

ITINERÁRIOS DO CORPO NA CIDADE: DO FLÂNEUR AO PERFORMER

Wellington de Melo¹

RESUMO: O presente ensaio busca analisar as relações entre a poesia, a cidade e o corpo, partindo das considerações de Walter Benjamin (1985, 1989) sobre a figura do *flâneur* em Baudelaire e de Beatriz Sarlo (2014) sobre o *performer*. Defendemos que, na pós-modernidade, a relação do poeta com o espaço urbano passa da contemplação e do assombro para a intervenção e a ação sobre a urbe, ou seja, marca-se a transição do *flâneur* para o *performer*. Para tal, confrontamos o trabalho de dois poetas performáticos: Miró da Muribeca e Biagio Pecorelli. No caso do último, tomamos como *corpus* essencialmente uma série de performances desenvolvidas pelo poeta entre 2009 e 2012 na cidade do Recife, enquanto que analisamos a obra do primeiro à luz do trabalho de Rosário (2007), com seu conceito de *corpoeticidade*. Foram também importantes do desenvolvimento das ideias presentes neste ensaio as contribuições de Sennet (1994), Oliveira (2004) e Bacherlard (1993), entre outros.

PALAVRAS CHAVE: Poesia; Flâneur; Performer; Cidade.

RESUMEN: El presente ensayo busca analizar las relaciones entre la poesía, la ciudad y el cuerpo, al partir de las consideraciones de Walter Benjamin (1985, 1989) sobre la figura del *flâneur* en Baudelaire y de Beatriz Sarlo (2014) sobre el *performer*. Defendemos que, en la posmodernidad, la relación del poeta con el espacio urbano pasa de la contemplación y del asombro para la intervención y la acción sobre la urbe, o sea, se enmarca la transición del *flâneur* para el *performer*. Para ello, confrontamos el trabajo de dos poetas performáticos: Miró da Muribeca y Biagio Pecorelli. Con lo que dice respecto al último, tomamos como *corpus* esencialmente una serie de performances desarrolladas por el poeta entre 2009 y 2012 en la ciudad de Recife, mientras que analizamos la obra del primero a la luz del trabajo de Rosário (2007), con su concepto de *corpoeticidade*. Han sido importantes para el desarrollo de las ideas presentes en este ensayo las aportaciones de Sennet (1994), Oliveira (2004) y Bacherlard (1993), entre otros.

PALABRAS-CLAVE: Poesía; Flâneur; Performer, Ciudad.

A imagem do poeta *flâneur* caminhando errático pela cidade, observador descomprometido do caos urbano, deslizando pelos bulevares da Paris do século XIX talvez tenha se perpetuado no imaginário literário menos por culpa de Baudelaire do que pelo olhar lançado no século seguinte por Walter Benjamin sobre essa personagem que adquire uma aura mítica em meio à multidão ruidosa, arauto da práxis verdadeira de uma pretensa lírica moderna. Se por um lado, o *flâneur* com seu olhar quase estrangeiro parece imbuir-se da essência inaugural que a poesia evoca para si, por outro, para Benjamin era talvez o último detentor dos frangalhos de uma consciência histórica burguesa (BIONDILLO, 2014, p. 9), cada vez mais soterrada pelas camadas de aço e concreto que avançavam sobre as antigas fachadas sob a égide da modernidade: seria esse andarilho urbano aquele que incorporaria a *experiência do choque* (Chockerlebnis) benjaminiana, porque guardião de uma memória que desabava aos poucos entre os escombros do passado? Ou, por outro lado, tratar-se-ia de um reinventor da cidade que,

¹ Escritor, professor e tradutor, mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

através de sua percepção sensível recriaria a tessitura das alamedas, seus emaranhados de gente e tédio?

Talvez falemos de outro tempo. O século que assistiu ao suicídio de Benjamin, fugindo da perseguição nazista, foi macerado pelo horror de sucessivas guerras, pela absoluta perda de qualquer resquício de dignidade que o homem pudesse conceder ao homem, bestificado nos campos de concentração, convertido em estátua de carbono atômico, incinerado vivo pelo *napalm* em florestas orientais, torturado e morto nos porões das ditaduras latino-americanas. Não obstante, talvez ainda falemos de outro tempo: o lamento do *flâneur* por uma Paris que desaparecia diante de seus olhos soava agora patético frente a uma Paris sitiada, que aguardava o próximo ataque de um inimigo sem rosto, a próxima explosão, o próximo tiroteio ou caminhão suicida que levaria mais vidas no rastro da insanidade e do fanatismo religioso.

