



Como abordar a poesia enquanto um modo da atenção?

Hans Ulrich Gumbrechtⁱ (Stanford University)

Tradução de Sueli Cavendishⁱⁱ (UFPE)

Como parte de um livro que reúne textos analisando o fenômeno da "atenção" de diferentes ângulos, minha contribuição tem uma pré-história específica, que precisa ser explicada, a fim de tornar sua publicação possível. Quando minha amiga e eminente colega Katalin Kállay primeiro convidou-me a participar de um colóquio sobre a "atenção", a ter lugar em Budapeste, aceitei com entusiasmo por dois motivos. Um era minha experiência consistentemente positiva com a qualidade de eventos intelectuais acontecendo em Budapeste. Mas também assegurei a Katalin que quase nenhum outro tópico exercia maior atração sobre o meu pensamento que a "atenção", vista do ângulo da poesia como "um modo específico da atenção".

A fascinação pela "atenção poética" se enraizava nas minhas conversas regulares com Lucy Alford, uma jovem poeta extraordinária que, no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford, agora está concluindo uma dissertação doctoral sobre esse tema (uma dissertação que, creio fortemente, como um dos seus orientadores acadêmicos, tem o potencial de fazer uma impressão imediata – e a longo prazo uma autêntica diferença intelectual – no mundo da Teoria Literária e da Crítica Literária como um todo). Sua afirmação central é a de que a "Atenção", em suas formas diversas e em seus diversos níveis de intensidade, é não apenas um pré-requisito "natural" para a leitura e a apreciação da poesia. Ela é igualmente necessária para descrever e desfrutar da poesia como um modo de evocar e cultivar o próprio potencial da psique humana ao qual nos referimos com o conceito de "atenção". Poesia e atenção, dessa perspectiva, são não apenas mutuamente dependentes mas, de certa forma, coextensivas, ao invés de subordinadas uma à outra.

Se nossa colaboração tornava mandatária a concessão de todo crédito a Lucy Alford – crédito pleno de admiração – no começo da minha conferência de Budapeste, escrever um texto baseado nessa performance sob minha autoria exclusiva parecia impensável num primeiro momento. Por isso lhe propus uma publicação conjunta, que ela recusou, sobretudo pela razão plausível de não querer distrair-se no processo de elaboração do capítulo final de sua dissertação. Por outro lado, Katalin Kállay mostrava um grande interesse em publicar um ensaio sobre o fenômeno da atenção poética no volume que preparava como editor. Nessa difícil situação envolvendo propriedade intelectual, interesse e tensão, encontramos uma solução, que este texto representa. A solução se baseia tanto no fato incontroverso e não problemático de que alguns dos conceitos chave de que Lucy Alford se utiliza em sua dissertação, a fim de abordar o fenômeno da atenção poética do seu modo próprio e inovador, são baseados em alguns dos meus artigos acadêmicos dos últimos vinte e cinco anos. Assim pude descrever, sob meu próprio nome e baseado em minhas próprias publicações, os passos dessa abordagem – deixando em branco o campo que a dissertação emergente virá ocupar. Sempre que o espaço vazio não puder ser plenamente mantido, o nome de Lucy Alford será mencionado.

*

As reflexões de Alford sobre a relação entre a atenção e a poesia, na verdade sobre a inseparabilidade entre as duas, são estritamente fenomenológicas, e por fenomenológicas me refiro a um estilo intelectual particular. Ao invés de recorrer exclusivamente ao legado poetológico ocidental ou a descobertas científicas recentes, ela se concentra em formas de comportamento que podem ser observadas na mente de um escritor ou de um leitor (e, em certa medida, também no corpo de um escritor ou de um leitor) enquanto a escrita, a leitura e também a escuta da poesia estão acontecendo – e ela então descreve essas observações o mais precisamente possível. Antes das suas auto-observações – e decisivas para elas, estão, creio, as três premissas sobre o uso do conceito de atenção. “Atenção” significa, primeiramente, uma abertura da mente para o mundo (“mente” e “consciência” são os conceitos mais extensivos quando comparados à atenção, que é vista como uma função específica da consciência). Em segundo lugar, ela opta pela possibilidade de concentrar-se na atenção independentemente e previamente à aparição de objetos da atenção. Afinal de contas, é possível estar-se aberto e assim atento para o

mundo em geral – antes que fenômenos específicos se tornem percepções sensíveis registradas pela consciência, tornando-se por essa via “objetos intencionais”. Isso, todavia, não implica uma preferência por aqueles poemas que ela caracteriza por frases como “consciência sem objeto” ou “atenção intransitiva.” E em terceiro lugar ela concebe uma escala quantitativa (ao invés de contrastes qualitativos) quando tenta distinguir diferentes tipos de atenção. A atenção pode ser, por exemplo, bem aberta ou “estritamente focada”.

