

L776 Literatura e sagrado [recurso eletrônico] : ensaios / Organização: Juliana Pasquarelli Perez ; Eduardo Gross -- São Paulo : FFLCH/USP, 2019. 2.769 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-386-6
DOI 10.11606/9788575063866

1. Literatura – Aspectos religiosos. 2. Literatura – Crítica e interpretação. 3. Análise crítica do discurso. 4. Ensaios. I. Perez, Juliana Pasquarelli. II. Gross, Eduardo.

CDD 801

Projeto gráfico: Zeta Studio
Diagramação: Propagare Comercial Ltda.

Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br>

Esta publicação recebeu o apoio financeiro da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Autorizada a reprodução e divulgação total ou parcial para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	9
<hr/>	
<i>Juliana P. Perez, Eduardo Gross</i>	
<i>Discussões filosófico-religiosas em A Montanha Mágica, de Thomas Mann</i>	13
<hr/>	
<i>Eduardo Gross</i>	
<i>As temporalidades de Lavoura Arcaica: polifonia e interxtualidade</i>	43
<hr/>	
<i>Marcella Abboud</i>	
<i>O protagonismo feminino em O Evangelho segundo Maria, de Armando Avena</i>	61
<hr/>	
<i>Andréa Beatriz Hack de Góes</i>	
<i>Manifestação do sagrado no âmbito do capitalismo</i>	85
<hr/>	
<i>Suzi Frankl Sperber</i>	
<i>Percepção violentada: poesia e alucinação</i>	115
<hr/>	
<i>Eduardo Guerreiro B. Losso</i>	

PERCEPÇÃO VIOLENTADA: POESIA E ALUCINAÇÃO

VIOLATED PERCEPTION: POETRY AND HALLUCINATION

Eduardo Guerreiro B. Losso¹

Resumo

Há um debate acalorado, hoje, a respeito do impacto das novas mídias na percepção humana e como influenciam, em especial, a leitura de poesia. Em tempos de “déficit de atenção”, vale a pena se perguntar se a poesia escrita, que exige grande concentração, sai prejudicada pela incapacidade de retenção, vista por alguns teóricos como uma verdadeira regressão cognitiva. Por isso, o artigo busca pensar como se formou o aparelho perceptivo no decorrer da hominização, como a percepção está sendo modificada na modernidade e qual o papel da poesia nesse processo.

Palavras-chave: poesia, sagrado, alucinação, percepção, máquina de imagem

Abstract

There is a heated debate, today, about the impact of new media on human perception and how that influences, specially, poetry's reading. In times of “attention deficit”, it is worth asking if written poetry, which requires great concentration, is harmed by the disability of retention, seen by some theorists as a true cognitive regression. Therefore, this article aims to think how the

1 Doutor em Ciência da Literatura na UFRJ, Pós-doutorado em Literatura Comparada na UERJ, professor adjunto de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5410276989595754>. Email: edugbl@msn.com

perceptive apparatus was formed in the course of hominization, how it is being modified in modernity and what is the role of poetry in this process.

Keywords: poetry, sacred, hallucination, perception, image machines.

Alguma coisa me fica do mundo antigo.

Murilo Mendes (1994, p. 110)

Da alucinação à representação

Já se escreveu sobre a história da violência e foi observado que, na Europa central, sua tendência é diminuir; em outros lugares, o otimismo é duvidoso (MUCHEMBLED, 2012, p. 1). Afirmações gerais a respeito desse decréscimo precisariam levar em conta o seu papel desde a pré-história. O que foi dito sobre sua relação com a origem do homem, no entanto, é insatisfatório. Sabe-se que o homem, para sobreviver, enfrentou não só animais predadores, mas eventos naturais ameaçadores. Seu maior motivo de temor foram as catástrofes naturais: tempestades, terremotos, maremotos, erupções vulcânicas. Junto com outros animais, ele não tinha como se defender diante da amostra de tão imenso poder, e sentia grande insegurança, mesmo em frente a um sinal que não provocasse grandes danos, como o trovão de uma chuva eventual.

Isso significa que ele reagia tanto à ameaça real quanto à suposta, via sinal de alerta onde não havia perigo. Era preciso criar alguma forma de lidar com o medo, numa época em que nenhum psicólogo estava lá para o orientar. Christoph Türcke é um filósofo que tem pensado sobre essa questão, e defende que, já diante dessa situação, o homem

primitivo desenvolveu um trauma. Assim como outros mamíferos, ele sonhava com situações assustadoras. Isso é plausível. Mas há um fato, comprovado por arqueólogos e paleontólogos, que agrava seus temores, mas vem dele mesmo: o homem, no início do processo de hominização, fazia rituais de sacrifício. Ele sacrificava membros de sua própria comunidade, sendo, inclusive, o único animal que demonstra produzir tal prática abominável (cf. TÜRCKE, 2012, p. 15-18). Isso não faz nenhum sentido.

Porém, ao se pensar em termos de trauma, é possível propor uma reconstituição dos acontecimentos e tentar explicar o fenômeno. Ninguém experimentou usar a psicanálise para explicar a sequência de ocorrências da hominização. Muitos estudam a fantasia freudiana do pai totêmico, a qual se sabe que não ocorreu, mas ninguém ousou usar conceitos freudianos para entender a psique do homem primitivo, para além das tentativas do próprio Freud.

