quebram vidraças para ventilar os espaços.

A “violência montanha-russa do Totem” pode ser uma primeira menção ao “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade: “Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem” (1990, 48). Aqui, Roberto Piva e comparsas se propõem ao movimento violento do Totem, que destrói o instituído e flui na criação. É também uma aproximação do grupo à “revolução caraíba”. Romper o tabu, o patriarcado, a exploração burguesa, a hierarquia familiar, o valor do trabalho e demais apanágios da civilização, a favor do totem, do matriarcado, do ócio, da liberdade sexual – similar às comunidades tribais que viviam em Pindorama antes da colonização europeia. A vida rompe com as especulações metafísicas e as peripécias da lógica: “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, diz o mesmo manifesto de Oswald.

É o próximo elemento de “Minotauro dos minutos”: “o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica”. Muito embora a formulação de Roberto Piva caiba bem no contexto de crítica à lógica pelo movimento antropofágico, os termos trazem semelhanças com os manifestos de Antonin Artaud do período surrealista, como a “Carta aos reitores das universidades europeias”, publicada no terceiro número de 1925 da revista *La Révolution Surréaliste*:

Senhores Reitores,

Na estreita cisterna que os Srs. chamam de “Pensamento”, os raios espirituais apodrecem como palha.

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestigições com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens, existe esse labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse dédalo de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando seus movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu [...] Em nome da vossa própria lógica, voz dizemos: a vida fede, Senhores. Olhem para seus rostos, considerem seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude abatida, perdida (Artaud: 1983, 27-8).

A universidade, a ciência e sua lógica contra o Espírito, a juventude – passagem similar ao “espírito da juventude” do manifesto “Bílis, bules & bolas”. A “estreita cisterna” do pensamento que não alcança o labirinto do espírito e suas nervuras. Roberto Piva utiliza as mesmas palavras com significado similar: romper com os volteios falsificadores e superficiais da vida coberta de razão. O voraz Rimbaud mata a questão em uma frase: “É a visão dos números. Vamos ao *Espírito*” (2007, 25).

A partir daí, Piva lança mão de expediente comum aos manifestos dadás de Tzara e ao “Manifesto antropofágico” de Oswald:

contra algo por outro. São séries de oposições que demarcam claramente o famoso “nós contra eles”. É uma ruptura intransigente com a tradição, que se faz valer mais da sátira e da cólera que da precisão. Se por um lado tal procedimento acaba por criar uma dicotomia insuperável, refletindo o maniqueísmo presente naqueles tempos, por outro ressalta a necessidade desesperada de distanciar-se de valores estabelecidos como via de acesso a novas formas de vida e expressão. É nessa ruptura temporal (contra a tradição do passado) e espacial (contra os modos de vida convencionais do presente) que o manifesto tangencia aspirações vanguardistas – daí seu diálogo com manifestos das vanguardas do início do século XX.

Contra o “vosso êxtase açucarado” talvez seja menção ao “Manifesto futurista” quando critica a literatura de exaltação da “imobilidade pesarosa, êxtase e sono”, em favor da “ação agressiva... o salto mortal, o soco e o tapa” (Marinetti: 1980, 32). Contra a arte das obras encarceradas pelos muros da contemplação – no extremo oposto da poesia vivida em Artaud ou do lema surrealista de “praticar a poesia”. O “êxtase açucarado” caía muito bem para parte da produção da poesia brasileira da época, especialmente a metafísica epifânica dos rilkeanos. Bem diferente do êxtase dionisíaco, por exemplo, cravado na dissolução do eu, no terror, no violento, no grotesco.

A imagem dos cães com sede do infinito vai nessa mesma linha – em diálogo com Lautréamont. Infinito como abstração, como aspiração metafísica de iluminação contrária a elementos terrenos e finitos: “o curto-circuito, a escuridão e o choque”.

No primeiro “Canto de Maldoror”, o clarão da Lua assiste cães furiosos que rompem suas correntes e caminham enlouquecidos pelos campos. Exaustos, na soleira da morte, passam a uivar em

desespero contra tudo: “contra a Lua, contra as montanhas... contra o ar frio... contra o silêncio da noite” (2008, 81). E voltam a correr, tomados pela raiva, espalhando o medo em todos os outros animais. Ao fim, “os cães, exaustos de correr aqui e ali, quase mortos, a língua de fora, precipitam-se uns sobre os outros, sem saber o que fazem, e se estraçalham em mil pedaços, com uma rapidez incrível” (p. 82). É então que Lautréamont apresenta a seguinte passagem:

Um dia, com os olhos vidrados, minha mãe me disse: “Quando estiveres em tua cama, e ouvires os uivos dos cães no campo, esconde-te sob teu cobertor, não aches graça no que fazem: eles têm a sede insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos de rosto pálido e comprido. Até mesmo permito que fiques diante da janela para contemplar esse espetáculo, que é bastante sublime”. Desde então, eu respeito o pedido da morta. Eu, como os cães, sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta... acreditava ser mais! De resto, que me importa de onde venho? Se dependesse da minha vontade, teria preferido ser antes o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é amiga das tempestades, e do tigre, cuja crueldade é reconhecida: eu não seria tão mau (pp. 82-3).