Segundo a tese central de Alford, já mencionada, os textos que chamamos de “poesia” são – e têm sido sempre – sobre a atenção – de uma maneira essencial. Eles falam sobre a atenção não apenas como uma condição de perceber ou imaginar um mundo pela constituição de objetos intencionais sobre a base de textos; com frequência, e por contraste, poemas lidam principalmente com a produção, o treinamento e a prática da atenção. Podemos assim inverter a relação entre a atenção e os objetos intencionais como normalmente os vemos. Na poesia, a atenção não é exclusivamente (e talvez nem mesmo primordialmente) um pré-requisito para a constituição de objetos intencionais. Ao contrário, a existência de objetos intencionais pode algumas vezes ser vista como condição necessária para a constituição de diferentes tipos e graus da atenção.

A relação entre a tese de Alford e meu trabalho anterior é baseada na intuição de que ao menos alguns tipos de intenção ligados à poesia são semelhantes à atenção associada aos feitiços e outras práticas religiosas arcaicas.¹ Não por coincidência os primeiros poemas da tradição ocidental, as canções de Safo em louvor das lindas jovens e bem-sucedidos atletas pertencem a situações rituais da fala dirigida aos deuses. As funções institucionais dessas situações eram predominantemente mágicas, quer dizer, eram feitas para dar presença a coisas e pessoas originalmente ausentes para nós e tornar ausentes pessoas e coisas originalmente presentes – e assim o faziam, como tentarei explicar, através de formas linguísticas específicas que são capazes de produzir uma impressão de tempo parado. Não quero sugerir, todavia, que a poesia seja “religiosa” em essência. Ao contrário, a poesia e os textos religiosos compartilham de uma dupla afinidade: uma afinidade através do ritmo constituído pela prosódia em primeiro lugar; e em segundo lugar uma afinidade através da mágica, mediada pelo ritmo. Em acréscimo, pressuponho

¹ Ver minha contribuição “744 – O Bispo Bonifatius Funda o Monastério em Fulda, Onde – Quase Dois Séculos Mais Tarde – as Fórmulas Mágicas, no antigo alemão clássico, são gravadas numa velha página vazia do Códice. The Charm of Charms.” In: David Wellbery e.a. [eds.]: A New History of German Literature. Cambridge, MA, 2007, pp. 1-7.

que a poesia seja primeiramente (mas naturalmente não necessariamente) feita para a performance, mais especificamente para a recitação, para o canto e para ser lida em voz alta. A estrutura prosódica que pode tornar-se visível no esboço de um poema manuscrito ou impresso nos lembra assim de sua potencial performance – ao passo que nada num poema recitado poderia nos levar a pensar que sua genuína ontologia seja sobre estar presente numa página, em sua bidimensionalidade.

Para ilustrar a impressão do tempo em suspensão como um efeito da linguagem poética e sua associação com as funções mágicas, Alford usa o maravilhoso poema de Gottfried Benn “Astern” [Ásteres], de 1936, um texto que admiro há mais de cinco décadas.

Ele descreve um desses momentos de estase temporal – inevitavelmente transiente – que a poesia pode produzir, ao mesmo tempo em que ela realiza (e assim produz) a própria estase, graças à sua forma prosódica. Ler esses versos em voz alta, no original alemão, ou numa formidável tradução para o inglês, dará presença àquilo sobre que o texto também fala:

<p>Astern – schwälende Tage, alte Beschwörung, Bann, die Götter halten die Waage eine zögende Stunde an.</p> <p>Noch einmal die goldenen Herden der Himmel, das Licht, der Flor, was brütet das alte Werden unter den sterbenden Flügeln vor?</p> <p>Noch einmal das Ersehnte, den Rausch, der Rosen Du – der Sommer stand und lehnte und sah den Schwalben zu,</p> <p>noch einmal ein Vermuten, wo längst Gewissheit wacht: die Schwalben streifen die Fluten und trinken Fahrt und Nacht.</p>	<p>Asters, and days that smoulder, Old incantation, spell, The gods hold the scales in balance A hesitant moment still.</p> <p>Once more the herds of heaven, All golden, the light, the fields -- Old Becoming, what do your brooding Slow dying wings conceal?</p> <p>Once more all that I longed for: Rapture, those roses' "you" -- The slanting summer stood there And watched the swallows too.</p> <p>Once more a vain supposing When certainty's found its mark: The swallows are skimming the waters And drinking flight and dark.²</p>
---	---

² Original alemão e tradução para o inglês extraídos de *Gottfried Benn: Prose – Essays – Poems*. Edited by Volkmar Sander. Foreword by E.B.Ashron. Introduction by Reinhart Paul Becker, New York, 1987, pp. 214-217.

