

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

ISABELLA MENDES FREITAS

Imagens da vida urbana:

Leituras de narrativas fílmicas sob as lentes de uma sociologia estética

Belo Horizonte

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ISABELLA MENDES FREITAS

Imagens da vida urbana:  
Leituras de narrativas fílmicas sob as lentes de uma sociologia estética

Dissertação apresentada a Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Francisco Coelho dos Santos

Belo Horizonte

2009

301 Freitas, Isabella Mendes  
F866i           Imagens da vida urbana [manuscrito] : leituras de  
2009           narrativas fílmicas sob as lentes de uma sociologia estética /  
                  Isabella Mendes Freitas. - 2009.  
                  129 f.  
                  Orientador: Francisco Coelho dos Santos.

                  Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
                  Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
                  Inclui bibliografia

                  1. Sociologia – Teses. 2. Vida urbana - Teses. 3. Cinema -  
                  Teses. I. Santos, Francisco Coelho dos. II. Universidade  
                  Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências  
                  Humanas. III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
**Programa de Pós Graduação em Sociologia**  
Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha  
31.270-901 - Belo Horizonte - MG

#### ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE

**ISABELLA MENDES FREITAS**

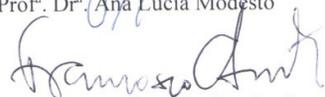
Aos 11 (onze) dias do mês de dezembro de 2009 (dois mil e nove) reuniu-se a Banca Examinadora da Dissertação do Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Sociologia intitulada "*Imagens da Vida Urbana: Leituras de Narrativas Fílmicas Sob as Lentes de uma Sociologia Estética*", composta pelos professores doutores André Guimarães Brasil – PUC-MG, Ana Lúcia Modesto - SOA-UFMG e Francisco Coelho dos Santos (orientador/SOA-UFMG). Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da Banca Examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela aprovação da dissertação. Para constar foi lavrada a presente ata, que vai datada e assinada pelos examinadores.

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2009.

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. André Guimarães Brasil

  
Prof.ª. Dr.ª. Ana Lúcia Modesto

  
Prof. Dr. Francisco Coelho dos Santos

Para Arthur e Tales,

Rebentos da união entre o Amor e a Esperança.

*“Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.”*

Manoel de Barros

## Agradecimentos

Solitário é, quase por natureza, todo trabalho intelectual. Mas nem a arte do pensamento, nem a da vida, são estritamente pessoais, no fim das contas. É com gratidão que nomeio aqui os donos e donas de vozes e experiências que colorem com pinceladas heterogêneas este trabalho.

Pela recepção e confiança ao primeiro croqui, agradeço a meu orientador professor Francisco Coelho dos Santos, que assumiu os rascunhos ainda disformes e abertos de uma idéia que, no decorrer do mestrado, tive poucas mostras de afinidade em uma crescente e instituída forma de fazer sociológico, às vezes pouco afeita à “imaginação”. Também agradeço pela compreensão na orientação necessariamente “à distância” pelos motivos de minha mudança.

Também pelo incentivo à abordagem, à professora Ana Lúcia Modesto, que no curto período em que tive a oportunidade de acompanhar seu curso de Antropologia Urbana, foi, sem talvez sequer o saber, uma estimuladora ao caminho estético, à leitura fascinada por Benjamin e ao cinema como objeto sócio-antropológico.

Na fronteira, ou mesmo mescla, do pensamento acadêmico e da vida sensível, três nomes em especial. Maria Isabel Cardozo, amiga que conferiu à passagem pela UFMG e por Belo Horizonte, mesmo no auge de meu – e posso dizer também do dela – “estrangeiramento”, ares de “estar em casa”. Companheira desde a graduação em Viçosa, com quem partilhei os momentos doces e difíceis da inquietude “transdisciplinar” (hoje eu diria indisciplinar) de nossos campos de estudo e de batalha. Irmã cuja diferença me faz ser admiradora irrestrita, cujo olhar sobre o Outro me fascina: obrigada pela paciência e inspiração.

Segundo nome – em ordem meramente cronológica de encontro – Diogo Tourino, a quem agradeço, também, por me fazer sentir em casa em terras distantes. Ele já sabe disso: que minha inserção em Juiz de Fora e na própria UFJF como professora têm as cores discretas, porém certas, de sua amizade, fidelidade e solidariedade. E como se não bastasse ter partilhado comigo seus ombros, lar e melhores amigos, foi sem dúvida o mais atento – e pela admiração que tenho por seu inegável brilhantismo acadêmico – exigente interlocutor nesta dissertação. Como não tenho palavras para lhe

agradecer a amizade, agradeço então a leitura cuidadosa, generosa e dialógica sobre minha análise de Georg Simmel.

Terceiro nome, então, da liminaridade: Julio César de Paula. (Ir)responsável pelas passagens mais intensas que permearam o momento de escrita – e de silêncio – desta dissertação. Não posso dizer que fez de Juiz de Fora meu lar; acolheu-me em sua casa. Este é o nome da radical liminaridade entre poesia e academia, em vida e em forma. Agradeço pela leitura total, entregue, diária, noturna, sensível, de todo este texto. São dele as tonalidades mais poéticas deste estudo e de minhas escolhas. São dele os vermelhos.

À minha família, agradeço de maneira muito especial, por tornar possível a realização, emocional e prática, deste mestrado. Minha mãe, Maria da Conceição Mendes, meus irmãos Eduardo Felipe e Juliana, o apoio e ensinamento de toda a vida. Minha tia Maria Aparecida, bem como toda sua família, agradeço a acolhida em Belo Horizonte durante o primeiro ano do curso.

Por fim, aos amigos, de Congonhas à Viçosa, Belo Horizonte à Juiz de Fora, que deram a este trabalho as cores dos encontros e separações de que é feita a vida: Vanessa Alkmin e Ludmila Bandeira, amigas-irmãs, obrigada pela paciência, conselhos e abrigo em sentido amplo. Às primas Amanda, Luciana, Maria Luiza, Mariana e Renata, pelo amor e amizade. Eduardo Freitas, Carlos Eduardo da Costa, Edilson Pereira, Raquel Lara, Renata Villanova, Michelle Rodrigues, pelos momentos de debates calorosos e conversas amenas para o espírito.

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma investigação sociológica baseada nos estudos de Georg Simmel (1858-1918) e Walter Benjamin (1892-1940) das condições urbanas de existência sugeridas por três narrativas fílmicas específicas: **Terra estrangeira** (*Brasil, Portugal, 1995*), **Estorvo** (*Brasil, Cuba, Portugal, 2000*) e **Nove Rainhas** (*Argentina, 2001*). Junto a este propósito encontra-se a busca de reconstituição de uma perspectiva, uma epistemologia e uma metodologia “estética”, passível de ser capturada nos trabalhos de Simmel e Benjamin. A análise estética seria característica do modo como estes autores observaram e experienciaram a vida na metrópole, em que o diagnóstico sobre a fragmentação e o estilo de vida modernos exigiram um modo “novo” de análise e expressão pouco ortodoxos, a partir de fenômenos efêmeros e objetos pouco usuais. Após a análise de suas teorias sobre o moderno e seus modos de expressão – seja nos seus trabalhos principais, como a “Filosofia do Dinheiro” de Simmel e “As Passagens” de Benjamin, seja na profusão de tratados, aforismas e ensaios deixados por eles – detectamos o procedimento estético para a análise dos objetos aqui escolhidos. Os filmes analisados sugerem formas de relações singulares, características da vida citadina, permeadas por individualidades, tipos sociais e modos de interação que conjugam a crescente objetificação da existência com a busca de uma experiência subjetiva redentora. O resultado é uma variedade de possibilidades, típicas do colorido das metrópoles representadas – contemporâneas e “periféricas” – que vão da tragédia da tecnicização da vida ao amor.

## Abstract

This work is a sociological research based on studies of Georg Simmel (1858-1918) and Walter Benjamin (1892-1940) about conditions of urban existence suggested by three specific filmic narratives: **Foreign Land** (Brazil, Portugal, 1995), **Turbulence** (Brazil, Cuba, Portugal, 2000) and **Nine Queens** (Argentina, 2001). This makes clear the purpose of reconstitution of a perspective, an epistemology and a methodology “aesthetic”, which can be captured in Simmel and Benjamin’s work. The aesthetic analysis is characteristic of mode these authors observing and experiencing life in metropolis, where the diagnosis on the modern fragmentation and style of life demanded a “new” way of analysis and expression unorthodox, from ephemeral phenomena and unusual objects. After analysis his theories of modernity and its modes of expression – both in major works like Simmel’s “Philosophy of Money” and Benjamin’s “Arcades Project”, such as the profusion of treatises, aphorisms and essays left for them – we found the aesthetic procedure for the analysis of objects chosen here. The films analyzed suggest singular forms of relation, typical of city life, permeated by individuals, social types and modes of interaction that combine the increasing objectification of existence with the search of the subjective redeeming experience. The result is a variety of possibilities, typical colorful cities – contemporary and “peripheral” cities – represented, oscillating between the tragedy of life’s technicisation life and the love.

# Sumário

## Introdução 1

## PARTE I 6

### *Simmel e Benjamin: por uma sociologia estética* 7

#### *Georg Simmel:*

##### **A sociologia do presente, o presente moderno 11**

Breve excursão biográfico e as sociologias de Georg Simmel 11

O presente de Simmel 15

Cultura e modernidade 20

O Dinheiro – e a técnica da vida moderna 28

##### **Outros olhares sobre os fragmentos significativos 33**

A virada estética 35

Perspectivismo, panteísmo, relativismo e ensaísmo 41

#### *Walter Benjamin*

##### **Vida e narração 47**

Narração e experiência 51

Em busca da modernidade: mito e técnica da cidade 54

##### **A investigação e apresentação estéticas 59**

O processo alegórico 59

A estética do desvio: crítica, texto e método 63

## PARTE II

### **Vidas urbanas 71**

#### **As cidades-cenário 76**

Lisboa X São Paulo: a modernidade de janotas 77

Buenos Aires: margens da modernidade 83

O estorvo da cidade nas cidades de Estorvo 86

#### **Relações mediadas 90**

Deslocamentos e desenraizamentos: dos fins aos meios 90

Dos meios aos fins 96

Dramaturgia social e confiança 98

Coisificação dos homens, humanização das coisas 103

#### **Relações imediatas 114**

### **Conclusão 119**

### **Referências bibliográficas 123**

## Introdução

O texto que aqui se apresenta pode ser lido como um exercício de sistematização de um saber que se abriu a mim como algo ao mesmo tempo conhecido e novo. Conhecido na medida em que se trata de um saber que a vida urbana, social, contemporânea, ao mesmo tempo exige e fornece para todo e qualquer indivíduo que transita por ela, seja como sociólogo, seja como um “transeunte”. Novo, porque trata-se de formas criativas de proceder quanto a esse conhecimento da vida, vida e conhecimento que estão em um incessante movimento e que, por isso, exigirão maneiras esquecidas ou mesmo inéditas de tatear pelo labirinto do presente. Ao falar do conhecido, me remeto ao que é “clássico”; falar de criação, ao que é “arte”. Desta feita, apresenta-se aqui uma menção aos autores que servem de base para o trabalho – Georg Simmel e Walter Benjamin – ao procedimento de investigação e expressão que é aqui mobilizado – uma sociologia estética – e aos objetos a serem interpretados dentro desta chave, clássica porém criativa – cinema e cidade.

Nesse sentido, todo o texto tem, para além ou aquém de uma contribuição à Sociologia, o papel de me fornecer – e aos possíveis leitores introduzidos neste mesmo corpo de conhecimento – alguns nortes e potencialidades deste instrumental teórico que genericamente chamei estético, aparentemente pouco acadêmico, para as investigações presentes.

Será facilmente percebido, por exemplo, um gasto de fôlego e escrita mais longo no primeiro capítulo, **Georg Simmel**, o que pode ser explicado pelo fato deste ter se constituído uma espécie de trilha que pretendi reproduzir nos capítulos subseqüentes. Estes últimos remeterão sempre ao primeiro capítulo, com diversos pontos de contato. Assim, foi somente a partir da reconstituição da biografia intelectual de Simmel, da localização histórica de seus escritos e de suas experiências e da caracterização de seus procedimentos expressivos ensaísticos, é que pude construir algo semelhante com Benjamin e, a partir daí, costurar a teia de interpretação dos filmes cujos temas não fossem esgotados nos dois primeiros capítulos de revisão teórica, mas que pudessem dispensar a tomada de discussões teórico-metodológicas já o suficiente trabalhadas neles.

A tentativa aqui, portanto, foi de fazer dois capítulos teóricos que caminhassem em paralelo. Ambos deveriam seguir basicamente o mesmo trajeto: partir de um esboço da experiência biográfica dos autores, enfatizando a ligação destes com as correntes e movimentos filosóficos, sociológicos e artísticos da época; demonstrar o diagnóstico

originado deste olhar referenciado sobre aquelas experiências (modernas); e explicitar a metodologia (estética) que foi demandada e cultivada por toda essa investigação. Tudo isto para fornecer, de um lado, as bases do procedimento interpretativo, metodológico e expressivo que adotei nas análises fílmicas e, de outro, a caracterização das condições modernas e contemporâneas da existência individual e coletiva no contexto urbano sugerido pelos filmes.

Para a reconstituição da teoria do moderno em Simmel, parti do levantamento de alguns dados biográficos do autor, especialmente no que se refere ao seu posicionamento diante da academia, bem como da sociedade berlinense. Neste esboço, tentei capturar algumas características peculiares deste pensador, abrindo a perspectiva para a idéia de um Simmel *outsider* – não necessariamente infeliz – tanto na sua própria vida social quanto no campo do conhecimento. As desvantagens e qualidades de um espírito livre começam aí a serem delineadas, tanto no que tange à dificuldade de sistematização de seu pensamento e de sua sociologia, quanto na proficuidade de seus temas e estudos. O movimento de seu olhar ficará evidente durante todo o capítulo, em que tentei assinalar como o autor passeia pela análise de sua época, ora pelos fenômenos de *exteriorização* no seio das sociedades, ora nos de *interiorização*, na configuração do espírito moderno. Assim, tentei detectar estes movimentos no presente de Simmel, do qual partem suas análises, primeiramente em dois textos, ambos de 1902. No que diz respeito a caracterização material do presente, uso “*Tendencies in German Life and Thought since 1870’s* [1902], para oferecer uma localização histórica das análises de Simmel. Em seguida parto para “Rodin e a direção espiritual do presente”, afim de assinalar as condições espirituais de sua época, além de reforçar o fato de que a espiritualização da existência, mesmo com o diagnóstico da exteriorização no texto anterior, fica em aberto para Simmel, o que permite ainda que suas interpretações extrapolem aquele contexto histórico determinado, já que estende o movimento de interiorização e exteriorização à alma moderna em geral. A escolha do texto sobre Rodin se fez especialmente por tratar do tema da arte, o qual será retomado em outros momentos do trabalho no sentido de sinalizar as maneiras de articulação entre universalidade e singularidade, objetividade e subjetividade, materialidade e espiritualidade, em uma síntese especial e móvel.

O centro da análise, porém, se constituiu no estudo da cultura (e portanto do tema da tragédia da cultura), pois ela é o elemento articulador da síntese única supracitada. O caráter dessa síntese, por sua vez, que diz respeito à condição de subjetivação das produções culturais objetivas por indivíduos de um grupo, estabelece o estilo de vida de determinada época. Dessa

maneira, grande parte do texto volta-se para os tópicos *Cultura e modernidade* e *O Dinheiro – e a técnica da vida moderna*, em que a atenção recai especialmente para a “Filosofia do dinheiro”, sendo possível vislumbrar aí, portanto, a convergência entre a teoria do moderno e a cultura filosófica em Simmel.

A partir dessa diagnose do moderno que surge a partir da cultura e do estilo de vida, ficam claros os motivos e fundamentos do procedimento de investigação do cenário de complexificação que se delineia, o que foi chamado aqui de *Virada estética* na medida em que sugere o uso de diferenciadas percepções, linguagens e ênfases que, de modo geral, são relegadas à segundo plano em determinados tipos de análise sociológica e filosófica, as quais Simmel colocou em cheque.

Desta feita, será possível passar ao capítulo seguinte, **Walter Benjamin**, sem grandes rupturas, na medida em que em Benjamin, desde o princípio, este procedimento visto como estético – no qual o amontoado de elementos da vida absorve cada fôlego do autor como revela o infindável projeto das “Passagens” – permeia a vida (e a morte) deste pensador. O capítulo, assim como o dedicado à Simmel, é aberto com algumas passagens biográficas, para permitir ao leitor a percepção de algumas semelhanças e distinções frente a experiências vividas por Simmel, no que se refere: à condição de estrangeiros no meio acadêmico, de judeus no problemático contexto que se delineava e se radicalizou à época de Benjamin, da “escolha” por uma forma mais livre de trabalho e por um tipo de posicionamento pautado no jogo entre proximidade e distância – o *pathos* da distância em Simmel, o engajamento político e a escrita “a queima roupa” em Benjamin, por exemplo.

Como no esboço biográfico de Simmel em que aponto para as sociologias dele, ressaltarei a seguir em Benjamin os temas e interesses caros à sua época, sobre os quais ele se debruçará de maneira muito peculiar. Exemplos disto encontra-se na análise da multidão, fenômeno que será pensado por muitos escritores do século XIX e que Benjamin trará em uma chave bastante peculiar, um tanto literária, um tanto política, um tanto analítica, ressaltando as tonalidades paradoxais da massa adormecida – mas que pode despertar.

O diagnóstico que se delineia aqui, então, no tópico de Benjamin *Em busca da modernidade: mito e técnica da cidade*, traz como em Simmel a análise do estilo de vida e da cultura para o centro da teoria e da experiência. O projeto das “Passagens” como um todo, os textos sobre o poeta Charles Baudelaire e sobre a “Paris do século XIX” que fariam parte do projeto e o fundamental ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, revelam a camada de materiais que são colecionados por Walter Benjamin para construir uma

imagem de mundo. Um mundo que passa por profundas mudanças técnicas e de percepção apresentadas à sociedade industrial.

A imagem de mundo é aquilo que poderá ser encontrado na *mônada*, o que remete ao conhecimento do fragmento que será levantado aqui em trechos de duas obras em especial, ambas de 1928: “Origem do drama barroco alemão” e “Rua de mão única”. O sujeito do conhecimento fruto da vida citadina nos remeterá ao procedimento alegórico, que conjuga um olhar saturnino e melancólico ao gesto de matar e ressignificar, dos quais Benjamin se mostrará um mestre. Vale lembrar que a alegoria é freqüentemente remetida ao cinema<sup>1</sup>, e o procedimento alegórico deve aqui também neste trabalho ser estendido ao cineasta e ao espectador, bem como ao pesquisador da vida social e ao habitante da grande cidade em geral.

Com esse aparato, pude passar então à motivação inicial deste trabalho, que se refere aqui à captura e interpretação dos instantâneos da vida fixados nas imagens de pensamento e de mundo da grande cidade. O cinema serve aqui como metáfora para as imagens momentâneas *sub specie aeternitatis* de Simmel e os *snapshots* de Benjamin, em que se fixará o instante com o intuito da interpretação sociológica. O cinema, apresentado também por Benjamin como a experiência do choque correlata à da cidade, tem obviamente suas peculiaridades técnicas, discursivas, sensoriais, que o aproxima e o distancia da vida “real”, aquele, entretanto, que lhe deu origem propriamente.

Os filmes escolhidos são **Terra estrangeira** (*Brasil, Portugal, 1995*), **Estorvo** (*Brasil, Cuba, Portugal, 2000*) e **Nove Rainhas** (*Argentina, 2001*), por tratarem de maneiras distintas temas que convergem em uma mesma cultura, aquela descrita por Simmel e Benjamin como trágica num encontro inevitável entre civilização e barbárie. As narrativas foram escolhidas especialmente por se tratarem de um cinema originário de países em desenvolvimento, “periféricos” no sentido de estar no limiar, entre o centro de onde partem as aclamações do individualismo e do estilo de vida modernos de um lado, e as metrópoles contemporâneas que se constituíram como o futuro do palco moderno, feito de muito mais colorações que a cidade moderna e seu cinza poderiam prever.

Essa análise fílmica não se constrói como interpretação em separado de cada uma das narrativas. Isso porque a atenção está voltada menos para a ordenação e concatenação dos fatos de um roteiro do que para as questões e soluções, distintas e/ou análogas, que os três filmes apresentam em suas estratégias cinematográficas e de vidas urbanas. Produzidos e

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, “Alegorias do subdesenvolvimento”, de Ismail Xavier, que analisa o cinema brasileiro da década de 1960 a partir de filmes cinema-novistas, tropicalistas e marginais, que tenderiam a trabalhar com a temporalidade e a linguagem alegóricas e a evocar o espectador a decifrar a “outra cena” que se apresentava de maneira cifrada naquelas narrativas.

inspirados em um contexto comum – de abertura política, econômica e cultural pelos quais alguns países em desenvolvimento passaram de maneira peculiar no início da década de 1990 – os três filmes foram “lidos” como narrativas de um processo complexificado e radicalizado de relacionamento entre a cultura dos indivíduos e a cultura das coisas. A idéia foi de articulação entre: a) a análise dos distintos espaços (campo x cidade) e da “arquitetura” das cidades apresentadas pelos filmes (cidade antiga X cidade moderna), apresentada no tópico *As cidades-cenário*, e b) as reações sociais e psíquicas de seus habitantes (racionalização, distanciamento, abstração, objetivação das relações) e aos tipos originados neste cenário (o estrangeiro, o ladrão/jogador, o cidadão desencaixado, etc.), apresentados no tópico *Relações mediadas*. Neste último, foi ressaltada a dramaturgia social evidenciada pelos filmes, a partir da relação que os personagens estabelecem entre eles e os objetos mediadores, em geral relacionados ao trânsito e seu correlato distanciamento entre tempo e espaço, bastante exemplar no dinheiro. A riqueza, entretanto, das colorações da vida citadina não poderia deixar de sugerir formas de relações pautadas nos aspectos emocionais, pessoais, subjetivos das interações, e a análise dessas interações, apresentadas de maneira mais explícita nas relações amorosas nos filmes, fecham este trabalho no tópico final, *Relações imediatas*.

**PARTE I**

**POR UMA SOCIOLOGIA ESTÉTICA**

## **Simmel e Benjamin: por uma sociologia estética**

A investigação neste estudo é motivada pelo intuito em restaurar certa “unidade” dos fragmentados elementos que formam e conformam a realidade urbana, ressaltando, de maneira quase paradoxal, os fossos trágicos existentes entre as esferas de tal realidade. Todo o empenho nessa direção constituiu uma tentativa de trazer à tona uma percepção estética da cidade que possa contribuir para o debate do tema nas Ciências Sociais, através da apresentação da possibilidade de um “resgate” de certa chave interpretativa advinda de determinados textos clássicos, para a análise de objetos contemporâneos e, de certa maneira, fugidios.

Nesse sentido, tentarei demonstrar como os estudos de Georg Simmel e de Walter Benjamin, tão distantes temporal e espacialmente de nosso contexto, podem oferecer instrumentos capazes de contribuir – no presente – para as pesquisas sociológicas a respeito das nossas grandes cidades e suas possíveis imagens.

A profusão de ensaios produzida por Simmel e o conjunto dos fragmentos textuais deixados por Benjamin ensinam que é possível investigar a realidade social urbana na sua superfície, na fugacidade de seus acontecimentos, na complexidade e transitoriedade de seu movimento, e apresentar tal investigação em sua fragmentaridade. Simmel e Benjamin sugerem, pois, uma compreensão dos fenômenos que não ignore, de um lado, a multiplicidade de faces dos objetos interpretados e, de outro, o perspectivismo e o subjetivismo de tal interpretação. Esta combinação dá origem a estudos cuja ênfase recai menos nas conclusões obtidas do que no caminho percorrido. Os objetos ganham outra significação, tendo restituída sua “profundidade metafísica”<sup>1</sup>. E porque possuem várias faces, os objetos nos conduzem sempre a outros objetos, outros *meios* da série teleológica, o que implica necessariamente em desvios e digressões. Em texto que tem o caráter do ensaísmo, o verdadeiro objeto não é necessariamente aquele que aparece inicialmente – o indivíduo e o individualismo nas cidades-cenário que serão estudadas nos filmes –, mas as configurações em que ele será articulado – quais sejam, as lentes estéticas de Simmel e Benjamin.

Há diversas entradas possíveis de aproximação entre Simmel e Benjamin. David Frisby, por exemplo, em “*Fragments of Modernity*”, une os dois autores à Siegfried Kracauer,

---

<sup>1</sup> Cf. WAIZBORT, 2000.

aproximando-os em termos das perspectivas teóricas comuns no estudo da modernidade (a *modernité* de Charles Baudelaire, a análise do capitalismo com a reificação e fetichismo em Karl Marx, a idéia do novo como eterno retorno e o declínio do homem cultivado em Friedrich Nietzsche), e de suas metodologias incomuns, que os colocam na posição de *outsiders* da academia. Além disso, a localização da análise destes autores no nível dos modos de experimentação da realidade tem suas origens na natureza distintiva de seus estudos. O foco de tais análises, a saber, o moderno, constitui para Simmel e Benjamin objeto não fixado, não seguro, determinado pelo novo modo de experienciar (e não só “olhar”) a realidade social emergente<sup>2</sup>. As formas de aproximação encontradas no livro de Frisby constituíram importante, ainda que não único, norte do trabalho.

Como qualquer leitor poderia destacar, estes dois pensadores alemães se dedicaram à caracterização da modernidade em contextos espaciais e temporais bem distintos dos nossos. Mas, contando com apurada sensibilidade e evocando ampla liberdade do pensamento, seus estudos conferem à modernidade uma expressão dinâmica e plural, o que lhes permitem contribuir, *aqui e agora*, para a análise da articulação das esferas objetiva e subjetiva da vida urbana através de uma *percepção estética das manifestações da vida*, seja pelo *estetismo sociológico* simmeliano, seja pela *alegoria* benjaminiana.

Esta seria, portanto, uma outra entrada possível de aproximação entre os dois autores, que alguns estudiosos tomarão como uma espécie de “paradigma estético” da sociologia vista como *arte*, na qual o estudo da relação entre macro e micro, todo e parte, toma uma configuração peculiar. Cada parte, fragmento, individualidade, é entendido como *típico*. O objeto no qual a vida se cristaliza, como *forma* para Simmel ou *mônada* para Benjamin, pode “ser considerado um todo em si e, como tal, significativo, mas cuja significação vale apenas na correlação, na correspondência”, ou seja, na interação, o que significa que “a tipicidade nos remete a um problema de ‘constelações’”, como explica o sociólogo Michel Maffesoli<sup>3</sup>. É assim que Benjamin concebe a redenção do *fragmento significativo* na *alegoria* e dos cacos que são escavados pelo arqueólogo, recolhidos pelo colecionador e configurados em uma nova organização pelo *flâneur*. De maneira semelhante, funciona o *símbolo* no panteísmo estético em Simmel, o objeto cuja profundidade metafísica é restituída na configuração de uma teia de relações, reluzindo no instante, e assim fixando nele, a significação a ser capturada pelo sujeito do conhecimento. Uma cambiante construção surrealista em Benjamin, um tipo de impressionismo sociológico em Simmel, sublinhando um sentimento de sonho.

---

<sup>2</sup> FRISBY, 2002, p.6.

<sup>3</sup>MAFFESOLI, 2005, p.236.

Neste caso, o onírico, que impregna a realização do mundo moderno, extrapola a esfera do privado e se estende ao corpo social e suas realizações, tais como a moda, a publicidade, as vitrines, as fotografias, o cinema, e toda uma realidade transfigurada nas imagens de um mundo no qual a metáfora, a analogia e a alegoria aparecem como necessidade instrumental, permitindo o “transporte” do sentido – tal qual sugere a raiz epistemológica de *metaphora*<sup>4</sup>.

Esta é uma direção da análise estética da realidade. A outra direção apontada por Maffesoli se refere à *empatia* que o pesquisador deve ser capaz de reencontrar nas motivações dos atores estudados, como postula Simmel. A postura artística funciona aqui como um mecanismo de cumplicidade, de “projeção do eu”, que permite a reprodução de experiências não vividas, projeção característica de um feito do “gênio”<sup>5</sup>. O pesquisador que quiser compreender as ações do Outro deve ser capaz de deslizar sobre a “pele” daquele, “de reencontrar suas motivações e sentir sua personalidade, ainda que ele ou ela só tenham à sua disposição expressões fragmentárias de sua subjetividade”<sup>6</sup>. É preciso deixar que o eu e, naturalmente, o eu crítico, se dissolva, e colocar em ação um espírito contemplativo, um saber dionisíaco (que saiba, paradoxalmente, estabelecer a topografia da incerteza, do imprevisível, da desordem, da efervescência, do trágico) e um método erótico (“que ama o mundo que descreve”). Assim é que o sujeito do conhecimento pode atuar como um “esteta da existência”, sendo necessário, para tanto, deslocar-se “do eu e dissolver-se no objeto, para que dualidade nenhuma não mais o separe deste objeto”, como ensina Simmel. A ênfase recai, assim, na *aparência*, na *superfície*, cuja análise pode nos conduzir à profundidade. Este tipo de análise, que segundo o autor lembra a da ponte e porta, de Simmel, seria instrutivo para a apreciação não-normativa da “eflorescente multiplicidade de cores do espetáculo cotidiano que podemos observar nas praças e nas ruas das metrópoles modernas”<sup>7</sup>.

Devo demarcar aqui, entretanto, os limites da afinidade com tal perspectiva, tal como bem assinala, em “As sociologias de Georg Simmel”, o sociólogo Frédéric Vandenberghe em sua “tomada de posição” quanto à recepção francesa da obra de Simmel. Com aquele sociólogo, concordo que “Simmel não é um teórico pós-modernista da desindividualização”, como pode sugerir a evocação que Maffesoli faz para a interpretação de uma suposta “socialidade nascente” pós-moderna, “mas um teórico modernista da alienação e da

---

<sup>4</sup> Cf. MAFFESOLI, 1998, p.156.

<sup>5</sup> MAFFESOLI, 2005, p.246.

<sup>6</sup> VANDENBERGHE, 2005, p. 66. Porém, como lembra este autor, Simmel reforça, nos “Problemas da Filosofia da História”, que “não é necessário ser César para compreender César, nem ser um segundo Lutero para compreender Lutero”.

<sup>7</sup> MAFFESOLI, 2005, pp. 241 e 247 .

individualização”. Ademais, segundo consta no encerramento de “*Fragments of Modernity*” de Frisby, falar de pós-modernidade, neste sentido, pode ser um tanto prematuro. Ainda, continuando com Vandenberghe, “contrariamente ao que pode sugerir Maffesoli, Simmel não é um imoralista ou um irracionalista alegre. Sua visão de mundo é trágica”, e, mais importante para a próxima etapa deste texto, seus aspectos metodológicos não podem ser desconectados de sua diagnose do tempo presente<sup>8</sup>.

Posso dizer que opto pelo limiar entre as duas perspectivas, o que é, de certo modo, mais cauteloso e fiel a um pensamento distintamente dialético. Assim, é possível adotar algumas das considerações de Maffesoli, considerando que o autor aponta para a existência de uma *razão interna* aos fenômenos, que caracteriza o pensamento de Simmel e Benjamin e torna o trabalho desses pensadores não necessariamente irracionalista, mas especialmente afastado de um tipo específico de razão, a *instrumental*. Apartada a idéia, ainda, de que se encontraria aqui uma teoria interpretativa da “pós-modernidade”, pode-se aproveitar deste autor o apontamento de um saber dionisíaco, erótico, tátil, que tem um lado de celebração da vida e seu movimento, sem excluir, contudo, a face escura de uma cultura trágica, a qual se aproximará do melancólico diagnóstico frankfurtiano da modernidade, como assinala Vandenberghe.

Os caminhos oblíquos trilhados por Simmel e Benjamin nascem do diagnóstico que os autores fizeram da modernidade e da experiência concreta vivenciada por ambos nas metrópoles lócus das novas formas de vida. Profundas transformações nas ruas, no ritmo, na temporalidade, nas massas, na arquitetura de Berlim e Paris fizeram de tais cidades símbolos da vida moderna para estes pensadores. O pano de fundo de tal nova realidade social e as análogas reações psicológicas de seus participantes constituíram a base para a caracterização de uma *modernité* correspondente à de Baudelaire: “o transitório, o efêmero, o contingente”<sup>9</sup>. Adicione-se a isto a constatação de uma crescente racionalização, tecnicismo, calculabilidade e fetichização na vida prática das relações, e do surgimento de formas emocionais e psicológicas de distanciamento e interiorização deste mundo que se abria ao indivíduo. Como absorver as novidades, como saciar o desejo pelo sempre-novo, como escapar do tédio do sempre-o-mesmo? São algumas das muitas questões apresentadas a indivíduos imersos numa cultura do excesso (de criações materiais e imateriais) e da escassez (de condições de dar sentido a tais produções), como o foram Simmel e Benjamin.

---

<sup>8</sup> VANDENBERGHE, 2005, pp.15 e 26.

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, 2007, p.26.

# Georg Simmel:

## A sociologia do presente, o presente moderno

### Breve excursão biográfico e as sociologias de Georg Simmel

“O desenvolvimento de Berlim, de uma cidade grande para uma metrópole, por volta da virada do século e nos anos que se seguiram, coincide com o período de maior intensidade e alargamento do meu próprio desenvolvimento. [...] Talvez eu também tivesse realizado algo de valor em outra cidade, mas a obra específica que realizei aqui nestas décadas está indubitavelmente ligada ao meio berlinense”<sup>1</sup>.

Ainda que seja possível destituir a grandiosidade da contribuição intelectual de Georg Simmel de localizações puramente situacionais, é freqüente a menção a determinados aspectos de sua vida que ajudam a lançar luz sobre a mobilidade desse espirituoso “filósofo por profissão, sociólogo por vocação, ensaísta por disposição”, como define Frédéric Vandenberghe<sup>2</sup>. Tal mobilidade, que o torna capaz de transitar entre os diversos campos do conhecimento, passear pelos objetos os mais díspares e beirar o antiacademicismo, é conferida aos caminhos trilhados por Simmel tanto nos círculos mais familiares e pessoais quanto nos profissionais. A citação que abre este texto, cuja fonte é o filho de Georg Simmel, Hans Simmel, corrobora a observação da maioria dos estudiosos, de que há uma identificação estreita entre a teoria social do autor, seu próprio desenvolvimento pessoal e o crescimento de sua cidade natal, Berlim<sup>3</sup>.

Simmel nasceu no dia primeiro de março de 1858, no coração comercial de Berlim. Era o mais novo dos sete filhos de uma família de judeus berlinenses naturalizados. Filho de Eduard Simmel, um judeu convertido ao protestantismo, próspero dono de uma confeitaria, ele perde o pai ainda jovem, tendo sido criado por sua mãe, Flora Boldstein, e por seu padrasto, Julius Friedländer, dono de uma editora de publicações musicais. Tais origens explicam, por exemplo, o fato de que Simmel conseguiu se prover sem muitas dificuldades financeiras devido à herança que recebera de seu padrasto, o que de certa maneira, e ao contrário de Walter Benjamin, lhe conferiu certa tranqüilidade e liberdade para produzir,

---

<sup>1</sup> SIMMEL apud WAIZBORT, 2000, p. 307.

<sup>2</sup> VANDENBERGHE, 2005, p.13.

<sup>3</sup> Cf., por ex., FRISBY, 2002, p.41.

enquanto ainda era um livre-docente da Universidade de Berlim. Por outro lado, a origem judaica de Simmel, a despeito do seu próprio batismo como evangélico e da quase ausência de um interesse específico sobre a questão em seus estudos, foi motivo de hostilidades entre alguns membros da academia. Este anti-semitismo foi a causa de Simmel ter demorado tanto a conseguir uma nomeação como professor efetivo, o que aconteceu apenas quatro anos antes de sua morte, e somente na Universidade de Estrasburgo, de pouco prestígio e influência.

A trajetória acadêmica de Simmel, aliás, é frequentemente caracterizada como um calvário, onde em geral ele transitou como um *outsider*, seja em termos nacionais, culturais, intelectuais ou profissionais. A posição ambígua entre a emancipação e a assimilação vivida pelos judeus na Europa, como era o caso de Simmel, é comparada por Leopoldo Waizbort com a situação do estrangeiro/estranho e sua síntese peculiar entre a proximidade e a distância. Se seus maneirismos e seu linguajar típicos são entendidos como estigmas pelos inimigos de cátedra, sua sensibilidade e seus *insights* são identificados por amigos e alunos como enriquecedores traços do pensamento judaico<sup>4</sup>.

Com formação em história e filosofia pela Universidade de Berlim, e com forte influência dos antropólogos Lazarus e Steinthal, fundadores da *Voelkerpsychologie*, ministra cursos a partir de 1885, como *Privatdozent* (professor dependente das contribuições dos alunos), na mesma universidade. Os cursos, de filosofia da história, da arte e da religião, de lógica, ética, sociologia, psicologia política e social, e ainda conferências especiais sobre Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Charles Darwin, eram acompanhados por centenas de estudantes, em especial estrangeiros, mulheres e judeus. Nessas aulas, Simmel parecia improvisar o tempo todo, construindo um jogo interativo com seus alunos, costurando uma teia de relações, desvelando a cada giro uma nova faceta do objeto, método que os ouvintes chamavam “*simmeliar*”<sup>5</sup>.

Ainda que Simmel não tenha obtido uma posição de destaque profissional, Lewis Coser [1977] ressalta que seria um erro considerá-lo um “*outsider* amargurado”, pois ele atuou ativamente na vida intelectual da capital alemã, freqüentando os salões em voga e participando de vários círculos culturais. Em seu salão-museu, promovia encontros entre a *intelligentsia* berlinense, como Rilke, Stefan Georg, Heinrich Rickert, Max e Marianne Weber, Georg Lukács e Ernst Bloch<sup>6</sup>. Além disso, Simmel foi um profícuo escritor, tanto de artigos de jornais e revistas, como a vanguardista *Jugend*, de Munique, cujas colaborações

---

<sup>4</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, tópico citado, pp.535-567 e COSER [1977], 2008, tópico *Academic Outsider*.

<sup>5</sup> Cf. VANDENBERGHE, 2005, p. 36 e WAIZBORT, 2000, tópico “A Cátedra, os gestos e a memória dos que viram e ouviram”, pp. 571-588.

<sup>6</sup> VANDENBERGHE, 2005, p. 36.

foram reunidas sob a tradução “Miniaturas Filosóficas” ou “Imagens momentâneas *sub specie aeternitatis*”, quanto de grandes trabalhos, como sua dissertação publicada “Da diferenciação social” (1890), os compêndios “Problemas fundamentais da Filosofia” (1910) e “Questões fundamentais de Sociologia” (1917), os tratados “Problemas de filosofia da história” (1892) e “Introdução à ciência da ética” (1892-3), as biografias filosóficas “Schopenhauer e Nietzsche” (1907), “Goethe” (1913) e “Rembrandt” (1916), e os volumosos “Filosofia do Dinheiro” (1900) e “Sociologia” (1908). Sua carreira costuma ser dividida em três ou quatro fases, como informa Vandenberghe: a primeira, entre 1879 e 1900, em que Simmel é influenciado pelo neodarwinismo de Spencer e filosofia como positivista; a segunda, de 1901 a 1908, em que Simmel está mais próximo da escola neokantiana de Baden; a terceira, mais perto do fim de sua vida, de 1906 a 1918, de forte influência de Bergson, é a fase vitalista, de que é exemplo *Lebensanschauung*; e uma quarta seria referente aos seus estudos de guerra, em 1917 e 1918, em que Simmel defende posições decisionistas e nacionalistas, em uma linha pouco afim com o restante de sua obra. Com Vandenberghe, concordo que o pensamento de Simmel dificilmente se encaixa em tais fases de maneira fixa e bem delimitada, e que sua obra deve ser compreendida às avessas, a partir de suas obras finais em que Simmel expõe sua filosofia de vida<sup>7</sup>.

Ademais, esta vasta produção, como é de costume ressaltar, não culminou na formação de uma escola sociológica ou filosófica, e não trouxe à Simmel um reconhecimento, em vida, à sua altura. Seu legado intelectual foi, como ele mesmo já previra, disperso tal qual uma herança em espécie, que não deixa traço, partida entre muitos herdeiros, que usam cada qual a sua parte como bem quiser. Como compara Waizbort, por exemplo,

“a veia empírica da sociologia norte-americana tomou para si um Simmel muito distinto daquele ensaísta que influenciou subterraneamente mais de uma geração da sociologia filosófica alemã, passando por Weber, Lukács, Bloch, Heidegger, Freyer, Mannheim, Von Wiese, Kracauer, Jaspers, Benjamin, Spengler, Elias e Adorno.” (WAIZBORT, 2000, pp.13-14)

Interessante notar que dificilmente podemos reduzir Simmel a uma de suas recepções, seja, por exemplo, a dos teóricos da “escolha racional” que o entendem como um individualista metodológico, seja a recuperação irracionalista pelos “sociólogos da vida cotidiana”, da escola francesa<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> VANDENBERGHE, 2005, p.39.

<sup>8</sup> Cf. VANDENBERGHE, pp. 14-15 e 25-26.

