

# PERCEPÇÃO, IMAGEM, RITMO E PERFORMANCE: A POESIA PELO VIÉS DOS SENTIDOS

PERCEPTION, IMAGE, RHYTHM AND PERFORMANCE: POETRY THROUGH THE SENSES

Ines Saber de Mello<sup>1</sup>

Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo, através de uma postura interdisciplinar, apresenta um entendimento de ritmo e imagem na poesia a partir de um pensamento de corpo e percepção. São articulados os trabalhos de Yeats (2004), Rukeyser (1996), Paz (2015) e Maiakovski (1979) aproximando-os da prerrogativa de que a corporalidade, implicada na poesia, está intimamente relacionada à experiência tanto do poeta quanto de seu leitor na partilha de experiências, e este é parte do potencial performativo de um poema.

**PALAVRAS CHAVE:** Poesia; Percepção; Imagem; Ritmo; Performance.

**ABSTRACT:** From an interdisciplinary stance, this paper presents an understanding of rhythm and imagery in poetry through a concept of the body and perception. Studies by Yeats (2004), Rukeyser (1996), Paz (2015) and Maiakovski (1979) are discussed in order to demonstrate how they relate to the premise that corporeality, which is inherent in poetry, is intimately connected to the experience of both poet and reader in the sharing of experiences, and how this is part of a poem's performative potential.

**KEYWORDS:** Poetry; Perception; Imagery; Rhythm; Performance.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil. Doutoranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9427-9844>. E-mail: [inessaber@gmail.com](mailto:inessaber@gmail.com).

<sup>2</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Bolsista Capes. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5051-6812>. E-mail: [lucianne.christina@gmail.com](mailto:lucianne.christina@gmail.com).

## 1. INTRODUÇÃO

O trabalho com a linguagem, a multiplicidade mesmo em contradição e o emaranhado de percepções faz da poesia um caminho tão aberto. A poesia é cheia de contradições; é com elas que se afirma. Seria possível conceber uma “receita” de poesia? Em 1926 o poeta escocês Archibald Macleish (1892-1982) publica o seu metapoema “*Ars Poetica*” que se apresenta como um tipo de receita de como um poema deve ser. Este é dividido em 3 seções, sendo que cada uma possui quatro dísticos rimados. A primeira seção já deixa clara a filiação à corrente poética do Imagismo<sup>3</sup>, uma vez que o poema é descrito como uma imagem – silenciosa e palpável. A profusão de símiles na seção busca aproximar o conceito que vai se construindo sobre o que deve ser um poema a experiências táteis e visuais. Vale observar que, ao mesmo tempo que uma descrição bastante visual é apresentada, as imagens são permeadas pelo ritmo e aliterações que, juntamente com algumas figuras de linguagem, compõem a concepção de poema.

A poem should be palpable and mute

As a globed fruit,

Dumb

As old medallions to the thumb,

Silent as the sleeve-worn stone

<sup>3</sup> Conforme consta em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), o Imagismo é um movimento literário que defendia o verso livre e se opunha ao que poetas desta escola compreendiam como os excessos praticados pela poesia vitoriana. Como alternativa, estes poetas buscavam implementar uma “higiene técnica”, nas palavras de Kenner, baseada em aspectos como a compressão e apresentação direta na poesia.

Of casement ledges where the moss has grown—

A poem should be wordless

As the flight of birds.<sup>4</sup> (1974, p.115)

Uma contradição aparece logo de início. O conceito de poema apresentado é o de algo possível de ser sentido com o tato, como se pode observar nas menções dos primeiros quatro versos acerca da sua característica palpável e textura ao ser manuseado pelos dedos. Já os próximos dois dísticos retratam a qualidade silenciosa e muda do poema, como uma rocha coberta de musgo ou o voo de aves. Mas se feito de palavras – e, portanto, sons – como pode um poema estar em silêncio? Quando até mesmo a leitura individual e silenciosa pode estar acompanhada de um esboço de fonação como Candido (2006) comenta, seria possível conceber um poema realmente mudo?

Mais do que discutir a validade da proposição do *Ars Poetica* sobre o poema como uma imagem redonda e fechada, ou um poema mudo, o caráter paradoxal deste “poema-manual” é nosso ponto de partida para se discutirem as dimensões, possibilidades e o caráter múltiplo da poesia. Como todo poema, o *Ars Poetica* é composto por palavras, mas se faz também pelas imagens, pelos sons e ritmo, por metáforas. Quanto à sonoridade, no quinto verso, por exemplo, há aliteração do som da letra “s” (*silent, sleeve-worn, stone*) destoando do silêncio proposto pela mudez no primeiro verso.

Na concepção construída em *Ars Poetica* o poema deve se apresentar como um fruto esférico, um objeto final palpável – no qual não está à mostra a polpa, embora esta também constitua o fruto. A polpa de um poema é a própria linguagem, com seu ritmo, figuras e complexidades. Então, segundo este

---

<sup>4</sup> Um poema deve ser palpável e calado/Como um fruto arredondado/Deve silenciar/Como velhos medalhões ao polegar, /Deve ser mudo como, gasta pelas mangas, a pedra/De parapeitos onde o musgo medra.../Um poema deve dispensar palavras/Como o voo das aves.

entendimento, a leitura de um poema nos faz sentir o poema como um objeto esférico e fechado em que a linguagem é consumada, um universo autossuficiente, e nós leitores não nos sentimos afastados por seu interior.