Ásteres

Gottfried Benn

Pétalas vespertinas -- dias sombrios,
velhos conjuros, feitiços,
os deuses sustêm o prumo
instante de vacilo.

Áureos outra vez os rebanhos,
o céu, a luz, o que floresce --
sob as asas mortas
que incuba o velho devir?

Ainda o ansiado,
o êxtase de ti, flores --
o verão persiste e se curvava
a seguir as andorinhas.

Ainda uma fantasia.
Há muito vela a certeza:
as andorinhas roçam as águas
e se embriagam de voo e de noite.

(Tradução do alemão - Luiz Costa Lima)

O poema sugere o desejo, ou talvez apenas uma vaga disposição, de prolongar o verão durante um período do ano em que ele começa a desaparecer, e com surpreendente objetividade essa inclinação aparece relacionada às práticas do antigo encantamento e feitiço. “Uma vez mais”, a luz, o cenário, e algumas memórias pessoais do verão se tornam presentes no texto, mas essa presença é apenas a presença de um breve momento, inevitavelmente transiente, a presença de uma tarde ou de um começo de noite talvez. Um vislumbre do final do verão tinha se tornado vivo (o verão oblíquo ali se demorava), contra o de outro modo irreversível fluxo do tempo e antecipava seu desaparecimento na mudança de estações (o que floresce sob as asas mortas que incuba o velho devir?). Mas o texto é de fato mais que uma descrição daquele desejo e seu curto período de satisfação. Se lemos o poema em voz alta seu ritmo pode produzir, por um breve momento, a impressão de evocar e manter viva a presença do último verão. Pois os poemas podem muito bem encenar aquilo que descrevem.

Tentarei agora desenvolver a dupla relação entre a poesia e a presentificação (dar presença); e entre a presentificação e uma forma específica e status central da atenção,

numa sequência de cinco passos. O primeiro é a proposta de uma definição fundadora do “ritmo” como uma forma dinâmica. Sobre essa base, tentarei descrever uma distinção frequentemente negligenciada da relação entre o ritmo e a consciência (significado, pensamento) de um lado e, de outro, da relação entre o ritmo e a percepção (o sensível, a imaginação). Em sua complexidade, esse contraste explicará como o ritmo pode mudar o estado mental do leitor, como pode produzir uma impressão de tempo suspenso e assim fornecer uma passagem pela qual o que está ausente e remoto pode se tornar presente. Daí chegaremos a um terceiro passo decisivo (mais amplamente desenvolvido na dissertação de Alford), que é a compreensão de que, para que tal presentificação ocorra, uma simultaneidade de diferentes modos e funções da atenção é necessária; e que sua complexidade termina por atribuir ao treinamento da atenção um status central na recepção da poesia. Um quarto passo ulterior nos leva à descoberta filosófica recente com respeito à convergência entre a estrutura da atenção requerida pela presentificação poética e o conceito de Martin Heidegger do “evento da verdade” como “descobrimento do Ser”.

Concluindo, então, endereçarei uma questão que se desdobra do trabalho de Lucy Alford, a questão relativa ao status da atenção poética, da presentificação, do descobrimento do Ser sob condições de vida específicas e na dependência de algumas formas de comunicação que dominam o cotidiano contemporâneo. Como um discurso descritivo, minha sequência de reflexões será deveras abstrata. Mas ela sugere um alto grau de concretude por ser fundamentada em algumas operações da mente e dos sentidos que todo leitor deveria ser capaz de descobrir e experienciar em seu próprio pensamento e no seu tratamento do mundo.

*

Para os propósitos deste ensaio, usemos “ritmo” como uma noção envolvendo todos os tipos de formas linguísticas que especificamente associamos com “poesia” (i.e. estrutura do verso, rima, estrofe, etc).³ Esta é uma via de acesso à definição extensiva da palavra, focalizando objetos e fenômenos aos quais ela se refere. Para uma definição intensiva, mais orientada semanticamente, proponho descrever “ritmo” como qualquer

³ Ver [também para referências bibliográficas posteriores] meu ensaio “Rhythmus und Sinn,” in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeidder [eds.]: *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt / Main 1988, pp. 714-729.

solução do problema de como um objeto temporal é capaz de adquirir uma forma. Mas qual seria exatamente o problema aqui? “Objetos temporais no seu sentido próprio” são fenômenos que podem apenas existir em seu desdobramento temporal, como qualquer movimento, como a linguagem falada ou a música. Seguindo o sistema do teórico Niklas Luhmann⁴, “forma” é a simultaneidade da autorreferência e da exorreferência. Um círculo, por exemplo, atrai a atenção do observador para o seu interior (autorreferência) e ao mesmo tempo para o “resto do mundo” que não se encontra dentro do círculo (exorreferência). Se agora imaginamos que a linha que desenha o círculo começa a se expandir e a se contrair, então o espaço de dentro que ela circunda começa a mudar e não é mais idêntica a si mesma. Em outras palavras, um círculo movente não parece ter a estabilidade que associamos ao conceito de forma.