Ainda que a produção de Simmel seja irreduzível a uma só interpretação, é inegável a sua contribuição em âmbitos diversos. É considerado um criador de inúmeras idéias seminais, tal como o caracteriza o sociólogo Robert Merton, e visto por Ortega y Gasset como um “esquilo filosófico”, que salta de noz em noz pelos objetos analisados, arranhando-os, sem esgotá-los, pois a proficiência do exercício se situaria nas suas próprias acrobacias<sup>9</sup>. Para este esquilo, “a descrição dos fenômenos sociais não é unicamente um ‘problema’, mas sim uma plataforma a partir da qual vai elaborar-se um exercício do pensamento que responda, da melhor maneira, às audaciosas contradições de um mundo em gestação.”<sup>10</sup>

Tais contradições são abraçadas por este ensaísta que não foge aos paradoxos e que, pelo contrário, reforça constantemente a ambigüidade dos fenômenos, que se configuram em sínteses – estas que são provisoriamente realizadas a partir de uma tomada de posição subjetiva, podendo ser desfeitas a qualquer momento. É de maneira relacional que ele irá tratar pólos de diversos jogos dialéticos, da teoria e da vida sociais, enfatizando a importância do *conflito* em sua teoria do conhecimento, sua sociologia das formas e sua cultura filosófica. Estes seriam os três domínios sobre os quais se desdobra um pensamento de “dupla dualidade” em Simmel, segundo Vandenberghe, referindo-se ao princípio da oposição kantiana entre as formas e o conteúdo e ao princípio da interação. Tais princípios estão “na base de sua sociologia formal, que não tem nada de formalista, mas que propõe, por meio de uma interpretação das formas e dos conteúdos, uma sociologia interacionista das formas de associação”<sup>11</sup>. Segundo este autor, poderíamos situar a obra de Simmel em uma “síntese sofisticada do neokantismo e do vitalismo”, concebendo-o ainda como um “filósofo-sociólogo” do *estetismo*<sup>12</sup>.

Vida e forma, sujeito e objeto, indivíduo e sociedade, proximidade e distância, interioridade e exterioridade, nivelamento e diferenciação, são alguns dos inúmeras pares antitéticos que ocuparam o pensamento de Simmel sobre a teoria e, sobretudo, sobre a vida social. Eles estão no fenômeno do estrangeiro, do coquetismo, da moda, no ensaio sobre a moldura, sobre a ponte e porta, sobre a asa do jarro, e estão, sobretudo, no dinheiro e naquilo de que ele é símbolo: no moderno. A tragédia da vida, ou seja, a oposição fatal entre forma e conteúdo no diagnóstico da filosofia da cultura, tem como correlata a tragédia da cultura – da sociedade e do indivíduo – como veremos adiante.

---

<sup>9</sup> Apud COSER, [1977].

<sup>10</sup> MAFFESOLI, 1998, p.14.

<sup>11</sup> VANDENBERGHE, 2005, p.56.

<sup>12</sup> Sobre o estetismo de Simmel, Cf. Frisby (1981 e 2002).

“De relação em relação, o mundo de Simmel torna-se um mundo de relações”, afirma Waizbort (p.87), que considera ainda, assim como Frisby, o quanto essa metafísica relativista está ancorada na experiência vivida. Se relacionarmos a *metafísica da vida* de Simmel a uma localização histórica da qual parte seus diagnósticos, encontraremos, além de sua sociologia vitalista e de sua sociologia formal, uma sociologia da modernidade, exploradora da ambigüidade entre a alienação e a liberação do indivíduo no moderno, ou seja, no presente de Simmel.

## O presente de Simmel

Simmel teria uma capacidade de capturar a experiência da modernidade como nenhum outro de seus contemporâneos. Ele seria “o único filósofo genuíno do seu tempo”, tendo encarnado o espírito tipicamente fragmentado de sua época<sup>13</sup>. Para Frisby, a localização da sua análise no nível dos modos de experimentação da realidade tem suas origens na natureza distintiva de sua sociologia, que combina o estudo, já a partir de 1890, das formas de interação social – e mais tarde de sociação – com seu original interesse nos estados emocionais e psicológicos. Esta conjugação de interesses constituiu “uma análise relacionada não somente à sua própria posição em Berlim na virada do século mas também capaz de capturar as nuances da cultura burguesa.”<sup>14</sup>

Simmel nasceu e viveu até os 56 anos na esquina de duas famosas e movimentadas ruas berlinenses, e desse lugar curioso, acompanhou o processo de transformação da cidade-residência em uma moderna aglomeração urbana<sup>15</sup>. A teoria do moderno elaborada por Simmel seria fruto de seu enfrentamento com sua cidade e com sua época.

Seu embate com o *presente* é visível não só sob o aspecto puramente biográfico, mas se condensou em sua obra, com gradações que convém serem percebidas, como assinala Waizbort. Há textos de Simmel que são explicitamente uma tomada de posição em um debate do momento, enquanto outros não. Seja qual for o caso, Simmel, com sua capacidade especial para sentir o “nervo da época”<sup>16</sup>, nos provê sempre com o frescor do presente, ou melhor, de um *sentimento do presente*<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> F. Wolters apud FRISBY, p.39.

<sup>14</sup> FRISBY, 2002, p.39. Todas as traduções para o português das referências em inglês e espanhol são de minha responsabilidade.

<sup>15</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, p.312.

<sup>16</sup> JOËL, K. apud WAIZBORT, 2000, p.247.

<sup>17</sup> Cf. SIMMEL apud WAIZBORT, 2000, p.246, nota 5.

O texto “*Tendencies in German Life and Thought since 1870’s* (1902)”<sup>18</sup>, escrito para ser publicado nos Estados Unidos, é, nesse sentido, visto como único, por demarcar de maneira mais explícita uma contextualização a que se refere este momento aparentemente vago que constitui uma imagem, um ponto de apoio entre passado e futuro: *o presente de Simmel*. Este diagnóstico dos tempos apareceu somente em inglês, deixando oculta aos seus contemporâneos alemães uma localização histórica do “novo” na sociedade moderna.

Neste texto, pois, Simmel sistematiza as linhas gerais do desenvolvimento da vida alemã desde o final da guerra Franco-Prussiana de 1870-71, explicitando o distanciamento crescente entre a produção dos conteúdos materiais da vida e o incremento da cultura dos indivíduos, a partir do crescimento da economia germânica. Assim, as transformações que são detalhadas dois anos antes em sua “Filosofia do Dinheiro” dentro de uma “constelação histórica”, identificada de maneira mais ampla com o percurso do desenvolvimento de uma economia monetária, é aqui situado “nos últimos setenta anos” (desde a morte de Goethe em 1832, referência de abertura do texto, e o ano de conclusão do artigo, 1902), e, mais especificamente, na transformação da Alemanha agrícola em um Estado fundado na indústria, a partir de 1870.

Se, segundo o autor, podemos determinar as condições espirituais de cada país civilizado, em um dado período histórico, quanto ao grau de incorporação de seus avanços materiais, o que aparece neste texto é uma análise do caso específico alemão, tendo em vista a elevação político-econômica do país à potência mundial naquele momento. Ademais, a Alemanha apresenta, ali, as “super-estruturas ideológicas”<sup>19</sup> adequadas, todo um tipo de refinamento estético e da cultura em geral, que se evidencia nas classes médias emergentes, as quais se desenvolvem como resultado e como causa do progresso material. Esta é, aliás, uma correlação constante no trabalho de Simmel: uma referência à importância das condições materiais da existência (daí a evocação ao termo de Karl Marx) em uma relação de causa, mas também de resultado, com as condições espirituais da vida.

Neste texto, a ênfase recai sobre o movimento de *externalização* material da sociedade e dos indivíduos, cuja efervescência espiritual se reflete, por exemplo, no adorno das residências, no interesse pela arte decorativa e no aumento das viagens. Externalização que

---

<sup>18</sup> Muitas das análises e referências históricas deste artigo serão embasadas no tópico “Presente”, de Leopoldo Waizbort, em especial pp. 245-266 e de David Frisby, pp.42-46. De resto, farei referências à única parte do texto que tive acesso, qual seja: SIMMEL, Georg. *Tendencies in German Life and Thought since 1870*, International Monthly, 5, 1902, pp.93-111, acessado em <http://files.pump.com> em julho de 2008. A segunda parte do texto consiste nas pp.166-84.

<sup>19</sup> SIMMEL, *Tendencies*, op. cit., p.95.

implica, portanto, na perfeição das coisas mais do que na perfeição dos homens, e que assume os aspectos definidos pelo alargamento súbito das esferas da indústria e do poder nacional alemães<sup>20</sup>. É o império da técnica e da racionalidade, que passam a operar em todas as esferas da vida, como a ética, a ciência, a política, a economia e até a arte. Em todas elas – com exceção somente da arte, único campo no qual a técnica se manteria subordinada a valores subjetivos – aparece uma mesma tendência: a preponderância geral dos meios sobre os fins, correlata à preponderância das coisas sobre os homens.

A ânsia moderna por um objetivo final da vida – que foi durante muito tempo provida pelo Cristianismo na salvação da alma – aparece aqui, em tal paixão pela técnica, como uma fase ou um símbolo do estado atual em que se encontra a sociedade alemã e, em uma generalização de Simmel, a humanidade, que busca desesperada e equivocadamente uma finalidade no que é meramente meio. Assim, “é completamente esquecido que *technique* é um mero meio para um fim”<sup>21</sup>. Dentro do contexto determinado, frente às instituições impessoais e à legislação da maioria – meios através dos quais a democracia e o socialismo prometeram determinar o curso da história (em referência a Bismarck) – se desenvolve entre os homens um apaixonado desejo pela originalidade, para ser diferente a qualquer custo<sup>22</sup>.

Em contrapartida, as transformações repentinas pelas quais passa o país fundaram claras desigualdades. O crescimento da população, a formação das grandes massas trabalhadoras, o êxodo rumo à cidade e o processo de urbanização intensificam os contrastes sociais, o que faz emergir um anseio geral por igualdade e nivelamento. Tudo isso em um processo abrupto de dismantelamento das estruturas tradicionais dos valores e dos modos de vida ocorridos no curto espaço de trinta anos<sup>23</sup>.

Assim, entre o desejo de originalidade e a necessidade do nivelamento, emergem, das mais diversas áreas, tentativas de conciliar tal conflito, que são analisadas por Simmel de maneira crítica. Em linhas gerais, ele identifica os dois principais movimentos representativos de tal antagonismo. De um lado, tem-se a emergência de um sentimento moral pelo senso de justiça por volta de 1880, que aparece no socialismo e que ganha força nos mais diversos estratos sociais, na medida em que surge como uma possível idéia capaz de dar sentido à fragmentada existência. A partir de 1890, a moral individualista começa a competir com o socialismo como ideal de vida, tendo como base o pensamento em certo sentido aristocrático de Friedrich Nietzsche. A ênfase na individualidade domina a época, mas, ao contrário dos

---

<sup>20</sup> SIMMEL, *Tendências*, op. cit., p.97.

<sup>21</sup> SIMMEL, *Tendências*, op. cit., p. 95.

<sup>22</sup> SIMMEL, *Tendências*, op. cit., p.107.

<sup>23</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, pp. 254 e 256.

ensinamentos de Nietzsche, a busca pelos prazeres subjetivos é revertida na *existência completamente objetiva*<sup>24</sup>.

Na arte, Simmel vislumbra o aparecimento do movimento Secessionista alemão, que teria um importante papel didático para as massas e de oposição à arte oficial ditada pelo Kaiser – um tipo de movimento, aliás, que só aparece em grandes cidades<sup>25</sup>. A época ainda é marcada por uma “tendência esteticista”, em que o estético surge como uma possibilidade de articular a vida cujo sentido é fugidio (como será visto, Simmel diagnostica, como outros sociólogos o farão, a perda do sentido da vida no mundo moderno). Mas tal postura estética, tanto como arte quanto como modo de percepção, tem suas limitações no presente contexto<sup>26</sup>.

Na ciência com o positivismo, nas religiões (católica e protestante) atreladas ao Estado, nas concepções materialistas da existência que destituem o pensamento de uma base metafísica, Simmel considera que permanecem separadas as esferas da objetividade e da subjetividade, deixando sem solução o conflito enfrentado pelas almas modernas. Mesmo no elogio ao movimento feminista manifestado na época, no qual Simmel vislumbra a possibilidade do surgimento de uma cultura feminina capaz de sintetizar o processo de cultura, a liberdade individual e a liberdade social são, no presente, excludentes, além de caracterizam de maneira desigual segmentos de distintos estratos sociais<sup>27</sup>.

De fato, em uma sociedade que se encontra “nervosamente excitada e degenerada”<sup>28</sup>, tais tentativas só podem se corromper em um mecanismo supra-individual sufocador das liberdades ou, de outro lado, em uma ênfase na individualidade em termos puramente exteriores. Mas, se de um lado Simmel vê como a grande tendência da época tal processo de exteriorização, de outro ele deixa aberta a necessária contrapartida da espiritualização da vida<sup>29</sup>.

Para uma leitura do presente, agora explicitamente relacionada com tal direção *espiritual*, voltemos o olhar para o texto sobre o escultor francês Auguste Rodin, também de 1902. Pois nele, que na tradução francesa de 1912 recebeu, com pleno conhecimento de Simmel, o título de “*L’Oeuvre de Rodin comme expression de l’esprit moderne*”, aparece a equação presente = moderno<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> SIMMEL, *Tendências*, op. cit., p. 109, grifos do autor.

<sup>25</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, pp.255-256

<sup>26</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, p.264.

<sup>27</sup> WAIZBORT, 2000, p. 258.

<sup>28</sup> SIMMEL, *Tendências*, op. cit., p.99.

<sup>29</sup> Tal como vislumbra, por exemplo, no deslocamento de interesses nas ciências históricas, que passam a buscar uma visão da vida em sua totalidade Cf. WAIZBORT, 2000, pp.265-266.

<sup>30</sup> WAIZBORT, 2000, p. 289, nota 63.

Em “Rodin e a direção espiritual do presente”, a obra de arte, em especial a de Rodin, é analisada como o símbolo da fórmula do espírito moderno e seu caráter de mobilidade frente aos pólos da universalidade e da singularidade. O conflito acima esboçado entre o individual e o social aparece aqui como o problema “íntimo”<sup>31</sup> do século XIX: a luta do indivíduo em abdicar de sua peculiaridade na subordinação a uma lei universal. Aqui, Simmel fala da nostalgia do que ele chamará mais tarde de *lei individual*, ou seja, uma existência puramente singular, pessoal, “livre de toda mera generalização”<sup>32</sup>. Tal idéia de uma *nostalgia* da conciliação entre sujeito e objeto aparecerá em outros textos de Simmel, e ajuda a explicar o caráter inquieto da alma moderna, bem como seu sentimento de incompletude diante da vida. Em Rodin, entretanto, assim como na grande obra de arte em geral, essa dialética entre singular e universal, e como ousa dizer Waizbort, a dialética entre vida e forma, da qual falarei mais tarde, encontra um estado de repouso<sup>33</sup>.

Rodin teria superado a convenção e o absolutismo da antigüidade, sem cair no acaso do naturalismo, ou seja, ele desnaturaliza e historiciza o estilo<sup>34</sup>. Aqui, Simmel quer apontar para o fato de que durante o século XIX, natureza e história surgem como violações da personalidade livre,

“uma porque seu mecanismo submetia a alma à mesma obrigação cega de uma pedra ou de um talo brotando, a outra porque reduzia a alma a um mero ponto de interseção da teia social e dissolvia toda sua produtividade em uma gerência da herança da espécie”. (SIMMEL, 1998c, p.154)

A escultura simboliza aqui o estado atual da alma moderna. A escultura, assim como a grande obra de arte em geral, consegue dotar de vida anímica as formas materiais, operando a unidade do dualismo entre os elementos na “forma aguda, singular e consciente da impressão”. Assim é o desenvolvimento do espírito moderno, que, ao separar os elementos da vida de sua unidade originária, se diferencia deles ao mesmo tempo em que “os individualiza, os faz conscientes de si, para, então, a partir desta formação diferenciadora, reuni-los em uma nova unidade”<sup>35</sup>. E é onde tal unidade fracassa que permanece a ruptura e o dualismo característicos da existência moderna. No moderno, então, surge o esforço de se fazer valer a soberania da alma em relação a toda a existência, natural e histórica. Segundo Simmel, quando a cristandade quebra a unidade entre natureza e espírito e a ciência promove um *desencantamento do mundo*, aparece o desafio da alma moderna, e dessa maneira, o sentido

---

<sup>31</sup> SIMMEL, 1998c, p. 152.

<sup>32</sup> SIMMEL, 1998c, p. 153.

<sup>33</sup> WAIZBORT, 2000, p.291.

<sup>34</sup> Cf. SIMMEL 1998c, pp.154-155 e WAIZBORT, 2000, p. 290.

<sup>35</sup> SIMMEL, 1998c, p. 156.

da vida moderna: manter a sua essência diante do mundo, mas também penetrá-lo, espiritualizando-o. Neste ponto se encontra uma importante caracterização da experiência moderna, por Simmel, enquanto *psicologismo*, que consiste nessa maneira peculiar de apropriação do mundo externo pelo indivíduo – ao mesmo tempo em que este se submete às leis daquele, como será visto na discussão sobre o estilo de vida.

Se a essência da modernidade aparece, na sua tendência espiritual, enquanto psicologismo, esta toma, paradoxalmente, aquele caminho da exteriorização, exemplificada aqui no predomínio da técnica nas mais diversas esferas da vida. Dessa maneira, os dois textos de 1902, “*Tendencies in German Life and Thought*” e “Rodin e a direção espiritual do presente”, ajudam aqui a iniciar um esboço do diagnóstico simmeliano da modernidade e suas causas. Porque as tendências apresentadas nestes artigos apontam para o inevitável conflito entre a manutenção dos mais altos valores humanos e a demanda por nivelamento como reações, diametralmente opostas, contra o desmembramento da sociedade, contra a estabelecida divisão do trabalho<sup>36</sup>, a partir da modernidade.

Mas, como, na criação de mecanismos de absorção do mundo, o sujeito foi absorvido por aqueles?

Em primeiro lugar, este processo deve ser resumido na seguinte sentença: observa-se aqui uma *crescente separação entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva, inerente a um cenário de complexificação sócio-econômica simbolizada pela monetarização da economia, que tem como locus de análise a metrópole e que encontra na divisão do trabalho sua concreção e força*. Vale notar, pois, que Simmel parte de uma análise das condições objetivas da realidade que o cerca, em direção a uma concepção cada vez mais metafísica da situação cultural. A conjunção dos níveis objetivos e metafísicos de análise encontra como ponto de cruzamento a produção de cultura e suas tendências em cada época, o que permite capturar a situação da cultura moderna.

## **Cultura e modernidade**

De maneira geral, denomina-se *cultura* os refinamentos, as formas espiritualizadas da vida e os resultados de trabalhos internos e externos a ela, os quais tomam uma significação própria e objetiva enquanto valores culturais, conforme Simmel<sup>37</sup>. Os bens se constituem como conteúdos de cultura na medida em que os sujeitos os consideram expansões de tendências naturais. Os conteúdos culturais são, pois, construções que possuem em sua base

---

<sup>36</sup> SIMMEL, *Tendencies*, op. cit., p. 111. E Cf. FRISBY, 2002, p.44.

<sup>37</sup> SIMMEL, 2003a, p. 578.

um ideal autônomo, e que participam do desenvolvimento de nosso ser. Ao cultivar os objetos, o homem os converte em sua própria imagem, e este processo de cultivo constitui o corpo para a expansão de suas energias. O conceito de cultura ganha em Simmel um aspecto circular, pois se os bens se desenvolvem até alcançar as formas culturais que já são, entretanto, potenciais neles, elas jamais seriam alcançadas através de suas próprias forças, sendo, pois, resultado da vontade e dos sentimentos desenvolvidos no caminho que o sujeito percorre.

Assim, o espírito produz formações diversas (como a arte, os costumes, a ciência, a religião, o direito, a técnica e as normas sociais) que passam a ter uma existência autônoma; o sujeito passa a confrontar-se com essas formações e, nestas, o espírito converte-se em objeto, como assinala Simmel<sup>38</sup>. Essas passagens, retiradas de “O conceito e a tragédia da cultura”, de 1911 e “O conflito na cultura moderna”, de 1918, revelam a correspondência do conflito entre cultura objetiva e subjetiva e a dialética entre vida e formas<sup>39</sup>. Haveria uma oposição entre a vida subjetiva, que é incessante, mas temporalmente finita, e seus conteúdos, que, uma vez criados, se cristalizam em formas imóveis, mas válidas por tempo indeterminado. As *formas* seriam estruturas para a vida criativa, a qual, entretanto, as transcenderia, como define Simmel. Elas adquiririam identidades fixas e uma lógica própria, e esta rigidez inevitavelmente as colocaria distantes da dinâmica espiritual que as criou e as tornou independentes.

Esta seria a *cultura objetiva*, que consiste na representação histórica do conteúdo espiritual válido das coisas em si. Esta definição, presente na “Filosofia do Dinheiro”, é pré-condição para entendermos “como é possível que o processo cultural, ao qual interpretamos como evolução subjetiva – a cultura das coisas como cultura dos seres humanos – pode se separar de seu conteúdo”<sup>40</sup>. Com a objetivação do espírito, aparece a forma que permite uma conservação e uma acumulação do trabalho da consciência. Assim, o homem, frente aos animais, é sucessor e não meramente descendente e representante de sua espécie, e esse processo de acúmulo da objetivação do espírito constitui tal diferença, pela qual, segundo Simmel, o homem recebe não um mundo, senão o mundo<sup>41</sup>. Isso significa que nos produtos vitais da sociedade, tais como a linguagem, a moral, a política, a literatura, a religião, a

---

<sup>38</sup> Cf. SIMMEL, 1998f.

<sup>39</sup> Estes textos corresponderiam àquela última fase de sua carreira intelectual, a fase *vitalista*, que compreende o período de 1906-1918. Segundo Vandenberghe, porém, só é possível compreender o pensamento de Simmel se ele for interpretado às avessas, tomando como ponto de partida de tais últimos escritos. Cf. VANDENBERGHE, 2005, p.39.

<sup>40</sup> SIMMEL, 2003a, p. 587.

<sup>41</sup> SIMMEL, 2003a, p. 588

técnica, encontra-se incorporado o trabalho de infinitas gerações como espírito objetivado, do qual cada indivíduo pode tomar tanto como pode ou quer, sem que nenhum indivíduo possa esgotá-lo<sup>42</sup>. Assim, é inevitável que o conjunto de toda a evolução cultural da sociedade enquanto totalidade seja mais rico em conteúdo do que o de cada um de seus elementos. E, entre a quantidade deste estoque de cultura objetiva e o que se pode apropriar dele, se dão as relações mais variadas. São essas variações que implicarão em estilos de vida diversos.

O conceito de cultura estaria imbricado com esse dualismo entre espírito e forma, no qual o espírito se converte em formas que se autonomizam e que, no entanto, o sujeito deve abarcar em si mesmo para que realize a própria idéia de cultura. A cultura constitui, assim, *locus* privilegiado de análise, pois que nela convergem a vida e as formas<sup>43</sup>. O processo da cultura estaria inscrito na dialética de sujeito e objeto, que marcam pólos opostos e irreduzíveis um ao outro. Por esta razão, as *pontes* de que fala Simmel seriam provisórias e inconclusas, *relações* que se estabelecem entre sujeito e objeto. O processo de cultura é a  *fusão momentânea*, subjetivação do que é objeto, objetivação do que é sujeito; a cultura é concebida por Simmel como o *ponto de cruzamento de sujeito e objeto*, *síntese* única entre espírito subjetivo e espírito objetivo – síntese que não é acabada, passiva e unívoca. Na medida em que os dois pólos se encontram, o sujeito incorpora o objeto e torna-se assim um sujeito mais rico, no sentido de que sua subjetividade é enriquecida.

A significação prática dos conteúdos culturais se mediria, pois, pela extensão em que se convertem em momentos da evolução dos indivíduos, e a totalidade do estilo de vida de uma comunidade depende da relação que existe entre a cultura objetivada e a cultura dos sujeitos. Em um círculo reduzido, por exemplo, a proporção entre cultura objetiva e subjetiva será quase de coincidência. Uma elevação do nível cultural, especialmente quando acompanhada do aumento do círculo, facilitará a separação entre ambas<sup>44</sup>. Em uma sociedade maior, em que há proporcionalmente maior complexidade do grupo e maior liberdade individual, somente uma parte dos valores culturais objetivos passa a ser subjetiva.

---

<sup>42</sup> SIMMEL, 2003a, p.583.

<sup>43</sup> Se a cultura é o *locus* privilegiado de análise, o *ensaio* é seu instrumento correspondente: no centro do ensaio, está a relação do indivíduo com a cultura, com suas objetivações, como assinala Waizbort (2000). Como tentou articular Alberto Fabri, “o ensaio é a forma que apresenta o jogo do pensamento entre os objetos e ele próprio. O pensamento propõe-se um objeto; mas apenas para voltar-se novamente para si mesmo. Ele libera a si mesmo no objeto e em si mesmo o objeto; ele deixa nascer e o dissolve novamente; o Leitor presencia o nascimento e a metamorfose de um pensamento” (*apud* WAIZBORT, 2000, pp.49-50). O ensaio é relação e relacionar, como define Bense; é “pensar com o lápis na mão”; é a experiência do experimentar, na qual persevera sempre o sujeito. Cf. tópico *Ensaio* in WAIZBORT, 2000.

<sup>44</sup> SIMMEL, 2003a, p.588.

Isso explica, em parte, a condição moderna inicialmente esboçada, cuja análise é retirada das transformações vistas na metrópole alemã. A modernidade pode ser associada ao que Simmel percebe como aumento dos círculos sociais, tanto em tamanho quanto em complexidade. “Em 1896, os muros que separavam a cidade [de Berlim] de seus arredores são derrubados, simbolizando a queda dos antigos limites da cidade e sua expansão e transformação”. A população de Berlim teria aumentado progressivamente a partir de 1871, e, em 1900, dos 1.700.000 habitantes da cidade, apenas 40% eram nascidos lá, o que ilustra o afluxo de pessoas para a capital<sup>45</sup>. A cidade cresce no século XIX, como já foi visto, sob a égide do desenvolvimento industrial, e pode-se dizer que todo o aumento, da população, do espaço e da economia, e toda a novidade das ruas, lojas, idéias e pessoas, fizeram com que Berlim se tornasse “uma cidade grande da noite para o dia, como um especulador feliz”<sup>46</sup>. O crescimento quantitativo do círculo social é, pois, acompanhado por mudanças qualitativas dos modos de vida, que configuram uma nova sociabilidade, urbana, entre os indivíduos e grupos.

Estes fatos representam aquela súbita mudança nas formas tradicionais identificadas por Simmel na transformação da Alemanha agrícola em urbana. As formas comunitárias, em que a posse está diretamente ligada à personalidade dos senhores de terras e servos, correspondem àqueles pequenos círculos da metáfora de Simmel, que não está distante da “solidariedade mecânica” que caracteriza as “sociedades primitivas” em Emile Durkheim<sup>47</sup>, e cuja coesão se dá pela subsunção dos membros particulares ao grupo. Portanto, a um aumento quantitativo dos membros do grupo e o alargamento das fronteiras do círculo, ocorre: uma diminuição da coerção sobre os membros; um aumento na produção cultural geral; e a possibilidade de existências individualizadas. Esta é a proposição de “A ampliação dos grupos e a formação da individualidade”, de sua “grande *Sociologia*”, de 1908.

---

<sup>45</sup> WAIZBORT, 2000, pp.311 e 312.

<sup>46</sup> MACKOWSKY apud WAIZBORT, 2000, p. 311.

<sup>47</sup> Esta é a base do argumento de “Da divisão do trabalho social” de Durkheim: à cada tipo de estrutura social, existiria uma moralidade específica, coerente com a natureza dessa, regendo as relações sociais que nela ocorrem. Assim, à estrutura social caracterizada por um sistema de segmentos homogêneos e semelhantes entre si, na qual as consciências individuais se fundem, ou coincidem com a consciência comum (“sociedades primitivas”, tradicionais), corresponde a forma de moralidade fundada na solidariedade mecânica, a qual liga diretamente indivíduo e sociedade, o indivíduo como “coisa” de que a sociedade dispõe, e tal solidariedade cresce na razão inversa da personalidade. À estrutura social marcada pela heterogeneidade dos elementos que a compõem corresponde a solidariedade orgânica, na qual a sociedade é vista como um sistema de funções diferentes e especiais unidas por relações definidas e, assim, indivíduos dependem da sociedade porque dependem das partes. Nestas sociedades (“desenvolvidas”, modernas), a individualidade do todo aumenta ao mesmo tempo que a das partes, e é a divisão do trabalho que instaura a moralidade mais adequada à cada vez maior diferenciação das partes e complexificação do todo. Cf. DURKHEIM [1893] 1995, p.106-108; 164-165.

Neste texto, Simmel considera que é na época moderna, pois, que se tem o desenvolvimento da individualidade, primeiramente vinculada ao *princípio de igualdade* no século XVIII, e que aparece na forma de aspiração à liberdade, em que “as forças pessoais se viram livres de tutelas de todo gênero (tutelas de classe ou religiosa, políticas ou econômicas)”<sup>48</sup>. Todos os vínculos estreitos, presentes nas formas de associação tradicionais, são subsumidos pelo direito do indivíduo, que brota do pertencimento ao círculo mais amplo. Progressivamente, tal individualidade se converte em um *princípio da diferenciação* no século XIX, tal como já foi esboçado e ainda será reforçado adiante. Este princípio, que os homens do século XVIII não previram, “tem como correlativa uma ‘concepção cosmopolita de mundo’”<sup>49</sup>, e foi elaborado teoricamente pelo romantismo e praticamente pela divisão do trabalho.

O que importa nesse momento enfatizar é que o aparecimento do *indivíduo* – um membro que deixa de ser *coisa* do grupo – até o ponto da diferenciação espiritual, ocorre concomitantemente ao aumento da produção objetiva do círculo ampliado. O aumento dos contatos sociais e de tal cultura objetiva traz consigo o aumento das possibilidades de escolha. Ao mesmo tempo, entretanto, essa liberdade é restrita pelas disposições pessoais passíveis de se realizarem:

“Assim, o estado de civilização pouco desenvolvido restringia socialmente o indivíduo; mas em compensação a isto se juntava a liberdade negativa de indiferenciação, o livre arbítrio que resultava de que todos os objetos tinham aproximadamente o mesmo valor. Em civilizações mais desenvolvidas, se têm ampliado as possibilidades sociais, mas estas ficam limitadas por aquele sentido positivo da liberdade, graças ao qual cada escolha é, ou deve ser, em idéia, a expressão única de uma personalidade distinta das demais”. (SIMMEL, 1977, p. 759)

Voltando à “Filosofia do Dinheiro”, Simmel, porém, afirma que apenas esse fator, o da magnitude do círculo, ainda não torna compreensível a separação entre os fatores subjetivo e objetivo, e por isto, faz-se necessário investigar as causas concretas do fenômeno<sup>50</sup>, através da análise da divisão do trabalho. Esta, por outro lado, aparece relacionada ao princípio da diferenciação, pois nas sociedades em que este aparece, os indivíduos não são referidos “como átomos iguais e absolutamente livres, mas como seres que, graças a suas particularidades, criam uma divisão do trabalho e se complementam reciprocamente”, o que

---

<sup>48</sup> SIMMEL, 1977, p.760.

<sup>49</sup> SIMMEL, 1977, p.761.

<sup>50</sup> Cf. SIMMEL, 2003a, p. 588.

só se dá em grupos de dimensões consideráveis<sup>51</sup>. Isto sugere, pois, a existência de uma relação de reciprocidade entre a tendência à diferenciação social, à especialização do trabalho e ao aumento econômico, populacional e espacial do círculo.

A divisão do trabalho é entendida por Simmel no sentido amplo, “como divisão da produção, fracionamento do trabalho e especialização”<sup>52</sup>, mas também do consumo, dos gostos, e dos próprios objetos, na medida em que está ligada à diferenciação objetiva tanto quanto à subjetiva.

No que se refere à produção, a análise é muito próxima da de Marx: se no modo artesanal o produtor, dono de suas ferramentas, era responsável pela totalidade da criação do objeto, na produção moderna, a diferenciação social e a especialização do trabalho separam os produtores de seus produtos. O trabalhador moderno, ao dedicar apenas uma fração de suas habilidades na realização do objeto, e ao fazê-lo a partir dos meios materiais do empreendedor capitalista, vendendo a este sua força de trabalho, se defronta com seu trabalho como algo puramente objetivo e autônomo. Permanece aqui a explicação que Marx dá para a transformação do trabalho em mercadoria, em que o processo de alienação se dá pelo fato de que, além dos meios de produção, o próprio trabalho é separado do trabalhador, passando a partilhar o mesmo caráter, modo de valoração e destino de qualquer outra mercadoria<sup>53</sup>. Simmel também conserva o diagnóstico marxiano a respeito do “trabalhador parcial”, que ao ser responsável por apenas uma parte da produção, tem a totalidade de sua personalidade atrofiada. A diferenciação capitalista separa as condições objetivas e subjetivas do trabalho e nessas condições, o trabalho e o seu objeto pertencem agora a diversas pessoas, aparecendo porém como uma parcialidade da essência de cada uma delas. Dessa maneira é que Simmel pode dizer que a essência da obra de arte “contradiz decididamente aquela divisão de trabalho em uma maioria de funções nas quais nenhuma produz uma totalidade para si”. A obra de arte, ao contrário do objeto da produção capitalista, ou seja, a mercadoria, é espiritualidade subjetiva, sendo ao mesmo tempo “o espelho e a expressão puros do sujeito”<sup>54</sup>, o que implica novamente em uma percepção otimista da arte em relação aos aspectos negativos da modernidade, recorrente em Simmel.

Esta tendência geral ao distanciamento criado entre sujeito e objeto a partir da divisão do trabalho na produção é analisada por ângulos diversos, extrapolando a esfera da fábrica e

---

<sup>51</sup> SIMMEL, 1977, pp.761-762.

<sup>52</sup> SIMMEL, 2003a, p. 593.

<sup>53</sup> Cf. SIMMEL, 2003a, p.592 e FRISBY, 2002, p.91.

<sup>54</sup> SIMMEL, 2003a, p. 590.

permeando, por exemplo, a dimensão do saber, na observação da autonomia e fragmentação cognitivas, cuja realização maior no presente se dá na técnica e na Ciência modernas:

“A situação atual na ciência pode ser considerada como uma separação entre o trabalhador e seus meios de trabalho por um lado, e, em todo caso, como uma separação no sentido que aqui estamos tratando. [...] Quanto mais indiferenciada era a empresa científica e quanto mais se via obrigado o investigador a disponibilizar os pressupostos e materiais de seu trabalho de modo pessoal, menos importância para ele a oposição entre seu rendimento subjetivo e o mundo de dados objetivos, científicos e estabelecidos.” (SIMMEL, 2003a, p.593.)

À especialização na produção corresponde uma difusão do consumo, que, por sua vez, depende do crescimento da cultura objetiva. Assim, se no que se refere à divisão do trabalho na produção Simmel encontra-se tão próximo a Marx, é na ênfase dada ao consumo que eles se afastam. Tal tendência se evidencia desde cedo, em suas considerações sobre o mundo das mercadorias em *“The Berlin Trade Exhibition”* (1896), seus ensaios sobre “Moda” (1895, 1905 e 1911) e *“The problem of Style”* (1908)<sup>55</sup>. E para um sociólogo empenhado em investigar as raízes daquela separação da cultura, o consumo ganha relevância única, na medida em que se configura como um “laço que põe em relação estreita a objetividade da cultura com sua divisão do trabalho”<sup>56</sup>. Aqui, Simmel vislumbra antecipadamente o cenário da especialização do consumo, de um lado, e da produção massificada, de outro:

“... o ser humano contemporâneo, especializado em sua vida espiritual e de uma formação unilateral, ao ler seu jornal, realiza um consumo espiritual mais amplo do que o que era possível fazer há cem anos pelos seres humanos mais polifacéticos e mais profundos em sua atividade espiritual<sup>57</sup>. A ampliação do consumo, por seu lado, depende do crescimento da cultura objetiva, posto que, quanto mais objetivo e impessoal é um produto, resulta mais apropriada para um número maior de pessoas. Para que o consumo do indivíduo encontre um material amplo, há de ser acessível e atrativo para muitos indivíduos e não pode depender de diferenciações subjetivas dos desejos, enquanto que, por outro lado, é precisamente a diferenciação extremada da produção que pode produzir os objetos de modo tão barato e massivo como requer o volume do consumo.” (SIMMEL, 2003a, p. 591)

Essa produção em massa, portanto, dismantela a relação altamente personalizada que existia no trabalho para o cliente, que caracterizava o artesanato medieval. Segundo Simmel, nessa forma, que começa a desaparecer no século XVIII, o consumidor e a mercadoria estabeleciam uma relação pessoal, que se converte em reciprocidade entre produtor e

---

<sup>55</sup> FRISBY, 2002, p.90.

<sup>56</sup> SIMMEL, 2003a, p. 591.

<sup>57</sup> No inglês, pessoas “mais versáteis e interessadas”. SIMMEL, 1978, p.455.

consumidor. A divisão do trabalho, portanto, destruiria a produção para o cliente, “pois o comprador pode entrar em contato com um produtor, mas não com uma dezena de trabalhadores”. Desaparece, por conseguinte,

“a aura subjetiva do produto, inclusive do ponto de vista do consumidor; a mercadoria surge agora independentemente dele mesmo, como uma entidade objetiva dada, a qual o consumidor se aproxima externamente e cuja existência e qualidade resultam autônomas frente a ele” (SIMMEL, 1978, p.457)<sup>58</sup>.

As relações entre produtor e comprador se tornam cada vez mais hierarquizadas e mediadas, deixando evidente, de um lado, o grau de objetividade que ganham as trocas econômicas, convertidas em obrigações e relações destituídas de reciprocidade, e, de outro, a tendência da subjetividade desaparecer e se transformar em fria reserva<sup>59</sup>.

A divisão do trabalho no âmbito do consumo aparece, pois, na limitação da capacidade dos sujeitos em absorver a totalidade dos conteúdos produzidos, dada a crescente especialização espiritual dos indivíduos, de um lado, e à autonomização dos objetos, de outro. Ademais, a especialização dos objetos contribui para situá-los à distância do sujeito, tornando incapaz de submetê-los a seu próprio ritmo<sup>60</sup>. E isto ocorre em todos os âmbitos da vida. Na esfera pública, das estruturas macrossociais, esse processo aparece no caráter automático da *máquina* na indústria, que é a encarnação do conhecimento objetificado, e que tem como análoga a administração burocrática e racional das instituições modernas. Na esfera privada da intimidade, a multiplicidade, a diversidade de estilos e o alto grau de rotatividade dos objetos que cercam a vida diária, convergindo no fenômeno da moda, impossibilitam uma relação estreita e pessoal entre indivíduos e coisas.

A “atrofia da cultura individual mediante a hipertrofia da cultura objetiva”<sup>61</sup> encontra causas sociológicas para um conflito que não pode ser explicado apenas por uma “fatalidade cósmica” advinda da dupla distorção já esboçada, entre alma e formas, e entre indivíduo e sociedade, como assinala Vandenberghe (2001:183). E se a explicação para o distanciamento entre a cultura objetiva e subjetiva recai tão fortemente sobre a divisão do trabalho e a expansão do consumo, os dois são condicionados e estimulados pela economia monetária, pois

---

<sup>58</sup> Tradução cotejada com a versão espanhola. A expressão “aura subjetiva” que aparece na edição inglesa aparece na edição espanhola como “coloração subjetiva”.

<sup>59</sup> Cf. SIMMEL, 1978, p.457, 2003a, p.594.

<sup>60</sup> SIMMEL, 2003a, p.596.

<sup>61</sup> SIMMEL, 2005, p.588.

“Se, por um lado, a configuração contemporânea desta relação está determinada pela divisão do trabalho, por outro é, também, um resultado da economia monetária, e o é porque o fracionamento da produção em tantas realizações parciais requer uma organização que funcione com absoluta exatidão e fidelidade, como a que, uma vez desaparecida a escravidão, unicamente poderia se conseguir mediante o trabalho assalariado. Qualquer outro tipo de relação entre o empresário e o trabalhador haveria de conter elementos incalculáveis, em parte porque o pagamento em bens naturais não é tão fácil de conseguir e determinar e, em parte, porque somente o vínculo monetário tem o caráter meramente objetivo e automático, sem o qual as organizações muito diferenciadas e complicadas não podem existir.” (SIMMEL, 2003a, p.609)

O grau de *alienação* entre o homem e as coisas, e entre o homem e o próprio homem, no âmbito da produção como do consumo, do trabalho como das relações pessoais, da vida pública e íntima, exige um correlato mecanismo de distanciamento, fragmentação, nivelamento e reificação das relações sociais, representado na modernidade pelo dinheiro. Este, como Simmel irá demonstrar, se converte historicamente no meio de troca por excelência em uma sociedade dominada pelo caráter objetivo de todas as realizações da cultura. Dessa maneira, o dinheiro é visto como *símbolo* do desenvolvimento das sociedades modernas, que não se fez sem o destronamento brusco de valores e a substituição de modos de vida.

