

**EXPERIMENTALISMO, PERFORMANCE, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA:
COMENTÁRIOS E BREVE ANÁLISE DE “ERRATA (EM FORMA DE SONETO)”, DE
FERNANDO AGUIAR**

Priscila Vasques Castro Dantas*

RESUMO: Neste artigo, trato sobre Experimentalismo, ressignificação, *performance* e resistência. Apresento, inicialmente, uma pequena contextualização do Experimentalismo em Portugal, comentando tanto sobre o grupo *Poesia 61* quanto sobre o grupo *Po-Ex*, iniciadores do Experimentalismo naquele país. Em seguida, falo brevemente da associação da poesia aos meios digitais e também sobre a poesia performática e a Polipoesia. Trato ainda das questões da ressignificação e da resistência e, por fim, no intuito de demonstrar, ainda que de modo breve, de que maneira dialogam todas essas questões em um poema-*performance*, faço uma rápida análise de “Errata (em forma de soneto)”, *performance* realizada em 09 de maio de 2009 pelo experimentalista português Fernando Aguiar. Para as discussões aqui suscitadas, conto com a ajuda de textos de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, Fernando J.B. Martinho, António Carlos Cortez, Denise Guimarães, Paul Zumthor, Enzo Minarelli, Michel Foucault, Ernesto Sousa e do próprio Fernando Aguiar.

Palavras-chave: Experimentalismo. Ressignificação. Resistência. Poesia portuguesa. Fernando Aguiar.

ABSTRACT: In this paper, I talk about Experimentalism, redetermination, performance and resistance. I show, initially, a small context of Experimentalism in Portugal, commenting on both *Poesia 61* and *Po-Ex* group, initiators of Experimentalism in that country. Then, I talk briefly about association of poetry with digital media, about performative poetry and polypoetry. I still talk about the issues of redetermination and the resistance, and, lastly, in aim to show, even briefly, how all these issues dialogue in a performance poem. I do a quick analysis of “Errata (em forma de soneto)”; performance held on May 9, 2009 by Portuguese experimentalist Fernando Aguiar. For all discussions made here, I count on the help of texts by E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, Fernando J. B. Martinho, António Carlos Cortez, Denise Guimarães, Paul Zumthor, Enzo Minarelli, Michel Foucault, Ernesto Sousa, and by Fernando Aguiar.

Keywords: Experimentalism. Redetermination. Resistance. Portuguese Poetry. Fernando Aguiar.

1 Acerca da Poesia Experimental Portuguesa

O Experimentalismo, como exercício literário, pode ser visto ao longo de toda a história da literatura. Experimentar é próprio da criação literária. É possível dizer, portanto, que o

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rita Barbosa de Oliveira.

Experimentalismo, ou seja, que a criação poética que foge dos padrões canônicos, é recorrente em toda a Literatura.

Contextualizando a situação portuguesa, vou aos anos de 1960, época em que o país vivia sob o regime ditatorial salazarista. Nesse tempo, surgiram duas manifestações artísticas no país, o grupo *Poesia 61* e o grupo *Po-Ex*, os quais reviveram a tradição vanguardista. Comento brevemente a seguir.

O grupo *Poesia 61*, que inaugura, por assim dizer, essa revivescência vanguardista em Portugal, retoma o espírito transgressor do início do século XX, reunindo, em cinco *plaquettes* as poesias de Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiana Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta. Segundo Fernando J. B. Martinho (2011), estes poetas operam transgressões que se situam, fundamentalmente, no nível dos códigos fônico-rítmicos e da sintaxe.

Antônio Carlos Cortez afirma que *Poesia 61* pode definir-se:

I) pelo investimento na dimensão textualista do poema; II) pela experimentação lexical e sintática entendida como revolta da linguagem poética contra uma opressora linguagem (ou língua) política; III) pela redescoberta das vanguardas, em particular o simbolismo e o modernismo; IV) pela elaboração de uma subjetividade renovada, a qual deve erguer-se no plano da poesia e no próprio engendramento do texto; V) na assunção de uma ideia de pesquisa e arqueologia no sentido do discurso poético perante uma realidade esvaziada de lógica narrativa (uma historicidade sem teleologia); VI) pela exploração da imagem e a liberdade conferida à palavra; VII) pela declaração da importância do corpo como *leitmotiv* literário, mas também enquanto questionamento da própria identidade pessoal; VIII) pela destruição de uma poética confessional e de teor psicologizante; IX) pela renovação do lirismo, agora entendido como interrogação das próprias noções de fingimento, assegurando, em todo o caso, a herança pessoal da poesia como pensar que sente e sentir que pensa; X) subversão do real à luz de uma ótica de transfiguração desse real; XI) pela reflexão metapoética e avanço para a concepção do texto como objeto orgânico, segundo uma certa atomização da palavra; XII) pelo desejo de mostrar sem ajuizar, posição contrária às poéticas presencista e neo-realista; XIII) por fim, pela radical ideia de poema como expressão linguística extremada. (CORTEZ, 2011, p. 29)