Segundo Türcke, o homem buscava uma solução para aquilo que o ameaçava. Pensou que se sacrificasse um membro do clã, tal ameaça se saciaria. Desenvolveu um ritual para dar à fonte do horror o que ela queria. A repetição desse ritual, no decorrer do tempo, tornou-se a resposta de sua compulsão traumática ao sofrimento. Assim, o homem respondeu ao medo com uma atuação feita para fugir dele. Foi nesse espaço sagrado ritualístico que ele exercitou sua mais extrema atenção, tentando pôr termo à violência violentando a si mesmo. Foi com o ritual de sacrifício que surgiu o espaço sagrado, os objetos de culto, palavras mágicas, enfim, segundo Türcke, ele é nada mais nada menos do que o fundador da cultura. Em outras palavras, a cultura adveio de uma reação, violenta, à violência sofrida pelo homem (TÜRCKE, 2008, p. 52-68). Se Benjamin afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225), podemos ir mais longe e dizer que isso ocorre justamente

porque a cultura, antes de produzir qualquer monumento, não surgiu senão como consequência direta da barbárie.

Em milênios de repetição o ritual pôde se desenvolver, estabelecer seus símbolos, o que possibilitou sedimentar sentido em determinadas representações a partir de deslocamentos e condensações de percepções fugazes. Vale agora levar em conta a seguinte questão poética de Murilo Mendes:

A palavra cria o real?
 O real cria a palavra?
 Mais difícil de aferrar:
 Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade
 Um conjunto de alucinações? (MENDES, 1994, p. 739)

A inquietude de Murilo talvez contenha certa desconfiança de que, num primeiro momento, não havia muita diferença entre estímulos externos e alucinações. O pensamento era, em grande parte, alucinatório: uma medida de defesa do trauma (TÜRCKE, 2008, p. 29). TÜRCKE reformula, desse modo, aquilo que Freud chama de pensamento primitivo (*primitive Denktätigkeit*, TÜRCKE, 2008, p. 30). Aos poucos, ele foi delineando um espaço mental interno imaginário, no qual estímulos externos foram condensados em impressões significantes (TÜRCKE, 2008, p. 31). Esse imaginário foi criado coletivamente, na encenação ritual do sacrifício. Somente a partir de representações performáticas tornou-se possível o surgimento da representação mental (TÜRCKE, 2008, p. 77), de modo que o espaço mental virou um excedente (*Überschuss*) da natureza.

Com a constelação das representações, abriu-se o espaço mental, que ativa uma nova faculdade – a imaginação. Dentro desse processo, o ser ameaçador, invocado no sacrifício, toma o lugar central no imaginário recém-formado e ganha a forma de uma entidade, que pode ser referida a um grito que já tem sentido, e vira o nome de um personagem divino. Logo, muita coisa se forma a partir da encenação ritual, que contém em si repetições de fórmulas mágicas verbais, gestos, objetos e cenários cada vez mais codificados e complexos. Suzi Sperber nos ajuda aqui quando diz que “O sentido de cada repetição pode estar oculto, impedido de manifestar-se ou impedido de ser compreendido pela falta de recursos de decodificação”; isto é, que, na aprendizagem “o processo que não se percebe pode estar ocorrendo” (SPERBER, 2009, p. 98). “As repetições seriam, pois, uma componente mais poética – de linguagem – do que de estagnação – e a psique se estruturaria toda em cima de simbolização e imaginário.” (SPERBER, 2009, p. 96). O que foi dito aqui sobre o desenvolvimento da aprendizagem vale também para o desenvolvimento da hominização, que é uma aprendizagem coletiva alongada.

Logo, há um processo constante de condensações: das sensações às alucinações, das alucinações às representações, das representações às repetições verbais, não, contudo, de modo causal, embora possa dar a impressão, nessa linha narrativa adotada, e nas correlações processuais que aqui são feitas, que esse desenvolvimento é linear. Processos históricos são feitos de acúmulos de vivências que levam a bruscas rupturas, e essas rupturas só podem ser vistas muito posteriormente, possivelmente até quando outra já estiver em vigor. Portanto, é difícil pensar o quanto os efeitos das repetições levam a mudanças paradigmáticas, dentro de processos dinâmicos que ocorrem paralelamente e em interação. Logo, a relação entre sensações, alucinações e representações não é causal. Contudo, há, sim, uma

oposição entre alucinações e representações, de modo que as últimas recalcam as primeiras.

Aqui chegamos aos primórdios da poesia. Não há dúvida de que ela sempre esteve, desde o princípio, nos clamores da atividade ritual, na crença de que a palavra tinha poder de invocação e transformação da natureza, na sensação de que, através de uma palavra, instaura-se o poder sobre uma coisa. À medida que o desenvolvimento da linguagem se faz por meio de narrativas de origem, cosmogonias, e também por meio da aplicação de figuras, imagens verbais, relações de semelhança entre coisas distantes, como se dá na metáfora e na analogia, surge a formação de uma capacidade criativa verbal que, antes de ter pretensões estéticas, quer é atenuar o horror traumático e dar sentido ao mundo.

O sacrifício, a princípio, não soluciona nenhum problema. De certo modo, ele o reproduz, o que é uma tentativa compulsiva, desesperada, de dominá-lo. Porém, ao longo de gerações, ele se torna, de fato, um lenitivo, ao ponto de permitir que ele mesmo se transfira de uma vítima humana para um animal, de um animal a uma planta etc., enfim, que ele se profanize: deixe de ser um grande custo e adote mais racionalidade (TÜRCKE, 2008, p. 67). A poesia também acompanha esse processo de profanação. De função mágica, ela pode assumir o papel de memória histórica da comunidade, aprofundando suas técnicas mnemônicas por meio de paralelismos rítmicos, métricos e rítmicos, fixando em imagens mensagens diversas. E, de instrumento mágico-religioso, de palavra sagrada vinda da fonte da verdade, ela pode virar uma interpretação da verdade, uma versão artística do mito, como foi o caso na Grécia.