Pela internet, descobrimos em uma manhã qualquer que o Estado Islâmico destruiu o templo de Nabu, com mais de três mil anos, na cidade arqueológica de Nimrud, no norte do Iraque. Outro dia, a *timeline* revela que retroescavadeiras e explosivos do mesmo grupo terrorista transformaram em pó o templo de Baalshamin, na Síria, datado do século I, uma semana depois de o arqueólogo Khaled al-Asaad ser decapitado por recusar-se a revelar onde havia enterrado relíquias de sua cidade para evitar que fossem destruídas. Os monumentos desaparecem diante de olhos entorpecidos do ocidente, a memória histórica materializada nesses monumentos é substituída por uma memória de terror atemporal e constante, solidificada em cada aceno de um estranho, cada rosto estrangeiro. Não haverá espaço nem para os inocentes. Ou não haverá inocentes. A última das guerras será uma guerra pela memória.

A cidade desaparece diante do terror: se os monumentos são alvos, a velocidade é uma premissa; deslocar-se o mais rápido possível para evitar tornar-se também um alvo. A contemplação é para os idiotas ó o arquetípico arcano do Louco vagando esfarrapado e sem rumo seguido por um cão não raras vezes se associa ao poeta ó a cidade que está lá, mas não está.

Entretanto, sendo a cidade esse repositório de memória, talvez a jornada do *flâneur* não fosse tão patética como afirmamos há pouco. Se pudéssemos discutir a existência de um *flâneur* pós-moderno, esse teria diante de si um desafio ainda maior, suscitado a partir da seguinte problemática: já que a memória é um tumor a ser extirpado pelos meios de comunicação ó e talvez Orwell não imaginasse tamanha precisão de suas profecias ó, pela massificação da violência consuetudinária através de programas sensacionalistas, o novo *flâneur* deveria adotar uma nova perspectiva frente a memória ó ou sua perda ó e com relação à cidade.

O terror abala a experiência urbana nas metrópoles pela sensação da ausência da segurança, um dos pilares do individualismo que, para Sennet (1994), se sedimenta na civilização ocidental a partir das evoluções urbanísticas dos séculos XVIII e XIX, ao lado da velocidade, do conforto e da eficiência. Mas o fato de essas conquistas nunca terem sido totalmente alcançadas na América Latina quiçá justifique que nosso individualismo não se pareça ao das massas silenciosas das culturas europeias ou norte-americanas. Excetuando-se a velocidade, os demais avanços das grandes metrópoles precariamente alcançam sua plenitude. Para seguirmos tratando da segurança, não terá

sido necessário o 11 de setembro ou os subsequentes atentados em Paris para garantir ao cidadão comum, digamos, do Brasil, a sensação constante de insegurança. Nosso medo, ão não é o transatlântico medo da bomba, mas o ão medíocre medo da bala (MELO, 2010).

Com efeito, a exposição diária à violência parece embrutecer a vivência das cidades e retirar de seus habitantes a capacidade da comoção. Em uma era de inumeráveis estímulos, em que a quantidade de informação absorvida por um ser humano em um dia pode superar o que um vivente do século XVI absorveria por toda sua existência, o choque é comutado por uma espécie de cinismo complacente, e perdemos o que talvez nos faça humanos: o horror. Cada vez será mais difícil enxergar de forma crítica a realidade e maior o desafio do poeta de criar imagens que reinaugurem o choque, o horror. Para Benjamin, o escritor revolucionário deve contrapor-se às forças de produção artísticas existentes ao invés de aceitá-las como parte integrante do contexto em que se insere (EAGLETON, 2011), e a atitude do *flâneur* parece não dar mais conta das necessidades simbólicas do século XIX.

Se Sarlo (2014, p. 160) defende que diante de uma intervenção urbana tipo *site specific* ó segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, obras criadas em função de um espaço específico, normalmente associadas ao conceito de arte pública ou à arte produzida em espaços fora dos tradicionalmente destinados a elas, como galerias ou museus ó acaba-se por converter o *flâneur* em um *performer*, vamos mais longe: talvez fosse esse o estatuto do *flâneur* pós-moderno em sua relação com a cidade. O *performer* teria uma atitude menos passiva frente à urbe, se lançaria em suas avenidas não apenas com seu olhar, mas seu próprio corpo poético em ação performática. Diríamos mais: o olhar-corpo que se atira no abismo-cidade não apenas ajudaria construir a urbanidade, mas daria conta de também construir o próprio eu do poeta, assim como somos constituídos de linguagem ao mesmo tempo em que a constituímos.

