

A ressignificação no poema-performance de Fernando Aguiar

Re-signification in Fernando Aguiar's performance-poem

Priscila Vasques Castro Dantas¹

Resumo: Este artigo versa sobre o poema-performance na obra do experimentalista português Fernando Aguiar. Pelo caminho da ruptura com o cânone, Aguiar faz do poema-performance um mecanismo de resistência. Neste trabalho, discutimos esse caminho de ruptura tomado pelo poeta e centramos nossa análise em “3 Sonetos-Acção”, poema-performance realizado em 22 de outubro de 2011, no Festival Poético de Madri – Poetas por Km², observando a desconstrução dos mecanismos de controle da linguagem e a consequente ressignificação poética advinda dela. A fundamentação teórica apoia-se, principalmente, em Aguiar (2010), Zumthor (2007) e Foucault (1986, 2000, 2008).

Palavras-chave: experimentalismo; corpo; performance.

Abstract: This article is about the performance-poem in the work of the Portuguese experimentalist Fernando Aguiar. Along the path of breaking with the canon, Aguiar makes the performance-poem a mechanism of resistance. In this work, we discuss this path of rupture taken by the poet and focus our analysis on “3 Sonetos-Acção”, poem-performance performed on October 22th, 2011, at the “Festival Poético de Madrid - Poetas por Km²”, observing the deconstruction of the mechanisms of control of language and the consequent poetic resignification arising from it. The theoretical foundation is based mainly on Aguiar (2010), Zumthor (2007) and Foucault (1986, 2000, 2008).

Keywords: experimentalism; body; performance.

Boitató, Londrina, 2023
Recebido em: 27/06/2023
Aceito em: 29/06/2023

¹ Doutora em Educação (PPGE/UFAM), mestra em Letras – Estudos Literários (PPGL/UFAM) e licenciada em Letras (UFAM). E-mail: priscilavasques84@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5459-6458>

A ressignificação no poema-performance de Fernando Aguiar

Priscila Vasques Castro Dantas

Fernando Aguiar, poeta português que transita entre a poesia visual, a poesia gráfica/informática e a poesia performática, ao longo da carreira, no campo da performance, tem se dedicado a organizações de festivais poéticos, instalações e outras atividades. Em suas performances, o poeta costuma trazer à luz a desconstrução de conceitos consagrados poética e culturalmente, propondo, desse modo, uma ressignificação que se estabelece a partir da fruição entre ele, enquanto criador, e o seu espectador/leitor, a quem ele sempre se refere como fruidor (Aguiar, 2010), questão sobre a qual falaremos adiante.

Compreender como se dá essa noção de fruição dentro da poesia performática de Aguiar é muito importante para entender o modo como ele enxerga a poesia. Aguiar postula que a poesia completa, o “poema total”, para usar as palavras dele próprio, só é possível a partir da interação direta que o autor estabelece com o público numa performance. É nessa interação que o poema alcança a sua plenitude comunicacional e informacional, segundo o autor. O fato de “o poeta estar no centro da acção, 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.

Aguiar diz ainda que a poesia performática é a “poesia viva”, que amplia os sentidos de quem a recebe em fruição (Aguiar, 2010). E, para alcançar essa “poesia viva” na cena performática, o autor postula que é preciso pensar em certos itens ao compor essa cena, os quais são: “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, como um todo, e dispõe os objetos cênicos (Aguiar, 2010).

Ainda sobre a compreensão do próprio Aguiar acerca da performance, ressaltamos uma fala dele contida na tese de Sandra Guerreiro Dias (2015), intitulada *O corpo como texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*. No texto “A in(ter)venção poética”, de 1985, citado na tese, Aguiar propõe uma sistematização conceitual do termo “performance” e de suas implicações, o que possibilita uma compreensão sobre o fato de ele ver a poesia performática como poesia viva, aquela pela qual se torna possível a fruição e a consequente ressignificação do que está previamente estabelecido dentro dos cânones da cultura e da poesia:

Por essa razão começou-se a utilizar outros processos de veicular a poesia. Maneiras diferentes de difundir diferentes signos. O mais completo desses veículos, a chamada ‘performance’ veio, pelas suas características específicas, transformar o conceito de poesia e alterar toda a relação poeta/leitor. A ‘performance’, que também se poderá chamar ‘ação estética’ ou ‘intervenção estética’, tem como característica principal em relação a outros suportes utilizados pela poesia, o facto de ser o próprio poeta a intervir fisicamente na execução do poema. Essa particularidade do poeta usar o corpo simultaneamente como instrumento de escrita e como veículo de transmissão poética ao manipular os diversos referentes em ‘cena’, vem, pela primeira vez, tornar a poesia verdadeiramente interativa a todos os níveis. Quer no aspeto de conceitos, técnicas, materiais e suportes (porque na ‘performance’ podem ser utilizados outros suportes como, por exemplo, o projetor de diapositivos, o vídeo ou o computador), quer, principalmente, no sentido das relações criador/fruidor. Como o autor e o ‘leitor’ estão presentes na consecução do ato poético, a reação do ‘leitor’ dá-se em simultâneo com a ação desenvolvida pelo autor, e a interação entre ação e reação passa a assumir um papel importante no desenrolar do poema, o que altera por completo a ideia clássica de poesia (Aguiar, 1985 apud Dias, 2015, p. 380-381).

Na performance aqui em discussão, que é “3 Sonetos-Ação”, vemos materializada essa concepção de performance enquanto modalidade poética singular assinalada por Aguiar no excerto acima. Nessa provocação com a perspectiva canônica de poesia, observamos o poeta desalinhar a forma canônica do soneto, que costuma se apresentar ao leitor no plano gráfico,



ressignificando-a pelos caminhos da corporificação e da ação/interação. A partir da cena performática, então, Aguiar estabelece, com seu fruidor, a interação direta, provocando a experiência da ressignificação e viabilizando, dessa feita, o que ele designa como “poema total”.

Após esse breve comentário inicial, passamos à análise do poema-performance “3 Sonetos-Ação”², que Aguiar performou em 22 de outubro de 2011, no Festival Poético de Madri – Poetas por Km².

A ressignificação corporificada em “3 sonetos-acção”

O poema-performance “3 Sonetos-Ação” é, como o nome já sugere, dividido, em três momentos ao mesmo tempo distintos e complementares: “Soneto-Ação número um”, “Soneto-Ação número dois” e “Soneto-Ação número três”. Ressaltamos que a versão original do poema é em Língua Portuguesa, contudo, para efeito de análise da performance, somente é possível ter acesso ao vídeo da apresentação da versão realizada no Festival Poético de Madri – Poetas por Km², em 22 de outubro de 2011 (Fernando [...], 2011), a qual aconteceu em Língua Espanhola. Para que pudéssemos proceder à análise, o próprio autor nos encaminhou, por e-mail, a versão original do texto, em Língua Portuguesa, de modo que não foi necessário que recorrêssemos a um tradutor. Comentamos o texto, então, considerando sua versão original, em Língua Portuguesa, que, na verdade, não difere, em significado, da forma traduzida que o autor apresentou na performance de 22 de outubro de 2011 (Fernando [...], 2011).

O momento de realização da performance em Madri é parte de uma sequência de apresentações realizadas por Aguiar. Antes de “3 Sonetos-Ação”, o poeta realiza outros dois poemas-performance. Para descrever o cenário, podemos dizer que “3 Sonetos-Ação” tem a seguinte disposição: o poeta está em pé, atrás de uma mesa. Na mesa, há diversos objetos que ele arrumou, os quais serão parte da performance (copos, pratos, um martelo, um descascador de frutas/legumes, uma maçã, um objeto em formato de lua, um pequeno tubo de tinta, um pincel, um saco com várias letras recortadas, algumas letras “s” grandes recortadas, um

² Disponível no YouTube, ver: (Fernando [...], 2011).



estilingue, uma bolinha que parece ser de papel usada para o estilingue, um saco com sementes, um purificador de ar, aviões de papel, uma furadeira, um disquete, um sino, duas velas, um isqueiro ou algo semelhante usado para acender as velas, um tipo de fita métrica). Além dos objetos sobre a mesa, há, ainda, um microfone numa haste, uma espécie de bolsa, que é de onde o poeta tira os objetos que coloca sobre a mesa, algo como uma toalha ou lençol preto embolado, ao chão, e também se ouve um som de piano ao fundo, tocando freneticamente. É possível, ainda, ouvir os ruídos e risos da plateia no decorrer da cena toda.