Sabemos, no entanto, que a produção de sentidos na poesia se faz não só pelas imagens criadas nos processos simbólicos para um acabamento específico/premeditado. A língua tem um valor potencial quase que ilimitado, e por isso cabe às artes como a poesia e ao teatro explorá-la em suas diversas camadas, através dos seus códigos específicos destas modalidades artísticas e seus respectivos potenciais significativos, como acabamento, como elemento e como disparo.

Em seu ensaio *A consagração do Instante*, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914-1998) explica sobre a condição dual da palavra poética, diz que a poesia parece escapar às leis da gravidade e da história, porque nunca a imagem quer dizer isto ou aquilo. O poeta mexicano, quase que numa brincadeira, declara que “a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E ainda mais: isto é, aquilo.” (2015, p.56). Para ele, o poema é uma obra sempre inacabada, e o núcleo da palavra poética é uma experiência em que a nossa condição se revela, e a reconciliação consigo mesma daquilo que se encarna e do que não é ela mesma.

A prosa, por outro lado, é um discurso produzido de forma coordenada, e induz a falsa impressão de que a linguagem é linear, lógica, quando também possui contradições, imagens e pontas soltas. Poesia não é feita de conceitos ou discurso, ela se volta às palavras e suas totalidades. Para o *Manifesto Concretista* de 1956 dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o poeta (concreto) “vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofisicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.”.

Muito filósofos se utilizam de procedimentos e características da poesia para motivar não só encantamento, mas também promover tensões na falsa credibilidade na coerência, linearidade e causalidade do pensamento e da linguagem. Como exemplo, o texto de *Assim falou Zaratustra* (1885) do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, é extremamente poético, cheio de metáforas, estruturado por meio de aforismos, que sintetizam todo um conceito filosófico em grandes “frases de efeito”. Como um exemplo temos “Aquele que luta com monstros deve acautelar-se para não se tornar também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você.” (NIETZSCHE, 1997, p. 99).

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) por outro lado, não busca em sua linguagem características poéticas. No que diz respeito à poesia, seu ensaio “O que é contemporâneo?” mostra sua convicção na completude da poesia. Neste ensaio Agamben mostra que os conceitos de seu discurso são congruentes à reflexões e concepções do poema *Vék*. O filósofo explica o que é contemporâneo a partir da concepção sobre a relação entre o poeta e seu tempo no poema *Vek* (1923) do russo Osip Mandelstam (1891-1938), traduzido como “O século”, mas também pode significar “época”. Assim como *Vek* permite não só um ponto partida para reflexões, mas a completude de um conceito que Agamben chama de Contemporâneo. *Vek* e *Ars Poetica* têm posto similar: são poemas e cada um uma concepção.

*Ars Poetica* nos serve para provocar a reflexão sobre o entendimento de poesia, distanciando-nos de uma convicção da autossuficiência do texto poético. Em outras palavras, a suposição que a ação - o papel de criador e manipulador da linguagem - vem de quem escreve, enquanto leitores apreciam passivamente uma obra, apartados. Está posto o paradoxo: como leitores recebemos o fruto, palpável nas mãos; o manuseio e interação com o poema são inevitáveis, e não se podem descartar. Como comenta Umberto Eco:

[...] uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2015, loc. 17)

Segundo a poeta norte-americana Muriel Rukeyser (1996), tanto poeta quanto público estão envolvidos no processo criativo, embora o caráter deste envolvimento seja diferente (p. 50). Também se pode dizer que “há tempos nos distanciamos de um paradigma que insiste em tratar um texto como absoluto, em detrimento dos seus vários contextos” (CLÜVER, 1997, p. 40).

Por concordar com a insustentabilidade de se tratar o texto como absoluto, neste artigo pretendemos mostrar a relação entre o poema e suas concepções, que podem ser tanto contradições como proposições. A leitura a ser feita de um poema, como afirma Rukeyser (1996), está intimamente relacionada à experiência tanto do poeta quanto de seu leitor (p. 50). A recepção do poema propõe, em certa medida, uma relação de igualdade entre autor e leitor, aproximando-se da proposta de enunciação de Mikhail Bakhtin (2006), filósofo russo, que estabelece que na língua há cocriação, uma negociação de sentidos. Assim, o poema só se completa porque leitores têm experiências<sup>5</sup> anteriores ao momento da leitura.

Há uma tendência nas produções artísticas e acadêmicas atuais baseadas no pressuposto do conhecimento compartilhado e conectado, em que são mesclados elementos, ciências e epistemologias, tornando as fronteiras entre as áreas cada vez mais borradas. Somado a essas tendências, concordamos com a

---

<sup>5</sup> "as experiências são frutos dos nossos corpos, das nossas capacidades mentais, das nossas relações com o ambiente físico, de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura" (GREINER, 2005, p. 46).

alegação da pesquisadora e tradutora Thelma Nóbrega de que “o desejo de absoluto, de não renunciar a nada, é a essência da poesia” (2006, p. 253).