## **O Dinheiro – e a técnica da vida moderna**

Em um tom explicitamente inverso ao marxiano, aqui não se tem a madura economia monetária, ou seja, o capitalismo, como pressuposto causal para a existência do modo moderno de vida. Mas, ao contrário, é pelo estabelecimento de tal modo específico constituído pelo estilo de vida moderno que se torna possível conceber relações e produções capitalistas. É em busca da investigação dessa cultura que Simmel está, e por seu interesse sobre as experiências individuais interiores enquanto parte da subjetivação dos produtos dessa cultura, não é difícil aos seus contemporâneos detectar aí, como observa Frisby, uma psicologia social da modernidade, ou ainda, uma contrapartida psicológica de “O Capital” de Marx<sup>62</sup>. Na “Filosofia do Dinheiro”, a intenção de Simmel seria, segundo Frisby, derivar do nível superficial da vida econômica as diretrizes que conduzem aos valores últimos em tudo o que é humano<sup>63</sup>. Sendo mais fiel às palavras e idéias de Simmel, reforço então que aqui há um trabalho de “reciprocidade sem fim” entre as condições econômicas e as culturais, em busca

---

<sup>62</sup> Goldscheid, citado por FRISBY, 2002, p.61.

<sup>63</sup> FRISBY, 2002, p. 49.

da construção, para nosso conhecimento, de uma unidade das coisas, tal como assinala o autor em sua introdução à “Filosofia do Dinheiro”:

“De uma perspectiva metodológica, podemos formular nossa intenção primária do modo seguinte: lançar os cimentos no edifício do materialismo histórico de forma tal que se mantenha o valor explicativo da cultura espiritual e, ao mesmo tempo, se reconheça as formas econômicas como resultado de valorações e correntes mais profundas, de pressupostos psicológicos e até metafísicos.” (SIMMEL, 2003a, p.4)

Tais “pressupostos psicológicos” e “metafísicos” fazem parte da posição que Simmel demarca já na primeira parte da “Filosofia do Dinheiro”, ou seja, a parte “Analítica”, na qual ele discorre sobre a gênese do dinheiro em relação às necessidades que tal surgimento satisfaz. No capítulo de abertura, “Valor e Dinheiro”, o autor demonstra sua busca por uma espécie de metafísica do valor, capaz de explicar a base marxiana, construindo um primeiro andar, entretanto, mais profundo, abaixo dela. Se em Marx, a criação de valor se dá no momento da produção, sendo determinado pelo trabalho embutido no produto, em Simmel, outras circunstâncias entram na atribuição de valor que não somente a força de trabalho, sendo esta também propriamente um valor<sup>64</sup>. Dentre essas circunstâncias, estão aquelas ligadas aos fatores mais subjetivos e sentimentais, tais como a desejabilidade e o sacrifício, e os aspectos da utilidade e da raridade, ligados à necessidade e ao preço, respectivamente. Os diversos aspectos, individuais e sociais, que conferem valor às coisas, estão relacionados com a diferenciação e com a distância entre sujeito e objeto, e encontram comunicação no momento da troca. É somente neste momento, o da troca, que se dá a criação de valor, o que reforça os aspectos de socialização e de relatividade que caracterizam o processo. Se é assim, Simmel chega ao ponto de que as coisas dão valor às próprias coisas no momento em que são intercambiadas, e dessa maneira, resulta necessário que o valor econômico que permita tal intercâmbio se torne representável, de preferência, em um denominador comum:

“Tal é o significado filosófico do dinheiro: dentro do mundo prático constitui o que é mais decisivo e visível, a realidade mais evidente das formas de ser geral, por meio das quais as coisas encontram seu sentido umas nas outras, e onde a reciprocidade das relações nas quais participam, encontram seu ser e seu parecer.” (SIMMEL, 2003a, p.113)

Aqui se esboça o potencial do dinheiro manifestado em sua capacidade de colocar em relação os objetos e as reações subjetivas frente a eles, de maneira mais independente, ou

---

<sup>64</sup> Cf. SIMMEL, 2003a, p.63.

melhor, *indiferente*, à substância e individualidade daquelas, transformando assim a construção geral do valor em valor propriamente econômico, em que se realiza a possibilidade da quantificação do qualitativo.

“O valor que se adere às coisas por meio de sua trocabilidade ou, o que é o mesmo, esta metamorfose do seu valor, pelo qual aquele se converte em valor econômico, cada vez se faz mais patente com o incremento intensivo e extensivo da economia – um fato que Marx expressa como a substituição do valor de uso pelo valor de troca na sociedade de produção de mercadorias – ; mas este desenvolvimento parece que nunca pode chegar ao seu final.” (SIMMEL, 2003a, p.115)

Estas seriam algumas das finalidades práticas e psicológicas que o dinheiro satisfaz. De uma maneira muito geral, ele é, como qualquer outra coisa pode ser, algo a ser intercambiado. Como Simmel demonstra, historicamente, muitas outras coisas serviram a este propósito, o de mensurar o valor de coisas diversas<sup>65</sup>. Mas por sua utilidade e essência se constituírem exatamente como instrumento de troca, o dinheiro tornou-se progressivamente, assim, “o *meio* de troca e mediação de valores”<sup>66</sup> por excelência, por ter como substância a completa falta de substância. Na realização de sua função única, que é a de colocar em contato as coisas as mais diversas, assim como as motivações individuais de portadores e recebedores os mais diferenciados, ele o faz de maneira indiferente a tais diversidades. Sua ausência de coloração, deste modo, serve para equiparar o que é divergente, permitindo que sejam colocados em situação de valoração recíproca, e nesse movimento é que ele colore com sua cor (cinza) a própria relação que se dá entre as pessoas e as coisas postas em comunicação por ele.

O papel preponderante que o dinheiro ganha nas sociedades modernas está relacionado à complexificação destas. Refiro-me aqui ao grau de incremento da cultura moderna, que se dá pelo incremento dos próprios indivíduos, ou do ideal individualista, e pela ampliação da produção objetiva. As individualidades liberadas e colocadas diante daquela multiplicidade de existências objetivas têm ampliadas as possibilidades de seus desejos. Por sua vez, os objetos desejados, aos quais se deve agregar um valor, são cada vez mais diferenciados. Dessa maneira, Simmel afirma que o incremento da cultura não somente faz aumentar os desejos e as aspirações dos indivíduos, mas também a quantidade e a qualidade de meios para a

---

<sup>65</sup> Entretanto, o estudo sobre o dinheiro não é feito a partir de uma dimensão histórica, e tal ausência introduz, segundo Frisby, uma “desnorteante variedade de instâncias históricas e analogias” que não aparecem dentro de uma seqüência, o que será identificado como uma manutenção do “*pathos da distância*” em relação à especificidade histórica do fenômeno e caracterizará uma metodologia estética, caracterizada entre outras coisas pela consideração do objeto de estudo em sua intemporalidade. Cf. FRISBY, 1981, pp.70-71.

<sup>66</sup> SIMMEL, 2003a, p.226.

satisfação de cada um dos fins, o que exige um mecanismo organizador<sup>67</sup>. Esta é uma condição fundamental para a consideração das sociedades modernas: elas alcançam tal estágio por terem progressivamente aumentada a cadeia de meios para a salvação do indivíduo, tornado um valor absoluto, especialmente a partir da difusão do Cristianismo. E é na organização dessa ampliada *ordem teleológica* – que remete àquele circular conceito de cultura em que o indivíduo perpassa pelos meios a fim de se tornar mais cultivado – que o dinheiro exerce um papel fundamental. De um lado, o dinheiro consegue dar à cultura das coisas uma unidade e coerência capaz de fazer com que “a produção, com suas técnicas e seus resultados”, apareça “como um cosmos com determinações e evoluções fixas e lógicas, que enfrentam o indivíduo como o destino enfrenta a instabilidade e a irregularidade de nossa vontade”. Por sua vez, em relação ao indivíduo, o dinheiro lhe permite uma “existência abstrata”, “uma liberdade frente às considerações e as relações imediatas com as coisas, sem a qual não se poderia produzir-se certa evolução de nossa interioridade”<sup>68</sup>. O dinheiro é organizador da relação entre proximidade e distância entre sujeito e objeto, permitindo que um esteja ao alcance do outro, mas de maneira mediada. E seu desenvolvimento progressivamente impessoal, destituído e destituidor de rastros – por exemplo, na forma do cheque –, que como um sangue circula por todas as veias da vida social impregnando-as de suas características – ou seja, de ser justamente sem caráter – ele provê aquele mecanismo hierarquizador dos valores, sendo capaz de nivelar e ao mesmo tempo distinguir as coisas, aprimorando aquele estado de autonomização dos objetos.

E é assim que, “analisando sucessivamente o desejo, o valor, o dinheiro e a economia em uma dialética ascendente, Simmel apresenta uma crítica da abstração, da objetivação e da autonomização progressiva das relações humanas na modernidade”<sup>69</sup>. Com a ampliação das séries teleológicas e a conseqüente preponderância dos meios sobre os fins, “o ser humano se distancia de si mesmo e entre ele e o que lhe é mais próprio, mais essencial, se interpõe uma montanha insuperável de coisas mediadas, avanços, habilidades e desfrutes técnicos”<sup>70</sup>.

Aqui, pois, aparecem os traços da *sociologia da alienação* desenvolvida por Simmel, a qual, como bem lembra Vandenberghe, antecipa a tese dos frankfurtianos Max Horkheimer e Theodor Adorno em sua “Dialética do Esclarecimento”: “O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder”<sup>71</sup>. Na “Filosofia do

---

<sup>67</sup> Cf. SIMMEL, 2003a, p.455.

<sup>68</sup> SIMMEL, 2003a, p.611.

<sup>69</sup> VANDENBERGHE, 2005, p.20.

<sup>70</sup> SIMMEL, 2003a, p. 632.

<sup>71</sup> ADORNO, 1985, p.24.

Dinheiro”, Simmel aponta para aquela inversão que ocorre entre os valores centrais e periféricos no enriquecimento espiritual da vida. Se dominamos a natureza através da técnica, isto só se dá no sentido exterior, porque, em termos da totalidade e profundidade da existência, pagamos esse domínio tornando-nos seus prisioneiros e renunciando a centrar a vida na espiritualidade. Os meios criados pelo indivíduo moderno na tentativa de controle das engrenagens do mundo teriam se convertido historicamente em grilhões da alma:

“A técnica moderna, por um lado, realiza isto: ela torna o homem novamente seu escravo, ela o ata a interesses exteriores de tal modo que, por meio dela, muito mais a alma se abre para o exterior, que o exterior para a alma.” (SIMMEL, 1998c, p. 155)

A soberania da técnica nas sociedades modernas tem como resultado e causa a preponderância da inteligência e da razão sobre a espiritualidade, onde a alma é “ensurdecida pelo brilho da época científico-tecnológica” e convertida em um sentimento de nostalgia<sup>72</sup>.

Podemos dizer, com Simmel, que no moderno, presencia-se uma nova fase de uma luta antiga entre a vida propriamente dita e o princípio da forma, e aqui, no caráter *trágico*, se encontra a confluência entre suas “sociologias” – filosofia da cultura, sociologia das formas e sociologia da alienação. Como foi explicitado no tópico **Cultura e modernidade**, o processo de produção de cultura tem como inerente o conflito trágico entre espírito e objetos, entre vida e formas. Em “O conceito e a tragédia da cultura”, de 1911, Simmel assinala como no moderno, em especial, o objeto saíria de sua original posição mediadora, ganhando autonomia e rompendo com a circularidade do processo cultural. Na medida em que os objetos se autonomizam, eles se isolam dos sujeitos que os objetivaram, até um ponto em que eles nada mais dizem sobre estes. Os objetos deixam de ser *meio* e se tornam o *fim* daquela corrente teleológica, bloqueando o processo cultural. Aqui se instaura a *tragédia da cultura*. Predomina, na época da “cultura trágica”<sup>73</sup>, aquela “forma intermediária da objetividade”, em que os objetos seguem suas lógicas próprias, independentes do processo que os criou (eles são espírito objetivado) e independentes do fim que lhes era atribuído (eles eram meios dos sujeitos). Por isso Simmel fala da “fatalidade dos elementos culturais”, pois que a lógica própria do desenvolvimento dos objetos não afina necessariamente (e historicamente) com os sujeitos. Em resumo, “a tragédia da cultura é essa transformação descontrolada e

---

<sup>72</sup> SIMMEL, 2003a, p.633.

<sup>73</sup> Simmel adjetivaria a cultura como trágica porque as forças que a minam provém de seu próprio âmago, sendo intrínseca a ela. Cf. WAIZBORT, 2000, p.128 e SIMMEL, 1998f.

desintegradora dos meios em fins: o homem, o verdadeiro fim, torna-se meio; o objeto, o verdadeiro meio, um fim em si mesmo, ao qual os homens acabam por se submeter”<sup>74</sup>.

Com isto, Simmel ampliaria a um registro universal o fetichismo da mercadoria, ao afirmar que a “situação problemática típica do homem moderno” é a “preponderância do objeto sobre o sujeito”. A objetividade enquanto forma possui uma capacidade de realização ilimitada, e tal característica afeta os sujeitos naquilo que eles têm de mais profundo, sua subjetividade, que se vê dominada pela forma objetual, ao invés de dominá-la segundo seu desejo. Portanto, o caráter fetichista que Marx atribui aos objetos econômicos seria, em Simmel, apenas um caso especificamente modificado deste destino universal de nossos conteúdos culturais<sup>75</sup>. Nesse sentido, ao contrário de se engajar em uma análise especificamente histórica das ramificações desse fenômeno, Simmel sustenta que isto é somente um lado do processo mais amplo de diferenciação pelo qual os conteúdos específicos da personalidade são isolados para confrontar a esta como objetos com característica e dinâmica próprias<sup>76</sup>.

Essa contradição pela qual todos os meios superam o fim ganha um caráter absoluto na modernidade, e “afeta os círculos mais amplos de relações pessoais, políticas e de produção”<sup>77</sup>. O dinheiro, e tudo mais o que ele simboliza na vida, será mais influente nas partes da vida cujo estilo é determinado pela preponderância da cultura objetiva sobre a subjetiva<sup>78</sup>, e as conseqüências dessa dialética podem ser vistas no *estilo de vida* que Simmel encontra nas metrópoles modernas.

## **Outros olhares sobre os fragmentos significativos**

Com a idéia de *estilo de vida*, Simmel faz convergir, portanto, sua metafísica da vida e sua caracterização e teoria sobre o moderno. Como informa Waizbort, antes de 1900, “estilo” não era uma palavra que se encaixasse na expressão “estilo de vida”. “Trata-se de uma inovação terminológica e analítica de Simmel”, que lhe permite “uma análise do social caracterizada pela variedade do que é visado”. A categoria serve tanto para indicar os efeitos

---

<sup>74</sup> WAIZBORT, 2000, p.128.

<sup>75</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, pp.127 -129.

<sup>76</sup> Cf. FRISBY, 2002, p.91.

<sup>77</sup> SIMMEL, 2003a, p. 628.

<sup>78</sup> SIMMEL, 2003a, pp. 612-613.

da economia monetária sobre a vida, no caso do último capítulo da “Filosofia do Dinheiro”, quanto para qualificar uma abordagem estética da vida social<sup>79</sup>.

Dessa maneira, Simmel assume um termo usado comumente no mundo das artes para dizer das “configurações gerais do individual”, ou seja, de uma espécie de “envoltura” sob a qual os casos individuais e interiores aparecem externalizados e ordenados pelos pressupostos e exigências de um estilo determinado<sup>80</sup>. Sendo assim, o estilo diz respeito à aparência, que torna possível a impressão. Daí a importância do olhar sobre o superficial, sobre a forma como as coisas aparecem. Sobre o uso do termo para a análise sociológica, Maffesoli ressalta que “a sociedade não existe senão enquanto se manifesta exteriormente”, “é somente assim que ela toma forma”, e seriam poucos os autores, como Simmel, que seriam capazes de extrair as conseqüências epistemológicas disso<sup>81</sup>.

A inovação “estilo de vida”, expressando em Simmel sua teoria do moderno, compreende uma configuração histórica, sincrônica, entre indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, cultura objetiva e cultura subjetiva:

“O estilo de vida é a categoria que, por assim dizer, ‘retrata’ a realidade de um dado momento, e nesse sentido é um ‘instantâneo *sub specie aeternitatis*’, embora aqui momento seja um momento em um processo de longuíssima duração, que é o processo de cultura, vale dizer, a própria história da humanidade. Pois o estilo tem a ver com as qualidades, tendências, disposições, efeitos, atmosferas e afinidades fundamentais dos elementos históricos: o estilo é um fenômeno histórico (PhdG, p.607). Desse modo, estilo de vida como categoria explicativa do moderno é um instantâneo do presente, entendido como momento do processo de cultura, através do qual se pode – ou ao menos se pode tentar, pois se trata ainda de ensaio – enfrentar a multiplicidade e o movimento que são as características fundamentais desse presente. Por isso, ao analisar os efeitos do dinheiro sobre a vida, Simmel o faz sob a égide do ‘estilo de vida’.” (WAZBORT, 2000, p.179)<sup>82</sup>

A citação acima antecipa o que será caracterizado como uma perspectiva estética em Simmel, que diz respeito não apenas ao uso de analogias provenientes do mundo artístico para o estudo de fenômenos sociais – como a apropriação do termo “estilo” – mas também de uma posição tanto ética quanto metodológica frente à vida social. Esta atitude surge a partir da apreciação do estilo de vida *moderno*, que tem como lugar histórico a metrópole, e diante dele, Simmel coloca em prática a *sua* sociologia estética sobre o *seu* tempo. Pois o seu tempo, o moderno, evoca uma análise estética.

---

<sup>79</sup> WAZBORT, 2000, p.169.

<sup>80</sup> SIMMEL, 2003a, p.617.

<sup>81</sup> MAFESOLI, 1998, p.123.

<sup>82</sup> PhdG = Philosophie des Geldes (Filosofia do Dinheiro)

O que quero dizer é que a modernidade, caracterizada pela tragicidade e como “eterno presente” em Simmel, pensada, portanto, como um tempo de intensificação da vida, tanto nervosa quanto material, evoca modos de experiência e de análise condizentes com seu caráter transitório. A modernidade vista por Simmel, como foi esboçado até agora, consiste num modo particular de experiência do mundo, o qual não se reduz às nossas respostas interiores, mas que é também *incorporado* na nossa vida interior. O mundo externo se torna parte de nosso mundo interior e, por sua vez, o elemento substantivo do mundo externo é reduzido a um fluxo incessante<sup>83</sup>. Constitui tarefa da alma moderna incorporar o mundo exterior e, paradoxal e simultaneamente, submeter-se às suas leis, como assinala Simmel no texto sobre Rodin<sup>84</sup>. A captura e vivência de tal realidade social fragmentária, que tem sido reduzida à experiência individual interior, necessitam também, pois, de um conhecimento condizente, focado no fragmento e na transitoriedade, na busca da totalidade e da fixação – sempre inacabadas e provisórias.

## A virada estética

“O caráter das coisas depende, em última instância, se são totalidades ou partes. Se uma existência é auto-suficiente, fechada em si mesma, somente dirigida pela lei da sua própria essência, ou se encontra como elemento numa conexão de um todo, do qual recebe, exclusivamente, a sua força e o seu sentido, isto distingue a alma do todo material, o homem livre do mero ser social, a personalidade ética da pessoa atada na dependência com tudo que há por meio do instinto sensual.” (SIMMEL, 1998d, p.120)

Como argumenta Waizbort, no processo histórico que nos teria trazido ao moderno, Simmel identifica a presença de uma ênfase em conteúdos específicos e o rebaixamento de domínios do mundo e da vida considerados indignos de profundidade metafísica. Numa crescente tendência à concepção materialista da existência, correlata àquele processo de externalização detectado por Simmel, a filosofia não teria sido capaz de elaborar uma teoria do conhecimento que pudesse acompanhar os resultados das ciências experimentais modernas. Ela estaria ainda à espera de uma “grande síntese”<sup>85</sup>. Simmel propõe uma “*virada*” diante de tal esgotamento da filosofia tradicional, apresentando como alternativa uma “*cultura filosófica*”, cuja concepção de mundo seja mais plural, consciente da diversidade de perspectivas e da multiplicidade de objetos passíveis de interpretação. Esta virada requer a inversão dos procedimentos do conhecimento, alertando para a possibilidade de se chegar à

---

<sup>83</sup> Cf. FRISBY, 2002, p. 91.

<sup>84</sup> SIMMEL, 1998c, p. 155

<sup>85</sup> SIMMEL apud WAIZBORT, p.265

profundidade, ao essencial e significativo, pelo que está na superfície, pelo que é fugaz e efêmero. A saída encontrada por ele é a de dirigir-se a novos objetos – concretos e inusitados –, a fenômenos singulares, segmentos do real que seriam reabilitados.

Para Georg Lukács, Simmel representa na filosofia um movimento de transição, assim como o é toda forma de impressionismo na arte. Isso porque quando da entrada de Simmel em cena, o estado da filosofia clássica alemã era de desolação: “os *outsiders* importantes dessa época (Nietzsche, Hartmann) erguiam-se sem raiz nem rebento numa maré montante de materialismo e positivismo particularmente desprovida de sabor e de alma”. Ao monismo do conteúdo, caro à filosofia tradicional reinante, aparecia como alternativa apenas o monismo formal ou metodológico. Diferente disso, Simmel aparece como, “desde o começo, o representante mais marcante do pluralismo metodológico”<sup>86</sup>. Segundo Lukács, o *pathos* do filosofar de Simmel consiste na exploração consciente das possibilidades múltiplas de enunciação e objetividade filosóficas. O pluralismo de Simmel, entretanto, não significa um relativismo que coloca em dúvida a validade de todas as enunciações, restando indiferente se a imagem de mundo permanece monista ou pluralista. Muito menos consiste em uma via para se chegar a um sistema, a uma unidade indivisa, como aparecem os pluralismos atuais. Como explica Lukács, Simmel “prende-se ao caráter absoluto de cada enunciação, considera-as todas como necessárias e incondicionais, só que não crê que possa haver uma tomada de posição *a priori* diante do mundo que abraçasse realmente a totalidade da vida”.

Pesa aqui o que Lukács aponta como a “complacência autenticamente impressionista” de Simmel, que acolhe com alegria e prazer a “singularidade qualitativa” dos diversos domínios<sup>87</sup>. Simmel teria não apenas colocado em conceitos o que o impressionismo fez no mundo das artes, mas sua obra significaria uma “figuração filosófica desse sentimento global de que nasceram as maiores obras dessa tendência”. Tendência que

“rejeita o fechamento, a modelagem final imposta pelo destino ou impondo-se a ele – não por princípio, mas por incapacidade de chegar a tanto [...]. O impressionismo sente e avalia as grandes formas rígidas, prometidas à eternidade, como violências feitas à vida, à sua riqueza e à sua policromia, à sua plenitude e à sua polifonia; ele não cessa de glorificar a vida e pôr toda forma a seu serviço. Mas, com isso, a essência da forma torna-se problemática. A empresa heróico-trágica dos grandes impressionistas consiste justamente em que a essa forma – da qual não podem escapar, pois é o único meio possível de sua substancial existência – eles pedem e impõem sempre algo que contradiz sua destinação, ou mesmo a suprime, porque

---

<sup>86</sup> LUKÁCS, 2006, pp. 204 e 205.

<sup>87</sup> LUKÁCS, 2006, p.206.

deixando de se fechar, soberana e acabada em si, a forma deixa de ser forma. Uma forma servil, aberta à vida, não poderia existir.” (LUKÁCS, 2006, p.203)

Segundo Lukács, os grandes impressionistas do século XIX – assim como toda grande obra de arte, segundo Simmel – fazem com que essa forma sempre retorne à vida, tentando “assumi-la em todo o seu polimorfismo”, para que resulte, soberana, em um microcosmo. O impressionismo é um “protesto da vida contra as formas demasiado petrificadas”, um movimento de transição que deixa como legado o reconhecimento da inesgotabilidade da vida, eternizada em formas novas e estritas as quais devem, entretanto, tudo englobar<sup>88</sup>.

Assim como um pintor impressionista, Simmel não rejeita, pois, nenhum objeto, se dispondo a filosofar a respeito de qualquer coisa, tendo em vista que a preocupação maior está no próprio filosofar<sup>89</sup>. Ele analisa as realizações individuais em cada forma de existência como algo único, genuíno e absoluto. A descrição da variedade de experiências seria feita com a mesma precisão de uma pintura impressionista, revelando tonalidades nunca antes observadas<sup>90</sup>. Em Simmel, “nós somos ofuscados pela iluminação das partes enquanto a totalidade permanece obscura”<sup>91</sup>.

Com o olhar e o pensamento em movimento, é possível acompanhar os passeios que Simmel faz ao extrair das pequenezas da vida diária uma metafísica profunda. Suas “miniaturas filosóficas” para a vanguardista revista *Jugend* são exemplares de textos em que Simmel apresenta perguntas filosóficas as mais insondáveis a partir das experiências mais rotineiras. Como no artigo transcrito abaixo, em que Simmel consegue falar do caráter de incompletude da alma – tema recorrente nele – a partir da “*Poca torta*” de uma festa:

“Visitei com meu filho uma querida amiga na noite de seu aniversário.  
– Quantas pessoas vieram saudá-la! – disse ao entrar. Nota-se pelas muitas flores.  
– Sim – disse Hans –, e pela pouca torta!  
Isto calou fundo em mim e me pôs ante os olhos uma porção de humanidade a qual nunca havia pensado e que quiçá era mais que uma mera porção. Acaso não se nota em César o trabalho de uma vida pelos muitos louros e o pouco cabelo? Não se nota o significado artístico de Anton Von Werner pelos muitos prêmios e o pouco talento? Não se nota a atividade dos que viajam aos balneários pelos médicos que vivem deles e pelo pouco dinheiro que recebem em troca? De repente me ficou claro que toda a transcendência, sim, toda a riqueza das coisas não só reside no que estas possuem, senão também no que lhes falta. As reconhecemos como isso que amamos, posto que precisamente não são tudo, senão que tem um limite, desde o qual um excedente nos é negado. Justo isso é o amargo da beleza, que nos oferece muitas

<sup>88</sup> LUKÁCS, 2006, p.204.

<sup>89</sup> URITZ apud FRISBY, 1981, p.92.

<sup>90</sup> MANNHEIM apud FRISBY, 1981, p.95;

<sup>91</sup> FRISBY, 1981, p.95. Cf. também LUKÁCS apud FRISBY, 1981, p.94.

flores, mas pouca torta. Pois se as coisas fossem tudo, seriam Deus. Da completa, inacessível, inconcebível plenitude da existência, coisas têm que ser ignoradas para que surja aquilo que podemos abarcar e que não obstante se enlaça com o muito em uma nostálgica possibilidade, como para Hans a torta inteira com seu resto, que pese a tudo saboreava por antecipação com o olhar guloso.” (SIMMEL, 2007, p.36)

Este esboço de análise da superficialidade que conduz à profundidade aparece plenamente desenvolvida em seus ensaios filosóficos, pelos quais é possível falar da dialética entre interioridade e exterioridade pela moldura de um quadro, por exemplo; e chega às inumeráveis digressões, como a sociologia dos sentidos, presentes em trabalhos pesados como a sua grande *Sociologia*. O que nos faz chegar ao ponto em que a virada nos procedimentos é filosófica, mas também sociológica.

Em certo sentido, esta guinada afirma uma inversão do materialismo histórico, porque concebe como “camada realmente ativa” das mudanças históricas a serem investigadas as “transformações sociológicas”. Segundo Simmel,

“se a economia quiser determinar todas as outras áreas da cultura, então a verdade por trás dessa aparência sedutora só pode consistir no fato de que a economia também é determinada por transposições sociológicas que igualmente determinam outros fenômenos culturais. A forma econômica é somente uma ‘superestrutura’ sobre as relações e as mudanças da estrutura sociológica pura (...) – o elemento que determina todos os outros conteúdos da vida, mesmo que em certo paralelismo com os conteúdos econômicos”. (SIMMEL, 2006, p.25)

Mas isto é tão somente a consequência de uma virada ainda mais profunda, que se refere ao entendimento da totalidade social – que é a base, a estrutura em Simmel – a partir dos seus fragmentos, que são aqui as inumeráveis formas de interação que tecem os fios da rede social. A idéia de *forma*, porém, indica que esse conhecimento é um construto intelectual de um “sujeito articulador”, que concebe as unidades últimas da realidade social nas configurações em que elas aparecem<sup>92</sup>. O social, por sua vez, deve ser entendido enquanto “*interação* psíquica entre os indivíduos”, o que não se dá apenas nos fenômenos duradouros, naquelas interações:

“que já tenham sido objetivadas em formas que se constituem em unidades perfeitamente caracterizadas como: Estado, família, corporações, igrejas, classes, associações, etc. Além destas, porém, há inúmeras formas de relação e modos de interação entre os seres humanos que aparecem em casos isolados de maneira

---

<sup>92</sup> SIMMEL, 2006, p.13.

insignificante, mas que, inseridos nas formalizações ditas oficiais e abrangentes, sustentam mais que tudo, a sociedade tal como a conhecemos.

(...)

A partir dos construtos moldados com base no modo mencionado, segundo o qual se formam os objetos tradicionais da ciência social, não é possível fazer uma composição a partir da experiência apresentada na vida social; sem que sejam articuladas as interações dos efeitos intermediários entre inúmeras sínteses, que, isoladas, permaneceriam menos abrangentes, haveria um estilhaçamento da vida social em inúmeros sistemas desconexos. Os laços de associação entre os homens são incessantemente feitos e desfeitos, para que então sejam refeitos, constituindo uma fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos mesmo quando não atingem a forma de verdadeiras organizações.” (SIMMEL, 2006, pp.16-17)

Daí, uma virada sociológica, dos fenômenos cristalizados rumo à diversidade das formas de interação, ainda que superficiais e fugazes:

“Que os seres humanos troquem olhares e sejam ciumentos, que se correspondam por cartas ou almoçam juntos, que pareçam simpáticos ou antipáticos uns aos outros para além de qualquer interesse aparente, que a gratidão pelo gesto altruísta crie um laço mútuo indissolúvel, que um pergunte ao outro pelo caminho certo para se chegar a um determinado lugar, e que um se vista e se embeleze para o outro – todas essas milhares de relações (...) são praticadas de pessoa a pessoa e nos unem, ininterruptamente, sejam elas momentâneas ou duradouras, conscientes ou inconscientes, inconseqüentes ou conseqüentes. Nelas encontramos a reciprocidade entre os elementos que carregam consigo todo o rigor e a elasticidade, toda a variedade policromática e a unidade dessa vida social tão clara e tão misteriosa.” (SIMMEL, 2006, p.17)

Nota-se aqui porque Simmel é considerado um *flâneur* sociológico por Frisby, aquele que, como descreve Walter Benjamin, passa pela variedade das cenas cotidianas como um *observador* apenas, sem interagir com o objeto analisado; como um *detetive*, que por trás de uma aparente indolência, é um arguto vigilante; e como um *trapeiro*, que coleta os fragmentos da vida social, mas enquanto fragmentos de sociabilidade<sup>93</sup>. Fica evidente que a preocupação de Simmel recai sobre esses pequenos e fugazes acontecimentos da vida mais do que sobre as interações sociais formalizadas, o que indica ademais, segundo Frisby, a localização social dessa sensibilidade investigativa: o interior e o salão. Ao mesmo tempo, a atenção de Simmel recai sobre as experiências do neurastênico, do habitante da grande cidade e do consumidor, assim como o *flâneur* de Benjamin em seu estudo sobre Baudelaire.<sup>94</sup>

Pensar que Simmel, como o faz Coser, é um “estrangeiro na academia”, cuja posição marginal tenha favorecido seus *insights* sobre a vida social, não se distingue do *flâneur*

---

<sup>93</sup> FRISBY, 1981, pp.78 e 80.

<sup>94</sup> FRISBY, 1981, p.80.

descrito por Walter Benjamin, que permanece também à margem, tanto da grande cidade quanto da classe burguesa, não se sentindo em casa em nenhuma delas<sup>95</sup>. Essa posição marginal ocupada pelo estrangeiro como pelo *flâneur* diz respeito ao distanciamento social e estético com o qual Simmel confronta seus objetos. Ainda que, por exemplo, como foi visto nos tópicos anteriores, sua criatividade tenha uma localização particular, Berlim, ele não aparece como um “comentador naturalista e documentarista da vida social. Ao contrário, suas reflexões são aquelas derivadas mais de distanciamento que engajamento”<sup>96</sup>. Segundo David Levine, a investigação de Simmel sobre os fenômenos sociais (como as relações de dominação e subordinação e o segredo) e sobre os tipos sociais (como o pobre e o estrangeiro), podem ser entendidos em termos de distância social entre o que está em cima ou embaixo, dentro ou fora<sup>97</sup>. Mas para Frisby, a distância não é apenas o coração da sociologia simmeliana, como quer Levine, mas também uma postura de estetização da realidade. Como Baudelaire que, segundo Benjamin, “insiste no fascínio da distância”<sup>98</sup>.

O distanciamento da parte de Simmel, porém, foi visto por alguns de seus contemporâneos como um ideal que teria feito a dimensão moral desaparecer de sua teoria social<sup>99</sup>. Além disso, a ausência de posicionamentos conclusivos por parte do autor foi visto com desconfiança por alguns; a complexa rede de interações que Simmel construía com os elementos os mais díspares parecia cair na pura fragmentaridade, destituída da possibilidade de síntese, podendo ser destruída com uma simples brisa<sup>100</sup>.

Mas para outros intérpretes, especialmente nossos contemporâneos, essa estetização da realidade configura uma ética própria, uma “ética da estética”. Como afirma Frisby, Simmel “nos provê com incontáveis impressões dos mais diversos aspectos de relações e instituições sociais e mantém uma distância estética de seu objeto de estudo”, e nesta forma diferenciada de *aproximação* do objeto, ou *perspectiva*, encontra-se a chave para compreender o *método* de Simmel<sup>101</sup>. Seguem abaixo os elementos dessa estetização, que é simultaneamente posicionamento ético e metodológico.

---

<sup>95</sup> FRISBY, 1981, p.82.

<sup>96</sup> FRISBY, 1981, p.83.

<sup>97</sup> Cf. LEVINE apud FRISBY, 1981, p.84.

<sup>98</sup> BENJAMIN, 1989, p.143.

<sup>99</sup> Cf. Goldscheid apud FRISBY, 1981, pp.85-86.

<sup>100</sup> Von Wiese apud FRISBY, 1981, p.86

<sup>101</sup> FRISBY, 1981, p.9 (grifos do autor).

## Perspectivismo, panteísmo, relativismo e ensaísmo

“Me gustan los caminos sin metas y las metas sin caminos.”<sup>102</sup>

Os elementos citados, da distância e da perspectiva, são, de fato, fundamentais para o que consideramos sociologia estética, e ainda que, como afirma Frisby, a perspectiva sociológica de Simmel e sua posição diante de seus objetos tenham variado ao longo de sua obra, estando a estetização da realidade e seu “impressionismo sociológico” mais evidentes nos trabalhos da virada do século, esta metodologia ali fundada é mantida em trabalhos finais, como em sua “pequena sociologia”<sup>103</sup>, de 1917, que apresenta uma síntese de sua perspectiva sociológica:

“se um detalhe de um quadro observado minuciosamente tal como é visto com a maior proximidade óptica possível for submetido posteriormente a um exame que corresponda a uma distância de alguns metros, essa última perspectiva seria considerada totalmente equivocada e falseada – por mais que, partindo de conceitos superficiais, tomássemos tal exame detalhado como ‘mais verdadeiro’ do que o produzido pela imagem distanciada. Só que a observação extremamente aproximada também guarda alguma distância, cujos limites subjacentes não podem, todavia, ser estabelecidos. A imagem obtida a partir de uma distância, qualquer que seja ela, tem sua própria legitimidade e não pode ser substituída ou corrigida por outra de origem diversa. Ao nos aproximarmos de certa dimensão da existência humana, podemos ver precisamente como cada indivíduo se desvincula dos demais; assumindo um ponto de vista mais distanciada, percebemos o indivíduo enquanto tal desaparecer e, em seu lugar, se nos revelar a imagem de uma ‘sociedade’ com suas formas e cores próprias, imagem que surge com a possibilidade de ser conhecida com maior ou menor precisão, mas que de modo algum terá menos valor que a imagem na qual as partes se separam uma das outras, ou ainda da imagem na qual serve apenas como estudo preliminar das ‘partes’. A diferença existente é somente aquela que se dá entre os diversos propósitos de conhecimento, os quais correspondem a diferentes posições de distanciamento.” (SIMMEL, 2006, p.14)

Em resumo, essa *mobilidade*, marca do esforço simmeliano tanto quanto da modernidade, em contraposição à rigidez, direcionalidade e unicidade do espírito pré-moderno, asseguraria a todo fragmento do real que anseia ser levado à camada filosófica profunda a possibilidade de tornar-se objeto, como afirma Waizbort. Nesse sentido é que este autor pode dizer que o objeto em Simmel é visto como *símbolo*<sup>104</sup>, e tal posicionamento frente

---

<sup>102</sup> SIMMEL, 2007, p.109.

<sup>103</sup> Mesmo porque, como mostrarei adiante na discussão sobre o ensaio, os trabalhos de Simmel vão se tornando progressivamente menos vinculados ao formato científico postulado pela academia, deixando cada vez mais evidente o conflito entre uma idéia de sistema exigida pela ciência e o assistemático e inevitável talhe do Autor. Cf. WAIZBORT, 2000, p.62.

<sup>104</sup> Não me deterei aqui à interpretação feita por Waizbort sobre o objeto enquanto *símbolo*. O que me interessa é a aproximação estabelecida por Simmel entre a atividade do pesquisador e a atividade estética. Esta observação

ao mundo e à vida é de extração estética. Essas duas proposições caracterizariam o que Simmel denomina *panteísmo estético*<sup>105</sup>: do fragmento à totalidade, de um ponto ao todo, pois que “o todo vive na parte”. O conhecimento através do símbolo, ou o símbolo como procedimento do conhecimento, emerge da constatação de que não é possível conhecer o divino a não ser a partir do sensível. O panteísmo estético realizaria uma *estetização da realidade*, o que significa aqui contemplar o real como uma obra de arte. A cada instante, a tarefa do investigador é estabelecer as relações entre o microcosmo e o macrocosmo. Como foi dito, o mundo de Simmel torna-se um mundo de relações; tudo está em relação com tudo e esta é exatamente a idéia do panteísmo: deus está plenamente em tudo<sup>106</sup>.

A totalidade a que Simmel se refere, porém, não é nunca acabada, fixa – pois que em Simmel não há fim, meta, e sim *processo, escavação*. Ela apenas reluz por um instante a um nexo de relações que o sujeito elabora. O efêmero é visto como se fosse eterno, ou, Simmel postula uma espécie de congelamento do que é momentâneo para considerá-lo em sua intemporalidade. Como observa Frisby, a justificativa para partir do fragmento social está nisso: o fragmento fortuito não é meramente fragmento, mas contém a essência enquanto fragmento significativo. Como nesta passagem, que sintetiza tal postura estética:

“A essência da consideração e da apresentação estéticas repousa, para nós, no fato de que no singular se evidencia o tipo, no contingente a lei, no superficial e fugaz a essência e o significado das coisas. Essa redução àquilo que é significativo e eterno nelas parece não poder se subtrair a nenhum fenômeno. Também o que é mais baixo, em si o mais feio, deixa-se situar em uma relação de cores e formas, de sentimentos e vivências que lhe confere um significado interessante. No que é mais indiferente, que em seu fenômeno isolado nos é banal ou repugnante, nós só precisamos mergulhar profunda e afetuosamente o suficiente para sentir também isto como brilho e expressão da unidade última de todas as coisas, da qual brota sua beleza e sentido e para qual toda filosofia, todo momento de nossas elevações mais altas de sentimentos, toda religião luta por símbolos. Quando nós pensamos esta possibilidade de aprofundamento estético até o fim, então não há mais nenhuma diferença nos valores de beleza das coisas. A visão de mundo torna-se um panteísmo estético, cada ponto abriga a possibilidade da redenção rumo a um significado

---

se faz necessária porque, como mostrarei adiante, a análise estética de Walter Benjamin através da linguagem alegórica tem como pano de fundo uma crítica ao ideal de símbolo do romantismo. Neste trabalho, portanto, não levarei a cabo uma contraposição entre o uso que Waizbort faz do conceito de “símbolo” para descrever o objeto simmeliano e as complexas elaborações que faz Benjamin sobre o símbolo romântico em “Origem do drama barroco alemão”. Meu olhar se concentra somente no fato de tanto Simmel quanto Benjamin fazerem uso de uma percepção estética da vida social exaltando a multiplicidade de significações e interpretações possíveis de um objeto, o qual aparece como enigmático.

<sup>105</sup>O panteísmo é descrito por Simmel como a “inclusão absoluta de todas as coisas em deus”. A totalidade do mundo se reúne em um ponto. “Não são as coisas que deságuam em deus, mas sim deus que deságua nas coisas”. Waizbort conclui que é a partir dessa idéia que Simmel pode procurar o *universal no singular*. Cf. WAIZBORT, 2000, pp.77-78.

<sup>106</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, pp. 83-84.

estético absoluto, de cada um reluz, para o olhar suficientemente afiado, a beleza completa, o sentido total do todo universal.” (SIMMEL apud WAIZBORT, 2000, p.75)

Esta idéia do “instantâneo *sub specie aeternitatis*” só ganharia sentido no presente de Simmel, ou seja, no moderno, marcado pela transitoriedade, pela aceleração da velocidade da vida, por um momento em que o fluxo de representações na consciência individual é frenético, fragmentado, ininterrupto<sup>107</sup>. Assim, Waizbort afirma que o próprio termo *panteísmo*, ligado que está à idéia de *substância*, não é adequado para exprimir o que Simmel almeja, pois o moderno é a dissolução de tudo o que é visto e considerado como substância em *relações*. Por esta razão ele preferiria o termo *relativismo* – não no sentido de que tudo é relativo, mas de que tudo são relações.