Iniciando a performance, o poeta anuncia: “Soneto-ação número um” e passa à fala e às ações (no vídeo, a fala dele é uma tradução que ele faz para a Língua Espanhola, talvez por ser o evento em Madri, mas, aqui, utilizaremos a forma original do texto, em Língua Portuguesa, conforme esclarecemos previamente). O primeiro quarteto diz o seguinte: “Quebro um copo / Escamo uma maçã / Quebro outro copo / Escamo a mesma maçã.” Ao pronunciar cada verso-ação do primeiro quarteto, o poeta realmente realiza a ação que anuncia, ou seja, ele, de fato, quebra um copo (segurando firmemente um martelo e desferindo um golpe no copo, que se estilhaça); em seguida ele, efetivamente, escama a maçã e, posteriormente, ele quebra mesmo o outro copo e volta a escamar a maçã. Interessante notar que, nas duas primeiras ações, a plateia permanece calada, como se o estranhamento a silenciasse, mas, a partir do terceiro verso-ação, quando ele quebra o segundo copo, a plateia passa da etapa silenciamento para a etapa reação e se notam as primeiras risadas e os primeiros murmúrios (Fernando [...], 2011).

O poeta realiza, então, o segundo quarteto, cujo texto é: “Pinto a lua / Escrevo um poema/ Repinto a lua / Escrevo outro poema” (Fernando [...], 2011). Ele novamente realiza as ações que anuncia, colocando tinta num pincel e pintando o objeto que tem formato de lua e, em seguida, arremessando letras do saco de letras que está sobre a mesa, ao realizar o verso-ação “escrevo um poema”, gestos que repete, dado que os versos-ação finais do quarteto se referem a repintar a lua e a escrever outro poema. Nesse momento, aumentam os murmúrios e risadas da plateia, cada vez mais motivada com a performance.

O poeta segue para a realização do primeiro terceto: “Mando uma carta por avião / Mando outra carta por avião / Purifico o ar” (Fernando [...], 2011). As ações anunciadas em casa verso são novamente realizadas em seguida da fala. A carta, que ele anuncia mandar por



avião, de fato o vai dessa forma: o poeta atira uma carta em formato de avião de papel para a plateia. Em seguida, realmente borrifa em direção à plateia um purificador de ar, como que limpando as impurezas do ambiente.

No segundo terceto, o poeta realiza os seguintes versos-ação:

Faço amor e não a guerra/ Faço amor e esqueço a guerra / E purifico o ar.”
Durante a enunciação dos versos-ação “faço amor e não a guerra / Faço amor e esqueço a guerra” ele arremessa, com um estilingue, o que parece ser uma bolinha de papel em direção à plateia e, em seguida, novamente aciona o purificador de ar. Esse é o fim da primeira parte, o “Soneto-Ação número um (Fernando [...], 2011).

Então o poeta anuncia o “Soneto-Ação número dois”. No primeiro quarteto, as ações anunciadas são as seguintes: “Não toco o sino / não apago a vela / não toco o sino / não apago a vela.” Como a construção é em negação, o que se espera é que o poeta não realize nenhuma ação, contudo, o que ele faz é justamente o contrário: ao dizer que não toca o sino, ele o faz soar; ao dizer que não apaga a vela, ela a acende com um isqueiro para, em seguida, apagá-la e nos dois versos seguintes novamente realiza as ações que diz que não fará.

No segundo quarteto, as ações anunciadas são: “Não rasgo um S / Não parto um prato / Não rasgo outro S / nem parto outro prato” (Fernando [...], 2011). Mais uma vez, o poeta faz o oposto do anunciado: diz “não rasgo um S” e rasga uma letra “s” de papel; diz “não parto um prato” e arremessa o prato ao chão, de modo a parti-lo em pedaços. Na sequência, rasga uma outra letra “s” de papel e parte outro prato. Vale registrar que, neste ponto da performance, ao arremessar o prato, este não se quebra ao cair no chão, então o poeta pega o martelo sobre a mesa e vai até o prato no chão e o parte, fugindo do seu roteiro inicial, mas realizando a ação de quebrar, que era seu objetivo; uma das características da performance é justamente essa possibilidade de variação na ação originalmente pensada, pois se trata de um “poema vivo” (Aguiar, 2010).

