

Resenhas

Hans Ulrich Gumbrecht. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora da Unesp, 2014. 357 pp.

Luiza Larangeira da Silva Mello
Professora-adjunta do Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Talvez o verdadeiro frêmito que senti com os versos de Keats remonte àquele distante momento da minha infância em Buenos Aires, quando ouvi pela primeira vez meu pai lê-los em voz alta. E quando o fato de que a poesia, a linguagem, não era somente um meio de comunicação, mas também podia ser uma paixão e um prazer – quando isso me foi revelado, não acho que tenha compreendido as palavras, mas senti que algo acontecia comigo. Acontecia não com meu simples intelecto, mas com todo o meu ser, minha carne e meu sangue
BORGES, 2000.

Conceito e efeito de latência

Nos primeiros dias de setembro de 2009, ainda como aluna de doutorado do Programa de Pós-graduação em história social da cultura, assisti a um seminário

promovido pelos departamentos de História e de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) ministrado pelo professor Hans Ulrich Gumbrecht, da Universidade de Stanford. No convite para o seminário, recebido meses antes, o tema proposto por Gumbrecht era “The post-1945 heritage of ‘latency’” (A herança de latência do pós-1945). Mas, no fim de agosto, quando chegaram as mensagens com detalhes sobre a organização do evento, tinha-lhe sido atribuído um outro título, agora definitivo: “O conceito de latência”.

A princípio, supus que as aulas tratariam das transformações históricas do significado do conceito de “latência”, ao modo da tradição acadêmica alemã da história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*). Afinal, apenas dois anos antes, em agosto de 2007, eu havia assistido a um outro curso do mesmo professor sobre a *Begriffsgeschichte* “como uma versão específica da semântica histórica e da história intelectual”, nas palavras da ementa. Nesse momento, pela primeira vez, entrei em contato com os conceitos de “latência”, *Stimmung* e “cronótopo”, que viriam a ser os conceitos seminais dos encontros de 2009. No entanto, em vez de uma história do conceito de latência, tendo como ponto de inflexão o período que se seguiu à Segunda Guerra, o que estava em jogo era a historicidade não do conceito, mas do efeito de latência que teria marcado um momento histórico determinado. Na perspectiva de Gumbrecht, o pós-1945 não surgia como um momento de virada, um tempo-sela (*Sattelzeit*) koselleckiano, afastando o futuro do passado e alterando de forma mais ou menos radical o significado conceitual de “latência”; senão, como uma espécie de *kairós* secular dominado pelo sentimento, pela experiência, pelo efeito da latência.

A frustração das minhas expectativas iniciais em relação ao seminário acabou por se mostrar muito bem-vinda, já que, no início do doutorado, eu havia dado uma guinada na minha pesquisa e transferido seu foco do campo do pensamento social brasileiro para a história literária. Uma discussão sobre os

efeitos da latência prometia se concentrar na experiência estética e, muito provavelmente, teria como objeto obras de ficção. De fato, a despeito de algumas incursões pela ensaística filosófica ou sociológica, artigos de imprensa e fotografias antigas, boa parte das aulas foi dedicada ao exame de romances, poemas e peças de teatro.

A natureza do procedimento analítico proposto por Gumbrecht causou-me, entretanto, certa inquietação. Se “latência” é um conceito, trata-se, portanto, de uma forma intelectual. O conteúdo dessa forma não pode, todavia, dizia-nos o professor, ser apreendido conceitualmente. Dizer que alguma coisa está latente, prosseguia ele, não é o mesmo que dizer que essa coisa está reprimida, oculta ou que foi esquecida. Latência não se refere a um sentido velado, inconsciente, reprimido ou sublimado; não corresponde nem ao trauma nem ao tabu da teoria psicanalítica freudiana. Não se pode, por conseguinte, desvelar, liberar, trazer à consciência ou mesmo interpretar aquilo que está latente. Essa ideia surgiu, na época, como uma espécie de choque para mim, pouco familiarizada que estava com as críticas à hegemonia da hermenêutica nas humanidades. No caderno que comprei especialmente para tomar notas dessas aulas, lê-se uma anotação de 2 de setembro de 2009: “latência → método anti-hermenêutico (!!!) → descrição densa”.

Até aquele momento, a “descrição densa” estava associada, para mim, aos procedimentos da etnografia e da antropologia cultural, particularmente à obra de Clifford Geertz. Há tempos eu havia lido *A interpretação das culturas* (Geertz, 2008) e ficado bastante impressionada com o capítulo sobre a briga de galos em Bali¹. Mas, se esse texto era um exemplo de descrição densa, parecia-me que ela podia ser definida como uma modalidade específica da hermenêutica. Na minha lembrança do texto de Geertz, a descrição densa etnográfica e a interpretação antropológica confundiam-se em um mesmo processo de análise cultural. Relendo o texto recentemente, dei-me conta

de que o argumento do antropólogo estadunidense é um pouco mais complexo.