Um poema pode ser um exemplo de território onde a criação lida com diferentes inteligibilidades. Assim a relação entre o leitor, eu-lírico e o poema se complexifica, pois o trabalho de um poema é experimentado através dessas relações com o texto. Este artigo busca articular de forma interdisciplinar um pensamento do corpo como contribuições sobre as relações múltiplas que a poesia pode ter, quanto discussão de concepção, ritmo e imagem. As reflexões aqui apresentadas partem da prerrogativa de que a corporalidade implicada na poesia faz da percepção presença; a partilha de experiências entre leitor e poeta é parte de seu potencial performativo.

## **2. POESIA, CORPO E PERCEPÇÃO**

O poeta e filósofo francês Paul Valéry (2004) compara a prosa ao caminhar e a poesia à dança: enquanto na primeira haveria um “objeto preciso” e uma “finalidade”, na segunda, o sentido do movimento é o próprio movimento (VALÉRY, 2004, p. 241). Dança aqui pode ser entendida como algo estético e mais complexo do que a marcha, mas também algo natural – embora esta provavelmente não tenha sido a interpretação de Valéry, afiliado à corrente do Simbolismo. Este poeta retoma a visão de Mallarmé (2008) sobre a linguagem como dividida em bruta – quando conectada ao dia a dia – e essencial – quando “isenta do incômodo de um próximo ou concreto apelo, a noção pura” (p. 160). Assim, para Valéry, enquanto a prosa e o caminhar são atividades cotidianas e meramente funcionais, a poesia e a dança encerram um propósito em si mesmas, embora façam uso do mesmo aparato físico – respectivamente a linguagem e o corpo. Mas se pensarmos dança como o pensamento do corpo de Helena Katz (2005), em que corpo é enunciador de pensamentos e produtor de significados, e como a teoria do fazer-dizer do corpo de Jussara Setenta (2008),

aproximar dança da poesia não é somente algo romantizado por Valéry, mas uma corrente epistemológica.

A necessidade de garantir à poesia o *status* de conhecimento – que pudesse contrariar aqueles que supõem ingenuamente que poesia é inspiração - contribui para que seu estudo conseqüentemente seja considerado uma atividade mental, uma observação apartada. Assim,

A sensação de distanciamento que a visualidade nos dá, por exemplo, pode mascarar um falso sentimento de objetividade. Falso porque o objeto nunca é ele mesmo, ele já se dá à nossa percepção na qualidade de objeto corporificado. Há um reducionismo ao se acreditar em um entendimento maior de mundo quando atingimos um distanciamento; a racionalidade é apenas uma maneira de acessar a realidade. (SABER, 2018, p. 41)

Como decorrência desse distanciamento, é notável a expressão de um discurso desconectado do próprio corpo, que o objetifica, reduzindo-o apenas a um instrumento de acesso, aquilo que fica entre a mente e o mundo. Entretanto, atualmente o corpo tem se tornado (cada vez mais) objeto e premissa em pesquisas filosóficas e acadêmicas que tentam produzir conhecimento para além da questão da mente, justificando como o trabalho corporal também contribui para uma discussão epistemológica.

Diferente de parte de pesquisas do tipo teórico-especulativas, há aquelas que buscam uma compreensão fora de um pensamento tradicional dualista de razão vs corpo<sup>6</sup>, com grande articulação entre aspectos físicos (e/ou corporais) e mentais. Lenira Rengel (2009), pesquisadora da área da dança, sustenta que

---

<sup>6</sup> O problema epistemológico da cisão mente e corpo é um problema de um modo de estruturação bastante dualista do pensamento ocidental, um pensar bastante enraizado, discutido por estudiosos de diferentes áreas e instâncias. Cf: GREINER, 2005.



[...] dizer que um intelectual é apenas ‘teórico’ é negar a própria presença da atividade do corpo, suas emoções, percepções e inferências, necessárias e entremeadas na sua, que, então, pode ser tratada como intelectualidade corpórea (...) a teoria se faz em prática e a prática formata a teoria. (RENGEL, 2009, p.3)

Hoje já existe a compreensão apurada da presença e do papel do corpo em atividades tidas como mentais. Como exemplo dessas influências podemos citar a corrente da fenomenologia criada por Merlau-Ponty e a Ética de Espinosa. Assim, teorias sobre o Ato de Fala de Austin (1962) defendem o “entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo” (SETENTA, 2008, p. 31). Por isso, o viés de corpo na poesia se mostra relevante.