A mediação dessa aparente contradição entre o movimento (como propriedade de objetos temporais) e a estabilidade da forma vem com a reiteração. Se os movimentos de expansão e contração do círculo, depois de um certo tempo, voltam a realizar e repetir a mesma sequência de movimentos por que passaram originalmente, vez após vez, então diremos que esse movimento tem um “ritmo,” e mediante sua reiteração o círculo movente recupera uma identidade que podemos chamar a identidade de uma “forma dinâmica”.

Tal reiteração, todavia, rompe e congela o fluxo irreversível da vida cotidiana. Agora, continuando a falar metaforicamente, podemos dizer que o fluxo do tempo interrompido e congelado de fato funciona como uma zona, mais precisamente como uma janela, pela qual momentos e coisas do passado (e em princípio também do futuro) podem tornar-se presentes como se fossem tangíveis para nós. Esse mecanismo explica por que os feitiços, textos breves que são usados para invocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente escritos em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem interrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado irrompam no presente.

Alguns dos textos mais antigos escritos em alemão, por exemplo, são feitiços. (“Zaubersprüche”). Um dos mais famosos entre eles (chamado o “Primeiro Feitiço de

⁴ “Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst”, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer [eds.]: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt / Main 1986, pp. 620-672.

Merseburg”) começa dizendo, em versos de densa aliteração, como uma vez dois deuses cavalgavam nos arredores e como um dos cavalos torceu a perna; e como diversas deusas puseram-se a tratá-lo pronunciando fórmulas mágicas sobre a parte lesada do corpo. A implicação pragmática é que a recitação desse texto numa situação atual na qual a perna de um cavalo se machucasse faria o cenário narrado do passado tornar-se presente e assim ativaria no presente a eficiência da fórmula curadora proferida no passado pelas deusas. Obviamente, o poder de invocação da prosódia não é restrito a tais situações épicas onde os deuses e heróis aparecem. Estamos todos familiarizados com a simples e mnemotécnica função dos versos, de uso frequente. Possuir uma descrição em versos de regras gramaticais, dos passos de construção de uma estratégia comportamental ou de uma lista de conceitos, sem dúvida ajuda a recuperar o que é possível que tenhamos esquecido de outra forma (aos sessenta e seis anos posso ainda recitar e até cantar em forma prosódica algumas regras do Latim aprendidas no meu ginásio na Alemanha no final dos anos cinquenta, entre elas uma canção com todas as proposições seguidas de um ablativo: a, e, de/cum, sine, pro und prae).

*

Como o ritmo interage então com a nossa apropriação do mundo, mais baseada em conceitos (por oposição àquela mais baseada na percepção), e com ela interfere? O ponto de partida para responder a essa questão complexa é mais uma vez a teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann. Baseado na análise de Luhmann sobre diferentes tipos de conexões entre sistemas sociais podemos sugerir que o ritmo é o domínio consensual (i.e. o meio que coordena os distintos lados) de uma conexão de primeira ordem. Em sua distinção entre dois tipos de conexões, Luhmann chama a conexões de segunda ordem de “produtivas, sugerindo que são configurações onde a interação entre diversos sistemas leva à emergência de níveis, fenômenos e estados (em todos os lados da conexão) que não teriam aparecido sem a interconexão. Como resultado das conexões de segunda ordem, ele insiste sobretudo nos níveis internos de auto-observação e mesmo de autocontrole pelos quais os sistemas se tornam capazes de fazer distinções e assim de desenvolver uma dimensão do “significado ou da semântica.” Se os humanos estão envolvidos podemos naturalmente associar tais níveis de significado com a consciência.

Conexões de primeira ordem, ao contrário, são descritas como “não-produtivas”. Elas consistem de uma relação de realimentação entre os sistemas onde o estado (a) no sistema um desencadeia o estado (b) inerente ao sistema dois; o estado (b) inerente ao sistema dois desencadeia o estado (c) inerente ao sistema um; o estado (c) inerente ao sistema um desencadeia o estado (d) inerente ao sistema dois, até que, depois de uma sequência mais longa ou mais curta, um certo estado inerente ao sistema dois desencadeia um retorno ao estado (a) inerente ao sistema um e assim inicia uma repetição da sequência pela qual os sistemas acabaram de passar. Obviamente a reiteração de sequências que acabei de descrever pode ser chamada “ritmo”. Observações, conceitos, semântica ou quaisquer outras mudanças duradouras e acréscimos não emergem, contudo, das conexões de primeira ordem. Na maioria dos casos, suponho, as reações mútuas entre sistemas envolvidos permanecem em um nível comparável à percepção humana e compatível com ela (em oposição à experiência e ao significado), que torna conexões de primeira ordem o meio apropriado para a coordenação dos movimentos do corpo – antes que o pensamento em demasia pudesse interferir.