Dando sequência, o poeta anuncia o primeiro terceto: “Não lanço as sementes da revolta/ não lanço as sementes da revolta / Não furo o sistema informático” (Fernando [...], 2011). Quando o poeta diz “não lanço as sementes da revolta”, ele atira para a plateia as sementes que estão em um saquinho sobre a mesa e, quando diz “não furo o sistema



informático”, ele usa uma furadeira para furar um disquete, mais uma vez fazendo o oposto do anunciado.

O fecho vem com o segundo terceto: “Não meço uma ideia abstracta / Não meço outra ideia abstracta / Nem furo o sistema informático” (Fernando [...], 2011). Ao anunciar que não mede uma ideia abstrata, o poeta estica no ar uma fita métrica, como se medisse algo abstrato, no caso, a ideia, novamente fazendo o oposto do que havia anunciado. Em seguida, fura outra vez o disquete com a furadeira, também numa ação oposta ao anunciado. É importante dizer que, nessa realização oposta ao anunciado, Aguiar ressignifica o sentido do que é dito e, por meio do estranhamento, leva o espectador a refletir acerca da linguagem, que se apresenta de um modo e é executada de outro, o que também é parte do processo de ressignificação que a proposta poética do autor apresenta.

Na sequência da performance, acontece o “Soneto-Ação número três”, que traz todas as ações dos versos dos sonetos anteriores, mas de modo completamente ressignificado. O texto do “Soneto-Ação número três é o seguinte”: primeiro quarteto – “Escrevo um poema (accio o spray) / Meço uma ideia abstracta (rasgo um S) / Escrevo outro poema (accio o spray) / Meço outra ideia. (rasgo um S)” Segundo quarteto – “Quebro um copo (atiro um avião) / Apago a vela (parto um prato) / Quebro outro copo (atiro um avião) / Apago a vela. (parto outro prato)” Primeiro terceto – “Lanço as sementes da revolta (toco o sino) / Lanço as sementes da revolta (toco o sino) / E pinto a lua. (escamo uma maçã)” Segundo terceto – “Faço amor e não a guerra (furo a disquete) / Faço amor e não a guerra (furo a disquete) / E pinto a lua. (escamo uma maçã)” (Fernando [...], 2011).

Na medida em que o poeta anuncia uma determinada ação (já conhecida da plateia, uma vez que todas as ações já foram executadas nos sonetos anteriores), ele realiza outra ação totalmente diferente da anunciada. Essa aparente desmedida é, na verdade, uma escolha experimentalista do autor e é cuidadosamente pensada, como podemos notar na forma escrita do poema acima, na qual verificamos o planejamento da ação, pois, ao lado de cada verso, que anuncia uma ação específica, há, entre parênteses, a anotação da ação que vai ser executada no lugar da ação anunciada, o que demonstra que isso não se dá de modo aleatório, como poderia parecer num primeiro olhar, e sim de modo planejado, como parte mesmo do processo de ressignificação e resistência proposto na performance “3 Sonetos-Ação”. A



busca é fundamentalmente por levar a plateia ao extremo do estranhamento e sua consequente fruição, uma vez que, por meio dessas ações, completa-se o processo de ressignificação proposto pelo poeta e, por conta dele, podem os espectadores (agora fruidores) refletirem acerca da linguagem, que, em nossas vivências cotidianas, perpassa-nos de modo, muitas vezes, automatizado.

É preciso destacar, ainda, que durante toda a ação dos três sonetos, há, ao fundo um piano tocando vibrantemente, frenético, e a cena se desenrola numa certa escuridão, ficando a luz focada no centro da ação, ou seja, sobre o poeta e sobre a mesa com os objetos e não sobre a totalidade do espaço. Segundo vimos, na perspectiva de Aguiar, todos os elementos que compõem a performance são pensados como parte da significação que nela se constrói. Assim, a escolha pela música frenética ao piano, pelo foco de luz na mesa e no poeta, a seleção dos objetos levados à cena, o tom de voz, as cores dos objetos e da luz, tudo é parte do processo de construção de significados na performance.

