

MANIFESTOS DO POETA ROBERTO PIVA

*Marcelo Antonio Milaré Veronese**

RESUMO: Os manifestos publicados por Roberto Piva (1937-2010) são essenciais para a leitura de sua poesia, uma vez que possibilitam um melhor entendimento e contextualização do que seriam algumas de suas “soluções poéticas” em sua produção literária. Os quatro pequenos textos que compõem *Os que viram a carcaça* (“O Minotauro dos minutos”, “Bules, bílis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem”) constituem os primeiros manifestos publicados pelo poeta no ano de 1962 e definem uma *fase heroica* ou de *guerra*, inicial, certamente distinta e passível de ser assim definida porque surge baseada num “sistema de oposições” (expressão de Alcir Pécora) também presente em sua poesia. A leitura atenta destes manifestos fornece ao leitor o contato com aspectos importantes de uma linguagem individual e transgressora construída com base em referências importantes da literatura nacional e mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Manifestos; Poesia brasileira; Poesia contemporânea; Roberto Piva.

A leitura completa dos manifestos publicados ao longo da vida pelo poeta paulistano Roberto Piva (1937-2010) é determinante para a leitura de sua poesia. Não apenas prepara o terreno para a análise ou interpretação dos poemas, mas possibilita o pré-entendimento do que seriam algumas das *soluções poéticas*¹ inseridas nos domínios de toda sua produção literária, a começar pelo “desafio” individual enfrentado por todo escritor – e que, neste caso, Davi Arrigucci Jr. diz ser “o mais profundo: o conflito essencial de que nasce a poesia de Piva, dividida em sua raiz entre o desejo de comunicação e a alma confinada em seu segredo mais íntimo e incomunicável” (PIVA, 2009, p. 28).

Concomitantemente à publicação de muitos dos seus livros, então, o poeta escreve textos em forma de manifestos (todos os quais, com rara exceção, foram organizados nas *Obras Reunidas* (Editora Globo) lançadas na primeira década dos anos 2000) que parece

* Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (Unicamp).

¹ “As soluções em Poesia são individuais e não coletivas”, diz o poeta em “O jogo gratuito da poesia” (PIVA, 2008, p. 187).

nos comunicar algo mais deste “incomunicável” poético. Se nos concentrarmos nos primeiros manifestos escritos no início de sua produção literária, encontramos confirmação com a leitura desta sua *prosa*, uma vez que, segundo Alcir Pécora (organizador de *Obras Reunidas*)

[Tal gênero de escritos], longe de ser apenas acréscimo supérfluo ao fundamental da poesia de Piva, revela uma forma de intervenção poética que ganha rara força nele. A rigor, *não se distingue do lance decisivo de sua poesia* (...) (PIVA, 2008, p. 7, *italico* nosso).

Assim, uma leitura atenta desta força poética já “decisiva” em tais manifestos, principalmente por “não se distinguir” os pontos de contato que separariam poesia e manifesto (cf. Pécora), é o que permite destacar “o conflito essencial” na voz exclusiva do poeta – mencionado por Arrigucci Jr. como característica “profunda” dos poemas.

Em *Obras Reunidas Volume 1*, cujo título é *Um estrangeiro na legião*², o leitor encontra atualmente a recolha de manifestos originalmente distribuída em cópias de mimeógrafo intitulada “Os que viram a carcaça”, datados de 1962 e composto de quatro textos: “O Minotauro dos minutos”, “Bules, bílis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem”. Para se ter uma ideia da importância desta *prosa* na *carreira* do poeta, basta lembrarmos que antes da reedição de todos os manifestos nas *Obras Reunidas*, os manifestos escritos exclusivamente até a primeira década de 1980, por exemplo, foram publicados na *Antologia Poética* (de 1985, lançada pela Editora L&PM, sendo a única antologia do poeta publicada em vida). Isso nos mostra a importância que o autor confere a tais textos, pois há predileção em aproximar escritos de tal gênero à apresentação seletiva de sua própria poesia.

“Os que viram a carcaça” é fundamental para distinguir aquilo que Pécora chamou nesta poesia de ímpeto “decisivo”, e podemos adicionar ainda a relação com o próprio

² Lançado em 2005, este volume contém os dois primeiros livros de poesia de Roberto Piva, *Paranoia* (1963) e *Piaçaras* (1964), e o longo poema de 1961 intitulado *Ode a Fernando Pessoa* (além dos manifestos, ao final).

sentido etimológico da palavra, isto é, “de-cisivo” como resultado de uma “cisão” ou de um “corte”³. Pois, com efeito, será um “sistema de oposições” (expressão de Pécora)⁴ o primeiro ponto importante a se destacar nos escritos do poeta, sejam eles *poemas* ou *manifestos*, nos quais comparece

(...) a interpelação arrebatada, voluntariosa, quando não irada, empreendida como política radical, isto é, agressiva, transgressiva, afetiva, anárquica, libertária, vigorosamente parcial, mas sempre anti-partidária e anti-institucional. (PIVA, 2008, p. 7)

Adiantando um pouco a leitura deste *corpus* inicial de manifestos, de modo geral será possível perceber uma fase bem distinta (que se confirma, vale lembrar, também na obra poética) que certamente define a *fase heroica* ou de *guerra*, inicial, certamente passível de ser assim definida porque surge baseada no “sistema de oposições” referido, e não apenas por se tratar do princípio de suas publicações. Vale mencionar que, no polo oposto, isto é, ao final de sua produção poética, encontraremos um distanciamento desta índole “dialética” (no sentido de tomada de partido através das oposições) em direção ao trabalho e divulgação exclusivos de sua posição, lado ou partido, o qual Piva denominou poesia xamânica, e que podemos dizer que define uma *fase xamânico-ecológica* no enquadramento geral de sua produção literária.

