



*Fechamento e abertura: a moldura repensada**
Closing and opening: the rethought frame

Carolina Rodrigues Freitas**

* Recebido em: 09.09.2018.

Aprovado em: 17.11.2018.

**¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UnB.

Email: carolinarofre@gmail.com

Resumo: Este ensaio é uma busca por reler Simmel (2005), em especial a ideia de moldura, desenvolvida pelo autor em referência ao processo de individuação moderno, à luz de argumentos como os de Bazin (2018) sobre a moldura filmíca, de Deleuze e Guatarri (2007) sobre o enquadramento e de Michael Hardt (2007) sobre os afetos. Acredita-se que isso pode nos ajudar a compreender Simmel como uma forma sensível aos limites do sujeito moderno, e que, de certa maneira, antecipa uma percepção do potencial de outros modos de individuação, como aqueles pensados, muitos anos depois, por autores como Foucault (1984; 1985), Deleuze (1992) e Maffesoli (2006).

Palavras-chave: Moldura. Simmel. Sensibilidade. Corpo. Afetos.

Abstract: This essay is a search to reread Simmel (2005), in particular the idea of frame, developed by the author in reference to the modern individuation process, in the light of arguments such as of Bazin (2018) about the filmic frame, of Deleuze and Guatarri (2007) about framing and of Michael Hardt (2007) about affects. It is believed that this may help us to understand Simmel as a form sensitive to the limits of the modern subject, and that, in a way, anticipates a perception of the potential of other modes of individuation, such as those thought, many years later, by authors as Foucault (1984; 1985), Deleuze (1992) and Maffesoli (2006).

Keywords: Frame. Simmel. Sensibility. Body. Affects.



Introdução

Pode-se olhar para um autor buscando compreendê-lo não tanto como um tipo psicossocial, alguém de quem se deve conhecer a biografia, a trajetória pessoal, profissional e intelectual. O autor nos interessa não como um sujeito soberano que produz um texto a partir de uma intenção consciente. Há tempos sabemos que o autor, qualquer autor, não é proprietário, responsável ou inventor de seus textos (FOUCAULT, 1992). O autor nos interessa como uma sensibilidade. Ler um autor assim é uma maneira de entrar não em diálogo com ele, mas em contato com os afetos que sua obra manifesta e instiga (PROUST, 1991). É fazer da leitura uma experiência do sentir; a possibilidade de, como corpo sensível, perceber afetos que, um dia, outro corpo sentiu e de percebê-los sob uma luz nova (DELEUZE; GUATTARI, 2007).

A sensibilidade é uma categoria transversal àquelas “mais socialmente visíveis ou melhor sociologicamente estruturadas”, tais como gênero/sexo, raça/etnia, sexualidade, nacionalidade. Na verdade, a sensibilidade “desnaturaliza tais categorias [, apontando o que existe] de frágil, escorregadio, fugaz, nebuloso na existência” (LOPES, 1999, p. 31). Como um modo de olhar, de perceber e de se relacionar com os outros e o mundo, uma sensibilidade pode ser entendida não como um objeto a ser nomeado, explicado e esgotado, mas como algo a ser percebido. Mais do que desvelar a verdade de uma sensibilidade, esse tipo de análise contenta-se em “descrever os seus contornos, seus movimentos, suas hesitações,

seus êxitos e seus diversos sobressaltos” (MAFFESOLI, 2006, p. 8).

Sendo a “forma orgânica adotada pela sensibilidade humana – o meio no qual ela se realiza – algo dependente não apenas da natureza, mas também da história” (BENJAMIN, 1969, p. 14), é preciso considerar a sensibilidade como um fenômeno historicamente situado. A “relação com a experiência é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada” (ADORNO, 2003, p. 26) pela experiência histórica mais abrangente. Assim sendo, na análise de uma sensibilidade, de seus afetos, é preciso contentar-se também em não alcançar “algo para além das mediações – e estas são mediações históricas” (ADORNO, 2003, p. 27).