O grupo *Po-Ex*, que decidiu escolher a designação de Poesia Experimental para catalogar as suas atividades, não difere muito, em termos de fazer poético, do grupo *Poesia 61*. Tudo que Cortez afirma servir para definir o *Poesia 61* também poderia ajudar na compreensão acerca do grupo *Po-Ex*, no entanto, o grupo *Po-Ex* optou por ir além da experimentação com a palavra que fazia o *Poesia 61*. Foi com o grupo *Po-Ex*, ao qual se filiam nomes como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona, Herberto Helder, Salete Tavares, dentre outros, que a Poesia Experimental Portuguesa extrapolou os limites

da palavra impressa para alcançar a visualidade e a *performance*, o que seria explorado por muitos anos ainda em Portugal e, no fim dos anos de 1970 e início dos de 1980, seria explorado pelo poeta Fernando Aguiar, de quem falarei aqui mais adiante.

Ana Hatherly, uma das poetisas do grupo *Po-Ex*, demonstra, em sua obra *A casa das musas* (1995), numa espécie de arqueologia do Experimentalismo Português, que as origens deste remontam ao Barroco e ela busca comprovar isso com imagens de textos da época barroca em que é possível verificar com clareza o uso da experimentação. Hatherly diz, na referida obra, que o seu desejo por pesquisar as origens da poesia visual e experimental em Portugal veio não de uma necessidade de comprovar que o Experimentalismo Português tinha uma origem e sim de um desejo de compreender o trajeto que, em Portugal, essa atitude estética havia feito (HATHERLY, 1995, p. 09-10). Segundo ela mesma nos conta na referida obra, o que ela percebeu, ao longo dos mais de vinte anos que a pesquisa demandou, foi

a existência de um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação, mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente. [...] Para mim, o valor de conhecermos esses textos antigos é a certeza de que essas formas existiram, que estão na constelação geral das artes onde tudo coexiste, que estão disponíveis e válidas no seu horizonte de expectativa, e que as podemos apreciar e estimar sem necessidade de copiar, embora nada nos impeça de as glosarmos, reinventando-as, reintegrando-as no nosso convívio. (HATHERLY, 1995, p.10)

Vale destacar que o termo *Po-Ex* surgiu pela primeira vez em 1964, quando se organizou o primeiro número da Revista Poesia Experimental. O termo findou por nominar também o livro *Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, organizado por Melo e Castro e Ana Hatherly em 1981. Nas palavras de Rui Torres na sua “Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa”, presente no catálogo eletrônico da Po-Ex (2006), verifica-se o seguinte sobre esse grupo:

A PO-EX opõe-se ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional em geral; rejeita a rigidez da métrica e da rima; propõe o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar uma herança demasiado pesada de psicologismo individualista próprio da geração do Orpheu; sugere a resistência e o internacionalismo como forma de rejeitar o projecto nacionalista do Futurismo português; e rejeita o discurso ideológico do Neo-realismo e o automatismo do Surrealismo, propondo em vez disso uma aproximação ao cientismo. (TORRES, 2006)

Para E. M. de Melo e Castro, todo o burburinho que se fez nos anos de 1960 e que se faz até hoje em torno da Poesia Experimental em Portugal (seja sobre o *Poesia 61*, seja sobre o *Po-Ex*) só demonstra a sua força de vanguarda desmistificante, renovadora em vários níveis. Segundo o autor, “o facto de ter sido persistentemente contestada pelo *establishment* cultural do seu tempo deve ser hoje interpretado semiologicamente como um sinal do caminho novo e certo que se tentava abrir na abulia cultural da noite (geradora de equívocos e incertezas) que Salazar impunha ao País” (MELO e CASTRO, 1981, p. 10).

Após essa introdução acerca da Poesia Experimental Portuguesa quando dos seus primeiros caminhos, passo a comentar sobre a evolução desta para uma associação com os meios digitais no fazer poético, na qual se integra a *performance*, e sobre a Polipoesia.