Segundo Geertz (2008, p. 7), “a etnografia é uma descrição densa”, enquanto seu complemento, a análise cultural apresentada pelo texto antropológico, é “uma ciência interpretativa, à procura do significado” (*Idem*, p. 4). Ao mesmo tempo, essa ciência não nomológica pode ser considerada análoga à criação ficcional, assim como a cultura é simultaneamente definida como “um contexto” (*Idem*, p. 10) e comparada a um “texto”: “os textos antropológicos são eles mesmos interpretações [...]; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio*” (*Idem*, p. 11). Geertz aproxima interpretação e ficcionalização, pois ambas as operações assumem a função de atribuir sentido à experiência humana. Se, de um lado, a ideia de ficcionalização afasta Geertz de uma concepção da interpretação como o desvelamento (ou a revelação) de um sentido ou uma verdade ocultos, de outro, a via para o conhecimento dos objetos e fenômenos culturais continua a ser interpretativa, ainda que a interpretação seja entendida como a atribuição e não o desvelamento do sentido.

Gumbrecht propunha, contudo, precisamente uma descrição densa não interpretativa. E, embora algo da minha inquietação com o caráter não hermenêutico de seu procedimento analítico não tenha se dissipado por completo até hoje, sua opção teórico-metodológica foi se tornando mais clara à medida que reli minhas anotações do seminário de 2007 sobre a história dos conceitos. Então, retrospectivamente, compreendi que não seria em relação à tradição da antropologia cultural geertziana – ou aos seus efeitos na sociologia da cultura e na história cultural – que eu deveria compreender o caráter anti-hermenêutico da proposta analítica de Gumbrecht, mas ao seu “impulso edipiano de desafiar” (Gumbrecht, 2014a, p. 299) o grupo Poetik und Hermeneutik, integrado por filósofos, teóricos da literatura e da história como Hans Blumenberg,

Wolfgang Iser, Reinhart Koselleck e Hans Robert Jauss. Este último, cuja teoria da recepção influenciou fortemente a geração de teóricos e críticos literários alemães da qual Gumbrecht fazia parte, fora seu supervisor na Universidade de Constança no início dos anos de 1970.

Buscando se afastar tanto das críticas formalistas e estruturalistas das obras literárias quanto de um contextualismo de matriz marxista, os críticos vinculados à “estética da recepção” deslocaram o foco de seu procedimento hermenêutico da lógica interna à obra de arte para o efeito provocado por ela em seus leitores. Esse deslocamento apontava para um enfraquecimento da concepção romântica de obra de arte como produto do gênio criador de um autor, cuja inspiração é de uma subjetividade autêntica e singular, um estado especial que gera a capacidade de criar algo absolutamente novo (se o autor moderno perde a capacidade de autopsia do poeta arcaico, que atualiza o passado no presente, ele ganha uma voz, metáfora para sua originalidade). Nesse sentido, a “estética da recepção” promovia um alargamento da noção de criação autoral que, agora, passava a englobar aquilo que Paul Ricoeur chamou de “*mimesis III*”, ou seja, “a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (Ricoeur, 2010, p. 123). Tal alargamento não implicava, entretanto, a eliminação do procedimento hermenêutico; ao contrário, transferia o fim da busca por sentido da lógica interna da obra ou das intenções de seu autor para o efeito que a obra provocava nos leitores.

Quando sugeri a ambivalência da relação de Gumbrecht com o grupo *Poetik und Hermeneutik*, em geral, e com a “teoria da recepção” desenvolvida, na década de 1960, por Jauss, em particular, quis indicar que o autor, ao mesmo tempo que compartilha com esses movimentos intelectuais o interesse pelo “efeito” (mais do que pela criação) das obras literárias, assume uma posição crítica no que diz respeito à “centralidade incontestada da interpretação” no procedimento epistemológico e estabelece

uma distinção entre “efeito de presença” e “efeito de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 15; 2014b, p. 16). Enquanto este último é passível de interpretação e conceitualização, o “efeito de presença” pode ser referido àquilo que, em nosso contato com os textos, com as obras de arte e com os fenômenos culturais em geral, é por nós experimentado “fora da linguagem” (Jasmin, 2010, p. 9).

O interesse pela dimensão física, corpórea, não conceitualizável e não interpretável do “efeito de presença” dos fenômenos é, portanto, na obra de Gumbrecht, indissociável de sua crítica a uma epistemologia que prioriza o “efeito de sentido”, ou seja, a dimensão intelectual, racional, metafísica e conceitual de textos, objetos, gestos e comportamentos que podemos reunir sob a rubrica da “cultura”. O interesse e a crítica resultaram, ao longo das décadas de 1980 e 1990, em uma série de seminários sobre as “materialidades da comunicação” e constituíram o fundamento teórico de diversos livros seus, entre os quais *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1997), *Elogio da beleza atlética* (2006) e *Produção de presença* (2004). Este último resultou do esforço de sistematização teórica de sua prática de pesquisa, ainda que, segundo o próprio autor, “o primeiro impulso para escrevê-lo [tenha surgido] de uma forte intuição (que não deixou de ser intuição), mais do que de uma sequência argumentativa” (Gumbrecht, 2010, p. 18). A intuição de Gumbrecht o leva a trazer para o centro de suas investigações acadêmicas a noção de “presença”.

