



REVISTA SENTIDOS DA CULTURA

BELÉM-PA | ANO 3 | N.5 | JAN-JUN 2017

O “POEMA ESTRUTURAL” DE FERNANDO AGUIAR: *PERFORMANCE*, FRUIÇÃO, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA

"STRUCTURAL POEM" BY FERNANDO AGUIAR: PERFORMANCE, FRUITY, RE-SIGNIFICATION AND RESISTANCE

Priscila Vasques Castro Dantas

Resumo

Neste artigo, trato sobre o “Poema Estrutural”, do experimentalista português Fernando Aguiar. Apresento, inicialmente, uma pequena contextualização da Poesia Experimental Portuguesa, a partir da obra *Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (1981), de Ana Haterly e E. M. de Melo e Castro, e da “Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa” (2006), de Rui Torres. Também comento o fazer poético de Aguiar, com base em textos dele mesmo e falo da associação da poesia aos meios digitais discutida por Melo e Castro na *Poética do Ciborgue* (2014). Para a análise que proponho do “Poema Estrutural” (*performance* realizada por Aguiar em 09 de maio de 2009), trago à luz questões relacionadas à *performance*, à fruição, à ressignificação e à resistência e, para tal, utilizo, além das obras já citadas, *Performance, percepção, leitura* (2007), de Paul Zumthor, e *Em defesa da sociedade* (2000), de Michel Foucault.

Palavras-chave: Experimentalismo; *performance*; ressignificação.

Abstract

In this article, I discuss the "Structural Poem" by the portuguese experimentalist Fernando Aguiar. I present initially a small contextualization of Portuguese Experimental Poetry, from the *Po-Ex work: theoretical texts and documents of Portuguese Experimental Poetry* (1981), by Ana Haterly and E. M. de Melo e Castro, and the "Brief presentation of Experimental Poetry Portuguese" (2006) by Rui Torres. I also comment on Aguiar's poetic work, based on his own texts, and I talk about the association of poetry with digital media discussed by Melo e Castro in the *Poetics of the Cyborg* (2014). For the analysis I propose of the "Structural Poem" (performance performed by Aguiar on May 9, 2009), I bring to light issues related to performance, fruition, re-signification and resistance, and for this I use, in addition to works already cited, *Performance, perception, reading* (2007), by Paul Zumthor, and *In Defense of Society* (2000), by Michel Foucault. **Keywords:** Experimentalism; Performance; Redetermination.

ACERCA DA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

O Experimentalismo, como exercício literário, pode ser visto ao longo de toda a história da literatura. Diversos foram os momentos em que a atitude estética experimentalista esteve presente no fazer poético. Nos anos de 1960, em Portugal, um grupo de poetas associados à atitude estética experimentalista decidiu escolher a designação de Poesia Experimental para catalogar as suas atividades. O nome surgiu pela primeira vez quando se organizou o primeiro número da

Revista Poesia Experimental, em 1964, na qual foram publicados poemas nem sempre experimentalistas, contudo associados pelo ecletismo próprio desse grupo, que reunia nomes como António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette Tavares.

Segundo, E. M. de Melo e Castro, esse grupo que produzia nos anos de 1960 era, fundamentalmente, ligado a uma ideia geral de “poesia espacial”, pois, “de facto foi e é no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou e se projecta” (MELO E CASTRO, 1981, p. 9).

O termo pelo qual esse primeiro momento da Poesia Experimental Portuguesa ficou conhecido é o termo Po-Ex, forjado por E. M. de Melo e Castro para a exposição Po.EX/80, que ocorreu na galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, e findou por nominar 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 eletrónico da Po-Ex (2006), verifica-se o seguinte:

O Movimento da Poesia Experimental portuguesa caracteriza-se

essencialmente pela contestação da crítica literária vigente, denunciando a inadequação da crítica aos novos materiais do poema. Por outro lado, encontra na repressão política generalizada que então se vivia no país, as origens do defasamento dessa mesma crítica às práticas poéticas. Deste modo, a poesia experimental, como os seus principais autores não se cansam de insistir e mostrar, precisou de se apoiar numa teorização da sua prática poética. As teorias do texto e da comunicação dos anos 60 foram, neste sentido, fundamentais, verificando-se nos autores um conhecimento profundo da teoria da informação, da semiótica, ou do estruturalismo, mas deixando-se ao mesmo tempo impressionar pela utilização criativa da tipografia, e da publicidade. [...] Em forma de resumo das propostas desenvolvidas ao longo dos textos que os experimentalistas deixaram, devidamente documentadas em *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, é possível concluir que 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. Deste modo, e uma vez que o grupo da PO-EX desarticula os papéis tradicionalmente atribuídos à poesia e à crítica, Hatherly e Melo e Castro entendem que a atitude de perplexidade dos críticos representa a resposta possível à “pura falta de adequação às matérias em questão”. Para os autores, uma crítica “desinformada” só pode alimentar mitos tais como “a verdade, a

autenticidade, a inspiração, a pureza do lirismo, o génio e o talento, ou outros conceitos mais ou menos metafísicos, que ele instituiu arbitrariamente (impressionisticamente?) em critérios de apreciação literária.” (TORRES, 2006)

Melo e Castro postula que, dentro do âmbito específico da Poesia Portuguesa, a Poesia Experimental sempre foi e continua a ser uma polémica, questionada pela crítica e desmerecida por quem não a compreende. Contudo, para o poeta, todo esse burburinho que se faz até hoje em torno dela 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 fala inicial acerca da Poesia Experimental Portuguesa quando dos seus primeiros caminhos, passo a comentar acerca de Fernando Aguiar e da evolução da Po-Ex para uma associação com os meios digitais no fazer poético, à luz das palavras de Melo e Castro.

SOBRE FERNANDO AGUIAR, A POESIA DIGITAL E A PERFORMANCE

Poeta, *performer*, artista plástico, organizador de festivais, exposições e antologias de poesia experimental em diversos lugares do mundo. Inquieto, dinâmico, vibrante, provocativo. Mestre em romper os padrões historicamente construídos em nós acerca da linguagem e da poesia. Esse é Fernando Aguiar. Nascido em Lisboa no ano de 1956, Aguiar é licenciado em Design de Comunicação pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Sua produção artística se inicia na década de 1970 e a marca de sua obra é justamente essa interseção tão única entre escrita, pintura, instalação e *performance*. Sua inquietude traz à luz uma linguagem poética ressignificada, capaz de despertar em seu leitor-fruidor (*fruidor* é um termo utilizado pelo próprio Aguiar para designar o leitor de sua obra, conforme comentarei mais adiante) a reflexão, a partir do estranhamento, acerca dos moldes tradicionais de poesia e dos mecanismos de controle social operantes sobre todos nós.

Apenas para o situar historicamente na Literatura Portuguesa, associo seu trabalho ao chamado segundo grupo do Experimentalismo português, que deu prosseguimento ao modo artístico iniciado nos anos de 1960 pelo grupo Po-Ex., sobre o qual comentei anteriormente. Manuel Portela, autor da biografia de Aguiar

no Acervo Digital da Po-Ex, afirma, quando discorre sobre a interseção entre escrita, pintura, instalação e *performance* que se apresenta na obra do experimentalista português, que:

O desenho e os processos de inscrição da letra são desenvolvidos num constante contraponto entre a pura visualidade plástica da pintura e da colagem, por um lado, e a sua presentificação corporal através de modos de interação participativa e presencial que envolvem público, autor e signos. A presença performativa e tridimensional da letra e da palavra manifesta-se igualmente em projetos de instalação e de arte pública, como é o caso do parque *Soneto Ecológico* (1985, 2005), plantado em Matosinhos em 2005. A experimentação visual e sonora com a palavra ocorre ainda sob a forma de livros, mas é no desenvolvimento de uma poética da performatividade presencial do sujeito e da palavra e numa pesquisa plástica e pictórica da letra que a sua obra mais se singulariza. (PORTELA, 2012)