Georg Simmel nos interessa como uma sensibilidade histórica que figura na constelação de sensibilidades da qual fazem parte outros, como Charles Baudelaire. A aproximação dá-se no sentido de que, como Baudelaire, Simmel fez da sua experiência como cidadão e transeunte a fonte para os seus escritos. O que os caracterizam é a prática dessa que já foi chamada de a “gastronomia do olho”, a arte de olhar as coisas com paixão. Simmel já foi chamado de flâneur sociológico por causa da sua insatisfação “com a simples observação ‘de longe’ (do gabinete, através de dados secundários, entre outras formas)” e “do seu olhar ‘de perto’, uma engrenagem fundamental para a sociologia moderna” (PERES *et al.*, 2011, p. 97).



Sabe-se que o olhar simmeliano contribuiu para uma sociologia dos fenômenos urbanos, que coloca menos a questão da sociedade do que a das sociabilidades. Simmel foi precursor de uma microsociologia, influenciando autores como Robert Park e Erving Goffman. Se ele pôde perceber de maneira tão aguçada a modernidade ocidental é porque deu uma “atenção à vida cotidiana, nas suas manifestações aparentemente mais simples”, o que “revela um olhar minucioso e fotográfico para os “instantâneos – aspectos particulares de relações sociais [...] no meio do complexo entrelaçamento da vida social” (SOUZA; OLZE, 2005, p. 7 e 8). O autor exhibe assim um modo de olhar que abre “um campo de percepção especial, de visibilidade específica [...], suscitando uma hipertrofia do olho” (DELEUZE, 2013, p. 270). Uma sensibilidade refinada, que alguns viam como vazia e sem objetivos, mas que lhe deu condições de escrever sobre o especificamente moderno (PERES *et all*, 2011, p. 97) e de perceber o que José Gil (2005) chama de “uma tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções” (GIL, 2005, p. 26).

Como acontece em Dilthey, em Simmel o interesse pelo sensível levou-o a se aproximar da teoria social da criação artística, fazendo do estético um meio para se chegar ao cultural (MAFFESOLI, 1998). Vinculando-se a uma filosofia vitalista, o autor recorre à estética para analisar a relação entre vida e forma. Para ele, mais do que um conflito insolúvel, essa é uma relação de dependência inescapável. Isso porque “ao passo que a vida só pode emergir cristalizando-se em uma forma determinada, que a

particulariza e a delimita, forma alguma é capaz de se sustentar sem a referência ao fluxo vital que é acolhido e transformado em seu interior” (BUENO *et all*, 2017, p. 3). Para Simmel, embora a vida seja “inquietação, desenvolvimento e fluxo contínuo”, ela precisa da forma para se expressar, alcançando assim “uma validade para além do transitório, emancipada da pulsação da própria vida”. Desse modo, “a vida está intrinsecamente condenada a se realizar apenas em seu contraponto” (SIMMEL *apud* WEINSTEIN; WEINSTEIN, 1990, n.p.).

Tendo como questão de fundo a ambivalência fundamental da modernidade, que se manifesta na tensão entre culturas subjetiva e objetiva, Simmel analisa o processo de individuação moderno em “A moldura. Um ensaio estético”. Na contramão da tendência alemã tratadística de sua época, na qual se observam tentativas de produção de grandes teorias e sistemas de análises, ele preferiu escrever ensaios dispersos que não formam uma totalidade. Essa forma de escrita revela uma percepção do caráter fragmentado da modernidade, o qual se reflete na cisão entre mundos subjetivo e objetivo.

Busca-se reler o ensaio simmeliano sobre a moldura, apoiando-se em outros escritos do autor e tentando repensá-lo à luz da discussão de André Bazin (2018) sobre a moldura fílmica, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2007) sobre o enquadramento e de Michael Hardt (2007) sobre os afetos. Acredita-se que isso pode nos ajudar a compreender Simmel como uma forma sensível aos limites do sujeito moderno e que, de certa maneira, antecipa uma



percepção das potencialidades de outros processos de individuação, tais como os pensados por autores como Michel Foucault (1984; 1985), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007) e Michel Maffesoli (2006).