Com este panorama geral, nosso objetivo é o de proporcionar uma percepção mais detalhada da diversidade constante e singularmente trabalhada na escrita inicial de Piva, e que vale ainda para todos os seus mais particulares momentos. A definição de fases *heroica* ou de *guerra* e *xamânico-ecológica*, a rigor cronológica, nos ajuda na compreensão dos pontos

³ Pensamento retirado do artigo de Ettore Finazzi-Agrò, “Habitar a Modernidade: A Reinvenção do Tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro”, ao discorrer sobre o aspecto temporal do primeiro manifesto do futurismo italiano escrito por Marinetti. Ver: *Brasil/Itália: Vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 33.

⁴ “Gostaria de apenas mencionar, nesta breve introdução, alguns aspectos da poesia explosiva do juveníssimo autor. O primeiro deles diz respeito ao sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos poemas. Não há meios-termos nem meios-tons aqui. Este caráter está nítido nos textos assinados por “Os que viram a carcaça”, de 1962, mas não é exclusivo deles.” (PIVA, 2005, p. 10).

centrais tratados em momentos distintos (décadas de 60, 70 e 80), nos quais a publicação das obras do poeta (manifestos ou poemas), como esclarece Pécora, “parecem bastante largos para caracterizar momentos diferentes, senão de produção, ao menos de empenho de comunicação com um público mais amplo.” (PIVA, 2005, p. 10).

Neste sentido, há um empenho específico na própria linguagem que caracteriza os manifestos de “Os que viram a carcaça”, baseado na construção de um ideário poético de *oposição* entre dois lados bem definidos que, ao final, vêm expressos através de imagens polissêmicas ou referenciais. A exploração dos recursos poéticos da linguagem, por parte de Piva, imprime ao texto um impulso de expressão e comunicação extremamente livre. Essa liberdade é uma constante que permeia os grandes temas também cruciais à poesia, aqui, a exemplo da tópica do *amor* e, mais ainda, do próprio vínculo entre literatura e erotismo, através dos quais as ideias, pensamentos ou analogias de imagens têm sua carga de liberdade em forma de um “jogo gratuito da poesia” (como visto, título de um texto de 1982). O que não deve nos desviar da consistência desta produção no que ela traz, do início ao fim, de busca impulsiva de “novos antissistemas políticos” (no *Manifesto da selva mais próxima*, de 1983) ou, melhor ainda, no seu constante “contraprograma político” (PIVA, 2006, p. 18) – expressão fundamental de Pécora aprovada, ao final, pelo próprio poeta.⁵

Os quatro pequenos textos que compõem *Os que viram a carcaça* (“O Minotauro dos minutos”, “Bules, bilis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem”) constituem os primeiros manifestos publicados por Roberto Piva no início dos anos 60. A constatação importante é serem eles frutos do mesmo impulso de criação de *Paranoia*, seu primeiro livro de poesia (publicado um ano depois dos manifestos), conforme atesta Claudio Willer:

⁵ Quando questionado sobre a dimensão política no erotismo de sua poesia, Piva responde: “A princípio, não. A poesia, diz Octavio Paz, é a subversão do corpo. Mas de toda forma você está fazendo política, mesmo sem querer. O que eu faço é o que o Alcir Pécora chama de um “contraprograma político”. In *Roberto Piva – Encontros*. Organização Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 179.

Escrito (...) no primeiro semestre de 1962, publicado um ano depois, *Paranoia* (...). Da mesma época e do mesmo impulso criativo é a série de manifestos datados de março de 1962, distribuídos em cópias de mimeógrafo. Assinados de modo coletivo, por *Os que viram a carcaça*, expressam-se no plural, mas foram integralmente escritos por Piva. Declaram uma poética, uma escala de valores literários que viria a reiterar em sucessivas ocasiões, a exemplo do “Posfácio” de *Piazzas*, ao declarar-se *Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de morte*. (PIVA, 2005, p. 148-149).

Willer ainda ressalta a aproximação de *Os que viram a carcaça* com manifestos surrealistas de Breton⁶ e com “os manifestos dadá de Tristan Tzara, os precedentes manifestos do futurismo de Marinetti, e os subsequentes manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago de Oswald de Andrade” (PIVA, 2005, p. 149).

Deixando de lado, por enquanto, as aproximações e comparações generalizadas (que não são poucas, muito menos pequenas), retendo o ideário de vanguarda indicado pelo crítico e atentando para a proximidade entre *Os que viram a carcaça* e *Paranoia*, será interessante observar aqui uma principiante *tomada de posição poética*. Isso vem de encontro ao apontamento de Alcir Pécora sobre um dos principais “aspectos da poesia explosiva do juveníssimo autor”, isto é, dos escritos deste período (os anos 60) quando diz:

O primeiro deles [aspecto] diz respeito ao *sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos poemas*. Não há meios-termos nem meios-tons aqui. *Este caráter de manifesto está nítido nos textos assinados por “Os que viram a carcaça”, de 1962, mas não é exclusivo deles*. Assim, “crepúsculo” e “aurora”, “motocicleta” e “lambreta”, “maconha” e “licor”, “box” e “tênis”, entre tantíssimos outros termos, tornam-se partidos ou escolhas a serem urgentemente feitas, de modo a definir um lado, o do poeta e seus amigos, ou o lado contrário, o dos poetas árcades, dos gabinetes dos políticos, das bombas de gás e radiopatrulhas, dos negociantes, dos patrões e operários, dos estudantes e advogados etc. “D.H. Lawrence” ou “Valéry”, “Artaud” ou “Hegel”, “De Chirico” ou “Mondrian”, ou exemplarmente: “Sade” ou “Eliot”? Piva escolhe os primeiros termos das oposições, (...) onde, enfim, se define um “nós” contra “eles”, ou melhor, contra “vós”,

⁶ Willer adiciona a esta aproximação: “inclusive no fecho: *contra tudo por Lautréamont*” (Idem, ibidem).

pois o que se delinicia é um campo de batalha e não uma queixa impotente e desenganada. (PIVA, 2005, p. 10-11, grifo nosso).