Se, como mencionei, conexões de segunda ordem têm uma afinidade com a consciência e sua capacidade de expandir sua própria complexidade, podemos especular que (além de outros efeitos) conexões de segunda ordem tendem a baixar o nível de intensidade das funções da consciência. Essa tese à qual chegamos por dedução sugere ainda uma afinidade entre o ritmo (conexões de primeira ordem) e a imaginação, uma vez mais em contraste com a afinidade entre conexões de segunda ordem e a consciência. Para o linguista e filósofo dinamarquês Louis Hjelmslev, a imaginação era “substância de conteúdo,” ou seja, conteúdos da consciência humana antes de sua interpretação e sua transformação em estruturas mais ou menos delineadas (quer dizer, “formas do conteúdo” por oposição a “substância de conteúdo”). Substância de conteúdo, i.e. a imaginação, domina sempre que nossa consciência não está plenamente alerta: em nossos sonhos, por exemplo; quando ouvimos música; ou em momentos de intensas emoções e excitação. Então essa associação entre o ritmo e a imaginação leva a outra afirmação de que a imaginação tem uma específica proximidade com o corpo e com nossos sentidos. Em um frutífero ensaio sobre o pensamento, George Herbert Mead⁵ uma vez descreveu, como um

⁵ George Herbert Mead: “Die Philosophie der Sozialitaet” [“The Philosophy of the Present” [1929]], in” Philosophie der Sozialitaet. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie. Frankfurt / Main 1969, pp. 229-271.

exemplo de “imaginação” (podemos agora acrescentar: como um caso de “substância de conteúdo”), as imagens de um animal selvagem e forte ou de um animal fraco e indefeso, que a percepção de certos ruídos podem ter produzido na mente dos primeiros *Homo sapiens*. De acordo com o tamanho, a força, e a ameaça representada pelo outro animal imaginário, nosso primeiro *Homo sapiens* escaparia ou (para salvar sua vida) atacaria. Em qualquer dos casos parece haver uma conexão imediata entre a imagem presente na consciência e a inervação, i. e. a ativação dos músculos (para escapar ou atacar). A afinidade específica entre a imaginação e nosso corpo (com suas percepções sensíveis) deve estar fundada num tipo similar de imediação.

Num nível mais desenvolvido do *Homo sapiens*, contudo, tais imagens na consciência humana serão normalmente filtradas por conceitos e padrões discursivos guardados na memória. É essa operação que transforma a imaginação em forma do conteúdo, quer dizer, em significado e conhecimento. Somente assim tornam-se tanto as imagens do passado e a imaginação acessíveis ao pensamento e à reflexão; somente como formas do conteúdo elas permitirão à mente pausar e, se necessário, bloquear e adiar o impulso para a inervação. O ponto importante a compreender, contudo, é que a linguagem prosódica e o ritmo impedem esse alto nível e função da consciência humana de emergirem (ou, visto da perspectiva inversa, o ritmo atenua o que Edmund Husserl chamou de “tensão da consciência”).

Contra o pano de fundo de um discurso evolutivo, poderíamos então caracterizar o impacto da prosódia e do ritmo como “regressivos”. Ele não apenas rompe e traz para uma aparente paralisação o fluxo do tempo, abrindo assim aquela “janela” pela qual cenas e memórias do passado podem ser evocadas e tornarem-se presentes. O ritmo é também responsável por que essa presentificação ocorra na dimensão da imaginação (“substância do conteúdo”), ao invés de na dimensão do significado (forma do conteúdo). A diferença entre significado e imaginação pode bem ser a origem e a razão para a impressão geral de que os poemas têm um impacto emocional mais intenso (estão mais próximos de nossa percepção e de nosso corpo) do que textos escritos ou em prosa recitada.

*

Como o filtro pelo qual os seres humanos percebem e então processam o que chamamos “o mundo”, a consciência é temporalmente estruturada, tão plenamente e

exclusivamente, de fato, que nunca saberemos se o mundo “de fora” da consciência (frequentemente chamado de mundo real) é também temporal em si mesmo e por si mesmo – ou se apenas parece temporal devido à projeção inevitável da estrutura da consciência sobre ele. Se a temporalidade do mundo fosse resultado de uma tal projeção então a consciência seria não apenas “estruturada temporalmente” – mas seria a “origem do tempo.” A metáfora tão frequente do “fluxo de consciência” reforça nossa certeza subjetiva da forma temporal da mente. Edmund Husserl descreveu essa forma dizendo que cada pequeno momento do presente na consciência é cercado pela “retenção” e pela “protensão,” quer dizer, por uma memória do esquecimento rápido do anterior e da antecipação breve do próximo momento presente.