Tal percepção já fez com que Simmel fosse “considerado o primeiro sociólogo da pós-modernidade” (WEINSTEIN; WEINSTEIN, 1990, n.p.). A busca por reler o autor a partir de questões do presente tem como finalidade compreendê-lo como uma sensibilidade moderna que, ao mesmo tempo, vai além dos limites de sua época, antecipando uma percepção futura. Desse modo, ainda que se considere que uma sensibilidade é inteligível através de suas circunstâncias socioculturais, busca-se mostrar como ela pode as transcender, entendendo que tal esforço ajuda-nos ainda a compreender que “o passado é necessariamente interpretado pelas preocupações atuais” (WEINSTEIN; WEINSTEIN, 1990, n.p.).

A moldura na pintura: um corpo que se fecha

Publicado em 1902, “A moldura. Um ensaio estético” surge em um momento histórico no qual a arte busca afirmar-se diante das novas tecnologias e do estilo de vida moderno. Julio Argan (2006) lembra que, na virada do século, o movimento modernista surge da convicção de que a arte não poderia mais ser entendida como um meio de conhecer/representar/imitar o real, de transcendência religiosa ou exortação moral (*mimesis*), mas deveria constituir-se como uma atividade primária “sem outros fins além

do seu próprio fazer-se” (ARGAN, 2006, p. 10). Principalmente com o romantismo, a esfera artística busca tornar-se autônoma naquele movimento descrito por Max Weber (2005) como a autonomização das esferas sociais. Nesse encaixe, a própria noção de autor e obra surgem como partes do processo de individuação na história das ideias, da filosofia, da literatura e da ciência. A figura do gênio artístico resulta desse movimento, que se reflete também nas análises psicologizantes que buscam compreender uma obra pela “biografia do seu autor, a localização de sua perspectiva individual, a sua situação social ou sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental” (FOUCAULT, 1992, p. 278).

Simmel mostra-se atento a esse movimento. De forma quase alegórica, o autor recorre a um artefato pouco perceptível, a moldura na pintura, para analisar o processo de individuação moderno. Se a obra de arte simboliza uma unidade psíquica, “a moldura faz parte de um princípio amplo do desenvolvimento cultural” (SIMMEL, 2005, p. 125). A moldura possibilita a constituição de uma unidade formal, sendo o artefato que diferencia a pintura moderna da pré-moderna. Essa última, ao ser apropriada por esferas não artísticas, estava a serviço de Deus e integrada a uma experiência religiosa, dirigindo-se, por meio de mensagens e interpretações, diretamente à inteligência do expectador, o que ameaçava a sua unidade artística. Na modernidade, a moldura possibilita destacar o “ser por si mesma” da obra de arte, recortando-a do meio no qual está inserida e



atribuindo-lhe valor como algo que merece ser visto com atenção (SIMMEL, 2005).

André Bazin (2018) lembra Simmel ao afirmar que, na pintura, a moldura não é mera decoração, mas o que delimita o espaço pictórico, valorizando a sua composição. A função da moldura “é, se não criar, pelo menos salientar a heterogeneidade do microcosmo pictórico e do macrocosmo natural no qual o quadro vem se inserir” (BAZIN, 2018, p. 226). Simmel (2005) já sabia: a moldura na pintura reconduz as correntes energéticas do seu entorno para o centro do quadro, o que Bazin (2018) confirma ao salientar que a moldura pictórica é centrípeta, ou seja, é uma força que puxa para dentro do quadro, intensificando as relações da obra consigo mesma e proporcionando-lhe maior autonomia em relação ao mundo exterior.

Longe de uma análise unilateral, sabe-se que Simmel foi sensível ao fato de que a ambivalência é um traço constituinte da modernidade. Ele demonstra isso ao observar que, com o desenvolvimento cultural amplo e a superação de formas sociais comunitárias que conformavam a forma de vida individual, o indivíduo conquista maior autonomia, ao passo que tem a sua subjetividade ameaçada pelo predomínio da cultura objetiva sobre a subjetiva. Assim, ao mesmo tempo em que cria as condições para formas psíquicas altamente individualizadas, possibilitando a autonomia dos indivíduos frente às forças sociais e libertando-os do julgo da tradição, a modernidade ameaça a subjetividade individual à medida que a economia monetária, ao perguntar sempre “pelo

valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto?” (SIMMEL, 1973, p.13).