Um dos motivos deste resgate ser um tipo de necessidade é que assim evitamos ter as vistas viciadas também ao ler poesia. Clüver (1997) explica que os modos de recepção (ou de leitura) de textos (sejam eles visuais, verbais ou musicais) dependem da formação do indivíduo específico assim como dos hábitos fomentados nas comunidades interpretativas. Temos uma grande comunidade que tem tentado compreender com o corpo, então nada mais justo que a poesia também possa ser compreendida por este viés. Octavio Paz (2015) afirma que poesia reinventa a linguagem, ao contrário da ciência (e também da prosa), que busca uma direção reduzida, lógica e unificadora. A poesia abarca “a pluralidade do real” (PAZ, 2015, p.38) pela pluralidade de significados e imagens que inclusive podem ser contraditórias.

Com isto posto a frase de Valéry que compara a poesia à dança ganha ainda mais profundidade. Se a prosa é talvez exercício mental que não se concentra no processo criativo (e a marcha tem um objetivo específico da

locomoção ao invés do estudo do movimento), a poesia e a dança, por sua vez, complexificam movimentos, percepções, significações e invenções.

O filósofo espanhol Ortega y Gasset afirma que “*hay estilos de pensar que son estilos de bailar*” (apud PAZ, 2015, p.30). Se o pensamento se estrutura pela linguagem, mas a linguagem também é concebida no corpo, a poesia é também um estilo de pensar, e um pensar que não necessariamente exclui o pensamento do corpo.

Assumir a impossibilidade de imparcialidade e, portanto, uma postura fenomenológica, faz com que se reconheça que o que vem dos outros de variadas formas nos proporciona experiências diversas através de afetos. Dança se aproxima à poesia quando ambas são compreendidas sob o viés espinosiano de corpo-mente<sup>7</sup>, deixamos então de lado a ideia/mito de subjetivo. A experiência pelo corpo permite relações e entendimentos de corpo em poemas, por exemplo, que provavelmente não seriam reveladas pelos métodos de interpretação convencionais. É importante ressaltar que ao interpretar um poema pode haver omissões para que outros significantes possam emergir. Entender um poema por uma percepção corpórea compreende então a interpretação como recepção.

Devido ao fato de que “a percepção é, em parte, constituída por nossa posse e exercício de habilidade corporal” (NÖE, 2004, p.25), a capacidade de interpretar um poema depende também do conhecimento sensorial de seu leitor; a sensibilidade de cada um a ser afetado gera entendimentos, ou, para Rukeyser (1996), o “momento de evidência”.

---

<sup>7</sup> Baruch Spinoza (1632-1677), holandês, baseava sua filosofia em afetos. Estes podem aumentar a potência de sentir para também aumentar a capacidade de pensar e existir. Para ele, mente e corpo são partes de uma mesma substância que, ao se relacionar com outros corpos sofre alteração, em suas palavras, afecções. O afeto então é resultante destas relações que nos alteram - aumentam ou diminuem nossa potência de agir.

A poesia em geral brinca com a qualidade sonora e imagética. Propor a experimentação sensório-motora de alguns poemas no corpo pode permitir que leitura deste se amplie. A percepção sensorial e reação a esta implica o ato de congregar a fisicalidade que certos poemas impõem, mas que tantas vezes foram negligenciadas. Talvez esta seja a busca dos concretistas sobre o que diziam da facticidade da poesia. Para os irmãos Campos e Décio Pignatari no *Manifesto Concretista* as “palavras como possibilidades vivas e passíveis de serem experienciadas”.

Um exemplo interessante de se pensar a percepção e os sentidos na poesia é o poema *Song of Myself* de Walt Whitman (1819 -1892) que pode ser vista como um mergulho pelos sentidos, Bloom (2001) afirma que algumas passagens do poema ainda chocam leitores contemporâneos por seu franco autoerotismo. Na seção 27 de *Song of Myself*, o eu-lírico parece colocar seu foco no sentido do tato e para Killingsworth (2007) sua reflexão sobre o toque leva a seção 28 que inicia com “*is this then a touch?*” (é isso então um toque?), que para o crítico-literário pode ser lida “tanto como fantasia de masturbação quanto uma orgia de iniciação sexual” (p.37, tradução nossa<sup>8</sup>). Entretanto, esta jornada muito íntima do eu-lírico, não nos permite ter conclusões do que realmente está acontecendo; apesar de ser intensamente erótico e sexual, neste trecho não é possível determinar quem são os parceiros e se são de gênero masculino ou feminino (FOLSOM e MERRIL, 2014).

Tal trecho põe em evidência o fato de que a elaboração de uma concepção do poema a partir do campo visual requer uma abstração que não nos ajuda a fazer a leitura, gerando, entre os críticos, discordâncias significativas. *Song of Myself* é um despertar dos sentidos; possui

---

<sup>8</sup> Trecho original: “it can be read either as a masturbatory fantasy or an orgy of sexual initiation”.

enquadramentos de todos eles já que a percepção se dá por muitas vias (tato, paladar, *etc*).

O campo da percepção correlacionado com poesia tem crescido. São múltiplos os trabalhos artísticos e acadêmicos que fazem de traduções intersemióticas<sup>9</sup> de poemas para dança - quando “o discurso vacila e as palavras se põem a dançar” (PAZ, 2015, p.30). Na tentativa de incorporar esta demanda, a próxima seção apresenta reflexões sobre poesia, imagem e ritmo.