Para a atenção, como a medida variável na qual a consciência se abre para o mundo e para o self, isso significa (e Alford assim pressupõe em todo o seu trabalho) que aquela sempre terá de funcionar ao longo de uma linearidade temporal normal, como um ambiente que nunca é estável (e não tenho conhecimento de nenhuma descrição precisa – e portanto filosoficamente canônica – da relação dinâmica entre a atenção e a temporalidade da consciência). Escutar um poema frequentemente desafia nossa consciência (e a atenção como uma de suas funções e dimensões) a operar em um nível excepcionalmente alto de complexidade. Do ponto de vista da percepção externa, um poema exige que um foco específico da atenção seja dirigido à prosódia, ao mesmo tempo que uma concentração geral recaia no som da linguagem. Quanto ao lado interno da psique humana, a atenção poética deve estar aberta a conceitos evocados por palavras tanto quanto aos efeitos e produtos da imaginação em seu entrelaçamento específico com o corpo e os sentidos – e deveria, ao fazê-lo, antes enfatizar que neutralizar a diferença entre os conceitos e a imaginação (a dissertação de Alford oferecerá distinções entre diversas camadas conceituais que permitem analisar tal complexidade). Pois sob o impacto da prosódia os conceitos evocados primeiramente por palavras, quer dizer, conceitos como forma do conteúdo, se tornam imaginação (substância do conteúdo). Essa relação entre a prosódia e a atenção não é sinônimo da paralisação transitória do tempo interno da consciência pelo qual (como uma “janela”) o passado pode se tornar presente. Mas o passado que se torna presente em nossa psique através de um poema se torna presente como imaginação (e não como significado), devido à influência da prosódia no nível do conteúdo.

A fim de produzir todos os efeitos poéticos com os quais estamos familiarizados, a consciência e a atenção em sua função de abertura precisam realizar todas essas operações, não como uma sequência mas em simultaneidade. Os momentos de paralisação da consciência enquanto estrutura não são um efeito “de retorno” ao ritmo e à prosódia como sua causa antecedente. Ao invés disso, ocorrem sob a influência do ritmo e em copresença do ritmo, como seu catalisador. A essa altura, começamos a perceber toda a complexidade da tese central de Alford, i.e. que a atenção não é apenas uma entre múltiplas funções e condições que subjazem à poesia mas, na realidade, a única dimensão central da consciência humana que a poesia, devido à sua estrutura específica, pode ser capaz de provocar num nível particular de complexidade e assim se desenvolver e se expandir. Nesse sentido a poesia tanto pressupõe quanto contribui para a formação de uma capacidade de atenção mais complexa e poderosa e nesse sentido a poesia é de fato inteiramente dedicada ao desenvolvimento da atenção.

*

Uma afinidade específica existe, a meu ver, entre a descrição da relação da poesia com a atenção desenvolvida por Lucy Alford e o motivo do “descobrimento do Ser” como um evento da verdade’ que Martin Heidegger desenvolveu durante os últimos estágios de sua carreira de filósofo – e é uma afinidade que poderia talvez ajudar a desenvolver ainda mais o entendimento da atenção poética.⁶ “O Ser”, estou convencido, não pertence à dimensão constituída pelo significado ou pela metafísica para Heidegger. Ao contrário, o conceito se refere a coisas, coisas individuais (esse relógio específico ao invés da ideia de um relógio) enquanto o “descobrimento do Ser” refere-se a uma situação que permite que essas coisas sejam percebidas e experienciadas de maneira absoluta, i. e. como se não fossem necessariamente vistas de uma perspectiva específica mas como coisas “em e por si mesmas”. A diferença mais dramática entre a concepção de Heidegger e a da clássica epistemologia ocidental moderna de “Sujeito e Objeto” repousa em um aspecto a que podemos aludir sob o termo “iniciativa”. Se a filosofia tradicional da consciência implicava que o Sujeito era natural e necessariamente levado a descobrir a verdade na esfera dos objetos, Heidegger posicionou o “Dasein” (sua versão menos espiritualizada do conceito de

⁶ Essa afinidade também se torna visível numa leitura específica de Heidegger que eu esbocei em meu livro “Production of Presence. What Meaning Cannot Convey”, Stanford, 2004.

"Sujeito") numa configuração bem diferente. É o próprio Ser que descobre a si mesmo ou não (o Ser parece tomar a "iniciativa", por assim dizer), mas tal descobrimento pode apenas ter lugar na presença do "Dasein" (embora o Ser descoberto não deva ser compreendido como uma "mensagem" dirigida ao "Dasein".)