A figuração da cidade, neste caso, seria alcançada por meio de uma dupla articulação entre a escrita e a performance. O epíteto do poeta-*performer* é o que se inscreve na história de determinado espaço físico por sua palavra e por seu corpo-em-ação. Como não lembrar de Jean-Michel Basquiat, que no final dos anos 1970 assinava em colaboração com Al Diaz poemas-grafite com a *tag* SAMO© nos prédios abandonados de Manhattan, quando pensamos no artista fundindo-se ao espaço público pela palavra-performance? Basquiat abandonou as ruas e enterrou SAMO© com o famoso epitáfio SAMO© IS DEAD, fazendo o caminho oposto de outros artistas que saíam das galerias para os espaços abertos.

A aproximação que usualmente se faz da performance com as artes visuais não nos impede de estabelecer outra ponte com certa vertente da poesia: aquela em que o ato performativo da declamação tem um papel importante na comunicação da mensagem poética. Haverá mesmo certa tradição de poetas *performers*, cuja poética inexoravelmente envolverá a tríade palavra, voz e corpo.

O poeta Miró da Muribeca talvez seja um dos que encarne a figura do *flâneur* pós-moderno, um poeta que exercita através da palavra e do corpo seu caminhar pela cidade. O trabalho de André Telles sobre a *corpoeticidade* de Miró é bastante esclarecedor nesse sentido: para o crítico, o texto de Miró alcança sua potência máxima

de expressão no ato performático de sua interpretação em público (ROSÁRIO, 2007, p. 2). Apesar de ser filho da periferia do Recife, Miró não circunscreve sua obra apenas a sua cidade natal, uma vez que outras cidades, notadamente Petrolina, Fortaleza e São Paulo ó além do próprio Recife ó adquirem tons particulares em seus poemas. A vivência em cada uma delas parece transparecer nas temáticas abordadas, como nos lembra Bachelard (1993) quando nos diz que ão espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memóriaã.

O eu em Miró se constrói a partir de sua relação com a cidade. Poeta caminhante que não apenas observa, como o cronista que ele se auto intitula, mas que compõe sua humanidade dos fragmentos de olhares que lança sobre a metrópole. Mais: a cidade em Miró se ergue com um caleidoscópio de eus líricos e com a superposição de olhares. Se em Baudelaire, o olhar de estranhamento frente à cidade é lançado por meio de um eu lírico mais imediato, o próprio poeta enquanto *flâneur* (BENJAMIN, 1985), Miró recria olhares por meio de eus líricos que evocam uma inocência infantil, reinauguradora da experiência do choque, e não apenas pelos olhos de uma criança, como no seu já antológico *quando roubaram a bicicleta de Belinha*, onde a bicicleta aparece como uma metáfora para a inocência e é, ao mesmo tempo, veículo de escape de uma realidade de assombro. Nesse sentido, o paralelo com o poema *Deus saiu pedalando sua bicicleta* reforça esse símbolo na poética de Miró:

Deus saiu pedalando sua bicicleta
pra olhar melhor
o que se passa nas esquinas
Deus não entendeu nada
quando viu uma mulher
comendo coisas no lixo
e um homem vendendo água
Deus deu uma paradinha
na banca de revista
e leu a notícia:
pai mata filha de cinco meses com cinco facadas
Deus largou a bicicleta
pegou um foguete
e voltou pra casa
(MIRÓ, 2013, p. 77)

O olhar humano, brutalizado, parece não mais dar conta da realidade, e o poeta evoca um Deus que não compreende os rumos que o homem tomara. Mas diferentemente do poema de Belinha, a bicicleta, a volta à inocência, é incapaz de tirar da vista do poeta-Deus a violência: larga a bicicleta e toma um foguete para voltar para casa. Mas ainda há um caminho a percorrer entre o poeta-*flâneur* e o poeta-*performer*. Miró representaria um proto-poeta-performer, na medida em que seu projeto de obra dialoga com a cidade, mas não se incorpora de forma mais complexa a ela ó mesmo considerando suas intervenções xerocadas coladas nos postes, poemas seus grafitados em muros. Seria injusto exigir elaborações estéticas intelectualizadas de Miró: essa não seria sua proposta nem é onde reside a beleza de sua poesia. Mas o símbolo do foguete, embora não o mesmo que levara Deus de volta no poema de Miró, nos ajudará a alcançar outro patamar na discussão.