Há o contraste dos cães famintos e furiosos da primeira passagem em relação àqueles com sede do infinito em sublime espetáculo. Uma das possibilidades é pensar esta passagem como crítica ao humanismo – bem ao modo de Ducasse. Os lobos selvagens se matam mutuamente, tamanha a selvageria que os incita, e passam a ser vistos idealmente com uma sede abstrata do infinito? A negação

das necessidades viscerais pelos anseios sublimes. Lautréamont não deixa dúvida: a passagem se conclui com a recusa da filiação humana, da sede do infinito, pela filiação animal e selvagem, aliada à fúria das tempestades ou à crueldade dos predadores. Esfaca o ideal sublime, em prol do apetite carnal mais imediato. Nesses desejos selvagens, o lado obscuro do homem. A escuridão, o curto-circuito e o choque.

O texto segue contra a “mensagem lírica do Mimo”. É improvável que Roberto Piva se refira ao mimo como gênero marginal que se desenvolveu na Grécia e em Roma. A popularidade do mimo estava vinculada aos extremos da licenciosidade e do sarcasmo de apresentações teatrais que ressaltavam os gestos grosseiros do corpo. Não são fatores que Piva repudia. Minha hipótese é que o poeta mencionava o mimo num sentido mais vulgar: a poesia oficial como seccional de pequeno-burgueses “mimados”. Mas a poeta dadá Céline Arnaud – que entraria em dissidência com o movimento – também utiliza a expressão “mensagem lírica do mimo”: no poema “Periscópio”, publicado na revista *391*, nº 14, de novembro de 1920, cuja tradução, de nossa autoria, reproduzimos abaixo.

Periscópio

A espada se plantou no lodo tatuado da casa montanhosa feita
às cegas com a ajuda do violino após o solstício a morte dos can-
tores das moitas e dos molhos catedrais secas pelas canções

Vi e compreendi o erro de toda uma doutrina a mensagem lírica
do mimo e a noite se prolongou alegre e eterna nos olhos dos
pássaros viajantes

Quando as bebidas dos cabarés pintados passavam com suas lan-
ternas pela floresta os pássaros roubavam pedaços de luz e os
escondiam em seus ninhos

Indigestão de estrelas intoxicação lunar e a festa começou sob o
campanário atravessado em surdina pelo relâmpago
Todos os ninhos tinham se iluminado e nos olhos morria o último
raio da espontaneidade
Perturbados, os gafanhotos peregrinos pousaram aos três na borda
da lua crescente descida por simpatia sobre os seios de Argine
Ah mimo falou a espada plantada nas palavras do solstício em
riso que acaba de nascer –
O basilisco tombou fulminado pelo seu próprio olhar

O poema acompanha os destinos do Dadaísmo. Os pássaros viajantes (dadás de Zurique) a beberem nos cabarés se assemelham aos cantores que secam as catedrais. É imagem que pode ser interpretada como a insurreição dadá, em seu empenho satírico de destruir os ídolos venerados da modernidade (suas “catedrais”). Contudo, Arnauld vê nesses cantos o erro de uma doutrina, a tal “mensagem lírica do mimo”. O lirismo alegre e eterno, na opinião da poeta, ainda encontra eco nas criações dadaístas. E o poema prossegue com os dadás de Zurique roubando pedaços de luz e guardando em seus ninhos. Esses pedaços de luz trouxeram uma “intoxicação lunar” e acabaram por queimar os ninhos (como a famosa figura da Fênix egípcia). Assim morria o “último raio da espontaneidade”, que era a fonte da insurreição dadá – vide o lugar do espontâneo nos manifestos de Tzara. Essa vontade de eternidade, de iluminação (luz) e de elementos celestes (lua) parece ter destruído a espontaneidade do movimento. Daí o basilisco (a serpente mágica) morrer fulminado pelo seu próprio olhar. Morta a espontaneidade, morre o espírito do movimento, ficando apenas a instituição, entendida como a organização regional dos dadaístas no pós-guerra, assim como a instituição poética da lírica mimada.

Roberto Piva lança mão tanto da violenta espontaneidade dada quanto da crítica de Arnauld à poesia metafísica e seus versos empolados (a “mensagem lírica do mimo”).

Aqui é fundamental ressaltar: Piva traz para seu manifesto Arnauld e Artaud, figuras extremamente escandalosas que conseguiram a proeza de causar alvoroço em movimentos por si sós desorientadores, como o Dadaísmo e o Surrealismo. A menção aos dois heréticos é sinal bem evidente de que se prefere quebrar vidraças, fazer escândalos e criar dissoluções a construir algo organizado.