O *blasé* surge como uma reação ao modo de vida moderno. Ele é resultado da “intensificação dos estímulos nervosos”, que leva à “alteração brusca e ininterrupta de estímulos” e a modificações profundas no aparelho perceptivo. A agitação metropolitana pode levar os nervos cerebrais dos seus habitantes à incapacidade de reagir “a novas sensações com a energia apropriada” ou a simplesmente parar de reagir. “A atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isso não significa que os objetos não sejam percebidos [...], eles aparecem ao *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro” (SIMMEL, 1973, p. 16 e 17).

A atitude *blasé* é condição de existência e continuidade do modo de vida moderno, uma vez que “uma antipatia latente e o estágio preparatório do antagonismo prático efetuam as distâncias e aversões sem as quais esse modo de vida não poderia absolutamente ser mantido”. O estado de ânimo do *blasé* manifesta, subjetivamente, a economia do dinheiro, com a sua ausência de cor e indiferença. “No caso individual, esta coloração, ou antes descoloração, das coisas através de sua equivalência em dinheiro pode ser diminuta ao ponto da imperceptibilidade”. A atitude *blasé* pode se restringir não apenas à indiferença, mas pode chegar à estranheza, aversão e repulsão. Em casos extremos, mesmo “ódio e luta no momento do contato” (SIMMEL, 1973, p. 15 a 17).



Desse modo, para conservar a sua subjetividade, o indivíduo desvaloriza todo o mundo objetivo, “uma desvalorização que, no final, arrasta inevitavelmente a personalidade da própria pessoa para uma sensação de igual inutilidade”. Desse modo, se a modernidade confere “maior liberdade pessoal”, ela é comprada ao preço da “desvalorização de todo o mundo objetivo” (SIMMEL, 1973, p. 15 a 17). Como ressalta Jessé Souza e Berthold Olze (2005), o lugar central da categoria de distinção é de inspiração nietzchiana. A distinção é importante porque “apenas o singular e o específico podem estabelecer qualidades num mundo de quantificações”. A distinção é uma “reação contra o espírito moderno do cálculo e da redução de toda qualidade a quantidade” (SOUZA; OLZE, 2005, p. 15), daí a importância da moldura na modernidade.

Ao afirmar que “a moldura da alma só pode ser um corpo”, Simmel (2005) sugere que, na modernidade, como “a obra de arte constrói o seu reino soberano” com a ajuda da moldura, o corpo favorece uma situação de isolamento de que um “eu” precisa em sua relação com o mundo exterior. Se o modo de vida moderno obriga o indivíduo a exagerar o elemento pessoal para “permanecer perceptível até para si próprio” (SIMMEL, 1973, p. 12), ele também torna o corpo insensível ao que se passa ao seu redor. Nesse sentido, como a moldura moderna serve para delimitar a obra do ambiente que a circunda, exibindo-a como uma “existência auto-suficiente, fechada em si mesma e dirigida somente pela lei da sua própria essência” (SIMMEL, 2005, p. 119), o corpo moderno

tende à insensibilidade e à falta de disposição para se relacionar com os outros e o mundo. Nesse contexto, como a obra de arte, o corpo parece querer pairar acima da realidade - quer isso dizer que “o aspecto de realidade permanece totalmente indiferente, sendo, por assim dizer ‘apagado’” (SIMMEL, 2005b, p. 127).

A moldura no cinema: um corpo que se abre

Se a moldura adquire importância sobretudo na modernidade, Bazin (2018) explica que, antes, o barroco complicava a moldura ao estabelecer uma continuidade entre o quadro e a parede, a pintura e a realidade, assim como a moldura dourada que, ao produzir o máximo de reflexo de luz, não trazia em si limite algum. Na modernidade, a individuação ganha força como princípio formador, dando origem ao sujeito moderno. Todavia, para teóricos como Michel Foucault (1984; 1985), Gilles Deleuze (1992) e Michel Maffesoli (2018), desponta no horizonte da modernidade tardia outro princípio de (des)formação. E aqui pensa-se naquele pressentimento ou aposta de Foucault (1999), o de que, um dia, “o homem se desvaneceria, como na orla do mar, um rosto de areia” (FOUCAULT, 1999, p. 536).

