https://doi.org/10.26512/pól.v8i15.22722

Ensaio recebido em: 07/02/2019
Ensaio aprovado em: 22/06/2019

"OBSERVADOR, *FLÂNEUR*, FILÓSOFO, COMO QUISEREM"

Roberto Bicelli, o poeta trapeiro

"OBSERVER, *FLÂNEUR*, PHILOSOPHER, AS YOU WANT"

Roberto Bicelli, the ragman poet

Eliakim Ferreira Oliveira[1]
(eliakim.oliveiras@gmail.com)

RESUMO
Este ensaio procura inserir o poeta Roberto Bicelli na tradição surrealista da poesia; para tanto, faz ver na poesia do autor brasileiro certas figuras poéticas de matriz baudelairiana, como as do *flâneur* e do *trapeiro.* Por um lado, procura-se mostrar o lugar de Bicelli na geração de autores que inclui nomes como Roberto Piva; a análise de certos poemas de Bicelli na primeira edição do livro *Antes que eu me esqueça* tem em vista, por outro lado, encontrar referências implícitas e explícitas de cânones da poesia do século XX, que permitirão vê-lo como um poeta que é, sobretudo, um atento leitor de poesia, não o reduzindo a mero difusor de cânones. Quer-se mostrar, assim, a consciência histórica e originalidade da poesia de Bicelli.

Palavras-chave: Roberto Bicelli. Baudelaire. Breton. Surrealismo. Roberto Piva.

ABSTRACT
This paper aims to insert the poet Roberto Bicelli in the surrealist tradition of poetry. In order to do so, we try to identify some poetic figures of Baudelairean matrix in the poetry of the Brazilian author, such as those of the *flâneur* and the *ragman.* On the one hand, we try to show the place of Bicelli in the generation of authors that includes names like Roberto Piva; on the other hand, the analysis of certain poems by Bicelli in the first edition of his book *Antes que eu me esqueça* aims to find the implicit and explicit references of canons of the poetry of the 20th century, which will allow us to see him as a poet who is, mainly, an attentive reader of poetry, and not a mere diffuser of canons. This paper wants to show, thus, the historical consciousness and originality of Bicelli's poetry.

Palavras-chave: Roberto Bicelli. Baudelaire. Breton. Surrealism. Roberto Piva.

[1] Graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).
CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/2712559220109038.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3592-5607.

CC BY NC SA

ISSN: 2238-7692

Há o trapeiro que vem movendo a fronte inquieta,
Nos muros a apoiar-se à imitação de um poeta,
E sem se incomodar com os guardas descuidosos,
Abre o seu coração em projetos gloriosos.[2]
C. B.

No documentário *Uma outra cidade* (2000)[3], de Ugo Giorgetti, o poeta Roberto Piva, autor de *Paranoia*, narra certo acontecimento que bem pode representar a afinidade da geração de poetas brasileiros da década de 60 com a vanguarda do surrealismo. Assim o poeta diz, aos 29 minutos e 55 segundos de filme:

> Nós estávamos em 66, na Av. Rio Branco, naquela ponte que vai para a Casa Verde, quando passou um caminhão de mudanças, com um armário amarrado naquela carroceria e tal [sic], e tinha um guarda-roupa aberto e batendo as portas, e dentro saía um lençol branco, esvoaçante, que pegava toda a carroceria do caminhão [...]. Aí o Bicelli gritou, quando aquilo passou, às quatro horas da tarde, mais ou menos [...]: "Olha lá, olha lá! A alma de André Breton".