E os opostos continuam: ora criticando o verso floreado, formal, todo enfeitadinho de lantejoulas, ora com provocação homoerótica: “contra a vagina pelo ânus”. Contra as escadas que levam ao alto, à ascese vertical; pelas ferrovias que conduzem a viagem a outras partes da terra – como a vagabundagem *beat*. A oposição também toma forma de personalidades: contra Eliot por Sade. Provavelmente o declarado anglo-catolicismo de Eliot esteja em oposição à libertinagem criminosa do devasso francês.

A seguir, a loucura: “perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes”. Piva cria uma tensão nos termos, ao usar expressões contrastantes para qualificar signos da loucura. A esquizofrenia, cravada na cisão e no corte, qualificada como perfeita? A paranoia, normalmente entendida como deturpação do real, como ciente? Nessa época, Piva estava criando sua grande obra, *Paranoia*: poesia sob o signo da loucura e da vidência, do delírio e da crítica. É a loucura em Rimbaud ou Dali – com seu método paranoico-crítico –, como uma experiência mais aguda da realidade.

Por fim, há importante vinculação da bandeira do estado de São Paulo às “bordadeiras de poesia”. Com este termo, Roberto Piva desenvolve forte crítica ao contexto literário da época. Inicial-

mente, parece se referir a poetas do mundo oficial, representantes do Estado. Certamente uma menção ao constitucionalista Guilherme de Almeida, consagrado com poemas de exaltação do estado, inclusive aquele lido nas comemorações do quarto centenário da cidade. O termo satírico “bordadeiras” é um sarro – similar àquele de Oswald ao poeta parnasiano ou de Tzara ao futurista. Mas “bordado” é figura da crítica de Piva a duas outras características do contexto literário da época: a bordadeira associada ao “chá das cinco”, aos longos bordados e condolências trocados nas “igrejinhas” de poesia daquele período; o bordado como um trabalho manual que remete a uma maneira formal de trabalhar o poema como uma mercadoria na fábrica – tal era a proposta dos concretistas.²

É com essa conotação mais ampla que a expressão surge no manifesto “As fronteiras e dimensões do grito”, escrito por Claudio Willer em seu *Anotações para um apocalipse* (1964). Ao mencionar poetas “a serviço da mediocridade conformista”, Willer nomeia:

esta fauna de “poetas jovens”, de “Neo-Rilkeanos”, de frequentadores de salões e participantes de recitais em night-clubs, de autênticas bordadeiras de poesia, de travestidos de “angústia” e “rebeldia”, de bajuladores de cronistas sociais, representantes da imprensa mundana e todos aqueles que lhes possam oferecer possibilidades de promoção, de sucesso, de satisfação de um narcisismo menor, deste mesmo tipo de promoção e popularidade que constitui a aspiração máxima e a base de toda a atividade dos poetas cívicos e patrióticos à la [Paulo] Bomfim & [Guilherme de]

2 Os detalhes da crítica de Roberto Piva ao Concretismo como produto da ideologia desenvolvimentista urbano-industrial podem ser vistos em Veronese: 2013.

Almeida e, disfarçada por um verbalismo teórico inconsequente, de grupos como o Praxismo e o Concretismo (1976, 104).

A expressão “bordadeiras de poesia” retrata poetas conformistas em busca de popularidade, incluindo os representantes da poesia oficial patriótica – os mesmos que Roberto Piva atrela à bandeira paulista. Roberto Piva escreve a “Introdução” de *Anotações para um apocalipse*, na qual especifica, ele próprio, quem poderiam ser as tais “bordadeiras”: “Toda poesia oficial brasileira, todo este acervo pernicioso-fútil de neoparnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimonosos, representa um desejo insaciável de autoridade, de impotência mística, de resignação artificial & patológica diante de uma Sociedade patriarcal & opressora” (Piva: 1976, 75).

Eis a submissão a autoridades e a convenções poéticas como cerne das principais vertentes da criação poética da época. É sob esta mesma denominação (“Poesia Oficial Brasileira”) que Roberto Piva, no “Posfácio” de *Piazzas*, irá criticar os poetas subservientes ao Estado e às instituições da ordem, quando distingue esse “estilo oficial” da “espontaneidade criadora” – numa longa citação do ensaio “Poesia, sociedade, Estado”, de Octavio Paz (1982).

Em síntese, “Minotauro dos minutos” recoloca um modo de vida no centro da criação artística, mas agora criticando a poesia oficial brasileira e suas “bordadeiras de poesia”. É rechaçada ainda a poesia metafísica e sua “sede de infinito”, com seu lirismo mimado e versos enfeitados com lantejoulas.

O tom permanece “sarrista” e raivoso, trazendo dissidências de movimentos estéticos como fortalecimento da ruptura com qualquer forma de organização coletiva. Sustenta-se uma tensão

entre o tom programático afirmativo e a impossibilidade de movimento organizado. O manifesto se inspira em movimentos de vanguarda, ao mesmo tempo que critica a possibilidade de vanguarda.