No processo de ressignificação que o poeta empreende em “3 Sonetos-Ação”, notamos que a quebra não é apenas nos padrões de significação do que é enunciado, pois o próprio ato performático, em si, rompe com o que se espera de um recital de poesia, por exemplo. Talvez alguns dos espectadores aguardassem uma declamação de três sonetos, contudo, o que viram foi a poesia corporificar-se, tornando-se, então, poesia-ação. A escolha da forma fixa “soneto” para o poema-performance é, aliás, parte desse processo de ressignificação, pois corporificar o soneto, transformando-o em palavra-ação, é, por si, quebra de padrões, uma vez que se atribui todo um conjunto gestual à forma fixa durante a performance, que parte da ação do poeta e se completa na interação com a plateia, possibilitando, aos fruidores, uma experiência com o soneto que se constrói a partir de um processo de significação totalmente diferente do que aconteceria se o poema se realizasse apenas em uma versão gráfico-textual.

Pela desconstrução de padrões viabilizada na performance, então, estabelece-se a fruição, que leva o espectador/fruidor a uma nova percepção da linguagem e a múltiplas possibilidades de construção de significados, pois cada fruidor é livre para construir esse saber ressignificado, dado que, sendo as linguagens múltiplas, muitas verdades e, portanto, muitos saberes são possíveis e não apenas aqueles contidos nos padrões estabelecidos como reguladores das enunciações. Foucault (2008) aponta que o conhecimento não se organiza



apenas no nível dos conceitos científicos, uma vez que, sendo os saberes múltiplos e diversos, podem ser construídos a partir de inter-relações conceituais, que não privilegiam apenas a questão normativa da verdade e nem estabelecem uma ordem temporal de recorrências a partir da racionalidade científica. Diante disso, podemos afirmar que a ideia de Aguiar de ressignificar conceitos da linguagem e das ações é um modo de possibilitar ao seu espectador, por meio da fruição, a construção de um novo saber, que rompe com saberes solidificados.

Pensar em performance é, necessariamente, pensar em corpo e corpo é uma noção absolutamente individual (Zumthor, 2007, p. 38). Corpo, nesse caso, é o do *performer*, com todas as suas particularidades, e também o de cada indivíduo que compõe a plateia da performance, pois, para cada um deles, a percepção da performance se manifesta de um modo, ou seja, significa de um modo específico para cada corpo ali presente. É, portanto, dessa tensão estabelecida entre todos esses corpos que se encontram na performance que se extrai uma formidável energia que não pode ser chamada de outro modo que não seja “energia poética” (Zumthor, 2007, p. 39). Associando a perspectiva de Zumthor ao entendimento do próprio Fernando Aguiar acerca da performance, voltamos aos conceitos de “poema total” e “poema vivo”, 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 saberes solidificados.

Sobre a perspectiva de fruição apresentada por Aguiar, podemos dizer que esta se aproxima da noção zumthoriana de percepção. 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 “3 Sonetos-Ação”, e a percepção de um conjunto de informações, na qual verdadeiramente acontece a fruição, pois a informação recebida é ressignificada a partir do próprio espectador. Para Zumthor, é a percepção que produz a concretização (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 poético aparece, com



efeito, a esses críticos, como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher [...] ‘passagens de indecisão’ exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas ou preenchidas. 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: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (Zumthor, 2007, p. 53).

Consolida-se, portanto, o entendimento de que a ressignificação advém da fruição que a atitude performática desperta no espectador em cada ato poético performativo. No caso de “3 Sonetos-Ação”, não é diferente: há os momentos em que percebemos o silenciamento da plateia, outros em que ouvimos suas risadas e murmúrios, de modo que fica clara a ação do poema sobre os que o assistem/ recebem/ percebem/ concretizam/ ressignificam. É nessa fruição, então, que o poema se faz total, pois esse é o instante em que ele tem suas lacunas e brancos preenchidos por cada um ali presente.

Quando pensamos em saberes solidificados, precisamos pensar também que eles cooperam para a regulação e o funcionamento do corpo social como um uníssono, o que serve aos interesses da hegemonia. Foucault nos lembra que, a partir do século XVII, e, mais especialmente, a partir do XIX, estabeleceu-se, em favor do controle hegemônico, o “biopoder”, que é a regulação da existência humana em um nível de controle tão profundo que não se limita ao campo social, mas também ao campo biológico do existir:

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).