O ensaio é a ferramenta da cultura filosófica simmeliana, conforme Waizbort. Instrumento móvel e espontâneo, ocupado com o caminho que percorre, e não com as respostas a que deva chegar. Acusado de “superficial” por sua ausência de sistematização, objetividade e conclusões, ele é a forma da virada simmeliana. Isso porque essa forma, segundo Adorno,

“não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz Spinoza, a ordem das coisas seria a mesma que a das idéias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório...” (ADORNO, 1986b, p.174)

Fundamentado “no gesto de acentuar o parcial diante do total, no caráter fragmentário”<sup>108</sup>, o ensaio é representativo daquela idéia de que na superficialidade radica a profundidade, o que se liga ao panteísmo estético simmeliano de “ver no individual o universal”, segundo Waizbort<sup>109</sup>.

Segundo Frisby, dialogando com *O ensaio como forma* de Adorno, essa forma adotada por Simmel possui “uma autonomia estética” que é antipositivista, antisistemática e antiacadêmica, e que faz com que a busca por um ortodoxo método causal-analítico apareça como equivocada e redundante. Os escritos de Simmel aparecem em um estilo que raramente se aproxima do acadêmico com suas definições consistentes e referências a pesquisas

---

<sup>107</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, p. 88.

<sup>108</sup> ADORNO, 1986, p.173.

<sup>109</sup> WAIZBORT, 2000, p. 69.

precedentes. Os ensaios aparecem como “poemas intelectuais”<sup>110</sup> e como “formas intemporais” as quais preservam aquele “pathos da distância”<sup>111</sup>. Aqui, temos mais um motivo para os críticos de Simmel o relegarem a uma posição marginal na academia, pois como afirma Adorno

“Apesar de toda a confiança que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin manifestaram em relação ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos, já performados culturalmente, a corporação acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se reveste com a dignidade do universal, do permanente, e, hoje em dia, porventura, com a dignidade do ‘originário’. Só se preocupa com alguma formação espiritual específica à medida que nela se possam exemplificar categorias universais ou, ao menos, como o particular se torna transparente nelas”. (ADORNO, 1986, p.168)

Não é de se estranhar, portanto, que Simmel se torne progressivamente ensaísta à medida que suas pretensões e possibilidades de sucesso na carreira universitária se tornam distantes<sup>112</sup>. Assim, cada vez mais, os textos de Simmel tomam a forma que, como resume Frisby, inicia com a apresentação de alguma generalidade, relacionada a um paradoxo, e esta idéia inicial segue se desenvolvendo e se bifurcando. É como na definição de Adorno, em que ensaio “diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou e não onde nada mais resta a dizer: assim ele se insere entre os despropósitos”<sup>113</sup>. Com tantos caminhos e desvios, faz do pensamento um *labirinto*. Segundo Frisby, esta é a forma do ensaio simmeliano, um labirinto de cores como uma pintura impressionista, ou um labirinto de desvios, como as ruas de uma grande cidade<sup>114</sup>. Mas, como pontua Herbert Marcuse, nesse labirinto

“Simmel não precisou percorrer as grandes e conhecidas ruas dos grandes e conhecidos problemas, porque ele não buscava os grandes e conhecidos fins; ele encontrou a significação do insignificante. Ele não foi um conquistador filosófico, que quisesse o império supercentralizado do sistema: ele era um cismador apaixonado; ele espetava, remexia, radiografava. Ele nunca violentou os seus resultados. Ele não os coagia à harmonia.” (MARCUSE apud WAIZBORT, 2000, p.60)

---

<sup>110</sup> Schlegel apud FRISBY, 1981, p. 75-76.

<sup>111</sup> Frischeisen-Köhler citado por FRISBY, 1981, p.70.

<sup>112</sup> COSER apud WAIZBORT, 2000, p.62.

<sup>113</sup> ADORNO, 1986, p.168.

<sup>114</sup> Sobre o labirinto de cores, cf. KRACAUER, aqui apud FRISBY, 1981, p.95, e sobre a imagem do labirinto tanto para a grande cidade do *flâneur* como para a sociedade e a sociologia de Simmel, cf. FRISBY 1981 e FRISBY, 2002.

O ensaio tem, assim, uma forma particular de fazer a ligação entre a diversidade de objetos dessa pintura. Como afirma Adorno, “ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia”. Sua forma é a da relativização, em que a utopia do pensamento em solucionar o conflito se conjuga com a consciência da falibilidade e da transitoriedade, e a totalidade que nele se faz brilha por um momento, sem que se afirme que ela está presente<sup>115</sup>. É um exercício constante, uma experimentação, um incitamento à reflexão, à dúvida, ao ceticismo e ao risco, repleto de formulações inesperadas e nesse sentido, segundo Waizbort, se aproxima da *aventura*<sup>116</sup>. Esta, por sua vez, é vista por Simmel em analogia com outras experiências, as quais não deixam de fazer parte de sua própria postura e metodologia ensaísticas. Assim, o ensaio, como uma aventura, é também como um *jogo*, no qual há que se agarrar o novo objeto como se fosse uma chance única oferecida pela sorte. Como, portanto, a relação amorosa, em que o ensaísta deve aliar sua força conquistadora à concessão não-constrangida do ganho advindo do acaso. É como a obra de arte, unidade acabada dotada de coesão, auto-suficiência e capacidade de síntese entre parte e todo, entre sujeito e objeto. Aventureiro porquanto ensaísta, Simmel faz “da ausência de sistema da vida um sistema de vida”, tal como o jogador profissional; faz “a tentativa sem perspectiva, porém não sem sentido, de formular em termos de um conhecimento conceitual um procedimento de vida da alma”, tratando “o insolúvel como se fosse solúvel”, tal como sua própria definição de filósofo<sup>117</sup>.

A articulação entre as partes e o todo em uma constelação é a tarefa do ensaísta, e assim o ensaio representa, segundo Waizbort, a soberania da subjetividade, pois nele persevera a experiência do sujeito e o seu experimentar. Isso está em oposição ao tratado científico, dotado de objetividade e da inquestionável separação entre forma e conteúdo e entre sujeito e objeto. No ensaio, por sua vez, o sujeito manifesta o que ele possui de mais íntimo, sem preocupar-se em esconder ou retocar sua subjetividade. Esta é, por sua vez, objetivada no texto, fazendo com que constitua um movimento de proximidade e distância (a mesma mobilidade do estrangeiro) entre sujeito e objeto no ensaio. A simpatia do autor vai se cristalizando no ensaio, e este, por sua vez, vai ganhando autonomia própria na costura dessa “trama entre os diferentes elementos”, que é a idéia de constelação<sup>118</sup>.

De tudo isso, resulta, segundo Frisby, que a obra de Simmel na forma do ensaio carrega em si características próprias da obra de arte, tal como a *unicidade*, a *intemporalidade*

---

<sup>115</sup> ADORNO, 1986, p.180.

<sup>116</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, tópico *Ensaio*, pp.35-73.

<sup>117</sup> SIMMEL, 1998a, pp.171-175 e 177.

<sup>118</sup> WAIZBORT, 2000, p.70.

(ou, como quer Adorno, revidando a separação entre temporal e atemporal, na medida em que o ensaio se abstém de “captar o eterno nem destilá-lo do transitório”, preferindo “perenizar o transitório”<sup>119</sup>) e a expressão de uma *personalidade*. Isso faz, por exemplo, que a obra de Simmel seja inimitável, que sua reprodução e tradução impliquem em reduções e descaracterizações do estilo. Assim, Simmel buscaria preservar a não-reprodutibilidade da obra de arte frente à divisão do trabalho também no trabalho intelectual, ao tomar como seu modelo de produção teórica tais formas únicas de aproximação e exposição<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> ADORNO, 1986, p.175.

<sup>120</sup> Cf. VIERKANDT apud FRISBY e FRISCHEISEN-KÖHLER apud FRISBY, 1981, p.76 e FRISBY, 1981, p.77.

## Walter Benjamin: Vida e narração

“Sou eu aquele que se chama W.B. ou simplesmente chamo-me W.B.? Eis os dois lados da mesma moeda. O reverso, porém, está gasto, enquanto o verso possui traços nítidos. Essa primeira versão faz ver que o nome é objeto de uma mimesis. De fato, faz parte de sua natureza singular não se mostrar no que virá, e sim somente no ocorrido, o que quer dizer: no que foi vivido. O hábito de uma vida vivida: é isso o que o nome preserva e também preestabelece. Ademais, com o conceito de mimesis já se diz que o domínio do nome é o domínio da semelhança. E como a semelhança é o *organon* da experiência, isto significa: o nome só pode se reconhecer nos contextos da experiência.” (BENJAMIN, 2007, p.952)

A vida de Walter Benjamin foi marcada por *deslocamentos*, práticos e teóricos, de distanciamento e imersão, que configuram assim uma escrita engajada com a revolução tanto das formas quanto dos conteúdos filosóficos. Entre o passado e o presente, entre a literatura e a ciência, entre a política e a estética, entre a emancipação e a assimilação, Benjamin se apresenta também como um estrangeiro, “um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”<sup>1</sup>, que deixará da tragicidade de sua experiência um legado de inegável riqueza reflexiva.

As faces antagônicas dessa categoria, a de *deslocado*, marcaram a vida e a morte de Walter Benjamin. Ele nasce em Berlim em 15 de julho de 1892, no seio de uma família judia, burguesa, assimilada como muitas na virada do século. A origem judaica – que fez Simmel ser exaltado pela peculiaridade de seu pensamento, mas também rejeitado pela intolerância e perseguição na academia – foi, de maneira semelhante, a responsável pela miséria, fuga e suicídio de Benjamin em 1940, mas também pelo seu profícuo pensamento místico, a partir de seu interesse na cabala e sua aproximação de Gershom Scholem desde a juventude.

Já em 1917, evitando sua entrada no exército alemão, Benjamin vai para a Suíça após se casar, e lá defende sua tese de doutorado, “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”, na Universidade de Berna, retornando à Berlim em 1920, com uma carreira promissora. Porém, os anos seguintes mostram-se árduos, seja pela dita dificuldade de Benjamin em lidar com as questões práticas da vida, seja pelo cenário político que começa a se delinear a partir do fim da Revolução Alemã, que tem como consequência o estabelecimento pela República de Weimar de uma “universidade sólida, mas bastante tradicional, ciumenta dos seus privilégios e até esclerosada”, em contraposição a “uma vida

---

<sup>1</sup> Cf. GAGNEBIN, 2007c. A maior parte dos dados biográficos de Walter Benjamin aqui expostas foram retirados dos artigos dessa autora.

cultural efervescente de protestos e experimentação”<sup>2</sup>. Benjamin, entretanto, permanece à margem, tanto do *establishment* acadêmico quanto de um movimento intelectual determinado. Como ressalta a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, sua posição em relação à esquerda, com sua crescente aproximação do marxismo a partir do contato com Asja Lacis e Bertold Brecht, não o leva a algum conforto, nem à filiação ao Partido Comunista.

Ainda na década de 1920, Benjamin se dedica a duas obras extremamente distintas, “Rua de mão única” e “Origem do drama barroco alemão”. Esta última, como é sabido, seria sua tese de livre docência a ser apresentada à Universidade de Frankfurt, se Benjamin não tivesse sido desaconselhado a fazê-lo. A partir dessa recepção negativa à obra, ele renuncia à carreira acadêmica, tornando-se uma espécie de “escritor livre”, função “na qual a liberdade tem geralmente por preço a pobreza, às vezes a miséria”<sup>3</sup>.

Assim como Coser afirma que Simmel não é um estrangeiro infeliz, Adorno concebe a marginalidade de Benjamin como “planejada”<sup>4</sup>. Aqui, o colega – que inseriu Benjamin no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, do qual o filósofo se torna bolsista a partir de 1934, e que estabelece uma relação controversa com Benjamin, pautada na amizade, sim, mas também em dependência econômica, concorrência, suscetibilidade e solidariedade<sup>5</sup> – refere-se ao distanciamento frente a uma filosofia desgastada em sua temática e em seus jargões. Benjamin circulou por diversos campos do conhecimento, por muitos estilos textuais, por uma variedade de perspectivas e também de posicionamentos, não apenas como cientista, não apenas como militante, não apenas como filósofo, não apenas como um “literato”, ou um “ensaísta”. Dessa maneira, em um tom semelhante ao que foi dito a respeito de Simmel, tomar Benjamin dentro do que estou evocando como um paradigma estético não significa aqui reduzi-lo a um modelo metodológico e expressivo restrito, e muito menos realçar seu modo “multiestratificado e fragmentário”<sup>6</sup> como “uma receita milagrosa para a desorientação contemporânea”<sup>7</sup>.

Se esse deslocamento no sentido positivo, ou seja, no sentido de uma liberdade frente aos campos, estilos e objetos, deu origem a uma obra vasta e rica de *insights*, implicou também a dificuldade e a necessidade de reconstrução do pensamento benjaminiano, especialmente no que se refere ao estabelecimento de um sentido claro para uma teoria da

---

<sup>2</sup> GAGNEBIN, 2007c, p.207.

<sup>3</sup> GAGNEBIN, 2007c, p.208.

<sup>4</sup> ADORNO, 1986a, p.189.

<sup>5</sup> GAGNEBIN, 2007c, p.208.

<sup>6</sup> ADORNO, 1986a, p.191.

<sup>7</sup> GAGNEBIN, 2007a, p.88.

modernidade. Pois é no momento de maior liberdade frente à academia, a partir de 1925, que Benjamin se aproxima do meio literário parisiense, lê Louis Aragon, de quem vai assumir o método surrealista, e inicia o trabalho das “Passagens” – projeto que, para além de seu caráter fragmentário assumido no próprio “método da montagem” escolhido por Benjamin, apresenta a complexidade de ir tomando durante os anos de sua elaboração a forma das preocupações filosóficas, literárias, políticas e pessoais do autor, naturalmente em mutação<sup>8</sup>. O projeto das “Passagens”, exemplar de tantas variações, fornece os elementos fundamentais para uma caracterização de Walter Benjamin, especialmente como a que faço neste estudo. Isso porque a obra, inacabada, revela a já citada multiplicidade de métodos, estilos e objetos de análise do autor. E, mais do que isso, o projeto é emblemático do interesse benjaminiano pelo fragmento e sua apresentação em uma constelação, o que, por sua vez, permite pensar esse procedimento como estético e seus resultados como uma análise da modernidade, a partir da sua pré-história.

O interesse nesse elemento da cidade – a passagem, ou galeria – e conseqüentemente na reconstrução de uma pré-história da modernidade, nasce da primeira visita de Benjamin à Paris em março de 1926. Como assinala David Frisby, Benjamin já apontava ali, em seus primeiros esboços, para a arquitetura como a mais importante evidência da “mitologia” latente da modernidade. Nas próprias palavras de Benjamin, “a mais importante arquitetura do século XIX é a passagem – Tentativa de acordar de um sonho como o melhor exemplo da reviravolta dialética”<sup>9</sup>. Benjamin concebe desde já Paris como um labirinto, com a passagem contendo a “primeira paisagem do consumo” pela qual a coletividade sonhadora passa<sup>10</sup>.

Dizendo de maneira um pouco mais sistemática, o projeto das “Passagens”, segundo o editor da versão alemã, Rolf Tiedemann, consistiu num edifício com duas plantas de construção. A primeira planta, escrita entre 1927 e 1929, abarca os chamados “Primeiros esboços”, textos nos quais domina a intenção surrealista enquanto arranjo metodológico (e não como finalidade), tomando a forma fisionômica de uma montagem de resíduos em que os singulares objetos coletados apareçam, sem a mediação da teoria, antes como imagens do que como conceitos. Aqui, aparece, pois, como enumera Tiedemann, a camada de materiais de interesse do projeto: as ruas, as lojas de departamento, os panoramas, as exposições universais, os tipos de iluminação, a moda, o reclame, a prostituição, o colecionador, o *flâneur*, o jogador, o tédio, ou seja, todo fenômeno urbano que surge no início do século XIX

---

<sup>8</sup> Cf. FRISBY, 2002, p.187.

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2007, p. 910.

<sup>10</sup> Cf. FRISBY, 2002, p.192.

com a pretensão do novo e sua conseqüente obsolência<sup>11</sup>. É a definição do moderno como “tempo do inferno”, em que “o ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes”<sup>12</sup>.

Em 1929, entretanto, o projeto é interrompido sob justificativas diversas, em especial as relacionadas à dificuldade em aliar o modo de exposição do trabalho aos interesses do materialismo histórico e à necessidade, portanto, de retomar com apuro temas de “O Capital” de Marx, como sugerem Adorno e Horkheimer. O projeto é, então, retomado em 1934, constituindo aí o que será a segunda planta da construção de que fala Tiedemann, feita com o objetivo de conferir àquela coletânea de temas presente nos primeiros esboços e a outros acrescentados a eles, alicerces mais sólidos em uma história social<sup>13</sup>. Segundo Adorno, essa segunda camada, materialista, se fez necessária

“seja porque, em vista da expansão do Terceiro Reich a definição do século XIX como inferno se tornava insustentável, seja porque a definição do século XIX como inferno se impunha em um sentido político totalmente diverso do levado em conta por Benjamin para compreender o papel estratégico das grandes avenidas abertas por Haussmann, e, sobretudo, quando topou com um desconhecido texto de Blanqui, redigido na prisão, *L'éternité par les astres*, texto em que, num tom de absoluto desespero, ele antecipa a doutrina nietzschiana do eterno retorno.” (ADORNO, 1986a, p.197)

Assim, segundo Tiedemann, a partir da conclusão do *exposé* que documenta a segunda fase do projeto, “Paris, capital do século XIX”, em junho de 1935, Benjamin se debruça sobre o primeiro volume de “O Capital” com a intenção de remeter os objetos do projeto – a superestrutura cultural do século XIX na França – ao fetiche da mercadoria. Essa leitura das idéias de Marx, porém, como fora com muitos outros pensadores da esquerda nesse momento, partiram da versão de Georg Lukács sobre a teoria do fetichismo<sup>14</sup>, e toda a adesão de Benjamin em relação ao marxismo deve ser relativizada.

Como se sabe, o projeto não chegou a ser finalizado. Poucos textos foram definitivamente articulados conforme a intenção de Benjamin, como “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que apareceu entre 1930-1940, e as “Teses sobre filosofia da história”, de 1940, que sintetizaria as cogitações epistemológicas do projeto<sup>15</sup>. Cogitações de um trabalho de memória e narração do passado, não para sua reconstrução perfeita e sem lacunas, mas, como

---

<sup>11</sup> Cf. TIEDEMANN, 2007, p.16.

<sup>12</sup> BENJAMIN, 2007, p.921.

<sup>13</sup> Cf. TIEDEMANN, 2007, pp.21-22.

<sup>14</sup> Cf. TIEDEMANN, 2007, p.23.

<sup>15</sup> Cf. ADORNO, 1986a, p.197.

exige a concepção outra de história fundada nas Teses, para um trabalho penoso e árido de lembrar as promessas do “tempo de agora”, do presente. Benjamin, porém, teria sido vítima desse próprio esforço de “resgate (*Rettung*) desse passado desconhecido e recalçado”, que teria lhe absorvido todas as forças, como o “amontoamento das notas do *Passagen-Werk* tende a prová-lo”<sup>16</sup>.

### **Narração e experiência:**

“...de uma cidade a história  
Depressa muda mais que um coração infiel”  
*Baudelaire, As flores do mal*

Assim como Simmel, Walter Benjamin volta seu estudo para as mudanças radicais pelas quais passa a cidade na modernidade, o que advém também de suas próprias experiências como observador de um mundo percebido em ruínas. Assim, sua produção intelectual é, como em Simmel, produto do diagnóstico que ele faz do seu tempo e do material que recolhe de sua experiência da modernidade – que será visto neste tópico, por exemplo, a partir de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Entretanto, como foi dito acima, Benjamin vai buscar na Paris do século XIX as explicações para o século XX, devido à própria dificuldade em interpretar o esfacelamento da realidade social no presente. Este olhar sobre o passado será visto aqui a partir dos fragmentos das “Passagens” e dos textos sobre Baudelaire, inicialmente também parte do projeto. É também por aquela dificuldade que Benjamin irá buscar no passado um procedimento investigativo e expressivo – a alegoria, tal como apresentada em “Origem do drama barroco alemão” – na tentativa de reintegrar em uma unidade perdida os elementos que caracterizam o seu presente.

Se Benjamin utiliza de tal método para coleta integradora dos acontecimentos, ressalta, entretanto, as *descontinuidades* que eles apresentam. Ademais, ele tem como intuito lembrar o passado “por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas igualmente, de maneira mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação”<sup>17</sup>. Tudo isso, entretanto, para entender, explicar e transformar a Alemanha do século XX, ou tudo o que ela representava em termos de ascensão e declínio nos termos de valores modernos.

---

<sup>16</sup> GAGNEBIN, 2007c, p.111.

<sup>17</sup> GAGNEBIN, 2007, pp.104-105.

A teoria social de Benjamin tem como objeto analítico um moderno *nascente*, que será capturado em uma escrita “internacional” segundo Willi Bolle: “Berlim é vista da perspectiva de Paris, Moscou, Nápoles, e: ‘Weimar’ – cidade-símbolo da idéia de *Weltliteratur*”. “Weimar”, nome que se refere tanto a uma pequena cidade alemã quanto ao Estado oficial alemão a partir de 1919, seria amplamente paradoxal, por referir-se de um lado a uma intenção restauradora dos valores do Classicismo, e por outro, a uma cultura cujo centro é Berlim, “capital da modernidade”<sup>18</sup>. Porém, o uso desses nomes seria “mais consciente” em Benjamin, à medida que ele, como crítico, não perde de vista a continuidade da sociedade burguesa na passagem do colapso da tradição para a emergência do novo.

Segundo Bolle, a “cultura da República de Weimar”, outrora designada como “os anos vinte” e vista como uma “época”, uma “unidade coerente”, apenas na historiografia atual, é a imagem que Benjamin registra em seus escritos, aparecendo como “a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida conseguiu produzir”<sup>19</sup>. A partir de uma “visão de dentro” deste momento histórico-cultural de onde e sobre o qual Benjamin escreve, é possível detectar uma modernidade metropolitana e cosmopolita, fundadora de um padrão cultural novo, acompanhado por uma crescente cultura de massa. Este “esboço de época” é sintetizado por Bolle em sete temas-chave, correspondentes a pesquisas e temas relevantes do período, com os respectivos trabalhos de Benjamin sobre o assunto: 1) a *mudança estrutural na esfera pública* (Jürgen Habermas), que aponta para uma sociologia do público e do mercado e para o papel do escritor neste sentido, como em “O Autor como Produtor” (1934) e “Dois Tipos de Popularização” (1932); 2) *Politização da intelectualidade*, a respeito da relação entre política e literatura e a figura do intelectual, que Benjamin escreve comparativamente a Paris e Moscou, como em “O Agrupamento Político dos Escritores na União Soviética” (1927), “Politização da Intelectualidade” (1930) e “Sobre a Atual Posição Social do Escritor Francês” (1934); 3) *espírito partidário e vanguardismo*, sobre a relação estreita entre política e literatura na época, como no ensaio “O Surrealismo: o último instantâneo da Inteligência Européia” (1929); 4) *Socialismo e Fascismo*, ideologias dominantes da época de Weimar, tratadas em “Diário de Moscou” (1926-1927) e “Teorias do Fascismo Alemão” (1930); 5) *Violência*, indicando a ligação entre o fenômeno Weimar com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a ditadura nacional-socialista, o que projeta sobre a época a atmosfera de pós-guerra e a preparação de um novo conflito, tais como nos textos “Crítica da Violência – Crítica do Poder” (1921) e as “Teses” (seu último texto, de 1940); 6)

---

<sup>18</sup> BOLLE, 1994, p.149 e Apresentação também de Bolle em BENJAMIN, 1986, p.9.

<sup>19</sup> A imagem de Proust, BENJAMIN, 2008, p.36. Cf. BOLLE, 1994, p.141.

*Crise*, do sistema econômico e das instituições políticas em escala mundial, mas cujos abalos sociais e políticos se fizeram sentir fortemente na Alemanha, e cujas reflexões aparecem em Benjamin e Brech, entre 1930-1931, na revista *Krise und Kritik*; 7) *Cultura de massas*, que emerge acompanhada de um programa de emancipação que visa superar as posições privilegiadas e elitistas – tema que aparece na idealização, mal-estar e até medo diante das massas no Trabalho das Passagens<sup>20</sup>.

A Alemanha de Benjamin é, ainda, o lugar de uma Universidade decadente do ponto de vista clássico-humanístico da totalidade, instituição crescentemente aburguesada que fabrica profissionais destituídos de crítica e espírito de risco. Lugar de uma juventude – consumidora e consumida pelo mito estetizante do *Jugendstil* – prestes a ser lançada aos campos de batalha. A história da cultura revelava-se progressivamente como uma história da barbárie, e a geração de Benjamin questionava se era possível, portanto, extrair sentido e recriar a crítica como gênero a partir daquela tradição cultural que se desenhava. Segundo Bolle, o crítico Benjamin vê em seu país um atraso de cultura política e de aprendizagem da democracia, em comparação com as nações vizinhas, França e União Soviética. Diversos seriam os motivos e os resultados de tal atraso, e Benjamin os esboça em textos sobre a geração anterior, responsável por uma debilidade ideológica da formação burguesa alemã, como no texto sobre Goethe e seu círculo cultural:

“A massa burguesa, os ‘esclarecidos’ pela filosofia das Luzes, permaneciam irremediavelmente divorciados de sua vanguarda. Os revolucionários alemães não eram esclarecidos, os ilustrados alemães não eram revolucionários. Os primeiros agrupavam suas idéias em torno de uma revelação, da linguagem, da sociedade; os outros, em torno de uma doutrina da razão do Estado. [...] Nessa cisão da burguesia alemã está o motivo de ela não ter estabelecido contato ideológico com o Ocidente...” (BENJAMIN, 1986, p.42)

A classe burguesa que tomará as rédeas da história do século XIX para o XX com seus ideais humanísticos e cosmopolitas configurará uma cultura que se processa como “esquecimento” ou “traição” ao romper com sua própria tradição. Neste contexto é que o legado da crítica romântica é apropriado por Benjamin na redescoberta do fragmento e sua nova utilização como gênero literário urbano, com um potencial não somente estético, mas

---

<sup>20</sup> BOLLE, 1994, pp.146-148.

também político-cultural, sendo a “Origem do drama barroco alemão” um tratado, e as “Passagens”, uma enciclopédia urbana, de fragmentos<sup>21</sup>.

## **Em busca da modernidade: mito e técnica da cidade**

A topografia moderna era o objetivo do interminado compêndio das “Passagens”. Além de um processo de escavação e rememoração, o trabalho era também de destruição do que Benjamin considera a “mitologia” da modernidade. Em janeiro de 1928, Benjamin dá o título provisório ao seu trabalho de “Passagens Parisienses. Um dialético conto de fadas”, e progressivamente o trabalho ganha os contornos de uma busca pelo *choque* do reconhecimento do presente, que se encontraria encapsulado nas “imagens dialéticas” da modernidade como “tempo do Inferno”, o novo no contexto do que esteve sempre aqui<sup>22</sup>. Estas são expressões-chave de seu trabalho, comprometido com o entrelaçamento entre exercício intelectual do autor e seu engajamento com a transformação no plano social<sup>23</sup>. Se o surrealismo de Aragon no recolhimento e exibição dos farrapos de realidade caracteriza metodologicamente as “Passagens”, este reino dos sonhos historicamente constituído deve ser alvo de destruição pelo despertar consciente. A intenção de Benjamin é “avançar com o machado afiado da razão” sobre “o matagal do desvario e do mito” do solo do século XIX<sup>24</sup>, a fim de fazer emergir as origens da modernidade através de uma experiência dialética singular:

“A experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade’ do devir e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. [...] E assim apresentamos o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere! (E cada sonho refere-se ao mundo da vigília. *Todo* o anterior deve ser prescrutado historicamente.)” (BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.916)

O mundo do sonho, do qual o pesquisador deve ser um intérprete e sobre o qual o método dialético deve provocar um despertar, é possibilitado e expresso pela arquitetura das passagens parisienses, que anunciam uma nova e ao mesmo tempo já prenunciada experiência

---

<sup>21</sup> Cf. BOLLE, 1994, pp.152-173.

<sup>22</sup> Cf. FRISBY, 2002, pp. 193, 199 e 206.

<sup>23</sup> Benjamin cita Emmanuel Berl nas “Passagens”: “Torna-se cada vez mais difícil ser revolucionário ao mesmo tempo no plano espiritual e no plano social.” (BENJAMIN, 2007, p.945)

<sup>24</sup> BENJAMIN, 2007, p.921.

moderna. Os elementos que participam da construção das galerias põem em destaque de que é feito o *mito* da modernidade.

“Tudo isso é a passagem a nossos olhos. E nada disso ela foi outrora. Enquanto nela ardiem as lâmpadas a gás e a óleo, elas eram castelos de fadas. Contudo, quando queremos pensá-las no auge de sua magia, imaginamos a Passage des Panoramas por volta de 1870 quando num dos lados pendia a iluminação a gás, e no outro bruxuleavam ainda as lâmpadas a óleo. A decadência começa com a iluminação elétrica. Mas no fundo não foi uma decadência, e sim, para ser exato, uma reviravolta. Assim como os amotinados tomam um local fortificado após longos dias de conspiração, assim a mercadoria assegurou-se com um golpe do domínio sobre as passagens. Só então adveio a época das firmas e cifras. O brilho interior das passagens apagou-se com o acender das luzes elétricas e ocultou-se em seus nomes. Mas então seu nome tornou-se qual um filtro que deixou passar apenas o mais íntimo, a amarga essência do ocorrido. (Esta maravilhosa força de destilar o presente como essência mais íntima do ocorrido concede ao nome seu excitante e misterioso poder sobre os autênticos viajantes.)” (BENJAMIN, 2007, p.910)

O mito moderno é, portanto, feito da magia do ferro fundido, que se retorce em anéis de sacadas e portas limiães. De vidros “onde não se refletem os candelabros, mas apenas as luzes”. De palavras, nomes, inscrições enigmáticas nas tabuletas de lojas, cartazes de “reclames”, placas em esquinas de ruas e entradas de galerias, que transformam a cidade e sua imagem em um “cosmos lingüístico” auto-referenciado. Da iluminação e suas formas, metáfora retomada por Benjamin, por exemplo, no seu comentário ao conto de Edgar Allan Poe, em que a multidão apareceria “triste e confusa como a luz de gás em que se move”<sup>25</sup>. Por fim, é feito das expostas mercadorias com seu caráter *fantasmagórico* – ou seja, a ocultação do caráter especificamente social e, portanto, humano, do trabalho sob uma forma objetiva, a forma-valor dos produtos do trabalho, como define Marx. Os produtos do trabalho, quando tomam a forma da mercadoria, apresentam-se como um invólucro material que mantém em segredo para os homens os produtos de sua própria criação tal como uma linguagem hieroglífica<sup>26</sup>. E tão logo algo se coloque como mercadoria, “torna-se uma coisa supra-sensível”, “cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”<sup>27</sup>. Ademais, é com a expressão comum do valor das mercadorias em uma forma acabada, o dinheiro, tal como visto em Simmel, que o caráter social dos trabalhos privados é definitivamente dissimulado:

“Com a etiqueta exibindo o preço, a mercadoria entra no mercado. Sua individualidade material e qualidade formam apenas o atrativo para a troca, sendo totalmente irrelevantes para a avaliação social de seu valor. A mercadoria tornou-se

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, 1980, p.40.

<sup>26</sup> Cf. MARX, p.83.

<sup>27</sup> Marx apud BENJAMIN, 2007, *G*, p.231.

uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor e livre de sua particularidade real, deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. Adquire uma ‘objetividade espectral’ e leva uma vida própria. [...]. Separada da vontade do homem, ela se insere em uma hierarquia misteriosa, desenvolve ou rejeita a aptidão de troca, age segundo leis próprias tal como atores sobre um palco fantasmagórico. Nos informes da Bolsa, o algodão ‘sobe’, o cobre ‘cai’, o milho está ‘animado’, o carvão está ‘fraco’, o trigo ‘atraente’ e o petróleo ‘manifesta tendência’. As coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano... A mercadoria transformou-se em ídolo que, embora seja um produto feito por mãos humanas, comanda o homem...” (RÜHLE apud BENJAMIN, 2007, G, p.217)

É com estes caracteres que Benjamin utiliza o argumento marxiano para dizer das transformações pelas quais passam os objetos e o comportamento de produtores e consumidores, desde o surgimento das exposições universais – “a escola superior na qual as massas excluídas do consumo aprenderam a empatia pelo valor de troca”<sup>28</sup> – passando pela presença da mercadoria nas vitrines das passagens, até à estandardização da produção em série de bens culturais. Estabelece-se a partir daí a fetichizada cultura de uma sociedade produtora deste sonho ou antecipação do futuro representado pelas passagens, sociedade porém que permanecerá “à mercê do medo mítico enquanto a fantasmagoria ocupar um lugar nela”<sup>29</sup>.

A explicitação dos avanços na construção e projeção deste mundo do sonho é apresentada em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1939). O texto iniciado em 1935 é considerado um tipo de *contraparte* do Projeto das Passagens e, em outros aspectos, um *salto*, porque localiza o ponto de vista do presente de Benjamin, cuja realidade e problemáticas são decisivos para a retrospectiva do século XIX<sup>30</sup>. Ele ressalta as transformações técnicas e suas correlatas mudanças de percepção, fenômenos que avançam na medida da desvalorização da autenticidade da experiência. O “declínio da aura” – fenômeno característico das técnicas de reprodução, destituídas da distância “humana” e espacial frente às coisas – é sintoma de algo que está para além da arte. Sendo a *aura* a aparição única de uma realidade, caracterizada pelo *hic et nunc* do original, seu declínio atingido pela estandardização indefinida representa o abalo da realidade transmitida, tendo como contrapartida a renovação incessante da tradição<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> BENJAMIN, 2007, G, p.236.

<sup>29</sup> BENJAMIN apud TIEDEMANN, 2007, p.24.

<sup>30</sup> Cf. FRISBY, 2002, p.200.

<sup>31</sup> Cf. BENJAMIN, 1980, pp.7-9.

Esse processo de repetição aplicado à obra de arte modifica a atitude do espectador. A recepção massiva de uma obra cuja significação social encontra-se abalada representa a substituição crescente do espírito crítico pelo sentimento de fruição<sup>32</sup>:

“Pensar em toda a diferença que separa a tela na qual se desenrola o filme e a tela onde se fixa a pintura! A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de idéias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar. (...) De fato, a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. Daí que vem a sua influência traumatizante; como tudo que choca, o filme somente pode ser apreendido mediante um esforço de maior atenção.” (BENJAMIN, 1980, pp.24-25)

Com o argumento de que o declínio da aura tem como uma das causas sociais a emergência da massa e sua influência na vida presente, Benjamin afirma que as experiências do público no cinema são análogas à da multidão na metrópole, pois na sucessão acelerada de estímulos e ameaças a que espectador e transeunte são expostos, faz-se necessária a mesma adaptação pela experiência do *choque*. Estes temas são caros ao autor, constituindo *insights* importantes para sua experiência e análise da modernidade e sendo fundamentais à formulação de estudos urbanos que têm como base interpretações benjaminianas da vida citadina.

A massa, que tem como palco de surgimento e ação a metrópole, aparece em Benjamin como lado ao mesmo tempo negro e revolucionário da modernidade. Ela é a matriz de novas atitudes, reações e formas de participação, em que “a quantidade tornou-se qualidade” – o que não significa que tal transformação surja, a princípio, sob uma forma depreciada.<sup>33</sup> Este véu em que constitui a multidão é descortinado por Benjamin, que irá confrontar a visão apressada de literatos, intelectuais, pintores e fotógrafos a respeito desse fenômeno, com uma análise mais dialética. Isso porque ele vivencia a experiência da multidão uma ou duas gerações após o seu nascimento enquanto massa amorfa e ameaçadora dos valores burgueses, podendo vislumbrar, retrospectivamente, sua importância enquanto coletividade que sonha – a clientela consumidora – mas que também pode despertar – como nos movimentos das barricadas parisienses.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin ressalta que a multidão aparecia ao meio literário oitocentista como uma exigência, seja nos romances folhetinescos (como *Mistérios de Paris* de Eugène Sue), seja para rivalizar com estes (*Os Miseráveis* de Victor

---

<sup>32</sup> Cf. BENJAMIN, 1980, p.21.

<sup>33</sup> Cf. BENJAMIN, 1980, p.25.

Hugo), seja para forjar de tais representações ora lisonjeiras, ora depreciadoras, a massa proletária como quer Marx. Antecede a perspectiva de Marx sobre a massa a visão angustiada de Engels diante do fenômeno londrino, o qual ele chama de “desconcertante”, “desagradável e fastidioso”<sup>34</sup>. E ainda que Engels considere a força que a concentração humana nas ruas pode permitir, afirma que este e outros milagres da civilização se realizaram sob o custo e sacrifício de nossa “humanidade”. Ao contrário da desenvoltura que o *flâneur* e seus escritores – especialmente Baudelaire – encontraram na também fervilhante paisagem francesa, Engels, procedente de uma “Alemanha ainda provinciana”, não fora atingindo “pela tentação de perder-se numa maré de homens”<sup>35</sup>.

Como afirmado, a perspectiva de Benjamin é mais dialética, acompanhando o caráter paradoxal da modernidade de que a massa é representativa. Este perder-se na multidão, assinalado nos estudos sobre Baudelaire, indica a dificuldade, quase impossibilidade, do habitante da metrópole de se distanciar da massa, o “véu flutuante” pelo qual o poeta é enredado e atraído, ao mesmo tempo em que dela se defende.<sup>36</sup> O véu é uma imagem constantemente evocada por Benjamin para remeter àquele caráter “fantasmagórico” da modernidade, e para reivindicar a adoção de um método materialista de investigação que escave, em um movimento ao mesmo tempo destrutivo e criador, as profundezas da mitologia moderna.

Todos esses fenômenos paradoxais que emergem do “progresso” da humanidade terão como pano de fundo um movimento trágico, no “deperecimento” que a fragmentação moderna representa. Este movimento de deperecer, segundo Gagnebin, comporta tanto a inevitabilidade do “gasto”, “despesa”, inerente a tudo o que está sujeito à natureza (ou seja, à história vista como natureza), bem como de possibilidade (não a garantia) de “felicidade” a partir de uma atividade política (profana). Para Gagnebin, isto, que constitui a dialética entre o teológico e político e desemboca numa concepção paradoxal da história e da salvação, aparece em toda a obra de Benjamin, como a constatação de um desenraizamento, de uma perda infinita, mas também de uma possível fuga da repetência do previsível, de um outro advir. Nesse sentido, por exemplo,

“O ensaio sobre ‘A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica’, notadamente, pode ser lido não só como a descrição do fim de uma idade estética, mas também como a tentativa de uma estética positiva da distração (*Zerstreuung*),

---

<sup>34</sup> ENGELS apud BENJAMIN, 1980, p.36.

<sup>35</sup> BENJAMIN, 1980, p.37.

<sup>36</sup> BENJAMIN, 1980, pp.38-39.

portanto de um outro tipo de percepção (*aisthêsis*) que o do recolhimento cultural e cultural, uma percepção ao mesmo tempo difusa e perspicaz que caracterizaria o grande público de cinema, segundo Benjamin.” (GAGNEBIN, 2007b, p.95)

Se de um lado, Benjamin apresenta neste texto uma crítica da repetição que substitui a experiência autêntica, de outro ele aponta para o caráter revolucionário do cinema: o aprofundamento da percepção. De natureza diversa ao olho, a câmara substitui o espaço onde o homem age conscientemente por onde sua ação é inconsciente<sup>37</sup>.

Em linhas gerais, pois, Benjamin percebe o contexto em que vive como um momento de pobreza e emudecimento do homem diante de um mundo decadente em significação. As mudanças características da sociedade industrial burguesa teriam incapacitado o homem contemporâneo de dar sentido à multiplicidade de objetos que o rodeiam e, portanto, à sua própria existência. A industrialização acelerada, os processos de urbanização, o rebaixamento das coisas e dos homens ao estatuto de mercadorias, o predomínio da técnica e a conseqüente perda da aura da obra de arte devido à sua ilimitada reprodução em série, a homogeneização e fetichização dos objetos e dos estilos de vida, a perda do poder nomeador da palavra transformada em mero meio de comunicação, tudo isso levaria o homem contemporâneo de Benjamin a um estado de “desenraizamento”, de incapacidade de articular suas experiências com o concreto e, portanto, de narrá-las. Daí a necessária mobilização de outras formas de percepção, narração e experimentação, na tentativa de recapturar a experiência social perdida.

## **A investigação e apresentação estéticas**

### **O processo alegórico**

Voltando à obra “Origem do drama barroco alemão”, de 1925, Benjamin assinala ali que a situação vivida pelo homem contemporâneo, descrita acima, assemelha-se à da experiência do homem barroco, o qual também esteve diante de um mundo percebido como em dissolução. Ambos atuam em um cenário permeado de cadáveres, esqueletos, ou seja, repleto de objetos esvaziados de significação, encontrando-se, dessa maneira, sujeitos à *melancolia*, doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade a que está condenada<sup>38</sup>. A alegoria se revela em ambos os contextos como a linguagem que permitiria ao melancólico expressar a vivência da transitoriedade, de uma existência histórica submetida às leis da

---

<sup>37</sup> Cf. BENJAMIN, 1980, pp.22-23.