2 Sobre a poesia digital, a *performance*, a Polipoesia, a ressignificação e a resistência

Falando acerca do avançar da tecnologia e da conseqüente interação da poesia com os meios digitais, E. M. de Melo e Castro afirma, em sua *Poética do ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis* (2014), que, embora muitas sejam as questões nas quais o progresso tecnológico foi maléfico para a humanidade, como no caso do desenvolvimento das armas de destruição em massa e dos agrotóxicos, grandes foram também os avanços que as tecnologias trouxeram às chamadas “artes tecnológicas” e isso possibilitou, inclusive, o surgimento de novas linguagens visuais, as quais trouxeram à luz diferentes formas de leitura e de fruição estética, exigindo assim, uma nova abertura emocional e mental dos leitores/espectadores, que passaram a interagir com a arte de maneira direta (MELO e CASTRO, 2014, p. 18-19).

E. M. de Melo e Castro diz, ainda, que o avançar da tecnologia vai levar o poeta a um nível de envolvimento com a máquina tão significativo a ponto de este se tornar um “poeta ciborgue”. Em suas palavras: “agora o ‘eu’ encontra-se potenciado pela sinergia com a máquina, o que vai marcar não só a dinâmica do processo criativo como as características poéticas das imagens assim obtidas. Essa sinergia é o princípio do que hoje se chama de ciborgue” (MELO e CASTRO, 2014, p. 21).

Ainda discutindo sobre a associação da poesia com os meios digitais, Denise Guimarães, em sua obra *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007), assim como Melo e

Castro, diz que a poesia, mesmo que se associe aos meios digitais vai sempre ser poesia, sendo os meios digitais apenas mais uma possibilidade de acontecimento estético desta.

De início, uma indagação se faz presente: seria possível aplicar o conceito de poema – entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos – às manifestações poéticas em novos suportes?

Minha hipótese é que, salvaguardadas as devidas limitações, a poesia reitera seu *status* enquanto resguarda suas marcas e elementos visuais e sonoros em qualquer tipo de suporte; sendo que os multimeios lhe impõem nova roupagem, mas não retiram o essencial, o caráter ambíguo e auto-reflexivo da linguagem, que se torna mais polissêmica dadas as especificidades das novas mídias. (GUIMARÃES, 2007, p. 82)

Voltando a Melo e Castro, observo que ele finaliza essa reflexão acerca do envolvimento do poeta com a tecnologia evidenciando que, dentro dessa sinergia que se estabeleceu entre poeta e meios digitais, tornaram-se possíveis significações poéticas diversas e o “poeta ciborgue” (MELO e CASTRO, 2014, p. 21), interagindo com o mundo nesse novo contexto digital que está posto na atualidade, passou a estabelecer um novo tipo de relacionamento com seu leitor. “Ler será então a reconstrução de um transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser reinventado por cada leitor” (MELO e CASTRO, 2014, p. 22).

Essa nova relação com o leitor, que acaba por se constituir parte da construção de significação poética para o poeta experimentador, está muito presente no fazer poético de Fernando Aguiar, autor do poema-*performance* escolhido para análise neste artigo. Fernando Aguiar constrói, em sua obra, uma significação que se apoia não apenas na palavra escrita, mas também na voz dada a essa palavra e na associação dessa palavra à tecnologia e à recepção/percepção/fruição do seu leitor/espectador em relação a sua obra, especialmente em suas *performances*, embora a experimentação do artista se associe a vários campos das artes.

Segundo o próprio Aguiar (2010), essa recepção/percepção/fruição, alcançada na interação direta com o público na *performance*, seja por meio da presença física do espectador na cena performática, seja por meio de sua presença virtual, possível por conta da publicação dos vídeos das *performances* nos blogues do autor, possibilita ao poeta alcançar o “poema total”, ou seja, o poema na sua plenitude comunicacional e informacional. Aguiar afirma que, numa *performance*, o fato de “o poeta estar no centro da ação, confere ao poema uma noção de objectualidade que representa, de certo modo, (um)a ligação entre este e seu ‘fruidor’ (AGUIAR, 2010). Assim, na concepção de Aguiar, “a sùmula de uma intervenção poética reside precisamente no binômio

acção/reação” (AGUIAR, 2010), ou seja, o “poema total” se estabelece na interação com o fruidor, que, ao receber a obra, imprime nesta sua própria existência e, assim, a ressignifica.