Ainda assim, a poesia mantém uma íntima relação com sua função mágica: não é à toa que Sócrates, no *Íon*, insiste que o poeta não sabe do que está falando, e só pode ter pretensão de dizer verdades porque é possuído pelos deuses (PLATÃO, 2011, p. 39, 534a). Sabe-se como Platão considera poderosa e perigosa a musicalidade verbal da poesia, capaz

de encantar seus apreciadores e levá-los para fora de si (a partir do emprego da palavra ἐπάδοντες, de ἐπαείδω, epaeidō, em *A república*, PLATÃO, 2001, p. 474, 608a).

Se poesia é, em alemão, *Dichtung* – palavra que contém a ideia de concentração, como Ezra Pound assinalou (POUND, 1990, p. 10) –, ela desponta num estágio proeminente da constituição do espaço sagrado e, mesmo quando se desloca para a ordem profana, cultiva sua origem sagrada. Na difícil trajetória da humanidade de sair da dispersão caótica da alucinação para a estabilização do aparelho perceptivo em consciência desperta, podemos dizer que a poesia guarda em si uma “alucinação esclarecida”: ela se permite devanear, mas com os mais sofisticados procedimentos e astúcias de manipulação da linguagem. O poeta se deixa possuir sim, não tanto por deuses, antes, pelos percursos imprevistos da linguagem, que sua própria habilidade foi capaz de impulsionar. Numa idade pós-alucinatória, o poeta retoma, de certo modo, essa herança inconsciente numa reaproximação extática com ela. Daí, inclusive, seu parentesco com a experiência mística, que, segundo Freud, quer retornar a um estágio uterino. *A unio mystica* pode ser interpretada como um retorno à mãe (FREUD, 2009, p. 197-200), mas também é elaboração da subjetividade, isto é, se há desejos de regressão, é para dar impulso ao processo de subjetivação. No caso da poesia, anseios extáticos levam ao exercício mais avançado do mergulho na linguagem. Por isso a poesia suspende a descrença, reaviva a “fé poética” para garantir a retomada das “sombras da imaginação”, como diz Coleridge (COLERIDGE, 1995, p. 17; 151); suspende até mesmo a exigência de sentido, proporciona efeitos absurdos dignos de permissão consciente, cujas técnicas despertam, inclusive, “sensações de poder” (*Machtgefühl*, FREUD, 1970, p. 115). A poesia retoma elementos primitivos da experiência humana e liga-os ao seu presente, através do trabalho lúcido da forma verbal, com muita intuição e não

menos racionalidade estética, como insiste Adorno em *Teoria Estética* (ADORNO, 2008, p. 48; 68). De acordo com a palavra inventada por Alberto Pucheu, a poesia é *arcaicontemporânea* (PUCHEU, 2016, p. 176), ou, para citar Murilo Mendes, “Antiga tradição futura” (MENDES, 1994, p. 438, no livro *Poesia liberdade*, poema “Janela do caos”).

Ela não poderia chegar a tal resultado se não estivesse no plano mais avançado da capacidade humana de atenção, conquistada com milênios de repetição em torno dos rituais. A poesia concentra o caos alucinatório na ordem sintagmática das palavras. Não é à toa que, segundo Jakobson, “a similaridade se superpõe à contiguidade” (JAKOBSON, 2010, p. 148). A densidade poética é um “caos concentrado”, (para usar uma expressão de André Bueno sobre Murilo Mendes, BUENO, 2002, p. 41). A poesia violenta a lógica discursiva porque aprimora a linguagem com as próprias ruínas dos pensamentos primitivos que esta havia deixado para trás. A violência da poesia é, então, construtiva e expansiva: quer recuperar o que foi reprimido e recalcado, especialmente aquilo que está no âmbito do mais fugidio, inapreensível, desejável e inatingível. Se o místico quer abandonar a linguagem e se entregar ao toque divino, o poeta quer conciliar alucinação e representação, palavra e experiência muda.

Falar de poesia como algo geral e abstrato é perigoso: como se não existissem conceitos e formas conflitantes de poesia em diversos momentos históricos e contextos culturais. De qualquer forma, a reflexão iniciada aqui é apenas uma proposta ensaística de tentar entender o papel da poesia no desenrolar da formação da percepção. Não há pretensão de explicar suas origens e mistérios, somente é um pequeno palpite de leitura da história para fins de possíveis esclarecimentos.

O aparelho perceptivo foi constituído em torno de um motivo bem estranho: curar o trauma primordial. Logo, não há percepção senão advinda de todo um trabalho milenar contra a ameaça da

violência atemorizante. Uma vez constituído o espaço mental humano, estabelecidos símbolos e signos, dada ao mundo a coerência consciente, a poesia deseja expandir, alargar o que foi simplificado e empobrecido nesse processo. O que pretende Schiller, na *Educação estética do homem*, é unir razão com intuição, alargar o espectro restrito do inteligível com a experiência sensível, elevar-se moralmente cultivando a sensibilidade. Podemos dizer que, de certo modo, ele traduz, em termos kantianos, justamente o anseio da poesia. Seu “impulso lúdico” (SCHILLER, 1995, p. 78 *et seq.*) quer superar a cisão restritiva entre impulso sensível e formal. A poesia, por seu turno, quer superar a separação entre linguagem e mundo, delírio e realidade. Quando Murilo Mendes indaga que a realidade pode ser um conjunto de alucinações, ele está evidenciando um desejo humano de se religar ao seu estágio antigo, onde havia a ilusão da onipotência do pensamento. Expor tal desejo é algo que só o poeta, hoje, pode-se permitir fazer. Contudo, além disso, uma resposta afirmativa à questão muriliana teria sua razão: não há realidade absoluta, e as representações só se estabeleceram a partir da atividade mental alucinatória.