Se o conceito de presença “não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal”, senão “a uma relação espacial com o mundo e seus objetos”, aquilo que está presente, “as coisas do mundo”, na expressão do próprio Gumbrecht, “deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (*Idem*, p. 13). O caráter espacial e corpóreo dos “efeitos de presença” justifica, portanto, epistemológica e metodologicamente, uma descrição densa não inter-

pretativa. Mas o mesmo vale para os efeitos da latência? Como isso seria possível, se a latência, de acordo com o que o professor nos dizia no seminário de 2009, indicava antes de tudo uma relação temporal – melhor dizendo, uma certa resistência do passado “em passar” e sua tendência a permanecer no presente? Dizer que o passado permanece, de forma latente, no presente é o mesmo que dizer que o passado é uma presença (espacial, corpórea) no presente? Em outras palavras, podemos afirmar que o passado latente pertence à categoria das “coisas do mundo” de que fala o autor? Para responder a essa questão, temos de introduzir na discussão um outro conceito: *Stimmung*.

Stimmung

Em uma carta a John Bartlett, datada de julho de 1913, Robert Frost sugere que aquilo que antes de tudo qualifica um artista, “de prosa ou verso”, é a habilidade e a vontade de perceber o “som do sentido”. O “som do sentido”, em seu estado puro ou “abstrato”, é o “som do sentido sem o sentido”, “é puro som – pura forma” (Frost, 2014, pp. 122-123), e a melhor maneira para obtê-lo é postar-se atrás de uma porta e ouvir, atentamente, o som de palavras vindas do outro lado, cujo sentido é incompreensível, mas das quais é possível capturar a cadência, a prosódia. Uma experiência semelhante foi narrada por Jorge Luis Borges no trecho de *Esse ofício do verso* selecionado como epígrafe para esta resenha. Borges aprendeu a apreciar poesia, ainda menino, ao ouvir seu pai declamar versos de Keats em voz alta, no original. Ainda que não compreendesse o sentido das palavras, o menino podia experimentar suas formas e seu ritmo, que vibravam em seu tímpano.

A capacidade de perceber o “som do sentido” – tal como descrita por Frost e narrada por Borges – parece-me ser requisito indispensável para a disposição que Gumbrecht define como ler com a atenção voltada à *Stimmung* (Gumbrecht, 2014b, p. 14). No caso do jovem Borges, tratava-se, é claro, de ouvir com

a atenção voltada à *Stimmung*. No livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*², publicado no Brasil em 2014, Gumbrecht argumenta que ler com a atenção voltada à *Stimmung* implica o compromisso com uma abordagem epistemológica preocupada com a “ontologia da literatura”; abordagem que pretende escapar ao paradigma da representação, ou seja, ao pressuposto de que “os textos ‘represent[a]m uma realidade extralinguística (ou, dito de outro modo, ‘quer[em]’ fazê-lo, mesmo que tal seja impossível)” (*Idem, ibidem*). Uma tal abordagem “ontológica” volta sua atenção para os “componentes materiais das obras – principalmente sua prosódia” (*Idem, ibidem*), oferecendo uma via alternativa à polaridade entre os dois modelos que dominam a teoria e a crítica literária nas últimas décadas: o desconstrucionismo e os estudos culturais.

Stimmung, como terceira via, pode ser definida como uma “disposição” que, metaforicamente, remete ao efeito que os sons e o clima atmosférico provocam, fisicamente, em nossos corpos. Assim, “tom”, “clima” e “atmosfera” podem ser traduções aproximadas para esse termo alemão que é, no limite, intraduzível. Nessa paleta semântica, o conceito se afina também com a ideia de “estado de espírito” ou de humor (*mood*, em inglês), sugerindo uma estreita interação entre os sentidos metafórico e literal de clima atmosférico e, por conseguinte, entre o que é interno e o que é externo ao sujeito. A percepção de *Stimmung* pode ser descrita como a experiência de “ser tocado como que desde dentro”, na expressão paradoxal de Toni Morrison, recorrentemente citada por Gumbrecht (2014a, p. 42; 2014b, p. 13).

A relação entre *Stimmung* e som, por sua vez, está presente na própria etimologia da palavra: o substantivo *Stimme* significa voz, e o verbo *stimmen*, afinar um instrumento musical. A ideia de afinação relaciona-se com o sentido clássico da palavra *Stimmung*, que autores setecentistas como Goethe, Schiller e Kant mobilizavam para descrever uma situação em que prevalecia a harmonia e era possível estabelecer

uma mediação entre posições ou situações contrárias, entre razão e emoção, subjetividade e objetividade. Goethe define *Stimmung* como a capacidade de dar forma ao intangível – definição cara a Gumbrecht em seu esforço de articular *Stimmung* e latência.

Ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX, entretanto, a associação romântica entre *Stimmung* e as noções de harmonia, equilíbrio e mediação torna-se cada vez mais frágil, sendo progressivamente relegada ao âmbito da aspiração, no sentido que Lukács (1980) atribui ao termo – ou ao “princípio da nostalgia”, nas palavras de Riegl. Para ele, *Stimmung* é a materialização do desejo de ver um passado mítico realizado em um futuro também mítico, remetendo à presença daquilo que se encontra ausente. Também nesse sentido, Nietzsche entende *Stimmung* como a plenitude primordial da existência humana, condição perdida para o homem moderno. Por fim, o sentido clássico de *Stimmung* entra em crise no pós-1945, quando prevalece o sentimento de que nenhuma harmonia ou mediação pode ser alcançada (*Idem*, p. 17-20).