No dia seguinte, Piva abre o jornal *O Estado de S. Paulo* e lê a seguinte manchete: "Às 16h30, horário de Brasília, falece em Paris o poeta André Breton, criador do surrealismo". Anos depois, Piva se põe a ler o *Manifesto do surrealismo*, de Breton, e depara com o parágrafo intitulado "Contra a morte", em que se lê:

> O surrealismo irá introduzi-lo na morte que é uma sociedade secreta. Calçar-lhe-á uma luva na mão, nela amortalhando o M profundo porque começa a palavra Memória. Não deixe de tomar felizes disposições testamentárias: *pelo meu lado, desejo ser conduzido ao cemitério num camião de mudanças*. (BRETON, 1976, p. 54, grifo nosso)

A presuntiva coincidência dá azo a conjeturar hipóteses sobrenaturais. O poeta Roberto Bicelli teria tido um *insight* místico? Teria presenciado – pasmem! – a aparição do fantasma e a consumação póstuma do desejo de Breton? Em nosso ensaio, essas questões são, senão bizantinas, ao menos impertinentes. O que é possível dizer é que a reação de Roberto Bicelli está alinhada a um gesto próprio do movimento surrealista: a busca ou o

[2] Estrofe extraída do poema *O vinho dos trapeiros*, na tradução de Jamil Almansur Haddad (BAUDELAIRE, 1984, p. 255).
[3] Produção da SP Filmes disponível em vídeo, exibida na TV Cultura de São Paulo e na TV Educativa; subsequentemente, também relatada no livro *Os dentes da memória*, de Camila Hungria e Renata D'Elia, e em outras ocasiões. Disponível no YouTube, sob o link: <https://www.youtube.com/watch?v=r3izgty1GmM>. Acesso em: 16/11/2018.

ISSN: 2238-7692

estabelecimento das condições para o que se pode chamar *acaso objetivo*. É isso, a propósito, que Claudio Willer, também poeta da trupe, ao comentar o acontecimento, ressalta: "O acaso objetivo assim prestava uma oblíqua homenagem ao seu formulador" (WILLER, 2016, p. 1)[4]. A observação de Willer responde, lateralmente, às nossas questões bizantinas. É que o acaso objetivo não é um mero acaso. É preciso uma disposição prévia, como aquela que o poeta Roberto Bicelli, enquanto pertencente ao Grupo Surrealista de São Paulo (cf. MATTOS, 2015, sem paginação), possuía. Ricardo Fabbrini destaca, com relação a esse importante elemento do surrealismo, que era

> do ardil do acaso objetivo que resultaria a *mirabilia* que, segundo os surrealistas, compareceria por si mesma, exigindo, no entanto, para ser apreendida, uma disposição prévia por parte do sujeito, a qual lhe permitiria perceber a [citando Peter Burger][5] "congruência de elementos semânticos" em acontecimentos que integram "séries independentes uma da outra". (FABBRINI, 2015, p. 2)

Nesse sentido, não era apenas a poesia do grupo marginal que estava alinhada ao programa surrealista, mas também a prática de certos gestos poéticos, vivências e experiências que se orientavam pelo surrealismo. Ricardo Mendes Mattos recorda, por exemplo, a prática do *cadáver esquix*:

> Encontravam-se semanalmente num bar e realizavam leituras coletivas ou jogos surrealistas – como o *cadáver esquix*, em que os participantes escreviam versos sucessivamente *ao acaso*, resultando em combinações das mais inusitadas. (MATTOS, 2015, sem paginação, grifo nosso)

Essas práticas poderiam terminar em pequenos delitos, "como pegar uma bebida de um mercado e sair sem pagar: atos considerados surrealistas por excelência" (MATTOS, 2015, sem paginação). A própria descrição de uma São Paulo que não existe mais, no documentário de Giorgetti, é resultado de algo comum entre os surrealistas: o andar a esmo pela cidade, errante, perdendo-se pelas ruas ao acaso, ao sabor das quebras de esquina, como n'*O camponês de Paris* (cf. FABBRINI, 2015, p. 3), de Aragon, o qual, vale lembrar, é citado

[4] Trecho extraído do texto *André Breton, 28 de setembro (de 1966)*, disponível no site de Cláudio Willer: <https://claudiowiller.wordpress.com/2016/09/28/andre-breton-28-de-setembro-de-1966/>. Acesso em: 16/11/2018.
[5] Fabbrini cita a página 129 da primeira edição da tradução de José Pedro Antunes da *Teoria da vanguarda* de Burger (cf. BURGER, 2008, p. 129).