No entanto, a escrita na terceira pessoa do plural dá ensejo a se pensar na feição grupal dos manifestos. Ainda mais porque a recusa às escolas literárias da época é característica do que alguns poetas e críticos consideram ser a Geração 60 ou Geração dos Novíssimos, da qual Roberto Piva faria parte. O coletivo formado por Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, dentre outros, seria uma espécie de subgrupo pertencente a tal “geração” – opinião reforçada pela participação desses poetas no Grupo Surrealista de São Paulo, junto a Sérgio Lima, com atividade marcante nos anos de 1963 e 1964. Assim, os manifestos de 1962, embora redigidos e assinados exclusivamente por Roberto Piva, trariam as opiniões estéticas e políticas desse grupo em gestação. O que dizem aqueles que defendem a existência da Geração 60?

Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés (2000), poetas e amigos de Roberto Piva no período, são os principais teóricos da tal Geração 60. Os dois poetas organizaram uma antologia desse grupo adotando como critério o fato de terem sido todos poetas jovens que publicaram na cidade de São Paulo do início dos anos 1960.

O foco no conceito de geração advém de Pedro Lyra, crítico que caracteriza a Geração 60 exatamente por critérios de data e local de nascimento, salientando a vivência coletiva nas mesmas condições históricas como pano de fundo sobre o qual se desenrola a vivência individual. A diferença é que a tal geração seria “a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira...” (1995, 96), tendo representantes espalhados por quase todo o país. Além dessa dispersão geográfica, Pedro Lyra qualifica a geração

pelo sincretismo, pela variedade dos estilos e tendências.³ Também Álvaro e Carlos são enfáticos ao afirmarem que com o termo “geração” não designam um movimento organizado em torno de um programa comum, mas as ressonâncias entre criações poéticas que partilhavam o mesmo contexto paulistano e, em parte, haviam sido publicadas pelo mesmo editor (Massao Ohno).

O fato é que diversos poetas desse período concordam com a existência da Geração 60 ou Geração dos Novíssimos. Antonio Fernando Franceschi, por exemplo, é enfático ao falar em características de “nossa geração” (Cohn: 2004, 35), assim como Claudio Willer (2010) menciona a importância de Massao Ohno pela “ousadia de criar uma geração literária”, da qual fazia parte. Carlos Felipe Moisés, no entanto, tende a criticar a Antologia dos Novíssimos exatamente por não possuir um critério claro de inclusão dos poetas e deixar de lado diversos escritores da época.

Massao Ohno não tinha a pretensão de criar uma geração literária, tampouco reunir todos os novos poetas paulistanos do período. Na entrevista à revista *Visão* publicada a 11 de novembro de 1960 (“Lugar ao sol para os novos”), Massao disse selecionar as publicações da coleção privilegiando os autores que “denunciem engajamento no panorama brasileiro, que tomem posição em face da realidade brasileira e, na medida do possível, explorem as possibilidades nacionais não só no campo da poesia como no da prosa – o que representa uma característica sadia dos movimentos de juventude da atualidade”. A pretensão do editor é política, não

3 É interessante notar que Roberto Piva não é mencionado como integrante dessa geração, embora se encaixe no “enquadramento” histórico definido pelo autor: nascido entre 1935-55 e estreado entre 1955-75.

meramente literária. Não lhe interessava organizar uma geração literária, mas contribuir para a organização política da juventude. Porém, a importância de seu trabalho editorial ao lançar jovens poetas apontados como *Novíssimos* contribuiu para se pensar em geração literária.

Mas nem todos concordam com a existência de tal geração. Roberto Piva discorda fervorosamente de ter participado de qualquer geração. E vai além. Na entrevista concedida exatamente a Álvaro Alves de Faria (1981), pela rádio *Jovem Pan*, por ocasião do lançamento do livro *20 poemas com brócoli*, quando perguntado sobre a atualidade da geração de 60 de poetas paulistanos, afirma: “Eu não acredito em geração, Álvaro”, e chega a qualificar como “burrificação” a necessidade da mídia e da crítica de sempre rotular o poeta como integrante de um movimento. É sabido quanto o poeta satirizou as “vanguardinhas de colégio de freiras”, as escolinhas literárias e demais agremiações em torno dos chás das cinco.

Paradoxalmente, essa controvérsia dá um ponto aos teóricos da Geração 60. Ou seja, de tão heterogêneos e plurais, discordam até quanto à existência ou não de tal geração. Roberto Piva não pertence a nenhuma geração literária, como afirma. Willer e Franceschi pertencem. Com ou sem “geração”, houve um grupo de jovens poetas ousados que frequentaram os mesmos bares, livrarias e bibliotecas, fizeram leituras coletivas em ambientes públicos e tiveram um editor em comum. Essas vivências reverberaram em cada um deles e potencializaram suas criações poéticas, fortemente particulares. Os manifestos de 1962 trazem esse traço: denotam aspirações coletivas pela redação no plural (“nós”), ao mesmo tempo que carregam as marcas indeléveis da poesia e da poética bastante particulares de Roberto Piva.