É justamente nesse momento de crise, argumenta Gumbrecht, que o conceito de *Stimmung* é “liberado” para o “uso universal” (*Idem*, p. 20). Mas, ao mesmo tempo que o autor afirma a meta-historicidade do conceito, ele dirige nossa atenção justamente para sua historicidade, na medida em que procura descrever as *Stimmungen* relacionadas com determinadas obras literárias, investigando os momentos históricos em que a preocupação com a *Stimmung* é articulada de forma explícita e (até certo ponto) consciente.

Os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra constituem, segundo Gumbrecht, um desses momentos históricos em que uma presença indefinível ou conceitualmente intangível – a presença do passado no presente, por exemplo – torna-se espacialmente tangível por meio da *Stimmung* a ela associada. Nesses anos, “as *Stimmungen* emergem como efeitos de condições latentes, ainda que não tenham necessariamente origem nessas condições”

(Gumbrecht, 2014a, p. 42). À apreensão da *Stimmung* da latência, Gumbrecht dedicará o livro *Depois de 1945: latência como origem do presente*³, publicado no Brasil também em 2014.

No livro, Gumbrecht desenvolve seu argumento central a respeito do conceito de latência e da metodologia específica para apreender seus efeitos, analisando textos de ficção, poemas, ensaios filosóficos, artigos de imprensa, filmes e suas reminiscências apresentadas como fragmentos de narrativas autobiográficas, os quais produzem “efeitos de latência” manifestos em três pares de *topoi*: “sem saída” e “sem entrada”, “má-fé” e “interrogatórios”, “descarrilamento” e “contentores”. Aqui, o termo grego *topos* é tomado tanto em seu sentido metafórico quanto literal. Metaforicamente (como utilizado pela arte da retórica), esses *topoi* representam “lugares-comuns” que aparecem de maneira recorrente em discursos e imagens do período; literalmente, designam “espaços” e “formas de espaços” (*Idem*, p. 79). É a esses espaços que serão dedicadas a próxima seção desta resenha.

A tópica da latência

Ao descrever a *Stimmung* específica que começa a se formar logo depois do fim da Segunda Guerra, Gumbrecht observa que “os ecos da guerra depois de 1945 e depois de 1918 foram inversamente proporcionais à devastação que cada uma provocou” (*Idem*, p. 36). Ainda que a “dimensão da destruição e do alcance que atingiu” (*Idem*, p. 35) tenha sido consideravelmente maior no caso da Segunda Guerra, se comparada à da Primeira, esta gerou um “esforço de repensar a existência humana” (*Idem*, p. 36) muito mais significativo. Depois de 1945, mais rapidamente do que seria de se esperar, “os sentimentos causados pela destruição irreversível” (*Idem*, p. 39) cederam lugar a um intenso desejo de retornar à normalidade. Tal desejo emerge com a atmosfera que domina o período, revelada pela descrição de Gumbrecht da edição da revista *Life* da véspera do Natal de 1945.

Algumas das reportagens dessa edição chamam a atenção do autor. Uma delas narra o regresso de lavradores japoneses a suas aldeias, depois de terem lutado na guerra. Justaposta ao texto, vê-se, no anúncio de uma câmera fotográfica, a imagem do Vesúvio em erupção, tirada por um soldado norte-americano. A justaposição do texto à fotografia leva o leitor a experimentar o efeito da ausência presente das catástrofes de Hiroshima e Nagasaki. A ausência de qualquer menção direta aos ataques nucleares dos Estados Unidos ao Japão não indica uma repressão, já que a destruição causada pelos ataques está presente de maneira latente sob a forma do fogo e da fumaça que transbordam do monte Vesúvio. “Desaparecidos os sentimentos pessoais”, diz Gumbrecht, “a latência começou a espalhar-se como uma atmosfera, uma disposição geral” (*Idem*, p. 40).

Embora o desejo de voltar à normalidade esteja ainda em consonância com uma consciência histórica que aspira pela superação do passado e a realização de um futuro diferente, a frustração desse desejo (de algum modo materializada na imagem dissonante do monte Vesúvio em erupção) já aponta para a emergência de uma nova experiência do tempo, em que o futuro está fechado (pela possibilidade mesma da destruição do planeta e da humanidade por uma arma nuclear) e o passado se acumula no presente de forma latente.

A dissonância que se observou na imprensa entre a aspiração à normalidade e a *Stimmung* da latência assume uma forma mais incisiva nas obras literárias e cinematográficas, em que aparecem as contradições e as frustrações inerentes a uma nova experiência do tempo. Nos três capítulos centrais de *Depois de 1945*, o autor dedica-se à descrição de algo como uma “tópica da latência” presente em peças de Jean-Paul Sartre e Samuel Becket; em romances de Albert Camus e Guimarães Rosa; em textos de Martin Heidegger, Carl Schmitt e Ernst Curtius; em poemas de João Cabral de Mello Neto, Gottfried Benn, Paul Celan e Pier Paolo Pasolini; em filmes de Roberto Rossellini e Rainer Fassbinder.