A poesia está sempre intrinsecamente associada ao seu ambiente. E o ambiente inicial do homem é a natureza. O eu lírico contempla-a de modo a querer nela se fundir imaginariamente, ainda que tomando a necessária distância real na contemplação panorâmica da paisagem. A meditação poética, mesmo depois das religiões espiritualizantes entrarem em vigor, sempre manteve uma espécie de culto dos elementos naturais. Quando, porém, o ambiente é urbano, o volume de estímulos é muito alto e invade o sistema sensorial, o que ocorre, afinal de contas, com a poesia?

Da representação à alucinação

ENTREFILMADO

“o filme parou meus relógios [...]

eu procurei uma vertigem qualquer
onde me apoiar [...]
a luz do filme coagulou meu pensamento
e vi sobre o planalto
as tribos todas se sucedendo
as raças todas se misturando na correnteza
de explosões e crônicas e azedumes
e chibatas e delírios e dinheiro
dinheirodinheiro”

Afonso HENRIQUES NETO (1985, sem numeração de página)

Nesses trechos do poema “Entrefilmado”, do livro *Tudo, nenhum*, o poeta parece, estranhamente, queixar-se de como o “filme”, que é uma obra audiovisual tão dinâmica, feita de uma série de imagens em movimento, “parou meus relógios”, como se o tempo do seu olhar tivesse de se interromper diante da velocidade das imagens. Por isso, ele busca apoio naquilo mesmo que retira qualquer fundamento e orientação: “uma vertigem”. Pode ser, inclusive, “qualquer” vertigem, pois, diante da paralisação do filme, qualquer coisa, mesmo a mais desconcertante, vale diante do choque soberano da tela. Muito especificamente, a “luz do filme” enrijece o pensamento. Logo o filme, que é tão ágil e agitado, como pode ele “coagular” a atividade mental do poeta, que é tão plástica e variada? Em seguida, aparece, como num

videoclipe, um resumo da história humana: tribos e raças se sucedendo e se misturando junto com uma enumeração aditiva e caótica também estonteante de palavras que representam guerras, aventuras épicas, sofrimentos, subjugações, exaltações e riquezas. Ele insiste na ideia de que esse turbilhão de acontecimentos engloba *todas* as tribos e raças – a totalidade das gerações e dos tempos humanos.

O poema não tem pontuação nem letras maiúsculas, isto é, não possui diferenciação de frases, como se o efeito do filme fosse criar uma desagregação das correlações verbais feitas a partir de signos escritos: a sucessão é desconjuntada e confusa. Se o sujeito psíquico não é inteiro, segundo a psicanálise, é “cindido”, “castrado”, o sujeito do poema é cindido pelo filme: é “entrefilmado”. Ele é constituído enquanto ser atravessado pelo filme, seja hipoteticamente, porque faz parte de um, seja porque sua percepção, ao assistir a um, é radicalmente alterada. Por conseguinte, ela passa a ver a paisagem urbana com olhos de tela, logo em seguida: “e assisti sobre o planalto a cidade” (HENRIQUES NETO, 1985, sem numeração de página).

Não há a impressão de que o poeta sugere, com veemência, que o efeito do “filme” na percepção desagrega a orientação temporal, espacial e mesmo o pensamento, pior que uma sensação de vertigem? O poeta não nos convida a indagar o que ocorre, afinal, com a percepção, quando ela é cotidianamente exposta a choques constantes na vida urbana e, precisamente, quando é submetida a uma série ininterrupta de imagens encadeadas? O poeta não está sugerindo que há algum tipo de violência, na percepção moderna, não claramente compreensível e, no entanto, não menos martirizante?

Agora daremos um salto para a modernidade. Sabe-se o quanto Walter Benjamin insistiu na mudança de percepção introduzida pelo convívio com inovações técnicas na metrópole moderna. Se, em meio ao ambiente natural, a poesia respirava a aura das coisas, seja no jogo

impressivo de proximidade e distância contemplando a montanha (BENJAMIN, 1991, p. 440), seja ao mirar as coisas, ter a impressão onírica de que elas nos devolvem o olhar (Benjamin citando Valéry, esses são os dois exemplos do conceito de aura, BENJAMIN, 1989, p. 139-140), em ambos os casos há uma sensação de encantamento com o mundo, uma relação recíproca animada pela fabulação. É como se valesse a pena prestar atenção ao inanimado, porque ele está sempre à disposição do espectador para responder, como num conto de fadas. A aura crê na presença viva da coisa.

E como é a vida na cidade, em contraposição? A multiplicidade de formas quadradas e retangulares dos prédios, ruas retiformes, objetos fabricados e feitos para serem consumidos, além do barulho, da fumaça, da obediência à sinalização, tudo isso leva ao contato constante com um ambiente padronizado, hostil, desfavorável, nada acolhedor. “Os passantes carregam/ O peso da vida/ Olham-se como inimigos [...] Mundo sem infância/ Rua acesa” (MENDES, 1994, p. 348, poema “Rua”, de *As metamorfoses*).

Benjamin percebeu claramente que, da confusão da cidade oitocentista, moldada pelo avanço técnico dos meios de produção nas fábricas, à máquina de imagens ininterruptas que é o filme, foi um pulo. A citação é famosa: “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p. 125; BENJAMIN, 1991, p. 631). A recepção sensória passa a ser submetida a uma série de estímulos tão constantes quanto a esteira rolante da fábrica. A comparação é assustadora. Não muito tempo depois de se conceber a ideia de autonomia do sujeito racional, fruto do iluminismo, seu espaço mental começa a ser invadido pelo ambiente urbano com todo atrevimento. A familiaridade na irrupção dos dois fenômenos na história ainda não foi suficientemente pensada.