### 3. POESIA, IMAGEM E RITMO

Diversos poetas e pesquisadores ressaltam a relação entre poesia, imagem e música ou ritmo. Na poesia, o ritmo e a sonoridade são bem mais do que uma consequência da escolha das palavras a compor cada verso, e de fato se mostram um aspecto essencial na construção da experiência de leitura. E as imagens em um poema, indissociáveis de sua sonoridade, são capazes de evocar uma resposta do leitor. Esta seção do trabalho propõe recapitular algumas perspectivas acerca da função das imagens, do ritmo e da musicalidade na poesia.

Em 1900, W. B. Yeats (2004) escreveu sobre a importância dos símbolos, das imagens e da musicalidade na poesia. Em *The Symbolism of Poetry*, o poeta afirma que as imagens, juntamente com a sonoridade das palavras, provocam uma resposta emocional naquele que interage com o poema. Segundo ele, o ritmo em um poema possui como objetivo “prolongar o momento de contemplação”, no qual o leitor se encontra em uma espécie de transe entre o sono e a vigília que liberta a mente à recepção dos símbolos. Assim, o ritmo do poema se alia às imagens e símbolos, constituindo o que o poeta denomina

---

<sup>9</sup> Cf. PLAZA. J. *Tradução intersemiótica* (2003).

escrita metafórica, mas mais precisamente simbólica, pois para ele os símbolos são mais completos que metáforas uma vez que são marcados pela sutileza que permite o seu entendimento. Yeats também discute a existência de símbolos emocionais e intelectuais. Ambos, no entanto, estão ligados a emoções.

[...] todos os sons, todas as cores, todas as formas, seja por suas por causa de suas energias pré-ordenadas ou por causa de longas associações, evoca emoções indefinidas mas ainda assim precisas, ou, como prefiro pensar, invoca sobre nós certos poderes etéreos, cujos passos sobre nossos corações chamamos de emoções; e quando som, cor e forma estão em uma relação musical, uma bela relação entre si, eles se tornam como que um som, uma cor, uma forma, e evocam uma emoção que é feita de suas evocações distintas e ainda assim é uma emoção. (p. 30, tradução nossa)<sup>10</sup>

Yeats de fato deixa clara a sua afinidade com a corrente literária do Simbolismo. Ao discutir a distinção entre “poesia sincera” e “poesia popular”, este poeta remete o leitor à definição de poesia proposta por Mallarmé e Valéry, por exemplo. Em “Crise de Verso”, Mallarmé (2008) aborda o “duplo estado da fala”: bruto quando utilizada para comunicações ligadas ao cotidiano, essencial quando empregada para “transpor um estado de fato em seu quase desaparecimento vibratório segundo o jogo da palavra” a fim de que “dele emane, isenta do incômodo de um próximo ou concreto apelo, a noção pura” (p. 160). Assim, através da musicalidade e de suas imagens a poesia se afasta de um uso referencial, apresentando a “ideia em si mesma” (p. 160).

Valéry (2004) também mantém uma definição similar de poesia como um trabalho da linguagem que constitui um uso especializado desta e a afasta

<sup>10</sup> Trecho original: “All sounds, all colours, all forms, either because of their preordained energies or because of long association, evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, whose footsteps over our hearts we call emotions; and when sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become, as it were, one sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion..”

do seu uso ligado ao cotidiano. Segundo ele, a linguagem utilizada no dia a dia é efêmera, sendo destruída após cumprir seu propósito comunicativo. Já a poesia, fazendo uso da linguagem com uma função em si mesma, não se esvai em sua leitura uma vez que “é expressamente arquitetada para nascer novamente de suas cinzas e interminavelmente se tornar o que já foi” (p. 241, tradução nossa<sup>11</sup>). O poeta também afirma que a poesia se baseia em uma relação indissolúvel entre som e sentido, o que representa um paradoxo – pois para ele, não há ligação entre o som de uma palavra e seu significado. Isso é algo que cabe ao poeta construir em suas obras.

Escrevendo em 1926, Vladimir Maiakovski (1979) defende uma visão que pretende se afastar de uma tradição poética calcada em manuais sobre a escrita de poesia e o “ensino da velharia estética”, como o próprio poeta afirma (p. 52). Ainda assim, o seu conceito de poesia deixa clara a importância do ritmo e das imagens na elaboração de um poema. “É preciso conduzir o verso até o limite de sua expressividade”, declara Maiakovski; para ele, um dos meios mais importantes de garantir tal expressividade é através do trabalho das imagens, sendo que cada uma delas deve contribuir para criar a “agitação literária” no poema (pp. 47-49).

Maiakovski (1979) também dá destaque a uma relação do poeta com os ritmos de seu próprio corpo. Segundo ele, o poeta deve buscar o ritmo-rumor à sua volta, do qual serão extraídas palavras. O ritmo, a força essencial do verso e base da produção poética, se constrói na poesia através dessa relação que o poeta estabelece com seu corpo e o mundo ao redor. Segundo Maiakovski, é tarefa do poeta organizar e coordenar os movimentos e sons à sua volta para que se transformem no que ele denomina reservas rítmicas. E acrescenta: “Não

---

<sup>11</sup> Trecho original: “it [the poem] is expressly designed to be born again from its ashes and to become endlessly what it has just been.”

se pode explicar, [do ritmo] apenas podemos dizer o que se diz do magnetismo e da eletricidade: são formas de energia” (p. 46).