A tópica da latência divide-se em três pares de motivos, analisados em cada um desses três capítulos. No primeiro deles, a frustração da aspiração por um futuro novo, radicalmente distinto do passado que se quer deixar para trás, torna-se presente na sensação de asfixia que os personagens da peça *Entre quatro paredes*, de Sartre, e do filme *O anjo exterminador*, de Buñuel, sentem por não serem capazes de sair do ambiente claustrofóbico em que estão confinados; ou, de maneira inversa, na impossibilidade do soldado Beckmann, na peça *Draussen vor der Tür* (Do lado de fora da porta), de Wolfgang Borchert, de retornar à sua casa, à sua cidade, à normalidade da vida. Esses dois motivos simétricos e opostos, “sem saída” e “sem entrada”, estendem-se ao *topos* da espera por um futuro iminente que nunca chega a se realizar – a espera de Vladimir e Estragon por Godot, cuja chegada iminente é sempre “empurrada” para um momento um pouco mais distante no futuro. A impossibilidade de atravessar a fronteira que separa presente e futuro espacializa-se no romance *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, ou em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Neles, o motivo da viagem rumo a um limite que se quer ultrapassar é revertido naquele de fronteiras que “engolem” novos espaços e se afastam sem cessar dos que buscam ultrapassá-las.

A impossibilidade de cruzar fronteiras também está presente quando se trata de alcançar “um maior conhecimento” (*Idem*, p. 135) ou a verdade última que se encontra por trás das aparências das coisas e das pessoas. Essa impossibilidade nos introduz ao segundo par de motivos analisado por Gumbrecht: “má-fé” e “interrogatórios”. Esses *topoi* levantam a questão dos limites da sinceridade, da autenticidade pessoal e autorreflexividade – os limites, enfim, da coerência entre “ser” e “parecer ser”.

Em *The liberal imagination*, publicado em 1950, o crítico literário Lionel Trilling sugere que “toda literatura tende a se relacionar com a questão da realidade – ou seja, com a velha oposição entre realidade e aparência, entre aquilo que realmente é e aquilo que apenas parece ser” (Trilling, 1950, p. 208). Essa

oposição desempenha um papel central em *Édipo Rei*, de Sófocles, *Dom Quixote*, de Cervantes, nas peças de Shakespeare e em praticamente toda a literatura inglesa oitocentista concernida com a questão da mobilidade dos indivíduos na estrutura social. Pouco mais tarde, em 1972, Trilling retorna à questão da tensão entre “ser” e “parecer ser” em seu livro sobre os conceitos de sinceridade e autenticidade. Se podemos argumentar, na esteira de Trilling, que os motivos da sinceridade e da autenticidade possuem uma história de séculos, Gumbrecht nos mostra a especificidade histórica que esses motivos assumem depois de 1945. O fato de que o interesse de Trilling pelo tema surge nas décadas que se seguem ao fim da Segunda Guerra é, ele próprio, significativo.

Nesse momento, os interrogatórios e outras práticas investigativas, tanto no âmbito das ciências quanto na esfera jurídica, buscam forjar métodos para estabelecer de modo seguro e objetivo a verdade que se encontra por trás das aparências. Gumbrecht toma como paradigma os procedimentos utilizados por Alfred Kinsey para estudar o comportamento sexual dos norte-americanos no pós-guerra. Esses procedimentos deveriam, segundo Kinsey, ser depurados de juízos morais ou sociais. Poderíamos argumentar que estamos lidando aqui com nada mais do que o motivo oitocentista da objetividade e da imparcialidade científicas. No entanto, o que há de novo no período do pós-guerra é, segundo Gumbrecht, a consciência cada vez mais pungente de que qualquer tentativa de desvelar uma verdade objetiva que se esconde por trás do véu da aparência esbarra na má-fé tanto do investigado quanto do investigador. Em *O ser e o nada*, publicado em 1943, Jean-Paul Sartre traz o *topos* da má-fé para o centro da discussão sobre verdade e realidade. A má-fé, de acordo com Sartre, não pode ser meramente equacionada à mentira ou à dissimulação, pois não se trata de acreditar que se está “na posse da verdade e [...] escondê-la dos outros” (Gumbrecht, 2014a, p. 124), senão de esconder a verdade de si próprio.

O círculo vicioso que se estabelece entre os interrogatórios e a má-fé aponta para a impossibilidade de estabelecer uma plena correspondência lógica entre significado e significante e, por conseguinte, de descobrir o sentido que habita as “coisas do mundo”. Nesse estado de coisas, a busca do sentido que habita o próprio processo histórico – busca tão cara às filosofias da história desde o século XVIII – também parece esbarrar em uma parede cega, e a sensação predominante é de que a história, se algum dia teve sentido, há tempos já saiu dos trilhos. O *topos* do “descarrilamento” da história aparece de forma latente nas obras de Erich Auerbach e Ernst Curtius: conquanto ambos os romanistas procurem reconstituir os vínculos entre o momento em que vivem e a tradição da literatura ocidental, a “descontinuidade enquanto horizonte de referência” (*Idem*, p. 208) é uma presença latente em seus textos. A perda de controle implicada no descarrilamento da história é acompanhada por uma pungente sensação de insegurança e pela necessidade de espaços que possam conter de forma protetora os sujeitos. A brilhante análise que Gumbrecht faz do poema “Fuga da morte”, de Paul Celan, mostra, contudo, que o único “contentor” que oferece proteção segura é o túmulo. “Será a morte, aqui, uma saída, a saída de um mundo em que nada pode ficar para trás – mas uma morte para além da qual não existe vida alguma esperando?” (*Idem*, p. 197).