Neste sentido, posição e oposição formam um tipo de programa a ser edificado literariamente mediante a poesia; contudo, também este movimento de pensar sobre ela – e sobre a realidade na qual ela surge –, em forma de manifesto, guarda particularidades em Piva. Portanto, a princípio pode-se afirmar que estes manifestos fundam a *fase heroica* (ou *de guerra*) de sua criação e expressão poético-artística, formada de elementos de “combate” literário e posicionamento “artístico” do escritor no cenário paulistano, real e ficcional, vale dizer, do início da década de 1960. Através de seus textos, vislumbramos um horizonte vanguardista bem delineado, ainda que problemático em seu tempo – como veremos na abordagem de *Paranoia*, verdadeira edificação poética desta fase heroica em que tradição e vanguarda, ao mesmo tempo, se repelem e se aliam. Como constata o último texto crítico de Davi Arrigucci Jr. (PIVA, 2009, p. 11): “A São Paulo dos modernistas já se tornara nos anos 1920 importante matéria de literatura. Mas o fato é que essas raízes da modernidade, reativadas pelas vanguardas, parecem continuar atuantes para Piva (...)”.

Com base neste sistema “nítido” de oposições é possível entrever os objetivos dos princípios e das posições nos manifestos de Piva, pois, ainda nas palavras de Pécora:

Tal esquematismo não deve de modo algum ser atenuado, ou sequer contextualmente justificado, se se quiser conhecer o núcleo da questão poética que interessa aqui. A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquele no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles, num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão, e nenhum outro. (PIVA, p. 11)

O movimento (“gesto”) transgressivo via oposições é também evidência da fundação desta *fase heroica*, formulada na tomada de partido do poeta e sugerida já em “O Mino-tauro dos minutos”, o primeiro dos quatro manifestos de *Os que viram a carcaça*:

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 Mimo, 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, p. 135)

Para dizer o mínimo sobre a origem deste tipo de transgressão manifesta, é possível observar de perto o chamamento à rebelião e à revolta presente, logo de início, no *Manifesto do Futurismo* (1909), a saber, “2) Os *elementos essenciais* de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta” (TELES, 2009, p. 115)⁷, se comparado às palavras iniciais do manifesto acima: “Os pontos cardeais dos nossos elementos são: (...)”. Quanto aos *elementos* mencionados no manifesto, se quisermos um exemplo de “ponto cardeal” sugerido por Piva, ele pode estar na referência implícita a Lautréamont. O trecho “vós como os cães sentis necessidade do infinito” refere intertextualmente uma passagem de *Os cantos de Maldoror*, repleta de revolta e ironia:

Um dia, com os olhos vidrados, minha mãe me disse: ‘Quando estiveres em tua cama, e ouvires os uivos dos cães no campo (...) não ache graça no que fazem: eles têm a sede insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos (...). 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?’ (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 82-83)

⁷ No “Manifesto do futurismo”. Ver: TELES, Gilberto M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 19ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 115 (itálico nosso).

Além disso, o tom de combate e oposição recobra uma importante presença neste ideário inicial do poeta, na vinculação com a preferência de determinados autores nacionais através de um de seus maiores, eleitos nesta fase: Mário de Andrade. Em carta a Manuel Bandeira ao final da década de 1920, Mário afirma: “Pleiteio por Álvares de Azevedo contra Castro Alves, caso típico de poesia excitante, poesia condimento, poesia *cocktail*, poesia-coisa-assim.”⁸ Para além da semelhança entre as expressões dos poetas, interessa principalmente o que Antonio Candido entende também por esta afirmação de Mário: “Estas indicações são valiosas, inclusive porque nem sempre temos a reflexão de um poeta sobre os seus poemas, e elas mostram de que modo Mário de Andrade procurava ligar o seu texto a uma genealogia” (CANDIDO, 1993, p. 259).

Convém esclarecer os *lados* das oposições, por exemplo, em busca de algum aprofundamento da genealogia desta posição do poeta (no sentido que Candido dá ao esclarecimento de Mário de Andrade). Para tanto, e como se trata também de apropriações poéticas, os casos de oposições “literárias” – resumidas, aqui, em “contra Eliot pelo Marquês de Sade” – virão abordados mais à frente.

Importante nesta genealogia das oposições, por ora, será atentar para conceitos particulares e problemáticos aqui, como, por exemplo, as diferentes acepções do termo “consciência” nestes textos. Na citação anterior de Cláudio Willer sobre a semelhança entre *Piazzas* e *Os que viram a carcaça* (nestes, haveria uma “escala de valores literários” reiterada no “Posfácio” do livro, como no trecho “Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de morte.”), a palavra “consciência” denota uma acepção positiva do termo, pois ali Piva cobra sua desinibição. Ou seja, a conscientização a que preferiu aludir Willer está a serviço da vida e de uma carga maior de liberdade, pois é contrária ao “instinto de morte (repressão)” segundo Piva. Aqui neste manifesto, tal inibição toma a forma do “penico estreito da Lógica”, por exemplo, cujos labirintos e nervuras

⁸ Citado por Antonio Candido em “O Poeta Itinerante”. Ver *O Discurso e a Cidade*. Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 259.

devem ser alvo de “rompimento” – sugestão de uma quebra agressiva: “o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica”.

Existirá uma nova imagem da “consciência” em “O Minotauro dos minutos”, a qual é de extrema importância para definir e esclarecer a *posição* de Piva; e que, para ser melhor compreendida, deve ser observada de perto. Visto ser agora de uma qualidade *paranoica* (“paranoicamente cientes”), a ideia de “consciência” ou “conscientização” surge diferenciada, uma vez que numa acepção doentia e perigosa, por exemplo, confunde os lados da oposição positiva ou negativa sugeridos até aqui de maneira clara pelo próprio termo. À primeira vista, desconfiamos da qualidade positiva desta consciência paranoica, ou tendemos a considerar o delírio paranoico como principal ideia no trecho, excluindo-se o fator de consciência. Mas, ainda assim, a sugestão é uma consciência dos atos e fatos em que a sua poesia está inserida e contra os quais combate. Este é um ponto de diferenciação nas imagens criadas pelo poeta.