Ainda sobre a sua compreensão de “poema total” e, conseqüentemente, de *performance*, Aguiar (2010) postula que a poesia performática é a “poesia viva”, que amplia os sentidos de quem a recebe em fruição. Ele afirma que essa poesia precisa ter uma certa composição para que alcance suas máximas possibilidades, precisando contar com os seguintes itens: “volume”, representado na multiplicidade dos objetos em cena; “movimento”, percebido na animação que o poeta imprime nos objetos, no modo como os manipula, no ritmo sonoro, na forma como a luz é aplicada ao espaço e na utilização de suporte tecnológico; “som”, identificado no ritmo sonoro da fala, na presença de alguma música de fundo ou mesmo na presença de ruídos, sejam eles pensados para a *performance* ou não; “cor”, presente por meio dos objetos e da luz; e “tridimensionalidade”, conceito que ele empresta da escultura para a poesia e que, na *performance*, aparece no modo como o poeta pensa a cena toda e dispõe os objetos cênicos (AGUIAR, 2010).

É, portanto, a partir dessa construção muito bem pensada da *performance* que Aguiar entrega ao seu leitor-espectador a capacidade de interagir com a obra e, assim, por meio da fruição que a partir disso se estabelece, ressignificar conceitos enraizados e estabelecidos socialmente, como acontece na *performance* que escolhi discutir neste artigo.

Refletindo sobre o termo *performance*, Aguiar propõe, em seu texto intitulado “A in(ter)venção poética”, publicado na obra *A essência dos sentidos* (2001), a seguinte sistematização conceitual:

A performance, ou mais concretamente a “intervenção poética” (já que enquanto na *performance* o corpo é o principal elemento na concretização da obra, na “intervenção poética” o corpo funciona mais como instrumento de escrita, sendo a escrita em si o mais importante), tem como principal característica em relação a outros suportes usados na poesia o envolvimento físico do próprio poeta como despoletador e fator de consecução do poema. A intervenção direta do poeta, ao usar o corpo como veículo de transmissão poética e como manipulador dos referentes em cena vem, pela primeira vez, tornar a poesia verdadeiramente interativa em todos os níveis. Quer no aspecto de conceitos, materiais, técnicas e suportes (porque simultaneamente podem ser utilizados outros suportes, como os diapositivos, o gravador, o computador ou o vídeo), quer também no sentido das relações criador/fruidor. (AGUIAR, 2001, p. 39)

A experimentação advinda da associação aos meios digitais já tomou voz nesse artigo nas falas de Melo e Castro e de Denise Guimarães. Do mesmo modo, já houve o espaço para o próprio Aguiar demonstrar sua concepção de *performance* e fruição. Deixo vir ao texto, então, a fala de

Enzo Minarelli, que discute, para além da *performance*, as questões da voz e, é claro, da poesia oral.

Minarelli é o responsável pelos postulados teóricos da obra *Polipoesia – entre as poéticas da voz no século XX* (2010), na qual, por meio de descrições e análises, o autor apresenta a voz como centro do espetáculo poético, num minucioso olhar lançado sobre a construção da cena poética nas vanguardas do século XX. Para o autor, portanto, na arte da *performance*, a voz é a essência do ato performático:

A voz em *performance* [...] é a voz autêntica, arquétipo, xamã oriundo das profundezas do corpo, de um corpo do além, voz metafísica, ontológica, uma voz sempre dialética, uma voz crítica em sua entidade social, eletrônica em sua intermedialidade, natural e artificial, sopro bucal regenerador e deformador, voz aleijada, fluxo fonético como fala divina, aceita sem contestação, voz régia, voz superior, em sua singularidade, voz vital, força utópica. (MINARELLI, 2010, p. 13)

Essa voz que se apresenta no centro da poesia performática é, segundo o autor, construída a partir de múltiplas experimentações, apoiando-se em suportes diversos, sendo os mais atuais os suportes tecnológicos. O autor postula que a construção da poesia oral se dá por meio de um minucioso planejamento desta em “partituras” para que, assim, o poeta sonoro seja capaz de saber usar a voz da maneira exata para levar o seu espectador à fruição (MINARELLI, 2010, p. 17).