3. Gabinetismo versus poesia fecal

A máquina de matar o tempo

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajustes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas.

Olhai o cintilante conteúdo das latrinas (Piva: 2005, 139).

A “alma imortal dos gabinetes” é novamente crítica à “poesia de gabinete”, expressão muito usada na época: poesia no escritório, com o rabo afundado no acento em frente à estante coberta de livros. Poesia cerebral, sem sangue, sem riscos. Imortal, sem perecimento, sem vida. Poesia de gente séria, careta, cafona. Aqui também há continuidades em relação ao “Manifesto da poesia pau-brasil” de Oswald: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida” (1990, 42).

Mas há outros comparsas que detestavam a seriedade: “[o *Times Magazine*] Está sempre me falando de responsabilidades. Os homens de negócio são sérios. Os produtores de cinema são sérios. Todo mundo é sério, menos eu” (Ginsberg: 2005, 59). São versos do poema “América”, de Allen Ginsberg. No lugar de toda gente séria, Roberto Piva enumera uma corja bem-humorada de personagens avessos ao mundo oficial. Todos os que detestam a poesia da Arcadas – referência aos poetas formados no Largo São Francisco, como Paulo Bomfim. É a poesia enfeitada de “sonhos incolores”, de “lacinhos” e das “borboletas douradas” – e voam tais borboletas em versos de Casimiro de Abreu ou Olavo Bilac. Com outras

expressões, Roberto Piva retoma a tal “mensagem lírica do mimo”, opondo à sua ternura, a violência; às borboletas douradas, o fecal: o conteúdo das latrinas.

Piva retoma o tema do fecal, mas agora na cintilação do excremento. Piva era leitor de Swift à época e com certeza havia lido os comentários de Norman Brown sobre a importância dos excrementos em sua obra. Para Brown, a visão excremental de Swift expunha a expressão de um corpo instintivo e selvagem que usava a própria “merda” como “instrumento mágico para autoexpressão e agressão” (1972, 225). O autor de *Vida contra morte* aponta que essa expressão corporal do excremento é o oposto de toda sublimação: a expressão mais espiritualizada e embelezada. A sublimação, fonte de toda a cultura, cria um desvio à satisfação mais imediata do desejo sexual, direcionando o instinto às formas socialmente permitidas de satisfação – como a arte.

O conteúdo cintilante das latrinas pode ser referência a uma poesia visceral e agressiva, direta e sexual, no extremo oposto da poesia empolada criticada no manifesto. A mesma experiência surge no “Posfácio” de *Piazzas*: “Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro ATO SEXUAL” (1980, 55). Como “ATO SEXUAL”, a poesia de Roberto Piva recusa as sublimações abstratas e crava sua verve na carne.

4. Desordem

A catedral da desordem

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desor-

dem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra a rádio patrulha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por Di Chirico, contra a mecânica pelo Sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikovsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont (Piva: 2005, 141).

Há um clima de batalha. Batalha iniciada pelo incendiário. Depois vem a menção à frase inicial do “Manifesto antropofágico”: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filoso-

ficamente” (1990, 47). Mais que intertexto, Piva parece expor um contraponto. Coloca a desordem no lugar da antropofagia, como um valor mais fundamental. Uma desordem que nos une pelo ceticismo, pela descrença, pela falta de ilusão. Não nos une a partir da captura do real pelo pensamento sociológico, econômico ou filosófico, mas por uma via selvagem mais visceral (barbárie) e erótica. Em outras palavras, a desordem nos une não na perspectiva doura e europeia, com sua política-econômica e filosofia, mas pela via corporal e sexual. Ironicamente, Piva utiliza a expressão “bárbaro”, do “Manifesto da poesia pau-brasil”, de 1924, mas não os “bárbaros, crédulos”, e sim os céticos (ou incrédulos). Piva radicaliza ainda mais a antropofagia. E a radicaliza pela visão de Pindorama não como matriarcado pacífico do comunismo primitivo, mas como estado anárquico de guerra – sem a ilusão conciliatória das contradições.