Em “O Minotauro dos minutos” é a *esquizofrenia* e a *paranoia* que permitem a consciência “de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade.”, esclarecendo mais uma vez o entendimento da “Poesia Oficial brasileira” como oposição a ser atacada. Uma das diferentes “armas” de sua poesia seria, então, esta *nova* consciência, que no caso do manifesto surgem como os segundos termos das oposições: “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*.” São todas imagens a serem lidas positivamente – e passíveis de melhor contextualização através dos outros textos – mediante uma consciência atípica, revoltada, agressiva e fundadora de uma posição, de um lado bem definido. Sabendo que o título de seu livro após estes manifestos é *Paranoia*, fica claro que esta imagem está na origem de suas ideias e que é importante para o entendimento de seus pensamentos (como no caso da definição de “consciência”), e não apenas nos sentidos

“delirantes”, por exemplo, certamente contidos nesta obra poética e já inferidos em seu título.⁹

Por enquanto, contudo, se nos ativermos a *Os que viram a carcaça*, percebemos que esta *consciência* bem particular continua presente também no segundo manifesto, chamado “Bules, bñlis e 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, p. 137.)

Com efeito, aqui aparece mais uma vez a posição do poeta através de uma imagem nova desta consciência (contra sua imagem comum: “Consciência”), no momento em que se põe, ao mesmo tempo, contra “patrões” e “operários”.¹⁰ O diferencial da característica revoltada desta oposição se encontra na radicalidade da ideia de “Liberdade”, à qual o “lado” do poeta se associa de forma exemplarmente desorganizada. Pois se trata de uma realidade diferente, ou não organizada da mesma forma da encontrada normalmente na sociedade (e que, consciente e logicamente, separa “patrões” de “operários”).

Por isso também antissocial, a afirmação radical de oposição pode tomar a forma aberta de protesto: “*Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso?*”. O grito de guerra “*Abaixo*”, além de inaugurar uma posição diretamente “ativista” do poeta (é a *fase de guerra* em sua forma mais radical), condiz com a proposta inicial do manifesto – “Nós convidamos

⁹ Pretendemos desenvolver esta característica “positiva” da paranoia quando tratarmos diretamente do livro em questão e de seus poemas e imagens.

¹⁰ De certa forma, esta imagem também está em “Faculdades” e “estudantes”, uma vez que poderia existir a sugestão da oposição “professores” e “alunos”, a qual não há, ao final, pois aqui se trata de uma só categoria (e oposta à posição do poeta).

todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento” –, pois a sugestão não é apenas de defender “o espírito da juventude”, ao final: “quem precisa disso?” é pergunta retórica, com a subentendida resposta: “ninguém” (representando “todos”).

Curioso que a exigência “Abaixo” irá se repetir novamente no próximo manifesto, “A máquina de matar o tempo”, porém numa chave diferente, mais metafórica, como de resto será o caso de seu tom da violência:

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes 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, p. 139)

Vale lembrar que a linguagem de Piva neste manifesto, à primeira vista ainda presa aos parâmetros da língua portuguesa convencional ou normativa (pelo uso da segunda pessoa, no singular e plural, em “tu” e “vós”), acaba por se assemelhar com algum procedimento ao qual se mostra contrário em sua “tomada de posição”. É o caso de combater a “poesia das Arcadas” e suas filhas mais legítimas (“Abaixo as borboletas douradas”), mas numa postura linguística que pode remeter, por seu lado, à mesma “poesia” criticada, ao menos no esmero regular com a linguagem.

Trata-se de ironia, se observarmos que, além de constituir o único exemplo de tais usos nestes manifestos, nos dois casos em que o poeta utiliza a conjugação do verbo na segunda pessoa – “Sede” e “Olhai” – a mensagem é a mais violenta e a imagem cresce em força poética (“Sede violentos como uma gastrite”), distante em tudo da “ternura de lacinhos” dos gabinetes e dos arcades (a oposição). Podemos perceber também como, aqui, funciona bem a distinção feita por Pécora entre a presença do “vós” em Piva, e não do “eles” (como dito), pois aqui continua valendo “um campo de batalha” onde, num movimento de oposição irônica, o poeta utiliza as próprias “armas”, isto é, os elementos que

caracterizam seus inimigos para invalidar este lado contrário – afastando-se do perigo aludido pelo crítico: o de que seus ataques num contexto de batalha não surgissem na forma de “uma queixa impotente e desenganada”.

Neste sentido, ainda, nos resta atentar para o trecho final, “[o]lhai o cintilante conteúdo das latrinas”, o qual faz parte do “lado” do poeta. Para melhor contextualizá-lo, devemos recorrer ao manifesto anterior, “Bules, bílis e bolas”, pelo seguinte trecho: “É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal.” Desta forma, parece ser mais conveniente entender a acepção positiva do “conteúdo das latrinas” na relação com o que foi dito entre “patrões” e “operários” do referido manifesto. Se naquele a relação era contra o poeta, aqui esta matéria fecal é o que há de posição tomada pelo poeta, pois esta já se tornou “Alma” ou espírito, isto é, algo mais distante do fisiológico corporal esperado na imagem de “conteúdo das latrinas”. Parece que só assim é possível garantir alguma validade para tal fechamento do manifesto, através de uma oposição positiva e criativa que rompe com o lugar-comum dos “sonhos incolores da poesia das Arcadas”. Na verdade, muitas das imagens (e da ironia) deste manifesto são “oposições” de ordem metafórica, e muito da violência implícita nelas devem ser lidas e interpretadas nesta mesma chave para funcionarem como aliadas do poeta.

Por último, “A catedral da desordem”, o manifesto mais longo de *Os que viram a carcaça*, recobra aspectos dos anteriores e apresenta definitivamente as “oposições” que norteiam esta *fase heroica*:

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desordem 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-patrolha pela Dama das Camélias, 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 De 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 Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont. (PIVA, 2005, p. 141)

Não seria exagero dizer que o manifesto é autoexplicativo, pois cada uma das oposições (e que formam a maior parte do texto) adicionam contextualização e entendimento às demais. Piva parece forjar novamente muitas imagens a serem lidas em suas amplas metáforas, as quais, porém, o caráter de oposição traduz mais facilmente, e de acordo com um conjunto coerente de termos entre si, é possível afirmar.