Em 1949, Rukeyser (1996) curiosamente apresenta uma definição de poesia que possui similaridades importantes com a visão tanto de Maiakovski e Yeats, embora também difira desta última. À maneira de Yeats, Rukeyser também mantém que a relação entre o leitor e o poema é primariamente emocional, e que a musicalidade e as imagens no poema possuem a função de evocar esta resposta do leitor. A poeta afirma a importância da música na poesia, que deve se apresentar como um ritmo orgânico. Segundo ela, se na prosa a busca do autor é pelas palavras adequadas, na poesia é preciso não apenas o uso das “palavras certas” como também dos “sons certos”: é preciso lidar “com os sons em si, como ressonâncias, como sílabas de palavras carregadas de associações, e como unidades quantitativas e qualitativas. Estamos próximos da música, aqui” (p. 116, tradução nossa<sup>12</sup>).

Em ensaios que marcadamente se afastam da visão da estética simbolista bem como do *New Criticism* – linha crítica em voga na época que exigia um trabalho do poema como objeto a ser dissecado, Rukeyser (1996) enfatiza a importância das imagens e da musicalidade na poesia mas deixa claro que um poema não é apenas suas imagens e palavras assim como uma sinfonia não é apenas temas e notas. “A imagem, a palavra, a nota – estes são os métodos pelos quais a experiência imaginativa é apresentada e recebida” (p. 39, tradução nossa<sup>13</sup>). Na visão desta poeta, a experiência imaginativa é o tipo de reflexão a que o público é levado a partir da leitura de poesia, que sem se limitar a isto se constrói através de sons e imagens (e também da relação entre a experiência do

---

<sup>12</sup> Trecho original: “You are dealing with the sounds themselves, as resonances, as the syllables of words laden with association, and as quantitative and qualitative units. We are close to music, here.”

<sup>13</sup> Trecho original: “The image, the word, the note – those are the methods by which the imaginative experience is presented and received.”

poeta e do público). “Na poesia”, afirma a poeta, “forma e conteúdo, relação e função se encontram e se fundem” (p. 40, tradução nossa<sup>14</sup>).

Rukeyser (1996) discute as imagens como o elemento dramático na poesia, nas quais uma relação da linguagem expressa seu significado. E que não é algo estático: toda imagem adquire movimento através do trabalho do ritmo. Sua concepção se aproxima da de Maiakovski neste quesito. Segundo ela, o ritmo é uma representação da vida que o poeta organiza para construir seu poema. Além disso, a pontuação e as pausas estão intimamente ligadas aos padrões de ritmo biológico que o leitor deve reconhecer. O ritmo em um poema, nesta visão, remete à respiração do poeta e à leitura em voz alta. E é através dos sons que o poema é posto em movimento, juntamente com suas imagens.

Em 1956, Octavio Paz (2012) publica seu livro de ensaios clássico, *O Arco e a Lira*, que possui muitas similaridades com a perspectiva de Rukeyser no que diz respeito ao lugar do ritmo e das imagens na poesia. Paz defende que o ritmo é um aspecto essencial e inerente da linguagem, mas que se realiza plenamente na poesia. Para o poeta, a poesia resgata a importância do ritmo na linguagem que, no caso da prosa por exemplo, perdeu um pouco sua relevância. Em suas palavras: “O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida, não está fora de nós: é nós mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta, vida humana não repetível” (p. 68).

Quanto às imagens, Paz (2012) afirma: “Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens” (p. 116). O poeta defende que é através das imagens que a pluralidade e a ambiguidade original da linguagem se manifestam de forma plena. As imagens têm o poder de reconciliar opostos; penas podem ser pedras sem que deixem de ser penas. No entanto, é como se tal relação não pudesse ser parafraseada com outras

---

<sup>14</sup> Trecho original: “In poetry, form and content, relation and function, reach and merge.”



palavras - nascidas da linguagem, as imagens a transcendem uma vez que convidam o leitor a recriar e reviver uma experiência ao invés de explicá-la. A relação íntima do ritmo e das imagens na experiência poética é também enfatizada por Paz; de forma similar a Rukeyser, o poeta mexicano deixa claro que é o ritmo que coloca as imagens em movimento e possibilita que leitores as vivenciem.

O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem sempre que alguns lábios repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem - feixe de sentidos rebeldes à explicação - se abre à participação. A recitação poética é uma festa, uma comunhão. E o que se divide e se recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original. (PAZ, 2012, p. 123)

O que se pode apreender é que, seja qual for sua definição, ritmo e imagem são partes essenciais da poesia. Como algo orgânico, natural da linguagem e organizado pelo poeta, o ritmo move o poema e dá vida às imagens. Com seu poder de sugestão, expressando relações da linguagem ou unindo em si opostos quase irreconciliáveis, as imagens possibilitam que leitores vivenciem o poema. E, como afirma Paz (2012), essa experiência poética se repete indefinidamente. Sempre que o poema é lido ou recitado, quase como em um rito espiritual, as imagens e o sentido do poema serão recriados e vivenciados novamente.