*

Esta observação pode nos remeter ao tema da recepção da poesia. Aí também observamos que não depende, no final das contas, das boas intenções de leitores ou ouvintes virem a ser confrontados com momentos substanciais da imaginação e momentos passados que reaparecem como se tivessem sido invocados. O leitor ou o ouvinte podem contribuir para que a inspiração poética ou para que o descobrimento do Ser ocorram através da sua abertura atenta ao Ser e à imaginação quando estes ainda não se mostraram (e podem terminar nunca se mostrando). Essa é uma atitude próxima – se não for idêntica – à que Alford, na seção do seu livro intitulada "atenção intransitiva", define como "vigilância": "um estado da atenção no qual não há um objeto da atenção mas ao invés a prática de uma consciência sustentada ou um estado de alerta, marcado por uma prontidão para detectar a aparição de um potencial, embora imprevisível, sinal". Qualquer atitude ulterior, mais "ativa" no lado do Dasein, segundo Heidegger, empurraria o Ser para trás do limiar que ele precisa atravessar a fim de mostrar-se – e pode bem dessa forma impedir a imaginação de emergir.

Uma vez que o descobrimento do Ser acontece, torna-se destino ("Geschick") porque o Ser afeta o Dasein – mas não pode ser controlado por ele. A aparição do Ser pode (mas não deve) ser existencialmente – e mesmo fisicamente – esmagadora para o Dasein confrontado com ela, e algumas vezes a imaginação e a inspiração liberada pela poesia têm efeitos semelhantes nos poetas e leitores. O hino de Hölderlin "Wie wenn am Feiertage" ("Como se num Feriado"), uma das importantes ilustrações e pontos de referência no argumento de Alford, descreve a atmosfera depois de uma tempestade e compara a situação de uma poeta e de seus leitores à imagem de um fazendeiro que quer ver seus campos depois daquela tempestade – em plena consciência do perigo de ser atingido por um raio. A inspiração poética como descobrimento do Ser, então, é um potencial existencialmente agressivo ao qual podemos nos expor e à nossa atenção porque

apreciamos a intensidade que pode produzir – com uma atenção a esse perigo e com uma compreensão de que ele é a pré-condição da sua intensidade.

Finalmente, em notas extensas que só recentemente foram publicadas pela primeira vez, Heidegger entreteve a ideia de atribuir ao “Stimmung” (quer dizer ao “humor,” “atmosfera”) um status específico enquanto antecipação ou (em significado primeiramente cunhado pelo psiquiatra Charcot) como “aura”, momentos anteriores da verdade e do Ser descoberto.⁷ Se definirmos “Stimmung”, de modo diferente do pensamento de Heidegger sobre esse conceito em “Ser e Tempo”, como o mais leve toque de um ambiente físico sobre o nosso corpo (como o tempo ou como a música que alguém toca ao fundo), então “Stimmung” pode ser capaz de restaurar nosso contato, bastante literalmente, com nosso ambiente físico, enquanto ao mesmo tempo provoca estados específicos em nossa psique.

*

Não disponho de evidência do acima exposto, mas em minha experiência letiva (baseada em grande parte nas reações de estudantes da graduação à poesia) e em outras observações no meu ambiente intelectual (preferências com relação a leituras de entretenimento, tópicos de pesquisa de livre escolha, etc) há razão para crer que o status da poesia e da prosódia vem mudando drasticamente em anos recentes. Uma fascinação muito maior existe, agora, pelos aspectos formais da poesia do que, digamos, quando eu comecei a estudar Literatura em 1967; algo como o Renascimento da recitação como uma prática de leitura de poesia e como uma performance ritual está ocorrendo enquanto falamos; e há um interesse maior em geral em falar de poesia (e talvez mesmo em ler) agora do que tenho visto em toda a minha vida. Isso, creio, é o ambiente histórico e cultural que deve ter contribuído para a escolha do tópico da dissertação de Alford – e deve ser também o contexto para tirar conclusões ulteriores, orientadas para o futuro, de seus escritos.

No centro dessas mudanças em cultura literária contemporânea está uma nova apreciação do potencial existencial particular oferecido pelos aspectos formais da poesia, e

⁷ “Stimmung und Da-sein.” In: Gesamtausgabe. Band 71 [“Das Ereignis”]. Frankfurt / Main 2010, pp. 217-224. – Quanto às minhas próprias ideias sobre “Stimmung,” ver “Stimmungen lesen. Ueber eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur.” Muenchen 2011 [English translation at Stanford University Press 2013].

essa apreciação pode depender de reações à mais recente situação epistemológica em que nos encontramos no dia a dia. Vivemos hoje num presente de simultaneidades incessantes onde todas as coisas parecem estar justapostas, onde o futuro está bloqueado por ameaças que parecem vir em nossa direção e onde sentimos que não conseguimos mais deixar o passado para trás⁸. Ao mesmo tempo, devido à lógica de não ser capaz de deixar o passado para trás, esse tempo de construção de um presente amplo é nossa condição de vida, em simultaneidade com o tempo histórico tradicional que conta com um futuro aberto a ser formado a partir do presente e um passado que deixamos irreversivelmente para trás.