Minarelli diz também que o poeta sonoro parte da noção de que “poesia” é um termo “tão marcado quanto o corpo ferido de um soldado fenício, vocábulo cheio de implicações, talvez inadequado, não à altura daquilo que exprime” (MINARELLI, 2010, p. 42). Diante dessa dificuldade de trabalhar a poesia a partir de um conceito, parte o poeta sonoro, segundo o autor, da sua capacidade de explorar a linguagem como um fértil terreno de pesquisa e, por meio das palavras, libertar a voz, as sonoridades, a poesia (MINARELLI, 2010, p. 43-44). Essa poesia sonora é definida pelo autor como Polipoesia, na qual a linguagem é desenvolvida por meio da voz do poeta, dentro do ato performático e usando todos os elementos que compõem este, deixando claro, contudo, que o centro da ação é sempre a voz (MINARELLI, 2010, p. 171).

Ainda discutindo as questões da voz, Minarelli afirma, na obra *As razões da voz* (2014), que o corpo, dentro de uma *performance* polipoética, torna-se a voz, ou seja, o corpo movimentar-se para colocar a voz no centro da ação poética e essa ação do corpo em cena é pensada pelo polipoeta quando da escrita da sua “partitura” para a *performance* e seguida à risca quando da

execução do polipoema (a seguir, o exemplo de como isso se dá na execução do polipoema “Musicamimica”, de sua autoria):

nada acontece por acaso [...], tudo se deve a uma decisão predeterminada; [...] minhas mãos e meus braços enfatizam os fonemas que estou desenvolvendo oralmente, tentando dar um significado para uma série de consoantes sem significados; eu usei gestos típicos de simbolismo comum, como “ir embora”, “ganhar dinheiro” ou dedo para cima (vida), ou dedo pra baixo (morte) usado pelos romanos no final de seus jogos violentos. O corpo, é então, um poema; no meu caso, isso é realmente evidente, sem esquecer que para a ação polipoética há outros elementos, como a imagem (do vídeo ou a fixa), os objetos, as luzes, as roupas, que dão sua importante ajuda para o resultado final. (MINARELLI, 2014, p. 227-228)

E o autor finaliza esse raciocínio dizendo que a diferença entre o polipoeta, o poeta sonoro, e o poeta linear, aquele do texto escrito, é o fato de que o polipoeta pensa o poema para a voz, para a cena em que a voz vai assumir o centro das coisas, enquanto que o poeta linear, mesmo que leia seu poema em voz alta, não o concebe para dar a voz o seu devido reconhecimento (MINARELLI, 2014, p. 228).

A teoria formulada por Minarelli, portanto, aproxima-se do pensamento de Paul Zumthor, pesquisador da oralidade nos povos antigos, que também enxergava na voz o alicerce do fazer poético. Sobre a voz que se associa aos meios digitais na atualidade, Frederico Fernandes, no ensaio “Voz, futuro da arte”, que abre o livro *As razões da voz* (2014), de Minarelli, comentando o pensamento de Zumthor formulado em sua *Introdução à poesia oral* (1997), diz que “as oralidades mediatizadas, para Zumthor, têm por função libertar a voz das limitações espaciais, ao passo que as condições naturais de seu exercício se acham alteradas. [...] Assim, a voz expressa um sentido ou comunica uma intenção para além da palavra, quando a presença do interlocutor se dirige a um público” (FERNANDES apud MINARELLI, 2014, p. 23).

Agora para tratar da questão da ressignificação que vem da fruição, recorro aos escritos de Paul Zumthor acerca da *performance* na obra *Performance, recepção, leitura* (2007). Nessa obra, Zumthor postula que pensar em *performance* significa necessariamente pensar em corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 38). E corpo, para Zumthor, é uma noção absolutamente individual (ZUMTHOR, 2007, p. 38), ou seja, quando ele fala em “corpo”, ele se refere tanto ao corpo do *performer*, com todas as suas particularidades, quanto ao corpo de cada indivíduo que compõe a plateia da *performance*, pois, para cada um deles, a percepção da *performance* manifesta-se de um

modo, ou seja, significa de um modo específico para cada corpo ali presente (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

É, então, dessa tensão estabelecida entre todos esses corpos que se encontram na *performance* que se extrai a “energia poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Trazendo, portanto, a noção de fruição que vem de Aguiar para o encontro da fala zumthoriana, posso chegar aos conceitos de “poema total” e também de “poema vivo” formulados pelo poeta, pois é na totalidade do ato performático que o poema acontece e é também nessa totalidade que se possibilita ao espectador atingir o nível da fruição e, conseqüentemente, da ressignificação de conceitos consolidados.