Encontraremos, mais uma vez, uma consciência particular na tomada de partido do poeta evocada através de imagens poéticas violentas, cercadas da mais explícita eleição de autores e artistas que compõem o cenário de vanguarda ou, melhor dizendo, de uma linhagem essencialmente rebelde, em princípio representante do “contra”. Lembra o que Pécora já disse sobre a preferência inicial de Piva, ainda que não hegemônica, pela “linhagem maldita do romantismo” (PIVA, 2005, p. 14).

Para ficarmos nas principais referências (já em si releituras), poderíamos dizer que, além da remissão explícita ao *Manifesto Antropófago*, “A catedral da desordem” dialoga com o conceito de *Esprit Nouveau* de Guillaume Apollinaire e com o *Manifesto Surrealista*, de Andre Breton (aliás, como dito por Willer, de início).

Este manifesto convoca para o lado do poeta e o de sua época, isto é, de seu presente, o *Manifesto Antropófago*, que, como afirmou Benedito Nunes, “trouxe um diagnóstico para essa realidade” (ANDRADE, 1973, p. xxiv), qual seja, estritamente brasileira, almejada por Oswald de Andrade: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.

Filosoficamente.” (ANDRADE, 1973, p. 14.). Pelo título de seu manifesto, Oswald alude ao primitivismo e ao caráter nativo cultural brasileiro, agora pela forma que tais características surgem como responsáveis pela união dos vários aspectos da realidade nacional. “Antropofagia”, diz Benedito Nunes,

vocabulo catalizador, funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas. (ANDRADE, 1973, p. xxv)

Posto que concerne à “nossa batalha” sugerida no manifesto de Piva, o conceito de “desordem” prevê a possibilidade de união de um grupo ainda não definido, que se encontra apenas aludido, enquanto conjunto, pelo uso do pronome “nos”: “Só a desordem *nos* une”. No contexto das oposições, a poesia é tomada como solução (cética, bárbara e sexual) que substitui o caráter nacional.

O partido de Piva é reforçado pelo viés presente, real, e ao mesmo tempo “contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas”, que são condições da linguagem poética aqui. Assim, o “lado” do poeta se particulariza em relação à proposta de Oswald de Andrade, uma vez que, sem organização ou ordenação que não de seu grupo, o caráter de oposição deflagrado no “novo” manifesto recupera uma “nova” realidade atacando e repelindo explicitamente seu lado contrário, representado pelos primeiros termos das oposições. Pois “responsabilidades” e “trajetórias nos negócios” são, elas próprias, sinônimos de uma realidade mercantil e, ao final, “normal” porque insensível à liberdade enquanto se fixa apenas nos padrões utilitários de uma realidade lógica.

Para além dos ecos do “Manifesto Antropofágico”, a desordem primordial e suas decorrências propostas em “A catedral da desordem” recobram algo do surrealismo,

porém, antes, também de um precedente importantíssimo, Apollinaire e sua conferência “O Espírito novo e os poetas”¹¹. A certa altura, diz o escritor francês:

Não se deve esquecer que é talvez mais perigoso para uma nação deixar-se conquistar intelectualmente, que pelas armas. É por isso que o espírito novo apregoa antes de tudo a ordem e o dever, que são as grandes qualidades clássicas pelas quais se manifesta mais claramente o espírito francês, e acrescenta-lhes a liberdade. Esta liberdade e esta ordem que se confundem com o espírito novo são sua característica e sua força. (TELES, 2009, p. 201).

Mesmo que “A catedral da desordem” se afaste da abordagem nacionalista, é interessante ver na imagem inicial de Apollinaire uma semelhança com a “batalha” de Piva, que em *Os que viram a carcaça* é, essencialmente, *literária e poética* – e que, no ideário do autor francês, surge como “intelectual”, e por isso também deve vir acompanhado do rigor clássico da “ordem”. Se, por um lado, esta categoria é a própria oposição em “A catedral da desordem”, pois “[s]ó a desordem nos une” (ainda mais “Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente.”), por outro o crescimento da “liberdade” neste *Espírito novo* é também a grande qualidade do partido de Piva, relacionada com a categoria *erótica* em última instância (se aceitarmos que “Sexualmente” ocupa o lugar de “Filosoficamente” no *Manifesto Antropólogo*).

Liberdade, então, é uma característica que pode ser melhor compreendida ainda através de Apollinaire, quando ele próprio abandona o viés progressista que, à primeira vista, parecia defender, e define a importante contribuição do *Esprit Nouveau* para a literatura e as artes em geral:

Mas a novidade certamente existe sem ser um progresso. Ela consiste na surpresa. O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. *A surpresa é o grande mecanismo moderno.* (TELES, 2009, p. 205, itálico do autor)

¹¹ “Proferida em 1917, e revisada em 1918”, cf. Gilberto Mendonça Teles, op. cit., p. 193.

Em posfácio à *Obras reunidas volume 2*, Eliane Robert Moraes chama a atenção para este “motivo novo” da *surpresa* que, conforme Apollinaire, entre outras coisas, revigora as letras no início do século XX, enquanto, no caso de Piva, o que ocorre é uma verdadeira atualização deste conceito pela ênfase no viés sexual, ao:

(...) criar uma mitologia própria na qual o erotismo se compromete por completo com a sensibilidade cosmopolita. Nesse sentido, a disposição lírica de Piva pode muito bem ser considerada uma atualização daquele ‘*état de surprise*’ que para Apollinaire definia o espírito do artista moderno que flanava a esmo pela cidade. [Na sequência do texto, em nota: “‘A surpresa’, diz Apollinaire em 1917, ‘é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam’”]. (PIVA, 2006, p. 125).¹²

De fato, se voltarmos ao texto de “A catedral da desordem” encontraremos fortes indícios de um elemento que surpreende o leitor através das próprias oposições acionadas por Piva, também pela clareza das imagens poética; entre outras, podemos citar: “contra o futuro pelo presente, (...) contra as responsabilidades pelas sensações, (...) contra a mecânica pelo Sonho, (...) contra o filho natural pelo bastardo, (...) contra a lógica pela Magia”. Mesmo a introdução do manifesto é um misto de surpresa libidinosa e provocação imediata, ao invocar o exemplo de Nero para se inspirar em palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”.