#### 4. PERFORMATIVIDADE

Alguns teóricos apontam as manifestações de *Performance Art* dos anos 60 enquanto um momento crucial para a diluição das fronteiras entre as artes, “artes visuais, música, literatura e teatro a partir de então tendem a existir

enquanto ações cênicas” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 45), deslocando assim o *status* de arte enquanto “interpretação” do mundo para arte enquanto um evento, algo provisório, em andamento. Dessa forma, a performance é tida como uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2000, p. 31); algo parcial e em negociação entre artistas e não-artistas, em que as relações entre sujeitos e objetos são des-hierarquizadas (LEPECKI, 2012).

A artista e teórica mexicana Diana Taylor compreende a performance tanto como objeto quanto como “uma episteme, um modo de conhecer” (TAYLOR, 2013, p.45). Nos últimos anos vemos não só uma produção artística que une diferentes mídias e campos da arte, mas também o impacto da performance na produção de pesquisas em diferentes áreas do conhecimento. Para Resende (2014):

Não mais apenas a abertura do olhar para a performance (as marcas de autoria/corporeidade em um texto, as irrupções do real na ficção, por exemplo), como muitas pesquisas atuais tentam fazer, mas conjugar esses dois campos – a cultura letrada e a não letrada, o arquivo e o repertório. Essa busca tem a função indispensável de preencher lacunas na compreensão histórica de nosso continente e fornecer outros parâmetros para a produção de conhecimento. (RESENDE, 2014, p. 264)

Na concepção de Taylor (2013), a performance conta, além do sistema biológico e performático, com dois sistemas heurísticos, o arquivo e o repertório, um acoplamento destes dois:

[...] a Performance, então, funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma [...] o nosso sentimento

de estarmos conectados: todos nós compartilhamos uma grande parcela de materiais genéticos, culturais, políticos e socioeconômicos. (TAYLOR, 2013, pp. 261-262)

A escrita enquanto performance, portanto, é uma sobreposição destas camadas da nossa cultura, conectando-nos em um ambiente, agindo no tempo e no espaço de sua recepção.

Um poema pode ser uma irrupção do real, um território fronteiro, uma prática expressada teatralmente, cruzando campos etnográficos, míticos, sociais. Seu caráter fragmentário e híbrido afirma através do poético a ambiguidade do real e da ficção.

São incontáveis os registros da performatividade da poesia em toda a tradição humana<sup>15</sup>, tecido de nossa cultura. Listamos, a título de ilustração, alguns exemplos de poesia enquanto gesto performativo: nos anos cinquenta e sessenta, os *Beats* nos Estados Unidos; a inglesa Malika Booker, uma pioneira na *Spoken Word*<sup>16</sup> no Reino Unido; a paulista Roberta Estrela D'alva, fundadora do *Zona Autônoma da Palavra (ZAP!)* e pioneira no Brasil do *poetry slam*<sup>17</sup> que vemos repercutidos também em fenômenos sociais como a Batalha das Minas<sup>18</sup>, e em tantas e inúmeras tradições orais.

A complexidade está dada. Procedimentos, recepção e a discussão de poemas é complexa, repertório fruto de cada comunidade, de cada época,

---

<sup>15</sup> Vale frisar que muito destas tradições orais de diferentes tempos e regiões que foram perdidas, outras atualizadas em diferentes aqui-e-agoras.

<sup>16</sup> uma performance oral, baseada na palavra, na poesia recitada em voz alta - poemas, raps, jazz, etc.

<sup>17</sup> uma competição de poesia falada entre rappers.

<sup>18</sup> Em Florianópolis- SC o movimento surgiu em 2016, no terminal velho da cidade, como alternativa e resistência ao mundo machista do rap, com intenção de maior visibilidade na cultura de rua feminina. A batalha segue três regras: apenas mulheres podem rimar, cada *round* tem duração de trinta segundos, e a venda de bebidas alcoólicas é proibida (exceto em edições culturais).

atualizando, através da performance os arquivos de uma cultura - sejam eles registros ou técnicas. A linguagem poética expressa, então, uma real complexidade entre sua materialidade, temporalidade, e de partilha, um ato de transformação de quem escreve e lê.

## 5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Trabalhar poemas pela perspectiva da percepção vem de encontro ao pensamento contemporâneo, em que cada vez menos se restringem a leituras binárias ou definições fechadas. Em síntese, a percepção do corpo e sua capacidade de significação viabiliza um rico trabalho de criação artística/poética, mas também trama a oportunidade de expandir o entendimento de um texto para além da discussão hipotética.

Não podemos reduzir poemas ao campo visual. A experiência imaginativa de um poema não se dá apenas através de um sentido. O exercício de se criar outros vieses para produzir conhecimento demonstra a necessidade latente de se explorar e complexificar o pensamento crítico bem como a produção de conhecimento.