À maneira de Foucault e Gilles Deleuze, é possível pensar a individuação como um processo relativo e instável. Desse modo, a individuação tem pouco a ver com um sujeito, uma identidade, uma pessoa. Trata-se, antes, de um modo ou um estilo de vida, uma estética da existência que produz “uma individuação particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um



rio, um vento, uma vida...)”. Entendida assim, a individuação é a possibilidade de, “em pleno dia e com os olhos abertos, [sermos...] furtados do mundo objetivo, mas também de nós mesmos. É o sentir” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220).

Simmel utiliza a ideia de moldura para pensar o processo de individuação moderno, mas talvez ela sirva para pensar outros processos de individuação. Se à modernidade coube o princípio de formação no qual, como a moldura na pintura, o corpo delimitava certa interioridade subjetiva do mundo exterior objetivo a fim de afastar as ameaças à subjetividade (SIMMEL, 2005), em uma modernidade tardia a moldura - não mais na pintura, mas no cinema - ajuda-nos a pensar outros modos de individuação.

Se Simmel refere-se à função da moldura na pintura, com André Bazin (2018) é possível pensar a moldura em relação ao cinema. Isso nos parece relevante porque, segundo Bazin, o cinema complica ainda mais a moldura, uma vez que, nele, os limites da tela não se constituem, de fato, em uma moldura. Quer isso dizer que os limites da tela não limitam a imagem fílmica, mas as prolongam indefinidamente. Se a moldura na pintura é centrípeta, a tela de cinema é uma força centrífuga, que lança sempre para fora do quadro. Diferentemente do quadro pictórico, “que aponta o tempo todo para o que retrata, a tela de cinema funciona como um *cache* que só mostra uma parte do acontecimento”. A moldura não limita o gesto criador, uma vez que existe sempre a possibilidade desse gesto sair da moldura, ou seja, o enquadramento no cinema abre “um campo de forças infinito” (BONITZER, 2015, p. 81).

Mesmo na pintura, e até mesmo na literatura, o enquadramento pode ser lido como o que delimita um composto de sensações, que a obra torna sensível e que, por sua vez, abre o quadro, desterritorializa-o do sistema de clichês e opiniões dominantes em um meio histórico e social, dando ao quadro o poder de sair da tela (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 242). Desse modo, o quadro torna possível “a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas possibilidades, um querer-artista” (DELEUZE, 2013, p. 173).

Retomando a proposta simmeliana de pensar o corpo como uma moldura, à luz de argumentos como os de Bazin (2018) sobre a moldura fílmica e de Deleuze e Guattari (2007) sobre o enquadramento, essa relação adquire outros sentidos. Pensar o corpo como uma moldura é pensá-lo não como uma barreira a uma unidade autônoma e fechada em si mesma, mas é pensá-lo, como sugere Michel Hardt (2007), como uma superfície sempre aberta, na qual, se há limites entre dentro e fora, eles são tênues, móveis, provisórios e sofrem interferências constantes de afetos novos que vêm compor corpos e mundos simultaneamente.

Ainda que sutis e transitórios, os afetos podem gerar processos de subjetivação à medida que levam o corpo a engajar-se com outros corpos e o mundo (HARDT, 2007). De fato, como uma nova informação – corporal e intelectual –, o afeto pode funcionar



como um impulso que instiga o corpo a reconsiderar o que sentiu, o que pensou e como agiu e a sentir e a pensar coisas que antes não sentia e não pensava, levando-o a agir de outro jeito. Na verdade, essa compreensão já está em Spinoza (2009), que define os afetos como “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”, o que enfatiza o afeto como uma força que modifica a disposição corporal e que, a despeito de ser ou não plenamente consciente, age sobre o corpo, movendo-o ou paralisando-o em uma direção ou outra.