ISSN: 2238-7692

por Breton, não sem encômios, no *Manifesto do surrealismo* de 1929[6]. Quando o poeta Antonio Fernando de Franceschi trouxe à memória as tantas vezes em que, embriagados, perderam-se pelo "fundão do Morumbi" (aos 9 minutos e 54 segundos de filme), não apenas mencionou implicitamente um gesto poético assumido pelo grupo, mas também fez com que vislumbrássemos uma São Paulo que deixou de existir. A *Paranoia* de Piva, a propósito, não poderia ser a mesma sem essa experiência na cidade, ao erotizar seus espaços mais conhecidos e descobrir novos espaços subversivos (cf. MATTOS, 2015, sem paginação):

> já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
> vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
> gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
> Noite
> os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos
> secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembleias
> de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar
> asilo na tua face? (PIVA, 2000, sem paginação)

As fotos e os desenhos de Wesley Duke Lee, que acompanham o longo poema de Piva, funcionam quase como uma prova do crime. Duke Lee passou sete meses percorrendo ruas, praças, becos, parques de diversão, como um *flâneur*, em busca da imagem sob o poema. Tentava encontrar, como nota Cacilda Teixeira da Costa, "a imagem de um grito de Piva, a expressão visual do desespero do poeta com quem mergulhou no mundo-tabu da pederastia, aspecto da sexualidade que nunca havia enfrentado, mas que sempre o assustava" (COSTA, 2005, p. 56-57).

Aqui esbarramos numa figura muito importante para o surrealismo, que dá nome, inclusive, a essas deambulações das quais falávamos: *o flâneur*. Ora, a errância surrealista dos anos 1920 é herdeira da *flânerie* baudelairiana do século XIX (cf. FABBRINI, 2015, p. 1). É bom lembrar que Baudelaire *era* surrealista. Não, isso não é um anacronismo. É que, do ponto de vista de André Breton, Baudelaire era surrealista em certo aspecto, mais exatamente "na moral", assim como Rimbaud era surrealista "na vida vivida e em mais coisas", Constant, "em política", Mallarmé, "na confidência" (BRETON, 1976, p. 48), e assim por diante. Breton acrescenta, no entanto, que "estes nem sempre" eram surrealistas; o poeta distingue "em cada um deles um certo número de ideias preconcebidas às quais – com muita ingenuidade – estavam agarrados" (BRETON, 1976, p. 48). Apesar disso, Breton não se priva de citar

[6] Assim Breton diz, ao destacar, em chave irônica, o talento dos surrealistas: "Nós não temos talento, perguntem-no a [...] Louis Aragon: '*Durante uma interrupção da partida, enquanto os jogadores se reuniam em redor de uma tigela de ponche, eu perguntei à árvore se continuava a ter aquela sua fita encarnada*'" (BRETON, 1976, p. 50).

ISSN: 2238-7692

Baudelaire, destacando o quanto o autor d'*As flores do mal* o influenciara. A citação seguinte, em que o poeta discorre sobre a relação do surrealismo com o sonho, é solidária a esse respeito:

> Acontece com as imagens surrealistas como com aquelas imagens do ópio que o homem já não evoca, mas que "se lhe oferecem, espontaneamente, despoticamente. Não pode mandá-las embora; porque a vontade já não tem forças e já não governa as faculdades" [citação de Baudelaire]. (BRETON, 1976, p. 58)

Ora, mas quem seria esse *flâneur* que fez Breton, Piva e Bicelli deambularem cidade afora? E, ainda mais enigmático, de que modo o parisiense *flâneur* de Baudelaire chega ao jovem paulistano Roberto Bicelli dos anos 60?