Se essa pergunta fica sem resposta é porque Gumbrecht, ao analisar os três pares de *topoi*, evita colocar em jogo a questão dos significados dos trechos de textos e cenas que descreve. Afasta-se, portanto, dos procedimentos semióticos da hermenêutica, que tomariam uma “porta fechada”, uma “fronteira inalcançável”, “olhos sem pálpebras” ou uma “sepultura” como significantes contentores, eles próprios, de significados ocultos ou velados à espera de serem interpretados. Em vez disso, o autor de *Depois de 1945* busca concentrar-se no “efeito de presença” que é parte de nossa experiência estética das obras. No entanto, o leitor que, como eu, já se encontra fami-

liarizado com a proposta de seu livro sobre *Stimmung* sente falta de uma análise que se dedique à dimensão prosódica e performática dos textos (ao “som do sentido”, poderíamos dizer com Frost) ou, ao menos, aos aspectos formais da obra. Esse leitor se pergunta se a sensação de claustrofobia que acompanha os *topoi* “sem entrada” e “sem saída”, ou se a busca frustrada pela verdade última das coisas e das pessoas, presente no motivo dos “interrogatórios” e de sua falência ao esbarrar no limite da “má-fé” de cada um, ou ainda se a imagem de “contentores” que se transformam em sepulturas, se o “efeito de presença” gerado por esses motivos não se faz também presente, de algum modo, na estrutura do enredo, na forma e na função da peripécia, na relação entre o desfecho e o enredo das narrativas que Gumbrecht analisa.

De que forma, por exemplo, a espacialização do tempo que caracteriza a nova experiência da história que emerge depois de 1945 se faz presente na relação entre tempo e narrativa – para tomar emprestada a expressão que dá título a um famoso livro de Paul Ricoeur? De que forma a função do desfecho, que nas narrativas tradicionais funcionava como o “fim” que atribuía sentido à totalidade narrativa, é abalada por uma temporalidade em que a fronteira entre presente e futuro é constantemente empurrada para mais adiante, uma temporalidade em que o passado não pode ser superado, exorcizado ou ultrapassado por um desfecho tradicional? Em outras palavras, de que forma o “sentido de um fim” (para utilizar a expressão que dá título a outro livro famoso, agora de Frank Kermode) perde seu sentido tradicional? Ou, ainda, como o descarrilamento da história se faz presente nas cadências que marcam o “som do sentido com toda a sua irregularidade tônica através do ritmo regular do metro” (Frost, 2014, p. 123)?

De um lado, essas perguntas ficam sem resposta, deixando frustrado quem leu *Depois de 1945* no contexto da obra de Gumbrecht. De outro, a proposta do autor é exitosa na medida em que é capaz de (re)produzir a *Stimmung* dos anos pós-1945, se

não pela análise da prosódia e dos aspectos formais das narrativas e poemas, ao menos pela cuidadosa articulação dos três pares de *topoi* analisados nos capítulos centrais do livro com o argumento teórico apresentado nos capítulos iniciais e finais. É a esse argumento que dedicarei as linhas finais desta resenha.

Tempo e latência

Nos dois primeiros e nos dois últimos capítulos de *Depois de 1945*, Gumbrecht sistematiza seu argumento teórico sobre a relação entre latência e a emergência de uma nova experiência da história e do tempo, tornando patente seu diálogo com as teorias da modernidade de autores comprometidos com a desnaturalização de certa percepção do tempo e da história de matriz romântico-iluminista, como Hannah Arendt, Karl Löwith e, sobretudo, Reinhart Koselleck. Esses autores argumentam que nossos pressupostos sobre a história – o pressuposto ontológico de que a história é um processo real, “feito pelos homens” (no dizer de Arendt), e o pressuposto epistemológico de que o sentido desse processo pode ser conhecido pela razão humana – são, eles próprios, construções históricas dos séculos XVIII e XIX.

A essas construções subjaz, como sugere Koselleck na coletânea de artigos intitulada *Futuro passado* (1979), uma mudança profunda na maneira como os homens experimentavam o tempo; elas indicam, em particular, o surgimento da noção de “tempo histórico”, distinto do tempo cronológico, embora relacionado com ele. Como este último, o tempo histórico é linear e unidirecional, mas apresenta um ritmo acelerado, diferente do ritmo constante e homogêneo do tempo cronológico. O tempo histórico é, portanto, um tempo que progride, que afasta progressivamente o presente do passado e o futuro do presente – ou, para utilizar as categorias meta-históricas do teórico alemão, distancia o “espaço de experiência” do “horizonte de expectativas”. Em outras palavras, o progresso tem como consequência

a falência da possibilidade de atualização do passado no presente, de orientação da existência atual e suas expectativas de futuro pela tradição. Segundo Koselleck, em lugar dessa atualização tradicional, a experiência do tempo passa a ser marcada pelo sentimento de que caminhamos em direção a um futuro “aberto”, deixando o passado para trás, superado.

O interesse de Koselleck na emergência de uma nova relação com o tempo já estava presente em sua tese de doutorado, escrita em 1954 e publicada cinco anos mais tarde sob o título de *Crítica e crise*. Nesse texto, o autor nos alerta para o fato de que um “futuro aberto” tende a ser revertido em um futuro utópico, *telos* do processo histórico. A utopia moderna tem sua origem na articulação entre crítica iluminista e filosofia da história que, convertendo a ação política em mera aceleração da realização inexorável do sentido do processo histórico, é responsável pelo permanente estado de crise no qual o mundo está mergulhado, na visão de Koselleck, desde o fim do século XVIII até os anos da Guerra Fria.