À liberdade, então, alia-se a surpresa e principalmente o *pathos* do desejo; nestes termos, todos são elementos que definem o próprio lado do poeta em “A catedral da desordem”, os quais refluem diretamente na matéria de sua poesia. Esta aliança de elementos convive com um conceito infalível, que pode resumir muito da exclusividade de Piva, de sua poesia, de seu lado: a *anarquia*. Sobre esta, Moraes (PIVA, 2006, p. 160) ainda aponta

¹² Citação da autora que é continuação de sua passagem apresentada anteriormente.

ao reler “Visão de São Paulo à noite (poema antropófago sob narcóticos)” de *Paranoia*: “(...) sua tomada de partido pela anarquia acaba por prevalecer sobre a militância ideológica, instaurando um generoso espaço para a experiência da errância e o conhecimento da desordem: ‘eu não me apoio em nada’”.

Por sua vez, falar da anarquia, aqui, enquanto um elemento poético inferido via manifestos, pode servir aos propósitos iniciais de contextualização do “Manifesto do Surrealismo”, certamente matéria recorrente no caso de Piva, tanto mais pela grande quantidade de referências aos escritores e artistas relacionados a este movimento, algum dos quais merecem atenção através de apropriações poéticas (voltaremos a estes pontos mais à frente). É interessante observar também as referências internas a este grupo de escritores e artistas, conforme menciona Gilberto Mendonça Teles:

[O surrealismo] é, cronologicamente, o último movimento da vanguarda europeia, pois surgiu com este nome em 1924, quando André Breton (1896-1970) lançou o ‘Manifeste du surréalisme’ (...) As suas origens estão ligadas ao expressionismo, embora se possam assinalar alguns pontos de contato com o futurismo de Marinetti. (TELES, 2009, p. 215).

Diz Breton a certa altura deste manifesto: “O homem propõe e dispõe. Só depende dele de se possuir totalmente, quer dizer, de manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina.” (TELES, 2009, p. 234). Entre outros, este “credo” surrealista de que a poesia proporciona o conhecimento de si através da anarquia e do desejo é o que pode resumir, no momento, os diálogos e referências em “A catedral da desordem”, bem como alguns dos elementos mais essenciais ao “sistema de oposições” acionado aqui e adiante na escrita do Piva. Pois será justamente na leitura de sua poesia que poderemos avaliar a importância de apropriações tais como o surrealismo que, para retomar as palavras de Teles, possui “alguns pontos de contato com o futurismo de Marinetti”.

Entre tantos pontos existentes, concomitantes ou concorrentes, e para nos restringirmos aos que concernem diretamente à linguagem, um deles é crucial: a insistência de

ambos os movimentos no emprego da *analogia* enquanto criação de imagens poéticas. É um único ponto, mas que merecerá atenção em mais de uma ocasião neste trabalho, pelo fato de concernir ao entendimento do uso das referências enquanto apropriações poéticas, uma vez que estas seriam criações individuais também fazendo uso de imagens novas via analogia.

Primeiramente, podemos recorrer ao que se encontra em obras de outros poetas brasileiros, como é o caso especial de Murilo Mendes, autor tão caro à poesia de Piva e cuja linguagem poética trabalhou a analogia incansavelmente (e, como se sabe, tinha franca simpatia aos procedimentos “surrealistas” de composição poética).¹³ A crítica feita por Alcir Pécora sobre a característica surrealista do texto de Piva, por outro lado, problematiza esta relação apropriativa e reforça a necessidade de estudarmos, por exemplo, os efeitos da analogia nos sentidos desta poesia:

(...) nos poemas de Piva, usualmente o leitor não dispõe de lugares comuns ou empregos linguísticos que imediatamente habilitem estratégias de legibilidade. O acesso ao texto exige não o abandono ocioso ao sem sentido, mas uma experiência, muitas vezes difícil, senão dolorosa, da incompreensão, na esperança de atingir um inteligível outro (...) Recusar-se ao sentido é, pois, um tipo de violência exigida pelo verso novo contra o comodismo. A propósito, anoto que se fala um bocado sobre o “surrealismo” de Piva. Convém, entretanto, pesar bem o termo. Pois a sua poesia evidentemente não quer produzir a recusa de uma significação banal para entregar-se a uma outra, banalíssima, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética, aplicada segundo procedimentos hoje bem conhecidos. Não há forma mais nociva de neutralizar as suas preocupações. A questão decisiva de uma linguagem que se recusa a uma leitura pobre, e, portanto, que visa à construção de um texto abstruso ou incongruente, supõe justamente a manutenção em primeiro plano tanto da questão do interdito quanto do desejo de transgressão para acesso renovado e criador de sentidos. (PIVA, 2005, p. 12-13).

¹³ Além de afirmar que fazia um “surrealismo à brasileira”, Murilo Mendes especifica seu fazer poético da seguinte maneira: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto dispares, do raro e do cotidiano”. Ver CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 94.

Quanto às referências de posição em “A catedral da desordem”, e para tentarmos resumir, o trecho “contra Eliot pelo Marquês de Sade” (que já apareceu em “O Minotauro dos minutos”) comparece repetido *ipsis litteris* neste último manifesto de *Os que viram a carcaça*, configurando o melhor exemplo, portanto, de oposição “literária” escolhida por Piva. Mas, se a preferência é explícita e até certo ponto previsível mediante o que se encontra nos manifestos, reivindicar enfaticamente o lado de Sade nos leva à pergunta: *contra o quê em Eliot?*

Tal questão é feita neste contexto porque resgata a própria qualidade transgressora invocada mediante um ideário de violência, libertinagem e loucura também (na esteira da paranoia e esquizofrenia, dito anteriormente). Importante perceber, neste caso, que o movimento de explicitação da referência através do autor permite inferir a implicação da literatura com a tomada de posição pelo “sexo” – cuja matéria é presença exemplarmente tratada ao longo da obra de Sade, e não apenas em sua figura histórica, tão invocada metonimicamente nos poemas de Piva.¹⁴ De outra forma, e atualizado em sua “escrita libertina” (cf. Pécora), fica sugerido que este ataque a Eliot e apreço ao Marquês denotam uma franca e latente oposição de outra ordem: a oposição à poesia concreta feita no Brasil.