Baudelaire, em seus textos d'*O pintor da vida moderna* (conjunto de artigos publicado postumamente em 1869), caracteriza o *flâneur* como o artista de seu tempo, isto é, o artista do XIX, que pode verdadeiramente expressar a cidade em que vive. Ganha destaque, em oposição aos poetas e artistas clássicos, aquilo que Baudelaire chama "beleza de circunstância" e "pintura de costumes" (BAUDELAIRE, 1988, p. 7). O artista da modernidade será aquele que puder elevar o circunstancial ao eterno, a variável ao invariável, a própria expressão da "dualidade do homem" (BAUDELAIRE, 1988, p. 10). O artista que puder fazer isso, que puder expressar na arte uma *Comédia humana* como a de Balzac, bem pode ser chamado "observador, *flâneur*, filósofo" (BAUDELAIRE, 1988, p. 12). O pintor eleito por Baudelaire é Constantin Guys. Sobre o gesto rápido de Guys, por exemplo, em consonância com a azáfama que caracteriza a moderna Paris do Segundo Império[7], comenta Baudelaire:

> Vi muitas dessas garatujas primitivas e confesso que a maioria das pessoas capazes de julgar, ou com essa pretensão, teria podido, sem desabono, não adivinhar o gênio latente que habitava esses tenebrosos esboços. (BAUDELAIRE, 1988, p. 14)

Benjamin lembra, a propósito, os elogios que se faziam ao "lápis veloz do desenhista" (BENJAMIN, 1988, p. 38-39); até "Balzac quer associar, de modo geral, o gênio artístico à

[7] Sobre a azáfama da moderna Paris do XIX, Walter Benjamin cita o comentário de Simmel: "Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras" (apud BENJAMIN, 1989, p. 36).

ISSN: 2238-7692

apreensão rápida" (BENJAMIN, 1988, p. 39). Por isso Baudelaire não chama Guys de "puro artista" – o próprio Guys recusava esse título. Também não poderia chamá-lo *dândi*, porquanto essa figura "aspira à insensibilidade", ao passo que Guys "é dominado por uma paixão insaciável, a de ver e de sentir", que "se afasta violentamente do dandismo" (BAUDELAIRE, 1988, p. 19). Em suma, esse Guys dominado por uma paixão insaciável de ver e sentir é um *flâneur*. Se Guys é *flâneur* e não pode ser *dândi*, pode ser entendido em contraste com aquele rapaz caracterizado por Balzac nos *Esplendores e misérias das cortesãs*, que, no mesmo baile, conseguia passear pelos corredores e pelo salão como um conhecido dos "flanadores eméritos", quer dizer, "como quem anda em busca de uma mulher que, por circunstâncias imprevistas, ficasse retida em casa" (BALZAC, 1952, p. 19); mas também era, ao mesmo tempo, um "jovem dândi [...] tão absorto na sua inquieta busca" (BALZAC, 1952, p. 19). Ora, Guys não se deixa ficar absorto porque lhe é

> imenso o júbilo de fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1988, p. 19-20)

Ora, o lugar do *flâneur* é em toda parte, mas sua autêntica casa é o bulício da rua, que pode contemplar sem, contudo, ser interpelado. Assim comenta Walter Benjamin (1989, p. 35): "a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes". Também comenta Ricardo Fabbrini, diferenciando a figura do *flâneur* da aurora da razão moderna:

> Em suas deambulações pela cidade, o poeta andarilho, nas trilhas de Baudelaire e Rimbaud, não teme perder-se ou ser enganado (o medo constante de Descartes), mas, ao contrário, visa a aproveitar-se dos erros, das vacilações ou cavilações, do [citando Jeanne-Marie Gagnebin][8] "errar sob todas as suas formas", para, assim, "fugir da prisão da identidade da razão, do cotidiano, e, acima de tudo, do "aborrecimento". (FABBRINI, 2015, p. 3)

Com efeito, é nesse fitar silencioso, em que o *flâneur* se deixa disponível à errância, que se pode registrar o circunstancial da grande cidade de modo a torná-lo, artista que é, algo

[8] Fabbrini cita as páginas 155-183 do texto *O camponês de Paris: uma topografia espiritual*, de Gagnebin (cf. GAGNEBIN, 1997, p. 155-183).