Assim, é possível pensar o corpo como uma potência de sentimentos e pensamentos novos, o que vai na contramão da filosofia mentalista, como a desenvolveu Kant, para quem o sujeito transcendental deveria purificar-se dos sentidos, “que põem em perigo a sua autonomia, não só porque o enredam de forma inevitável no mundo, mas também, especificamente, porque o tornam passivo ‘lânguido’ [...] em vez de ativo ‘vigoroso’” (CASSIER *apud* BUCK-MORSS, 2012, p. 161). O afeto para Kant é um prazer ou desprazer que não deixa o sujeito moderno chegar à reflexão. Em contraposição a esse modo de pensar, o corpo pode ser entendido não como o que impede a mente de pensar, mas “aquilo no qual se deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2013, p. 227). Spinoza (2009) talvez tenha sido o primeiro a chamar a atenção para o fato de que ninguém determinou ainda o que pode um corpo. Em função disso, “pensar é aprender o que pode um corpo” e é “pelo corpo (e não mais por

intermédio do corpo)” que se chega à vida (DELEUZE, 2013, p. 227).

Se já não é mais possível crer em totalidades nem em promessas de revolução, se a própria existência do sujeito, aquele que faria a revolução, torna-se cada vez mais impossível, “se o povo falta, se ele se estilhaça [...], sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos” (DELEUZE, 2013, p. 263). “Cada um, como todo mundo, já é muito, isso dá muita gente” (DELEUZE, 1992, p. 16). O afeto é justamente esse elemento externo que sublinha a importância do corpo sensível para a mudança social. A mudança é possível à medida que o corpo torna-se uma interface cada vez mais descritível (GREGG; SEIGWORTH, 2010).

Conclusão

Se Simmel trabalha com um conceito de indivíduo forte e fechado é porque o indivíduo sobre o qual ele fala é o da modernidade, entendido como “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior” (HALL, 2006, p. 11). Esse indivíduo “não se dissolve no social, permanecendo sempre senhor de si; um sujeito autônomo e livre, que pode percorrer tantos caminhos quanto sua exigência, voracidade e multidirecionalidade propiciarem” (WAITBORT, 2000). Contudo Simmel percebe os limites desse



indivíduo ao apontar o declínio de sua subjetividade no contexto moderno.

Simmel é sensível ao fato de que, se a modernidade possibilita certa individuação, ela acaba, muitas vezes, por aprisionar o fluxo da vida em um “eu” que, por se querer soberano, torna-se insensível. O autor chama a atenção para o fato de que foi justamente a subjetividade que possibilitou todo o mundo objetivo da arte, da ciência, da religião e da técnica e que essas mesmas formas culturais objetivadas privam os corpos de experimentar a subjetividade, ao demandar que a vida conforme-se aos seus padrões e modelos. A atrofia do mundo subjetivo pelo mundo objetivo constitui a tragédia da cultura moderna (SIMMEL, 1973). Nesse contexto de embotamento do espírito, ganha espaço uma “sede de excitações cada vez maiores e mais vibrantes”, que somente reforçam aquele embotamento (SIMMEL, 2016, p. 163).

Mario Perniola (1993) pactua com essa percepção ao observar que certa insensibilidade acentua-se desde os anos 1960. O autor denomina sensologia um modo de perceber que emerge em um contexto de excesso de estímulos e que, à primeira vista, dá a entender que se trata de uma hipersensibilidade. É como se vivêssemos “à flor da pele”, de maneira que existe “sempre um olho pronto a ver, um ouvido pronto a ouvir, um palato pronto a saborear” (PERNIOLA, 1993, p. 15). Contudo, a sensologia é menos uma sensibilidade aguçada do que a impossibilidade do sentir, uma vez que o sensível adquire uma dimensão anônima e impessoal. Nesse contexto, o sentir “se transformou em algo de

impenetravelmente exterior, de essencialmente diferente em relação ao indivíduo sensível” (PERNIOLA, 1993, p. 21).