A poesia precisou assimilar essa completa transformação da percepção em via dupla. De um lado, lamenta a perda da aura, o distanciamento da natureza (“mundo sem infância”), e quando escreve sobre ela, há sempre algo de nostálgico, saudosista, um tom de resistência em contraposição à hegemonia dos valores urbanos. O *drop out* (“cair fora”) beatnik e contracultural, por exemplo, o desejo de abandonar o mundo dos engravatados e aventurar-se na estrada, buscar uma vida sem depender do consumo, repudiar integralmente o sistema, reflete bem tal tendência. Mesmo o deslumbre moderno com a simplicidade, a rusticidade da natureza, iniciado no primeiro romantismo de Wordsworth, aparece já em contraposição à artificialidade tanto da aristocracia quanto da burguesia, promotora da técnica.

Por outro lado, foi preciso poetizar o caos urbano, encontrar encanto em meio ao desencanto, prestar atenção ao arbitrário e surpreendê-lo no acaso objetivo surrealista, isto é, reativar “experiências mágicas com as palavras” (BENJAMIN, 1994, p. 28, do ensaio “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”), desenvolver uma linguagem apropriada para lidar com o choque da cidade e tratá-la como uma nova floresta de signos, descobrir nela “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados” (BENJAMIN, 1994, p. 27).

Curioso observar que o processo de desencantamento das novidades da modernização se dá até mesmo ao longo da história das cidades. Aldous Huxley, em *Céu e inferno*, diz que a Londres ainda do final do século XIX possuía “letras luminosas” que, projetando-se “contra o céu eram uma novidade, e tão raras eram que rasgavam o manto da noite ‘quais pedras de um adereço’”. O autor cita aqui o original “*like captain jewels in the carcanet*”, Soneto 52, de Shakespeare (Shakespeare, 1821, p. 273). “[...] Hoje não há mais encantamento. O néon está em toda parte e, assim sendo, perdeu seu efeito sobre nós” (HUXLEY, 1966, p. 75-76). Eis o constante resultado dos atrativos mercadológicos: uma vez

provoca admiração, poder-se-ia até valer como uma “boa nova”, logo em seguida desaponta, isto é, não passa de mais um excitante ilusório. Quanto mais gritante e apelativa é a forma de chamar a atenção, mais desgasta a própria capacidade de prestar atenção.

A correnteza incessante de estímulos audiovisuais no que TÜRCKE chama de *máquina de imagem* torna qualquer representação mental pálida, fraca, desmotivando o esforço necessário a sua concepção (TÜRCKE, 2012, p. 47-8, 65-66). A máquina de imagem não permite, como na leitura, nenhuma pausa, possui imagens diretas, definidas, prontas, cujo realismo e brilho é muito superior a qualquer representação mental ou descrição verbal. É por isso que, segundo TÜRCKE, a exposição duradoura à máquina de imagem não só não permite uma pausa de respiração do pensamento, como mina a própria atividade da imaginação. A imaginação humana, que demorou tanto tempo para estabelecer representações e constituir o seu espaço mental, tornou-se muito frágil diante da soberania luminosa da “imaginação técnica” (TÜRCKE, 2012, p. 72-75). Como diz Afonso Henriques Neto, “a luz do filme coagou meu pensamento”.

É evidente que os atrativos das telas hoje são muito superiores à promessa de expansão da experiência, feita pela literatura moderna até o início do século XX. Sofisticados jogos de linguagem demandam um esforço de concentração e compreensão que parecem não compensar em nada, frente a grandiosas pirotécnicas de qualquer filme de ação americano. Como dizia Paul Valéry, premonitoriamente, em 1935:

Quanto aos espíritos, já se vê que são solicitados e seduzidos por tantos prestígios imediatos, tantos excitantes diretos que lhe dão, sem esforço, as sensações mais intensas e representam-lhes a própria vida e a natureza totalmente presente, que podemos duvidar se nossos netos

encontrarão o menor sabor nas graças antiquadas de nossos poetas mais extraordinários e de qualquer poesia em geral. (VALÉRY, 1991, p. 185).

Demorou milênios para muitas gerações, no processo de repetição ritual, estabelecerem a diferença entre alucinação e representação. No entanto, no estágio da “percepção em forma de choque”, isto é, do choque como princípio formal da atividade mental, a percepção é constantemente violentada – de modo que a diferença entre alucinação e representação vai-se desvanecendo. Há, portanto, uma tendência repsicotizante em nossa cultura. Se a leitura de poesia é um alto exercício espiritual, que gostaria de retomar o caos da alucinação a partir dos próprios poderes da imaginação humana, sair das restrições lógicas do discurso e explorar as mais “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados”, a máquina de imagem desmonta toda essa utopia estética, concebida e praticada por vários teóricos e poetas, pondo no lugar um instrumento de “de-sedimentação” das representações. Contra tantos exercícios poéticos indiretos, cheios de mediações complexas, a tela é um excitante que fornece presentificações diretas, coloridas, com todo tipo de otimização do som e da imagem. A alucinação vem de fora e possui um claro pendor viciante.

Huxley: cultura verbal e percepção direta

Agora, vejamos como um grande ensaísta, que não deixou de ser lido e citado por Benjamin, pensa a questão da percepção nos anos 50. A epígrafe do livro *As portas da percepção*, de Huxley, é uma citação de William Blake. “Se pudéssemos limpar as portas da percepção, tudo se revelaria ao homem tal qual é: infinito” (HUXLEY, 1966, p. 1). Segundo Huxley, a civilização moderna confina cada vez mais pessoas em apartamentos minúsculos. Crianças crescem sem o

mínimo contato com um ambiente natural. Se a natureza, hoje, parece ser, em si mesma, fonte de experiência poética, é porque, justamente, estamos muito distantes dela, distantes da poesia das coisas e da poesia verbal propriamente dita e, especialmente, da relação íntima entre as duas. Para limpar a percepção, a primeira coisa a fazer é retornar a “percepções diretas” do ambiente natural.