Adicionado ao apreço dos concretistas por T. S. Eliot, existem opiniões do poeta contrárias ao concretismo, especialmente na relação desta vanguarda estética com supostas formas sociais e políticas no contexto nacional: “os Concretistas foram os porta-vozes da uniformidade & centralização que transformou o Brasil nesta terra arrasada.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”)¹⁵.

Nesta declaração explícita do poeta sobre um panorama brasileiro degradado, porque “uniformizado” dentro de uma diversidade cultural mais interessante a seus habitantes,

¹⁴ São inúmeros os poemas de Piva dedicados ao próprio Marquês enquanto “personagem” literário, como veremos nas análises poéticas.

¹⁵ Manuscritos pertencentes ao Caderno de Notas “Sete anjos luminosos na praia”. Consulta realizada em dezembro de 2011.

a alusão à obra *The Waste Land* de T.S. Eliot (em “terra arrasada”) é clara, enquanto o concretismo adquire características sociais, políticas e culturais que não condizem com seu caráter de vanguarda (nacional ou não), ainda de acordo com outra afirmação: “O Concretismo não rompe com nenhum postulado da civilização urbano-industrial & seus fetiches eletrônicos” (INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”).

É também a oportunidade de verificarmos algo sobre o entendimento de conceito de vanguarda, que diz respeito a esta crítica feita pelo poeta ao concretismo, e, além disso, esclarece nosso posicionamento sobre o uso da nomenclatura de movimentos e grupos literários e artísticos – muitas vezes utilizados de maneira “uniforme” e não condizente com características particulares de certos autores. Por exemplo, diz Álvaro de Sá no prefácio a *Poesia de Vanguarda no Brasil*:

Entende-se como de *vanguarda* as atividades do homem e os seus produtos resultantes, que são capazes de ampliar o repertório global, isto é, que geram uma informação nova, ou melhor dizendo, que colocam em novo e mais alto nível a teoria e a prática humanas. (MENDONÇA, 1970, p. 11)¹⁶

Atentando para o caráter “prático” das atividades artísticas de vanguarda, sem a qual, ao final, a teoria se esvazia, Sá lembra que importa se ocupar da “vanguarda estética” enquanto repertório de produtos *novos*, pois se trata de um “fenômeno nitidamente vinculado ao conhecimento, produzindo a cada instante, e de modo particular, conceitos adequados aos seus objetos” (MENDONÇA, 1970, p. 12). Seria o caso de observarmos como a leitura de componentes estéticos inovadores poderia aprofundar uma prática também inovadora enquanto conhecimento, ou melhor, uma prática consciente de “alto nível” (para usarmos um termo do autor). Isso porque a crítica de Piva aos moldes supostamente vanguardistas do Concretismo vai neste sentido, uma vez que esta estética acaba por não

¹⁶ Ver: *Poesia de Vanguarda no Brasil*. De Oswald de Andrade ao Concretismo e o poema-processo. Antonio Sérgio Mendonça. Petrópolis: Vozes, 1970.

romper com a “prática” urbano-industrial, revelando assim a repetição de um panorama regulado pela uniformidade e centralização do conhecimento.

Continuando com o prefácio mencionado, o autor ainda diz que o poema de vanguarda “imediatamente se descarta da figuração do verso, da metáfora e de outros usos tradicionais da palavra, passando a informar pela comunicação de novos conceitos, através de novos processos”. Aqui já é possível perceber uma recorrente generalização frente ao que se entende por “tradição” na linguagem, que não raro acaba por reforçar (mesmo que sem querer) não o caráter de novidade de uma estética vanguardista, mas sim a manutenção de uma prática repetitiva de conhecimento do mundo via repertório estético e cultural, garantida pela negação de um suposto processo artístico ultrapassado. No mínimo, é curioso aproximar a esta visão o que Antonio Sérgio Mendonça, autor do livro, diz sobre vanguarda e Oswald de Andrade:

Um mundo social existe, respira, reproduz e morre através dos dados de sua propagação comunicativa, de sua linguagem. Questioná-la é questionar o próprio mundo como ser e como forma. E assim se deverá desmascará-lo em sua propagação, em seu processo de sobrevivência enquanto notícia que mascara a informação. (...) Oswald de Andrade é responsável direto por esta concepção e por esta tentativa, a partir de utilizar uma ruptura com a composição alinhavada, de buscar o ver da informação para revelar o que existe além dela, e de para isto reverter os processos mentais burgueses da retórica e da redundância pelo uso da paródia e da ironia. Ele rompe com o mascaramento de mundo produzido na literatura pelo uso da metáfora romântica, utilizando-se da antimetáfora, para cujo processo recolhe como dado a ser modificado a matéria-prima que é literaridade da própria metáfora romântica. (MENDONÇA, 1970, p. 3)

Tudo isso convém para esclarecermos esta crítica ao concretismo enquanto aprofundamos o debate entre tradição e vanguarda que, em Piva, se encontra em permanente tensão nos horizontes da apropriação e criação poética. Porém, existem outros pontos de vista que nos permitem contextualizar melhor, aqui, a questão literária, por exemplo quando o poeta afirma: “O Concretismo e sua poesia decorativa”; “Marketing da máfia Ku / Klux Koncreta & seus layouts / de colégio de freira” (INSTITUTO MOREIRA

SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”). Se lembrarmos do pressuposto “contra a mente pelo corpo” em “A catedral da desordem”, a crítica aqui se funda contra aquilo que o movimento da poesia concreta teria de ideário racional ordenado e prática de repetição de uma realidade urbano-industrial. Neste contexto, a exclusão da diversidade, tanto quanto da liberdade, em forma de uma arte apenas reflexiva intelectualmente se expressa, ao final, numa “poesia decorativa” de uma realidade tradicional nos moldes políticos, sociais e culturais. As imagens de “colégio de freira” e “fetiches eletrônicos”, então, se contrapõem diretamente à liberdade do “corpo” que é o pressuposto de base: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente.”