Em um mundo onde o sentir tende a se identificar com um falso sentir ou um já sentido, na verdade se é aviltado da própria experiência. A memória e a imaginação requeridas na percepção do mundo são inibidas, e o corpo age como um autômato. A essa tendência já se referia Edgar Allan Poe ao descrever o “sorriso forçado” dos transeuntes em meio à multidão da cidade grande. Eles se comportam assim porque estão adaptados a se “expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 2017, p. 126). Tal comportamento pode ser observado em diversos âmbitos da vida social e o seu equivalente contemporâneo é o *selfie* nas redes sociais. Tanto em um caso como no outro, o *keep smiling* “atua como um amortecedor gestual”, resultado de um adestramento prévio que, se bem sucedido, não será preciso pedir à pessoa que sorria, quando passar por alguém na rua ou estiver diante de uma câmera. A poesia de Baudelaire descreve essa “sensação do moderno” (BENJAMIN, 2017). “Minha alma está rachada, e quando, em agonia, quer povoar de canções o azul da noite fria, ocorre muitas vezes que a voz se lhe enfraquece. Como o espesso estertor de um corpo que se esquece...” (BAUDELAIRE, 2015, p. 251). O *blasé* é justamente esse corpo esquecido em meio ao excesso de estímulos da modernidade.

O estado de espírito *blasé* coloca a possibilidade do sentir ou a experiência de um corpo sensível em questão. Se “a via de



¹ Nesse sentido, há quem veja a eleição de Donald Trump, nos Estados Unidos, como o resultado de uma estratégia bem-sucedida de explorar a política afetiva. “Na América do Norte ao menos, a extrema direita está mais sintonizada com o potencial imagético do corpo pós-moderno do que a esquerda estabelecida, e tem explorado essa vantagem na última década e meia” (MASSUMI, 1995, p. 105 e 106). Guardadas as devidas diferenças, o que ocorre nos Estados Unidos se assemelha a acontecimentos políticos recentes no Brasil, como a chegada de Jair Bolsonaro à presidência do País, o que torna promissor um trabalho de análise desses acontecimentos a partir da perspectiva afetiva.

acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride [...] a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver” (AGAMBEN, 2009, p. 70), talvez repensar a moldura na atualidade ajude-nos a voltar-nos para uma experiência que nos é negada hoje, mas que nem por isso deixa de ser deste tempo, a de tornar-se um corpo mais sensível.

Se, por um lado, certa insensibilidade caracteriza o corpo moderno; por outro, o sentir tem se tornado cada vez mais fundamental em uma modernidade tardia - uma sociedade sempre mais baseada em informações e imagens (MASSUMI, 1995), verdadeiramente “viciada em imagens” (JAMENSON, 2006, p. 72), na qual se observa intensificar o poder não da retórica, do discurso, da ideologia, mas da emoção, do sentimento, do afeto¹. “Ao contrário do que até hoje era de bom tom admitir, podemos concordar que [...] a elaboração e a divulgação das opiniões [...] a difusão destas [...] se deve muito mais aos mecanismos de contágio do sentimento ou da emoção vividos em comum” (MAFFESOLI, 2006, p. 19).

Ao extravasar os limites do sujeito moderno, esse corpo sensível torna possível outras sociabilidades. Michel Maffesoli (1998) tem se mostrado sensível a esse novo modo de estar junto, no qual se abre mão de ser alguém, senhor de si e da sua história. O que se busca são, antes, situações de fusão, de êxtase, nas quais a comoção leva-nos a recitar um texto escrito por outro. Menos um desejo de agregar-se a um grupo, a uma família ou a uma

comunidade do que o de fluir por eventos pontuais, dispersando-se em “nebulosas afetivas” (MAFFESOLI, 1998, p. 2), experimentando ambiências estéticas, nas quais “podem ocorrer condensações instantâneas, frágeis, mas que naquele momento são objeto de um grande investimento emocional” (MAFFESOLI, 1998, p. 4).

Provavelmente seja exagerado falar da superação do princípio de individuação moderno, mas é razoável dizer que já, desde pelo menos a segunda metade do século XX, ganha força outro princípio de individuação, segundo o qual cada corpo adquire uma multiplicidade de facetas, que só existem em relações eventuais com outros corpos. “Trata-se de uma modulação permanente, que, tal como um fio condutor, percorre todo o corpo social. Permanência e instabilidade serão os dois polos em torno dos quais se articulará” (MAFFESOLI, 1998, p. 18).