<sup>38</sup> Cf. CORDEIRO, 1992.

natureza. Segundo Zahira Cordeiro (1992), a alegoria surge como tentativa de expressar o bizarro e o grotesco, os quais exigiam uma manifestação estética apropriada tendo em vista o fracasso do símbolo romântico em sua tentativa de neutralização das transformações da sociedade industrial. O símbolo romântico parece inadequado como força expressiva da nova realidade, pois esta tem como marca a impossibilidade de manutenção de qualquer padrão estético fixo (tal como nostalgicamente desejado pelo Romantismo), depois do surgimento do capitalismo. Por isto Benjamin decide resgatar o procedimento alegórico barroco em sua investigação e interpretação da modernidade, devido à flexibilidade que esta linguagem oferece.

Na contraposição entre símbolo e alegoria, Benjamin sugere o entendimento da relação entre as duas linguagens à luz da categoria de tempo, ou ainda, de concepções de *história*<sup>39</sup>: a do símbolo como *salvação*, a da alegoria como *declínio/destino*. A história-destino é a da “natureza-cega”, que representa a completa sujeição dos personagens à natureza, donde a motivação psicológica daqueles é nula<sup>40</sup>. É a história expressa como *caveira*, sem nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, nada de humano, completamente sujeita à natureza, em oposição à história da totalidade orgânica expressa pelo símbolo.

A esta concepção de história associam-se três importantes elementos presentes na alegoria, que estão intrinsecamente ligados e que se mostram importantes na caracterização do alegórico como método de conhecimento dialético, ao mesmo tempo esvaziador e construtor de sentidos para as coisas, quais sejam: *a morte*, *o pormenor* e *a ruína*.

A morte é conteúdo da alegoria, ao mesmo tempo que princípio estruturador, pois “para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. [...] O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar”<sup>41</sup>.

Dessa maneira, cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra, o que confere ao mundo profano o veredicto de ser visto como um mundo onde o pormenor não tem importância. Dialeticamente, porém, é exatamente por apontarem para outros objetos que esses *suportes de significação* são investidos de um poder que os torna, em certo sentido, *incomensuráveis às coisas profanas*. Assim é que Benjamin pode dizer que o mundo profano e, com ele, o pormenor, é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado na perspectiva

---

<sup>39</sup> Pois “se a alegoria é a figura pela qual, falando de uma coisa, queremos significar outra”, a outra coisa significada pela alegoria barroca é a *história* tal como o Barroco a concebia, como afirma Rouanet. (ROUANET, 1984, pp.37-38)

<sup>40</sup> Cf. ROUANET, 1984, pp.30-34.

<sup>41</sup> ROUANET, 1984, p.40.

alegórica. Na intenção alegórica, a imagem é fragmento; a beleza simbólica e o “falso brilho da totalidade” nela se extinguem.

Assim, trabalhando com a multiplicidade de sentidos, com a morte de sentidos das coisas para ressignificação destas, a alegoria tem como matéria de criação a *ruína*, ou seja, o *fragmento significativo*<sup>42</sup>. Segundo Benjamin, as alegorias são para os pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. A ruína constitui-se como ordenação exuberante de elementos diversos e dispersos em um edifício que, sem unificar esses elementos, é superior à antiga harmonia desconstruída. O alegorista, mestre na *arte de inventar*, não confere, com a alegoria, novas forças à natureza material, não cria novas verdades a partir das manifestações da alma; ele não esconde sua atividade combinatória, pois não é o todo que ele visa em seus efeitos, mas o fato de que esse todo foi por ele *construído*, como expõe Benjamin. Para este tipo de homem (mestre na arte de inventar, tal como os poetas barrocos), a natureza é a grande mestra, que aparece, porém, na excessiva maturidade e na decadência de suas criações; a natureza como o *eternamente efêmero*, “e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história”<sup>43</sup>

A morte, a ruína e o pormenor têm, assim, faces dialéticas, correspondentes a concepções diferentes de história, ambas presentes na alegoria, cada qual com seu caráter: um, como foi visto, de destino; o outro, como começamos a vislumbrar, de *estabilização*, correspondente àquela intenção alegórica de “querer durar”. É o que Rouanet apresenta como *anti-história*, a história-naturalizada. Se a alegoria se relaciona com a história-destino através da morte, com a anti-história ela se relaciona através da *significação*, que surge aqui como poder na salvação profana visada pelo Príncipe, ou seja, como instrumento de estabilização do processo histórico. Aqui, o alegorista atua como o intrigante, sendo *senhor das significações*, e como Príncipe, enquanto *sultão no harém das coisas*<sup>44</sup>. Pela significação, ele quer conhecer as coisas, e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história-destino. A significação, o único elemento estável, protege as coisas da mudança, e a “violência alegórica” de tirar as coisas de seu contexto tem aqui um sentido positivo: o de redenção.

---

<sup>42</sup> Segundo Benjamin, essa dialética da forma de expressão alegórica é mal compreendida como ambivalência e desperdício pelos artistas e pensadores do classicismo, os quais viam a multiplicidade de sentidos presente na alegoria como contradição a uma suposta pureza e unidade da significação, sendo a alegoria uma transgressão de fronteiras, onde sensibilidade e compreensão artísticas seriam desviadas, violentadas; a alegoria como delito contra a paz e a ordem no campo da normatividade artística, como escreve Carl Horst em *O Problema do Barroco*. Para Benjamin, “o raciocínio antidialético da escola neokantiana impede a compreensão da síntese operada pela escrita alegórica, na batalha entre a intenção teológica e a artística, síntese que deve ser vista menos como uma paz, que como uma *trégua dei* entre duas intenções antagônicas.” (BENJAMIN, 1984, p.199)

<sup>43</sup> BENJAMIN, 1984, p.201.

<sup>44</sup> ROUANET, 1984, p.41.

Essa salvação alegórica, porém, só se dá de forma profana, ou seja, também alegórica, quase ilusória. O alegorista, julgando aceder às coisas através das alegorias, descobre que são elas, justamente, que bloqueiam o conhecimento das coisas, como explica Rouanet. As coisas, assim, encontram-se livres para se salvarem (na transcendência), desprezando a salvação profana oferecida a elas pelo alegorista, se refugiando, assim, no reino de Deus. Tal transcendência, entretanto, é “falsa”, pois que se as coisas se salvam em Deus, é ainda no registro da alegoria. Elas devem sua existência à subjetividade do alegorista e sua salvação é, assim, projeção da subjetividade em Deus, e, portanto, sujeita à *imanência*.

Esta condenação à imanência que se dá tanto na história-natureza quanto na anti-história deriva do fato da exclusão nestas concepções da perspectiva *messiânica* de explosão do *continuum*.

A pretensão que subjaz à história tal como proclamada por Benjamin e como concebida pela alegoria barroca é a da criação de uma nova ordem, de um saber durável, de uma “beleza durável”. Arrancar a história da ordem do precário, do transitório, para a petrificar numa ordem do “durável”. Desta forma é que podemos entender a aniquilação, no gesto alegórico, preparando a possibilidade de redenção nas coisas por ela aniquiladas<sup>45</sup>. Assim como o desejo mais profundo do poeta alegórico Baudelaire seria o de “interromper o curso do mundo”, assim também a alegoria pretende constituir um objeto de saber de pretensões redentoras, objeto e redenção que se escondem no edifício de ruínas intencionalmente elaboradas.

Assim, se, de um lado, a alegoria e a história como interrupção e cesura “destroem e estilhaçam a vida e a organicidade do vivente, aniquilando-a nos seus elos internos, por outro, esse procedimento prepara a sua redenção”<sup>46</sup>, inscrevendo-as numa ordem, a da significação.

A alegoria e a história enquanto cesura permitem ao crítico, ao poeta, e ao sujeito do conhecimento histórico de um modo geral, “salvar as coisas” que são partilhadas na modernidade com horror e prazer, por entre os detritos dessa experiência histórica, e destituída de alma, do homem moderno, a experiência vivida do choque, como descreve Maria João Cantinho (2003). Segundo essa autora, Benjamin investiga a modernidade com um misto de horror e encantamento: horror por reconhecer no moderno formas degeneradas e decadentes (alegorizadas pela prostituição, pela *flânerie*, pelo jogo, pelo trapeiro, pelo fetichismo da mercadoria, pela moda...); encantamento pelo que se constrói no apelo à compreensão da decadência, da morte, da ruína. O fascínio de Benjamin parece proceder da

---

<sup>45</sup> CANTINHO, 2003.

<sup>46</sup> CANTINHO, 2003.

necessidade de compreender, submergindo no seu objeto, procurando determinar a lei oculta de um procedimento estético que teve, na sua época, o seu clímax e que foi o procedimento alegórico<sup>47</sup>.

Assim, alegoria e modernidade são unidas, em Benjamin, “pela concepção barroca da história, unidos igualmente por um saber que não é capaz de encontrar a sua saciedade, auto-absorvendo-se nessa remissão infinita que não conhece o seu repouso”<sup>48</sup>. Benjamin percorre seu tempo como um alegorista, reunindo seus cacos, trabalhando com a diversidade de temas “menores” oferecendo-lhes a redenção pela significação. Diz *armazém* para tratar de *moda*, do “novo”; diz *panorama* para tratar das *novas formas de percepção, expressão e sentimento da vida*; diz *fotografia e cinema* para dizer da *destruição da aura* e da *substituição de valores artísticos na modernidade* (de *culto* para o de *exposição*); diz *Nikolai Leskov* para dizer da *perda da faculdade de intercambiar experiências*; diz *lirismo* e *Charles Baudelaire* para falar da possibilidade de *redenção* (alegórica, profana, revolucionária) e, em última análise, de *Walter Benjamin*.

## A estética do desvio: crítica, texto e método

Assim como em Simmel aparece a novidade, não apenas terminológica, da idéia de *estilo*, em Benjamin também é possível falar, portanto, de uma maneira peculiar de escrita e de filosofar, questionadora das formas tradicionais de percepção e de experiência. Como aponta Gagnebin, se o texto filosófico é encaixado dentro de um paradigma da “história”, em que o narrador se apaga para que os acontecimentos contem a si mesmos, Benjamin traz a marca da individualidade do sujeito autor, ou seja, a marca do estilo, para dentro da filosofia. Segundo a autora,

“Benjamin pertence a esse território fronteiro entre literatura e filosofia, posição limite que, segundo alguns profissionais seguros de sua definição estreita da filosofia como ciência rigorosa, o impediria de pertencer ao nobre e austero domínio da filosofia autêntica; segundo outros (aos quais pertencço), essa posição limite, pelo contrário, indicaria muito mais um índice de questionamento instigante acerca dos gêneros científicos estabelecidos pela tradição histórica...” (GAGNEBIN, 2007, p.84)

---

<sup>47</sup> Cf. CANTINHO, 2003. Este método de investigação se relaciona com a perspectiva estrutural benjaminiana, a qual lê a forma enquanto mônada, e que seria capaz de revelar a *pré* e a *pós-história*, e não apenas o antes e o depois da investigação historicista, como explica Rouanet. O procedimento de Benjamin, segundo este autor, defini-se como “leitura monodológica do particular, até que ele fale, e nessa fala revele as leis do todo” (ROUANET, 1984, p. 21)

<sup>48</sup> CANTINHO, 2003.

Nesse sentido, assim como Simmel, Benjamin irá propor uma forma de investigação e exposição que recusa a idéia de sistema, uma virada antitradicionalista que, contudo, como ressalta Gagnebin, não significa a rejeição da tradição nem em sua dimensão histórica, nem em sua tentativa de apreensão racional do real – o que novamente o aproxima da virada simmeliana tal como concebida por Vandenberghe, no sentido de que nenhum desses autores são representativos de uma apologia ao irracionalismo, à incoerência, à arbitrariedade, ao relativismo e ao ceticismo. Ela significa aquela recusa do sistema acima mencionada, aliada a uma postura de atenção à linguagem, elementos que uniriam estilos tão díspares, como a coletânea de aforismos em que constitui “Rua de mão única” e os “blocos erráticos” de “Origem do drama barroco alemão”<sup>49</sup> – evidente nas diferenças entre os temas e categorias dos tópicos anteriores. O que está em questão, entretanto, é o caráter lingüístico da filosofia, a inseparabilidade entre linguagem e pensamento filosófico, o que, como afirma Gagnebin, leva Benjamin a substituir o ideal de sistema por formas de expressão artísticas, de teor filosófico. Isso porque, como afirma Benjamin no Prefácio à “Origem do drama barroco alemão”, é próprio da escrita filosófica confrontar-se com a questão da apresentação. Essa posição seria oposta ao modelo cartesiano, cujo ideal estilístico consiste, paradoxalmente, na eliminação da materialidade e espessura de sua apresentação simbólica.

Para Adorno, essa preocupação benjaminiana com o texto apresenta-se como uma contrapartida às limitações do modelo assistemático representado pelas formas ensaísticas de apresentação:

“O como da exposição deve salvar em termos de precisão o que é sacrificado pela renúncia à abrangência, sem, no entanto, entregar a coisa mentada ao arbítrio de significados conceituais que alguma vez tenham sido decretados. Nisso, Benjamin era o mestre insuperável.” (ADORNO, 1986, p.176)

A escrita benjaminiana reforça, pois, a diferença entre o conhecimento e a apresentação da verdade, ressaltando os limites da captura de uma totalidade verdadeira, continuada e acabada. O reverso disso é, pois, a ênfase na descontinuidade, salto, interrupção, cesura, desvio, inerentes ao pensamento e constitutivos do texto.<sup>50</sup> Para Benjamin, “o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é trovão que segue ressoando por muito tempo”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> GAGNEBIN, 2007a, pp.85 e 86.

<sup>50</sup> GAGNEBIN, 2007a, p.90.

<sup>51</sup> BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p. 933.

O fragmento significativo, a salvação do que está morto, como foi visto na alegoria, é a contra-partida da impossibilidade de se falar em totalidade. Assim, a própria construção da modernidade a partir de sua proto-história e suas imagens dialéticas consiste nesse reconhecimento da impossibilidade de reconstrução da totalidade da sociedade burguesa, que é, pelo contrário, colocada por Benjamin “sob a lupa enquanto obnubilamento”, como afirma Adorno<sup>52</sup>. Como no modelo estético que destaquei em Simmel, o princípio fundamental de Benjamin segundo seu colega era que “a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo”.

Para Bolle, esta opção de Benjamin pelo fragmento teria demorado um certo tempo e tomado um caminho não linear:

“A abertura teórica ocorreu no *Trauerspielbuch*, com a descoberta da alegoria. O uso literário do fragmento urbano começa em *Contramão* (1925-1940). Como vimos, o jovem Benjamin concebeu ‘o fragmentário’ como algo negativo, opondo-lhe o critério clássico da ‘totalidade’. Essa maneira de ver se faz sentir até em sua tese. Na discussão do conceito romântico de crítica, Benjamin atribui pouca importância à sua forma específica – o que é surpreendente, já que a criação daquela crítica é essencialmente ligada ao gênero do fragmento.” (BOLLE, 1994, p.158)

É em *Contramão*, ou “Rua de mão única”, que Benjamin assume o fragmento cotidiano como uma “estrada-texto da Metrópole”, que se apresenta para o investigador da modernidade como um meio para avançar para dentro do inconsciente individual e coletivo<sup>53</sup>. O livro se ergue como a aglomeração da cidade, representando a escrita desta em uma “concretude surrealista de uma artéria metropolitana, em forma de uma montagem de produtos gráficos”<sup>54</sup>. Ou seja, Benjamin assimila elementos da “escrita da cidade” para constituir, pois, uma “escrita imagética”. Estes fragmentos urbanos representam as “formas aparentemente irrelevantes”<sup>55</sup> as quais deveriam ser cultivadas em uma nova escrita, ao mesmo tempo aberta, atuante e reflexiva, que aparecem aqui no formato de “imagens de pensamento”<sup>56</sup>. Estas, por sua vez, reproduziriam de forma irônica o idioma da mercadoria. Portanto, quando Benjamin assume decididamente o fragmento, ele o faz sem opor-se ao fetichismo deste:

“Mesmo a filosofia se apropria do fetichismo da mercadoria: para ela, tudo tem de se encantar em coisa para desencantar o ruim da coisidade. Esse pensamento está tão

---

<sup>52</sup> ADORNO, 1986a, p.195.

<sup>53</sup> Cf. BOLLE, 1994, p.305.

<sup>54</sup> BOLLE, 1994, p.273.

<sup>55</sup> BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p.292. In BENJAMIN, 2000b, p.11, traduzido como “formas modestas”.

<sup>56</sup> Cf. BOLLE, 1994, p.293.

saturado de cultura como objeto natural, que ele conjura a coisificação ao invés de opor-se irreconciliavelmente a ela. Essa é a origem da tendência de Benjamin para ceder sua origem espiritual ao totalmente antitético. Expressão máxima disso é seu trabalho sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. O seu filosofar tem o olhar de Medusa”. (ADORNO, 1986a, p.192)

Para uma restituição da crítica no mundo da mercadoria, o par antitético proximidade e distância, cujo *pathos* se revelou fundamental na percepção estética simmeliana, aparece também em Benjamin. As condições da vida moderna teriam dissipado o “distanciamento adequado”, portanto, crítico, do olhar. Este, em um mundo onde “as coisas encostaram à queima roupa na sociedade”, teria se convertido em um olhar mercantil, que penetra os corações das coisas<sup>57</sup>. Nesse sentido,

“a reconstrução da distância – ou melhor: a regulação de proximidade e distância – é a estratégia básica do autor de *Contramão*, para responder ao impacto da escrita da cidade. Enquanto procedimento literário, trata-se de construir ou reconstruir um tipo de sensibilidade que possibilite uma percepção histórica.” (BOLLE, 1994, p.277)

A partir dos diferentes pontos da escala de proximidade e distância – alarme de incêndio e planetário, segundo e milênio, guerra química e educação – as imagens benjaminianas apresentam-se como “sinais de alarme”<sup>58</sup>, e seu procedimento de apropriação crítica do fetichismo se dá por um método imagético e incessantemente dialético. Sua forma é como a do pensamento, que como foi dito se dá em lampejos, e ao qual

“pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história.” (BENJAMIN, 2007, N, p.518)

O conhecimento buscado pelo crítico se dá sob a forma, portanto, da imagem dialética, que lampeja no agora da cognoscibilidade o ocorrido, trazendo em seu bojo “no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” São as imagens autenticamente históricas, não-arcaicas, que

---

<sup>57</sup>BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p.274 e BENJAMIN, 2000b, p.54-55.

<sup>58</sup> Cf. BOLLE, 1994, p.304.

“devem ser absolutamente distintas das categorias das ‘ciências do espírito’, do assim chamado *habitus*, do estilo, etc. O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas sobretudo, que elas se tornem legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade.” (BENJAMIN, 2007, N, p.505)

A atmosfera espiritual de uma época não é desvendada a partir de suas grandes obras apenas, mas também nos “fenômenos residuais e de decadência”<sup>59</sup>, nos pedaços de escrita que passam por um “congelamento alegórico” nas mãos do crítico, com uma espécie de olhar póstumo sobre o presente<sup>60</sup>. A salvação que se realiza através – e somente através – dessa captura do ocorrido pela imagem dialética “não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.”<sup>61</sup> O que reforça a idéia de que a força do fragmento se revela como salvação profana, que é ao mesmo tempo destruidora, só se dando sobre as ruínas; é messiânica, o que significa que é dada a cada geração, não como impotência, mas como fraqueza, hesitação, dúvida, desvios<sup>62</sup>.

Desvio, caminho indireto, isso é o método para Benjamin. Método, projeto e texto filosóficos estão ligados à forma como se dá o pensamento, todos eles sempre sujeitos aos esoterismos e riscos inerentes à questão da apresentação da verdade. Com o sistema, a filosofia quer capturar a verdade, como se esta “voasse de fora para dentro”. Porém, tal como na imagem de pensamento “Primeiros socorros técnicos” – na qual, segundo Bolle, Benjamin daria uma expressão nova à idéia baudelairiana da *modernité* enquanto relação do eterno e do transitório – a verdade aparece travestida na alegoria de uma odalisca que, sob o trabalho do escritor,

“se sobressalta, arrebatada para si a primeira coisa que lhe cai nas mãos no caos primordial de seu *boudoir*, nossa caixa craniana, envolve-se nela e assim, quase irreconhecível, foge de nós em direção às pessoas. Que bem constituída, porém, ela

<sup>59</sup> BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.938.

<sup>60</sup> BOLLE, 1994, p.311, que compara esse procedimento apresentado em “Origem do drama barroco alemão” com o apresentado por Machado de Assis.

<sup>61</sup> BENJAMIN, 2007, N, p.515

<sup>62</sup> Cf. GAGNEBIN, 2007b, pp.97-98.

precisa ser, e quão saudavelmente formada, para poder assim, disfarçada, espicaçada, aparecer contudo entre elas vitoriosa, amável.” (BENJAMIN, 2000b, pp.60-61)

A filosofia que se ocupa com a apresentação da verdade – e não com a antecipação da verdade, como é o caso do sistema – deve dar a devida importância ao exercício da forma, designada como *tratado*:

“A apresentação como desvio – eis o caráter metodológico do tratado. Renunciar ao curso ininterrupto da intenção é a sua primeira característica. Incansavelmente, o pensamento começa sempre de novo, volta minuciosamente à própria coisa. Este incessante tomar fôlego é a mais autêntica forma de existência da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade.” (BENJAMIN, 1984, pp.50-51)<sup>63</sup>

Com esta proposta de método e expressão, Benjamin demonstra que o *mosaico* e a contemplação apresentam-se como formas de justapor elementos isolados e heterogêneos numa “relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual”<sup>64</sup>. A investigação daí resultante toma a forma de uma constelação, sob a qual são ordenadas as idéias e os fenômenos por ela representados por meio de sua divisão e salvação. Esse procedimento de busca da verdade – ou da sua representação – não é “uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução”<sup>65</sup>. Daí surge a tarefa do filósofo: “restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, na qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior.” Essa investigação tem algo de lingüístico, na medida em que trabalha com o elemento simbólico – a palavra, o Nome, no qual reside a força do ser livre de qualquer fenomenalidade. As idéias se dão no ato nomeador e a contemplação filosófica deve renová-las (pela *reminiscência*, já que não pode ter a arrogância da revelação). Dessa reflexão filosófica, é o minúsculo que se encontrará pela frente, e a contemplação deste no mergulho na obra e na forma de arte – e que aqui estendo para a vida social como tenho proposto enquanto paradigma estético,

---

<sup>63</sup> A tradução foi cotejada com a feita por Gagnebin in GAGNEBIN, 2007b, p.87.

<sup>64</sup> BENJAMIN, 1984, p.51.

<sup>65</sup> BENJAMIN, 1984, p.58.

“o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangentes e mais intensos, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, por com isso eles se salvam em sua particularidade.” (BENJAMIN, 1984, p.67)

É tarefa do pesquisador buscar aquilo que está na pré e na pós-história dos fatos, ou seja, a *origem* deles, aquilo que se localiza no fluxo do vir-a-ser do fenômeno e de sua extinção, “como um torvelinho” que “arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”. O selo da origem, o autêntico, é, pois, o objeto da descoberta do pesquisador,

“uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento. A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência.” (BENJAMIN, 1984, p.68)

Dessa maneira desponta-se aqui, de maneira correlata à virada sociológica vista em Simmel, uma percepção focada na análise de fenômenos não necessariamente cristalizados, mas em suas diversidades, divisões, declínios, superficialidades e fugacidade. Isso, como já foi apontado, pôde ser detectado em “Rua de mão única”, escrito no mesmo ano que o trecho acima, retirado das “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, do livro sobre o drama barroco. E está em consonância, com as nuances já apontadas, com todo o seu projeto das Passagens, que revela segundo o editor da versão alemã o real interesse de Benjamin:

“O que interessava Benjamin na cultura não era, porém, o conteúdo ideológico que a crítica da ideologia revela em sua profundidade, e sim sua superfície ou lado externo que contém ao mesmo tempo ilusão e promessa. As “criações e formas de vida condicionadas principalmente pela produção de mercadoria que devemos ao século anterior” são “‘transfiguradas’ na imediatez da presença sensível”. (TIEDEMANN, Rolf, 2007, p.24)

Esta guinada afirma também o que foi apontado no início deste capítulo como uma relativização do marxismo, o que se aproxima de certa maneira daquele questionamento frente ao materialismo histórico feita por Simmel. Se este apontou, como foi visto no tópico **A virada estética**, a diversidade das interações sociais como “camada realmente ativa” das mudanças históricas, Benjamin, ainda que mais adepto à perspectiva de Marx, conferirá uma importância singular à forma com a qual os fenômenos se apresentam nas condições materiais

da vida. Dessa maneira, ele pode afirmar que essas condições da existência, sob as quais a sociedade existe,

“a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: elas encontram também sua expressão. Assim como o estômago estufado de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo onírico, assim também ocorre com as condições econômicas da vida do coletivo. O coletivo interpreta essas condições e as explica, elas encontram sua *expressão* no sonho e sua *interpretação* no despertar.” (BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.936)

Voltando à questão do conhecimento, as manifestações dos fenômenos são absorvidas pela idéia de maneira a relacionar o particular e a totalidade sem que se derive daí uma unidade. Essa investigação, a da ciência da origem, resultará bem sucedida no percorrer da idéia pelos extremos nela possíveis. “E a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monodológica. A idéia é mônada”, e “em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais.” Isto significa que: nela convergem aqueles extremos mais distantes e os aparentes excessos do desenvolvimento da idéia; nela reside a preestabelecida representação dos fenômenos como interpretação objetiva; em suma, “cada idéia contém a imagem do mundo”<sup>66</sup>.

Este conhecimento monadológico impõe como tarefa a descrição dessa imagem abreviada de mundo, e a forma da apresentação contemplativa acima exposta, que se assemelha a princípio à da prosa, deve ser aproximada da escrita, onde é necessário, ao contrário da fala, parar e recomeçar a cada sentença<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 69-70.

<sup>67</sup> BENJAMIN, 1984, p.51.

**PARTE II**

**VIDAS URBANAS**

## Vidas urbanas

“O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choques constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da experiência privada, o primeiro transeunte surgido numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo.” (BENJAMIN, 1980, p.25)

Neste capítulo, apresentarei uma interpretação possível dos filmes **Terra estrangeira** (*Brasil, Portugal, 1995*), **Estorvo** (*Brasil, Cuba, Portugal, 2000*) e **Nove Rainhas** (*Argentina, 2001*), a partir da análise da modernidade feita por Georg Simmel e por Walter Benjamin. Conjugando narrativas cinematográficas e a teoria estético-sociológica destes autores, pretendo entender aqui alguns efeitos das mudanças advindas da modernidade e intensificadas na contemporaneidade na relação que o sujeito mantém com o mundo, com os outros e com sua individualidade. O texto levará em conta as possibilidades do uso do audiovisual nas Ciências Sociais, ressaltando as especificidades da análise de narrativas cinematográficas pela Sociologia – obviamente a partir do tipo peculiar proposto aqui. A partir dos pressupostos teórico-metodológicos vistos nos capítulos anteriores, os filmes analisados, enquanto narrativas e fragmentos de realidade, poderão nos remeter à história social, política e cultural das sociedades em questão, revelando-nos seus códigos e suas representações. Eles nos ajudarão a captar como se têm pensado e re(a)presentado os conflitos relativos aos desenraizamentos contemporâneos e, nos casos específicos, em contextos “periféricos”.

**Terra Estrangeira** foi concebido, segundo um dos seus diretores<sup>1</sup>, com um grande sentido de urgência: retratar, de forma quase documental, a crise vivida pelos brasileiros na passagem da década de 1980 para a de 1990. O filme tem como protagonista Paco, um brasileiro que é *estrangeirado* por uma série de acontecimentos: a morte da mãe; o confisco da poupança pelo governo brasileiro; o fracasso num teste de ator. Com a perda de laços familiares e de oportunidades em seu país, vendo-se sozinho em plena cidade de São Paulo, Paco deixa o Brasil em busca de uma pátria mítica (San Sebastian, no País Basco onde sua mãe nascera). O personagem vai então para Lisboa, lugar de *transição*, em sentido amplo,

---

<sup>1</sup>Walter Salles Moreira Júnior in NAGIB, 2002, p.418. O filme foi dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas.

onde encontrará outros brasileiros *desenraizados* como ele, não apenas de nacionalidade, mas de dignidade, cidadania, de relação com o outro, com o familiar<sup>2</sup>.

**Terra Estrangeira**, portanto, falaria de uma geração que, deixando de ter oportunidade em seu país, procura uma solução fora dele. Lá fora, porém, “a visão romantizada do estrangeiro é quebrada pela descoberta de uma recusa do país colonizador em relação ao filho que lá chega pela primeira vez: um filme sobre a perda da mãe e a recusa da filiação por parte do pai.<sup>3</sup> Tal perda da *pátria mãe* é evocada pela trágica seqüência de situações vivida por Paco no início da trama, acontecimentos que, apesar de aparentemente desconectados, se inter-relacionam para levar o personagem à sensação e à posição de *estrangeiro*. Todos os fatos ocorrem em um contexto de crise política e recessão econômica, quando o então presidente do Brasil, Fernando Collor de Melo, e a Ministra da Economia de seu governo, Zélia Cardoso, anunciam o confisco da poupança dos cidadãos brasileiros. A partir deste dado real, este anúncio feito nos telejornais, se desenrola a *ficção* de personagens que nos revelarão alguns dos “novos” modos de exclusão contemporâneos. O momento deste anúncio “coincide” com a morte da mãe de Paco, que vê o dinheiro reservado para o retorno à sua terra natal, San Sebastian, e, portanto, o fim último de todos os seus esforços, perdidos. Assim, podemos perceber a ação tomada pelo governo como a propulsora de todos os acontecimentos posteriores: é o confisco da poupança que provoca a morte da mãe de Paco; e esta perda, aliada à falta de oportunidades no Brasil, leva-o a deixar o país em busca de uma melhor acolhida no exterior, de um “retorno às origens” – ainda que artificiais. A viagem, que seria realizada com o dinheiro da poupança, é feita, entretanto, através do meio mais escuso: Paco sai do Brasil como contrabandista. E é através do contrabando que conhecerá e se envolverá com todos os “outros”. Como define Walter Salles, os personagens de **Terra Estrangeira** não definem seu próprio futuro, sendo, o tempo todo, *objetos* da ação, inseridos que estão numa “marcha da internacionalização irreversível”<sup>4</sup>. Paco não é a única “vítima” deste processo, mas também todos os personagens *estrangeirados* nas mais diversas situações: sua mãe, o contrabandista luso-brasileiro Igor, os imigrantes brasileiros Miguel e Alex, os africanos moradores da pensão em Lisboa – todos estes que se relacionarão em interações de centro/periferia (Paco na periferia do Brasil, Brasil como periferia de Portugal e do mundo, Portugal como periferia da Europa...)<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. MACHADO e SANTOS, 2003, p.121.

<sup>3</sup> SALLES apud NAGIB, 2002, p. 418-419.

<sup>4</sup> Cf. MARTINS, 2001.

<sup>5</sup> Cf. MACHADO e SANTOS, 2003.

Portugal se apresenta como uma terra feita não para se encontrar, mas para “*perder alguém, ou para se perder de si próprio*”<sup>6</sup>; os encontros nesta terra se configuram como *conflitos entre alteridades ameaçadoras*<sup>7</sup>. A viagem de Paco pode aqui ser entendida como uma espécie de alegoria da *experiência*, que remete à raiz da palavra 'experiência': *per*, que significa tentar, testar, arriscar. A viagem pode ser rotineira e mundana, ou algo a ser suportado como um estorvo, até o viajante regressar ao conforto do lar<sup>8</sup>. Um lar que, em **Terra estrangeira**, é buscado em ritmo de fuga, tornando-se, porém, cada vez mais distante, imaginado, ou simplesmente inexistente.

**O Estorvo**, baseado no romance de Chico Buarque lançado em 1991, inverte a idéia de fuga, pois, ao que parece, não é *Eu*<sup>9</sup> (o protagonista) quem foge do mundo que o cerca, mas é o mundo que parece escapar-lhe. O espectador acompanha a desesperada corrida que *Eu* inicia, sem grandes explicações, quando um sujeito toca insistentemente a campainha de seu apartamento, e, a partir daí, *Eu* e os espectadores, embalados pela visão distorcida do personagem, graduando entre estados de *choque* e *sonolência*, perceberão a cidade, os outros, as relações, as coisas, escaparem por todos os lados. O filme foca sua problemática na individualidade, por tantas vezes aclamada e agora carregada como um fardo na medida em que se delinea em termos de ausências: um “individualismo negativo” que declina em termos de falta de consideração, de seguridade, de bens garantidos, de vínculos estáveis<sup>10</sup>. A trajetória de *Eu* revela-nos o fardo do indivíduo que parece não se “encaixar” nessa metrópole moderna, que cria nos indivíduos determinadas condições psicológicas fundamentais na preservação da vida subjetiva contra o poder avassalador da vida urbana, mas que, em contrapartida, funda enormes distâncias entre as pessoas, até mesmo entre os mais próximos (como é o caso da família e do melhor amigo do personagem). *Eu* transita entre a nostalgia do campo (um sítio herdado do pai) e o conflituoso espaço urbano, caracterizado por uma cidade construída a partir da alternância de imagens de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro; as fronteiras entre as três cidades se diluem, na constituição de uma única cidade. A mistura de diferentes línguas natais dos atores e do próprio diretor (Ruy Guerra, que faz a voz em *off*, “interior”, do protagonista, o que marca uma distinção entre a interioridade e exterioridade de *Eu*) dá o tom

---

<sup>6</sup> Fala de Pedro, um dos personagens do filme. As falas de personagens serão sempre citadas em itálico e entre aspas.

<sup>7</sup> MACHADO e SANTOS, 2003.

<sup>8</sup> CF. FEATHERSTONE, 1997.

<sup>9</sup> Os personagens de **Estorvo** não têm nome, eles serão identificados a partir dos papéis atribuídos a partir da perspectiva do personagem principal *Eu*. Os personagens deste filme serão citados em itálico.

<sup>10</sup> CASTEL, 1998, p.598.

da metrópole moderna: um murmúrio de vozes polifônicas e errantes, cuja mistura pode indicar, por um lado, a recusa das forças de homogeneização<sup>11</sup>, ou, por outro lado, uma relação com o outro, com o distinto, marcada pela indiferença.

**Nove Rainhas**, com direção e roteiro de Fabián Bielinsky, revela uma Argentina em crise política e econômica, que afeta diretamente a dupla principal de golpistas, Juan e Marcos, e todos os outros personagens que atuarão na trama. Toda a história gira em torno da venda de uma coleção de selos, envolvendo pequenos e grandes corruptos em mentiras e furtos de todos os tipos.

Os trapaceiros Juan e Marcos se conhecem, obviamente, em meio a um assalto a uma loja. Marcos, depois de atrapalhar a tentativa de golpe de Juan, consegue persuadir este assaltante frustrado com cara de bonzinho a formar com ele uma dupla, durante apenas um dia. Portanto, é no curto espaço de um único dia que a trama se desenrola, revelando os conflitos da conturbada relação de confiança entre os personagens em espaços marginais da cidade de Buenos Aires. A parceria entre Juan e Marcos começa em pequenos golpes, até surgir a grande oportunidade da venda das “Nove Rainhas”, “*uma folha de selos da República de Weimar, defeituosas, raras, mas muito valiosas*”. À exemplo da filosofia do dinheiro de Simmel, em **Nove Rainhas**, tal *meio* de troca, torna-se um fim em si mesmo. Todos os personagens vão agir e mobilizar-se em função deste desejado *objeto*, que com sua “ausência de caráter”, nivela a tudo e a todos – ao mesmo tempo, porém, que individualiza, dado o seu caráter ambíguo.

A trama nos remete o tempo todo ao desamparo dos habitantes de um país em crise, de um Estado incapaz de oferecer garantias aos cidadãos devido à dificuldade de inserção num mercado supostamente global, e cujas rédeas se encontram nas mãos de uma iniciativa privada transnacional e de políticos corruptos. Dessa maneira, o pano de fundo para as questões apresentadas no filme não se difere do de **Terra Estrangeira**, contexto bem ilustrado na cena da falência de um banco que remete à crise argentina agravada nos anos 1990.

Dessa maneira, as narrativas de **Terra estrangeira** e de **Nove Rainhas** costuram (e são costuradas por) relações entre a esfera macro – de seus países, governos, instituições, culturas, nacionalidades, de fenômenos globalizantes... – e microsocial – seus personagens, atores, cidadãos, “estrangeiros” –, ressaltando um tema caro às Ciências Sociais de um modo

---

<sup>11</sup> Cf. MARTINS, 2001.

geral, ou seja, as configurações, de distinção e convergência, entre, de um lado, a vida coletiva, as instituições supraindividuais, e, de outro, seus elementos, seus constitutivos e por ela também constituídos, ou seja, os indivíduos singulares. E o ponto de convergência de tais narrativas, como consequência radicalizada do desencaixe dessa relação, é encontrado em **Estorvo**: “estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo”<sup>12</sup>.

Neste momento do trabalho, pois, partirei de uma análise das significações em potencial encontradas nas metrópoles filmadas, para capturar que tipo de relações são possibilitadas pelo habitar desses espaços. Percebendo que os diferentes lugares são permeados por situações de trânsito e desencaixe, discutirei em seguida os mecanismos que, ao possibilitarem tais movimentos, trazem à baila uma espécie de mecanização das relações propriamente pessoais, no sentido de que as finalidades humanas são perdidas em uma interminável cadeia de meios. A partir daí, evidencio os tipos sociológicos dos indivíduos e das interações entre estes e aqueles meios, a partir de categorias utilizadas para compreender a vida cidadina. Por último, serão exploradas outras formas de socialização sugeridas pelos filmes, que escapariam a uma atitude puramente egoísta e de relações somente mediadas, evidenciando o colorido que a metrópole ainda hoje pode oferecer.

Começemos, pois, pela descrição dos espaços e suas possibilidades.

## **As cidades-cenário**

“O que sabemos nós, afinal, das esquinas de ruas, dos meio-fios, da arquitetura da calçada, nós que nunca sentimos a rua, o calor, a sujeira e as arestas das pedras sob os pés descalços, e que tampouco examinamos o desnível entre as largas lajotas para ver se poderiam nos servir de leito?” (BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.930)

Tal como o projeto de Walter Benjamin indicou, uma arqueologia da cidade é necessária para escavar e compreender as relações sociais que ao mesmo tempo constroem e são construídas pelas imagens e arquiteturas do palco metropolitano. Nessa escavação, encontraremos a correspondência entre o “desenho” da cidade e a dinâmica da vida urbana, como sugere Simmel.

---

<sup>12</sup> BUARQUE, 1991, p.1.

## Lisboa X São Paulo: a modernidade de janotas

A dualidade entre o moderno e o antigo – o que revela, segundo Simmel, a relação intrínseca existente entre a vida material da cidade e a vida do espírito dos habitantes citadinos – aparece em **Terra Estrangeira** a partir do contraste entre São Paulo e Lisboa. Tanto a cidade histórica como a metrópole, na sua plenitude, constituem categoria alegórica da sociedade mais ampla<sup>13</sup>.

A primeira imagem de Lisboa surge logo após a mãe de Paco, no seu apartamento em São Paulo, mencionar saudosa sua terra natal, San Sebastian. Isto anuncia um mundo muito distante simbólica, temporal e espacialmente da cidade brasileira, mundo no qual o preto e branco da película servem para realçar o passado de suas construções, mostradas constantemente com a presença do mar ao fundo, paisagens que revelam uma espécie de intemporalidade e quietude. A paisagem antiga, representada em **Terra estrangeira** por tais cenas no continente europeu, apresenta lugares históricos, prédios velhos, ruínas, até mesmo seus meios de transporte já caíram em desuso, como os bondes. As ruas são de pedras, com muitas escadarias e becos estreitos, formando um tipo de labirinto sonhado pelos antigos, e realizado/transformado pelos modernos<sup>14</sup>.

A província espanhola San Sebastian seria “*o único lugar do mundo em que as casas se confundem com as pedras*”<sup>15</sup>. Isso aponta para uma simbiose entre natureza (acaso, contingência) e cultura (finalidade, intenção humana), característica da cidade antiga segundo Simmel. Esta qualidade apareceria na capacidade da cidade de redesenhar-se infinitamente atendendo às necessidades do presente e ao gosto da época, numa harmoniosa relação que lhe concede o mesmo atributo redentor conferido à obra de arte<sup>16</sup>.

“E como o conjunto, apesar disso, ganhou uma unidade tão espantosa como se uma vontade consciente tivesse reunido os seus elementos na busca da beleza, o poder do seu fascínio resulta agora certamente desta distância ampla e, contudo, harmônica entre o carácter ocasional das partes e o sentido estético do conjunto; é nisto que reside a garantia deleitosa de que todo o sem-sentido e desarmonia dos elementos do mundo não impede que eles se conjuguem na forma de uma totalidade bela.”  
(SIMMEL, 2003c, p.110)

---

<sup>13</sup> FORTUNA, 2003, p. 102.

<sup>14</sup> Cf. BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.917.

<sup>15</sup> Descrição do personagem Igor ao ver um cartão postal daquela terra.

<sup>16</sup> Cf. SIMMEL, 2003c.