E logo a seguir vem a menção ao “Manifesto dadá” de Tzara, com sua premente necessidade de dissolução de tudo:

Existe uma literatura que não atinge as massas vorazes. Obra de criadores, produto de uma verdadeira necessidade do autor, e para ele. Consciência de um supremo egoísmo, ou a madeira se estiolando. Cada página deve explodir, seja pela seriedade profunda e pesada, o turbilhão, a vertigem, o novo, o eterno, pelo absurdo desconcertante, pelo entusiasmo dos princípios ou pela forma como está impressa. Eis um mundo vacilante que foge, noivo dos guizos da escala infernal, eis do outro lado: os homens novos. Rudes, saltantes, cavalgantes de soluços. Eis um mundo mutilado e os medicastros literários precisando de aperfeiçoamento. Eu lhes asseguro: não existe começo e nós não trememos, nós não somos sentimentais. Nós rasgamos, qual vento furioso, a

roupa branca das nuvens e das preces, e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição (1979, 26).⁴

Aí o elogio de uma arte violenta e desorganizadora – não aquela arte produzida para as massas, com cafunés sentimentais nos representantes da ordem estabelecida. Uma expressão artística que cria novos homens. São estes homens que desmoralizam o mundo e, tirando dele essa roupagem moral, retomam uma roda fecunda de criação, originada pela destruição: “o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição”. De certa forma, Roberto Piva retoma a crítica ao sentimentalismo e ao lirismo em poesia também sob feições dadaístas. Ao pedantismo sentimental, Roberto Piva, como Tzara, contrapõe imagens agressivas; sobre as aspirações celestes e pacíficas esparrama as chamas do incêndio (tal como Nero) e o “espetáculo do desastre”.

A partir daí Piva retoma a série de oposições. Muitas são vivenciais, simples e unívocas: “contra o futuro pelo presente”, “contra as responsabilidades pelas sensações”, “contra a mecânica pelo Sonho”, “contra o filho natural pelo bastardo”, “contra a mente pelo corpo”, “contra o céu pela terra”, “contra a lógica pela Magia”, “contra o regulamento pela compulsão”, “contra os professores pelos pajés”, “contra Cristo por Barrabás”, “contra a religião pelo sexo”. Estas oposições compõem um modo de vida, expresso de maneira instantânea e sintética.

Outras oposições são sarcásticas e gozosas. Dão seu recado e fazem rir: “contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos

4 Tradução de Ivo Korytowski, disponível em <http://sopanomel.blogspot.com.br/2012/01/manifesto-dadaista-de-tristan-tzara-de.html>.

chicletes dos eunucos e suas concubinas”, “contra o governo por uma convenção de cozinheiros”.

Por fim, há oposições que se movem no campo artístico: “contra Valéry por D. H. Lawrence”, “contra Eliot pelo Marquês de Sade”, “contra Mondrian por Di Chirico”, “contra Virgílio por Catulo”, “contra Tchaikovsky por Carl Orff”. Tais contrapontos denotam uma aplicação das oposições vivenciais à esfera artística: contra as formas geométricas de Mondrian, pelas paisagens oníricas de Di Chirico; ou contra o pudor anglicano de Eliot, pela devassidão pagã de Sade; e assim por diante. Com figuras como Sade e D. H. Lawrence, Roberto Piva parece salientar uma experiência erótica arraigada no corpo aberto às forças naturais mais tenebrosas.

Tal pendor pelas paixões desregradas encontra ressonância no desfecho do manifesto: “contra tudo por Lautréamont”. Lautréamont: grande crítico do humanismo, por uma radical desmoralização de todas as instituições sociais; desmoralização na forma mais visceral, recheada de perversões sexuais e devires selvagens, em metamorfoses do homem com animais.

É esse furor bárbaro e sexual que os manifestos de Roberto Piva encarnam, junto à vontade de atear fogo nas instituições morais, escolas literárias e pretensões metafísicas; de quebrar as vidraças das convicções políticas revolucionárias, por uma efervescência anárquica da desordem e do desastre.

5. “Os que viram a carcaça”

O título geral dos manifestos é “Os que viram a carcaça”. Pode ser uma alusão ao trecho final do “Manifesto surrealista” de 1924: “Já

não tremes, carcaça” (Breton: 2001, 64). Breton parodiava a bravata de Henri de La Tour D’Auvergne, visconde de Turenne (1611-1675), um dos militares mais importantes da história da França: “Carcaça, tu tremes? Tremarias ainda mais se soubesses aonde te levo”. A frase remete à reprimenda do guerreiro ao corpo que treme diante do perigo, retomando sua intrepidez e seu destemor. Em Breton, a frase se encaixa na “guerra de independência”, na qual o Surrealismo seria o “raio invisível” que permitiria vencer os adversários. A guerra por estados de distração, momentos de irrupção da imaginação, flutuações da atenção que permitiriam aquele ponto do espírito em que o tal “mundo real” e o sonho cessariam de contradizer-se: o advento da surrealidade. Os que viram a carcaça seriam guerreiros intrépidos dessa batalha da loucura sagrada contra a redução do “real” ao pensamento lógico e à consciência moral.