Por outro lado, se a educação e os estudos universitários poderiam enfrentar esse problema, ambos fazem o contrário. Huxley chama nosso sistema de conhecimento de “verbalista”: ele não sabe prestar atenção às minúcias não utilitárias da natureza, só o que o interessa são documentos, conceitos, enfim, palavras sem poesia (HUXLEY, 1966, p. 47). Se Benjamin duvida muito de qualquer tentativa de retomar a aura na modernidade, pode-se dizer que Huxley é um defensor apaixonado da causa. Em vários ensaios, ele defende uma educação não verbal, uma busca de experiências visionárias, uma arte que se reaproxime da natureza, tendo como figuras basilares Blake e Wordsworth. Nesse sentido, ele tende a demonstrar uma reação contrária aos valores urbanos, de que falamos acima.

Se ele é tão crítico quanto Benjamin pelo fato de a técnica tender a massificar a humanidade, é um entusiasta das drogas alucinógenas, em especial a mescalina, como forma de sair do embotamento da percepção. Embora seu ensaio sobre a mescalina venha tempos depois dos *Paraisos artificiais* de Baudelaire e o tenha como pano de fundo, depois das vítimas que as drogas fizeram ao longo da contracultura até hoje, Baudelaire parece ter ido mais longe em sua avaliação, quando termina seu texto dizendo que é melhor exercitar a vontade por meio da poesia do que se tornar escravo de uma substância danosa (BAUDELAIRE, 1986, p. 41, “enquanto nós, poetas e filósofos, regeneramos nossa alma pelo trabalho sucessivo e pela contemplação; pelo exercício assíduo da

vontade e pela nobreza permanente da intenção, criamos para nosso uso um jardim de beleza verdadeira”).

É verdade que Huxley, em 1954, imagina que a mescalina não faça mal à saúde, consumida de modo adequado, mas, depois de sua morte, em 1963, o destino da comercialização de alucinógenos como o ácido mostrou que essa não é uma via muito segura de abrir uma “porta na muralha”. Ainda assim, é interessante observar que o desejo pela embriaguez com alucinógenos é milenar e se torna especialmente premente em tempos de falta de contatos sensoriais genuínos. Em outras palavras: a ânsia pela hipersensibilização artificial da droga é um meio nada surpreendente de compensar a falta de experiências naturais. Dentro dessa problemática, entre drogas e poesia, Huxley discute a primeira e ignora tematizar a segunda. Talvez Huxley não defendesse diretamente a poesia para abrir a percepção ou pelo fato de achar que ela não precisa ser defendida, pois já está mais do que assegurada na educação verbalista, ou porque já sabe que ela está destinada ao fracasso, diante das inovações técnicas, ou porque seus exemplos privilegiados de visionários, como Blake, são poetas, de modo que a ligação entre poesia e expansão da percepção é demasiadamente evidente. Em ensaios como *Céu e inferno*, Huxley passeia por práticas humanas de estímulos visionários em diferentes tempos e culturas, diferentes objetos e costumes; formas bem mais concretas que a poesia verbal, como pedras preciosas, pinturas de paisagens, festividades, arte sacra, arabescos, alimentos, jejuns etc. Fica-se com a impressão de que ele, um escritor tão imaginativo, que também escreveu poesia, não se preocupa tanto em tomar a literatura como prova de expansão mental, mesmo que não pare de arrolar sua erudição literária a cada assunto que trata. Huxley respira tanto poesia que prefere falar de outros assuntos, atravessado por ela.

Não deixa de ser irônico que ele reivindique uma preocupação maior da nossa sociedade para “percepções diretas” em vez de passar a vida estudando e trabalhando em documentos escritos e, ao mesmo tempo, não se dar conta de que são as telas que estão suprindo essa demanda sensorial. Sem dúvida, ele não se sente nada satisfeito com essa solução: nada mais contrário ao contato direto com a natureza do que a frieza da máquina de imagem (ele diz que desprezamos “simples coisas [...] em troca de televisão”; HUXLEY, 1966, p. 19). Assim como nada é mais abstrato do que o dinheiro e, ao mesmo tempo, ele contém a dominação integral de posses materiais, nada mais abstrato do que imagens de tela, embora elas contenham o apelo de grande parte das excitações audiovisuais possíveis. Por isso, Huxley concorda que a solução digital para a falta de “percepção direta” não poderia ser mais falsa e frustrante. Não é à toa, inclusive, que ela não baste, e as pessoas tentem suprir o vazio de suas vidas também com drogas.

Curiosamente, poucas pessoas hoje associam contemplação da natureza com meditação poética, como ele, abundantemente, faz. Estar num retiro natural não é sinônimo de ler um livro de poesia, por mais que as duas coisas estejam tão intrinsecamente ligadas. Mesmo quando o homem urbano está num ambiente natural, mesmo que ele seja um daqueles que busca a natureza, muitas vezes, esse mesmo homem não sabe muito bem o que fazer diante da beleza selvagem. Não é incomum encontrar pessoas que resolveram morar no meio do mato e, depois de um tempo, acabaram deixando de apreciá-lo. A natureza dá um *frisson* inicial que, na constância cotidiana, rapidamente se perde, ou seja: ela entra na lógica da novidade turística. Nesse caso, não são muitos os que sabem que, se por ventura dispuserem-se a ler alguns dos poetas que tanto se debruçaram sobre as minúcias naturais, certamente se abririam os olhos para um universo propriamente estético dos prazeres bucólicos. Esse é o ponto de encontro entre nossa cultura verbal e a

“percepção direta” da qual Huxley sente tanta falta. Apreciadores da natureza que também são leitores de poesia estão rareando; mais raro ainda é encontrar alguém que descubra o nexos essencial entre as duas coisas para regenerar a perceptibilidade, em contraposição ao nexos entre concentração verbalista, choque urbano e máquina de imagem, sendo a cumplicidade dos dois primeiros revelada por Huxley e a dos dois últimos claramente descoberta por Benjamin.