No dia em que se completaram 40 anos em que o homem supostamente pusera os pés na Lua, exatamente às 7h15 da manhã, o poeta e *performer* Biagio Pecorelli inverteu o caminho: um habitante da Lua, vestido como astronauta, fincaria uma bandeira na Bacia do Pina, iniciando a colonização lunática da Terra pelo Recife. A caminhada foi feita lentamente, como se a gravidade do frio Recife de julho pesasse sobre seu corpo enquanto cruzava a avenida Guararapes e atravessava a ponte Duarte Coelho até o Marco Zero, empunhando ora uma bandeira lunar, ora uma sombrinha de frevo, seguido de uma bicicleta de propaganda que tocava *Also Sprach Zarathustra*, música que a cultura pop cinematográfica associou eternamente ao filme *2001, Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Um pouco depois do previsto inicialmente no release da performance *Lunatic: you are not here*, Biagio tomou uma pequena embarcação no Marco Zero e seguiu com sua roupa de astronauta para fincar sua bandeira com os dizeres *Here Men From Moon First Set Foot Upon This River. July 2009. We Came In Peace For All* no estuário do Rio Capibaribe, com a presença de seis pessoas. Além delas, apenas quem passava pelo Cais José Estelita naquela manhã deve ter tido a oportunidade de presenciar a performance feita na lama tão decantada na década anterior pela cena mangue, perto do mesmo cenário que na década seguinte se tornaria o campo de batalha do movimento Ocupe Estelita em defesa dos direitos pela cidade e pelos espaços urbanos.

Essa foi a primeira de performance uma série chamada paradoxalmente de *In-Margens* (uma paronomásia com *imagens* e, ao mesmo tempo, *dentro da margem*), que propunha como centro da ação o Rio Capibaribe, sua dimensão geográfica, estética e ecológica (MELO, 2009). A segunda performance, intitulada *Sorry, I pushed the crab and it fell down* aconteceu a partir de um ato de vandalismo: em 2009, um mês após a primeira performance, a estátua do músico Chico Science, um dos fundadores do movimento mangue, falecido no Carnaval de 1997 em um acidente automobilístico, instalada na Rua da Moeda, Recife Antigo, foi depredada, o que causou grande comoção na cidade. A ação performática de Biagio consistia, primeiramente, em assumir a responsabilidade pelo vandalismo. Para isso, o poeta forjou uma matéria jornalística em que assumia a autoria do ato e a divulgou pelas redes sociais, provocando a ira de internautas e fãs do cantor, que compartilharam o factóide como se verdade fosse. Em seguida, Biagio promoveu um ato ritual de autopunição, ao amarrar-se no dia 27 de agosto de 2009, a partir das 18h, à estátua de Chico Science, colocando sobre a cabeça uma corda de caranguejos vivos, repetindo a frase *Me desculpe*, prometendo nunca mais fazer *o* aquilo *o* aos transeuntes, que não entendiam o que se passava. Alguns colaboradores foram colocados nas proximidades para *o* explicar *o* que estava acontecendo aos curiosos, que prontamente se aproximavam do performer para xingá-lo e até mesmo cuspir em seu rosto. O sarcasmo ao assumir ritualisticamente o vandalismo com uma culpa religiosa burlesca, se completava com o suicídio virtual do poeta, ao encerrar naquela mesma noite sua conta no extinto Orkut.

Claramente as duas performances se punham a discutir a arrogância norte-americana, a colonização cultural, a institucionalização do *manguebeat*, mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, certo ufanismo que permeia a dita pernambucanidade, divulgada a reboque dos *mangueboys*. A diluição desses elementos representaria a busca

de uma arte efetivamente global, sem o verniz da fusão entre a cultura popular e o pop proposta pelo movimento na década anterior, mas sem a subserviência à cultura americana.