Sobre os festivais, exposições e antologias de poesia experimental organizados por Aguiar, preciso destacar que esses em muito contribuem para a divulgação e afirmação da Poesia Experimental Portuguesa e, dentre eles, ressaltamos: *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985, com Silvestre Pestana), *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (1987), *Concreta, Visual, Experimental, Poesia Portuguesa 1959-1989* (1989, com Gabriel Rui Silva), *Visuelle Poesie Aus Portugal* (1990), *Poesia*

Experimental dels 90 (1994) e *Imaginários de Ruptura, Poéticas Experimentais* (2002).

As obras de Aguiar são muitas e diversas e, para citá-las aqui, utilizo a catalogação de Manuel Portela no Acervo Digital da Po.Ex. Das obras de poesia, destaco: *Poemas + ou - Histo(é)ricos* (1974), *O Dedo* (1981), *Minimal Poems* (1994), *Os Olhos que o Nosso Olhar Não Vê* (1999), *Tudo por Tudo* (2009) e *Estratégias do Gosto* (2011). Ressalto, ainda, a caixa de postais com poemas visuais: *Imaginando la poética. Poesia Visual* (Madrid, delCentro Editores, 2010). Das *performances* documentadas como livro, referencio: *Rede de Canalização* (1987), *Recent Actions* (1997) e *A Essência dos Sentidos* (2001); há, ainda, nos livros de poesia, textos que foram posteriormente performatizados pelo artista. Ressalto, também, que Aguiar organizou o 1º e o 2º *Encontro Nacional de Performance* (Torres Vedras, 1985; Amadora, 1988) e realizou inúmeras intervenções e *performances* poéticas em festivais, museus e galerias de arte em diversos países. Dentre as suas exposições individuais, destaco: *POESI AV ISUAL* (Lisboa, 1979), *Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita* (Lisboa, 1983), *Palavras Sob Palavra* (Torres Vedras, 1984) e *O Papel dos Signos* (Setúbal, 1992). É importante lembrar, ainda, que Fernando Aguiar possui um acervo próprio de literatura experimental que reúne cerca de 2.500 originais, nos quais estão presentes obras de poesia experimental, visual,

performática e arte postal de diversos autores, produzidas a partir da segunda metade dos anos de 1960, sendo, contudo, a maior parte do acervo formada por obras das décadas de 1980 e 1990.

Destaco também o trabalho de Aguiar reunido em seus blogues <http://ocontrariodotempo.blogspot.com/> e <http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>, onde é possível encontrar várias de suas *performances* (as que foram registradas em vídeo), poemas visuais, textos acerca da Poesia Experimental, dentre outros materiais. Interessante pensar que a *Internet* é também um modo muito importante de existir da Poesia Experimental. Muitos dos poetas experimentais a utilizam como instrumento não só de divulgação do seu trabalho, mas também como modo de aproximação e interação com seus leitores e Aguiar faz isso muito bem. No espaço cibernético, ele produz e faz fruir grande parte de sua obra e, a cada nova visualização, um novo modo de olhar a obra se estabelece, acontecendo, assim, uma constante ressignificação da poesia do autor.

Essa breve apresentação acerca de Aguiar, apenas para dar a conhecer minimamente a vasta produção do poeta, era necessária para introduzir minha fala ao longo deste artigo acerca do fazer poético deste artista tão dinâmico. Passo a comentar, a seguir, sobre a interação da poesia com os meios digitais, na visão de E. M. de Melo e

Castro e da *performance* na visão do próprio Fernando Aguiar, as quais extraio de textos do próprio autor.

Sobre o avançar da tecnologia e a consequente interação da poesia com os meios digitais, E. M. de Melo e Castro afirma, em sua *Poética do Ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis*, 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).