Saber parar o tempo

Há um verdadeiro conflito, hoje, entre a necessidade de concentração estudantil, diante de textos que contenham conhecimento, especialmente para obtenção de diplomas ou bom desempenho em concursos, e o parque de diversões da cultura de massa. Na guerra entre os dois, sobra pouco ou nenhum espaço para leitura prazerosa, lúdica e dedicada de poesia, por mais que muitos levantem a objeção de que a poesia está em todo lugar, como nas postagens de rede, cartazes de protestos etc. O que pouco foi pensado nesse debate é a seguinte questão: qual o real potencial que a poesia tem de resgatar a atenção perdida, motivando o exercício lúdico e potencializador da imaginação? Será que não é justamente a fragilidade da poesia, hoje, que contém um potencial de resistência contra a regressão cognitiva em curso? Se as ciências têm pensado essa questão muito menos do que deveriam, não podemos dizer o mesmo da poesia, pois o nome do último livro de Gab Marcondes, uma das poetisas mais interessantes para se abordar esses problemas, chama-se: *Em caso de emergência pare o tempo* (2014). Vou citar e comentar passo a passo o poema cujo verso final dá título ao livro. Ele se chama “Outra cidade”.

era uma cidade
onde poucos
andavam na rua
as autoridades, os jornais
diziam que era perigoso

nano receptores auriculares
carros inteligentes
óculos de interatividade visual
dispositivos para locomoção
toda espécie de próteses
(MARCONDES, 2014, p. 12)

Observa-se um cenário de ficção científica, mas que não difere tanto de nossa realidade; ela, em certos aspectos, dele se aproxima. O poder e os meios de comunicação alardeiam o risco de se expor. A maioria vive protegida por próteses e veículos de locomoção sofisticados. É isso que Huxley mais temia: uma completa falta de contato com o ar livre, já muito contaminado, e um corpo todo tomado de aparelhos com estímulos sensoriais artificiais.

andar na rua
se expor ao vento,
sol, calor, frio, chuva,
doenças contagiosas
radiações, medo
era coisa de pobres,
loucos, idiotas
ou revolucionários
(MARCONDES, 2014, p. 12)

Quem anda (repete o verbo) a céu aberto, expondo-se corporalmente a um meio ambiente degradado, onde circulam radiações e doenças, são os depreciados, os desfalcados. Eles se contrapõem aos protegidos. Aí se configuram os tipos sociais da “outra cidade”. Ela exclui tanto quanto toda cidade moderna, desde que Paris e Londres surgiram. A questão de Murilo Mendes (“realidade ou alucinação?”) retorna aqui: é a própria realidade a céu aberto que é renegada na cidade. Só lugares de conforto artificial e realidades virtuais alucinantes são aceitos. Vive-se num ambiente controlado, sem nenhuma natureza ou numa virtualidade que subjuga o “fora”, condenado a ser devastado. Não há mais experiência estética da natureza.

nessa cidade

um poeta atirou uma pedra para quebrar uma vitrine

mas era uma cidade inexistente

lá os vidros não quebram

(MARCONDES, 2014, p. 13)

Estranho dizer que o poeta quebrou uma vitrine que não quebra de verdade. O ato do poeta se deu numa realidade virtual? Ou toda “essa” cidade é inexistente? O poema repete o artigo indefinido para caracterizar “pedra”, “vitrine” e “cidade inexistente”. O tempo está no pretérito perfeito, próprio para contar histórias de um passado distante. De início, esses recursos são indícios de que o acontecimento é meramente ficcional e abstrato, quase uma hipótese. O poema insinua uma sutil ligação entre tempo lendário e mundo virtual; onde há uma cidade inexistente, “de mentira” em que nada se quebra, nada estraga.

Há uma equivalência entre o poeta e o protestante violento das manifestações. Ele faz parte dos desfavorecidos? Não há resposta, mas

tal incerteza se conjuga com a hesitação entre os espaços, entre o real e o virtual. Ela vai se confirmar em seguida.

aqui os cacos
ainda estão no chão
quem ali pisou
viu surgir
um corte
uma incisão
de onde saiam
as seguintes palavras:

Em caso de emergência pare o tempo
(MARCONDES, 2014, p. 13)

Um poeta atirou uma pedra numa vitrine: nesse ambiente hipotético, nesse “faz de conta”, não haveria como se ferir. Mas alguém “ali pisou”. Lá, no espaço supostamente lendário e virtual, alguém “viu surgir” uma ferida que motivou o eu lírico a reiterar a “incisão”. Lá, onde nada de real ocorre, desencadeou-se algo que levou à irrupção, de repente, de um corte cirúrgico, bem preciso, no meio do “faz de conta”. No mundo da “luz do filme” do poema anterior, mundo que coagula o pensamento (como se ele fosse feito de sangue), revela-se, no encontro que se pode propor do poema de Afonso Henriques Neto com o de Gab Marcondes, uma mensagem urgente, feita do jorro de palavras sanguíneas. Em “Entrefilmado” a vitalidade do pensamento se enrijece diante do fluxo de imagens; neste poema, um aviso de emergência, com palavras vitais, irrompe da cidade inexistente. Nos dois casos, a imagem do sangue, que contém o sentido de vitalidade, é sutilmente, indiretamente insinuada, diante do mundo simulado. Num

há endurecimento; noutro, jorro. É nesse corte que foi possível escapar uma mensagem de puro desespero: a necessidade de interromper o fluxo incessante de imagens, o mundo viciante do “faz de conta” que nem é propriamente lendário nem poético, antes, viciante e deteriorante.