Ainda aproximando o pensamento do poeta dos excertos de Zumthor, é possível dizer que a noção de “fruição” que vem de Aguiar se aproxima da noção zumthoriana de “percepção/concretização”. Zumthor busca estabelecer uma distinção entre a pura recepção de um conjunto de informações, que seria o natural no recital de poesia, para mantermos aqui o raciocínio de análise de um poema-*performance* que estabelecemos neste artigo, e a percepção – e conseqüente concretização – de um conjunto de informações, na qual verdadeiramente acontece a fruição, pois a informação recebida é ressignificada a partir do próprio espectador.

Assim, Zumthor diz que a percepção produz a concretização (o que seria a fruição, nos termos de Aguiar):

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolúvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. [...] O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Para discutir a questão da resistência, presente nas encenações performáticas experimentalistas, recorro a Michel Foucault. Na obra *Em defesa da sociedade* (2000), Foucault postula que os mecanismos de controle social evoluíram ao longo do tempo até atingirem o nível que ele classifica como biopoder. Esclarecendo o que seria esse biopoder, Foucault diz que, nos tempos da soberania, o poder do soberano era sobre a vida e a morte, ou seja, era essencialmente um poder de espada: o soberano decidia quem vivia e quem morria. Contudo, essa “vida” que o

soberano permitia aos que ele deixava viver era a vida natural, ou seja, a vida que estes teriam naturalmente no curso de suas histórias. Não havia, portanto, uma intervenção sobre as questões biológicas da existência (FOUCAULT, 2000, p. 286-287). A partir do século XVII, no entanto, e mais especificamente a partir do XIX, tomou corpo a biopolítica, que passou a atuar pelos mecanismos de controle do biopoder:

De que se trata nessa nova tecnologia do poder, nessa biopolítica, nesse biopoder que se está instalando? Eu lhes dizia em duas palavras agora há pouco: trata-se de um conjunto de processos, como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa Biopolítica. (FOUCAULT, 2000, p. 290)

Fica claro, desse modo, que os mecanismos de controle evoluíram para uma regulação da existência em si, uma vez que trabalham para controlar os corpos e, conseqüentemente, a longevidade sobre a Terra. Com isso, são muito maiores e muito mais eficazes que o poder de espada dos tempos de soberania; o controle do biopoder sobre a humanidade é, sem dúvida, muito mais amplo e efetivo. E o pior de tudo: as pessoas nem se percebem controladas, na maioria das vezes, pois a atuação destes mecanismos não se pretende intimidatória, como nos tempos da soberania; ela é, antes, fluida, e busca se estabelecer do modo mais natural possível (FOUCAULT, 2000, p. 294). É preciso, então, refletir que os mecanismos de controle social são e serão cada vez mais sutis e eficazes e a poesia não pode se excluir da resistência a eles.

Encerrada essa fala inicial acerca da poesia digital, da *performance* e da Polipoesia, passo, a seguir, à análise do poema-*performance* “Errata (em forma de soneto)”, realizado, em 09 de maio de 2009, no Instituto Português da Juventude. Ressalto que o referido poema-*performance* é parte da coletânea “ArteserieS – ciclo de *performances*”¹

3 Breve análise de “Errata (em forma de soneto)”: *performance*, fruição, ressignificação e resistência

¹ Disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

De início, transcrevo o texto de “Errata (em forma de soneto)”², para que, a partir dele, seja possível encaminhar a análise. Uso como base da transcrição a versão do poema publicada na obra impressa de Aguiar *Estratégias do gosto*, de 2011 (p. 44-45); destaco, porém, que a *performance* aqui analisada data de 09 de maio de 2009, é, portanto, a versão performática do poema anterior à versão publicada em texto. O vídeo da *performance* está disponível em <http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>:

“Errata (em forma de soneto)

- Logo na primeira página, precisamente na primeira linha, onde se lê **era uma vez...**,
leia-se **finalmente...**
- Na página catorze, na linha quatro, onde se lê **quadro**,
leia-se **quarto**.
- Na página seguinte, na linha oito e meio, onde se lê **por meio de**,
leia-se **no meio que**.
- Quase na página trinta, na linha férrea, onde se lê **tanto mar**,
leia-se **pouca terra**.”
- Na página rasgada, na linha de fogo, onde se lê **força**,
leia-se **força**.
- Numa página inexistente, na linha do horizonte, onde se **deveria ler**, **leia-se mesmo**.
- Na página do meio, na linha do equador, onde se lê **em**
paralelo, leia-se **em diagonal**.
- Na página solta, na linha terra, onde se lê **chão**, leia-se **cãho**.
- Numa página distante, na linha do pensamento, onde se lê **não penso**, leia-se **mas existo**.
- Ao virar da página, na linha do infinito, onde se **tem muito**
que ler, leia-se o **muito que se tem**.
- Na página em branco, na linha do imaginário, onde **não se**
lê, **não se leia**.
- Numa página perdida, numa linha ao acaso, onde se lê **mesmo assim**, leia-se **assim mesmo**.
- A páginas tantas, na linha com que um se cose, onde se lê **entrevista-se**, leia-se **entredispa-se**.
- Na última página, mesmo na última linha, onde se lê **finalmente**,
leia-se **era uma vez...**”

(AGUIAR, 2011, p. 44-45 – disposição gráfica dos versos da página, negrito e sublinhado do autor).