Ele ressalta ainda que, a partir do desenvolvimento tecnológico, a arte ligada à experimentação alcançou dimensões nunca antes pensadas:

As chamadas artes tecnológicas [...] representam a maior e mais profunda potencialização das capacidades inventivas e criativas de que os homens dispõem desde a Renascença. [...] É assim que temos vindo a assistir ao aparecimento de novas formas de arte ou à sutil transformação das existentes e aceites, sob o impulso das novas tecnologias, originando novas linguagens sobretudo visuais: novos

conceitos a que correspondem adequadas formulações, quer teóricas, quer críticas, e também diferentes formas de leitura e de fruição estética. [...] Um desses caminhos é a produção de objetos poéticos através do uso dos instrumentos informáticos, procurando criar signos complexos que de outro modo não seriam possíveis de alcançar. (MELO E CASTRO, 2014, p. 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).

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 re-inventado por cada leitor” (MELO E CASTRO, 2014, p. 22).

Essa nova relação com o leitor, que acaba por se constituir parte da significação poética desse poeta experimentador, está muito presente no fazer poético de Fernando Aguiar e, por isso, interessa-me para a discussão que proponho neste artigo e também, é claro, no âmbito da minha pesquisa no Mestrado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – PPGL/UFAM. Fernando Aguiar constrói, em sua obra, uma significação que se apoia não apenas na palavra, mas também na tecnologia, na *performance*, na arte plástica e, sobretudo, na interação direta com o leitor, seja nos meios digitais, seja nas instalações montadas em galerias e até em locais públicos – como evidenciei no breve histórico sobre sua produção, Aguiar é um artista diverso.

Segundo o próprio Aguiar (2010), é essa interação direta com o público que possibilita ao poeta alcançar o “poema total”, ou seja, o poema na sua plenitude comunicacional e informacional. Aguiar afirma que, numa *performance*, por exemplo, 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’ (como afirmei antes, é esse o termo que Aguiar utiliza para designar o leitor de sua obra, pois, na concepção do autor, a significação poética se completa justamente na forma como o leitor recebe a obra, logo, ele se torna um ‘fruidor’ desta, indo além da

perspectiva de um simples leitor)” (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.

Para Aguiar, portanto, a construção da significação poética, acontece quando o poeta compreende que, em seu fazer poético,

deve não só dominar a multiplicidade expressiva dos signos, como também os deve transformar em signos e linguagens novas, isto é, o poeta deve ser ao mesmo tempo o cientista e o *designer* da palavra. Cientista como agente explorador de novas formas de linguagem e *designer* no sentido de potencializar esteticamente a linguagem criada. (AGUIAR, 2010)

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 estabelece ainda que essa poesia precisa ter uma certa composição para que alcance suas máximas possibilidades, precisando, segundo o autor, ter 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.

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, que é “Poema Estrutural”.

Antes, porém, de entrar na discussão propriamente da *performance* objeto deste artigo, finalizo esta parte inicial com a fala de Aguiar sobre *performance* contida no seu texto intitulado “A in(ter)venção poética”, publicado na obra *A Essência dos Sentidos* (2001), no qual propõe uma sistematização conceitual do termo *performance* e de suas implicações:

No livro, o poema continuava limitado pelas arestas da página e reduzido à bidimensionalidade da superfície do papel. Por essa razão começou-se a utilizar outros processos de veicular a poesia. Modos diferentes de difundir diferentes signos, como o poema-

objecto, a instalação, o vídeo, o computador e a *performance*.. O mais completo desses suportes, a *performance* veio, pelas suas características específicas, transformar o conceito de poesia e alterar toda a relação poeta/leitor. Utilizando a *performance* como suporte para a transmissão da mensagem poética, o poema passou a ter uma nova liberdade expressiva e adquiriu outros componentes como o movimento, o volume, a cor e o som, que, por sua vez, alteraram definitivamente a ideia de espaço e de tempo na escrita. Assim, o que antes era estático no poema, passou a ser profundamente estético. 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. Como o autor e o “leitor” estão presentes na elaboração do poema, a reacção do “leitor” dá-se em simultâneo com a acção desenvolvida pelo autor. E a interação entre acção e reacção passa a assumir um papel importante no desenrolar do poema, o que altera por completo a ideia clássica de poesia. (AGUIAR, 2001, p. 39)

As palavras de Aguiar no excerto acima reafirmam o que eu já havia demonstrado no conceito de “poema total” concebido pelo autor. Passo, a seguir, à análise do poema-*performance* “Poema Estrutural”, realizado, em 09 de maio de 2009, no Instituto Português da Juventude. Ressalto que “Poema Estrutural” é parte da coletânea “ArteserieS – ciclo de performances” (disponível em <http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>).