A relação entre os habitantes do presente, entre eles muitos imigrantes, e as construções do passado português, se dá de maneira ambígua. A marca de um passado glorioso é encontrada nas construções e nos objetos da “*puta aventura*”<sup>17</sup> empreendida pelos corajosos colonizadores que de lá saíram “*pra descobrir o mundo inteiro*”, e que inspiram os colonizados como Igor e Paco, a “*no mínimo, descobrir alguma coisa*”<sup>18</sup>. Assim, em Lisboa, enquanto cidade antiga, “gerações incontáveis criaram e construíram ao lado umas das outras e por cima umas das outras, cada uma delas sem se importar minimamente ou mesmo, a maior parte das vezes, sem compreender minimamente o que encontrava já feito”, o que gerou, entretanto, uma unidade harmoniosa entre parte e todo, que pouco “afectam o forasteiro”<sup>19</sup>. A princípio, “O tempo não gera aqui uma tensão dilacerante entre as coisas, como o tempo real, antes se assemelha ao tempo ideal em que vive a obra de arte”<sup>20</sup>. As panorâmicas sobre Lisboa revelam uma “*cidade branca*”, que Alex gosta de olhar de manhã bem cedo; uma cidade silenciosa, adormecida, estática, cuja marca é o relógio de Paco que pára tão logo ele desembarca em Portugal.

As cidades em que a relação temporal entre suas partes não aparece como problemática, constituindo uma espécie de intemporalidade – segundo Simmel –, permitem aos indivíduos do presente encontrar o lugar a que pertencem, rompendo assim com lugares que nos habituamos “a ocupar interiormente tantas vezes” e que “não é de todo o nosso, mas o da nossa classe, dos nossos destinos unilaterais, dos nossos preconceitos, das nossas ilusões egoístas”<sup>21</sup>. Lisboa, porém, não é lugar para se encontrar, mas para “*se perder de si próprio*”. Os indivíduos e o presente da cidade parecem se relacionar apenas idealmente com seu passado grandioso, pois aquela aventura se tornou uma “*modernidade de janotas incultos*” como diz Igor, em um país habitado por indivíduos que “*demoram três horas só pra atravessar a puta da ponte*”, nas palavras do angolano Loli. “O destino de ter um passado tão extraordinário, independentemente do que tenha sido o seu conteúdo” dá ao ritmo de vida do cidadão “uma dignidade grave, uma tensão trágica”, que não se resolve, entretanto, na Lisboa contemporânea<sup>22</sup>. Assim, se a relação temporal entre os habitantes e visitantes daquela cidade com o passado dela é problemática, isso quer dizer que a pergunta feita pela cidade antiga aos indivíduos do presente – qual o lugar que nos pertence? – torna-se de difícil resposta.

---

<sup>17</sup> Fala do contrabandista Igor.

<sup>18</sup> Falas de Paco.

<sup>19</sup> SIMMEL, 2003c, p.110.

<sup>20</sup> SIMMEL, 2003b, p.119

<sup>21</sup> SIMMEL, 2003c, p.113.

<sup>22</sup> SIMMEL, 2003b, p.120

Mas em que medida esta questão é resultado da cidade ou das personalidades que nela transitam? A referência à Kant ajuda: “Entre todas as representações, a *ligação* é a única que não é dada por objectos, antes pode ser realizada apenas pelo próprio sujeito, porque é um acto resultante da sua actividade autónoma.”<sup>23</sup> Isso significa que a unidade em que se ligam os elementos de uma cidade não está neles, “mas sim no espírito que os contempla.”<sup>24</sup> Aqui, pois, revela-se a particularidade do sujeito que experimenta a cidade segundo uma perspectiva peculiar. Pedro, o português, realça que sua cidade natal é um local para se perder, mas o faz não como lamento, mas como um alerta ao estrangeiro Paco, com uma entonação trágica, irreversível, entendendo a situação como naturalizada. Paco, por sua vez, aquele que quer descobrir algo, percebe inconformado que desde que chegou a Lisboa, “*só acontece as coisas mais estranhas*”. Acompanham o olhar de estranhamento de Paco o do negro Loli e o do contrabandista Igor. A cidade branca da também estrangeira Alex dá medo. Medo de ficar sozinha, em um lugar que ela não escolheu para viver. Alex quer “*voltar pra casa*”, uma casa da qual a única coisa que ela sabe é que não é ali: “*Moema, Duque de Caxias, Moca... acho que eu ficava feliz até se eu morasse debaixo do Minhocão*”.

Esta é a imagem da paisagem paulistana: o Minhocão, ou seja, uma via expressa elevada, construída para desafogar o trânsito de São Paulo. Aqui, a película em preto e branco ganha nuances diferenciadas da cena europeia. É a imagem da metrópole cinzenta, cinza dos asfaltos, dos prédios de concreto, grandes edifícios justapostos e padronizados, com suas estreitas janelas que revelam apertadas moradias, animadas pelos vultos de solitários e silenciosos moradores à noite, e circundadas pela movimentada rua à luz do dia tão claro, tão branco, tão cedo, preto e branco que reforçam os contrastes entre a construção e a habitação dos espaços na modernidade. As largas avenidas vistas da janela de Paco explicitam a ausência de qualquer vestígio de humanidade, enquanto pequenas famílias se preservam o quanto possível em suas também pequenas residências verticalizadas. Ao contrário da paisagem montanhosa e não planejada da cidade antiga, as ruas e calçadas da metrópole paulistana aparecem planas, o que dificulta a visão de sua unidade. Ela permanece assim fragmentária, pois “Quando os elementos de uma paisagem se situam no mesmo nível, tornam-se mais indiferentes uns em relação aos outros, cada um detém, por assim dizer, a sua própria posição, ao passo que, ali [na cidade antiga], ela é-lhe determinada pelo outro.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> KANT apud SIMMEL, 2003c, p.115.

<sup>24</sup> SIMMEL, 2003c, p. 115

<sup>25</sup> SIMMEL, 2003c, p.111.

Da janela, sobre o Minhocão, vê-se dois grandes *outdoors* publicitários, que denunciam a gigantesca constelação de escrita sob a qual se ergue a metrópole moderna. Esses *outdoors* ocultam a fachada de certos prédios, sendo no mínimo irônica sua mensagem: *Hope*. Aliás, só mesmo para denominar uma marca de roupas íntimas aquele signo lingüístico – esperança – se presta à época retratada, a da crise política e econômica brasileira em função da abertura global em meados da década de 1990 e a decepção com o primeiro presidente eleito por voto direto após o regime militar – ironia que revela aquela desconexão entre nome e origem apontadas por Benjamin. Acima das calcinhas *Hope*, a publicidade das cuecas *Mash* entram em um jogo de sobreposição daquelas imagens, mostrando o apelo de corpos e objetos em um ideal estético que está esmagadoramente à frente das moradias, estas acima do viaduto, este acima da mãe de Paco. A “escrita da cidade”, onipresente e quase todo poderosa, exerceria um impacto cotidiano, maciço e inconsciente sobre a vida de seus habitantes<sup>26</sup>. Um impacto negativo, na medida em que tal escrita se apresentaria como a antagonista do sujeito crítico, ao ameaçar sua formação e a organização de sua experiência e memória<sup>27</sup>:

“Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. A crítica é uma questão de distanciamento adequado. Ela faz parte de um mundo onde contam enfoques e perspectivas e onde ainda era possível adotar um ponto de vista. Ora, nesse meio tempo, as coisas encostaram à queima roupa na sociedade humana. [...] O olhar essencial de hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se publicidade. Ela desmantela o espaço da contemplação desinteressada confrontando-nos perigosamente com as coisas, assim como, na tela de cinema, um automóvel, agigantando-se avança vibrando por cima de nós. [...] – O que é que, em última instância, torna a publicidade tão superior à crítica? Não é o que diz o luminoso vermelho – é a poça sobre o asfalto que o espelha, como uma gargalhada de fogo.” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p.274)<sup>28</sup>

A mãe de Paco, que passa sob os *outdoor* e viadutos, sobe cansada as escadas de seu prédio, habitando um apartamento antigo no centro da metrópole. Ela é, portanto, uma espécie de símbolo do passado e suas formas de habitação. Seu ofício é o de costureira, que tão diferentemente da fábrica, tem nela a única trabalhadora que manuseia uma antiga máquina de costuras, cercada por figurinos desenhados à mão. Com os alfinetes, mede o produto de seu trabalho no corpo de Paco, fazendo os ajustes ali, de maneira tecnicamente imprecisa e precária. Sempre remetendo ao passado com nostalgia, ela vê em Paco o seu marido falecido, e aborrece o filho com seu apego à terra natal. Aborrece o filho também pela proximidade e

<sup>26</sup> Cf. BOLLE, 1994, p.274.

<sup>27</sup> Cf. BOLLE, 1994, p.296

<sup>28</sup> in BENJAMIN, 2000b, p.54-55.

intimidade, tão comuns na vida dos pequenos círculos e tão avessas à vida moderna. Ele, cursando a faculdade de Física, prefere esconder da mãe seus planos de fazer teatro.

A ironia é que a mãe falece dias antes de seu teste de ator. Esta será a primeira vez que o nome de Paco é pronunciado, Francisco Eizaguirre, o que acontece logo após o enterro da mãe. Tomado pela luz forte do refletor, que não lhe deixa ver o rosto do diretor da peça, Paco sua e ouve vozes, até fugir do palco para a rua. Na rua, ele permanece anônimo. A música pela primeira vez é eletrônica, em oposição ao som da guitarra portuguesa e toda a música instrumental da cidade antiga. Os sons de carros e sirenes se misturam a narrações televisivas vindas do interior de bares. A cidade, pois,

“a cada saída à rua, com a velocidade e a variedade da vida econômica, profissional e social – propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no *quantum* da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual da vida.” (SIMMEL, 2005, p.578)

No caminho Paco se desvia de passantes, um morador de rua, um catador de papéis. Passa veloz, na tentativa de se proteger “contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam”<sup>29</sup>. Os prédios de novo revelam anúncios publicitários gigantescos e os muros mostram os cartazes rasgados, gastos pelo tempo, que elegeram Collor. O trajeto na cidade grande, que implicou “uma série de choques e colisões para o indivíduo”<sup>30</sup>, começa de dia e termina a noite, com Paco sentado ao chão, exausto, como se tivesse acabado de mergulhar na multidão “como em um tanque de energia elétrica”<sup>31</sup>, em um espaço semelhante a um terminal, completamente só. “Em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande”<sup>32</sup>.

É depois dessa corrida vã pela cidade, que não lhe oferece qualquer abrigo, é que se dá o encontro de Paco com Igor, “o homem da memória”<sup>33</sup>. O encontro com o homem da memória será o reencontro com a memória da mãe. Ele se dá em um bar, de decoração retrô, destoando do local a sua música, um *hit* sertanejo da década de 1990.

---

<sup>29</sup> SIMMEL, 2005, p. 578.

<sup>30</sup> BENJAMIN, 2000a, p.124.

<sup>31</sup> BENJAMIN, 2000a, p.125.

<sup>32</sup> SIMMEL, 2005, p.585.

<sup>33</sup> Faixa comentada

Do bar, a dupla passa a uma espécie de antiquário, em que as coisas se amontoam contando a história de nossos colonizadores e o fosso entre seus grandes feitos do passado e o que restou à nós, colonizados.

*“Está vendo essa cadeira Paco? Isto não é uma cadeira. Este prato não é um prato. Esta não é uma mesa. São vestígios, isso, vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, dos conquistadores, dos Aguirres, Ex-Aguirre! A aventura da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração... todas as provas estão aqui, todas! É claro que não as grandes provas, por que o ouro já se foi há muito tempo e o diamante já está acabando... Essas são as pequenas provas, é o dia-a-dia, é o suor de gente comum. Você entende isso, Paco? E você acha que as pessoas querem se lembrar disso?[...] Porque a memória, Paco, foi-se embora com os visionários e com o ouro, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos. De leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco! É o fim do mundo!”*

O efeito que este antiquário provoca em Paco assemelha-se à impressão que a loja de antiguidades exerce sobre o herói de Balzac citado por Benjamin, cujo fosso entre cultura das coisas e cultura do indivíduo aparece como um elemento patológico:

*“Para começar, o desconhecido comparou... três salas repletas de civilização, de cultos, de divindades, de obras-primas, de realeza, de orgia, de razão e de loucura – a um espelho de inúmeras facetas, cada uma representando um mundo... A visão de tantas existências, nacionais ou individuais, atestadas por esses penhores humanos que a elas sobreviveram, acabou por entorpecer os sentidos do jovem... Ele se agarrava a todas as alegrias, apreendia todas as dores, apropriava-se de todas as fórmulas de existência, dispersando... generosamente sua vida e seus sentimentos sobre os simulacros dessa natureza plástica e vazia... Sufocava-se sob os resquícios de cinquenta séculos desaparecidos, sentia-se nauseado com todo esse excesso de pensamentos humanos, abatido pelo luxo e pelas artes [...]” (BALZAC apud BENJAMIN, 2007, N, p.529)*

Outro espaço de antiguidade é a loja do português Pedro, *A musicóloga*, que vende livros de música e partituras. Ela é tipicamente um desses espaços narrados por Benjamin, onde entre uma infinidade de objetos “aqui e ali uma escada em caracol sobe em direção à escuridão” possuindo “algo de enigmático”. Lugares que a cidade moderna preserva, assim, “sob uma luz ofuscante e em recantos sombrios um passado que se tornou espaço”. Neles, escondem-se os ofícios antigos que se mantém nas cidades como “espaços interiores” cuja “mercadoria exposta é por demais escura e obscura”.

Aparece dessa maneira uma convergência, na medida em que a modernidade não apaga os lugares e ritmos antigos, mas os coloca em segundo plano, numa espécie de coexistência peculiar de mundos diferentes<sup>34</sup>. Esta convergência se revela também em outro espaço lisbonense, o *Hotel dos Viajantes*: uma construção antiga, com um letreiro à frente que destoava de sua arquitetura. Este hotel se resume, entretanto, ao terceiro andar do prédio. No segundo, funciona “*uma pensão de pretos*”, mas que “*não tem nada a ver conosco*” – ressalta o dono do hotel, o único funcionário que aparece.

Este lugar se tornará a morada de Paco nas poucas horas que ele ficará na cidade. A vista de seu quarto é um tanto diferente da de São Paulo: de frente para os trilhos de trem, um porto à frente, com o mar a tomar conta do restante da paisagem, exercendo aqui e em outros momentos da trama uma impressão fatalista: “*Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui, ó, é o fim*”<sup>35</sup>.

O hotel serve como ponto de encontro para negociações passageiras e ilegais. A proteção que o tipo de hotel aqui mostrado dá se baseia meramente na rapidez das estadias de um lado e na situação de igualdade que coloca para os estrangeiros, de outro. O dono do hotel conhece cada hóspede pelo nome, atento ao tipo de finalidade de cada um, e as normas se reduzem ao horário das refeições e do fechamento da porta principal, podendo o hóspede ficar com a chave do edifício. A personalidade discreta possibilita a confiança.

### **Buenos Aires: margens da modernidade**

No rastro da metrópole paulistana de **Terra estrangeira**, a Buenos Aires de **Nove Rainhas** ressalta a intensificação de processos de solapamento da antiguidade pela modernidade. Aqui, a transformação do passado em espaço apontada por Benjamin aparece radicalizada, ao ponto de que, diferente da modernidade de Baudelaire, os lugares do presente não mais integram os antigos<sup>36</sup>. A loja de conveniência que abre o filme, o hotel onde a maior parte da narrativa se desenrola, as ruas sempre largas e movimentadas, ressaltam lugares cujos praticantes estão em relações impessoais e fugidias.

A loja de conveniência de um posto de gasolina é o local em que se dá o primeiro encontro entre os personagens principais, Juan e Marcos. Paradoxalmente, é desde o princípio o menos propício para a criação de laços pessoais e fortes. Separados por prateleiras, cercados

---

<sup>34</sup> Cf. AUGÉ, 2004, p.72.

<sup>35</sup> Fala de Alex para Paco.

<sup>36</sup> AUGÉ, 2004, p.73.

por um amontoado de mercadorias diversas, os personagens transitam no interior da pequena loja, em que os poucos e uniformizados funcionários mantêm-se atrás do balcão, lidando apenas com a caixa registradora. Os consumidores potenciais ficam livres, assim, para transitar e escolher os seus produtos, sem depender da interferência – inconveniente – do vendedor, como aquela espécie de caixeiro-viajante da contemporaneidade de **Nove Rainhas**, que admite para Marcos: “*Vai demorar mais para você me dispensar do que a oferta que tenho pra você*”.

Somente este modelo de loja, o da loja de conveniência, torna possível o golpe de Juan, que confunde a vendedora com o alto troco de uma ínfima compra. Somente este ambiente cria, ainda, a confiança de Juan de que seu golpe poderia ser aplicado duas vezes na mesma loja, aproveitando a hora do rodízio de funcionários. Pois que a intensa rotatividade dos encontros é que possibilita que uns permaneçam por um tempo cada vez menor diante dos outros, criando portanto impressões superficiais, de pouca fixação e memorização<sup>37</sup>. Participa da estratégia quase perfeita de Juan o fato de que, na frágil permanência diante da funcionária da loja, ele a surpreende com um improvável interesse pessoal na sua individualidade (“*O que você está lendo?*”, ele pergunta, desconcertando-a) e demonstrando paciência e compreensão na dificuldade da moça em fazer uma simples soma. Atitude que surpreende a funcionária, por estar baseada “no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento”, tão avessa ao “caráter intelectualista da vida anímica do habitante da grande cidade”<sup>38</sup>.

É o modelo inverso da segunda loja que Juan entra. Uma loja de antiguidades, em que o vidro deixa ver no interior objetos de colecionadores. Nela, o trapaceiro entra e sai com um carrinho nas mãos, visivelmente comprado – e não roubado, como Marcos faz com mercadorias na loja de conveniência, e que vai descartando uma a uma pela rua afora, evidenciando desprezo aos indiferenciados objetos lá encontrados. A loja de antiguidades é o espaço da pessoalidade e da relação afetiva entre o comprador e a coisa, como demonstra Juan:

*“Tinha um parecido quando criança. Um pouco maior que este. Era do meu pai. Quando passava um jogo na TV era um dos poucos dias que papai ficava em casa. Montava minha pista de madeira e brincava com o carrinho. Mamãe ouvia seu álbum preferido de Rita Pavone.”*

Esta loja remete ao passado tal como a coleção de selos a ser vendida. A folha da República de Weimar comporta uma história, e é a atração do colecionador, aquele que é

<sup>37</sup> Temas recorrentes em Simmel. Por exemplo, em SIMMEL, 2005, p.587.

<sup>38</sup> SIMMEL, 2005, p.578.

dotado de “um olhar que vê mais e enxerga coisas diferentes do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de uma grande fisiognomista”<sup>39</sup>. Porém, tanto a história do carrinho de Juan quanto a origem e a qualidade dos selos relatada pelo falsificador Sandler, não têm interesse para o habitante da cidade grande, representada por Marcos e seu característico interesse no *quantum*. Ademais, a própria coleção de selos é desmascarada ao final: nunca existiu tal coleção e o nome advém de uma caixa de charutos.

Além das ruas e lojas da cidade, um importante local de interação em **Nove Rainhas** é um hotel – também um lugar de passagem. Muito diferente do *Hotel dos Viajantes* de **Terra estrangeira** é o hotel onde trabalha Valéria, a irmã de Marcos, em **Nove Rainhas**: uma construção em vidro e arcos de ferro, arredondada, com longos corredores, muitos andares e grande saguão central. São muitos funcionários, uniformizados e treinados, configurando uma instituição impessoal. Marcos ironicamente aponta para essa invisibilidade da relação entre sua irmã, funcionária do hotel, e seus patrões: “*Quantos [chefes] são? 10? 20? Nunca vi uma mulher com tantos chefes como ela*”, o que significa a máxima e mais abstrata sublimação da relação de dependência, como aponta Simmel. A tensão entre subordinado e chefe chega ao grau máximo quando este se encontra além do horizonte visível, pois se a personalidade que manda é invisível e desconhecida, desaparece a sugestão individual das limitações e relatividades propriamente “humanas” – o que só é possível pelos mecanismos de abstração e distanciamento criados nas sociedades complexas<sup>40</sup>. São esses mesmos mecanismos que atraem indivíduos como o espanhol Vidal Gandolfo, “*Dono de uma holding. Deve deixar rapidamente o país. Investigação parlamentar. Deportação da Venezuela*”. O lugar ideal para que Vidal se mantenha conectado a negociações que exigem velocidade e discrição.

Interessante notar que as duas diferentes formas de hotelaria prestam ao mesmo serviço: o de ocultar relações ilícitas. O que mudam são os métodos. Um baseado na confiança advinda da capacidade de calar-se demonstrada pelo dono do *Hotel dos Viajantes*; do fato dele ser quase o único funcionário do hotel; e de que as estadias são muito rápidas (a pensão de imigrantes africanos no andar acima, cujos hóspedes são fixos, forma uma espécie de comunidade fechada em si mesma, desinteressada, pois, dos indivíduos de fora dela, a não ser que estes ameacem sua coesão). O outro método, em **Nove Rainhas**, baseia-se na impessoalidade e abstração máxima das relações, que torna a individualidade e finalidade, tanto de hóspedes quanto de funcionários, suspensas. Nos dois casos, entretanto, os personagens fazem um movimento que revela a transição entre a forma de habitar antiga, em

---

<sup>39</sup> BENJAMIN, 2007, *Passagens Parisienses I*, p.939.

<sup>40</sup> SIMMEL, 1977, p. 418-420.

que o indivíduo se fecha em sua casa como em um “casulo”, para formas reduzidas e provisórias, como os hotéis e pensões:

“O século XIX, mais do que qualquer outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. [...]. O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. [...] Hoje, isso tornou-se bastante problemático. As dimensões do habitar se reduziram para os vivos, com os quartos de hotel, e para os mortos, com o crematório.” (BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.948-949)

## O estorvo da cidade nas cidades de Estorvo

Como contado no início deste trabalho, a estória de **Estorvo** parte da fuga que o personagem *Eu* inicia quando um estranho bate a campainha de seu apartamento. *Eu* observa aquele rosto pelo olho mágico, o qual permite uma visão distorcida e limitada do espaço exterior. Até o fim do filme, é este ritmo de fuga e este olhar distorcido que embalarão nosso transitar e o de *Eu* na cidade. *Eu* está sempre fugindo, mas nós, e talvez nem mesmo ele, sabemos o motivo de tal fuga. A única coisa que podemos inferir é que esta é sempre uma fuga do mundo do outro no interior.

Como já foi apontado em algumas citações até agora, este tipo de atitude é muito explorada em Simmel, o qual vincula a vida moderna e o contato com a multidão a um direcionamento por parte do indivíduo à vida íntima, representada pelo *interieur* burguês também tratado por Benjamin. É interessante notar que tal ênfase na individualidade encontraria seu máximo desenvolvimento na cidade, porque somente seu ritmo próprio, a efemeridade dos contatos e a variedade de estímulos que esta oferece, permitem o desenvolvimento de uma maior liberdade individual. Esta idéia desenvolvida por Simmel em seus estudos sobre a cidade e sobre a sociologia do espaço se manifesta em **Estorvo** a todo o momento.

A imagem da cidade é composta por lugares de passagem: túneis, corredores de edifícios, estações, *shoppings*, com suas galerias, vitrines e suas praças de alimentação, “não-lugares” repletos de rostos não identificáveis e de objetos expostos, que apenas passam, deixando pouco rastro, aquela “aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja

aquilo que o deixou”<sup>41</sup>. Aqui, portanto, chegaríamos ao ápice daquela progressiva redução do passado que se torna, então, um lugar circunscrito e específico. O espaço do viajante seria o arquétipo deste não-lugar, pois que, na posição de viajante, nem a história, nem a identidade e nem a relação fazem sentido, “onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro”<sup>42</sup>. Nesses espaços, *Eu* encontra-se quase sempre rodeado pelo excesso de pessoas e coisas, em contato com a intensidade de estímulos psicológicos provenientes do encontro com a multidão nos espaços públicos, tal como estudado por Simmel, e com o excesso de materialidade destituída de sentido, tal como observa Benjamin.

A transição mais explícita de uma situação a outra é representada pelas viagens que *Eu* faz constantemente entre cidade e campo.

A rodoviária é o ponto de partida de tal passagem e uma fábrica de sonhos<sup>43</sup>. É o lugar da permanência das pessoas em um único espaço, onde elas são concentradas e expostas umas as outras por um determinado período de tempo – o tempo da espera. Nela, *Eu* permanece num jogo de envolvimento e distanciamento, protegendo-se dos estímulos a que está diante. Os rostos são estranhos, mas ao mesmo tempo são iguais, sob um olhar desatento. Este jogo de proximidade e distância, distinção e semelhança, faz daquele espaço *locus* da oscilação entre contato com a multidão e refúgio no interior. Este se materializa no banheiro, lugar silencioso e escuro, individualizado por suas “cabines” padronizadas, onde pouco se vê e pouco se ouve, em contraposição ao exterior.

O alívio de *Eu* ao se fechar no banheiro é explícito, e se repete em outras cenas, como quando entra no banho, no antigo apartamento onde vivia com sua mulher. Sozinho, ele pensa que se pudesse, “*levaria no vapor o resto da existência*”. Há de se notar que a cena assemelha-se a de **Terra Estrangeira**, na passagem em que Paco, depois da morte de sua mãe, permanece horas no chuveiro a declamar o *Fausto* de Goethe: “*Da abóboda desce um horror que se apodera de mim*” – com a fala entrecortada e chorosa. Em tais cenas, o tempo parece parar. “Motivo do tempo onírico: a atmosfera dos aquários. A água reduzindo a resistência?”<sup>44</sup> Em **Estorvo**, esse momentos de recolhimento duram pouco, sendo

---

<sup>41</sup> BENJAMIN, 2007, p.490.

<sup>42</sup> Marc Augé sugere que a *supermodernidade* seria produtora de *não-lugares*, ou seja, espaços que, em oposição à definição de *lugar antropológico*, não podem ser definidos como *identitários, relacionais e históricos*. Cf. AUGÉ, 2004, pp.73, 91 e 82.

<sup>43</sup> “Para o homem atual, as estações ferroviárias são verdadeiramente fábricas de sonhos.” (Jaques de Lacretelle apud BENJAMIN, 2007, p.929)

<sup>44</sup> BENJAMIN, 2007, *Passagens Parisienses I*, p. 944.

subsumidos drasticamente pelas imagens do exterior, geralmente produzidas com um movimento rápido de câmera pela cidade, evidenciando apenas as luzes e o ritmo frenético da vida metropolitana.

Voltando ao banheiro individual da rodoviária, o único som do interior é o do relógio na parede, com o ruído da marcação dos segundos que passam. O tempo e o relógio, focos de análise também de Simmel e Benjamin, têm importância fundamental em **Estorvo**. *Eu* olha o relógio de parede, conferindo a hora com o seu relógio de pulso, individual, móvel. Em outro momento, em uma escura ruela da cidade, *Eu* se depara com um sujeito fumando, e começa a persegui-lo misteriosamente pela grande cidade se seu segredo: “esse objeto histórico da cidade grande com suas ruas uniformes e incontáveis fileiras de casas faz existir arquiteturas sonhadas pelos antigos: ela transformou em realidade os labirintos.”<sup>45</sup> O sujeito perseguido olha as horas no seu relógio de pulso, tira um cigarro do bolso, bate com a extremidade do cigarro duas vezes no relógio, acende o cigarro, traga-o, joga-o fora, aperta algum botão no relógio duas vezes, tira outro cigarro do bolso e repete o ritual, incessantemente. Esta é a experiência do tempo na modernidade segundo nossos autores: um tempo destituído de relação com qualquer outra coisa exterior a ele, tempo vazio, que só tem a abstrata relação com o número antecedente e o número precedente. Relação de puro cálculo, pontualidade e exatidão. Características que contrastam com a experiência da temporalidade no campo.

A fuga da cidade em direção ao campo envolve mudanças profundas, que remetem à contraposição da vida urbana e de outras formas precedentes a ela. Envolvem outro cenário no qual participam outra temporalidade, outras relações pessoais, outros objetos, outros ruídos. O contato direto com a natureza em contraposição à fantasmagórica arquitetura da cidade, o “*tempo da vaca*”, vinculado que está aos elementos da paisagem em contraposição ao tempo cronometrado dos relógios da cidade, o contato com rostos conhecidos de um passado longínquo, a memória e nostalgia da infância... tudo é extremamente estranho, ao mesmo tempo que parece tudo como há cinco anos, quando *Eu* abandonou o sítio deixando a cancela aberta. Esta, escancarada, perturba *Eu*, porque ela permanece ainda hoje aberta, emperrada por anos, ao mesmo tempo porém que parece impenetrável. Ao atravessá-la, é como se *Eu* atravessasse dois mundos opostos, experiência que o personagem exprime com a frase tema do filme: “*não estou entrando em lugar nenhum, mas saindo de todos os outros*”. Ao adentrar o sítio, *Eu* pára diante de uma pedra onde brincava com sua irmã quando criança. *Eu* pensa o vale como se este cercasse o mundo, enquanto ele próprio se percebe “*do lado de*

---

<sup>45</sup> BENJAMIN, 2007, *Passagens Parisienses I*, p.917.

*fora*”. Ou seja, *Eu* permanece na sua condição de “descolado” do mundo, mesmo quando adentra o espaço da memória, do passado, o qual poderia ser o seu refúgio.

Assim, as possibilidades de proteção/redenção são praticamente anuladas em **Estorvo**. Ela não existe no passado, no campo, nem no interior do lar – do seu apartamento do qual ele foge, do de sua ex-mulher que ele alaga, da mansão de sua irmã que ele rouba. *Eu* não para em lugar algum, fazendo do movimento sua vida, da cidade seu lar.

“Ruas vazias e iluminadas quando se chega à noite nas cidades. As ruas se abrem ao nosso redor em forma de leque, como raios de uma mandorla da qual somos o centro. E o olhar para dentro da sala revela sempre uma família durante a refeição ou ocupada com misteriosa futilidade à mesa sob a lâmpada de teto com a cúpula de vidro sobre uma armação de metal. Tais *eidola* são as células primevas da obra de Kafka. E essa experiência é uma propriedade inalienável de sua geração, e apenas de sua geração e, portanto, da nossa, porque apenas para ela o mobiliário de terror do incipiente auge do capitalismo preenche os cenários de suas mais tenras experiências infantis. – Inesperadamente, surge aqui a rua de um modo que ainda não conhecemos, como caminho, como estrada urbanizada.” (BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.930)

A interpenetração e perscrutação das imagens no caminho de *Eu* pelas ruas torna inebriada a percepção do personagem e dos espectadores. Essa experiência provocada pela metrópole só se assemelharia ao poder de alucinógenos: “O paciente que percorre a cidade durante horas noite adentro e se esquece de voltar para casa talvez esteja sob o domínio dessa força.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, 2007, Passagens Parisienses I, p.933.

## Relações mediadas:

### Deslocamentos e desenraizamentos: dos fins aos meios

Como a interpretação dos diferentes espaços que compõem os filmes pôde revelar, as narrativas desses indivíduos são marcadas por um paradoxal desejo de fixação (encalhar como o navio na praia em **Terra estrangeira** é o desejo de Alex) e um estado de movimento constante. Na busca do lar de **Terra estrangeira**, na corrida contra o tempo em **Nove Rainhas**, na fuga sem fim de **Estorvo**, a experiência está sempre vinculada ao trânsito e, é claro, aos meios que o possibilita, às vezes o força. A análise estética do espaço encontra aqui o seu correlato na interpretação das relações dos indivíduos com seus desejos e projetos, com as coisas e com os outros, fazendo do par antitético tão apreciado por Simmel e Benjamin – proximidade e distância – a chave para a investigação das viagens, metafóricas ou não. Essas formas de existência em mutação falam mais alto para nós sobre as peculiares experiências *liminares*, zonas de “mudança, transição, fluxo”, das quais “tornamo-nos muito pobres”, sendo o “‘adormecer’ talvez a única delas que nos restou.”<sup>47</sup> O que esses filmes irão revelar é em que medida a experiência do movimento é destino tal qual um fado, ou uma escolha exemplar da liberdade individual.

O confisco da poupança de **Terra estrangeira** e a “quebra” do banco argentino de **Nove Rainhas** mostram que as alterações na economia mundial são sentidas positiva ou negativamente pela maioria dos indivíduos de diversos continentes; o dinheiro e suas formas ainda mais abstratas, assim como as mercadorias (mesmo as contrabandeadas e falsificadas dos filmes em questão) circulam com facilidade entre instituições e pessoas de diversos países; a evolução nos transportes e nos meios de comunicação iniciadas no início do século XX diminuem as distâncias entre os círculos distantes. Contudo, como afirma Simmel, os modernos *meios* que facilitam a inserção das pessoas em tais círculos corroem os laços com os círculos próximos. Fronteiras territoriais podem não constituir limitações para a circulação do capital, das mercadorias, das informações e até das pessoas, mas ainda o são para a inserção social efetiva destas últimas. A universalização da economia é efetivada e imaginada mais facilmente para os mercados que para os seres humanos, e é mais festejada em

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, 2007, *Passagens Parisienses I*, p.937.

determinadas economias nacionais do que entre os países e os indivíduos periféricos a essa transnacionalização inevitável.

O selo postal da “República Federativa do Brasil” carimbada com o título do filme, já nos sugere que é o Brasil a primeira “terra estrangeira” daqueles personagens. Eles se sentem estrangeiros dentro do próprio país, experimentando um desencaixe fortemente vinculado, neste filme, ao contexto político-econômico. A década de 1990 é marcada por uma busca de inserção dos países em desenvolvimento na economia mundial, como uma tentativa de aliar tal entrada à contenção da inflação, que atingiu altos índices ainda na década anterior, com a (re)democratização brasileira. Lembrando que o dinheiro se configura como um símbolo para analisar a técnica e o estilo da vida moderna, a experiência pós-inflação diz exatamente desse sentimento de instabilidade que irá fundamentar a experiência dos sujeitos que a vivenciam de perto, como é o caso de Paco e de Alex, e seus antagônicos desejos de movimento e fixação:

“A desamparada fixação a representações de segurança e de posse dos decênios passados impede o homem médio de aperceber-se das estabilidades extremamente notáveis, de espécie inteiramente nova, que estão no fundamento da situação presente. Como a relativa estabilização dos anos de pré-guerra o favorecia, ele acredita que tem de encarar como instável todo estado que o desapossa. Mas relações estáveis não precisam nunca e em tempo algum ser relações agradáveis e já antes da guerra havia camadas para as quais as relações estabilizadas eram a miséria estabilizada. Declínio não é em nada menos estável, em nada menos miraculoso que ascensão. Somente um cálculo que reconhece encontrar no declínio a única *ratio* do estado presente sairia do assombro desfibrante perante o que se repete cotidianamente e passaria a contar com os fenômenos de declínio como o puramente estável e a considerar unicamente o que salva como algo de extraordinário, quase no limite do miraculoso e inconcebível. [...] Assim nada resta, senão, na permanente expectativa do último assalto, não dirigir o olhar para nada a não ser o extraordinário, que é o único que ainda pode salvar. Esse estado, que se impõe, da mais tensa atenção, sem queixas, poderia, porém, já que estamos em um misterioso contato com os poderes que nos assediam, provocar efetivamente o milagre. Em contrapartida, a expectativa de que não pode continuar assim se encontrará um dia diante do ensinamento de que, para o sofrimento do indivíduo das comunidades, só há um limite além do qual ele não continua: o aniquilamento.” (BENJAMIN, 2000b, pp.20-21)

Assim, entre o milagre e a constatação de que não se pode continuar assim, aqueles brasileiros, inicialmente desencaixados em sua insegura terra natal, partem para um outro lugar, construído como terra original. A mãe de Paco o acusa de ver seu retorno à Espanha como um capricho, e diz que não tem como esquecer San Sebastian, pois “*é San Sebastian que não me larga*”. Essa inversão faz com que ela sinta “*um cheiro antigo*” pela casa. Com a

morte de sua mãe, as economias da família nos cofres do governo e desempregado, nada mais resta a Paco a não ser tomar aquela origem de empréstimo.

Uma série de meios permitirá o deslocamento de Paco. Para começar, ele precisa tomar aquela aventura como sua. Para isso surge Igor, que ressaltará a origem basca do nome de Paco, as belezas de San Sebastian e a facilidade de chegar ao lugar (afinal, é só tomar um avião para a Espanha!). O financiamento da viagem vem em seguida, quando Igor recebe uma encomenda para Portugal e insere Paco na negociação. Com o passaporte em mãos, minutos antes de embarcar para a Europa, Paco encontra Igor no aeroporto para receber o dinheiro, a encomenda e as instruções necessárias para sua chegada a Portugal – ainda que seu desejo fosse Espanha.

Neste momento, Igor observa a deselegância das roupas de Paco, afirmando que, com aquele aparência, o rapaz jamais passaria pelo serviço de imigração. Ele joga a jaqueta de Paco no lixo e lhe dá seu *blazer*. Interessante notar o caráter duplo daquele objeto. Para Igor, o novo casaco confere a Paco maior elegância. Esta se relaciona, claro, ao fato de o paletó ser mais formal, ter o corte e o tecido mais finos que a antiga jaqueta. É aquela espécie de adorno, que acentua ou amplia a impressão da personalidade, mas na medida da sua impessoalidade, ou seja, a falta de relação daquele objeto com o indivíduo que lhe força a servir à personalidade, fazendo-o ainda mais refinado<sup>48</sup>. Entretanto, essa mesma rigidez que aquela roupa “nova” em Paco, isenta de sua individualidade e até das modificações que seu corpo ainda não de operar nela com o uso, faz com que ele carregue aquela vestimenta com desconcerto. Ela nada diz dele, e é significativo o quanto ela ajuda a caracterizar a experiência de transição pela qual passa o personagem, sendo o símbolo mais evidente de sua situação de desencaixe. Ela abrirá as portas definitivas para a nova situação de estrangeiramento.

Quando essas portas são abertas, torna-se difícil fechá-las. Estar desencaixado em um outro país trará como agravante as diferenças de costume e língua – mesmo que todos falem português, as diferenças de vocábulos, gírias e sotaques entre brasileiros, portugueses e angolanos sempre aparecem no filme. Assim, os imigrantes, que já entram no país em situação duvidosa (Paco, Alex e Miguel vão para lá contrabandeando pedras preciosas escondidas em objetos do antiquário de Igor, como santos e instrumentos musicais), encontram duras dificuldades de estabelecimento digno. Restam-lhes assim os trabalhos desvalorizados e pouco qualificados – Alex é garçomete, Miguel toca trompete nas noites lisboenses, mas com o dinheiro que recebe precisa permanecer com o tráfico de drogas e

---

<sup>48</sup> Cf. *Digresión sobre el adorno*, in SIMMEL, 1977, p.387 e 389.

pedras – em que as diferenças de subordinação classista ganha um tom ainda mais grave: o da inferioridade cultural.

Desamparo e soluções análogas podem ser encontrados entre os personagens de **Nove Rainhas**. O desencaixe provocado por uma ordem supraindividual – a política e a economia globais – torna os cidadãos alienados da possibilidade de inserção social, restando-lhes a vida marginal, criminosa.

As relações sociais dos personagens do filme argentino com os círculos “mais próximos” (entre os parceiros de crime Juan e Marcos, entre Marcos e seus irmãos, dos quais ele rouba a parte da herança que lhes cabe) são ambíguas e conturbadas – assim como entre Alex e Paco, e entre este e os vizinhos de pensão de **Terra estrangeira**. Elas sugerem um diálogo com a análise de Simmel sobre uma internacionalização da economia, representativa de uma internacionalização do indivíduo e da sociedade – “‘internacionalização’ no sentido de que as fronteiras espaciais usuais não valem mais, porque o que está distante torna-se próximo e o que era próximo torna-se distante”.<sup>49</sup> Isto significa que o desenvolvimento de meios que levam à diminuição das distâncias exteriores (como o dinheiro em **Nove Rainhas**, como o desenvolvimento dos meios de transporte, que possibilitam, por exemplo, as viagens de **Terra Estrangeira** intensificadas no contexto de “abertura”, ou como tantas outras mercadorias que irão interceder nas relações dos três filmes, incluindo aqui também **Estorvo**), ocorre concomitantemente a um aumento das distâncias interiores. Estes *meios*, portanto, facilitam a inserção das pessoas nos círculos mais distantes e, em contrapartida, corroem os laços com círculos mais próximos. Por isso, sugere Simmel, o homem moderno é cada vez mais um estranho<sup>50</sup>. Assim, o motivo que leva brasileiros sentirem-se estrangeiros em seu próprio país, o que os faz optar – se isto puder ser considerada uma opção – pela fuga ao exterior, deixando esta condição de estrangeiro em sua própria terra para vivê-la em outra, tem fortes analogias com o desenraizamento experimentado pelos argentinos de **Nove Rainhas**.

A validade da noção de *estrangeiro* em Simmel (1983), assim como a do *forasteiro* em Alfred Schultz (1974) não se referem apenas ao imigrante, mas ao “viajante potencial”, segundo o primeiro, ou a qualquer pessoa que trata de ser aceita, ou ao menos tolerada, por um grupo ao qual se aproxima, como define o segundo<sup>51</sup>. Assim, ela se adequa à análise sobre a situação dos imigrantes brasileiros e angolanos em Lisboa, bem como sobre o desamparo de

---

<sup>49</sup> WAIZBORT, 2000, p.149.

<sup>50</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, pp.198-199.

<sup>51</sup> Para fins práticos de análise, adotaremos apenas a terminologia *estrangeiro* para dialogar com ambos os autores.