Talvez Simmel já percebesse esse jogo do sensível, uma vez que ele apontou a ambivalência como um traço constituinte da modernidade. Isso aparece de forma figurada no ensaio sobre a moldura, no qual o autor afirma que a moldura – ou o corpo, deve ocupar uma posição não de indiferença em relação ao mundo exterior, mas de fronteira. A ideia de distinção, do cultivo de si pela experiência como um meio de aprimorar-se, presente especialmente nos últimos ensaios do autor, revela que ele percebia o potencial de um corpo mais aberto à vida. Se a arte – ou o sujeito moderno, é uma unidade fechada em si mesma, a moldura deve ter estilo, que é “uma forma intermediária entre a singularidade da



alma individual e a generalidade absoluta da natureza” (SIMMEL, 1998, p. 124). “O estilo é o princípio de vida que convém à moldura da obra de arte, cuja relação com os arredores corresponde à da alma com o mundo, o que a individuação [moderna] não é” (SIMMEL, 1998, p. 124). Assim, “a posição estética da moldura é definida não tanto por uma certa indiferença do que por aquelas energias de suas formas, cujo fluxo contínuo a caracteriza” (SIMMEL, 1998, p. 124). O problema é que a moldura moderna relaciona-se de maneira mecânica e esquemática com o exterior. Diante disso, a “obra de arte [ou o espírito] encontra-se diante da tarefa propriamente contraditória de dever formar, junto com o seu ambiente, um todo integral” (SIMMEL, 1998, p. 126).

Referências

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das letras, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAZIN, André. Pintura e cinema. In: BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018, p. 225-238.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 3. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BONITZER, Pascal. *O que é um plano?*. Tradução de Fabián Núñez. V documents. Agosto de 2015. Disponível em: <<https://vdocuments.mx/o-que-e-um-plano-pascal-bonitzer.html>>. Acesso em: 17 de junho de 2019.

BUENO, Arthur; MALTA, Elder; LEITE, Elaine da S.. Apresentação: Georg Simmel e as formas de vida. *Novos rumos sociológicos*. vol. 5, n. 7, jan-jul-2017, p. 1-9.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. 4. ed. Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2000.



FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza Albuquerque. 8ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza Albuquerque. 8ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIL, José. Pequenas percepções. In: LINS, D. (Org). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005. p. 15-22.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDT, Michael. Foreword: what affects are good for. In: CLOUCH, Patrícia. *Affect turn: theorizing the social*. New York: Duke University, 2007, p. IV-XIII.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2006.

LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: sensibilidades melancólicas e imagens neo-barrocas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

MASSUMI, Brian. The autonomy of affect. In: *Cultural Critique*, n. 31, 1995, p. 83-109.

PERES, Fabio de Faria et all. A “sensibilidade” de Simmel: notas e contribuições ao estudo das emoções. In: *Revista Brasileira de Sociologia das emoções*, n. 10 (28): abril de 2011, p. 93-120.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 2ª edição. Campinas, SP: Pontes, 1991.

SIMMEL, Georg. A moldura. Um ensaio estético. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. 2ª edição. Brasília: UnB, 2005, p.119-126.

SIMMEL, Georg. A asa do vaso. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. 2ª edição. Brasília: UnB, 2005b, p. 127-134.

SIMMEL, Georg. Sobre exposições de arte. In: VILLAS BÔAS, Gláucia; OELZE, Berthold (org.). *Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica*. Tradução: Markus André Hediger. São Paulo: Hucitec, 2016. p.159-166.

SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. Prefácio. In: *Simmel e a modernidade*. 2ª edição revista. Brasília: Editora UNB, 2005. p. 7-8.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WEBER, Max. A ciência como vocação: In: *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

WEINSTEIN, Deena; WEINSTEIN, Michael A. Simmel and the theory of postmodern society. *Theories of Modernity and Postmodernity*, Londres: Sage, 1990. Disponível em: <<http://condor.depaul.edu/dweinste/theory/pomosociety.html>>. Acesso em: 28 de julho de 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.