Mas há também um poema de *Flores do mal* intitulado “Charogne” (“carcaça” ou “carniça”, dependendo da tradução). Em um belo verão, o poeta e sua amante veem uma carcaça em decomposição numa curva do caminho. A carcaça é associada à morte, no sentido daquilo que parte para fazer algo novo nascer. Daí escorrem larvas do ventre da carcaça, como uma flor desabrochando ou um corpo se multiplicando. Carcaça pode ser signo de um tempo que morre e pare de suas entranhas a renovação ou do corpo em mutação de um iniciado que atravessa a morte ritual e sente o fluxo da vida no seu criar e destruir. De qualquer forma, a carcaça é símbolo de morte e renascimento.

Antonin Artaud, na carta em que formula a poesia fecal, dá como exemplo exatamente esse poema de Baudelaire. Também Lautréamont, em seus *Poemas* (2008), menciona “Charogne”, como exemplo da associação do amor com a morte, numa poesia cravada

no mal. Lautréamont chega mesmo a tornar carcaça um adjetivo, pois denomina como “carcaças” dois trechos de Alfred Musset que muito o impressionaram na época de seus estudos colegiais: o trecho do poema “Rolla” em que o pelicano oferece a seus filhotes o sangue do peito aberto e a desgraça do camponês que chega a casa e a encontra incendiada, com sua esposa morta. Sabe-se o quanto carcaças similares povoam os *Cantos de Maldoror*.

A impressionante polissemia intertextual da expressão “carcaça” não impede uma conotação mais simples: a carcaça como signo de um momento histórico que se decompõe. Seja qual for o sentido da expressão no título dos manifestos de 1962, Roberto Piva e seus amigos parecem ter visto a “carcaça”: seja aquela de um contexto que finda mas ainda deixa exalar seu cheiro putrefato; seja na companhia de Baudelaire e sua amante, na de Artaud e sua poesia fecal ou na batalha surrealista contra a ditadura lógica do real; seja, com certeza, na perturbação anti-humanista de Lautréamont.

6. Os manifestos no conjunto da obra de Roberto Piva

Roberto Piva foi grande criador de manifestos. Como vimos, também foi grande leitor de manifestos. O poeta faz uso desse gênero de escrita de forma apaixonante. Linguagem solta, verborrágica, tiradas engraçadas, paródias e um tom delirante. Feições comuns em sua poesia. Muitos falam que seus manifestos são poesia ou “prosa poética”. Piva, não. O poeta faz uma distinção nítida entre manifesto e poema. Em entrevista feita em 2005, Ricardo Lima pergunta exatamente sobre o lugar dos manifestos em sua produção poética e se poderiam ser considerados poemas. Piva é

direto: “Não os considero poemas, era uma outra maneira de me expressar, eram manifestos mesmo”.

Assim, se tomarmos como exemplos materiais o que o próprio poeta nomeia como “manifestos”, materiais que se multiplicaram em grande número na década de 1980, veremos algumas diferenças em relação aos poemas. A primeira e mais fundamental é que nos manifestos Roberto Piva se dedica a uma leitura crítica da realidade, com especial acento nas questões políticas, delineando posicionamentos que, em seu caso, de uma poesia vivida, redundam em reflexão sobre sua poética. Daí um linguajar mais referencial e menos imagético; daí um tom mais ácido que extático.

Em sua poesia, a partir da década de 1980 centrada nas técnicas arcaicas do êxtase, há uma distinção clara entre poema e manifesto. Em linhas gerais, os poemas remetem a experiências mágicas vivenciadas pelo poeta, ao passo que manifestos como “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983) se debruçam sobre as questões ecológicas na sociedade contemporânea ou, em textos como “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica” (1992), reflexões sobre o desenvolvimento de sua poética nesse contexto. De qualquer forma, há uma complementação importante entre a criação de poemas e a redação de manifestos, como peças indissociáveis de sua vida poética. Nesse sentido, os manifestos de 1962 fundamentam uma poética posta em ação em *Paranoia*, da mesma forma que materiais como “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica” (1992) ou “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase” (1997), por exemplo, dialogam com *Ciclones* (1997). Essa complementariedade é tão intensa que Roberto Piva chega a compor um texto “meio poema meio manifesto”:

A bengala alienígena de Artaud

O mamute sem pátria
O professor membrana
O pica-pau pica tora
O orgônio letal da sociedade industrial
O presidente stanilista chefe de quadrilha
O fantasma de Stalin de Jean-Paul Sartre
Budapesteanos 50-séc. XX:
secretário-geral do PC húngaro
manda cavar o solo para construir
o metrô de Budapeste. Subsolo muito
duro. Então não eram os técnicos marxistas
que estavam errados, mas o subsolo
de Budapeste que era contrarrevolucionário.
Brasil 2004-séc. XXI:
Programa Fome Zero: contrariando
o governo, o IBGE provou que os
mais pobres nem sempre são os mais
mal-nutridos & os obesos são mais
numerosos entre os mais pobres.
O governo se apressou em desmentir o
IBGE. Taí: não são os padrecos
assessores que estão errados, mas
o IBGE & os gordos que são
contrarrevolucionários
Conclusão de Sartre: O marxismo é uma
violência idealista às coisas
O bucho do mangusto
O furor uterino da Pomba
A Laranja emplumada
O bofetão *on the road*
As ancas do navio
O carcará sem fio

meio poema meio manifesto
Templo ZU LAI
Rodovia Raposo Tavares
2004

(Piva: 2008, 138-9)