ISSN: 2238-7692

eterno. Se passa uma mulher, por exemplo, uma singela passante que lhe alcança o coração antes de se perder na multidão, ele escreve:

> A UMA PASSANTE
>
> A rua em derredor era um ruído incomum,
> Longa, magra, de luto e na dor majestosa,
> Uma mulher passou e com a mão faustosa
> Erguendo, balançando o festão e o debrum;
>
> Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.
> Eu bebia perdido em minha crispação
> No seu olhar, céu que germina o furacão,
> A doçura que embala e o frenesi que mata.
>
> Um relâmpago e após a noite! – Aérea beldade,
> E cujo olhar me fez renascer de repente,
> Só te verei um dia e já na eternidade?
>
> Bem longe, tarde, além, *jamais* provavelmente!
> Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,
> Tu que eu teria amado – e o sabias demais![9]

O poema não alude à multidão, mas a pressupõe. É a multidão, lar do *flâneur*, que disponibiliza esse encontro entre o poeta e a passante. Referência das mais interessantes: como nunca na história, as metrópoles multiplicam as possibilidades de encontros amorosos. Mas é a mesma cidade que interdita esse encontro. Cada qual segue sua rota. Benjamin destaca essa ambiguidade: a multidão é "o refúgio do amor que foge ao poeta [...]. O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista" (BENJAMIN, 1989, p. 42-43). Baudelaire eleva uma circunstância à categoria do eterno. O *jamais*

> da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota no poeta como uma chama. O poeta arde nessa chama; dela, contudo, não emerge nenhuma fênix. O "nascer outra vez" do primeiro terceto abre uma perspectiva sobre o evento que se mostra muito problemática à luz da estrofe precedente. O que faz do sujeito um "basbaque" não é a perplexidade diante de uma imagem que se apodera de todos os recônditos do seu ser; é algo mais próximo ao choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário. (BENJAMIN, 1989, p. 43)

[9] Soneto d'*As flores do mal* (BAUDELAIRE, 1984, p. 236).

ISSN: 2238-7692

Podemos dizer, nesse sentido, que Baudelaire, num pequeno corte ou descrição do real, faz ver uma dimensão invariável da situação: a fixação do desejo que subitamente acomete o solitário, como comentado por Benjamin. Vejamos o seguinte poema de modo a encontrar nele algo que possa remeter ao procedimento de Baudelaire:

Le fumeur D'hash

"Gozado é a primeira vez que não dá fome"
"É, mas nós comemos Pizza"
"Ele também comeu"
"Mas ele é diferente"
"Por quê?"
"Não sei"[10]

Nota-se no poema de Roberto Bicelli o mesmo corte do real[11], o congelamento, podemos dizer, do circunstancial (a despretensiosa prosa após comer a pizza) de modo a torná-lo *eterno* nesse último verso que é um *não sei*, verso que, embora remeta a uma função negativa, abre à possibilidade infinita: ele é diferente, sim, mas "não sei". É claro que esse poema não parece sugerir uma situação de caminhada, de andar meio a esmo, do movimento da grande cidade, do bulício, como se nota no poema de Baudelaire, ainda que em Bicelli permaneça o procedimento de atentar sobretudo ao circunstancial da metrópole: a pizza que tanto se come em São Paulo. O poema seguinte, no entanto, talvez seja completo nesse sentido:

Bagunceira

você sabia
que a psicologia &
Giannbatista Vico acreditam
nos
Monstros?
que o papel celofane embora
ultrapassado aquece os
tornozelos inchados das moças da Bessarábia?
que os relógios brilham nos sonhos
& que se você quiser
um dia podemos ir
juntos
a Trafalgar Square

[10] Poema de *Antes que eu me esqueça*, de Roberto Bicelli (1977, p. 114).
[11] Nessa mesma linha, podemos citar os poemas *Sr. Lisboa*, *Fantástico*, *Poemas eróticos, burlescos e satíricos*, *Carta aos Súcubos e os Bondes D'Outrora*. Sobre eles, Willer comenta: "descrições textuais do momento poético, ou da situação matriz do poema; o que elas sugerem de texto adicional ou de imagens é deixado por conta do leitor" (1977, p. 11).