UMA ANÁLISE PARA “POEMA ESTRUTURAL”: *PERFORMANCE*, FRUIÇÃO, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA

De início, transcrevo o texto do “Poema Estrutural”, 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 *Tudo por tudo*, de 2009 (p. 24-25), mesmo ano da *performance* aqui analisada, contudo, ressalto que, na *performance*, Aguiar faz pequenas modificações no texto (o que, aliás, é uma das características de seus poemas-*performance*: sempre há alguma modificação do texto em cada performatização dele).

A seguir, a transcrição com as modificações feitas por Aguiar na *performance* de 09 de maio de 2009:

Poema Estrutural

Texto contexto

texto pretexto

texto conceito

texto estrutural.

Contexto textual

pretexto conceitual

bissextos desigual

conceito bissexual.

Percepto pretextual

composto contextual

estrutura integral

preceito primordial.

Contensão pragmático-passional

contexto contrário-pontual

propósito estruturo-essencial

percepto-confesso adicional.

Concerto convexo-eventual

pretenso percepto-negocial

correto paradoxo sexual

texto retexto universal.

Contextura-convulsiva composto individual

estruturo-expressivo instintivo-objectual

pretexturo-perceptivo pretexturo-fatual

conexo confesso bissexto animal.

Conceito intuitivo circunflexo-conventional
estímulo-perceptivo incerto adverbial
sexto contexto contíguo espiritual
retexto-reflexivo conspícuo bidimensional.

Complexo analítico perceptivo-biológico
artificial

pretexto-anexo bizarro contraceptivo
intelectual

precepto-completo com texto terminal

(AGUIAR, 2009, p. 24-25, com
modificações)

Antes de passar à descrição da cena
performática, trago algumas imagens desta
(disponíveis em [http://fernando-
aguiar.blogspot.com.br/](http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/)):



Figura 1: *performance* “Poema Estrutural”,
realizada em 09/05/2009, no ciclo de
performances “Arteseriés”, em Portugal.

A ação se inicia com o poeta abrindo no
centro do palco uma grande estrutura metálica,
que, embora uma só, é toda subdividida em 12
quadrados que são atravessados, cada um, por
um “x”. No canto esquerdo, há uma mesa; no
direito, um púlpito e um microfone em haste e,

sobre o púlpito, uma pasta com as folhas onde
o poema está escrito. Após abrir a estrutura, o
poeta diz “aqui a estrutura já tá, agora o
poema” e, seguida, ele se dirige ao púlpito
onde estão as folhas com o poema, as pega e
vai para o centro do palco, por trás da estrutura
metálica. Atrás do poeta, há um telão que,
embora não transmita nenhuma imagem,
permanece ligado e, por isso, acaba por refletir
e amplificar a sombra do poeta e da estrutura
no palco, com a ajuda, claro, da iluminação
apropriada. É sempre por trás da estrutura que
o poeta desenrola a *performance*, que consiste
nele lendo cada verso do poema nas folhas que
estão em suas mãos (cada verso está escrito
numa folha) e, após a leitura de cada folha,
arremessando a folha lida pela estrutura
metálica.



Figura 1: *performance* “Poema Estrutural”,
realizada em 09/05/2009, no ciclo de
performances “Arteseriés”, em Portugal.