A regulação dos corpos passou a ser, então, mais ampla e efetiva que no tempo das lutas de espada, sem, contudo, que as pessoas se percebem controladas, pois, na maioria das vezes,



a atuação dos mecanismos de controle não se pretende intimidatória; é, antes, fluida, e busca se estabelecer do modo mais natural possível (Foucault, 2000, p. 294), atuando por meio dos padrões presentes nos saberes solidificados, de modo a nos fazer ver como estranho aquilo que rompe com esses padrões, afinal, sempre interessa ao poder hegemônico eliminar do corpo social aquilo que o tira de seu funcionamento em uníssono (Foucault, 1986, p. 145-146). Perceber esses mecanismos atuando em nossas vidas e resistir a eles é, portanto, tarefa muito sensível. É preciso, para isso, desconstruir os saberes solidificados, o que passa por compreender a linguagem como parte dessa regulação. A liberdade da desconstrução apresentada na poesia corporificada, que, compreendendo o papel da linguagem, transita entre o corpo do poeta e os corpos de seus fruidores, é, dessa feita, ruptura necessária com a regulação hegemônica, que ressignifica e resiste.

Outro modo de resistir aos mecanismos de controle é utilizar os meios informáticos na perspectiva que nos apresenta Melo e Castro (2014): é preciso saber usar a tecnologia a favor da poesia, fazendo do espaço em rede um espaço poético permanentemente aberto. Muniz Sodré (2002) nos lembra que habitamos um “*ethos* midiaticado”, no qual a informação (e os conteúdos artísticos e literários também) desconhece os limites temporais e geográficos. Fernando Aguiar certamente compreende isso e a utilização dos seus blogues para o registro e divulgação da sua atividade poética é, sem dúvida, uma maneira de fazer fruir sua obra ao redor do mundo e a qualquer tempo. Para o poeta, o espaço em rede é, portanto, um palco permanente para a performance possa se fazer ação múltiplas vezes e isso se faz um modo de resistir aos mecanismos do biopoder, pois sua poesia se corporifica em qualquer tempo/espaço por meio da Internet.

Assim, podemos observar que, existindo a obra de modo digital, a possibilidade desta ser concretizada/ressignificada é permanente, pois, a cada novo acesso do vídeo da “3 Sonetos-Ação”, seja nos blogues do autor, seja no YouTube, haverá um novo espectador/fruidor que, mesmo não estando em Madri no dia 22 de outubro de 2011, estará presente, no modo digital, àquela plateia, de modo que, para cada espectador virtual, também haverá a possibilidade de fruição, ressignificação e resistência.



Considerações finais

Na atitude transgressora assumida em “3 Sonetos-Ação”, Aguiar não só resiste, ele mesmo, aos mecanismos de controle, mas também leva o seu espectador a perceber a atuação destes quando ressignifica, pela corporificação do poema-performance, a linguagem e a estrutura canônica do soneto, rompendo limites e causando estranhamento.

O processo de ressignificação desconstrói, então, saberes solidificados, quebrando padrões que compõem o nosso cotidiano de regulação e materializando a poesia, que toma corpo tanto no corpo do poeta quanto nos corpos dos espectadores da plateia original e das múltiplas plateias virtuais que a permanência da performance na Internet torna possíveis de modo atemporal.

O poema-performance aguiariano, portanto, dessacraliza a forma canônica do soneto para, por meio da ressignificação, rejeitar os limites da regulação dos corpos e resistir. Faz-se o poema total, a poesia viva que Aguiar evoca em sua poética, por meio das realizações performáticas que trabalham a palavra em movimento, incitando os sentidos e provocando, para além das sensações e emoções, o pensar sobre as coisas do mundo.

Referências

AGUIAR, F. Poesia: ou a interação dos sentidos. **Texto à volta da performance**, [s. l.], 25 jan. 2010. Disponível em: <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br>. Acesso em: 2 fev. 2023.

FERNANDO Aguiar em '2011 Poetas por km². Poético Festival. Madrid'. Madrid: [s. n.], 2011. 1 vídeo (7min54). Publicado pelo canal Soypoeta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ycqFq4IHso>. Acesso em: 2 fev. 2023.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

DIAS, S. I. das C. G. **O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal**. 2015. Tese (Doutorado em Linguagens e Heterodoxias) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/29608>. Acesso em: 2 fev. 2023.





Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: 10.5433/boitata.2023v18.e48473

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

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

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



BOITATÁ, Londrina
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>