Paz (2015) já dizia que “O homem é uma imagem na qual ele mesmo se encarna” (p .80). E o corpo (a carne do ser humano) tem muitos sentidos. A criação é conjunta, tanto do autor quanto do leitor, como o coloca Rukeyser, já que a existência do indivíduo se faz pelo contato com o outro. Não existe uma única forma correta e verdadeira de se ler um poema ou compreender o mundo. Há diversas maneiras de percebê-los, e portanto, afirmar como um poema deve ser é sentenciar morte à poesia.

Intuímos, através da análise que este estudo nos proporcionou, que há dois princípios que orientam a produção de sentidos na poesia. O primeiro advém do conhecimento sensorial de seu leitor; ou seja, as experiências

anteriores a leitura do poema, sejam elas culturais, sociais ou imaginativas estão intimamente ligadas na capacidade do leitor de interpretar um poema. Já o segundo se dá através da potência vinculativa da proposta do poeta, sua capacidade de gerar cumplicidade através do trabalho do ritmo e das imagens. Um poema é tanto reflexo quanto a criação de experiências (sem restrições corpo-mente e indivíduo-coletivo); um poema enquanto produto de um trabalho humano pode ser, por um viés performativo, tanto transmissão de memórias culturais, como também uma criação imersa a uma esfera relacional.

A leitura pelo corpo permite expandir em possibilidades de pensamento e também cognição o entendimento de poesia uma vez que articula os aspectos físicos e psicológicos na palavra poética tanto do autor quanto do leitor. Alguns poetas foram apresentados aqui para detectar as implicações disso na poesia.

Explorar corporalmente um texto poético ou outras áreas de conhecimento é um tipo de exercício da alteridade, daquele que leva em conta a impossibilidade da certeza, e carrega apenas a convicção de que é apenas mais um ponto de vista. Acreditamos que um poema não é uma abstração ou um objeto estático, mas um mergulho visual, rítmico, ou táctil ou sensorial de autor e leitor na partilha desta experiência.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. "O que contemporâneo?" In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BLAKE, Willian. *All religions are one*. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=aro&java=no>. Acesso em 15/02/2016.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMPOS, A. et all. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Edições Invenção, 1965.

CAMPOS, A. et all. *Manifesto da Poesia Concreta*. Disponível em: <http://www.tanto.com.br/luizedmundo-concret.htm>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2016.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

CLÜVER, C. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos.” In *Revista Literatura e Sociedade*. n. 2 1997, p.45. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/13267>. Acesso em 10/05/2016.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KATZ, Helena Tania. *UM, DOIS, TRÊS, a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2005.

KILLINGSWORTH, M. J. *The Cambridge introduction to Walt Whitman*. New York (USA): Cambridge University Press, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. [Trad: Diana González Martín e David Martínez Perucha]. Madrid: Abada, 2011.

FOLSOM, E. MERRIL. *Every Atom: Sexuality and the Body in "Song of Myself"*. Iowa: The University of Iowa International Writing Program's Distance Learning Program. 2014. Vídeo (12min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=SvFTugj3\\_xM](https://www.youtube.com/watch?v=SvFTugj3_xM). Acesso em: 20 de fevereiro 2016.

GREENE, Roland (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. In: *Revista Urdimento*, Florianópolis: n. 19, p. 95-101, nov. 2012.

LEVI, Jan Heller, KAUFMAN, Janet E., HERZOG, Anne F (ed). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de verso”. In: *Inimigo rumor: revista de poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. n.20. Trad. Ana de Alencar .

MACLEISH, Archibald. “Ars Poetica / Ars Poetica”. In: VIZIOLI, Paulo (Seleção e Tradução). *Poetas norte-americanos. Antologia Bilíngue*. Edição Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América: 1776-1976. Rio de Janeiro, RJ: Lidador, 1974.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética*. Trad. Antonio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1979.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.

NOË, A. *Action in perception*. Massachusetts: The MIT Press, 2004. PLAZA

NÓBREGA, Thelma Médici. “Transcrição e hiperfidelidade”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, Brasil, n. 7, p. 249-255, nov. 2006. ISSN 1981-2558. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>>. Acesso em: 17 Ago. 2014.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo Perspectiva, 2003.

RENGEL. Lenira P. “Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica”. IN: *FAP*, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan./jun. 2009.

RESENDE, Flávia A. V. “O arquivo e o repertório - Performace e memória cultural nas Américas, de Diana Taylor.” *EM TESE*. v. 20 n. 2 maio-ago. 2014 (p. 261-264). Disponível em: Acesso em: <  
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/download/5614/6023> >Acesso em:

RUKEYSER, Muriel. *The Life of Poetry*. Ashfield: Paris Press, 1996.

SETENTA, J. *Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Bahia: EDUFBA, 2008.

VALÉRY, Paul. “Poetry and Abstract Thought”. In: COOK, John. *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2004.

YEATS, William Butler. “The Symbolism of Poetry”. In: COOK, John. *Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em 15/07/2019.

Aceito em 07/10/2019.