Biagio discutia com suas performances a relação dos cidadãos com a cidade, que seria o õparque de diversões do performerõ, um espaço dúbio que mescla a ludicidade com uma dor, um *pathos* (PECORELLI, 2010). A inquietação de Biagio é a do artista desenraizado, desterritorializado, que não se identifica necessariamente com os elementos evocados para a cultura local, suas tintas e telas, e surgiu durante a passagem do poeta por Buenos Aires em 2007:

Foi neste momento que percebi que não tinha raiz, que minha arte era do mundo e que Recife é um lugar do mundo e que há muitos artistas nessa cidade que fariam exatamente o que fazem (do ponto de vista estético) se produzissem em Tóquio, em Oslo, Roma, Tel Aviv ou Saturno. Descobri que estava e estou aqui por acaso ó a despeito da saudade que tinha e tenho desta cidade, mesmo estando hoje nela (Idem).

A cidade que o poeta evoca não é a cidade real, mas a cidade que traz na memória e que, mesmo vivendo nela, lhe escapa, como a Buenos Aires que Borges canta em seus poemas escritos após voltar da Europa em 1921, como afirma Sarlo (op. cit. p. 143). Ao ironizar a prepotência norte-americana, o endeusamento de Chico Science como ícone da cultura pernambucana e as contradições do movimento mangue, respetivamente nas performances *In-Margens* 1 e 2, Biagio apontava suas antenas para um horizonte pretensamente mais cosmopolita, ato que o próprio poeta assumia não ser original ou até mesmo configurando-se em obviedade:

É um tema já bem mastigado desde o modernismo, o tropicalismo o abordou fortemente nos anos sessenta não só através da música, mas no teatro de um Zé Celso Martinez Correa, por exemplo; o armorialismo na década seguinte quis impor reacionariamente o purismo da identidade nacional e nordestina, é um tema muito mastigado e nunca bem digerido ó a verdade é essa. O próprio *manguebeat* dá um passo importante ao transfigurar a imagem da música de Pernambuco e de seus brinquedos populares, fundindo-os em sonoridades universais. Os caras ajudaram (sem desconsiderar o que foi feito antes pelo *udigrudi*) a tirar esse õcabaçoõ de uma cultura canavieira e purista, com essa imagem maravilhosa da parabólica na lama (op. cit.).

Mas Biagio tinha consciência de que o movimento mangue, naquele momento, se institucionalizara a tal ponto que o secretário de cultura da época era um dos nomes ligados ao *manguebeat*, o jornalista e DJ Renato L. A sedimentação de movimentos de vanguarda que os convertem em *status quo* faz parte do sistema em que se insere a arte. Algo semelhante aconteceria, de maneira similar, mas não de forma homogênea, com os poetas do chamado *Movimento de Escritores Independentes* (MEI), que viram seu auge nas ruas do Recife dos anos 80, e o grupo que nos anos 90 se consolidaria sob o rótulo de grupo da *Poesia Marginal*, contemporâneo da cena mangue. O termo poesia marginal nunca foi muito aceito por parte de seus integrantes, sendo até mesmo rechaçado por alguns², mas não deixou de ser incorporado pelo discurso oficial a partir

² O poeta Valmir Jordão, que começa sua atuação ainda nos anos 80 com o MEI, por exemplo, argumentava que o termo era redundante, já que os poetas estavam à margem desde a República de

dos anos 2000 nas gestões do PT na capital pernambucana. As antologias *Marginal Recife*, publicadas entre 2002 e 2005 pela Fundação de Cultura do Recife, talvez sejam o marco dessa incorporação, tanto de poetas oriundos do MEI como da Poesia Marginal e mesmo de poetas que começaram a atuar ainda nos anos 70 ou poetas sertanejos, que não compartilhavam a estética urbana de seus pares (ROSÁRIO, *ibidem*, p. 70). Mas vale ressaltar que essa incorporação não aconteceu de forma simétrica e sistemática: alguns poetas filiados a um ou outro movimento mantiveram-se afastados dos palanques ou, pelo menos, da vivência política e suas benesses, que iam desde convites a eventos oficiais a apoios para publicações, o que ajudou de alguma forma a difundir a obra dos autores desses grupos. O próprio Miró, que embora tenha iniciado sua carreira em 1985 e desde então vivesse de sua poesia, nunca esteve efetivamente ligado ao MEI ou ao movimento de Poesia Marginal. Apesar disso, parte de suas publicações foram viabilizadas a partir do apoio institucional de sindicatos, editais governamentais ou apoio direto do Estado.