O poema começa e termina com versos principiaidos por artigos e interrompidos por texto em linguagem mais cotidiana sobre a crítica de Roberto Piva ao governo Lula e ao marxismo. Tudo acontece como se o poeta tivesse iniciado a redação de versos que desencadearam um comentário sobre a política atual. Assim, incorpora esse comentário ao texto, na condição de manifesto, e continua o fluxo de associações que dispararam a redação. É um exercício leal de escrita automática que não descarta os comentários mais cotidianos que, às vezes, invadem uma associação.

Nesse poema/manifesto, ficam claras as distinções de tema e linguagem entre ambos, assim como seu profundo entrosamento na vida poética de Roberto Piva.

Referências

- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil”. [1924].
In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 41-3.
- _____. “Manifesto antropofágico”. [1928]. In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 47-9.
- ARNAULD, Céline. “Périscopes”. 391, n° 14, nov. 1920, p. 6. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/391/14/index.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- ARTAUD, Antonin. “Lettres de Rodez”. In: *Œuvres complètes*, v. IX. [1945]. Paris: Gallimard, 1979, pp. 161-98.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. [1857]. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BONVICINO, Régis. “O boêmio Piva não tem papas na língua”. *Folha de S. Paulo*, 2/6/1985.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BROWN, Norman O. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história*. [1959]. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972.

- CLEMENTE, Fabrício Carlos. *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COHN, Sergio. “Altero todo um ser pois que me movo”. In: _____. *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004, pp. 33-47.
- _____. *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- FARIA, Álvaro Alves de. *Entrevista de Roberto Piva para a Jovem Pan*. 1981. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4HOD3dNCK4>>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- _____. & MOISÉS, Carlos Felipe. *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. [1949]. Tradução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- GINSBERG, Allen. “Kaddish e outros poemas”. In: _____. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. [1961]. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 67-151.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- L&PM. “O profeta da desordem”. In: PIVA, Roberto. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

- LIMA, Ricardo. “Poeta em pele de tigre”. (Entrevista) 2005. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/literatura_out05_robtopiva1htm>. Acesso em: 16 set. 2006.
- LYRA, Pedro (org.). *Sincretismo: a poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARINETTI, Fillippo Tommaso. “Manifesto futurista”. [1909]. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Vida experimental”. In: _____. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001, pp. 301-20.
- OHNO, Massao. “Lugar ao sol para os novos”. *Visão*, nº 20, 11 de novembro de 1960.
- PAZ, Octavio. “Poesia, sociedade, Estado”. In: _____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp. 351-60.
- PIVA, Roberto. “Os que viram a carcaça”. [1961]. In: _____. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas, volume I*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005, pp. 132-41.
- _____. *Piazzas*. [1964]. São Paulo: Kairós, 1980.
- _____. “Introdução”. [1964]. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976, pp. 75-6.

- _____. “A política poética”. *Singular & Plural*, nº 4, março de 1979, p. 76.
- _____. *20 poemas com brócoli*. [1981]. In: _____. *Mala na mão & asas pretas – obras reunidas, volume II*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006, pp. 92-117.
- _____. “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”. [1983]. In: _____. *Mala na mão & asas pretas – obras reunidas, volume II*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006, pp. 142-5.
- _____. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- _____. “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica”. [1992]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/piva02.html>>. Acesso em: 06 fev. 2011.
- _____. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997.
- _____. “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”. [1997]. In: COHN, Sergio (org.). *Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, pp. 110-3.
- _____. *Estranhos sinais de Saturno*. [1997-1999]. In: _____. *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas, volume III*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008, pp. 116-71.
- RIMBAUD, Arthur. “Carta do vidente”. [1871]. In: _____. *Rimbaud por ele mesmo*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 1996, pp. 107-15.
- _____. *Uma temporada no inferno*. [1873]. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: LP&M, 2007.

TZARA, Tristan. “Manifeste Dada”. [1918]. In: _____. *Sept manifestes Dada; lampisteries*. Paris: Pauvert, 1979, pp. 19-35.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. “Manifestos do poeta Roberto Piva”. *Fólio – Revista de Vitória da Conquista*, v. 5, nº 1, jan./jun. 2013, pp. 81-105.

WILLER, Claudio. “As fronteiras e dimensões do grito”. [1964]. In: _____. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976, pp. 100-19.

_____. “Teve a ousadia de criar uma geração literária”. *O Estado de S. Paulo*, 15 de junho de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teve-a-ousadia-de-criar-uma-geracao-literaria-imp-,566617>>. Acesso em: 20 nov. 2011.