Essa exposição do argumento de Reinhart Koselleck não é uma mera digressão para apresentar uma história das teorias da história, da qual o livro *Depois de 1945* possa surgir como o ponto culminante. Ela se justifica na medida em que pretendo argumentar que a relação entre tempo e latência, na obra de Gumbrecht, estabelece um diálogo estreito e oferece um complemento à teoria koselleckiana do tempo. Embora Gumbrecht não cite Koselleck nenhuma vez no livro, referia-se a ele recorrentemente – durante o seminário de 2009 e nas aulas e palestras que deu no Brasil nos anos seguintes – como o intelectual que deu o passo decisivo para sistematizar o pensamento acerca do “cronótopo”⁴ moderno ou historicista. Parece-me, portanto, válido o esforço de reconstituir esse diálogo implícito; diálogo que é, ele próprio, marcado pela ambivalência de um “impulso edipiano” (vale lembrar que o autor de *Futuro passado* foi membro integrante do grupo Poetik und Hermeneutik).

O procedimento central da teoria de Koselleck – que consiste em historicizar (e, por conseguinte, desnaturalizar) a concepção historicista de tempo – é, ele próprio, passível de historicização. Mais do que isso, tal historicização pode ser colocada em prática por meio da utilização dos instrumentos analíticos forjados por Gumbrecht em *Depois de 1945*. Senão vejamos: Koselleck começa a formular sua teoria do tempo nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra, momento em que o sentido político da crise escamoteado pelas filosofias utópicas da história setecentistas e oitocentistas vem à tona sob a pressão dos acontecimentos catastróficos que marcaram a primeira metade do século XX. Mas o próprio Koselleck não vislumbrava uma alternativa à consciência e à experiência historicista do tempo. Ainda que as utopias de futuro tenham sido frustradas pela experiência da guerra e do genocídio, e o sentido da história tenha se revelado trágico, os homens e as mulheres de sua geração continuaram a aspirar por um futuro que pudesse libertá-los do presente catastrófico e asfixiante.

O período pós-guerra foi profícuo na produção de grandes narrativas que, do lado do capitalismo ou do lado do socialismo, pretendiam contribuir para a aceleração da realização do sentido da História. “É óbvio”, diz Gumbrecht, no último capítulo de *Depois de 1945*, “que tanto o socialismo (que existia principalmente enquanto ideologia utópica) quanto o capitalismo (que ainda hoje existe, enquanto ação e movimento, a um ritmo cada vez mais acelerado) dependem do antigo cronótopo do progresso, da transição e do distanciamento em relação ao passado” (Gumbrecht, 2014a, pp. 331-332). No entanto, a aspiração por um futuro que pode ser escolhido e realizado “através da ação volitiva” – aspiração que caracteriza as filosofias da história de matriz hegeliana e marxista – dava para a geração que nasceu após 1945 a sensação de que o futuro “continha armazenada uma revelação, mesmo se a data – e o modo – de seu advento não fosse previsível” (*Idem*, p. 263). Esta aspiração, que Gumbrecht define como “expectativa do passado”, é a aspiração

lukacsiana por excelência, ou seja, um “estado” em que se experimenta, contraditória e simultaneamente, as sensações de proximidade e de afastamento, de estar unido a algo de que se está para sempre separado; uma sensação de pertencimento a algo que não mais se possui, mas que se pretende reencontrar (Lukács, 1980, pp. 92-93): “Meu encontro com o tempo (de novo, estou assumindo que essa experiência não foi apenas minha)”, conta Gumbrecht (2014a, p. 264), “era uma expectativa constante – e constantemente frustrada – de que alguma coisa crucial se desvelaria, – assim como um esforço permanente para adaptar as visões do futuro e do passado a este ciclo repetido de esperança e desilusão”

A frustração constante da expectativa de desvelamento ou revelação aponta para a própria definição conceitual da latência e, ao mesmo tempo, para a falência da tentativa de conceitualizar aquilo que está latente (essa “coisa crucial”) por meio de um procedimento hermenêutico. A recusa da interpretação e a opção pela descrição densa articulam-se, para Gumbrecht, com a ideia de um novo cronótopo, que substitui aquele historicista descrito por Koselleck. Esse novo cronótopo, que podemos talvez qualificar por meio do já obsoleto adjetivo “pós-moderno” (já que foi *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, que inspirou Gumbrecht a concebê-lo), começa a se formar nos anos pós-guerra, ainda que os teóricos contemporâneos não tivessem tomado consciência desse processo de formação. Nele não é mais possível deixar o passado para trás e caminhar no sentido da realização de um futuro, pois o tempo não passa; ao contrário: acumula-se, espacializa-se. Torna-se, portanto, ultrapassada a ideia de História oitocentista, uma história que “anda para frente”, que caminha em ritmo acelerado para um futuro em aberto e cujo *telos*, ou seja, seu sentido e seu fim, devemos descobrir. Não há sentido a descobrir, verdade a desvelar, porque, em primeiro lugar, aquilo que está latente, isto é, aquilo que se sabe que está lá sem se saber o que é, não está propriamente oculto,

nem velado, mas às claras, conquanto não possa ser definido. Não se pode descobrir o que não está encoberto ou oculto, nem interpretar o indefinível.