Talvez essa relação às vezes contraditória entre a arte independente e o *status quo* seja uma motivação inconfessada por Biagio, que na época adotou o pseudônimo be., na sua série de performances *In-Margens*, para além do diálogo entre o local e o global, também com suas contradições. A terceira performance, *In-Margem Nº 3: Caapiuar-Sushi*, única ambientada fora do espaço urbano, consistia em uma partida de xadrez entre um ser primitivo mítico (be.) e uma gueixa (a performer Yohana Honda), ambientada na paisagem desértica do Vale da Lua, no litoral sul de Pernambuco, na cidade do Cabo de Santo Agostinho, onde se afirma ter aportado Vicente Yáñez Pinzón antes de Pedro Álvares Cabral. Camadas de ironia se superpõe: se em *In-Margens Nº 1*, be. ironiza a descoberta da Lua, o *locus* de uma descoberta oficiosa do Brasil é o cenário perfeito para se contestar o próprio conceito eurocêntrico de descoberta e a instituição das urbes coloniais. Ao mesmo tempo, o ser performado por be. traz referências curiosas em sua representação: o vídeo experimental disponibilizado no Youtube, com duração de catorze minutos, que registra a performance, mostra o que seria um caboclo de lança nu, com o cravo na boca, o corpo coberto de lama.

São óbvias duas referências intertextuais: primeiro, a famosa cena do filme *O sétimo selo* (1956), de Ingmar Bergman, em que um cruzado joga uma partida de xadrez com a morte; segundo, antológico clipe da música *Maracatu Atômico* (1996), versão da canção de Jorge Mautner (1974), gravada originalmente por Gilberto Gil (1973), em que os músicos da banda Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ) aparecem cobertos de lama da praia do Paiva, na mesma cidade em que aconteceu *In-Margens Nº 3*.

No filme de Bergman, a cena do jogo de xadrez é uma alegoria da negociação entre a vida e a morte em busca do sentido de ambas, bem como uma reflexão sobre o papel da religião na existência do homem; na performance de be. as negociações são de outra categoria, já que remetem à fusão multicultural de que estava imbuído o movimento *manguebeat*, representada pela presença dos caboclos de lança no clipe de CSNZ. Note-se, no entanto, que a sacralidade da cena de Bergman não parece casual enquanto referência: lembremo-nos do ritual de autopunição de *In-Margens Nº 2*, o que

Platão. O poeta Malungo, nos anos 90, preferia o termo o eufemístico õpoesia alternativaõ (ROSÁRIO, *op. cit.*, p. 45).

nos sugere o desdobramento dos conceitos presentes também em *In-Margens N° 1*, pela negociação entre o ser primitivo autóctone e a personagem oriental, barbárie e civilização, num tabuleiro de xadrez cujas regras são subvertidas: a gueixa serve peças de sushi ao caboclo de lança, que movimentava trêmulo suas peças do jogo (pedaços de bonecos de plástico embebidos num líquido viscoso vermelho) sem uma lógica muito clara, fazendo com que, na medida em que o jogo avance, o quadriculado tabuleiro cartesiano se transforme num caos antropofágico de arroz, pedaços de peixe, algas, bonecas mutiladas e sangue. É claro que a alegoria proposta na performance se insere na tradição antropofágica modernista, regurgitada pelos tropicalistas e mais uma vez deglutida com toda sua acidez pelo movimento *manguebeat*. O ser primitivo se alimenta da cultura exógena e sai para suas andanças, a reinaugurar uma terceira cultura; o tabuleiro de xadrez desorganizado ao final é queimado pela gueixa: fecha-se o ciclo em que o bárbaro se põe na figura no renovador (OLIVEIRA, 2004, p. 305). Mais uma vez o desenraizamento transparece na poética performática de Biagio, talvez de uma forma mais condensada e onírica que nas performances anteriores:

É uma partida de xadrez entre uma gueixa e um ser primitivo, mítico. Ela joga com sushis e ele, digo, eu jogo com pedaços de bonecos humanos. Ninguém vence. Eu saio bem alimentado, ela fica sozinha. Evito, sobretudo nesta performance, argumentações mais racionais. Respeite meu sonho. (op. cit.)