Para falar na resignificação presente
em “Poema Estrutural”, destaco que ela
acontece já na escolha da estrutura metálica

como chave da cena performática, estrutura a qual o poeta transpassa com a sua poesia, uma vez que ele arremessa os versos de seu poema pela estrutura. A meu ver, esse é um modo de questionar e, conseqüentemente, ressignificar a estrutura presente nos poemas canônicos, uma vez que, no ato performativo, o poeta cria uma simbologia da ruptura com os padrões.

O modo como a linguagem é posta no poema também é um modo de questionar os padrões literários, pois o poeta escolhe versos curtos, diretos, sem conectivos, como se cortasse, rompesse a estrutura da construção frasal em si. Numa busca de levar o seu espectador à uma reflexão acerca do fazer literário sempre tão amarrado aos padrões estabelecidos. 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 se torna capaz de ressignificar o conceito de que a poesia é sempre amarrada à uma forma fixa e ao modo escrito ou declamado. Aguiar leva o seu fruidor à reflexão de que a poesia é, fundamentalmente, arte e a arte é a reunião de muitos conceitos, portanto, nela podem estar reunidos poesia, teatro, artes plásticas, música, dentre outras coisas.

Para compreender melhor a questão da ressignificação que vem da fruição, segundo o próprio Aguiar, como já comentei anteriormente, 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* se manifesta 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 pura recepção de um conjunto de informações, que seria o natural no recital de poesia, para mantermos aqui o raciocínio de análise de “Poema Estrutural”, e a percepção - e consequente 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, indissoluvelmente 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)

Agora, para discutir a questão da resistência, pertinente na análise do “Poema Estrutural”, uma vez que sua encenação performática é também um modo de resistir aos mecanismos de controle social que oprimem e impossibilitam a reflexão, recorro à 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. Para deixar isso claro, 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 Bipoder 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 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. Fernando Aguiar, sem dúvida, busca resistir em seu fazer poético e, desconstruindo conceitos e contestando estruturas, como no caso de “Poema Estrutural”, o poeta resiste às tentativas do Bipoder de se imprimir também na arte.

Os questionamentos suscitados por Aguiar em “Poema Estrutural” não só resistem aos mecanismos de controle do sujeito (e da arte), mas também levam o espectador a

perceber a atuação desses mecanismos quando, ressignificando a estrutura do poema, o poeta rompe os limites deste e, a partir do estranhamento, eleva o espectador à condição de fruidor, capaz de concretizar o que é recebido na *performance*. Ressignificar, portanto, é também um modo de refletir sobre todo esse controle que se imprime sobre todos diariamente, sem que a maioria se dê conta disso.

Para encerrar essa breve reflexão sobre *performance*, fruição, ressignificação e resistência que busquei fazer aqui, trago ao texto 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).

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

palavras de Ernesto Sousa, os objetos, as palavras, “dessacralizados, voltarão a ser tão decisivos como a mais ínfima pincelada que o pintor realizou no seu quadro. E cada uma dessas pinceladas revelará o mundo” (SOUSA, 2011, p. 42).

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 12 de maio de 2017.

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

_____. Vídeo do ciclo de performances “ArtesérieS – realizado em Portugal, no dia 09 de maio de 2009. Disponível no blogue <http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/> - acesso em 12 de maio de 2017.

_____. Obra reunida do autor nos seguintes blogs:

<http://ocontrariodotempo.blogspot.com/>

<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/> – acesso em 10 de maio de 2017.

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

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

_____; HATHERLY, Ana. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981. (Coleção Margens do Texto)

PORTELA, Manuel. Biografia de Fernando Aguiar no Arquivo Digital da Po.Ex. – escrita no ano de 2012. Disponível em: <http://po-ex.net/> – acesso em 17 de maio de 2017.

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

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

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

Dados da autora

Priscila Vasques Castro Dantas - priscilavasques84@gmail.com

Licenciada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa (UFAM), mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (PPGL/UFAM), desenvolve a pesquisa “A experimentação na nova poesia portuguesa – a construção de uma significação poética na obra de Fernando Aguiar”. Funcionária pública municipal, do quadro efetivo da Câmara Municipal de Manaus.