A confusão dos tempos (entre os verbos do pretérito perfeito e do presente) e dos espaços (advérbios deícticos de lugar) no meio da penúltima estrofe (*“aqui os cacos/ ainda estão no chão”* e *“quem ali pisou”*) faz pensar, primeiramente, que o poeta que enuncia o poema está próximo do leitor (“aqui”) e o poeta hipotético, personagem do poema, está no espaço virtual, na ficção narrativa. Porém, ali, na “outra cidade”, irrompe, como um grito, a instrução da estrofe final, que corta os diferentes espaços com um só verso fulminante, cuja advertência aponta para o grande perigo, em meio à doce alucinação constante. Ela é um indício de que, afinal, o poeta hipotético também está “nessa cidade”, como foi dito no início; que a ferida apresentada “lá”, de forma cinematográfica, no poeta personagem, não é menos real nem menos dramática do que a ferida que essa suposta cidade inexistente opera “aqui”, no aparelho perceptivo do leitor.

A longa duração decorrente, quando a percepção é submetida a fluxos incessantes de imagens virtuais, cria a urgência de um “aviso de incêndio” (para falar com Michael Löwy): é preciso “parar o tempo” de prostração diante de telas; e só é possível tratar da ferida da percepção submetida a constante estado de choque interrompendo, obviamente, o fluxo desses choques. O aviso sanguíneo indica que é preciso apertar o botão vermelho do controle remoto da televisão: o comando *off*. Não há como tratar dessa situação senão como um caso de emergência, embora tudo pareça estar sob controle enquanto advertências sobre isso tendam a ser vistas como paranoicas, exageradas ou, para usar uma categoria de Umberto Eco, apocalípticas. E, no entanto, quando Gab Marcondes confunde o mundo real e o virtual, não é para mostrar que quando

estamos anestesiados com as próteses responsáveis pelas alucinações virtuais, não estamos sendo feridos, de alguma forma, mesmo sem sentir, claramente, dor? A pedra do poeta-protestante não quer atingir a tela, quando mira na vitrine? Não é a tela, seja íntegra, seja em cacos, que nos fere sem parar? E todos nós não somos, em alguma medida, Édipos “entrefilmados”, andando sempre com pés feridos, perdendo, cada vez mais, as bases da constituição de nosso aparelho cognitivo, que foi elaborada ao longo de milênios de repetição ritual?

Inevitável retomar um fragmento de Benjamin que já foi interpretado de diferentes maneiras, e todas levam a uma mesma visão surpreendente: a revolução não está no progresso, antes, na sua interrupção. “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (LÖWY, 2005, p. 93-94; BENJAMIN, 1991, p. 1232). Se é absolutamente necessário acionar não a alavanca para acelerar, ao contrário, para frear, isso não pode ser feito senão com mais um comando da máquina. É por isso que Tūrcke assevera que a dosagem do vício é uma vacina, é um freio: ela não é abstinência (algo que para muitos se tornou impossível), apenas diminuição, desaceleração, pausa (TÜRCKE, 2010, p. 303). Por isso que o poema confunde os espaços, pois a “mentirinha” do mundo midiático já se impregnou no real, a ferida do real já se estampou no virtual e a percepção violentada não pode, por sua vez, anular, simplesmente, seu algoz. Ela deve saber dosar – saber quando parar e quando andar, como parar e como andar, deve identificar quando se dá, precisamente, um caso de emergência. Isso não é conhecimento: é sabedoria – ascética e hedonista, poética e prosaica, sagrada e profana.

E como tempo é sempre o que nos falta, vou deixar uma variedade de questões que surgiram ao longo desse artigo em aberto, para ressoar nos ouvidos.

Como a poesia moderna se situa na ânsia por estados alterados de consciência? Ela é uma porta na muralha? Se ela é um exercício de leitura e reflexão para além da racionalidade instrumental, o que a difere, no cerne de sua medialidade, da “mudança de lugares e ângulos” do cinema (BENJAMIN, 1994, p. 192)? Até que ponto a leitura de poesia se opõe à máquina de imagem ou interage com ela, protege contra os choques ou os atípa, digere alucinações ou as estimula? Se vários teóricos apontaram que certos elementos que estavam no âmbito do sagrado passaram, na modernidade, para a poesia, que há uma sacralização da arte, como isso ocorre em tempos de déficit de atenção?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais. O ópio e poema do haxixe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUENO, André. “Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. *Terceira Margem*: Revista da Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro. Ano VI, nº 7, p. 7-20 (2002).

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos de “biografia literária”*. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur. In: _____. *Studienausgabe 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. 10ª Edição. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009.

FREUD, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: _____. *Studienausgabe 4: Psychologische Schriften*. 2ª Edição. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1970.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e O céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

MARCONDES, Gab. *Em caso de emergência pare o tempo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

MUCHEMBLED, Robert; BIRRELL, Jean. *A history of violence: from the end of the Middle Ages to the present*. Cambridge: Polity, 2012.

NETO, Afonso Henriques. *Tudo, nenhum*. São Paulo: Massao Ohno, 1985.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira; posfácio de Alberto Pucheu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1990.

PUCHEU, Alberto. Poesia, filosofia, política. *Fronteiras. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, n. 16, p. 167-188 (2016).

SHAKESPEARE, William. *The plays and poems of William Shakspeare*. London: R.C. and J. Rivington, 1821.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, 2009.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TÜRCKE, Christoph. *Philosophie des Traums*. München: C.H. Beck, 2008.

TÜRCKE, Christoph. *Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*. München: C.H.Beck, 2012.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.