Este ideário concretista seria exemplo condizente de uma imagem de fachada (“decorativa”) a ser combatida pelo que ela inibe de “corporal” e “sexual”, tanto social quanto literariamente, uma vez que adquiriu contornos de uma poesia sexualmente casta (na metáfora da “freira”), inibida, reprimida – e aqui é onde parece melhor entrar em cena o Marquês de Sade de Piva. Com efeito, no contexto deste apreço dos concretistas por Eliot é que podemos observar o que há de Sade que contrapõe o autor de *The Waste Land*, uma vez que se trata de um viés particular de análise, com base nas oposições e referências vista até o momento através dos manifestos. Muito haveria ainda para se investigar sobre as leituras deste “sistema de oposições” composto, ao final, de grandes autores que são privilegiados por Piva pelas inúmeras razões que se possa levantar.

Nossa leitura se baseia na preferência pela “libertinagem” de Sade e, neste sentido, sugerimos que resposta à pergunta “contra o quê em Eliot?” poderia ser feita em qualquer contexto de oposição nos manifestos, resultando uma infinidade de ramificações possíveis. Para nosso estudo, contudo, tal resposta a esta questão poderia ser muito simples, porque literal: “*Marquês de Sade*”. Como há muitos poemas de Piva dedicados ao marquês, contudo, preferimos outra visão, postergando a análise poética para seu devido tempo (i.e., na leitura dos livros *Piaçazas*, *Coxas* e *Ciclones*, principalmente)

A presença da poesia concreta na literatura brasileira, desde a década de 1950, então, será rechaçada por Piva em vários momentos (isto é, décadas de 60, 70 e 80), sendo o

principal indício de uma tomada de posição referente ao panorama literário nacional, com vistas ao social e à manutenção da diversidade – sinônimo de liberdade e anarquia – em ambos. Não convém nos alongarmos, por agora, nesta “oposição” mais exposta ao público através de declarações e anotações em “diários” do que propriamente nos textos publicados, mesmo porque não há crítica à poesia concreta em nenhum dos manifestos que conhecemos, a despeito da oportunidade de fazer uso desse gênero propício e tão apropriado à tomada de “partido” e à crítica aos seus supostos “inimigos”. Se o poeta preferiu ignorar ou indiretamente apenas criticar o concretismo nos manifestos, é sinal novamente de um “sistema de oposição” exclusivo e pessoal, passível de ser interpretado com base na referência e na apropriação mais literária e poética, cujos sentidos não são literais.

Julgamos prudente também apresentar a crítica ao concretismo nos termos de uma crítica social (“civilização urbano-industrial”, por exemplo), uma vez que os manifestos após *Os que viram a carcaça* revelam um discurso e uma linguagem de Piva empenhadas diretamente nas questões sociais, econômicas, culturais, ambientais e até políticas brasileiras, à época em que foram escritas e debatidas. Diferentemente do “sistema de oposições” e optando por imagens mais “realistas”, enfim, os manifestos posteriores à década de 1970 são a prova de que o poeta começa a abandonar a “fase heroica” para, sem abandonar o “campo de batalha”, passar a outros sistemas e a novas produções poéticas que culminariam no que julgamos chamar de *fase xamânico-ecológica*. Um depoimento de Piva¹⁷ sobre o manifesto “Bules, bîlis e bolas” (apresentado anteriormente), que estava para ser publicado na *Antologia Poética* de 1985, parece elucidar a questão: “É um manifesto contingencial. Tem muita coisa que foi superada, mas tem também muita coisa que avança no seu tempo e que é praticamente hoje” (PIVA, 2009, p. 57). Precisamente, ainda hoje os manifestos do poeta estão disponíveis para serem lidos no que avança com sua poesia.

ROBERTO PIVA’S MANIFESTOES

¹⁷ Em entrevista publicada originalmente na revista *Artes: [sic]* em outubro de 1985.

ABSTRACT: The manifestoes published by the Brazilian poet Roberto Piva (1937-2010) are essential for reading his poetry, because they enable a better understanding and contextualization of what would be some of his “poetic solutions” in his writing. The four smaller papers that comprise *Os que viram a carcaça* (“O Minotauro dos minutos”, “Bules, bñlis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem”) are the first manifestoes published by the poet in 1962 and set a heroic phase, initial, certainly distinct and so defined because it arises based on a “system of oppositions” (Alcir Pécora’s expression) also present in his poetry. A careful reading of these manifestoes provides the reader the contact with important aspects of an individual and transgressive language built on important national and world literature references.

KEYWORDS: Manifestoes; Brazilian poetry; Contemporary poetry; Roberto Piva.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas* - Vol. VI (Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias). Rio de Janeiro: Civilização, 1973.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Habitar a Modernidade: A Reinvenção do Tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro”. In: *Brasil/Itália: vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Rio de Janeiro). “Arquivo Roberto Piva”. Fundo Roberto Piva – Produção Intelectual 1, 2.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesia: cartas: obra completa. Tradução Cláudio Willer 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MENDONÇA, Antonio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil*. De Oswald de Andrade ao Concretismo e o poema-processo. Petrópolis: Vozes, 1970.

PIVA, Roberto. *Roberto Piva – Encontros*. Organização Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras Reunidas: Volume 3. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Mala na mão & asas pretas*. Obras Reunidas: Volume 2. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Globo, 2006.

_____. “O Jogo Gratuito da Poesia (Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da República de Platão)”. Publicado em 28 de fevereiro de 1982. Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, p. 5.

_____. *Um estrangeiro na legião*. Obras Reunidas. Volume 1. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Claudio Willer. São Paulo: Globo, 2005.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. 19. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Recebido em: 14/07/2013

Aprovado em: 29/10/2013.