ISSN: 2238-7692

ou à Praça da República?[12]

Nesse poema, já se percebe que a descrição do real depende de um elemento dinâmico: o ir acompanhado a Trafalgar Square (o nome inglês também não remeteria, por paranomásia, ao verbo "trafegar"?) ou à conhecida Praça da República e registrar a situação em poesia. Não podemos ignorar, além desses elementos, outro que faz lembrar o surrealismo: "os relógios brilham nos sonhos". O elemento onírico do surrealismo está presente nesse poema. Não à toa Willer, na apresentação de *Antes que eu me esqueça*, de Bicelli, destaca a coerência do texto com a imagem poética tal como proposta por Pierre Reverdy, "o grande poeta do cubismo e precursor do surrealismo" (WILLER, 1977, p. 10):

> A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas sim da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas [...]. Quanto mais as relações entre as duas realidades tornadas próximas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte. (REVERDY apud WILLER, 1977, p. 10)

É o caso do poema *Amo* (BICELLI, 1977, p. 31), em que o poeta trata de expressar o amor por suas heranças, aproximando elementos aparentemente díspares:

Eu amo o Boxe
variações & uppercuts
Amo la conception visionnaire
del Eterno Retorno
& falar de Nietzsche
a tutti quanti
Amo Max Ernst
sobre mim mesmo
& Michelangelo
sobre todas as coisas
Amo Rimbaud
na Correspondance
y Apolinnaire
nos Calligrammes
Amo a Bíblia
aberta ao acaso
y Wagner
nas manhãs de inverno
[...]
A cozinha italiana & o sexo
Sexo gemidinho[13], bem como

[12] Poema de *Antes que eu me esqueça* (BICELLI, 1977, p. 37).
[13] Esse poema de Bicelli e sobretudo a expressão do amor pelo "sexo/sexo gemidinho" permitem, a nosso ver, aproximar o poeta do *flâneur* Constantin Guys, do qual Baudelaire nos falava: aquele que quer ver e sentir tudo. E, tal como Guys, Bicelli pouco tem que ver com o dândi, que não é sexual, não se apaixona e, se ama, ama por

ISSN: 2238-7692

os gritos de saxofone noturno
[...]

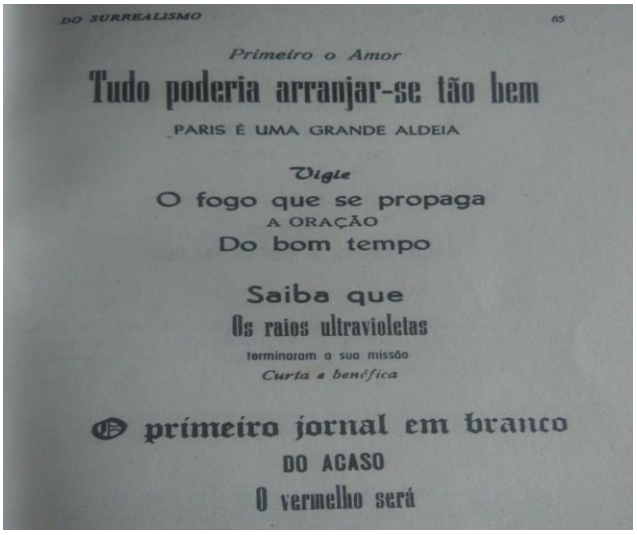
Além de citar referências como Rimbaud[14], o poeta, ao associar elementos aparentemente díspares, do "boxe" à "conception visionnaire del Eterno Retorno", de termos em francês a termos em espanhol e italiano, de Michelangelo a Apolinnaire, quase os justapondo em parataxe[15] (não fosse esse "&" que tanto acompanha a poesia de Bicelli), parece tornar-se um *bricoleur*, um *colador* ou, ao inverso do trapeiro que é poeta (como diz Baudelaire), um poeta que é trapeiro. Não à toa cita os *Calligrammes* de Apollinaire, que, apesar de ser o autor da obra-mãe "do futurismo e construtivismo" (WILLER, 1977, p. 10), não deixou de ser citado por Breton: Apolinnaire não possuía o espírito do surrealismo, como um Nerval, mas ao menos "a *letra*, ainda imperfeita, do surrealismo" (BRETON, 1976, p. 46). Nota-se a influência de Apolinnaire, aliás, não apenas em Bicelli, mas no próprio Breton. Se elencarmos alguns poemas de Breton, também colagens, bem podemos levantar a hipótese de Apollinaire ter chegado a Bicelli via Breton ou ao menos junto a Breton. Veja-se o caso do poema *Primeiro amor* (BRETON, 1976, p. 65-66), de temática e estilo parecidos com os do poema de Bicelli:

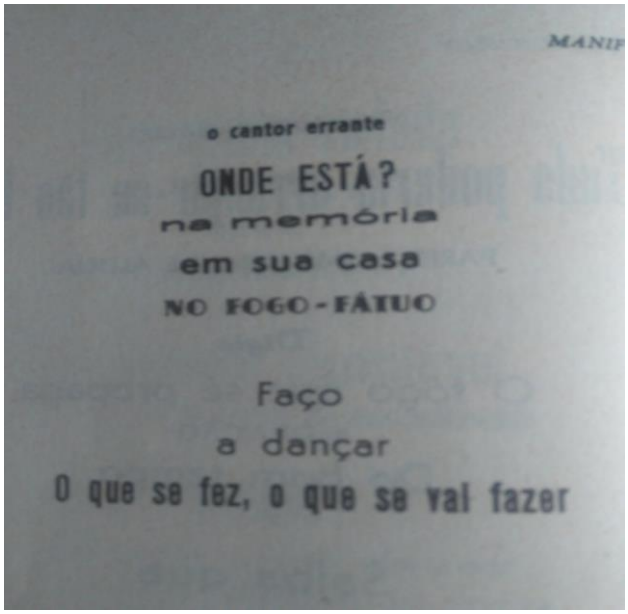
dever. Baudelaire descreve o dândi do seguinte modo: "Dispõem, assim, a seu bel-prazer e em grande quantidade, de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. É bem verdade, infelizmente, que, sem tempo livre e sem dinheiro, o amor não passa de uma orgia de plebeu ou do cumprimento de um dever conjugal. Torna-se, em vez de atração ardente ou plena de fantasia, uma repugnante utilidade" (BAUDELAIRE, 2009, p. 14). Ora, Bicelli ama até demais, e sem receio de expressar seu amor, inclusive, pelo "sexo gemidinho". Deve ser plebeu, não ter tempo nem dinheiro.

[14] Há poemas de Bicelli que parecem ter destacada influência rimbaudiana, como *Rabdomancias* (BICELLI, 1977, p. 26), em que o poeta diz:
[...]
morrer como Isadora Duncan
enforcado na vida
nunca enforcar-se pela vida

[15] Sobre as figuras de parataxe e hipotaxe, cf. PIGNATARI, 1978, p. 45-58.

ISSN: 2238-7692





Claudio Willer chega a dizer, a propósito, que a colagem abrange todo o livro de Bicelli. Assim Willer nos diz: “Michelangelo e o maior mestre de colagens do nosso século [Apolinnaire] integram-se numa mesma vasta colagem, que, no limite, abrange o conteúdo todo do livro” (WILLER, 1977, p. 10).

Ora, vale lembrar: o *trapeiro* é primo do *flâneur*, duas figuras eleitas por Benjamin para caracterizar, à luz de Baudelaire, o auge do capitalismo na Paris do Segundo Império. Assim nos diz Benjamin:

> Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava a sua

ISSN: 2238-7692

> época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: "Onde seria alcançado o limite da miséria humana?" (BENJAMIN, 1989, p. 16)

Em Baudelaire, a propósito, o trapeiro se torna uma das figuras que inspiram o poeta, como no poema *O vinho dos trapeiros*, citado em nossa epígrafe.

Com efeito, não é o recolhimento de "rejeitos de valor" que acaba por construir a poesia de Bicelli? A constante intertextualidade explícita, a exibição das ferragens sobre as quais Bicelli constrói o seu edifício, não acaba por dar origem a uma poesia tecida com trapos?