Paco e sua mãe no Brasil e, ainda, sobre a falta de proteções e vínculos entre os personagens de **Nove Rainhas** e o desencaixe de *Eu* na sociedade moderna. Mas, apesar da amplitude que o fenômeno alcança neste sentido, as relações que fundam constituem formas de interações bastante específicas.

A forma sociológica do estrangeiro representa, segundo Simmel, a unificação de categorias opostas: *liberação e fixação, proximidade e distância*. O fenômeno do estrangeiro revela, porém, que tais categorias não são absolutas e intemporais, mas relativas e históricas<sup>52</sup>, e que “as relações espaciais são, de um lado, apenas a condição, e do outro, o símbolo de relações humanas”<sup>53</sup>. O que confere ao estrangeiro esta particular unificação de categorias espaciais antitéticas é o fato de que, na sua relação como estrangeiro, ele, que está próximo, está distante; e sua condição significa que ele, que também está distante, na verdade, está próximo.

Ou seja, os imigrantes de **Terra estrangeira**, por exemplo, estão próximos do novo grupo na medida em que os indivíduos deste, ou seja, os portugueses, identificam nos estrangeiros traços comuns de natureza social, ocupacional, ou genericamente humana. Uma dessas semelhanças mais gerais se refere à língua portuguesa, que une, até certo grau, brasileiros, portugueses e angolanos, mesmo que essa ligação seja de inferioridade em relação aos idiomas de países centrais, como o inglês e o francês usados nas negociações comerciais do filme.

Porém, continuando o diálogo com Simmel, eles estão distantes na medida em que estes traços comuns se estendem para além deles ou para além dos portugueses, e os ligam apenas porque ligam um número muito maior de pessoas – por exemplo, todas as pessoas que estão em Portugal, ou na Europa, ou toda a espécie humana em geral.

A distância se radicaliza até a hostilidade e o preconceito, como a fala dos espanhóis que compram por um preço ínfimo o passaporte vendido por Alex: “*hoje em dia passaporte brasileiro não vale nada*”. Ou como o francês que compraria as pedras de Igor e humilha o contrabandista brasileiro, depois de Paco, recém chegado a Portugal, desaparecer com o violino que escondia a mercadoria: “*Você sabe qual é o seu problema, Igor? Você rouba muamba nesse país de merda e faz entrega usando caras ainda piores que você*”. Ainda como um reforço da diferença, mas com um sentido positivo de proteção, o português falado pelo grupo angolano faz do grupo uma unidade coesa pela fala, deixando que Igor e Carlos (um português que trabalha para o francês comprador da mercadoria) sintam-se confusos e

---

<sup>52</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, p.198

<sup>53</sup> SIMMEL, 1983, p.182

estranhos. Igor ainda assim tenta exercer a histórica dominação de brancos sobre negros, ameaçando os angolanos de deportação, mas isto só faz com que o grupo deboche ainda mais dos dois e ignore suas ameaças, já que todos os negros estão ali em situação legal.

Dessa forma, o estrangeiro – seja na condição de imigrante expatriado seja na posição de cidadão desenraizado política, social, cultural ou economicamente em sua própria terra – é um elemento do próprio grupo, e ao mesmo tempo, porém, está fora dele e o confronta. Tal situação condiciona uma atitude que é um misto de *objetividade* e de *lealdade duvidosa*, como aponta Schultz.

O estrangeiro não está submetido a componentes ou tendências do novo grupo e, por isso, aproxima-se deste com uma atitude objetiva. Tal objetividade, porém, “não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento”<sup>54</sup>. A objetividade não significa não-participação, mas um tipo específico e positivo de participação. Tal atitude objetiva origina-se menos da propensão que tem o estrangeiro a julgar o novo grupo segundo as normas que traz de seu grupo de origem, do que em sua necessidade de adquirir um pleno conhecimento dos elementos da nova *pauta cultural*<sup>55</sup> encontrada, e de determinar com cuidado e precisão o que o grupo confrontado considera ser explicado por si só. A objetividade do estrangeiro emerge, segundo Schultz, da sua própria amarga experiência como *estrangeiro*, com todas as limitações do seu “pensar habitual”, com seu *status* inferior em relação aos verdadeiros membros do grupo, os quais o consideram um “homem sem história”. Em **Estorvo**, estas características ficam evidentes no fato de que, por um lado, *Eu* está constantemente questionando a forma de vida do círculo de sua irmã, o núcleo rico da sociedade que se cerca de um excesso de bens e pessoas influentes sem que isso lhes dê sentido à vida. Por outro lado, essa parcela da camada social e também sua ex-mulher percebem *Eu* como um vagabundo, que não consegue se adaptar a um emprego sequer e que por seu incompreensível desapego deixa a herança da família às traças. O estrangeiro, como nos diz Simmel, não é concebido como indivíduo, possuidor de certos conteúdos objetivos, mas como um *estranho* de um tipo peculiar.

A segunda atitude apontada por Schultz – a *lealdade duvidosa* – refere-se à situação em que o estrangeiro não quer ou não pode substituir totalmente a pauta cultural de seu grupo de origem pela pauta do grupo confrontado, permanecendo assim como um homem marginal,

---

<sup>54</sup> SIMMEL, 1983, p.184

<sup>55</sup> A pauta cultural conteria os esquemas de interpretação e de expressão dos membros grupo, permitindo a estes agir dentro de um “pensar habitual”. Cf. SCHULTZ, 1974.

um híbrido cultural que vacila entre as duas pautas diferentes de vida grupal, sem saber a qual pertencer<sup>56</sup> – o exemplo de *Eu* citado acima também é válido aqui. A idéia de uma lealdade duvidosa surge do assombro dos membros do grupo ao perceber que o estrangeiro não aceita a totalidade de sua pauta cultural como a forma natural e apropriada de vida. O que estes membros não percebem é que o estrangeiro, em estado de transição, não considera esta pauta como um refúgio protetor, mas sim um campo de aventura, um tema próprio de investigação, um labirinto no qual encontra-se perdido qualquer sentido de orientação. Ainda que o estrangeiro consiga traduzir alguns termos da pauta cultural do novo grupo para a sua pauta de origem, apenas os membros do grupo a dominam e a manejam com desenvoltura. Ela nunca será para o estrangeiro um instrumento que lhe permita solucionar situações problemáticas, como o é para os membros do grupo, mas sim uma situação por si só problemática e difícil de dominar.

Nos filmes aqui abordados, a lealdade torna-se problemática para as personagens “estrangeiradas” em dois outros sentidos, além do já citado em **Estorvo**. Começando pela circunstância mais explícita, os imigrantes de **Terra estrangeira** dificilmente irão devotar alguma lealdade ao país que os “acolhe”, visto que tal acolhida é parcial, pois não garante a efetiva inserção política, cultural e social dos estrangeiros. Além disso, as limitações do pensar habitual dos brasileiros e angolanos e a própria objetividade e distanciamento destes em relação à pauta cultural dos portugueses impedem uma aceitação passiva das normas do grupo confrontado. Em uma segunda perspectiva, a lealdade dos cidadãos argentinos e brasileiros dos dois filmes encontra-se abalada pela situação de debilidade e instabilidade instaurada, em virtude das mudanças trazidas pela abertura econômica em seus países, situados na periferia do capitalismo mundial.

## Dos meios aos fins

Porém, as relações sociais em **Nove Rainhas** se diferem das de **Terra Estrangeira** (pelo menos em parte do filme) por um fator que pode também ser compreendido à luz das proposições de Simmel<sup>57</sup>. Se, no segundo, os encontros culturais resultam em um confronto direto entre alteridades ameaçadoras, as relações *monetarizadas* do primeiro promovem – ou tentam promover – uma distância funcional invisível entre os homens, que é uma proteção

---

<sup>56</sup> Cf. PARK y STONEQUIST apud SCHULTZ, 1974, p.106

<sup>57</sup> Aliás, o diálogo com este cientista social será bastante pertinente para a análise do filme argentino devido à sua formulação de uma *filosofia do dinheiro*, objeto da motivação maior de todas as personagens de **Nove Rainhas**.

interior e uma compensação diante da proximidade ameaçadora e dos atritos da vida cultural<sup>58</sup>.

As relações entre os personagens de **Nove Rainhas** são fundadas, a princípio, numa espécie de indiferença em relação à individualidade do “outro”. Tais atitudes são também percebidas em **Estorvo**, em todos os seus personagens, os quais não possuem nomes próprios e são referidos por *Eu* como *Minha irmã*, *Minha mãe*, *Meu amigo*, *Meu irmão*, *O Ruivo*, *Meu cunhado*, *A magrinha...*, tal o jogo de nivelamento, distanciamento e indiferença em relação à individualidade do outro. Voltando à **Nove Rainhas**, Marcos, por exemplo, encara a questão da herança da família quase da mesma forma como encara a compra de um café (e o posterior golpe na cafeteria), de um celular (contrabandeado) ou de uma coleção de selos (falsificada). O dinheiro, que passa neste filme de *meio à fim*, quantifica e racionaliza as relações objetivas e subjetivas entre os personagens e entre estes e as coisas. Com sua ausência de cor, ele se torna o ponto de cruzamento das mais diversas séries teleológicas, e tais traços de impessoalidade e anonimato não se restringem a ele, mas a tudo o que ele “toca”:

“Todas as relações humanas mais próximas são atingidas por uma claridade penetrante, quase insuportável, na qual mal conseguem resistir. Pois, uma vez que, por um lado, o dinheiro está, de modo devastador, no centro de todos os interesses vitais e, por outro, é exatamente este o limite diante do qual quase toda relação humana fracassa, então desaparece, cada vez mais, assim no plano natural como no ético, a confiança irrefletida, o repouso e a saúde.” (BENJAMIN, 2000b, pp.21-22)

O que temos em grande parte do filme, portanto, é a impressão de assistir a sujeitos indiferentes à individualidade do “outro”, indivíduos que enxergam o “outro” ora como obstáculo, ora como mera ponte de acesso ao dinheiro, fim último.

A quantificação e racionalização das relações tornadas monetarizadas e esse tipo de individualismo que caracteriza Marcos – mas que também pode ser estendido a outros personagens deste filme, bem como aos contrabandistas de **Terra Estrangeira**, e aos ricos e à quadrilha que roubará a irmã de *Eu* em **Estorvo** – encontram na grande cidade local privilegiado para se desenvolverem, como conclui Simmel no texto sobre a metrópole. A intelectualidade e a economia do dinheiro aliam-se numa atitude prosaica, “reconhecida portanto como um preservativo da vida subjetiva frente às coações da cidade grande”<sup>59</sup>. Esta forma de proteção seria necessária porque, se os homens e mulheres respondessem com reações interiores a todos os contínuos contatos com as outras pessoas – intensificados na

---

<sup>58</sup> Cf. WAIZBORT, 2000, p. 325.

<sup>59</sup> SIMMEL, 2005, p.578.

metrópole pelo incremento da velocidade e do ritmo da vida moderna, marcada por uma infinidade de encontros efêmeros em transportes públicos, nas movimentadas avenidas, nos bancos, nas grandes cadeias de lojas, supermercados e hotéis – “os habitantes da cidade grande estariam completamente atomizados interiormente e cairiam em um estado anímico completamente inimaginável”. Assim, esse fator psicológico, aliado ao “direito à desconfiança que temos perante os elementos da vida na cidade grande, que passam por nós em um contato fugaz, somos coagidos àquela reserva”<sup>60</sup>, a qual não significa apenas indiferença, mas também aversão, estranheza e repulsão mútuas, que podem redundar em ódio e luta no momento de um contato mais próximo.

O início dos relacionamentos entre os protagonistas dos dois filmes, entre Paco e Alex e entre Juan e Marcos, partem de tal estranheza e aversão iniciais, uma espécie de “antipatia” que, segundo Simmel, nos protege de ambos os perigos típicos da metrópole – a “indiferença” e a “sugestibilidade indiscriminada” – e o que parece fator de dissociação seria, na realidade, apenas uma das formas elementares de sociação na metrópole. Sendo a indiferença relativamente limitada e pouco natural para nossa atividade psicológica – que responde a quase todos os estímulos externos e que não suportaria o caráter vago de inumeráveis estímulos contraditórios, advindos de relações problemáticas como entre os dois criminosos, pautadas na desconfiança, e entre os dois imigrantes em situação de desenraizamento –, uma complexa hierarquia de simpatias, indiferenças e aversões constroem uma base para a organização interna da interação entre os personagens. A antipatia seria “a fase preliminar do antagonismo concreto que engendra as distâncias e aversões, sem as quais não poderíamos, em absoluto, realizar a vida urbana.”<sup>61</sup>

## Dramaturgia social e confiança

Para evitar aquelas reações mais radicais de repulsão, além do prosaísmo, reserva e antipatia, a vida metropolitana, relacionada ao intelectualismo e à economia do dinheiro, requer outros elementos, os quais estruturam a engenhosa trama de **Nove Rainhas**. Acontecimentos aparentemente desconectados encaixam-se perfeitamente ao final do filme, quando nos é revelada a importância da *pontualidade*, *calculabilidade* e *exatidão* de cada ação realizada, de cada papel representado, de cada gesto e cada palavra emitidos pelos

---

<sup>60</sup> SIMMEL, 2005, p.582.

<sup>61</sup> SIMMEL, 1983, p.128

personagens – de tal maneira que faz Marcos se convencer de que “*Ninguém poderia inventar algo assim se não fosse verdade*”.

De acordo com Simmel, as três características supracitadas são introduzidas na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana. Elas estariam ligadas não apenas à economia do dinheiro e ao caráter intelectualístico; seus traços “colorem” os diversos conteúdos da vida e favorecem a exclusão dos traços irracionais e instintivos que determinam o modo de vida *de dentro*, ao invés de receber a forma (precisamente esquematizada) *de fora*<sup>62</sup>. Dessa maneira, uma moral pautada no sentimento está excluída da relação objetiva que deve predominar na cidade:

*“Marcos: Deixe-me ver se entendi: enganar a funcionária do posto, tudo bem... confiar em senhoras, nunca, jamais.*

*Juan: Não é isso. Ela me disse que eu me que parecia com seu neto.*

*Marcos: Ah, então lhe devolvemos o dinheiro e abrimos uma mercearia. Que você tem? Como pode trabalhar nas ruas com este pensamento?”*

Na trama em torno da coleção de selos, todos os *personagens* (aqui na relação que estabelecem uns com os outros nas interações sociais que o filme representa) estão desempenhando papéis – como acontece o tempo todo com todos os indivíduos em sociedade – de uma forma sistemática, exercendo uma espécie de vigilância constante sobre suas maneiras para que a impressão que desejam causar seja compatível e coerente com a situação em que ocorre a representação. Assim, quando os indivíduos/personagens desempenham seus papéis – de bandido esperto e experiente em Marcos, de aprendiz ingênuo, honesto e frustrado em Juan, do velho falsificador desesperado para vender seu melhor trabalho de plágio, do empresário sedento pela compra da relíquia, da tia ansiosa em vender a suposta coleção das **Nove Rainhas** – eles se empenhariam em adotar um aparato instrumental expressivo socialmente construído e compartilhado para emitir a impressão que desejam provocar em seus observadores. Dessa forma, a “fachada” constitui elemento fundamental para as relações de confiança/desconfiança que perpassam **Nove Rainhas**. Em suas interações, cada personagem precisa necessariamente confiar e desconfiar do outro: todos estão conscientes de que cada um está representando papéis através do uso de certo aparato que pode ser ou não legitimado pelo receptor; entretanto, nem a posição de “ator”, nem a de “platéia”, garante o domínio da totalidade da representação, pois a primeira não permite controlar por completo as reações subjetivas dos receptores, e a segunda impede a percepção de certas informações

---

<sup>62</sup> Cf. SIMMEL, 2005, p.581.

ocultadas pelo emissor<sup>63</sup>. Esse jogo de aparência e ocultamento aparece como uma necessidade diante do fato de que “a vida urbana torna-se-ia insuportavelmente desagradável para alguns, se todo contato entre dois indivíduos acarretasse a participação nas afirmações, aborrecimentos e segredos pessoais”<sup>64</sup>.

Este tipo de demonstração parcial da personalidade total salvaguarda tanto as informações que o sujeito quer manter preservadas, como as impressões que seus interlocutores querem manter sobre o outro. No segredo que protege o círculo de Juan, revelado ao final como o mandante de uma quadrilha inteira; no silêncio de *Eu* de que ele roubou as jóias da própria irmã, no fato de Igor não contar à Paco o que ele carregava dentro da caixa do violino *Stradivarius*, todas essas mentiras seriam muito mais inócuas nos grupos pouco diferenciados – devido ao reduzido horizonte dos fatos e circunstâncias de suas práticas sociais – do que nas sociedades complexas. Nestas, a vida repousa sobre tantos postulados que o indivíduo não pode perseguir profundamente, nem comprovar, senão que admitir de boa fé. A existência moderna descansa, pois, sobre a crença na honra dos demais, desde a economia – que é cada vez mais economia de crédito – até a ciência. Como construímos nossas mais transcendentais resoluções sobre um complexo sistema de representações supondo a confiança em que não somos enganados – diz Simmel – a mentira na vida moderna é algo mais nocivo, mas também mais necessária, do que outrora, e põe em perigo, ao mesmo tempo que estrutura, os fundamentos da vida. Se a mentira fosse como um pecado venal, a estrutura da vida moderna – e a economia de crédito, em um sentido amplo – seria impossível<sup>65</sup>.

A economia monetária, assim, é lugar especial para este tipo de relação em que o que está em jogo não é o conhecimento do risco, mas, pelo contrário, a falta de informação plena,

---

<sup>63</sup> A *fachada*, utilizando o conceito *goffmanniano*, envolve tanto um *cenário*, referente às partes cênicas do equipamento expressivo, quanto uma espécie de *fachada pessoal*, ou seja, a *aparência* e a *maneira*, responsáveis respectivamente pelas informações relativas ao *status* social do ator e ao papel de interação que este espera desempenhar. É importante considerar que, como afirma Erving Goffman, a fachada envolve um equipamento de tipo *padronizado*, tendendo a se institucionalizar em *expectativas estereotipadas abstratas*, tornando-se assim uma *representação coletiva* e um fato, por direito próprio. Assim, quando as personagens de **Nove Rainhas** adotam seus papéis sociais específicos, verifica-se a existência anterior de uma fachada já estabelecida para este papel e, portanto, a dificuldade de cada personagem será meramente a de selecionar a fachada mais adequada à impressão que pretendem emitir umas para as outras. Vale notar que esta espécie de dramaturgia da vida social configura a perspectiva sociológica com a qual Goffman procura interpretar as interações em *A representação do eu na vida cotidiana*, na qual ele justifica o uso de diversos materiais ilustrativos de representações “teatrais” no fato de que “ilustrações em conjunto formam um quadro de referência coerente, que liga as paredes da experiência que o leitor já teve e oferece ao estudante um guia que vale a pena pôr à prova no estudo de casos da vida social institucional” – justificativa que ele supõe ser também a de Simmel. Cf. GOFFMAN, 1975pp. 7-8 e p.52.

<sup>64</sup> GOFFMAN, 1975. p. 52

<sup>65</sup> Toda essa discussão se baseia explicitamente em *El secreto y la sociedad secreta*. Cf. SIMMEL, 1977, p.363

e envolve, portanto, uma “confiança cega” na probidade das pessoas. No comércio legal ou ilegal mostrados nos filmes, por exemplo, os exageros e falsidades dos anúncios e recomendações dos comerciantes não sofrem qualquer condenação moral em nossas sociedades, o que está também relacionado ao alto grau de liberdade individual atingido pela diferenciação moderna. “Dentro de um grupo, o trato fundamental na veracidade será tanto mais adequado quanto mais tenha por norma o bem de muitos e não de poucos.”<sup>66</sup>

Entretanto, o grau de segredo varia conforme também o tipo de relação que esse estabelece. Na negociação entre comerciante e comprador, o primeiro só precisa saber se o segundo “tem solvência para responder ao preço”. Mas, se um toma o outro como sócio, como é o caso de Juan e Marcos em **Nove Rainhas**, entre Igor, Alex, Miguel e Paco em **Terra estrangeira** e entre *Eu* e a quadrilha que invade suas terras em **Estorvo**,

“há de conhecer, não só sua situação patrimonial e outras qualidades gerais, senão toda sua personalidade, honra, o grau de confiança que merece o temperamento que tem, se é resolvido ou vacilante, etc. E, sobre esse conhecimento mútuo, descansa não só o estabelecimento da relação, senão seu prosseguimento, as ações comuns diárias, a distribuição de funções entre os companheiros. O segredo da personalidade, neste caso, é mais limitado sociologicamente. Dada a amplitude com que as qualidades pessoais influem nos interesses comuns, não se lhe permite conservar para si uma extensão tão grande.” (SIMMEL, 1977, p.368)

Dá-se assim uma estrutura de relação em que, à medida que o círculo social se amplia e se diferencia constituindo a formação da metrópole, estreitam-se os contatos, aumentam as representações e impressões e tornam-se necessários meios de distanciamento e nivelação dos intercâmbios culturais e materiais para tornar viáveis as interações com um outro cada vez mais estranho, distante e abstrato, ainda que tão próximo.

As variações do caráter dos meios de valorização da mercadoria aparecem nos três filmes aqui analisados, nos quais podemos perceber como se dá a progressiva abstração que o desenvolvimento da economia monetária articula nas suas possibilidades de troca.

Em **Terra estrangeira**, os diamantes revelam um tipo de mecanismo de criação de valor atrelado às qualidades materiais e específicas das pedras caracterizando-se, portanto, como um veículo de troca dotado de “rastros”. Entretanto, Miguel encontrará grande dificuldade em vender as pedras pelo valor que gostaria, tendo de submetê-las a uma quantia muito menor do que, de fato, elas valeriam. Entram em jogo aqui não apenas uma suposta cotação das pedras no mercado, mas o fato de serem vendidas por um brasileiro, no mercado

---

<sup>66</sup> SIMMEL, 1977, p.364.

negro português, e dentro de um táxi! São fatores demais para entrar em negociação, e dessa feita, um mecanismo antigamente usado para valorar as coisas é, agora, valorado pelo dinheiro, uma forma digamos, sem forma, cujo valor conferido nada tem a ver com a materialidade das pedras, ou mesmo de moedas e notas.

Em **Estorvo**, *Minha irmã* dá um cheque a *Eu* e em **Nove Rainhas**, toda a corrida pela venda da coleção de selos é convertida em um cheque concedido por Vidal. O cheque, estando na ordem do *crédito*, manifestaria ainda em maior medida o caráter dúbio presente nas transações, acrescentando na relação o caráter do longo prazo e de uma relação simbólica ainda mais intensa, ampliando as séries de representações entre os envolvidos. Segundo Simmel, o cheque constitui um paliativo contra a extravagância, pois os indivíduos teriam mais facilidade para gastar notas e moedas em gastos fúteis do que com o tipo de “terceirização” que o cheque estabelece. De maneira paradoxal, o cheque é um convite ao gasto rápido e imprudente, na medida em que exige que o comprador tenha apenas uma caneta em mãos, e não o montante em dinheiro. Dessa maneira, o cheque ao mesmo tempo provoca um distanciamento do dinheiro e uma facilidade nas relações com este, devido à comodidade tanto técnica quanto psicológica que provoca<sup>67</sup>.

Enquanto *Minha irmã* fala repetitivamente sobre o problema com a mãe, *Eu* permanece mudo. É neste momento que a irmã, então, preenche um cheque e deixa à mesa para *Eu*, pedindo-lhe que não se esqueça da mãe. Nota-se aqui como o cheque como um presente ou doação equivalente ao dinheiro faz com que, como nota Simmel, os impulsos subjetivos do egoísmo e do altruísmo, e a ética que os envolve compreendendo as motivações das partes envolvidas – no caso *minha irmã* e *Eu* – são subsumidos pelas proporções e ideais objetivos colocados pelo dinheiro. Assim, também, se justifica porque *Meu cunhado* e seus amigos, “homens de negócio”, criticam a postura de *Minha irmã*, em dar dinheiro à *Eu*, a medida em que todo tipo de entrega, sacrifício, altruísmo, parece emanar de forças irracionais para aqueles tipos dedicados exclusivamente ao entendimento, os quais, segundo Simmel, ironizam estas atitudes apontando-as como uma prova de falta de inteligência, ou denunciando-as como um egoísmo escondido<sup>68</sup>.

Marcos, ao ver Valéria voltar da negociação com Vidal Gandolfo com um cheque em mãos, entra em desespero, perguntando e acusando, incrédulo: “*um cheque? Um cheque? É uma idiota, puta que pariu! Que foi? O cara tem pau grande? Como aceitou um cheque?*”. Isto porque, tendo em vista o alargamento da distância temporal e espacial entre a compra dos

---

<sup>67</sup> SIMMEL, 2003a, pp.625-626 e SIMMEL, 1978, p.479.

<sup>68</sup> SIMMEL, 2003a, pp.557.

selos por Vidal e o pagamento feito pelo banco no qual será descontado o cheque, este tipo de transação requer a confiança de quem concede o crédito. Em **Terra estrangeira**, por exemplo, Paco falsifica a assinatura de sua mãe para pagar o próprio enterro daquela, o que dá a dimensão do risco que o cheque simboliza. Assim, conforme Simmel, o homem a quem se dá o crédito mostra-se elegante – em **Nove Rainhas** e **Estorvo** o cheque é emitido por representantes da camada mais alta da sociedade. Sem ostentar sua riqueza, o emissor exige com os que tratam com ele que aceitem o perigo que a confiança encerra, sem conceder qualquer compensação pelo risco da negociação.

Vale ressaltar, entretanto, que diferente do cheque assinado por *Minha irmã* em **Estorvo**, o de **Nove Rainhas** consiste num tipo específico, “*um cheque de caixa certificado pelo banco*” como explica Valéria, ou seja, equivale a dinheiro, trazendo a garantia de sua compensação pela instituição bancária. Nesse sentido é que se pode falar, com Simmel, que o crédito se converte em uma organização impessoal, uma forma técnica de circulação, na qual a confiança perde o caráter pessoal e não podendo ser mais aplicada aí a categoria de elegância. As formações e instituições de natureza abstrata e impessoal que se cristalizam na sociedade presente tornam a vida “infinidamente mais fácil, na medida em que estímulos, interesses, preenchimentos de tempo e consciência se lhe oferecem de todos os lados e a sugam em uma corrente na qual ela praticamente prescinde de qualquer movimento para nadar”<sup>69</sup>.

### **Coisificação dos homens, humanização das coisas**

O problema da condição moderna é que o indivíduo se afoga em tais formações objetivas, as quais inundam por todos os lados a vida subjetiva. Este é o diagnóstico da tragédia da cultura, da transformação dos meios em fins em Simmel, e da cultura decaída, da relação estreita e inevitável entre cultura e barbárie em Benjamin. A liberdade individual conquistada a partir do alto grau de peculiaridade e particularização do sujeito moderno tropeça agora nas suas próprias criações:

“Das coisas desaparece o calor. Os objetos de uso diário repelem de si o homem, suave mas persistentemente. Em suma, ele tem de desempenhar, dia após dia, para a superação das resistências secretas – e não apenas das abertas – que se opõem a ele,

---

<sup>69</sup> SIMMEL, 2005, p.588.

um trabalho descomunal. Precisa compensar a frieza delas com o próprio calor, para não congelar com elas, e empunhar com infinita habilidade os seus espinhos, para não sangrar neles. Dos homens a seu lado, não espere ele nenhuma ajuda. Administrador, funcionário, trabalhador manual e vendedor – todos eles se sentem como representantes de uma matéria rebelde, cuja periculosidade se esforçam para trazer à luz através da própria brutalidade.” (BENJAMIN, 2000b, p.24)

Na loja de conveniência que, como vimos, dispensa uma relação mais próxima e duradoura com a vendedora reduzida a uma operadora de caixa registradora, aparece a autonomia que as coisas ganham nos estabelecimentos modernos. As mercadorias cada vez mais é que determinam as relações entre elas e entre as pessoas, aparecendo esta automobilidade dos objetos, que é causa e consequência da mobilidade impessoal realizada pela troca em dinheiro:

“Assim, como a liberdade não é algo negativo, senão a extensão positiva do Eu sobre os objetos que cedem a ele, do mesmo modo, pelo contrário, unicamente é objeto para nós aquilo onde nossa liberdade tropeça, ou seja, aquilo com o que nos encontramos em relação sem poder assimilá-lo a nosso Eu. O sentimento de estar oprimido pelas coisas exteriores, que nos assalta na vida moderna, não é somente a consequência, senão também a causa de que aquelas apareçam para nós como objetos autônomos. O mais penoso em tudo isso é que, na realidade, todas essas coisas, formando grupos tão variados, nos são indiferentes, devido às razões próprias da economia de mercado, da gênese impessoal e da fungibilidade simples. [...] Os objetos culturais aumentam progressivamente, até constituir um mundo cada vez mais coerente em si mesmo, que, em alguns pontos – cada vez menos –, alcança a alma subjetiva, com sua volição e seus sentimentos. E esta coesão está determinada por uma certa automobilidade dos objetos.” (SIMMEL, 2003a, pp.598-599)

O ponto culminante de tal automatismo seriam as máquinas distribuidoras automáticas (*slot machine*), na qual desaparece por completo a mediação humana na venda e o equivalente monetário se converte, de forma automática, na mercadoria. O mesmo princípio apareceria nas lojas de preço único, em que o processo econômico-psicológico não vai da mercadoria ao preço mas, pelo contrário, do preço à mercadoria. Esta igualação a priori do preço dos objetos elimina uma parcela das reflexões e considerações do comprador, assim como dispensa os esforços e explicações do vendedor<sup>70</sup>. Dessa maneira, as relações de trocas humanas são coisificadas. “A liberdade do diálogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> SIMMEL, 2003a, p.599.

<sup>71</sup> BENJAMIN, 2000b, p.23

Os encontros em **Estorvo** são sempre marcados por conversas curtas, olhares de soslaio e por um refúgio no mundo material. Os personagens se cercam de objetos cujo uso geralmente mecânico protegem-nos do contato mais íntimo com seus interlocutores. Em especial, se envolvem com objetos relacionados ao movimento, à mudança, ao trânsito, à mediação, e que possuem características geralmente antagônicas, paradoxais, tal como a chave (que abre portas e caminhos, como também os tranca), o telefone (que permite o único contato que *Eu* tem com a mãe, mantendo-os, porém, distantes um do outro, além de emudecidos), o dinheiro e o cheque (símbolos da mobilidade, falta de caráter, impessoalidade e nivelamento, mas também da distinção, como vimos) e a mala (que permite o trânsito de *Eu* ao mesmo tempo que sempre o dificulta). Carregando a mala pela cidade, *Eu* conclui, por exemplo, que um homem com uma mala nas mãos está comprometido com o destino da mala: ela o obriga a andar torto e depressa. Uma relação entre homem e objeto no qual o homem é coisificado e a coisa humanizada, que aparecerá também nos outros filmes – por exemplo, na escada que “*tá cada dia mais comprida*” para a mãe de Paco em **Terra estrangeira**, e a mala que mais parece observar Paco no hotel e atraí-lo, do que o contrário. Assim, pode-se afirmar que os objetos nos filmes, destituídos de sentido pelo excesso e alienação a que foram tragicamente submetidos, mantêm as distâncias e aprofundam os fossos entre homens e coisas, ao invés de promoverem a proximidade pela mediação e o preenchimento do ser pelo seu cultivo.

O primeiro contato de *Eu* com a irmã apresentado no filme nos sugere esse dilaceramento do que deveria constituir um confortável refúgio. *Eu* e a irmã estão de frente um para o outro, separados pela mesa de café posta na beira da piscina. *Minha irmã* começa um monólogo, com olhadelas efêmeras para *Eu*, que permanece calado, com as mãos trêmulas sobre o talher. Ela lhe mostra fotos nos quais não se vê pessoas, mas apenas lugares, lugares ainda dificilmente identificáveis ao espectador, tanto porque os objetos fotografados parecem desfocados, tanto porque *Eu* passa foto por foto rapidamente, sem se deter a nenhuma, e sem ao menos terminar de ver todas, num olhar que envolve a atitude do homem contemporâneo concebido por Benjamin, aquele incapaz de perceber semelhanças, ou da atitude blasé definida por Simmel, cujo olhar desatento, por sua vez, é incapaz de perceber distinções.

“A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras. Essa

disposição anímica é o reflexo subjetivo fiel da economia monetária completamente difusa.” (SIMMEL, 2005, p.582)

Esta atitude já foi assinalada em outras cenas aqui descritas, especialmente nos momentos em que Paco, *Eu*, Juan e Marcos são lançados nas ruas de suas respectivas metrópoles.

Isto porque o blasé constitui um fenômeno anímico estreitamente ligado aos rápidos e antagônicos estímulos da grande cidade, provendo assim a intensificação da intelectualidade tal como foi assinalada em especial em **Nove Rainhas** e em todos aqueles personagens que apresentam uma personalidade “colorida” pelas relações monetárias:

“Justamente por isso homens tolos e de antemão espiritualmente sem vida não costumam ser *blasé*. Assim como uma vida desmedida de prazeres torna blasé, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança, forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não têm tempo de acumular uma nova. A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande, em comparação com as crianças de meios mais tranquilos e com menos variações.” (SIMMEL, 2005, p.581)

Voltando a **Estorvo**, *Minha irmã* – uma daquelas personalidades acima assinaladas – fala sem parar, enquanto passa geléia nas torradas, depois tira a geléia das torradas, passa outra geléia, tira novamente, em movimentos rápidos, mecânicos e destituídos de sentido. Ela fala sobre a mãe, sobre seu rápido envelhecimento e sua resistência em contratar uma enfermeira. Pela fala da irmã, a mãe justifica tal resistência com o argumento de que enfermeira “*cria muita intimidade*”, esta última vista, portanto, como algo a ser preservado, e não compartilhado.

É interessante notar as imagens dos “abastados” de **Estorvo**. Em geral, é o núcleo formado por *Minha irmã*, *Meu cunhado* e pela amiga da irmã (*A Magrinha*), e todos aqueles freqüentadores das festas e ambientes requintados, o que se relaciona de maneira mais embotada ou por vezes mais estimulada com os excessos materiais e nervosos de suas existências. Há um jogo recíproco aqui entre aborrecimento e excitação, análogas às observações de Simmel e de Benjamin sobre a neurastenia e o choque. O tipo blasé ganha, por exemplo, um forte contorno naqueles que, sob o cinza da economia monetária, pensam conseguir todas as variedades possíveis da vida por uma mesma quantidade de dinheiro. Este

tipo, diz Simmel, há de ser apático, e de modo geral, a atitude blasé aí presente é atribuída aos prazeres saciados, posto que a excitação excessiva esgota toda a capacidade de reação do sistema nervoso. Isto tem uma origem oposta, não da atração das coisas, mas do modo de aquisição: quanto mais a aquisição se faz por um meio mecânico e indiferente, mais o objeto aparece como sem cor e sem interesse<sup>72</sup>, tal como aparecem as posses dos personagens ricos da trama, desde a mansão e os carros, até à comida e bebida fartos e a relação com os empregados. Paradoxalmente, a resposta blasé para estas condições é pelas atrações sempre novas, das quais, como assinala Simmel, emerge o apetite contemporâneo pelas excitações e emoções por experiências extremas (tais como as festas e o uso abusivo de drogas e álcool por *A Magrinha*). Trata-se aqui de um desses intentos típicos de libertar-se dos perigos ou sofrimentos de uma situação por meio da exageração quantitativa de seu conteúdo, o que assinala a preferência moderna pelo “excitante”, como tal, nas impressões, relações e aprendizagem – sem que se faça importante, contudo, encontrar o porquê de serem excitantes, revelando também aquele emaranhado característico de nossa objetificação na perda dos meios, nos dando satisfeitos pelo estágio prévio<sup>73</sup>. Estes meios, ou melhor, o uso que os abastados deles fazem, cercado de eles sem lhes conferir sentido, aparecem em Benjamin como um trabalho de Sísifo de indivíduos que tentam rivalizar a interioridade (a residência, e no caso a mansão de *Minha irmã*, é o refúgio no interior) com a técnica, tentando, pela posse das coisas, tirar delas seu caráter de mercadoria. E o exagero e busca de excitação pela aquisição de posses e experiências novas, advinda daquele entediante trabalho sisífico, leva os personagens à mesma posição de antes, pois que o novo reflete como um espelho na falsa aparência do sempre-igual, do eterno retorno do mesmo.

“Uma nobre indiferença perante as esferas da riqueza e da pobreza está totalmente perdida nas coisas que se fabricam. Cada uma delas carimba seu possuidor, que só tem a escolha de aparecer como pobre coitado ou especulador. Pois, enquanto mesmo o verdadeiro luxo é de tal ordem que espírito e sociabilidade são capazes de penetrá-los e levar a seu esquecimento, aquilo que aqui se ostenta de mercadorias de luxo põe em evidência uma massividade tão desavergonhada que nelas toda radiação espiritual se refrata.” (BENJAMIN, 2000b, pp.25-26)

A massificação deste estilo de vida estabelecido pela economia monetária, no qual as diferenciações são niveladas e os objetos se sobrepõem às relações humanas, confere um embotamento da ordem qualitativa da vida, fazendo com que mesmo os conteúdos mais subjetivos e pessoais sejam colocados em uma relação objetiva quantificadora.

---

<sup>72</sup> FRISBY, 2002, p.74.

<sup>73</sup> SIMMEL, 2003a, pp 305-307.

A falta de caráter do dinheiro, por exemplo, se converte na falta de coloração também das profissões. As grandes cidades, novamente, seriam o palco ideal para o aparecimento de profissionais cujas atividades são pouco específicas, vivendo assim das oportunidades diversas e casuais de se ganhar dinheiro, como todos os golpistas de **Nove Rainhas**, em que qualquer oportunidade de se dar bem converte o homem comum em especialista em selos, filatelista, policial, vendedor de celular, arma, documento, moto ou que mais aparecer. Também são assim os imigrantes em Portugal, os quais como vimos ocupam as profissões pouco qualificadas na terra estrangeira. Essas profissões seriam destituídas de uma forma objetiva e de um conteúdo específico, sendo o dinheiro o único e absoluto ponto de fixação de uma atividade que se desenvolve com liberdade ilimitada. Esse tipo de existência, segundo Simmel, só é possível em relação com um tipo de inteligência rara conhecida como *astúcia*, que está liberada de todas as determinações impostas por normas ou ideais objetivos, obedecendo única e inescrupulosamente aos interesses pessoais. Para estes tipos de ocupações, nas quais está ausente a relação ideal entre a pessoa e sua vida, estariam dispostos os sujeitos mais *desarraigados*, cuja mobilidade e versatilidade constituem um tipo de personalidade insegura, sobre a qual sempre cai a suspeita da desconfiança<sup>74</sup> – daí o fato dos ocupantes dessas profissões serem os imigrantes e os criminosos. Estes últimos são o símbolo mais alto daquela astúcia em **Nove Rainhas**:

*“Estão aí, mas não os vê. É disto que se trata. Estão mas não estão. Então, cuide de sua maleta, sua valise, sua porta, sua janela, seu carro, suas economias. Cuide do seu rabo. Porque estão aí e vão estar sempre.[...] São marreteiros, violadores, corruptos, valentes, larápios, putas, simuladores, batedores, boêmios, escutas, arrebatedores, trombadinhas, operadores, ladrões.”*

Essa descrição que Marcos faz à medida que vai apontando para Juan cada um destes tipos agindo sorrateiramente na cidade, além de revelar a astúcia de todas aquelas pessoas, mostra como a multidão funciona como um asilo do criminoso, donde “será escusado segui-lo”, pois ele “é o homem da multidão”<sup>75</sup>. Ademais, essas “pequenas cenas típicas” só podem ser assim percebidas por um olhar muito sensível e atento à multidão cidadina, tal como de um detetive capaz de fixá-las como “quadros vivos”. Este olhar observador de Marcos, como um “príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito”<sup>76</sup>, é o do *flâneur*: aquele esgrimista de Baudelaire que desfere golpes destinados a abrir um claro entre o véu flutuante da

<sup>74</sup> SIMMEL, 2003a, pp.558-559 e SIMMEL, 1978, pp.432 e 433.

<sup>75</sup> POE, 2008, p.267.

<sup>76</sup> BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p.38.

multidão, no intuito mais íntimo de conferir-lhe alma<sup>77</sup>. Fazendo “botânica no asfalto”, entre as fachadas dos prédios, o *flâneur*, na rua,

“sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivadinha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.” (BENJAMIN, 2000, p.35)

A multidão funciona aqui como um véu que oculta não somente o criminoso mas toda a mitologia moderna, cuja experiência é marcada pela embriaguez proporcionada pelos efeitos fantasmagóricos (enganadores) característicos das cidades, em especial a de **Estorvo**. O *flâneur*, como foi dito, é um homem capaz de descortinar e decifrar os sinais da cidade, atento a cada imagem, ruído ou palavra deixada ao acaso<sup>78</sup>. O olhar do *flâneur* esconde, portanto, a mais profunda agitação interior. O que permitiria a mediação entre estas duas características da *flânerie* (experiência do choque, da fantasmagoria e da sonolência, de um lado, e, de outro, da produção de significados), é, segundo Benjamin, meditação melancólica, condição essencial da produção alegórica. O *flâneur* não direciona às coisas um olhar ingênuo e iludido, mas sarcástico e gélido, um olhar barroco, “o qual inflecte sobre si mesmo, mediante o ato da rememoração e que constrói imagens poéticas<sup>79</sup>.”