A ideia de que estamos vivendo em um novo cronótopo, em que o tempo está se especializando; em que o presente está inchado pela incorporação de passados que não se pode deixar para trás e pelo fechamento das fronteiras que deveriam se abrir para o futuro; em que o passado, enfim, está presente de forma latente. Essa ideia, embora transmita ao leitor um determinado sentido justamente por ser uma ideia, é capaz também de produzir “efeitos de presença”, “sons de sentido” de uma nova forma de experimentar o tempo.

Referências Bibliográficas

- ARENDR, Hannah. (1992), “O conceito de história: o antigo e o moderno”. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva.
- BORGES, Jorge Luis. (2000), *Esse ofício do verso*. São Paulo, Companhia das Letras.
- FROST, Robert. (2014), *The letters of Robert Frost*. Vol. 1: 1886-1920. Ed. Donald Sheehy, Mark Richardson e Robert Faggen. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University.
- GEERTZ, Clifford. (2008), *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2014a), *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo, Editora da Unesp.
- _____. (2014b), *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio.
- _____. (2010), *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio.
- HARTOG, François. (2014), *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte, Autêntica.
- JASMIN, Marcelo. (2010), “Efeitos de uma intensa pre-

- sença". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio.
- KERMODE, Frank. (2000), *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. Nova York, Oxford University Press.
- KOSELECK, Reinhart. (1999), *Crítica e crise*. Rio de Janeiro, Eduerj/Contraponto.
- _____. (2006), *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora Puc-Rio.
- LUKÁCS, Gyorgy. (1980), *Soul and form*. Cambridge, The Mit Press.
- RICOEUR, Paul. (2010), *Tempo e narrativa*. São Paulo, Martins Fontes.
- TRILLING, Lionel. (2008), *The liberal imagination: essays on literature and society*. Nova York, New York Review Books.
- _____. (2014), *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo, É Realizações.

Notas

1. No oitavo capítulo de *A interpretação das culturas*, intitulado "Pessoa, tempo e conduta em Bali", Clifford Geertz oferece ao leitor um exemplo de descrição densa interpretativa, tal como definida no primeiro capítulo do livro, ao narrar o período em que realizou sua pesquisa de campo entre os balineses.
2. O livro foi originalmente publicado em 2011, sob o título *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*.
3. A versão brasileira, ora resenhada, foi traduzida por Ana Isabel Soares. O livro foi publicado, primeiramente, em sua versão alemã, sob o título *Nach 1945: Latenz als Ursprung der Gegenwart*, em 2012, e na versão em língua inglesa, como *After 1945: latency as origin of the present*, em 2013.
4. Gumbrecht toma de empréstimo o conceito de "cronótopo" cunhado por Mikhail Bakhtin no texto "Formas do tempo e do cronótopo no romance: notas para uma poética histórica". Na teoria literária bakhtiniana, "cronótopo" é o termo que indica como uma determinada articulação entre tempo e espaço se configura em certos gêneros, autores ou obras literárias específicos. Embora Gumbrecht, como Bakhtin, esteja interessado na historicidade de formas de temporalidade literárias, seu uso do termo "cronótopo" indica, antes de tudo, diferentes tipos de consciência histórica ou experiências da temporalidade e da historicidade da existência humana que variam, eles próprios, historicamente. Parece-me que o conceito de "cronótopo" em Gumbrecht é bastante próximo da categoria de "regimes de historicidade" de François Hartog (2014), já que ambos, em seus diálogos com a teoria da história koselleckiana, estão atentos aos momentos de crise e transformação da experiência histórica do tempo.

Jean Tible. *Marx selvagem*. São Paulo, Annablume, 2013. 228 pp.

Deni Alfaro Rubbo
Doutorando em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da Capes

Especialmente a partir dos anos de 1990, com o colapso das burocracias do Leste Europeu e do assim chamado "socialismo realmente existente", a teoria marxista viveu um paradoxo curioso. De um lado, foi proclamada em diversas regiões do mundo a morte do "socialismo real" durante o século XX, que mostrava todas as facetas do seu inelutável fracasso. De outro, depois desse acontecimento, o marxismo começou a se evadir de grilhões doutrinários que o mantiveram acorrentado durante quase um século de ortodoxias de partido e de Estado, com exceção dos dissidentes. Assim, nos últimos anos, houve um notável renascimento do pensamento de Marx entre o jogo de interpretações, as quais procuraram reavivar esse pensamento e desvendar enigmas ignorados ou reprimidos. Desde então, o *renascimento* dos "mil marxismos" de que fala o filósofo André Tösel (2009) combina-se com a uma *renovação* do marxismo. Isso se deve não apenas à constituição e à difusão de centros de estudo de pesquisa em praticamente todos os continentes, para além do circuito europeu ocidental, mas também pelo estreito diálogo que o marxismo tem procurado com a prática renovada dos movimentos sociais e a abertura com outras abordagens teóricas.

Nessa jusante, o livro *Marx selvagem*, de Jean Tible, dirige-se aos interessados pela renovação das possibilidades e dos limites que o arcabouço teórico marxista possui para dialogar com temas, autores, organizações e continentes "outros". Aos nossos olhos, o livro possui duas qualidades poderosas. Em primeiro lugar, trata-se de um tema ousado e, de certo modo, inusitado: relacionar o pensamento de Marx com a América indígena contemporânea. Em segundo lugar,