A cena performática é bem simples: o poeta aparece sentado, atrás de uma mesa, com papéis nas mãos, nos quais estão os versos do poema, que ele lê. Contudo, na edição do vídeo da *performance*, para a divulgação desta no blogue do poeta, é aplicado um tipo de filtro, que faz com

² O vídeo da *performance* está disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

que a imagem mescle nuances de azul e vermelho e a imagem do poeta se apresente sempre desfocada³.

Interessante dizer sobre essa edição específica para o vídeo que aquelas características da *performance* sobre as quais o próprio Aguiar (2010) pontua, especialmente as suas falas sobre o uso da cor e do movimento na cena performática podem aparecer quando da edição, como notamos nessa *performance* especificamente, sendo, portanto, destinadas ao exercício de fruição do seu público digital, que terá acesso à *performance* por meio de sua publicação no blogue do autor.

Acerca da aproximação do Experimentalismo Português com o Barroco, Ana Hatherly, em *A casa das musas* (1995), diz que os experimentalistas portugueses revisitam o Barroco por meio da valorização da atitude estética barroca, especialmente no que tange ao ludicismo, ao gosto pela sátira e pelo burlesco (HATHERLY, 1995, p. 190-191). Essa atitude estética barroca, sem dúvida pode ser notada no poema-*performance* aqui em questão, seja no ludicismo proporcionado pela cena performática, seja no jogo de claro-escuro (fundo preto, azul em oposição ao vermelho no filtro aplicado ao vídeo da *performance*) que lembra a escolha de pintores barrocos como Caravaggio, seja pelo uso da linguagem verbal de um modo não exclusivista, tal como fica demonstrado por Hatherly em sua referida obra (HATHERLY, 1995 p. 187-189).

Sobre a escolha da forma fixa “soneto” (embora haja uma disposição gráfica específica dos versos podemos claramente notar, por conta dos travessões que iniciam cada verso, que se trata de um soneto, pois se busca manter a estrutura dos catorze versos), ponto que a escolha dele para um poema-*performance* é, certamente, um modo de questionar o padrão estrutural de formas tão arraigado entre nós, pois, como todos sabemos, o soneto é uma forma fixa e consagrada. A meu ver, o questionamento suscitado pelo poeta no poema em análise inicia-se já nessa escolha da forma e, é claro, estende-se para a ressignificação que ele vai atribuindo aos vocábulos no decorrer da “Errata”.

A própria construção de uma errata, é uma maneira de levar o espectador a uma reflexão sobre os padrões socialmente estabelecidos para a nossa existência. Esse questionamento que é provocado no espectador é o que o possibilita avançar à condição de fruidor, pois, ao se sentir tocado pelo questionamento suscitado pelo poema-*performance*, ele torna-se capaz de ressignificar questões cotidianas e perceber que a vida não segue uma padronagem exata nem uma linha reta,

³ É possível verificar a aplicação dos filtros acessando o blogue no endereço eletrônico <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

havendo, isso sim, uma infinidade de possibilidades, de “erratas” no nosso caminho. É, portanto, possível atribuir significações múltiplas aos fatos da existência e o que se vive num determinado momento não precisa ser mantido como padrão para todo o sempre. Como fruidores do poema, se formos capazes de perceber isso, seremos capazes de entender que os rumos das nossas decisões nos pertencem e devemos fazer, em nossas existências, quantas erratas forem necessárias, sem permitir que os mecanismos de controle sociais que se imprimem em nós cotidianamente tomem todas as decisões.

Baseada nos excertos de Paul Zumthor (2007), destaco que, na “Errata (em forma de soneto)”, podemos perceber a questão do corpo e da voz como centro da cena performática, na qual a voz do poeta torna-se a grande presença em cena, sendo por meio dela que a interligação com o público ocorre e, conseqüentemente, a fruição e ressignificação do que está sendo discutido por meio do poema.