Este olhar é justamente o que falta à *Eu*, que permanece cercado de ruínas sem conseguir restituir os significados e sem dar coerência, unidade e sentido à sua própria existência. Da mesma maneira que acontece com “O homem da multidão” de Poe, cujo hábito tranqüilo da *flânerie* cedeu lugar a um toque maníaco, *Eu* é um homem que permanece, até o fim, atrofiado pela experiência, sem poder sair de cena, arrastado e dissolvido.<sup>80</sup> Sua existência é cingida, marcada pelo fosso trágico entre interioridade e exterioridade, evidente na própria diferença de vozes e sotaques de sua fala, feita pelo ator Jorge Perugorria, e de seu pensamento, feita pelo diretor Ruy Guerra; permanece incapaz de perceber sua própria saída do mundo, nos dirigindo o questionamento final: “*ou é o túnel... ou morri*”.

As constantes fugas de *Eu*, seja na interioridade, seja no campo, seja na imaginação de situações hipotéticas, seja na rememoração de uma infância nostálgica, constituem frutos da dificuldade do personagem em lidar com uma existência marcada pelo choque, pela perda da

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, 2000a, pp.113 e 122-123. .

<sup>78</sup> CANTINHO, op.cit.

<sup>79</sup> Cf. CANTINHO, 2006.

<sup>80</sup> Cf. BENJAMIN, 2000a, p. 121.

experiência e pelo declínio da aura, os quais encontram-se intrinsecamente ligados e são colocados sob o pano de fundo do tédio e da melancolia, pensando em termos benjaminianos. A noção de fantasmagoria que está nas bases dessa forma de experiência moderna teria duas dimensões: uma positiva, referente à possibilidade de congregar em si as imagens-desejo da coletividade, vislumbradas na figura do colecionador, o qual procura libertar a mercadoria de sua utilidade mercantil; e uma negativa, referente à sua função *de transfiguração falseadora*, patente no olhar do *flâneur* e do jogador – a outra característica importante de Marcos.

Aliás, todos os personagens de **Nove Rainhas**, dos mais aos menos prováveis, de Marcos à Valeria, Gandolfo (ou Boris) à Juan (ou Sebastian), a senhora (Berta) e o artista Sandler, são exímios jogadores. Entretanto, é na vida cotidiana – e não na mesa de *pocker* da cena final – que se manifestam as qualidades mais específicas do jogador em cada um deles.

Segundo Benjamin, o jogo se caracteriza pela inutilidade, pelo vazio, pelo que não se pode concluir, e cada operação do jogador, como um gesto automático e desconectado do precedente, é isento de conteúdo. As personagens de **Nove Rainhas** aparecem tais como os retratados em uma litografia, narrada por Benjamin:

“Cada um está possuído pela sua paixão: um por uma alegria irreprimida; outro pela desconfiança em relação ao parceiro; um terceiro por um surdo desespero; um quarto, por sua mania de discutir; outro, ainda, se prepara para deixar este mundo. Há algo de comum oculto nos vários comportamentos: as figuras em questão demonstram como o mecanismo, a que se entregam os jogadores dos jogos de azar, se apossa deles, corpo e alma, de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente. Eles se comportam como os passantes no texto de Poe. Vivem sua existência de autômatos e se assemelham às personagens fictícias de Bergson, que liquidaram completamente a própria memória.” (BENJAMIN, 2000a, pp.127-128)

Fazendo uma leitura do jogo a partir da concepção de Baudelaire, Benjamin reforça que o empenho do jogador em obter dinheiro não está na esfera do desejo, mas de uma avidez, de uma “determinação obscura”. Ele não estaria em condições de dar importância devida à experiência – o jogo, aliás, invalidaria a experiência, emprestando aos acontecimentos o caráter de acaso, choque – o que seria típico, ainda, da burguesia, que subtrai os acontecimentos, mesmo os políticos, do contexto da experiência. Em um tempo infernal (o jogador “trocaria a morte pela dor e o inferno pelo nada!”<sup>81</sup>, e como na aventura, a atmosfera do jogo seria o da “contemporaneidade incondicionada”, que “não possui nem passado nem

---

<sup>81</sup> BAUDELAIRE, 2006, p.327.

futuro”<sup>82</sup>), antítese da estrela cadente onde o desejo se liga à relação entre espaço e tempo, no jogo de azar se está sempre começando, e a má reputação do jogador advém do fato de que é ele próprio quem dá as cartas.

Vê-se, por exemplo, que o pai de Juan, Ramiro, que teria lhe ensinado os truques básicos, se arrepende, nas palavras do filho:

*“Foi ele quem me ensinou os truques para jogar. Desde criança, como um jogo. ‘Mosqueta’, ‘Toco Mocho’... [...] Depois alguma coisa aconteceu, não sei o que foi. Ele se arrependeu de ter me ensinado. Me disse que estava mal. Que não fizesse como ele, que destruísse minha vida como ele fez com a dele. Pediu que eu fizesse outra coisa, não sei. Qualquer coisa. [...] Tento como um louco lembrar cada frase, cada movimento de mãos...”*

A aventura é a “a Fada Morgana que seduz o jogador”<sup>83</sup>. O jogador “está abandonado à falta de sentido do acaso”, aliás, ele “considera possível uma vida condicionada por este acaso”<sup>84</sup>, querendo dar a este uma concatenação de sentido – mesmo que segundo leis fantásticas. O aventureiro trata o que na vida é incalculável como tratamos o que pode ser calculado com segurança, apostando tudo, mas na chance flutuante. Equiparado ao jogador, ele

“permite que o acaso, que se situa fora da linha da vida, que é dirigida por um sentido, seja todavia abrangido por este sentido. Ele introduz um sentimento central da vida, que é conduzido por meio da excentricidade da aventura e produz uma necessidade nova e significativa de sua vida, justamente na amplitude da distância entre seu conteúdo casual dado pelo exterior e o centro da existência – unificador e doador de sentido.” (SIMMEL, 19998a, p.173)

Simmel reforça, entretanto, que “para a verdadeira natureza do jogador o motivo decisivo não é ganhar esta ou aquela quantia em dinheiro, mas sim o jogo como tal”<sup>85</sup>, o que reforça a ausência de conteúdo que este oferece, tal como na aventura. O que está em jogo é a forma aventureira de sentir a vida, na sua intensidade.

Isso nos conduz a um outro tipo importante nos filmes em questão, e que tal como o jogador, tem sua atração pela aventura: o artista.

“Aqui temos, em primeiro lugar, a relação profunda do aventureiro com o artista, e talvez também o fundamento da inclinação do artista pela aventura, pois a essência

---

<sup>82</sup> SIMMEL, 1998a, p.181.

<sup>83</sup> BENJAMIN, 2000a, p.127.

<sup>84</sup> SIMMEL, 1998a, pp.172-173.

<sup>85</sup> SIMMEL, 1998a, p.181.

da obra de arte é que ela recorta um pedaço da linha infinitamente contínua da plasticidade e da experiência, o solta da conexão com este e com aquele lado e lhe dá uma forma auto-suficiente, determinada a partir de um centro interno, e por ele mantida unida. O fato de uma parte da existência – entrelaçada na ininterrupção desta – ser, todavia, sentida como uma totalidade, como uma unidade acabada, constitui a forma comum à obra de arte e à aventura. E em função dela ambas são sentidas – toda parcialidade e causalidade dos seus conteúdos – como se em cada uma delas de alguma maneira se resumisse e se esgotasse a vida toda. E isto parece acontecer não de um modo pior, mas sim de um modo mais perfeito, porque a obra de arte está além da vida enquanto uma realidade, e a aventura está além da vida enquanto processo ininterrupto, que entrelaça compreensivelmente todo elemento com seu vizinho. Justamente porque a obra de arte e a aventura se opõem à vida (mesmo que nos mais distintos significados do oposto), uma e outra são análogas à totalidade de uma vida, como é representado em um pequeno corte e na densidade da experiência do sonho.” (SIMMEL, 1998a, p.172)

O artista seria o herói da modernidade e aparece nas narrativas fílmicas ressaltando um misto de nostalgia, inevitabilidade trágica e impossibilidade colocados para o indivíduo pela técnica da vida moderna. Esta, por sua vez, resulta numa nostalgia da arte, representativa da “nostalgia da alma de configurar todo dado a partir de sua imagem”<sup>86</sup>.

“Desde que o sentimento unitário da vida da Antiguidade se cindiu nos pólos da natureza e do espírito; desde que a existência imediata e evidente descobriu a sua estranheza e oposição quando confrontada com um mundo do espírito e da interioridade; desde esse momento estava equacionado o problema cuja percepção e tentativas de resolução preenchem toda a era moderna: o problema de reconquistar para ambas as partes da vida a unidade perdida.

Isto, contudo, só parece estar plenamente ao alcance da obra de arte; só aqui a forma dada pela natureza se revela como o espírito tornado manifesto. Aqui, este já não está escondido atrás do visível-natural, pelo contrário, os elementos tornaram-se tão indistinguívelmente unidos como eram antes da separação pelo processo da vida histórica.” (SIMMEL, 2003b, p.117)

Tanto Simmel quanto Benjamin estarão atentos às possibilidades que a postura artística, não só enquanto produção mas também enquanto fruição, oferecem para uma reação diante da degradação da experiência trazida especialmente pela divisão do trabalho. A arte tem nos dois autores um potencial redentor, o de restaurar em uma unidade a fragmentária experiência a partir de um posicionamento ético estético diante da vida social em Simmel, de uma postura revolucionária em Benjamin. Mas o destino do artista do presente, trouxe-lhe “Uma estranha forma de vida”<sup>87</sup>, tal como sugere o fado de **Terra estrangeira**.

---

<sup>86</sup> SIMMEL, 1998c, p.155.

<sup>87</sup> “Foi por vontade de Deus/Que eu vivo nesta ansiedade/Que todos os ais são meus /Que é toda minha saudade/Foi por vontade de Deus/Que estranha forma de vida/Vive este meu coração/Vive de vida perdida

Neste filme, o artista Miguel, que toca trompete nos bares lisboenses, é um exímio tocador de jazz, com fortes referências ao improviso dos músicos Miles Davis e John Coltrane. Enquanto Pedro, o modelo do intelectual, sob a luz do bar, acompanha fascinado a peça da autoria de Miguel, simulando o dedilhar do artista, a platéia permanece, sob a sombra, indiferente e indiferenciada. O músico recebe parcos aplausos, os elogios de Pedro – com a ressalva de que Miguel deveria “*fazer concessões*” – e o pagamento do dono do bar, que lhe dispensa da noite seguinte. Com o término da apresentação, toca-se uma música dançante, que anima a platéia, fazendo Miguel se queixar: “*da próxima vez eu vou misturar bossa nova com rap e meu som vai ficar assim*”. Para este artista, é frustrante não ter ninguém que suporte ouvir sua música, “*nem a porra da minha namorada*”. O brasileiro Miguel é inquieto, inconformado com o fato de não viver de sua música, e é por ter de se envolver com o contrabando para se manter em Portugal que acaba sendo morto pela quadrilha de Igor e Carlos.

Artista inquieto (e também morto) é Paco. O desejo de ser ator é frustrado durante a maior parte do filme, em que por diversas vezes o rapaz tenta recitar o texto de *Fausto*, não por acaso os versos correspondentes à evocação do espírito pelo médico desejoso de uma vida plena:

*“Sinto meus poderes aumentarem...Estou ardendo, bêbado de um novo vinho... Sinto o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão... enfrentar a ira do trovão. Nuvens se ajuntam sobre mim, a lua esconde sua luz, a lâmpada se apaga! Devo levantar... Eu era nada, e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero toda a vida.”*<sup>88</sup>

Paco só consegue, porém, dizer todo o seu texto fora do palco, no momento em que é ameaçado pelos perigosos membros da quadrilha de contrabandistas – ironicamente enquanto toca ao fundo o fado acima referido. Sentindo-se acuado pela posição de inferioridade lingüística (os comparsas conversam em francês), tendo perdido para sempre as pedras

---

*/Quem lhe daria um condão /Que estranha forma de vida /Coração independente/ Coração que eu não comando/Nive perdido entre a gente/Teimosamente sangrando/Coração independente/Eu não te acompanho mais /Pára, deixa de bater/Se não sabes aonde vais/Por que teimas em correr?/Eu não te acompanho mais.”* “Estranha forma de vida” é um fado da portuguesa Amália Rodrigues, cantado na cena em que Paco, encurralado em um restaurante por Igor e seus mandantes, decide finalmente tomar as rédeas de seu destino, como será citado abaixo.

<sup>88</sup> Citação retirada da dissertação sobre Terra estrangeira, Utopia e identidade em *Terra Estrangeira*, de César Kieling (2003) e cotejada com GOETHE, 2003, pp.29-30.

preciosas que os homens lhe exigiam, mas cansado da submissão a um mundo destituído de sentido, levanta o corpo e voz, parecendo prever seu destino: “*Que minha vida seja o custo!*”.

Mais um artista morto, o que indica que o diagnóstico do declínio da cultura não encontra salvação na arte no presente. Em **Nove Rainhas**, o artista Sandler se converte em um exímio falsificador à serviço do crime. Em **Estorvo**, quando *Eu* encontra *Meu cunhado* em uma festa, é apresentado como “artista”, e outros convidados o definem logo em seguida como um “*porra-louca*”.

Resta, assim, o último artista: o violinista cego de **Terra estrangeira**. Talvez o único que traz a marca do herói da modernidade. É o único que vive de sua arte. Sem recursos financeiros, vive a tocar nas estações de metrô de Lisboa. Para completar a tripla ironia – ele é cego e toca em um metrô, o “inferno dos nomes” segundo Benjamin –, o violino *Stradivarius* que Igor usou para contrabandear os diamantes, disfarçando assim a mercadoria e fazendo uma homenagem sarcástica ao amigo Pedro, vai parar nas mãos deste artista. A caixa do violino que esconde as pedras é usada para receber moedas de um público pouco interessado naquela arte, e ao ser derrubada por algum sujeito apressado, espatifa-se ao chão, fazendo com que a fortuna vire poeira no labirinto subterrâneo da cidade.

## Relações imediatas

“Se uma marca do humano, ou mesmo talvez a mais profunda marca do humano consiste em extrair da multiplicidade original das coisas e das representações uma união comum na alma, talvez toda a arte seja apenas uma maneira especial de conseguirmos isto, apenas uma das vias que levam da multiplicidade exterior – ou também interior – à unidade interior...” (SIMMEL, 2003c, p.111)

Não sendo a arte, pois, a única possibilidade redentora – e tendo em vista que ela não possibilita nos filmes a realização plena da alma moderna no presente – faz-se necessário investigar que outras maneiras especiais são sugeridas pelas histórias aqui narradas.

Algumas das relações entre os personagens dos filmes, como o romance entre Alex e Paco, sugerem formas de aproximação que não são pautadas meramente nos interesses egoístas e utilitários e nas interações racionalizadas predominantes nas metrópoles modernas.

Na estória dos imigrantes brasileiros, a resposta é encontrada na intimidade, único espaço possível de parceria. É interessante notar, entretanto, que as experiências íntimas só ocorrem longe da cidade. Os diálogos e imagens mais significativos do filme acontecem na estrada ou próximas do mar. É na estrada, por exemplo, já ao final de um dia inteiro juntos,

que Paco conta a Alex sobre a morte da mãe. Nesse momento, Alex mostra-se desarmada, deixando o seu tom ácido e agressivo tão freqüente no restante da trama. Dizendo que não se lembrava da roupa que a mãe usava no dia de sua morte, Paco pede a Alex para fechar os olhos e dizer como ele está vestido. Ela, ao descrevê-lo, acrescenta suas impressões sobre cada detalhe de sua vestimenta (diz que a calça quadriculada é feia, que aquele blazer não é dele...) além de fazer observações sobre o jeito com que Paco sorri (ele faz um “*barulho engraçado*”).

O mar, por sua vez, é ressignificado aí como espaço de possibilidade, de (re)descoberta<sup>89</sup>. É de frente para o mar, na varanda da pensão de angolanos, a despeito da hostilidade e desconfiança por parte dos moradores negros, que Paco conta a Loli sobre sua primeira noite de amor com Alex. “*Foi ela que fez tudo. Ela veio pra cima de mim e me comeu*”, diz Paco. “*Ela te comeu? (...) E depois os canibais somos nós*”, responde Loli aos risos, fazendo com que até a diferença de vocábulos, tantas vezes mostrada no filme como um símbolo de dominação, ganha os contornos de um consenso possível.

Da segunda vez que passam a noite juntos, também de frente para o mar, Alex e Paco se deparam com um navio encalhado, que “*parece uma baleia*”, despertando em Alex a vontade de encalhar também ali. O mar passa a exercer outra função, trazendo a possibilidade não apenas de movimento e destino trágico, mas também de fixação. O mar abre as possibilidades de descoberta, de experiência. É nesse momento que ela passa a compartilhar dos planos de Paco: “*Vão bora pra San Sebastian, Paco*”. A partir da procura desse lar, eles se dirigem a uma vila usada como desvio da imigração para entrar na Espanha, tendo em vista que Alex vendera seu passaporte. Ao pararem na vila para comer, percebemos que Paco está com uma blusa branca, e não mais com o blazer azul marinho dado por Igor – objeto desdenhado por Alex e que, durante a trama, insere Paco definitivamente no cenário e na condição de estrangeiramento radical. É aqui que Alex canta para Paco: “*Eu não preciso de muito dinheiro/graças a Deus/E não me importa, honey...*”<sup>90</sup>, indicando uma procura óbvia pela restauração de relações imediatas e personalizadas, sem a mediação fria e niveladora característica do dinheiro, que permeou toda a história.

Em **Nove Rainhas**, ao fim da trama, constata-se a existência de uma complexa rede de solidariedade entre os diversos golpistas que atuaram no decorrer do golpe. Rede construída para a obtenção do dinheiro, mas que paradoxalmente não se desfaz quando o objetivo (o

---

<sup>89</sup> MACHADO e SANTOS, 2003, p.125.

<sup>90</sup> Trecho de “Vapor barato”, música-tema do filme, de autoria dos compositores brasileiros Wally Salomão e Jards Macalé.

dinheiro de Marcos) é atingido. Ela se mantém em interações informais e espontâneas, num jogo de baralho entre todos os outros integrantes da quadrilha ou no romance de Juan e Valéria. Romance que se revela, ao fim, o *telos* para onde todas as ações se voltavam, pois o dinheiro resgatado pela quadrilha comandada por Juan é dado de presente à Valéria, restaurando a injustiça feita com ela e seu irmão e selando o aniversário de namoro do casal. Assim, Juan tem como objetivo último a satisfação dos desejos de Valéria, não apenas por considerá-los legítimos e convenientes e, portanto, não é tal legitimidade sua única e decisiva motivação. Ele o faz por amar Valéria, e nesse sentido, o estado a se realizar é sua meta final, mas não sua verdadeira motivação, porque esta é, antes, a energia pulsional de seu amor, que de maneira espontânea se implica nesse *telos*. “Porque é exatamente esta a diferença decisiva: o amor por um ser humano, enquanto motivação por assim dizer geral de uma ação determinada, se solidariza com seu conteúdo, irriga-o com seu sangue muito mais diretamente do que em qualquer outra motivação...”<sup>91</sup>.

Dessa maneira, começa-se a ficar indicado que, se não foi a arte, como vimos, a esfera da vida capaz de promover a persistência das relações desinteressadas e a afirmação da subjetividade, uma camada com qualidades semelhantes a ela aparecerá nesta espécie de redenção possível: o amor. Segundo Simmel, o amor situa-se naquelas camadas que são geradas sem cessar pela vida, mas que ao serem produzidas, representam um excedente do simples processo de vida, um *mais que a vida*. O amor, pois

“está englobado psicologicamente, mesmo em seu desprendimento aéreo continuamente mediatizado, pela vida movediça e seu significado metafísico, contudo tão transcendente em relação a ela em sua própria intencionalidade, suas leis específicas e seu autodesenvolvimento, como estão o conhecimento objetivo lógico em relação à representação psíquica, ou a qualidade axiológica da obra de arte em relação às emoções psicológicas que acompanham sua criação ou sua fruição” (SIMMEL, 2006, p.134).

O objeto no amor não é simplesmente um *meio* através do qual o sentimento se realiza. Como uma daquelas camadas transvitais, o amor permanece livre em relação à categoria teleológica.

“A expressão de Schopenhauer, a arte atinge ‘por toda parte o alvo’, não significa nada mais que isso, e vale também para o amor. O que quer que ele deseje ou cobice, nunca se insere, enquanto permanece puramente si mesmo, na técnica dos objetivos e dos meios, da qual uma sensualidade apenas em busca de si é sempre prisioneira.” (SIMMEL, 2006, p.135)

---

<sup>91</sup> SIMMEL, 2006, p.116.

A relação sujeito/objeto no amor revelaria a mais alta imanência moral da apreensão do mundo, pois diferente do ato do conhecimento, nos encontraríamos, no amor, livres na escolha, maneira e medida de nosso sentimento, que não está latente no objeto. Este é moldado por nossa atividade. E esse sentimento particularmente subjetivo pelo objeto, que “ultrapassa a exterioridade recíproca da alma e do mundo”, faz do amor uma relação universal da alma. O amor é, pois, uma dessas circunstâncias em que se cria o objeto como um produto totalmente original<sup>92</sup>.

Ao contrário do que possa parecer, entretanto, o amor não ocorre aqui a despeito de uma época e do estilo de vida em que se insere. Até aqui, por exemplo, estive realçando através das narrativas fílmicas a crescente predominância de reações psicológicas e relações sociais pautadas na objetividade e até frieza e indiferença, como formas de lidar com o aumento quantitativo e qualitativo dos grupos, produtos e estímulos que a vida na cidade apresenta (e representa). Em um movimento de confronto à essa condição psíquica, encontra-se a alma – moderna – em sua luta pela apropriação e experimentação do mundo, o que lhe confere a inquietude e dinamismo, próprios deste mesmo mundo em que se insere – o moderno. Assim, o amor moderno aparecerá como um correspondente a este dinamismo vital da existência moderna, se apresentando a nós sem cessar “como uma espécie de *animação* (apesar de toda a sua constância e de sua fidelidade, ele é absorvido no fluxo contínuo e deve seguir esse ritmo que renasce sem cessar)”<sup>93</sup>.

No contexto das sociedades contemporâneas, tais como as retratadas nos filmes, o amor irá servir, então, tanto ao imperativo da afirmação da individualidade particular e idiossincrática dos sujeitos, quanto ao inevitável alargamento e intensificação dos encontros e relações nas sociedades complexas. Aquela forma de amor acima caracterizada não apenas serve ao sujeito como uma forma radical da manifestação individualista por sua natureza subjetiva. Ele absorve suas forças, de forma a secundarizar outras esferas da vida social, por se constituir naquela categoria transvital de que fala Simmel, nascendo da vida, mas sendo um mais que vida. Ademais, conforme sugere o caminho com que as formas de individualismo se desenvolvem em um contexto de objetividade e anonimato, haveria uma tendência à proteção da esfera da intimidade e pessoalidade.<sup>94</sup> E um “desenvolvimento crescente do

---

<sup>92</sup> SIMMEL, 2006, pp.122-123.

<sup>93</sup> SIMMEL, 2006, p. 152. Dessa maneira, o amor moderno propriamente apresentar-se-á em oposição ao amor platônico, orientado para a substância e perenidade dos contornos, para a negatividade da individualidade face à beleza e, por conseguinte, por uma ausência de concepção da produtividade da alma enquanto exercício contínuo da criatividade. Cf. SIMMEL, 2006, em sua *Digressão sobre o eros platônico e o eros moderno*.

<sup>94</sup> Cf. COSTA, 2005.

erotismo favorece o investimento e a exigência do puro indivíduo, isto é, do sujeito central ou total...”<sup>95</sup>.

O amor consistirá então em uma forma singular de preservação das relações entre indivíduos cada vez mais diferenciados, e poderá não ser subsumido pela técnica da vida – que parecia submeter todas as camadas da vida sob seu domínio – na medida em que, ainda que possa ser alimentado e modificado pelas lógicas de mercado, pelos interesses individualistas e pela abundância de materiais produzidos com fins de “consumo” do amor, nada, senão o próprio amor, pode gerar sua energia. Sua própria tonalidade trágica – ser gerado pela vida e se autonomizar frente a ela, destacando-se de sua corrente criadora, por necessidade, vontade ou dever mesmo da própria vida – não é a da destruição ou desenlace fatal. É, o amor, a confirmação da própria fórmula da vida: “promover o que a transcende segundo sua absoluta realidade específica e suas próprias leis, de acordo com a lei que leva essa vida não só mais adiante em seu próprio nível, mas também até a dimensão superior.”<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> SIMMEL, 2006, p. 147.

<sup>96</sup> SIMMEL, 2006, p.148.

## Conclusão

Desde que tomada como referência para este estudo uma concepção de conhecimento correlata à idéia de *ensaio*, a ênfase recairá certamente sobre o caminho percorrido mais do que sobre o fim a que se chega. Essa ênfase corresponde: à maneira como se dá a investigação sociológica aqui proposta; aos textos que aqui serviram de base (texto no sentido amplo, dizendo respeito às obras de referência bibliográficas e cinematográficas); à centralidade que certo conceito de cultura e seu correlato processo de cultivo têm na presente análise. Pensamento, objeto e sociologia da cultura que possuem a característica comum de se oferecerem como lampejos ao sujeito do conhecimento, como instantâneos capazes de reluzir no momento para serem fixados e de serem ligados de maneira infundável aos mais diversos pontos da existência, fatalmente fragmentária.

A ênfase no fragmento – no jogo incessante entre fixação e movimento nos instantâneos *sub specie aeternitatis*, entre destino e estabilização na alegoria, entre ocorrido e presente nas imagens dialéticas, seja pela sociologia “formal” de Georg Simmel ou pelo conhecimento monológico de Walter Benjamin– converge para uma pesquisa que trabalha com a dialética entre a limitação e a riqueza do pormenor enquanto redentor do conhecimento da vida – esta em constante mutação. Essa salvação, profana, realça a sujeição à imanência, indicando que o conhecimento inerente a este gesto é fruto da projeção do sujeito.

O ensaio e todas as outras formas de escrita e de pensamento que lhes são correlatas e que são exploradas por Simmel e Benjamin reforçaram, pois, o caráter subjetivo e particular de tais procedimentos. O resultado é um tipo de sociologia com fronteiras pouco restritas em relação a outras disciplinas, com uma reduzida rigidez e sistematização quanto aos seus métodos e com uma grande amplitude e variedade quanto às possibilidades de objetos e de perspectivas a serem abordados. E à medida que têm as portas fechadas a uma progressão na carreira acadêmica, Simmel e Benjamin vão se tornando mais “ensaístas”, mais “livres” tanto nos termos do conteúdo de seus escritos quanto das suas formas. Dessa maneira, os autores não investiram apenas em uma crítica às formas de pensamento e de investigação científicas vigentes, com sua característica objetificação do sujeito do conhecimento – que acompanha, por sua vez, a coisificação humana que está no centro do modo capitalista de existência. Eles também apresentaram uma proposta de “resistência” a este imperativo, a saber, o da extensão da divisão do trabalho a todos os âmbitos da vida, inclusive do saber. Isto deu origem a um pensar e um fazer que permitem abarcar – mas não intenciona esgotar – as múltiplas

possibilidades do que historicamente foi-se compartimentalizando em áreas distintas e restritas no que diz respeito aos seus procedimentos metodológicos e expressivos – na filosofia, na sociologia, na psicologia, na ciência moderna em geral, e na arte, na literatura, no ensaio, no tratado.

Isto sinaliza, por si só, alternativas possíveis para o destino que a sociedade moderna tendia a caminhar no século XX, e que Simmel apenas começou a vislumbrar. Benjamin o experimentou de forma mais radicalizada, e é possível imaginar que se tivesse sobrevivido ao ápice da barbárie moderna – o holocausto – teria ele também sido vítima da impossibilidade da narração da experiência, e destituído de qualquer vestígio de “esperança” revolucionária e redentora a respeito de uma outra concepção de história, de sujeito, de coletividade, de cultura.

O discurso e a imagem das sociedades de hoje – das sociedades que podem ser situadas na zona liminar entre o “centro” e a “periferia” dos mais exaltados valores, concepções e estilo de vida modernos – permitem avaliar para onde foram aquelas alternativas redentoras. Eles são ao mesmo tempo pergunta e resposta para a única certeza que restou do projeto moderno: a impossibilidade da totalidade. A interpretação das narrativas das sociedades contemporâneas e liminares, ou seja, a interpretação da interpretação, aparece como possibilidade singular de se restabelecer o conhecimento da cultura e uma cultura do conhecimento.

A imagem de mundo que se apresenta em **Terra estrangeira**, **Nove Rainhas** e **Estorvo** possuem os contornos da liminaridade de um projeto de sociedade, o qual encontra na sua concreção tonalidades contrastantes. Seja no preto e branco da relação colonialista, do colorido da metrópole latino-americana ou da borragem e polifonia de uma cidade multifacetada e, portanto, qualquer, conflitantes formas de relação aparecem como desafios inerentes a uma vida cidadina que seja capaz de conciliar os imperativos do individualismo com a socialidade contemporânea e florescente.

O individualismo de que se trata remete à dupla desvinculação apontada por Simmel. De um lado, são os indivíduos liberados dos laços tradicionais, que são remetidos pela antiguidade da paisagem lisbonense de **Terra estrangeira**, aquela que traz à tona uma nostálgica relação entre os habitantes da cidade antiga e seu passado, entre os cidadãos e suas construções. São remetidos também pela estrutura familiar que respalda as finalidades aparentemente injustificáveis nos golpes de **Nove Rainhas**. São remetidos, por último, ao sítio que serve de refúgio ao desencaixado *Eu* de **Estorvo**, local onde transitam personagens

da infância e onde os acontecimentos se situam em uma outra temporalidade – a do “tempo da vaca”.

Esta desvinculação (temporal, espacial, grupal, etc.) coloca as personalidades em construção sob um outro âmbito, do qual a metrópole de cada filme – respectivamente São Paulo, Buenos Aires e a inominável cidade de **Estorvo** – será palco e símbolo. Este é o âmbito da desvinculação qualitativa processada pela complexificação das produções e da variação das possibilidades de escolhas que são postas ao indivíduo. Todos os personagens encontrarão em suas experiências, de maneira mesclada e desequilibrada, o desejo, a condição e o impedimento do exercício pleno da liberdade individual, que deveria corresponder tanto ao fim das restrições do desenvolvimento e realização do sujeito, quanto à existência de condições de vivência pessoal de outro tempo, espaço, grupo, etc.

Ocorre que as condições criadas por esta sociedade do indivíduo são as mesmas responsáveis pela subsunção deste, como apontaram Simmel e Benjamin na crítica à tecnicização da vida. Não é de se estranhar que o artista, herói da vida moderna, responsável pela nostálgica conciliação entre sujeito e objeto, terá como fim nestas narrativas o mundo do crime, a marginalidade, a morte, a falsificação (o reverso da experiência aurática, na medida em que se baseia na reprodução em detrimento da criação). O desenraizamento em **Terra estrangeira**, o dinheiro convertido em finalidade última em **Nove Rainhas**, ganham em **Estorvo** a ligação trágica de tais experiências, ao ponto da incapacidade mesma de narrá-las, cujo sujeito e sujeitado, culpado e vítima, levam uma única designação: *Eu*.

Não havendo a possibilidade de retroceder a uma configuração da vida cujo desenho seja monocromático, resta ao sujeito a auto-percepção, à coletividade que sonha seu próprio despertar, para que os contrastes da luta entre aquela técnica da vida e o pleno exercício do *Eu* – não importando que o conteúdo de sua individualidade seja o da igualdade ou o da diferença – resultem uma nova forma de experienciar a inevitabilidade trágica do pluralismo e incerteza desta relação.

As estratégias de estabelecimento de um projeto universal de individualidade e de sociedade parecem destoar dessa relação entre sujeito e mundo que o cerca, que se revela irreduzível a uma concepção de desenvolvimento baseada na idéia de progresso. As estratégias de ordenação da multiplicidade e proteção frente à alteridade constituídas como mecanismos de mediação daquele conflito, se revelaram como alargadoras do distanciamento, da abstração e da quantificação das relações pessoais trazidas à discussão pelas narrativas cinematográficas abordadas. O “fado tropical” dos imigrantes da **Terra estrangeira**, a autonomia extremada do

“cada-um-por-si” de **Nove Rainhas**, o trânsito incansável dos indivíduos entre o tédio e a super-estimulação em **Estorvo**, não encontram apaziguamento pessoal e social nos “velhos” truques da racionalidade e instrumentalidade da vida. Esta última escapou de todas as tentativas de captura que estrangeiros em trânsito, colonizadores em declínio, golpistas em ação, sujeitos errantes e sem nome, colocaram em prática.

Qualquer gesto de interpretação e domínio da multiplicidade vital resultará, na “melhor” das hipóteses, mortificador do vitalismo da existência. O gesto alegórico dos personagens, do sociólogo, do cineasta, de destruir enquanto descreve, de matar para observar, só faz brotar ainda mais sentidos possíveis da experiência, como as emergidas do amor e da rede social das “relações imediatas” de **Terra estrangeira** e **Nove Rainhas** – que se dão, entretanto, não como um retorno às formas “puras” de uma suposta socialidade “tradicional”, utópica, mas somente no contexto pós-aurático do qual **Estorvo** aparece, quando não enquanto um destino fatalista, um contexto de declínio/transição. Dissolvidos na sua análise, sociólogo, cineasta, indivíduo, tornam-se – inevitavelmente – capazes de construção de sentido para um mundo em gestação constante, não interessando o futuro que reserva, nem a medida em que este será produto de acaso, destino ou escolha. Seja no impressionismo de Rodin ou em toda grande obra de arte, seja no amor, o que aparece é que a vida gera as formas e as suas próprias imagens de mundo, as quais se autonomizam de maneira soberana, mas que retornam à vida, esta inesgotável.

Corro, aqui, um risco iminente da crítica e refutação da validade de tais conclusões, uma crítica semelhante à que incorre Simmel a respeito de sua progressiva explicação “metafísica-vitalista”, ou Benjamim quanto ao “esoterismo” de suas bases – com o adicional de me faltar o brilhantismo dos dois autores, obviamente. Mas nem ousaria refutá-las depois de escrever as últimas linhas deste trabalho de olhos e pensamentos embargados, que deixam este estudo aquém ou além de sua adequação nos termos de uma “ciência” “social” – o que dependerá do olhar mais ou menos rigoroso, sensível e solidário do leitor.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

\_\_\_\_\_. Caracterização de Walter Benjamin. In: COHN, G. **Theodor Adorno**: sociologia. São Paulo: Ática, 1986a.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma In: COHN, G. **Theodor Adorno**: sociologia. São Paulo: Ática, 1986b.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 2004. 4ª ed.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O “novo” cinema argentino. **Teoria e Debate. Revista Bimestral da Fundação Perseu Abramo**, n.54, jun./jul/ago. 2003. Capturado em [www.fpa.org.br/td/td54/td54\\_cultura.htm](http://www.fpa.org.br/td/td54/td54_cultura.htm), em julho de 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**: edição bilíngüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1.ed. especial . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in \_\_\_\_\_ **Textos escolhidos**/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Harbemas; traduções de José Lino Grünnewald... [et.al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação: Willi Bolle: tradução Celeste H.M. Robeiro de Sousa... et.al. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**, Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense. 1ª edição, 11ª reimpressão, 2008.

\_\_\_\_\_. O narrador, in: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**, Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense. 1ª edição, 11ª reimpressão, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama Barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Paris, capital do século XIX, in: BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. São Paulo, Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo, Brasiliense, 3ª edição, 2ª reimpressão, 2000.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História, in: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**, Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense. 1ª edição, 11ª reimpressão, 2008b.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo, Brasiliense, 3ª edição, 2ª reimpressão, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo, Brasiliense, 5ª edição, 3ª reimpressão, 2000b.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. **Espetáculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, ano VIII, n.24, 2003. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>. Acesso em: 01 Ago 2006.

CASTEL, Robert. Capítulo VIII e Conclusão. In **A metamorfose da questão social**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORDEIRO, Zahira Souki. **A alegoria como conceito**: uma leitura benjaminiana do barroco. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

COSER, Lewis. **Georg Simmel: Biographic Information**. Ex: *Coser, Lewis A. Masters of Sociological Thought: Ideas in Historical and Social Context. Second edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.* Disponível em <http://www.socio.ch/sim/biographie/index.htm>. Acesso em 20 Dez 2008.

COSTA, Sérgio. Amores fáceis: romantismo e consumo na modernidade tardia. **Novos estud.** - **CEBRAP**, São Paulo, n. 73, Nov. 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002005000300008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300008&lng=en&nrm=iso)>. access on 28 Sept. 2009. doi: 10.1590/S0101-33002005000300008.

DURKHEIM, Émile. [1893] 1995. **Da divisão do trabalho social**. Rio de Janeiro: Martins Fontes.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade.** São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FRISBY, David. **Fragments of modernity.** Cambridge: First MIT Press edition, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sociological impressionism.** A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory. London: Heinemann, 1981.

FORTUNA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas – Uma introdução. In **Revista Crítica de Ciências Sociais – Dossier Simmel: A estética e a cidade**, 67, Dezembro 2003: 101-127.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In SELIGMANN-SILVA (org.). **Leituras de Walter Benjamin.** 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007a.

\_\_\_\_\_. **História e Narração em Walter Benjamin.** 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In SELIGMANN-SILVA (org.). **Leituras de Walter Benjamin.** 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007c.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1975.

GOETHE. **Fausto e Wther.** Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

HELENA, Lucia. Um sultão no reino das coisas. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 08 Ago 2006. doi: 10.1590/S1517-106X2003000100002.

KIELING, César. **Utopia e identidade em Terra Estrangeira.** Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, SP: 2003.

LUKÁCS, George [1918]. Posfácio à memória de G. Simmel. In SIMMEL, Georg. **Filosofia do Amor.** Tradução de Eduardo Brandão. 3ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Igor José de Renó, SANTOS, Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa. Essência, Estranhamento e Identidade nos filmes de Walter Salles. **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Rio de Janeiro, UERJ/ NAI v.11, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** Tradução de Alberto Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. O paradigma estético (a sociologia como arte). Tradução de Clarissa Schmidt notas de Berthold Öelze. In SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 2005.

MARTINS, Andréa França. **Terras e fronteiras**: imagens de itinerância no cinema contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MARX. **O Fetichismo da Mercadoria e o Seu Segredo**.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In \_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHULTZ, Alfred. El forastero. In: **Estudios sobre teoría social**. Buenos Aires: Amorrortu, 1974.

SIMMEL, Georg. A aventura in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998a.

\_\_\_\_\_. A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900), in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998b.

\_\_\_\_\_. A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente (1902), in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998c.

\_\_\_\_\_. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. A moldura. Um ensaio estético (1902), in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998d.

\_\_\_\_\_. A Ruína in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998e.

\_\_\_\_\_. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Oct. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso).

\_\_\_\_\_. Da psicologia da moda: um estudo sociológico in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998e.

\_\_\_\_\_. **Filosofía del Dinero**. Traducción e introducción de Ramón García Cotarelo. Granada, Editorial Comares, S.L., 2003a.

\_\_\_\_\_. **Filosofia do Amor**. Tradução de Eduardo Brandão. 3ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. Florença. Tradução de António Sousa Ribeiro. **Revista Crítica de Ciências Sociais – Dossier Simmel: A estética e a cidade**. Coimbra, n. 67, Dezembro de 2003b. pp.101-127. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/67/RCCS67-099-126-Dossier%20Simmel.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Georg Simmel**. Coleção grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Imágenes momentâneas sub specie aeternitatis**. Traducciones de Ricardo Ibarlucía y Oliver Strunk. Introducción de Esteban Vernik. Posfacio de Otthein Rammstedt. Barcelona, Espanha: Gedisa Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. La ampliación de los grupos y la formación de la individualidad in SIMMEL, G. Sociología 2. Estudios sobre las formas de socialización. Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. O conceito e a tragédia da cultura in SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998f.

\_\_\_\_\_. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. Roma. Uma análise estética. Tradução de Antônio Sousa Ribeiro. **Revista Crítica de Ciências Sociais – Dossier Simmel: A estética e a cidade**. Coimbra, n. 67, Dezembro de 2003c. pp.101-127. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/67/RCCS67-099-126-Dossier%20Simmel.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Sociología**. Estudios sobre las formas de socialización. 2ªed., Vol. I, Madrid, Ed. Castilla, 1977.

\_\_\_\_\_. Subjective culture. In: Georg Simmel on individuality and social forms. Edited by Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

\_\_\_\_\_. **The Philosophy of Money**. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1978.

\_\_\_\_\_. Veneza. Tradução de António Sousa Ribeiro. **Revista Crítica de Ciências Sociais – Dossier Simmel: A estética e a cidade**. Coimbra, n. 67, Dezembro de 2003d. pp.101-127. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/67/RCCS67-099-126-Dossier%20Simmel.pdf>.

SELIGMANN-SILVA (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Apresentação* in BENJAMIN, Walter. **Origem do drama Barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã (1982). In BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

VANDENBERGHE, Frédéric. [2001] 2005. **As sociologias de Georg Simmel**. Tradução Marcos Roberto Flamínio Peres. Bauru, SP: Edusc; Belém: EDUPFA.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. Simmel no Brasil. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 1, 2007 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52582007000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582007000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 Feb. 2009. doi: 10.1590/S0011-52582007000100002.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

### **Filmografia**

ESTORVO. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Europa Filmes, 2000. 1 DVD (95 minutos).

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil/Portugal, 1995. 1 DVD (110 minutos).