A quarta performance da série *In-Margens*, intitulada *õGoö*, aconteceria dois anos depois, na semana prévia do Carnaval de 2012. Nela, a articulação entre o local e o universal dão lugar ao binômio vida/morte, já esboçado no intertexto de *Caapiuar Sushi* e *O Sétimo Selo*, e há um afastamento da proposta inicial da série *In-Margens* de associar-se ao Capibaribe, algo que já se notava na performance anterior. A ação se deu no espaço Casa Mecane, no Recife, dedicado a apresentações de artes cênicas, literatura e performance. O público foi convidado a apresentar-se com máscaras, confetes e serpentinas. A sala escura era decorada com dezenas de balões inflados com hélio, presos por linhas de náilon. Uma cama com areia estava no centro da sala, com uma iluminação especial para ela. O poeta entra na sala e começa a conversar com as pessoas enquanto se despe e em seguida deita da cama de areia. Uma assistente, com luvas cirúrgicas começa a prender os balões em pequenas agulhas de acupuntura, pinçadas no corpo do poeta, que continua conversando com a plateia sobre sua relação com a morte. Em determinado momento o poeta reclama da dor de alguma das agulhas ó provavelmente algo não previsto. Eventualmente algumas agulhas se soltam e os balões sobem até o teto, antes de serem recolocados pela assistente. As falhas de execução acabaram comprometendo a experiência, que perdeu a potência poética das três primeiras intervenções.

Essa performance parece ter iniciado a transição a uma nova série em que se passaria a testar os limites do corpo, algo que se repetiria no mesmo ano com a performance *Trans(ins)piração*, realizada na primeira edição do Festival Internacional de Poesia do Recife. Essa performance, embora não faça parte da série *In-Margens*, deve ser recuperada aqui porque acreditamos que, a despeito do desejo do poeta, encerra de forma circular as reflexões iniciadas em *Lunatic: you are not here*.

A partir das nove horas da noite do dia 6 de junho de 2012, o poeta ficaria por quarenta e oito horas no último andar da Torre Malakoff, prédio histórico e antigo observatório no centro antigo do Recife com vistas para o mar, escrevendo um poema com os dedos no chão, que estaria coberto por trezentos quilos de sal. Não levaria papel, caneta, água nem comida, mas consumiria tudo o que o público trouxesse. Para ter acesso ao poeta, as pessoas deveriam pisar no poema e conseqüentemente destruí-lo: manter a vida do poeta significava sacrificar sua arte. Claro que essa era uma visão cartesiana: do ponto de vista da performance, a própria intervenção dos corpos daqueles que avançavam, mesmo que cuidadosamente, sobre as letras escritas no sal, fazia parte do poema. be. vestia um macacão branco e levava um vassourão, com que limpava o poema e reescrevia, indefinidas vezes. Assim como em *In-Margens Nº 4*, imprevistos relacionados aos limites do corpo aconteceram, mas com uma conclusão que amplificou a experiência estética: depois de vinte e seis horas de performance, be. começou a sentir fadiga física e taquicardia, mas se manteve decidido a continuar a ação. O poeta em seguida relatou dificuldades em urinar e náuseas. Um exame clínico feito pelo médico e escritor Wilson Freire, destacado na ocasião para acompanhá-lo, esclareceu: o sal em pó que penetrava na sua pele enquanto escrevia o poema, lançado pela brisa marinha sobre as frutas que lhe eram trazidas pelas pessoas e inspirado por seu nariz e por sua boca, começaram a afetar sua pressão arterial; em seguida, seus rins começariam a falhar e um colapso seria talvez inevitável antes das quarenta e oito horas previstas para o fim da performance. O poeta seguiu resoluto em sua decisão de insistir na performance. Na ocasião, eu coordenava o festival e pedi na segunda noite sua autorização para suspender a performance, no que ele concordou, mas ainda decidiu dormir na Torre. Na manhã do dia 8 de junho, Biagio Pecorelli foi levado por uma ambulância a um hospital, onde foi medicado e se recuperou.

Infelizmente, há poucos registros do poema ó talvez sua beleza fosse exatamente sua fugacidade. Mas naquela manhã, antes de entrar na ambulância, ainda consciente, o poeta pediu a um funcionário do prédio que escrevesse no chão de sal da cúpula da torre o verso definitivo do poema que não conseguira terminar: poema vencido pelo mar.