Agora, para discutir a questão da resistência, pertinente na análise de “Errata (em forma de soneto)”, ressalto que a encenação performática desse poema é também um modo de resistir aos mecanismos de controle social que oprimem e impossibilitam a reflexão, conforme já apontei anteriormente com as falas de Michel Foucault. É preciso pensar que os mecanismos de controle social são e serão cada vez mais sutis e eficazes e a poesia não pode se excluir da resistência a eles. Fernando Aguiar, sem dúvida, busca resistir em seu fazer poético e, desconstruindo conceitos e contestando significações, como no caso de “Errata (em forma de soneto)”, o poeta resiste às tentativas do biopoder de se imprimir também na arte.

Para encerrar essa breve análise de “Errata (em forma de soneto)”, trago a voz de Ernesto de Sousa, que no texto “Oralidade, futuro da arte?”, o qual integra uma antologia de textos do autor reunidas em livro homônimo, buscando construir um entendimento sobre o modo como o espectador sai da condição de mero receptor passivo da arte para a de fruidor desta, afirma que já se deu por findada a dicotomia criador-ativo-isolado/espectador-passivo-anônimo. Ele diz que há claramente uma integração do espectador ao espetáculo e, nessa integração, o espectador-ativo retoma por sua conta o gesto encenado e o confunde com a sua própria estrutura de mundo (SOUSA, 2011, p. 33).

Portanto, é nessa tomada de consciência sobre o que arte pretende transmitir e ainda na integração que é possível fazer com ela, agora dessacralizada, que o leitor-espectador-fruidor ressignifica a mensagem recebida e, assim, resiste aos mecanismos de controle.

Considerações finais

O corpo, a voz do poeta no centro da *performance* são, sem dúvida, seus instrumentos de resistência aos mecanismos de controle do sujeito a que Foucault faz referência. Mais que isso, são os responsáveis por levar o espectador a perceber a atuação desses mecanismos quando, por meio da resignificação, elevam o espectador à condição de fruidor e, portanto, capaz de concretizar o que é recebido na *performance*.

E se resistir é também saber utilizar os avanços tecnológicos em prol da luta contra os mecanismos de controle, Fernando Aguiar faz isso quando, quebrando os limites temporais e geográficos, disponibiliza os vídeos de suas *performances* na Internet. Desse modo, o poeta faz fruir a poesia pelo mundo inteiro, utilizando os recursos tecnológicos contemporâneos em favor de sua arte.

Existindo a obra do poeta em meio digital, sempre haverá um novo espectador/fruidor que estará presente à plateia de suas *performances*. Sempre haverá, portanto, a possibilidade de resignificar e resistir, freando, desse modo, a atuação dos mecanismos de controle sobre a obra do poeta e, conseqüentemente, sobre seus leitores.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Fernando. **Poesia**: ou a interação dos sentidos – texto publicado em 25 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

_____. **A essência dos sentidos**. Lisboa: Associação Poesia Viva, 2001.

_____. **Estratégias do gosto**. São Paulo: Escrituras, 2011 (Coleção Ponte Velha).

_____. Vídeo do ciclo de performances “ArtesérieS – realizado em Faro, Portugal, no dia 09 de maio de 2009. Disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CORTEZ, António Carlos. *Poesia 61* hoje: uma necessária heterodoxia. **Revista Colóquio – Letras**. Revista Quadrimestral da Fundação Calouste Gulbenikian. Lisboa, n. 177, maio/agosto de 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995 (Coleção Teoria da Arte).

MARTINHO, Fernando J. B. Texto e contexto de *Poesia 61* num quadro tardo-modernista. **Revista Colóquio – Letras**. Revista Quadrimestral da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, n. 177, maio/agosto de 2011.

MELO e CASTRO, E. M. de. **Poética do ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MELO e CASTRO, E. M. de; HATHERLY, Ana. **Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981 (Coleção Margens do Texto).

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia – entre as poéticas da voz no século XX**. Tradução, comentários e posfácio de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

_____. **As razões da voz**. Organização de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2014.

SOUSA, Ernesto de. **Oralidade, futuro da arte? – e outros textos, 1953-87**. São Paulo: Escrituras, 2011 (Coleção Ponte Velha).

TORRES, Rui. Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa – texto publicado em 17 de maio de 2006 no catálogo eletrônico da Po-Ex. Disponível em: <<http://po-ex.net/>>. Acesso em 17 jul. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 14 nov. 2017 – Aceito: 09 jan. 2017]