> OUVI O GRITO DE HIROXIMA
> A imensa rosa de fogo
> adubada de ódio
> Com pételas MADE IN U. S. A.[16]

Que trapo é esse? A *Rosa de Hiroshima*? Vinicius de Moraes?

> eles sorriam
> todos sorriam
> quem se lembraria de Pavlov?[17]

A influência da leitura do behaviorismo?

> apontem os rifles
> dedos em riste
> falem de Rilke?[18]

As citações de versos de Bicelli que se enquadram na "poesia dos trapos" poderia se estender por páginas e páginas. Em suma, Bicelli é o tipo de poeta que faz "botânica no asfalto" (BENJAMIN, 1989, p. 34). O poeta que faz poesia na rua, à margem, em busca de tornar eterno – vimos – o circunstancial. Mas Bicelli não é Constantin Guys, muito menos Baudelaire. Baudelaire, Breton, Rimbaud, Apollinaire, e assim por diante, estão à retaguarda de Bicelli, a cochichar em seu ouvido o passado da poesia. O poeta paulistano, trapeiro que é, recolhe todos esses elementos do passado da poesia, seja a do século XIX de Baudelaire, seja

[16] Versos extraídos do poema *Pecado original* (BICELLI, 1977, p. 21).
[17] Versos extraídos do poema *Tartamudeando* (BICELLI, 1977, p. 25).
[18] Versos extraídos do poema *Rabdomancias* (BICELLI, 1977, p. 26).

ISSN: 2238-7692

a dos anos 1920 de Breton. E, desse modo, Bicelli exibe, sem vergonha, esses trapos. É isso, inclusive, que o torna um grande poeta: ser, sobretudo, um grande leitor de poesia. O gesto semafórico de apontar para o caminhão de mudança e bradar que ali passava a alma de André Breton já anunciava o tipo de poesia que Bicelli viria a fazer: poesia que é, principalmente, um apontar para outros, uma mixórdia do passado, em busca de fazer com que algo novo resulte da mistura.

ISSN: 2238-7692

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BALZAC, H. *A comédia humana. Estudos de costumes, cenas da vida parisiense*. Introdução, notas e organização de Pedro Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1952. (Coleção Biblioteca dos Séculos, v. IX)

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. O pintor da vida moderna. *In: Sobre a modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. O dândi. In: TADEU, T. (org.) *Manual do dândi. A vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. (Coleção Mimo)

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BICELLI, R. *Antes que eu me esqueça*. Poesia com desenhos de Guto Lacaz. São Paulo: Feira de Poesia, 1977.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. 2 ed. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COSTA, C. T. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: EDUSP, 2005.

FABBRINI, R. N. Errâncias estéticas: surrealismo, situacionismo e arte radicante. *In: Kínesis*, vol. VII, n. 15, dezembro/2015, p. 1-12.

GAGNEBIN, J.-M. O camponês de Paris: uma topografia espiritual. *In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIORGETTI, U. *Uma outra cidade*. Produção de 2002 da SP Filmes disponível em vídeo, exibido na TV Cultura de São Paulo e TV Educativa; subsequentemente, também

ISSN: 2238-7692

relatado no livro *Os dentes da memória*, de Camila Hungria e Renata D'Elia, e em outras ocasiões. Também disponível no YouTube, sob o *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=r3izgty1GmM>. Acesso em: 16/11/2018.

MATTOS, R. M. Recepção da poesia de Roberto Piva de 1960 a 1990. *In: Nau literária: crítica e teoria de literaturas*, vol. 11, n. 1, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, 2015, sem paginação. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/nauliteraria>. Acesso em: 16/11/2018.

PIGNATARI, D. *Comunicação poética*. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

PIVA, R. *Paranoia*. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

WILLER, C. Apresentação. *In:* BICELLI, R. *Antes que eu me esqueça*. Poesia com desenhos de Guto Lacaz. São Paulo: Feira de Poesia, 1977.

_____. *André Breton, 28 de setembro (de 1966)*. Disponível em: <https://claudiowiller.wordpress.com/2016/09/28/andre-breton-28-de-setembro-de-1966/>. Acesso em: 16/11/2018.

ISSN: 2238-7692