A interferência entre esses dois cronótopos (ou visões de mundo) produz uma situação existencial dotada de uma característica imprecisão, que se manifesta numa ausência de contornos e orientação. Se, em primeiro lugar, a crença historicista em uma sequência “necessária” de eventos enquanto “desenvolvimentos” tinha sido progressivamente substituída, desde meados do século vinte, por uma visão do mundo como um campo de contingência onde, entre uma margem do necessário e uma margem do impossível, a maioria dos fenômenos parecia abrir-se a múltiplas interpretações e funções (eles eram “dependentes” delas), a contingência agora tornou-se uma condição universal. Nada é mais “necessário” (nenhum pressuposto, nenhuma certeza podem ser questionados) mas nada é impossível (mesmo o projeto de eliminar a morte da condição humana tornou-se um projeto que pode ser seriamente discutido). Estamos cercados pela contingência absoluta. A contingência é nosso universo existencial.

Quanto à nossa temporalidade contemporânea, o presente alargado parece haver rompido a dinâmica linear do “desenvolvimento” ou do “progresso”. Mesmo para os jovens, parece muito difícil estruturar e dar forma, como segmentos subsequentes de uma narrativa histórica, ao tempo decorrido desde a implosão do Socialismo de Estado em 1989 e mais ainda ao tempo desde (bastante literalmente: irreversível) o desafio lançado aos Estados Unidos como poder mundial hegemônico em 11 de setembro de 2001. O Tempo não parece “mover-se” mais em nenhuma direção – mas está altamente agitado: todos os momentos contêm energias centrífugas e sob essas condições “ganhar tempo” tornou-se uma obrigação e um negócio extremamente demorados. Na medida em que não há nem evidências nem há um padrão de uma ordem mundial coerente remanescente em nosso

⁸ Ver meus livros “Our Broad Present,” New York 2014, e “After 1945. Latency as Origin of the Present,” Stanford 2014.

universo de contingência, e nem tampouco uma temporalidade de contornos nítidos, o espaço como uma dimensão existencial tem sido profundamente transformado e obscurecido de fato pela forma de vida mais comum hoje em dia, que é a de sentar-se à frente de uma tela de computador. Enquanto estamos “navegando pela web” produzimos constantemente múltiplas – e absurdas – sequências de “espaços”_indeterminados pelos quais nos “movemos” sem ter a possibilidade de levar os nossos corpos conosco. Assim, estamos produzindo e desenvolvendo constantemente uma nova “espacialidade” que não é mais constituída em torno dos nossos corpos, mas que provavelmente emerge no interior do labirinto dos diferentes sites visitados.

Tal ambiente existencial produz rapidez mental, flexibilidade, e talvez até uma camada em nossa vida cotidiana que merece ser associada com conceitos como “liberdade” e “independência”. Ao mesmo tempo e acima de tudo, creio, produz um desejo por formas, rapidez mental, flexibilidade, e talvez até uma camada em nossa vida cotidiana que merece ser associada com conceitos como “liberdade” e “independência”. Ao mesmo tempo e acima de tudo, creio, produz um desejo por formas às quais possamos nos apegar, existencialmente e fisicamente, um desejo também de recuperar espaço ao tornarmo-nos parte dos “corpos místicos” ou de “corpos coletivos”: num estádio, por exemplo, em um concerto ao ar livre, num grande evento religioso, ou em movimentos de protesto “político” cuja agenda política frequentemente não conhecemos porque o que nos motiva é o desejo elementar de estar junto.

Em tal situação, mesmo a mais elementar promessa inerente à poesia, quer dizer, a promessa de conexão e união a outras pessoas pelo ritmo, tem um atrativo especialmente fresco e contemporâneo. Num nível mais complexo, a poesia pode principalmente oferecer aos seus leitores de hoje o que sempre ofereceu, quer dizer, uma configuração de diferentes exercícios e modos de atenção pelos quais possamos fazer uma pausa; pelos quais nos tornemos abertos à substância corporal da imaginação; e graças aos quais nos tornemos focados no pouco a que podemos nos apegar num mundo de dependência universal, mobilidade temporal e obscuridade espacial. É por isso que a atenção poética – e a dissertação de Lucy Alford sobre o tópico – importam tanto.

ⁱ **Hans Ulrich Gumbrecht**, Prof, Dr.
Stanford University

ⁱⁱ **Sueli Cavendish**, Prof^a, Dra.
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)