O conjunto formado pela série *In-Margens* e a performance *Trans(ins)piração* tem em comum uma estrutura dicotômica que não chega a ser original: local e universal, profano e sagrado, vida e morte. Mas as relações de todos esses elementos com o corpo, deslocando-se pelo mundo, estático ou enclausurado, proporcionam novas camadas de sentido para seus experimentos poéticos. Ao mesmo tempo, a defesa do desenraizamento como virtude, de que fala Sennet (op. cit., p. 372-377) ao referir-se a sociedades multiculturais, parece ser um dos nortes cruciais do projeto de obra de be. Encontramos, talvez, a síntese desse projeto no poema *Sem título n. 7*, de seu livro *Vários Ovários* (2014):

o azul do cézio 137
brilhando no olho de um índio

flocos de neve (finos)
sobre os cadáveres de Vigário Geral

o Vesúvio vomitando tudo

sobre um dos meus mamilos
e os feis suicidas de Jim Jones
elevados a anjos
um caça norte-americano
sobrevoando um canarinho
o Bandido da Luz Vermelha
mastigando algodão-doce
uma multidão de sacerdotes
nos arredores da *Disney World*
almôndegas no macarrão
do Terceiro Reich
jacarés se amam
no pantanal do Mato Grosso
uma lágrima desce
pelas bochechas de Brutus
a relva está tomando tudo
em nossa sala de estar meu amor
gargantilhas punk
no tronco dos eucaliptos
uma mosca (varejeira)
relê uma pilha de livros
os dois caninos da mãe e
um dedo mindinho contra uma foice
a face de um bebê
no trajeto de um coice
naftalina sobre um
sorvete de *tutti-frutti*
e pedaços de urânio
entre os girassóis de Van Gogh.

O argumento principal de Sennet, em *Carne y Piedra*, é de que as cidades adquirem formas, em boa medida, a partir da maneira como as pessoas experimentam seu corpo (op. cit, p. 394). Postos a discutir a relação do poeta com a cidade, a ação do poeta-*performer* aprofunda, se não a modificação física das cidades, a relação dos cidadãos por meio da reinvenção dos olhares, proporcionada pela intervenção poética.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v.3), São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Paris, a capital do século XIX.** In: KOTHE, F. R. (org.) Textos de Walter Benjamin, São Paulo: Ática, 1985.

BIONDILLO, R. Walter Benjamin e os caminhos do flâneur. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) ó Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-rosana-biondillo>> Acesso em: 19 jul 2016.

EAGLETON, T. **Marxismo e Crítica Literária.** S. Paulo: Ed. UNESP, 2011.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>, Acesso em: 20 jul 2016.

MELO, W. **Lunático pisa em solo pernambucano.** In: WELLINGTON DE MELO, site oficial. Disponível em <<http://www.wellingtondemelo.com.br/site/2009/07/lunatico-pisa-em-solo-pernambucano/>>. Acesso em: 22 jul 2016.

_____. **o peso do medo 30 poemas em fúria.** Recife: Paés, 2010.

MIRÓ. **Miró até agora.** 1 ed. Recife: Interpoética Edições, 2013.

OLIVEIRA, L. A. **Um corpo estranho: civilização e pós-humanismo.** In: NOVAES, A. (org.). Civilização e Barbárie. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

PECORELLI, B. **Biagio, fale com minha pata!** Entrevista [jan. 2010]. Entrevistador: B. Piffardini. Entrevista concedida ao blog Observatório Wookie. Disponível em: <https://chewieontherocks.wordpress.com/2010/01/22/biagio-fale-com-minha-pata/> Acesso em: 21 jul 2016.

_____. **Biagio Pecorelli.** Site oficial. Disponível em <<http://www.biagiopecorelli.com/>> Acesso em: 22 jul 2016.

_____. **Vários ovários.** São Paulo: Edith, 2014.

PERNAMBUCO NAÇÃO CULTURAL. **Poema vencido pelo mar.** Disponível em <<http://penc.achanoticias.com.br/poema-vencido-pelo-mar?pagina=82>> Acesso em: 22 jul 2016.

ROSÁRIO, A. T. **CORPOETICIDADE,** Poeta Miró e sua literatura performática, 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em <<http://www.pgletras.com.br/2007/dissertacoes/diss-andre-teles.pdf>> Acesso em: 18 jul 2016.

SARLO, B. **A cidade vista: Mercadorias e cultura urbana.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SENNET, R. **Carne y piedra,** el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza Editorial, 1994.